

ESBOZOS PARA UN ATLAS DE GEOGRAFÍA DEL ARTE

Quim Bonastra

Universitat de Lleida
quim.bonastra@udl.cat

Recibido: 23 octubre 2020; Devuelto para correcciones: 25 marzo 2021; Aceptado: 30 abril 2021

Esbozos para un atlas de geografía del arte (Resumen)

La geografía y el arte han tenido una relación productiva desde hace siglos que continua en la actualidad de un modo mucho más fuerte que nunca. Voy a empezar este texto repasando estas relaciones en las últimas décadas dentro del marco del giro espacial y del giro creativo o estético para ver los tipos de aproximación que cada una de las disciplinas hace de la otra. A continuación, voy a utilizar una instalación artística de la que soy coautor para mostrar cómo se puede construir conocimientos geográficos a partir de un trabajo con el arte.

Palabras Clave: Arte, Giro Estético, Giro Creativo, Investigación Creativa, campo expandido del arte

Sketches for an Atlas of Art Geography (Abstract)

Geography and art have had a productive relationship for centuries that continues today in a much stronger way than ever. I am going to begin this text by reviewing these relationships in recent decades within the framework of the spatial turn and the creative or aesthetic turn to see the types of approach that each of the disciplines makes of the other. Next, I am going to use an art installation of which I am a co-author to show how geographic knowledge can be built from working with art.

Keywords: Art, Creative Turn, Aesthetic Turn, Research-Creation, expanded field of art

En las últimas décadas se ha consolidado un interés recíproco entre el arte y la geografía que nunca se había dado con tanta intensidad y al mismo tiempo. Dentro de este marco, en este texto voy a mostrar cómo el arte puede ser interesante en la investigación geográfica. En primer lugar, veremos cómo el arte se ha interesado por la geografía y luego en cómo la geografía se está interesando por el arte. A continuación, mostraré cómo las prácticas artísticas pueden servirnos como dispositivos especulativos que nos ayudan a pensar nuevas maneras de relacionar conceptos y a poner en relación distintos marcos teóricos, prácticas y espacios. A partir de una instalación de la que soy coautor voy a mostrar cómo podemos trabajar geográficamente con el arte y cómo esta orientación es productiva en la construcción de conocimiento geográfico. Me voy a centrar en tres de las diferentes líneas de encuesta geográfica posibles a partir de esta instalación artística. La primera tiene que ver con la cartografía y las teorías cartográficas. La segunda está relacionada con la educación, la investigación y las prácticas profesionales de los geógrafos en la academia. La tercera línea de encuesta tiene relación con las geografías de la cotidianidad a partir del acto cotidiano de andar y de la práctica de las derivas y las deambulaciones.

La Geografía y el Arte, un interés recíproco

El arte se interesa por la geografía

Que el arte tiene interés por la geografía o por los temas que le interesan a la geografía es una afirmación que viene de lejos. Quizás, dentro de este interés, uno de los temas más clásicos y que más continuidad ha tenido a lo largo del tiempo ha sido el del paisaje que, durante siglos, ha estado en la agenda artística, sobre todo en la pictórica. Pero, como sabemos, el tema del paisaje, aunque ha mantenido su interés y vigencia hasta el momento actual, renovando su repertorio de aproximaciones mucho más allá de lo pictórico, no ha sido el único tema geográfico que ha interesado y sobre el que se ha trabajado desde el mundo de las prácticas artísticas. Sirva como ejemplo de otro tipo de prácticas en las que el paisaje no es central, toda la genealogía de incursiones urbanas empezadas por los dadaístas con la visita del 14 de abril de 1921 a los alrededores de la iglesia de *Saint-Julien-le-Pauvre*, que iniciaba la *Grande Saison Dada*, las deambulaciones surrealistas o a las derivas de letristas y situacionistas y todo el conjunto de prácticas artísticas basadas en el caminar que se han desarrollado a partir de entonces a lo largo de todo el siglo XX y hasta el momento. Prácticas, todas, interesadas en distintos aspectos de lo urbano y lo cotidiano en la que la ciudad es el objeto de encuesta y el sujeto de las actuaciones (Careri 2002; Crivelli 2014).

Así, a partir de este interés del mundo del arte en lo geográfico, autoras como Krauss (1979) a finales de la década de los 70 o, más tarde, Rendell (2006), a mediados de la primera década de nuestro siglo han hablado del campo expandido del arte, por el cual la categoría arte a lo largo del siglo XX, se ha movido más allá de sus formas y disciplinas tradicionales y ha dado lugar a una serie de hibridaciones que se resisten a

la definición disciplinar para abarcar una amplia gama de diferentes modos de trabajar, de actores, de materiales y de espacios (Hawkins 2014, 4-9).

En este marco, en las últimas décadas, y coincidiendo con el *spatial turn* que hemos podido observar en una serie de campos disciplinares en las humanidades y las ciencias sociales (Soja 1989; Warf and Arias 2008), una multitud de artistas están trabajando sobre y a partir de preocupaciones espaciales que concuerdan, en gran parte, con las que tenemos los geógrafos, creando obras que se erigen como críticas o reflexiones sobre las articulaciones del espacio, el poder, el saber y las percepciones y prejuicios geográficos en lo que algunos autores desde el arte han llamado *geographical turn* (Guasch 2019). La noción de giro (o *turn* en inglés) no se erige como una estrategia de lectura o de modelo interpretativo, ni de leer un sistema a través de otro, sino de un movimiento generativo que, dejando atrás las prácticas que están en su inicio, surge algo diferente, un nuevo horizonte (Rogoff 2008). Así, la finalidad de este *spatial/geographical turn* en el arte es desmontar las topografías instituidas, tanto las físicas como las imaginadas, y abrir las disciplinas del espacio y de la racionalidad cartográfica (más adelante veremos cómo la cartografía es uno de los lenguajes privilegiados de crítica de este *spatial/geographical turn* artístico) a una revisión geohistórica que lo ligue con un pensamiento de lo heterogéneo, de la pluralidad y de la multiplicación de los centros. Para Guasch, que ha publicado recientemente un libro sobre los diferentes giros en los que se ha involucrado el mundo del arte en la globalización, en este *geographical turn* del arte se enmarcan toda una serie de prácticas artísticas que han cambiado el discurso histórico por uno geográfico y espacial y que operan “in which we might call the symbolic dimension of mobility, which understands migration and identity politics as the critical faces of some of the cultural consequences of globalisation”(Guasch 2019, 32).

El hecho de que el arte actual se haya encontrado sobre el terreno de la ciencia geográfica tiene que ver, para Volvey, con la triple estrategia espacial llevada a cabo por parte de los artistas estadounidenses que se dedicaban al Land Art en el cambio de la década de los 70. Estrategia que tenía que ver con un intento de huir de las instituciones artísticas y de la mercantilización del arte y que consistía en el *outdoor*, es decir una salida de las instituciones museísticas; el *in situ*, la alternativa al objeto de arte encontrado en el lugar; y el *rescaling*, el cambio de magnitud del objeto artístico y su realización. Estos

ont entraîné le nouage du lieu non dédié à un usage artistique et de la forme artistique dans une pratique fondée sur des actes de land claiming (revendication d'un sol pour un usage artistique) et, partant, des méthodologies de fieldwork (études de terrain), assurant la co-construction du lieu et de l'objet en une forme artistique caractérisée par sa dimension spatiale. Il est, par conséquent, pertinent d'appréhender cette forme artistique d'un nouveau type, dans la perspective de la manière de faire avec les dimensions matérielles et idéelles de ce lieu (Volvey 2014a, 3-4).

Sin embargo, fue a partir de la década de los 90 en la que se dio una mayor intensificación de este interés del arte por lo geográfico, que vemos a través del gran número de exposiciones, congresos, conferencias, talleres, etc. que se dieron a partir de ese momento. A principios de nuestro siglo algunas exposiciones ya intentaban hacer revisiones críticas del fenómeno, veamos algunas solamente como muestras: *GNS (Global Navigation System)*, celebrada en 2003 en el Palais de Tokyo de París y comisariada por Nicolas Bourriaud, *Geography and Politics of Mobility*, comisariada por Ursula Biemann en la Generali Foundation de Viena en 2003; *Uneven Geographies*, celebrada en 2010 en Nottingham Contemporary bajo la batuta de Alex Farquharson y T. J. Demos; o *Atlas Critique*, curada por le peuple qui manque en el Parc Saint-Léger - Centre d'Art Contemporain en 2012.

Las prácticas artísticas desarrolladas a partir de esa época, a diferencia de las llevadas a cabo dentro del corsé del Land Art, ya no se interesan por los lugares en sus dimensiones física o paisajística, sino en las relaciones de los cuerpos con tales lugares y los nuevos tipos de relaciones de poder generadas entre estos lugares y las diferentes subjetividades en liza (Guasch 2019, 32). El terreno abonado por las teorías postmodernas ha hecho que el pensamiento geográfico se erija, como reclama Ursula Biemann, como un instrumento de análisis fundamental y decisivo, entendiéndose desde el arte como un modo de producir conocimiento y organizarlo a partir de los modos en que lo natural, lo social y lo cultural se interrelacionan (Biemann 2003, 21). De este modo, la geografía funciona, para este linaje de artistas, curadores y teóricos del arte, como una plataforma teórica que les permite “to think about society in a networked, complex and spatially expanded way that includes concepts of boundaries, connectivity, and transgression” (Biemann 2003, 21). Parece que trabajos como “Postmodern Geographies” (1989) y más tarde “Thirdspace” (1996), ambos de Edward Soja, se convirtieron rápidamente en referentes en el mundo artístico por las posibilidades que ofrecía esta reformulación de la dialéctica espacial lefebvriana (1974) con su tercer espacio o espacio vivido que, siendo el espacio vivido por sus habitantes y usuarios, además de incorporar el espacio percibido y el espacio concebido, incorpora también experiencias, emociones, elecciones políticas, prácticas sociales y espaciales, y, simultáneamente, incorpora otros espacios, reales e imaginarios (Soja 1996). Lo que se refleja en las prácticas de los artistas citados. Bourriaud explica que

la géographie des artistes contemporains explore désormais les modes d'habitation, les multiples réseaux dans lesquels nous évoluons, les circuits dans lesquels nous nous déplaçons, et surtout les formations économiques, sociales et politiques qui délimitent les territoires humains. Ce son là quelques uns des sujets majeurs de l'art actuel, traversé par l'obsession de décrire la planète et d'utiliser ses espaces à l'aide d'investigations, de mises en scène et de récits (Bourriaud 2003, 10).

