

# **APUNTS SOBRE LA IMPOSSIBILITAT DE LA IMATGE DEL MÓN**

Quim Bonastra i Glòria Jové

La modernitat va ser, a Occident, l'era de la imatge del món. Entendre el món com una imatge, com una representació —cosa que, per a Heidegger (1938), va ser un dels pilars de la cultura científica moderna—, significava que tot allò que no es podia representar no podia ser cert, ni real, ni objectiu.

El mapa, a més d'un dels instruments que expliquen més bé aquesta comprensió del món com a imatge, va ser una de les eines fonamentals en el procés de conquesta del món per part dels europeus. Segles després que Anaximandre fes la primera representació de la Terra sobre un pla, petrificant, segons Farinelli (2009), la seva complexitat i dinamisme en un sistema inert, i encetant una manera de veure el món que encara compartim àmpliament, els mapes moderns encarnaven els ideals de progrés i de raó, encara que també els de les diverses estratègies de dominació practicades per Occident en els seus processos d'expansió. No en va Harley (1988) afirmar que els mapes han estat armes de l'imperialisme en la mateixa mesura que els canons i els vaixells. Així, els mapes han servit tant per al reconeixement del territori que es pretenia conquerir com per a la reivindicació prèvia a la conquesta, anticipant l'imperi i legitimant el dret a l'ocupació. Un cop conquerit el territori, s'han utilitzat per controlar-lo, explotar-lo i comunicar els missatges que han ajudat els imperis a mantenir l'*statu quo* territorial.

En la nostra era, d'una manera encara més profunda i complexa que en l'edat moderna, els *mass media*, amb el seu constant bombardeig d'imatges, influencien, modifiquen i modelen la nostra percepció del món i, al mateix temps, la que tenim de nosaltres mateixos, i conformen així les nostres actituds, creences, valors i estils de vida. L'abundant, fins i tot hipertròfica, utilització de diferents tipus d'imatges, entre les quals trobem les cartogràfiques, ha fet que la nostra era es bategés de diferents maneres: l'era del bany d'imatges (Averignou, 2009), amb la seva preocupació per la pervasivitat de la cultura visual i la immunització o anestèsia progressiva dels éssers humans davant aquest fenomen; l'era de la visibilitat (Baitello, 2008), que ens roba el cos i ens transforma a tots en imatges, o l'era de la iconofàgia (Baitello, 2008), en què, en l'estadi més avançat, són les mateixes imatges les que ens devoren a nosaltres.

El fet de viure immersos en un món dominat per la cultura visual, i que siguem tan poc conscients del domini que exerceix sobre la nostra quotidianitat, produeix el mateix efecte desinformatiu que l'excés d'informació en el món de la comunicació. Podríem parlar d'una intoxicació visual amb efectes en molts àmbits, des de la pèrdua de la proximitat i el sentit del propi cos, o propiocepció, fins a la pèrdua del present, o de la profunditat del pensament, i el creixement de l'autoreferència (Baitello, 2008). Al mateix temps, podem entendre les imatges com espais-altres, heterotopies (Foucault, 1984), en el sentit que són llocs, espais, de pensament, de percepció, imaginaris i virtuals, però reals, que ens ajuden a configurar les nostres imatges del món a còpia de localitzacions, deslocalitzacions, deformacions i transformacions successives (Parra, 2017). Les imatges del món en un món hipertrofiat d'imatges només poden ser descentrades, inconnexes, fragmentades,

plenes de superposicions i, alhora, d'omissions. Per això, en l'era del bany d'imatges, de la visibilitat o de la iconofàgia, és impossible una imatge del món.

Amb aquesta exposició volem reflexionar sobre aquesta era de la impossibilitat de la imatge del món. Ho fem per mitjà de les creacions que tres artistes, Walmor Correa, Roc Domingo i Maite Villafranca, han fet a partir de dues instal·lacions, obra dels mateixos comissaris (Quim Bonastra i Glòria Jové), les quals han estat elaborades a partir de materials cartogràfics educatius antics: mapes del Museu Pedagògic de Castelló i de l'IES Màrius Torres de Lleida. El terme *mapa* (Lois, 2015) es refereix a imatges molt diferents, creades amb diverses tècniques i suports, que apelen a llenguatges visuals molt heterogenis i a convencions gràfiques que han variat al llarg del temps. És una definició àmplia, flexible i inclusiva, que ens permet considerar *mapa* coses tan diferents com un esbós a mà alçada, un full topogràfic i una obra d'art, entre d'altres, sobretot fent èmfasi en la manera com els artistes ens ajuden a imaginar i pensar altres *mapes*. Si bé és cert que la seva estètica sovint contradia un dels principis que es demana als mapes científics, és a dir, la precisió, les imatges creades no són *menys* mapes que altres imatges cartogràfiques. Són, sens dubte, imatges cartogràfiques menys convencionals i més creatives pel que fa als territoris.