Uno de los temas recurrentes en este momento era el de la representación de la realidad, que ya hacía años que se había puesto en entredicho tanto en el mundo del arte como, al menos, en otros ámbitos de las ciencias sociales (Thrift 2008). Sin embargo, si la representación estaba en la base de toda descripción del mundo, en la base, pues, de la geografía ¿cómo debían ser unas prácticas artísticas que dieran cuenta de esta tensión entre la voluntad de explicar el mundo y la de evitar su representación? En ese momento el mismo Bourriaud hablaba de realismo operatorio (Bourriaud 2003, 12). para describir la serie de prácticas a las que se habían dedicado los artistas en su intento de evitar la representación, que consideraban una versión estática y subrogada de la realidad.

Esta visión de la realidad contra la que se reacciona es la que está en la base del proyecto moderno y que Dreyfus y Taylor (2015, 32-57) denominan teoría mediacional. Para esta, solamente podemos acceder al mundo a través de la mediación de representaciones de una realidad que es externa a nosotros, todo nuestro conocimiento puede ser analizado en elementos claramente definidos y explícitos que no pueden ser rebasados para justificar nuestras creencias y se basa en una distinción dualista entre lo mental y lo físico. El rompimiento con este paradigma epistemológico lo empieza Heidegger con su *estar-en-el-mundo* y que inicia lo que se conoce como la teoría del contacto según la cual conocemos y comprendemos la realidad de un modo transicional y dentro de marcos o contextos dados que dan sentido a la percepción de cosas concretas, una percepción que se realiza de un modo encarnado y situado.

Para esta generación de artistas este cuestionamiento de la representación significaba, en resumen, la puesta en marcha de una estrategia estética en la que las obras de arte funcionaban al mismo tiempo como obras de arte y como algo útil en el marco en el que se desarrollaban, actuando a escala 1:1 (retomaremos este tema más adelante). En un intento de discernir la problemática de la posibilidad en el mundo del arte, los artistas se implicaban en los contextos, en las situaciones en las que se veían involucrados, intentando cambiar sus dinámicas, cambiar el mundo, en definitiva, y llevando su papel como artistas a lugares desconocidos hasta el momento. Esto ha hecho difícil para el gran público distinguir exactamente en qué consiste la profesión artística al abandonarse, en gran medida, las técnicas clásicas de representación, y al superponerse su práctica, en muchos casos, a otras actividades, como la del investigador, el activista, el animador, el jardinero, el encuestador o el divulgador, entre otras muchas. Así, para este:

La sphère artistique est une zone d'activités dans laquelle la représentation prédomine, et elle se caractérise par une distance qui lui est propre par rapport au réel. (...) Dans l'art d'aujourd'hui, une action représente aussi bien qu'un dessin (Bourriaud 2003, 12).

En el cambio de milenio ya se habían desmantelados definitivamente los grandes relatos, y el mundo, en su heterogeneidad globalizada, se había convertido en un ente opaco e infigurable. Por ello Bourriaud denominó topocríticos a esos artistas

que, trabajando en esta época, intentaban darle algo de inteligibilidad mediante el montaje y la encuesta:

La topocritique part de la réalité physique des espaces humains (domicile, bâtiment, zone urbaine, ville, nation, continent, planète) afin d'interroger les modes de représentation qui forment notre imaginaire et gouvernent nos actions. (...) La topocritique est un art du montage. Montage d'information dans les installations-enquêtes, montage de formes picturales, montage des genres et des disciplines (Bourriaud 2003, 36-37).

Por su parte, para Quirós e Imhoff en esta proximación del arte a lo geográfico se conjugan dos aproximaciones complementarias. La primera de ellas es la que llaman una geocrítica o geocriticismo, noción que toman de los estudios literarios (Westphal 2007) y que estudia las representaciones del espacio que encontramos en las obras mismas. Su hilo conductor principal es el uso que los artistas hacen de disciplinas como la geografía y la cartografía como terrenos de encuesta epistemológica. La segunda es una especialización de la historia del arte y del lenguaje curatorial en el que lo que interesa es el contexto espacial de la producción, circulación y valorización de las obras de arte en el seno del sistema del arte (Quirós and Imhoff 2012, 5). Se trata, pues, de utilizar la geografía como terreno para el arte, pero no en el sentido de una reinterpretación disciplinar de la geografía por parte de los artistas, sino más bien en el de una orientación a procesos de investigación extradisciplinaria en los que conviven indistintamente experimentación, obras y discursividad (Quirós and Imhoff 2012, 9).

En otro sentido, en su *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, Rogoff intentaba, en primer lugar, trazar los vínculos entre la dislocación de los individuos y la disrupción de las narraciones colectivas y los lenguajes de la significación en los campos de la visión y, en segundo lugar, llevar a cabo una investigación epistemológica en el campo común de la geografía centrada en la retórica de los procesos de desterritorialización intentando, al mismo tiempo, evitar que su trabajo versara sobre las políticas de la identidad, las obras de arte que se refieren a la iconografía de la geografía, la geografía cultural o sobre la creación de metáforas geográficas en torno a la creación cultural.

Como hemos visto a partir de estos diversos ejemplos, que de ningún modo pretenden agotar el tema, nos encontramos ante un campo fértil en el que el arte, dejando de lado el interés por los objetos, se interesa por y utiliza la geografía de modos muy diversos. Todas estas aproximaciones tienen varios aspectos en común: por una parte, el interés que tiene por los modos en que distintas acciones participan de un modo u otro en la producción del espacio; por otra las temáticas más precisas que coinciden en gran medida con las que podemos encontrar en las investigaciones geográficas entre las que encontramos los conceptos de lugar, espacio y paisaje, las relaciones espaciales producidas en el seno del capitalismo actual, la desterritorialización, las fronteras, el desarrollo desigual, las migraciones, los recursos,

el espacio público, el espacio vivido, los afectos, etc.; finalmente, el hecho de que muchos de los trabajos utilizan la cartografía (entendida de un modo muy laxo) como medio de expresión. En este marco, la geografía no se erige solamente como un método de investigación, sino que, como práctica, participa, se involucra en el proceso de creación de este espacio de investigación (Paglen 2008, 30).

La geografía se interesa por el arte

En el apartado anterior hemos visto cómo en el campo del arte se está dando lo que se ha llamado *spatial* o *geographical turn*. En las próximas páginas mostraremos cómo en la Geografía se está dando lo que se podría llamar un *creative* o *aesthetic turn* (Hawkins 2018) que, teniendo en cuenta la literatura producida, ha tenido una repercusión importante en algunos países de habla inglesa (sobre todo los Estados Unidos y el Reino Unido), un poco menos en los de habla francesa y casi nula en los países de habla hispana desde donde se escribe este texto. Este enfoque geográfico, bajo denominaciones como Geografías Creativas (Hawkins 2014), Geografía del Arte (Grésillon 2014) o giro estético de la Geografía (Volvey 2014a) opera en los intersticios entre la geografía cultural, la geografía urbana y la geografía social. En cualquier caso, desde una posición que intenta no caer en las clásicas trampas que encontramos cuando se habla de estos giros en el mundo académico -tales como las modas, el conformismo o la mercantilización académicas- entendemos, con Hawkins, que este giro creativo de la geografía en lugar de estar relacionada con una completa reorientación disciplinar debería permitir “an exploration of an ongoing process of disciplinary attunement and orientation toward ‘doing’ creative geographies” (Hawkins 2018, 965). Este interés de la geografía por el arte se ha materializado en el ámbito de la investigación de formas muy diversas que, sin ánimo de exhaustividad, vamos a repasar en las páginas siguientes a partir del trabajo de varios investigadores.

En sus trabajos para establecer una geografía del arte, Boris Grésillon parte de las premisas siguientes: que es posible estudiar los lugares del arte; que el arte se puede considerar una clave, entre otras, para descifrar los organismos urbanos; que el medio artístico no informa de un modo original sobre el espacio o la sociedad analizados; que las visiones de los creadores y artistas sobre la ciudad pueden iluminar las de los geógrafos e investigadores urbanos. Para este geógrafo francés, esta geografía del arte debería ser, por un lado, socialmente útil; por otro, no debería ser algo aislado ni autónomo ni en el seno de la geografía ni en relación con otras disciplinas, como la sociología, la etnología, las ciencias políticas o la historia del arte teniendo como lugar principal de preferencia los estudios urbanos, y finalmente, debería contribuir a la comprensión de los fenómenos artísticos espacializados. Para conseguirlo propone una aproximación que, basándose en los contenidos, los continentes y los contextos del arte, tenga en cuenta las tensiones entre los conceptos de arte y cultura, sea interdisciplinar y se centre, por un lado, en la observación de los lugares de los artistas, la situación de estos artistas tanto en su medio como respecto de las aglomeraciones urbanas, el estudio de su contexto, pero también sus diversas miradas y visiones de la

ciudad (Grésillon 2014, 8-11). Para Grésillon es importante entender el arte como un sistema y como un producto social, lo que le permite descifrar las “gramáticas de la ciudad”. Para ello se deben estudiar todos los elementos de este sistema:

les créateurs bien sûr, mais aussi les médiateurs, les récepteurs, les diffuseurs, les sponsors, les mécènes, les institutions que promeuvent l’art, les acteurs politiques, les collectivités territoriales de l’État, les associations jusqu’aux “consommateurs” qui revendiquent de plus en plus un droit de regard sur les produits culturels qu’on leur propose (Grésillon 2014, 143).

Finalmente, propone que los geógrafos pasen a la acción y se involucren en las tareas de la creación artística en lo que, como veremos, constituye uno de los puntos de unión más importantes de las diferentes aproximaciones al arte por parte de la geografía:

Tel est donc le projet que je propose : que les chercheurs en général, et les géographes de la culture et de l’urbain en particulier, osent concevoir leur activité non plus seulement comme purement intellectuelle mais aussi comme artistique, et qu’ils ne se considèrent plus seulement comme des intellectuels mais aussi comme des penseurs/acteurs de l’art et de la création (Grésillon 2014, 205).