En aquest text ens interessa parlar, més enllà del valor artístic de la proposta, dels dos vessants principals que trobem en la proposta *curatorial* d'aquesta exposició i que tenen a veure amb les relacions fructíferes de l'art amb la geografia i de l'art amb l'educació.

En els darrers anys, sota denominacions com *geoestètica* (Quirós & Imhoff), *geografies creatives* (Hawkins, 2014), *geografia de l'art* (Grésillon, 2014) o *gir estètic de la geografia* (Volvey, 2014), un nou enfocament geogràfic opera en els intersticis que hi ha entre la geografia cultural, la geografia urbana, la geografia social, la geografia crítica i la geografia postmoderna. Això ha fructificat, en les últimes dècades, a partir del que autores com Rosalind Krauss (1979) o Jane Rendell (2006) han denominat *camp expandit de l'art*. La categoria *art*, al llarg del segle XX, s'ha mogut més enllà de les seves formes i disciplines tradicionals i ha donat lloc a una sèrie d'hibridacions que es resisteixen a la definició disciplinària per abastar una àmplia gamma de maneres de treballar, d'actors, de materials i d'espais (Hawkins, 2014). En aquest context hem de parlar del *gir espacial*, que en les últimes dècades no només s'ha donat en les ciències socials, sinó també en el camp de les pràctiques artístiques. Una multitud d'artistes estan treballant sobre i a partir de preocupacions espacials que concorden, en gran part, amb les que tenim els geògrafs, creant obres que mostren crítiques, reflexions o propostes sobre les articulacions de l'espai, el poder, el saber i les geografies imaginatives (o percepcions i prejudicis geogràfics). Al mateix temps, alguns geògrafs troben en les pràctiques artístiques (tant des del vessant de l'estudi com de la creació) un terreny adobat que possibilita expandir i descentrar el coneixement geogràfic. La finalitat de tots ells és desmuntar les topografies instituïdes, tant les físiques com les imaginades, i obrir les disciplines de l'espai i de la racionalitat cartogràfica (la cartografia és un dels llenguatges privilegiats de crítica d'aquest *spatial turn artístic*) a una revisió geohistòrica que les lligui a un pensament de l'heterogeneïtat, de la pluralitat i de la multiplicació dels centres relacionada amb els *thirdspaces* de Soja (1996). Així, en aquest text, seguint la proposta de Hawkins (2014), ens detindrem en temes com

les geografies de la producció, el consum, els modes de circulació de l'art, les maneres com experimentem i pensem les espacialitats dels nostres cossos, les geografies que mostren o evocuen les obres d'art, o les relacions entre les obres d'art, el món i les seves audiències.

D'altra banda, el fet de treballar a partir de dues instal·lacions fetes de material cartogràfic antic utilitzat en la docència i en la formació de mestres també centra l'interès de la mostra en una altre eix, el de les relacions entre art i educació en el context dels museus pedagògics. L'any 1882, després d'una visita a diversos museus pedagògics europeus, i en el marc de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), Manuel Bartolomé Cossío va crear el Museo Pedagógico Nacional amb l'objectiu d'impulsar la innovació educativa i la formació de mestres i professors des d'una visió reformadora de l'escola i de l'educació que situava el mestre com a element central i com a agent vivificador de l'educació. El museu pretenia ser un centre d'investigació i ensenyament per a la renovació i vitalització de l'educació primària i de la pedagogia en general, un centre d'innovació a través del qual s'introduïrien a Espanya els avenços metodològics i conceptuals existents en altres països. El museu és tancat poc després d'acabar la Guerra Civil, però el fenomen dels museus pedagògics reapareix a Espanya a partir de la Transició, per bé que amb un matís important: sovint miren cap al passat amb l'objectiu de preservar, conservar, mostrar i generar coneixement des de la perspectiva de la història de l'educació. Des de la Facultat d'Educació, Psicologia i Treball Social de la Universitat de Lleida engegarem el projecte *El museu és una escola* a partir de l'obra de Luis Camnitzer. Aquesta obra —*El museu és una escola. L'artista aprèn a comunicar-se. El públic aprèn a fer relacions*—, adquirida a partir d'un projecte comunitari de micromecenatge i instal·lada a la façana principal de la nostra facultat, pretén que, en l'imaginari de les escoles, les mestres i els mestres considerin el museu com un context real d'aprenentatge. El patrimoni i l'art han de permetre l'expansió i la construcció de coneixement conjunt i han d'esdevenir una eina per a la formació dels mestres. Amb aquesta idea, adoptem com a nostra la pregunta següent (Marín, López y Arjona, 2017): “Què es pot fer amb el patrimoni històric d'una institució, a més de conservar-lo i mostrar-lo al públic?” El treball amb l'art i la cultura contemporanis ens permet imaginar noves possibilitats entre els espais on es desenvolupa part de la formació de les mestres, les escoles i la comunitat. Potser en aquest esdevenir s'està construint un projecte híbrid que ens permet reconceptualitzar el museu pedagògic cap a un projecte motor de la innovació educativa en el territori.

*Selfie*, la primera d'aquestes dues instal·lacions creades pels comissaris que es van exposar per primer cop a la mostra *Nou Atles Il·lustrat* (2018), organitzada pel Museu Pedagògic de Castelló, agafa la síndrome d'Estocolm com a metàfora de l'evolució d'una part de la subjectivitat humana en les darreres dècades. La síndrome d'Estocolm descriu aquell procediment psicològic pel qual els segrestats desenvolupen una espècie de simpatia, identificació o fins i tot amor pels seus segrestadors, síndrome que, entesa de manera àmplia, es pot aplicar a moltes situacions. En veiem els efectes en la instauració de la geografia com a disciplina escolar que, com explica Lacoste (1976), tenia com a finalitat convertir la idea de pàtria en una dada tangible, formulada com a fet geogràfic i naturalitzada físicament, és a

dir, no construïda històricament, sinó engendrada per la mateixa natura. I això s'aconseguia a força de copiar i copiar els mapes que la representaven. Les fotografies record-escolars individuals que tots coneixem i que evocuem en aquesta instal·lació són un altre exemple d'aquest procés. En aquestes fotos hi solem trobar els estudiants asseguts al pupitre amb alguna mostra del material pedagògic que s'utilitzava a l'escola. Potser un dels elements de decoració més repetits d'aquestes fotos és el mapa de la Península, que solia estar penjat a la paret, just darrere de l'infant; en altres països, com Mèxic o el Brasil, l'infant acostumava a ser davant la bandera estatal.

Amb aquesta instal·lació ens preguntem, com dèiem, cap a on s'han traslladat aquests processos identitaris o d'identificació en l'actualitat. Què passa quan la imatge amb la qual ens identifiquem, la imatge que repetim dia rere dia, és la del primer pla del nostre rostre? Així, ens preguntem si, a còpia de fer-nos *selfies* i pujar-los a les xarxes socials, podem segrestar-nos a nosaltres mateixos. El primer pla comporta, per a Han (2018), un esvaïment del rerefons que condueix a una pèrdua del món. En el primer pla —continua—, el rostre és allisat fins a convertir-se en faç, en façana, sense interioritat, sense profunditat de camp. Aquesta buidor fa que el subjecte de la *selfie* tracti vanament de produir-se a si mateix a partir de la repetició obsessiva d'una imatge en primer pla de la seva cara i de la publicació d'aquesta imatge a les xarxes socials.

Per reflexionar sobre tot això, convidem els assistents a l'exposició a seure en un pupitre provinent de les escoles de Seròs davant un mapa estatal del fons del Museu Pedagògic de Castelló, a fer-se una *selfie* i a pujar-la a Instagram o Twitter amb el *hashtag* #apuntsselfie perquè ens adonem de la impossibilitat de la imatge del món.