Según Trevor Paglen, un geógrafo interesado en el arte empezaría sus indagaciones desde premisas muy diferentes que los de un crítico o un historiador del arte ya que, en sentido general, su trabajo consiste en trabajar con mundos culturales dados de antemano:

A good geographer, however, might use her discipline’s analytic axioms to approach the problem of “art” in a decidedly different way. Instead of asking “What is art?” or “Is this art successful?”, a good geographer might ask questions along the lines of “How is this space called ‘art’ produced?” In other words, what are the specific historical, economic, cultural, and discursive conjunctions that come together to form something called “art” and, moreover, to produce a space that we colloquially know as an “art world”? The geographic question is not “What is art?” but “How is art?” From a critical geographic perspective, the notion of a free-standing work of art would be seen as the fetishistic effect of a production process. Instead of approaching art from the vantage point of a consumer, a critical geographer might reframe the question of art in terms of spatial practice (Paglen 2008, 30).

Este geógrafo y curador, ha acuñado la noción de Geografía Experimental a partir de la noción lefebvriana de Producción del Espacio que, junto con el materialismo, considera los dos fundamentos teóricos básicos de la geografía. Si llevamos la idea de la producción del espacio -que, simplificando mucho, consiste en un bucle en el que se retroalimentan la actividad humana y el medio material que nos envuelve- hasta sus últimas consecuencias, tenemos como corolario que los geógrafos

producen espacio en su trabajo de investigación del espacio. Además de investigadores, esto los convierte en creadores de geografías que, abrazando la práctica, van más allá de la mera reflexión crítica y la actitud política, lo que lo alinea, por un lado, con la llamada de Walter Benjamin a los trabajadores de la cultura, y con las prácticas artísticas, por el otro:

Experimental geography means practices that take on the production of space in a self-reflexive way, practices that recognize that cultural production and the production of space cannot be separated from each another, and that cultural and intellectual production is a spatial practice. Moreover, experimental geography means not only seeing the production of space as an ontological condition, but actively experimenting with the production of space as an integral part of one's own practice. If human activities are inextricably spatial, then new forms of freedom and democracy can only emerge in dialectical relation to the production of new spaces. I deliberately use one of modernism's keywords, "experimental," for two reasons. First is to acknowledge and affirm the modernist notion that things can be better, that humans are capable of improving their own conditions, to keep cynicism and defeatism at arm's length. Moreover, experimentation means production without guarantees, and producing new forms of space certainly comes without guarantees (Paglen 2008, 30).

En otro sentido, las investigaciones de Anne Volvey versan, desde mediados de la década de 1990, sobre diversos temas en la intersección del arte y la geografía: sobre cómo el arte y la geografía contemporáneos operan con el espacio y trabaja sobre ellos en relación con los cuerpos que los involucran y los experimentan, con investigaciones sobre la visión del espacio a partir del cuerpo (Volvey 2000) o el cuerpo como objeto a la vez geográfico y estético (Volvey 2014b); sobre la dimensión relacional común a estas artes de hacer que resalte la cuestión de la identidad subjetiva que las atraviesa, o del yo como sujeto geográfico (Volvey et al. 2012); y sobre el corte epistemológico entre artes y ciencias planteada en términos de la estética del conocimiento espacial a partir de investigaciones sobre, por ejemplo, el Land Art (Volvey 2007).

Para esta autora, en este giro estético en la geografía, que coincide con un giro espacial, concuerda con los tres temas principales del pensamiento occidental posmoderno en su intento de describir y conceptualizar las sociedades occidentales contemporáneas: un interés por la dimensión espacial de los procesos culturales y los objetos espaciales que entiende el espacio como recurso, contexto, condición y régimen de concretización de los fenómenos y procesos que se desarrollan en él, y también como algo no solamente material sino también ideal y ligado a las prácticas y las experiencias de los individuos; un interés por las cuestiones del sujeto como escala de análisis y de la identidad subjetiva como tema y objeto con especial énfasis en la relacionalidad entre sujetos; finalmente un interés por las cuestiones estéticas (entendiendo esta última en el sentido griego original de la noción de *aisthesis*, es decir, percepción sensorial) despegadas del oclocentrismo imperante en la ciencia clásica,

sus métodos objetivantes, objetos objetivados y sujetos neutralizados (Volvey 2014a, 18).

Por su parte, Harriet Hawkins (2014), trabaja de manera simultánea con tres niveles de encuesta. El primero presta atención al “trabajo” geográfico que las obras de arte, los eventos y las exposiciones hacen en el mundo y el valor que esto tiene para la geografía. Con ello hace referencia tanto a la crítica y la transformación de las prácticas, sitios y metodologías del conocimiento disciplinario en el contexto de las relaciones entre Arte y Geografía; a las geografías de la producción, el consumo y los modos de circulación del arte; o a las maneras en que experimentamos y pensamos sobre las espacialidades de nuestros cuerpos. El segundo pone el acento sobre las geografías de las obras de arte en sí mismas, los sitios de la producción de las obras de arte, los sitios que las obras de arte muestran o evocan y los sitios en los que las obras de arte son exhibidas a las audiencias. El tercero apela a prestar atención a las relaciones productivas entre las obras de arte, el mundo y las distintas y variadas audiencias de la obra de arte a partir de la exploración y la experimentación, en nuestros encuentros con el arte (*art encounters*), de nuestras capacidades cognitivas, emocionales, afectivas y socio-políticas. Todo ello lleva a la adopción en la Geografía de los modos de hacer artísticos como un modo de práctica investigadora.

Con la intención de elaborar un marco crítico para el giro creativo de la geografía, la autora ha indagado en los debates recurrentes en las discusiones sobre los giros académicos, aquellos relacionados con sus: historias, geografías, imaginarios, expertise y política (Hawkins 2018). Así, en lo tocante al tema histórico, debe tenerse en cuenta que este giro (*turn*) es, más bien, un retorno (*return*), puesto que el interés de la geografía por el arte es tan temprano como, al menos, las exploraciones relacionadas con los apetitos imperialistas de distintos países europeos. En este sentido, diversos autores han estudiado, por ejemplo, la sensibilidad artística de Alexander von Humboldt y el interés que el arte tenía para el prusiano en el desarrollo científico (Bunske 1981; Buttner 2001; Garrida 2019). Se trata, en definitiva, de una línea de colaboración o interés que se ha mantenido con altibajos desde entonces hasta nuestros días y en la que se constata en las últimas décadas una intensificación del proceso, aunque vemos que en este retorno se ha dado un salto cualitativo en las formas en que los diferentes saberes y prácticas se relacionan. Por otra parte, en lo que atañe a sus geografías considera que, además de tener en cuenta la fuerza analítica de la geografía en términos del estudio de los espacios y las prácticas de la producción, se debe tener en cuenta los contextos intelectuales e institucionales en los que se desarrollan las prácticas creativas y artísticas. Esto lo relaciona con las formas de investigar en geografía y con el crecimiento de prácticas creativas desde la academia pero que no tienen aún el soporte institucional que estas necesitan para consolidarse como alternativas de investigación. Respecto a los imaginarios que se movilizan con la noción de creatividad, advierte de los peligros y del lado oscuro de la creatividad y de su fetichización como algo inherentemente bueno. Un buen ejemplo de ello en la geografía nos ha llegado por la vía de las economías creativas. Estas han sido utilizadas

demasiado a menudo de un modo acrítico como bálsamo de Fierabrás para proponer soluciones económicas o estrategias de planificación que no han tenido en cuenta los contextos locales y sirviendo como puerta de entrada, más o menos velada, a la agenda neoliberal en sus diversas vertientes espaciales. A todo ello contrapone una visión de la creatividad ligada a lo improvisatorio y la cotidianidad. En cuanto al tema de la expertise y las habilidades, la autora -que ya hemos visto que también aboga por un paso a la acción por parte de los geógrafos en las prácticas artísticas (creación, curaduría, participación en proyectos con artistas u otras formas de colaboración)- defiende y celebra el amateurismo, el trabajo en equipos mixtos, poniendo el peso sobre los procesos de creación conjunta por encima de la importancia de la obra acabada, rompiendo las divisiones entre los que tienen o no tienen habilidades. Todo ello se inserta en una idea de lo creativo y de este giro creativo de la geografía como lugar de resistencia política a la academia neoliberal y productivista en la que no hay tiempo para pensar, leer, escribir, analizar, organizar, hacer y crear.

Como vemos con el ejemplo de estos investigadores, el interés de la geografía por el arte ha adquirido formas y aproximaciones muy diversas. No obstante, casi todas ellas tienen como denominador común el hecho intentar basarse en una colaboración desjerarquizada entre ambas disciplinas entre sus cultivadores y de pasar a la acción en el sentido de tomarse la investigación como una práctica artística en alguna de sus acepciones.

La aproximación que propongo coge prestadas algunas ideas de los autores citados y está de acuerdo con las ideas de base que comparten casi todas las aproximaciones mostradas. Sin embargo, en lo que respecta al tema de las disciplinas, hemos visto que algunos de los autores tratados se alineaban en lo multidisciplinar (Volvey) o lo interdisciplinar (Grésillon), aproximaciones, ambas, que no permiten ir más allá de los objetos de estudio que se supone que pertenecen a una u otra disciplina, por lo que su capacidad de transformación es limitada. En mi propuesta, intenta trascender el esquema disciplinario hacia lo que se denomina transdisciplinariedad, lo que significa una transformación del marco ontoepistemológico tanto de la geografía como de las otras disciplinas involucradas y de la capacidad de intervención sobre la realidad que ello permite al poner en juego diferentes formas de relacionarse saberes y prácticas.

Así, propongo trabajar de manera simultánea con tres orientaciones analíticas, es decir, una geografía que trabaje: en el arte, sobre el arte y, a través del arte. Trabajar en el arte significa que el investigador está investigando dentro del sistema del arte, está inmerso en él, ya sea colaborando con artistas, curadores o educadores, es espectador o colaborador de los procesos creativos que se están llevando a cabo en el momento en que se están llevando a cabo. El proceso de investigación y el investigador mismo se centran en los flujos emergentes del proceso mismo que involucra diferentes constelaciones de agentes. Trabajar sobre el arte significa utilizar producciones artísticas ya realizadas para ver qué conocimientos geográficos y entendimientos del mundo podemos extraer de ellas. Finalmente, trabajar a través del arte, supone utilizar

el arte como un dispositivo a través del cual investigar, comprender e intervenir, potencialmente, en el mundo (Sumartojo and Pink 2019, 12). Estas tres aproximaciones pueden, y deberían, como veremos, operar en conjunto, aunque también por separado, integrando la última las dos otras y, al mismo tiempo, yendo un poco más allá.