*Les regles cartogràfiques* (2018) és la segona de les instal·lacions creades pels comissaris i amb lesa quals han dialogat els altres tres artistes convidats. Es tracta d'un laberint fet de mapes del fons del Museu Pedagògic de Castelló i de l'IES Màrius Torres de Lleida que s'invita a recórrer i a fotografiar per crear noves terres a partir de la superposició de mapes i compartint les fotos a Twitter i Instagram amb el *hashtag* #apuntsregles.

Harley comença el seu text clàssic sobre la desconstrucció dels mapes (1989) preguntant-se quines regles regeixen la producció cultural dels mapes. En el seu intent de dur a terme un canvi epistemològic en la manera d'interpretar la naturalesa dels mapes, i seguint Foucault i Derrida, considera la cartografia immersa en un sistema de coneixement/poder imbricat en la societat a la qual pertany, i com un text en què s'ha de llegir entre les línies i als marges, i parant atenció als trops, per descobrir-ne els silencis i les contradiccions. Harley arriba a la conclusió que hi ha dues regles bàsiques en la producció cartogràfica: la regla de l'etnocentrisme i la regla de l'ordre social. D'acord amb la primera, totes les cultures col·loquen en un lloc central del mapa les respectives terres santes ideològiques; per virtut de la segona, els mapes mostren clarament les relacions de poder de cada societat.

La nostra instal·lació beu de les dues tradicions implícites en el pensament postrepresentacional (Rossetto, 2015). D'una banda, té una mica d'aquell treball desconstruït que inaugura Harley en els estudis cartogràfics, que intenta fer aflorar aquella veritat oculta i que, segons el punt de vista escollit per l'usuari de la instal·lació, pot fer aflorar relacions de dominació colonial, conflictes polítics o la supremacia econòmica i cultural d'uns països sobre uns altres. D'altra banda, entén els mapes com a espais, experiències, pràctiques i actuacions (Del Casino & Hanna, 2006). El subjecte que recorre una instal·lació entra físicament en l'obra, que es vol immersiva i experiencial, i és tractat com una presència en l'espai amb tots els sentits funcionant al mateix nivell. En el procés d'interacció amb la instal·lació, que habitualment es presenta de manera fragmentada i necessita una exploració —és a dir, no pot ser apreheua amb una simple mirada—, el subjecte és activat, ja que necessita recórrer-la, experimentar-la i sentir-la amb tots els sentits, amb tot el cos, cosa que el converteix en un subjecte descentrat, fragmentat i múltiple, com l'aprehensió que té de la instal·lació (Bishop, 2005).

L'experiència de la instal·lació és la d'un món, potser d'uns mons, que, a mesura que es recorren, es van configurant i reconfigurant, i en aquesta reconfiguració entra de ple l'experiència corporal. Aprehendre la instal·lació requereix repensar el cos i l'hegemonia del sentit de la vista, que es posa en escac a favor d'una investigació de tot el cos en la qual aquest passa a ser, alhora, l'instrument de la investigació i el seu propi tema (Hawkins, 2014). Aquesta corporalitat del subjecte té a veure també amb l'espai dels mapes (Del Casino & Hanna, 2006). No oblidem que les dues matèries primeres coconstitutives de la instal·lació són els cossos dels usuaris i els mapes, uns cossos que fotografien superposicions de mapes, de representacions de territoris que, d'aquesta manera, es converteixen en una altra cosa, es resignifiquen, a partir dels diferents coneixements i imatges que els usuaris tenen dels territoris representats, dels records dels seus passos per aquests territoris i de l'ús que van fer d'aquests o d'altres mapes en èpoques pretèrites i del que en fan durant l'exploració de la instal·lació. Si la instal·lació ens mostra un subjecte i un món descentrats, fragmentats i múltiples, les creacions fotogràfiques que aquests subjectes envien a les pantalles via el *hashtag* de la instal·lació, mapes fets d'altres mapes, ens mostren una vegada més que, en l'era del bany d'imatges, és impossible la imatge del món.

*¿Quién sabe dónde?*, la instal·lació de Walmor Correa, ens parla de la visibilitat i la invisibilitat a partir de l'estudi de l'alosa becuda a la timoneda d'Alfés. En l'era de la visibilitat no existeixen les subtileses: allò que no es veu a simple vista, de manera pura, lluent, sense matisos, sense imperfeccions en el missatge, no existeix (Baitello, 2008).