El Mapa del Océano

*Había comprado un gran mapa que representaba el mar
y en el que no había vestigio de tierra;
y la tripulación se puso contentísima al ver
que era un mapa que todos podían entender.*

*“¿De qué sirven los polos, los ecuadores,
los trópicos, las zonas y los meridianos de Mercator?
Así gritaba el capitán. Y la tripulación respondía:
“¡No son más que signos convencionales!”*

*“¡Otros mapas tienen formas, con sus islas y sus cabos!
¡Pero hemos de agradecer a nuestro valiente capitán
el habernos traído el mejor —añadían—,
uno perfecto y absolutamente en blanco!”*

Lewis Carroll, *La caza del Snark*, 1876

En esta parte del texto quiero mostrar algunas de las maneras en que podemos trabajar con el arte contemporáneo desde la geografía, tanto en lo que respecta a la docencia como a la investigación. Lo voy a hacer a partir de la instalación *Mapa del Océano* que realicé con mi compañera Gloria Jové en el marco de una exposición en el Museu Pedagògic de Castelló (MPdC) titulada *Nuevo Atlas Ilustrado*, en la que, además, ambos hacíamos de curadores. A mediados del 2017, el MPdC nos pidió realizar una exposición sobre nuevas prácticas pedagógicas a partir de su fondo de materiales educativos de la antigua escuela de magisterio desde un planteamiento contemporáneo y no historicista. Es por esta razón que, haciendo propia la propuesta de Grésillon, decidimos crear, a partir de los materiales del fondo del MPdC, una serie de instalaciones artísticas que colocamos en diversos emplazamientos del campus de la Universitat Jaume I de Castellón (UJI) (a la cual pertenece el museo) y de la ciudad. Puesto que la sección más amplia y mejor conservada del fondo del MPdC era la cartográfica decidimos que el hilo conductor de la exposición debía ser la idea de atlas y el hecho de cartografiar entendidos desde una mirada amplia. Para la idea de atlas, tomábamos como marco inicial la conceptualización hecha por Georges Didi-Huberman a partir del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Para este, un atlas constituye una forma visual del saber y, al mismo tiempo, una forma sabia del ver, lo que le confiere una ambivalencia que, basada en su impureza fundamental tanto en el ámbito estético como epistémico, hibrida lo sensible, la diversidad y la multiplicidad

(Didi-Huberman 2011, 14-15). En cuanto a la idea de cartografía tomábamos como punto de partida la conceptualización de Deleuze y Guattari según los cuales:

El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación (Deleuze y Guattari 2015, 17-18).

A continuación, voy a mostrar cómo las prácticas artísticas pueden servirnos como dispositivos especulativos que nos ayudan a pensar nuevas maneras de relacionar conceptos y a poner en relación distintos marcos teóricos, prácticas y espacios. Lo haré a partir de tres de las diferentes líneas de encuesta geográfica posibles a partir de esta instalación artística. La primera tiene que ver con la cartografía y las teorías cartográficas, la segunda tiene que ver con la educación, la investigación y las prácticas profesionales de los geógrafos en la academia y la tercera tiene que ver con las geografías de la cotidianidad.

Las teorías cartográficas

En el hall de la Facultad de Educación de la UJI creamos una cámara hecha con un telón de fondo tomado de la sala de teatro de la universidad. El telón de fondo negro, que colgaba de las sirgas enganchadas entre tres columnas, tenía como finalidad conseguir un espacio de oscuridad para acoger la instalación *El mapa del océano*, que daba la bienvenida de la exposición *Nuevo Atlas Ilustrado*. En el espacio semioscuro un antiguo proyector de opacos de principios del siglo XX perteneciente al fondo del MPdC, restaurado para la ocasión y conectado a un temporizador proyectaba durante un minuto cada tres minutos una foto del océano descargada de internet sobre una inmensa pantalla blanca de la misma época que el proyector y también perteneciente al fondo del MPdC.

Encontramos la pantalla entre los mapas de gran formato de la colección del MPdC. Desconocíamos que se trataba de una pantalla y empezamos a bromear y a fantasear con la idea de un mapa en blanco, como aquel mapa en blanco que a veces muestro a mis estudiantes cuando hablamos de cartografía y que provoca la sonrisa de algunos y el desconcierto de otros. Se trata del *Ocean Chart* comprado por el Capitán del poema *La caza del Snark* de Lewis Carroll. Un mapa completamente en blanco para que todos los miembros de su tripulación pudieran entenderlo, un mero recuadro enmarcando el vacío.

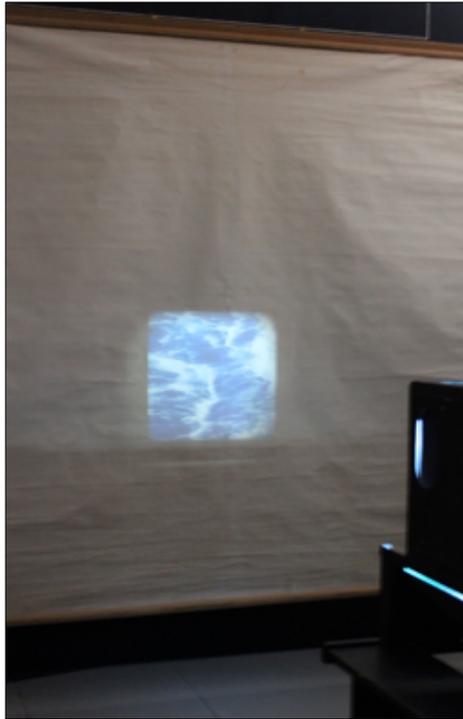


Figura 1. *Mapa del océano*

Fuente: El autor

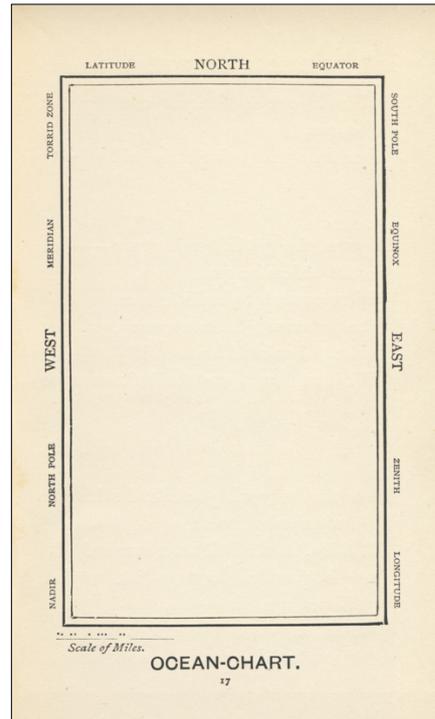


Figura 2. *Ocean chart*

Fuente: Lewis Carroll. *The hunting of the snark*, 1876

Como sabemos, la cartografía y la metáfora cartográfica han sido utilizadas de un modo continuo en el arte moderno y contemporáneo al menos desde que los surrealistas publicaran en 1929 su *Carte du Monde au Temps des Surréalistes* en la revista *Variétés*. Nos encontramos ante una serie de prácticas que, tomando la idea de cartografía de un modo amplio, intentan dar cuenta del mundo en el que vivimos o especular sobre él y que se han estudiado desde distintos puntos de vista (O'Rourke 2016; Padrón 2018; Cartwright et al. 2009), aunque queda por hacer una revisión de esta práctica desde el prisma de las principales corrientes teóricas cartográficas que se han desarrollado desde finales de la década de los 80. En este apartado vamos a hacer dialogar *El mapa del Océano* con dos de estas corrientes teóricas.

La primera de estas corrientes teóricas es la inaugurada por Brian Harley en su texto clásico *Deconstructing the Map* (1989) denominada Cartografía Crítica. El geógrafo histórico británico, basándose en el juego de las reglas en el interior de las formaciones discursivas foucaultianas y en la textualidad y la dimensión retórica de los mapas a los que llega por la vía derrideana, puso en marcha un cambio epistemológico en la manera de interpretar la naturaleza de la cartografía y de los mapas. Desconfiando de la correlación según la cual a mayor progreso tecnológico tenemos una mayor capacidad de representar la realidad, consideraba la cartografía como inmersa en un sistema de conocimiento/poder imbricado en la sociedad a la que pertenecía y como un texto en el que se tenía que leer entre sus líneas, márgenes y tropos para descubrir sus silencios y contradicciones. En el texto citado estableció dos reglas principales que, según él, regían la producción cultural de los mapas, la regla del

etnocentrismo y la regla del orden social. La primera muestra la reiterada obsesión de todas las culturas por representar en un lugar central de los mapas que producen, sobre todo en aquellos mapas que tratan de mostrar una imagen completa del mundo conocido, las respectivas tierras santas ideológicas. La segunda regla consistía en reproducir, de un modo implícito o explícito, las relaciones de poder de una sociedad.

Nuestro *Mapa del océano* elude, de un modo consciente, ambas reglas. En su voluntad de homenajear el mapa de Carroll y de huir de las convenciones cartográficas no marca ni un centro ni una jerarquía en una imagen cartográfica evocada a partir de una imagen cualquiera del océano, tomada de modo cenital y recuperada de internet, suspendiendo el horizonte, los puntos de fuga, las distancias o cualquier otro referente espacial para reforzar el hecho de que “los polos, los ecuadores, los trópicos, las zonas y los meridianos de Mercator”, “¡No son más que signos convencionales!”. Se instala en aquel espacio liso del que nos hablan Deleuze y Guattari (2015, 483-509) como reverso dinámico de un espacio estriado. El espacio estriado está delimitado, es homogéneo, sedentario, dimensional, métrico, está formado por cosas percibidas, es un espacio de propiedades que se percibe ópticamente a partir de medidas, es un espacio extensivo, un organismo. Por su parte, el espacio liso, es ilimitado, nómada, heterogéneo, se construye gracias a “operaciones locales con cambios de dirección” lo que implica la posibilidad de cambiar el punto de destino, está ocupado por acontecimientos, es un espacio de afectos que se percibe hápticamente, a partir de síntomas, de evaluaciones, es un espacio intensivo, un cuerpo sin órganos. Liso y estriado forman parte de un proceso según lo cual lo liso tiende a ser estriado y lo estriado tiende a ser alisado a partir de mecanismos que recuerdan, respectivamente, a las estrategias y tácticas de las que habla de Certeau en *La invención de lo cotidiano* (1980). El mar funciona como ejemplo paradigmático del espacio liso que tiende a la estriación por la superposición de rutas marítimas y su cartografía. La ciudad, espacio estriado por antonomasia, tiende al alisamiento tanto a partir de los mismos procesos de crecimiento urbano (la fragmentación de la ciudad, el crecimiento de suburbios, etc.) como por las prácticas que tienden a romper o a buscar las grietas y los intersticios de las diferentes jerarquías de su sobrecodificación. En este último sentido es interesante la performance *Bodies in urban spaces* (2007) del coreógrafo Willy Dorner, en el que los cuerpos de sus bailarines recorren la ciudad en busca de estas grietas, estos intersticios, estos *terrains vagues*, esos espacios olvidados por la norma, por las fuerzas de la estriación, para ocuparlos y, desde allí, comenzar la operación de alisado. Una idea similar parece encontrarse en la base de *Demoliciones, descampados y huertas urbanas* (1995-2002) de Lara Almárcegui. Se trata de un proyecto en el que busca lugares abandonados, descampados, solares, edificios vacíos o que van a ser demolidos y, aprovechando precisamente este impasse, esta momentánea falta de atención de las fuerzas urbanizadoras, esa posibilidad de que pueda pasar cualquier cosa que los convierte en espacios de libertad, ni que sea transitoria, les da un uso diferente, resignificándolos a través de diversas operaciones entre las que encontramos la cartografía, las guías o la organización de visitas (Almárcegui 2015, 32-53).



Figura 3. Willie Dorner. *Bodies in urban spaces*, 2002-actualidad
 Fuente: <http://www.ciewdorner.at/>



Figura 4. Lara Almarcegui. *Demoliciones, descampados y huertas urbanas*, 1995-2002.
 Fuente: <http://www.lapanera.cat/ca/biennial/artistes/lara-almarcegui>

A pesar de la importancia política de la perspectiva crítica en cartografía, algunos teóricos han creído necesario ir más allá del construccionismo social en el que esta se movía y del entendimiento de los mapas como representaciones a causa de los problemas teóricos que en nuestra contemporaneidad suscita la idea de trabajar con objetos culturales estables. Éstos han propuesto una aproximación post-representacional al estudio de la cartografía con posturas diversas en su seno (Dodge et al. 2009). Quizás la línea de trabajo más productiva es la que considera la geografía desde una perspectiva relacional, como una constelación de procesos en marcha que involucra tanto la producción de mapas como su uso, siendo afectada por el mundo y afectando, a su vez, al mundo. Esta visión performativa y ontogenética de los mapas los mantiene en un estado continuo de devenir,

as always mapping; as simultaenously being produced and consumed; authored and read; designed and used, serving as a representation and practice; as mutually constituting map/space in a dydiac relationship (Kitchin et al. 2009, 17).

La cartografía post-representacional está fuertemente influenciada por la teoría no-representacional desarrollada por Thrift (2008) en el campo de la geografía humana. Sin embargo, como explica Rossetto (2015), lo que se entiende por cartografía post-representacional en los últimos tiempos ha dejado atrás parte de la ortodoxia no-representacional, intentando reconciliar esta aproximación con ciertos aspectos de la geografía crítica. Se trata, como propusieron en su momento Del Casino y Hanna (2006), de ir más allá de las dicotomías reinantes en los estudios sobre cartografía, como representación/práctica, producción/consumo o mapa/espacio. Rossetto propone, siguiendo a Lykke (2010), que el prefijo post en post-representacional debe indicar una doble aproximación, “embracing and critical, transgressing and including” (Rossetto 2015, 13), de lo representacional. Postura que, como podemos apreciar, ya estaba explícita en el texto de Kitchin, Perkins y Dodge que he reproducido arriba.

Entender los mapas desde esta visión performativa y ontogenética hace que dejemos de verlos como objetos culturales estables que pueden ser examinados desde “close readings of cultural texts, with the aim of construing their implicit meanings and analysing how those meanings affirm or challenge power relations” (Rose 2015, 3). Nuestra instalación no es un objeto estable por diversas razones y en diversos sentidos. En primer lugar, por el hecho de estar hecha, en gran parte, por objetos (el proyector y la pantalla) pertenecientes al fondo de un museo en cuyo almacén reposan nuevamente. Objetos que normalmente se deberían exponer como un proyector de opacos de principios del siglo 20 y su pantalla. El hecho de que para nuestra instalación este proyector de opacos proyecte una foto digital del océano tomada prestada de internet nos lleva a la segunda razón de su inestabilidad. Como explica Rose (2015, 3), gran parte de los objetos culturales que se crean en la actualidad, estando mediados digitalmente, son raramente estables, puesto que los objetos digitales son más bien

mutables, multimedia, y divulgados masivamente. Lo mismo pasa con nuestra instalación, en la que hemos utilizado una foto recuperada a partir de una búsqueda en Google, el más masivo divulgador de objetos digitales de nuestra era y la hemos cambiado de formato al imprimirla en una impresora casera y proyectarla con un proyector analógico, por lo cual sufrió mutaciones que le hicieron perder gran parte de sus atributos originales. En otro sentido, *El mapa del océano* no es un objeto cultural estable por diversas razones que se encuentran en la intersección de ciertos postulados de la cartografía post-representacional y la exposición en la que se gestó la instalación. Como he explicado, la exposición pretendía investigar nuevas prácticas pedagógicas a partir de un fondo de materiales educativos históricos y para ello nos servimos de la idea de cartografía y de Atlas que nos servían como metáforas para crear nosotros una cartografía, un Atlas, a partir de prácticas artísticas y de materiales que, en muchas ocasiones, eran mapas o tratábamos como mapas. Por otra parte, también hemos visto siguiendo a Kitchin et al. (2009) que, desde la aproximación post-representacional a la cartografía el mapa siempre está cartografiando, produciendo y siendo producido... Nuestra instalación no pretende, evidentemente, mostrar, representar, unos conceptos educativos, sino que, a partir del programa de mediación pedagógica que formaba parte de la exposición, convertirse en detonante de nuevas prácticas educativas, lo que lo aleja nuevamente del objeto cultural estable y lo aproxima a estas posiciones performativas y ontogenéticas de la cartografía post-representacional.

La educación y las prácticas profesionales de los geógrafos académicos

Uno de los cometidos de la exposición Nuevo Atlas Ilustrado era ser un detonante, más que una representación, de nuevas prácticas educativas. Por esta razón consideramos que sería interesante empezar la exposición con una instalación que fuera posibilitadora de estas nuevas prácticas educativas. Por esto, al encontrar entre los mapas de gran formato del fondo del MPdC la pantalla del proyector de opacos nos vino rápidamente a la mente el *Ocean Chart* de Carroll. ¿Hay algo más posibilitador que un mapa en blanco? Como ya he mostrado en la primera parte, en este artículo me interesa mostrar diferentes maneras de trabajar con el arte desde la geografía. En este apartado indagaré en diferentes marcos teóricos que nos permiten pensar la profesión de docente e investigadora desde el arte a partir de la instalación.

Es bastante habitual que una gran parte de los profesores de arte se sientan artistas y que dediquen parte de su tiempo a la práctica artística. En este contexto se ha acuñado el término *artist-teacher* para hablar de aquel "individual who both makes and teaches art and is dedicated to both activities as a practitioner" (Thornton 2005, 167). Se trata de que el ejercicio de cada una de estas dos prácticas redunde en la mejora de la otra. Así el hacer de docente tiene efectos positivos en el desarrollo de la práctica artística y el hacer de artista tiene efectos positivos en el desarrollo de la docencia. Este pequeño detalle es el que lo diferencia al *artist-teacher* de la mayor parte de otros docentes-profesionales en sus respectivos campos.

También desde el campo de la educación, pero desde fuera del campo de la educación artística, se han hecho avances en el sentido de involucrar el arte en la educación. El concepto *Artistry* acuñado por Eisner (2003) hace referencia a aquellos modos de aprendizaje, aquellas maneras de trabajar, tanto los profesores como los estudiantes, que están orientadas por el arte. Eisner, influenciado por las ideas de Herbert Read (1944) afirma que

the aim of education ought to be conceived of as the preparation of artists. By the term artist neither he nor I mean necessarily painters and dancers, poets and playwrights. We mean individuals who have developed the ideas, the sensibilities, the skills and the imagination to create work that is well proportioned, skillfully executed and imaginative, regardless of the domain in which an individual works (Eisner 2003, 376).

Se trata de adoptar en los procesos de aprendizaje un modo de pensar informado por los procesos de creación artística y relacionado: con la experiencia de las relaciones cualitativas que emergen en el trabajo; con la posibilidad de hacer juicios sobre éstas cuando no hay reglas que rigen este trabajo; con la capacidad de cambiar las finalidades durante el proceso; con el reconocimiento de la coherencia entre forma y contenido; con la asunción de que no todo lo conocible se puede articular en palabras; con las *affordances* y *constraints* del medio en el interior del cual se elige trabajar; y con el énfasis en la importancia de la satisfacción estética como motivo del trabajo (Ibidem).

Podemos ampliar la propuesta de Eisner con algunas de las enseñanzas del primer libro de Bourriaud. En *Formas de vida*, Bourriaud explica que a partir de finales del siglo XIX el trabajo del artista difiere del del obrero industrial sometido a una serie de normas draconianas relacionadas con la racionalización del trabajo que impusieron las doctrinas que permitieron la producción en masa y la estandarización de los bienes de uso (taylorismo y fordismo). La diferencia fundamental entre un trabajo y el otro es que, el trabajo industrial se compone de una serie de gestos inmutables que están definidos de antemano mientras que, a partir de esa época, el artista tiene que inventar para cada proyecto la sucesión de gestos y posturas que le servirán para crear y producir (Bourriaud 2009, p. 11-14). Así, la adopción de maneras de hacer y de pensar artísticas representan necesariamente un cambio en nuestra práctica como geógrafos académicos, tanto en su vertiente educativa como en su vertiente investigadora. En el campo de la educación, adoptar métodos de trabajo y pensamiento artísticos en el campo de la educación y la investigación en el sentido que le da Bourriaud en el texto citado -es decir en el sentido de tener que pensar e inventar nuevos gestos para cada proyecto- nos permite, por un lado, dejar atrás la repetición de los modelos educativos hegemónicos heredados y basados en la industrialización de la educación que, siguiendo con la metáfora de Bourriaud, nos hacen repetir, como profesores los mismos gestos cada curso. Pero esto no es lo único, al mismo tiempo nuestros estudiantes aprenden nuestros gestos y los reproducen como profesionales ya sea en

el campo educativo o en otro. Se trata, pues, de huir de los programas preestablecidos, que no dejan de ser conjuntos de gestos definidos de antemano, para hacer de cada proceso de aprendizaje una investigación que requiera inventar unos nuevos gestos. Veamos cómo la instalación nos ayuda a pensar en todo ello.

Nuestro *Mapa del océano* y el de Carroll comparten lo que podríamos llamar una estética del vacío, o de lo vacío, atribuible a muchas otras obras que van desde aquel *Blanco sobre blanco* (1918) presentada por un Malèvich, que ya proclamaba una crisis de la representación con su anuncio de que ya no quedaba más que el desierto (Malèvich, [1920] 1966), a una nueva reflexión sobre esta crisis de la representación que muestra la instalación *El lamento de las imágenes* de Alfredo Jaar (2002). Por el camino encontramos obras que, por diferentes razones, entrarían en esta imprecisa categoría: las *White paintings* de Rauschenberg (1951), la pieza musical *4'33"* de John Cage (1951), los mapas de Terry Atkinson y Michael Baldwin *Map of the Sahara after Lewis Carroll* (1967) o el *Map of Thirty-Six Square Mile Surface Area of Pacific Ocean West of Oahu* (1967), o la *Lección de historia del arte, lección nº 1* de Luis Camnitzer (2000).

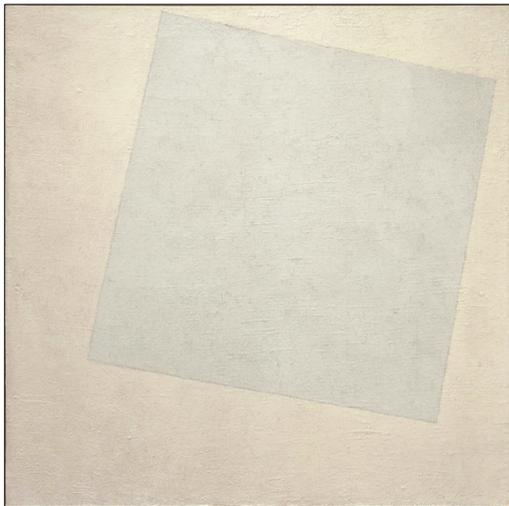


Figura 5. Kasimir Malèvich. *Blanco sobre blanco*, 1918

Fuente: <https://www.moma.org/artists/3710>

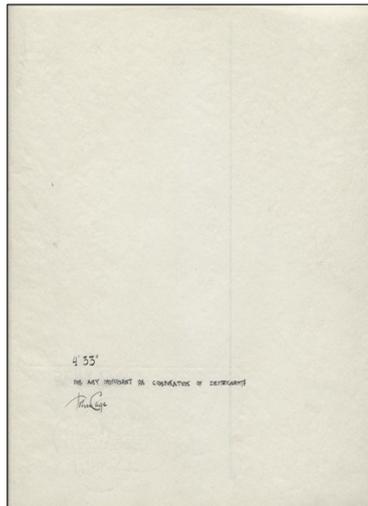


Figura 6. John Cage. *4'33"*, 1951

Fuente: <https://www.moma.org/artists/912>

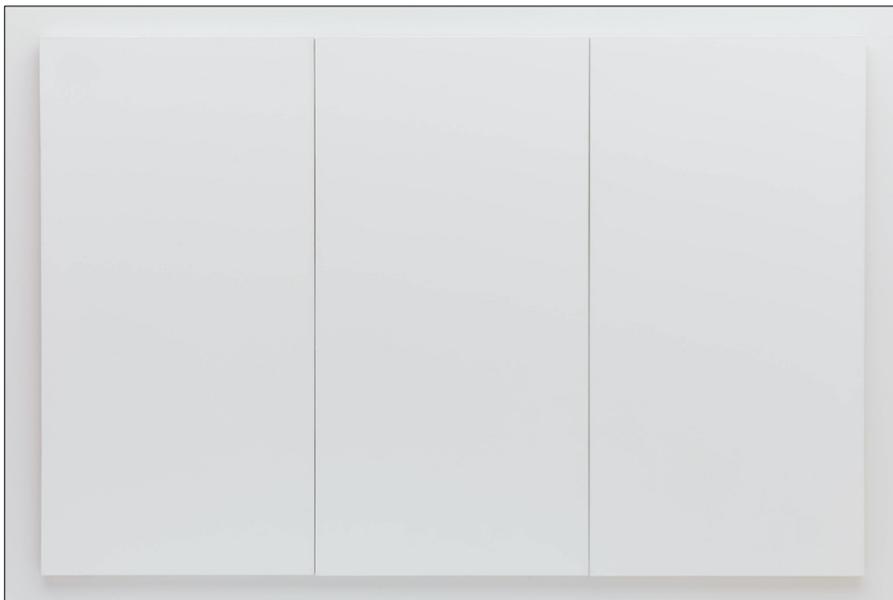


Figura 7. Robert Rauschenberg.

White paintings, 1951

Fuente: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/>

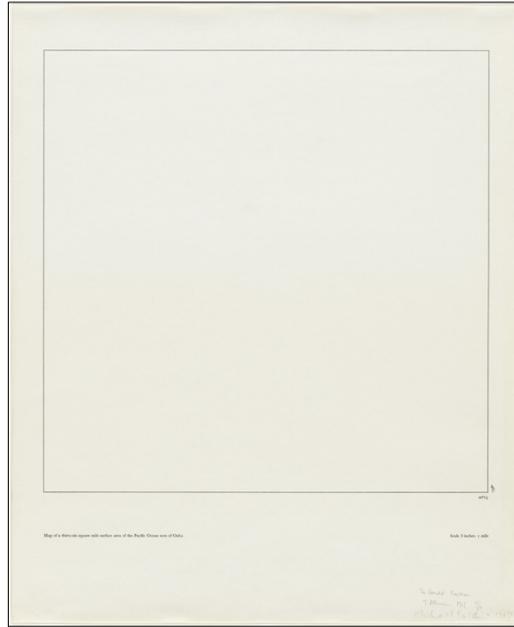
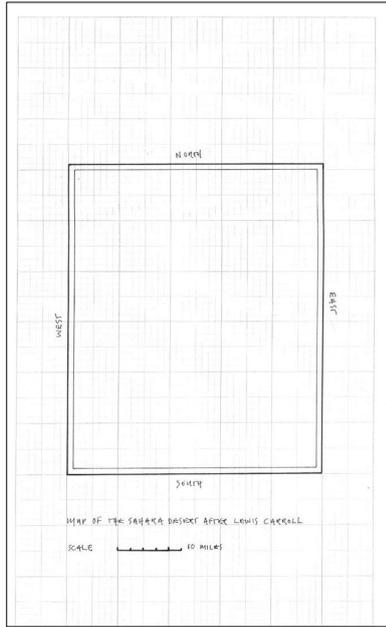


Figura 8. Terry Atkinson and Michael Baldwin. *Map of the Sahara after Lewis Carroll, 1967*

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artists/art-language-668>

Figura 9. Terry Atkinson and Michael Baldwin. *Map of Thirty-Six Square Mile Surface Area of Pacific Ocean West of Oahu, 1967*

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artists/art-language-668>



Figura 10. Luis Camnitzer. *Lección de historia del arte, lección nº 1, 2000*

Fuente: <https://www.museorei.nasofia.es/prensa/nota-de-prensa/luis-camnitzer-hospicio-utopias-fallidas>



Figura 11. Alfredo Jaar. *El lamento de las imágenes, 2002*

Fuente: <https://alfredojaar.net/projects/2002/lament-of-the-images/>

Tomamos los distintos vacíos que encontramos en la incompleta lista del párrafo anterior -esta vacuidad en la pantalla, en la tela, en el espacio sonoro- como una oportunidad para que acontezcan cosas nuevas, cosas diferentes, que sirvan para un cambio de los modelos educativos.

Pero ¿qué modelos pretendemos evitar o, incluso, romper? Veamos una explicación que nos llega desde la Pedagogía. En la década de los setenta del pasado siglo, algunas investigaciones en el campo de la educación (Sharpe and Green 1975) llegaron a la conclusión que las prácticas llevadas a cabo por los maestros suelen estar más influenciados por los modelos interiorizados durante la escolarización primaria y secundaria que por aquellos integrados durante la etapa de aprendizaje universitario y post-universitario. Las investigadoras afirmaban que esto solía suceder invariablemente a no ser que durante esta etapa universitaria esos modelos educativos, que solían ir en la línea de lo que se ha llamado educación industrial, se explicitaran, se desmontaran y se reconstruyeran con procesos de aprendizaje que ayudaran a pensar y a llevar a cabo prácticas educativas distintas. En otras palabras, es necesario ser conscientes de los modelos que hemos heredado, explicitarlos para poder desmontarlos y diseñar nuevas prácticas más acordes con la realidad que vivimos. Esta idea, que nos viene del ámbito de la pedagogía, la debemos aplicar también al mundo de la geografía y, especialmente, al del aprendizaje de la geografía tan anclado como suele estar en los modelos heredados de los inicios de la institucionalización de la geografía como disciplina escolar tan relacionados con los postulados de la geografía descriptiva.

En relación con la investigación, la adopción de las maneras de hacer del arte nos lleva a otro concepto que me interesa: el que, dependiendo del país, se ha llamado *practice as research*, *arts based research* o *research-creation*. Se trata de un conjunto de aproximaciones y actividades que, incorporando procesos creativos y el desarrollo de proyectos artísticos en el contexto de la investigación y los programas académicos, puede actuar como una forma de análisis que rompa con la hegemonía de los trabajos escritos como únicos instrumentos válidos para difundir resultados de investigación, conceptos e ideas (Chapman and Sawchuk 2012, 13). Para Manning, esta manera de hacer propone “new forms of knowledge, many of which are not intelligible within current understandings of what knowledge might look like” (2015). Su modo de actuar es, como explica Loveless, *practicoteórico*, así “not only hybridizes artistic and scholarly methodologies, it also legitimizes hybrid outputs”. En su voluntad de hibridación, en su asunción que los marcos disciplinarios en los que se puede encuadrar, que las metodologías que puede utilizar y que las preguntas que se puede hacer son un proceso en constante devenir opera como un agente de *queering of the academy* (Loveless 2015, 41-42).

En los párrafos anteriores he mostrado los diferentes marcos que me han servido en mi devenir como geógrafo desde una postura de geógrafo académico interesado por el arte a una postura en la que se hibridan con intensidades cambiantes diferentes prácticas entre las que encontramos la docencia, el arte, la curaduría o la



Figura 13. Claude Lorrain, *Port de mer au soleil couchant*, 1639

Fuente: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061023>

“Técnica de paso precipitado a través de ambientes diversos” (Debord 1956a), la deriva era, para Letristas y Situacionistas, un modo de comportamiento experimental, lúdico-constructivo, que consistía en la abolición temporal de las formas de típicas de desplazamiento y de comportamiento para dejarse llevar por las solicitudes del terreno y los encuentros que le correspondían. Se trataba de un desplazamiento sin finalidad por las calles de la ciudad que podía ayudar a conquistar “las profundidades y los misterios del espacio urbano” (Debord 1978, 1377).

La deriva letrista y situacionista tenía una naturaleza multidimensionalidad. Poseía, por un lado, una dimensión exploratoria del medio urbano y una dimensión crítica para con éste, pero también una dimensión subjetiva y otra objetiva. Exploratoria en tanto que experimentación y construcción de tipos alternativos de comportamiento, de un cambio de reglas en el modo de vida urbano que se definía por su situación externa a y en contra de la legalidad burguesa (Careri 2005, 92). Crítica porque se situaba, en general, en el contexto de contestación del urbanismo funcionalista y, en particular, de las grandes transformaciones que estaba sufriendo París en las décadas de los cincuenta y sesenta (Guy and Le Bras 2013, 95). Subjetiva ya que, siguiendo en cierto modo la herencia de las deambulaciones surrealistas, daban una cierta importancia, aunque llena de matices, al azar y a una búsqueda de aquello que aún quedaba en la ciudad de ocasional, inesperado e irregular (Maderuelo 2008, 179). Objetiva, finalmente, en tanto que su exploración de la ciudad tenía como finalidad un nuevo uso de la vida y no una huida de la realidad, por lo que su campo de acción eran la vida y la ciudad reales (Careri 2005, 92-94).

En un texto muy sugerente dedicado a las líneas, el antropólogo Tim Ingold (2015) expone una visión de las diferentes formas de concebir y de utilizar los

diferentes espacios por los que transitamos. Para el británico, existen dos modalidades de viaje, que denomina transportar y deambular. Relaciona la primera con el modo en que los navegantes se mueven por el mar, un área en la que no se deja huella, siguiendo una serie de puntos fijados de antemano. La segunda tiene que ver con la manera en que los inuit se mueven por los espacios nevados en los que desarrollan su vida, es decir, a lo largo de las líneas de huellas, de senderos de viaje, que van trazando al buscar una presa o una persona perdida. Transportar implica un destino concreto en el que la naturaleza básica del movimiento queda intacta porque no necesita de los encuentros durante el trayecto ni se deja guiar por las solicitudes del terreno, típicos ambos de la deriva, puesto que le alejarían de su ruta. Una ruta que debe entenderse como una línea de ocupación sobre una superficie en blanco que se forma tras un cálculo de necesidades y construyendo jerarquías en sus nodos a partir de la densidad de estas líneas, rectas y regulares, que conectan pero que también dividen. Deambular implica un modo de vida, puesto que implica crecimiento y desarrollo, tener en cuenta el camino que va abriendo a su paso e interactuar con él a partir de la propia percepción del terreno, del mismo modo hicieran que los Letristas y los Situacionistas en sus derivas en busca del perfil psicogeográfico de las ciudades. Pero deambular es también, para Ingold, una forma de poblar la tierra, participando desde dentro de la formación de su malla y textura y de las sendas que atraviesan esta malla hecha de líneas irregulares y sinuosas. En estrecha relación con ello, también es un modo de conocer que ordena la realidad de un modo progresivo, integrando el conocimiento a lo largo del sendero por el cual se viaja. Lo que entra en contradicción con el pensamiento moderno, según el cual “el conocimiento se configura uniendo diversas observaciones desde distintos puntos fijos de una imagen completa”. La relación de todo ello con los espacios estriado y liso propuestos por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* es clara, en especial en lo que respecta a sus modelos tecnológico y marítimo (Deleuze and Guattari 2015, 483-509).

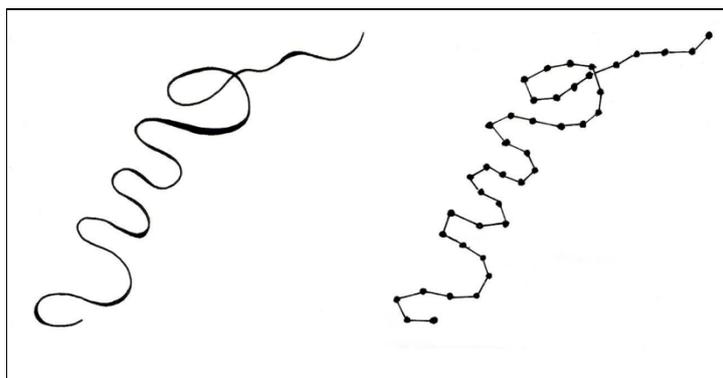


Figura 14. Deambular y transportar

Fuente: Tim Ingold 2015, p.107 y 110

Volvamos a las derivas en relación con el tema que nos ocupa. Es interesantes poner de relieve que tanto estas como todo el linaje de prácticas artísticas desarrolladas desde entonces en las que el componente central es el acto de andar, tienen una

tendencia a la creación de la nada (Crivelli 2016, 59-95), lo que las emparenta con nuestro *Mapa del océano*, pero por razones diferentes de las ya aducidas. En obras como *A Line Made by Walking* de Richard Long (1967) o *Paradox of Praxis: Sometimes Making Something Leads to Nothing* de Francis Alÿs (1997), se aprecia cómo la indeterminación, el ensayo, la previsión de fracaso, la inmaterialidad, la falta de practicidad, la fugacidad, el tedio, la monotonía, la banalidad, la anonimidad, son las principales cualidades de estas nuevas derivas que abarcan diversos tipos de prácticas artísticas andantes.



Figura 15. Richard Long. *A line made by walking*, 1967
 Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-1525>



Figura 16. Francis Alÿs. *Paradox of Praxis: Sometimes Making Something Leads to Nothing*, 1997
 Fuente: <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

Lo mismo ocurre con nuestro *Mapa del océano*, montado a partir de elementos provenientes del fondo de un museo en el que ya vuelven a descansar y como una simple tentativa de emular a otro mapa ya existente que consideramos la metáfora de nuestra práctica. Un mapa de posibilidades, que rompe con los modelos establecidos, pero que, como la mayor parte de obras citadas en este capítulo tienen como denominador común el hecho de, en este tender al vacío, a la nada, poner el acento en los pequeños detalles. Del mismo modo, las *White Paintings de Rauschenberg* intentaban mostrar los diferentes matices de la luz sobre la tela blanca a lo largo del día, *4'33"* de Cage intentaba poner en evidencia los sonidos del ambiente desenmascarados por su obra silenciosa, y las derivas Letristas y Situacionistas pretendían mostrar aquellos pequeños detalles de la cotidianidad urbana que quedan al descubierto al hacer un uso no funcionalista de la ciudad. Una serie de obras que nos ayudan a pensar geografías de la cotidianidad.

Conclusiones

Las prácticas artísticas pueden servirnos como dispositivos especulativos que nos ayudan a pensar nuevas maneras de relacionar conceptos y a poner en relación distintos marcos teóricos, prácticas y espacios. Con este texto he mostrado algunas posibilidades que permite el denominado giro estético de la geografía y de la aplicación de métodos creativos de trabajo conocidos como *creation-as-research* o *research-creation* para nuestra disciplina a partir de la reflexión sobre una instalación artística que realicé en coautoría. Con ella quiero mostrar cómo podemos trabajar geográficamente en, sobre, y a través del arte y cómo esta orientación analítica es productiva en la construcción de conocimiento geográfico. En este texto nos hemos centrado en tres de las diferentes líneas de encuesta geográfica posibles a partir de esta instalación artística.

La primera tenía que ver con la cartografía y las teorías cartográficas. Trabajando sobre y a través del arte hemos problematizado el concepto de representación en lo tocante al ámbito cartográfico, lo que nos ha puesto en relación, por una parte, con la cartografía representacional y, en su seno, con la cartografía crítica. También hemos visto como la instalación, instalándose en el espacio liso postulado por Deleuze y Guattari, eludía las principales reglas cartográficas. También la hemos emparentado con la cartografía post-representacional con su visión ontogenética y performativa de los mapas, alejada de los objetos culturales estables de la modernidad.

Esto nos ha llevado a la segunda línea de encuesta, relacionada con la educación, la investigación y las prácticas profesionales de los geógrafos en la academia donde hemos trazado una genealogía de figuras (como *artist-teacher*, *Artistry* o *research-creation*) que nos sirven para pensar maneras de relacionarnos con el arte desde nuestro trabajo como geógrafos. Trabajando en el arte, creamos la primera instalación, titulada *Mapa del océano*, partiendo del mapa en blanco de Lewis Carroll y emparentándola con toda una genealogía de obras artísticas que comparten lo que he

denominado una estética de lo vacío. Este linaje de obras que tienen como hilo conductor el vacío, nos ha permitido hablar -trabajando al mismo tiempo sobre y a través del arte- sobre cómo podemos romper con los modelos heredados, en este caso hemos centrado la discusión en el aprendizaje de la geografía en el ámbito escolar, pero espero que estas líneas sirvan para una ampliación de esta idea en otros campos dentro de la disciplina.

Finalmente -y seguimos con un trabajo sobre y a través del arte- la tercera línea de encuesta nos ha puesto en relación con las geografías de la cotidianidad a partir del acto cotidiano de andar y de la práctica de las derivas y las deambulaciones. Ello nos ha permitido fijarnos en cómo utilizamos los diversos espacios por los que transcurre nuestra existencia, la deriva y el movimiento funcionalista, el deambular y el transportar, el espacio liso y el espacio estriado. Las relaciones, en muchos casos agonísticas, entre estas diferentes maneras de apropiarse, de utilizar o de concebir el espacio nos ponen sobre la pista de las posibilidades que tenemos de trazar líneas de fuga que se escapan entre las rendijas y los intersticios de la tendencia a la sobrecondición de los espacios en los que vivimos. Por otra parte, nos damos cuenta que, en su tendencia a la creación de la nada, algunas de estas prácticas artísticas nos ponen en la senda de lo que Perec llamaría lo Infraordinario, aquello que sucede cuando parece que no sucede nada, con su tendencia a la valoración de los pequeños detalles que nos llevan a una reflexión -a través del arte- sobre lo cotidiano y sobre las maneras de aproximarnos a este tema desde la geografía.

Como he mostrado con este texto la Geografía y el Arte son disciplinas que desde hace tiempo han tenido relaciones altamente productivas en lo que se ha llamado *geographical turn* o *creative turn*. Ambos giros, como hemos visto, tienen una importante capacidad de retroalimentación llevándonos a una trascendencia de lo disciplinar y de producción de conocimientos híbridos que he querido mostrar a partir del estudio de caso analizado.

Bibliografía

- Almárcegui, Lara. 2015. "Descampados, demoliciones y ruinas." In *Topografías invisibles. Estrategias críticas entre arte y geografía*, edited by Teresa Blanch, 32-53. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions.
- Biemann, Ursula. 2003. "Geography and the Politics of Mobility." In *Geography and the Politics of Mobility* (exhibition catalogue), edited by Ursula Biemann. Vienna: Generali Foundation.
- Bourriaud, Nicolas, ed. 2003. *Global Navigation System*. Paris: Éditions Cercle d'Art.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: CENDEAC.
- Bunske, Edmunds. 1981. "Humboldt and an aesthetic tradition in geography." *Geographical Review* 71: 379-394.
- Buttimer, Anne. 2001. "Beyond Humboldtian science and Goethe's way of science: Challenges of Alexander Von Humboldt's geography." *Erdkunde* 55(2): 105-120. <http://dx.doi.org/10.3112/erdkunde.2001.02.01>

- Careri, Francesco. 2002. *Walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carroll, Lewis. 1876. *The Hunting of the Snark*. London: Macmillan Publishers.
- Cartwright, W. et al, eds. 2009. *Cartography and Art*. Berlin: Springer.
- Chapman, Owen and Kim Sawchuk. 2012. "Research-Creation: Intervention, analysis and 'family resemblances'." *Canadian Journal of Communication* 37(1): 5–26. <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>
- Crivelli, Jacopo. 2016. *Nuevas derivas*. Santiago de Chile: ediciones / metales pesados.
- de Certeau, Michel. 1980. *L'invention du Quotidien. 1, Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Debord, Guy. [1959] 2006. "Théorie Situationniste". In Guy Debord. *Oeuvres*, 463. Paris: Gallimard.
- Debord, Guy. [1978] 2006. "In girum imus nocte et consumimur igni." (1978). In Guy Debord. *Oeuvres*, 1334-1401. Paris: Gallimard.
- Debord, Guy. 1956a. "Théorie de la dérive." *Les Lèvres nues* 9.
- Debord, Guy. 1956b. "Deux comptes rendus de dérive." *Les Lèvres nues* 9.
- Del Casino, V. And Stephen Hanna. 2006. "Beyond The ' Binaries ': A Methodological Intervention for Interrogating Maps as Representational Practices." *ACME* 4(1): 34-56.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 2015. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: MNCARS.
- Dodge et al., eds. 2009. *Rethinking maps. New Frontiers in Cartographic Theory*. New York, Routledge.
- Dreyfus, Hubert y Charles Taylor. 2015. *Recuperar el realismo*. Madrid: Rialp.
- Eisner, Elliot. 2003. "Artistry in education." *Scandinavian Journal of Educational Research* 47(3): 373–384. <https://doi.org/10.1080/00313830308603>
- Garrida, Elisa. 2019. *Arte y Ciencia en la Pintura de paisaje. Alexander von Humboldt*. Madrid: Doce Calles.
- Grésillon, Boris. 2014. *Géographie de l'art. Ville et création artistique*. Paris: Ed. Economica.
- Guasch, Anna Maria. 2020. *The Turns of the Global*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Guy, Emmanuel and Laurence Le Brass. 2013. "L'arsenal des pratiques situationnistes. Nouveau Théâtre d'Opérations dans la Culture." In *Guy Debord. Un art de la guerre*, edited by Emmanuel Guy and Laurence LeBrass, 92-97. Paris: BNF/Gallimard.
- Harley, Brian. 1989. "Deconstructing the Map." *Cartographica* 26(2): 1-20.
- Hawkins, Harriet. 2014. *For Creative Geographies. Geography, Visual Arts and the Making of Worlds*. New York: Routledge.
- Hawkins, Harriet. 2018 *Geography's creative (re)turn: Toward a critical framework*. *Progress in Human Geography*, 43(6): 963–984. <https://doi.org/10.1177/0309132518804341>
- Ingold, Tim. 2015. *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa.
- Ivain, Gilles. 1958. "Formulaire pour un Urbanisme Nouveau." *Internationale Situationniste* 1: 15-20.

- Kitchin et al. 2009. "Thinking about maps." In *Rethinking Maps*, edited by Martin Dodge et al., 1-25. New York: Routledge.
- Krauss, Rosalind. 1979. "Sculpture in the expanded field." *October* 8: 30-44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lykke, N. 2010. "The Timeliness of Post-Constructionism." *NORA*, 18(2): 131-136.
- Loveless, Natalie. 2015. "Polemics: Short Statements on Research-Creation." *RACAR* 40(1): 41-42. <https://doi.org/10.7202/1032750ar>
- Maderuelo, Javier. 2008. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos (1960-1989)*. Madrid: Akal.
- Malevich, Casimir. [1920] 1966. "El suprematismo como modelo de la no representación." In *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, edited by Mario de Micheli. Madrid: Editorial Alianza.
- Manning, Erin. 2015. "Against Method." In *Non-Representational Methodologies. Re-Envisioning Research*, edited by Phillip Vannini, 52-71. New York: Routledge.
- O'Rourke, Karen. 2013. *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*. Cambridge: MIT Press.
- Padrón, Diana. "El impulso cartográfico. Comportamientos cartográficos del arte contemporáneo en la era del capitalismo deslocalizado. 1957-2017" PhD diss., Universitat de Barcelona, 2018.
- Paglen, Trevor. 2008. "Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space." In *Experimental Geography. Radical Approaches to Landscape, Cartography, and Urbanism*, edited by Trevor Paglen. New York: Meville House Publishing.
- Quirós, Kantuta and Aliocha Imhoff. 2012. "Glissements de terrain." In *Géo-Esthétique*, edited by Kantuta Quirós and Aliocha Imhoff, 5-35. Paris: Éditions B42.
- Read, Herbert. 1944. *Education Through Art*. London: Pantheon.
- Rendell, Jane. 2006. *Art and architecture: a space between*. London: IB Tauris.
- Rogoff, Irit. 2008. *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*. New York: Routledge.
- Rossetto, Tania. 2015. "Semantic ruminations on 'post-representational cartography'." *International Journal of Cartography*, 1(2): 151-167. <https://doi.org/10.1080/23729333.2016.1145041>
- Sharpe, Rachel and Anthony Green. 1975. *Education and Social Control*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Soja, Edward. 1989. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.
- Soja, Edward. 1996. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*. Malden: Blackwell Publishing.
- Sumartojo, Shanti and Sarah Pink. 2019. *Atmospheres and the Experiential World. Theory and Methods*. New York: Routledge.
- Thornton, Alan. 2005. "The artist teacher as reflective practitioner." *International Journal of Art and Design Education* 24(2): 166-174. <https://doi.org/10.1111/j.1476-8070.2005.00437.x>
- Thrift, Nigel, 2008. *Non-Representational Theory*. New York: Routledge, 2008.

- Volvey, Anne, Yann Calberac and Miriam Houssay-Holzschuch. 2012. "Terrains de je. (Du) Sujet (au) géographique." *Annales de Géographie* 5(687-688): 441-459. <https://doi.org/10.3917/ag.687.0441>.
- Volvey, Anne. 2000. "L'espace vu du corps », in *Logiques de l'espace, Esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, edited by Jacques Lévy and Michel Lussault, 319-332. Paris: Belin.
- Volvey, Anne. 2007. "Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain." *Travaux de Géographie de l'Institut de Reims*, 33(129-130): 3-25. <https://doi.org/10.3406/tigr.2007.1527>
- Volvey, Anne. 2014a. "Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique." *Belgeo* 3: 1-25. <https://doi.org/10.4000/belgeo.13258>
- Volvey, Anne. 2014b. "Le corps du chercheur et la question esthétique dans la science géographique." *L'information géographique*, 31(1): 92-117. <https://doi.org/10.3917/lig.781.0092>
- Warf, Barney and Santa Arias, eds. 2008. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. New York: Routledge.
- Westphal, Bertrand. 2007. *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*. Paris: Éditions de Minuit.
- Wright, Stephen. 2013. *Toward a Lexicon of Usership*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum.

© Copyright Quim Bonastra, 2021

© Copyright: Scripta Nova, 2021.

Ficha bibliográfica:

BONASTRA, Quim. Esbozos para un atlas de geografía del arte. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universitat de Barcelona, vol. 25, Núm. 1 (2021), p. 211-240 [ISSN: 1138-9788]

DOI: 10.1344/sn2021.25.32623