Aquesta instal·lació té múltiples capes de lectura, la més evident de les quals és la mediambiental, que se centra en la supervivència de l'alosa becuda a la timoneda d'Alfés, l'únic hàbitat que li resta a Catalunya. Es tracta d'un ocell molt sensible a les perturbacions en el seu hàbitat, que és molt difícil de veure, que gairebé només es pot sentir als matins d'algunes èpoques de l'any i que s'ha donat per extingit en les nostres contrades en diverses ocasions. Per aquesta raó, algunes opinions interessades han

arribat a dir que es tracta d'un ocell llegendari, mític, que només interessa a quatre ecologistes. Malauradament, es tracta d'una asseveració de la qual s'ha apropiat part de l'opinió pública de la regió.

El projecte *¿Quién sabe dónde?* és un al·legat contra la invisibilitat. Així, proposa l'erecció de dos miradors d'ocells a la timoneda d'Alfés per veure l'alosa i fer-nos conscients de totes aquelles invisibilitats a les quals, d'alguna manera, contribuïm: aquesta seria una altra de les capes de lectura de la instal·lació. Per mostrar això, Walmor Correa atorga a l'ocellet tota la documentació necessària per pilotar els ultralleugers que, durant dècades, s'han enlairat de la timoneda i hi han aterrat. Per a alguns, l'única manera d'existir és tenir els papers en regla, i és per això que aquest projecte, aquesta obra d'art, ens connecta també amb tots aquells éssers, aquells Altres que, fruit dels prejudicis, de la vulnerabilitat, de l'hostilitat dels seus veïns o de la minorització, es van esvaint davant dels nostres ulls i es van tornant invisibles a mesura que les seves imatges desapareixen de les mostres pantalles. Per recordar-nos, doncs, la impossibilitat de la imatge del món.

*Un mapa com un autoretrat* és la proposta de Roc Domingo a aquesta mostra. La seva obra ens parla de la traducció a partir de la metàfora cartogràfica. Entre altres coses, un mapa és traducció. Traduïm un tros d'esfera cap al pla, traduïm del gran al petit, del petit al gran, traduïm uns símbols, traduïm una informació en moviment...

Dels possibles exercicis de traducció cartogràfica que trobem en aquesta obra ens aturarem en el de l'escala. Aquest mapa/autoretrat ens remet a la idea d'escala en arquitectura com a *pertinença de la mesura* (Boudon, 1972), en especial a l'escala simbòlica dimensional que entraria en —i que té a veure amb— les dimensions d'un espai arquitectònic portador de sentit i concebut simbòlicament. D'altra banda, la inflació del cap de l'artista en el mapa ens remet a l'hiperrealisme i la seva voluntat de trobar quelcom més real que la realitat, cosa que es pot aconseguir, entre altres tècniques, amb el joc de mesures que ens porta a un joc d'escalas de realitat, quelcom no quantificable, una intensitat.

Un altre dels exercicis de traducció que es donen en la cartografia és el de la projecció. Si la traïció de l'escala sol ésser evident, la traïció de la projecció, el procediment tècnic que ens permet traduir una esfera cap al pla, sol ser bastant més subtil. En aquest cas, la projecció utilitzada, la de Mercator, convoca una sèrie de significats que ens situen en el camp del colonialisme europeu modern. Però una projecció, ens explica Roc Domingo, és també el procediment psicològic pel qual un subjecte atribueix aspectes propis a l'estructuració del món que l'envolta.

El retrat de Roc Domingo, el mapa del seu cap a escala 16:1 disposada sobre el terra de la sala d'exposicions a fi que tothom hi passi per sobre, ens mostra una sèrie de contradiccions i de traïcions. Sense ànim d'exhaustivitat, podem esmentar la d'un home blanc europeu inflacionat que pot ser trepitjat, o una voluntat de realitat representada a partir de l'exageració. Ens preguntem si la intenció de l'artista és que les ruïnes del seu mapa

acabin, com el de Borges, habitades per animals i captaires en els deserts de l'oest, però del que estem bastant segurs és que, a escala 16:1, és impossible una imatge del món.

*A\_les* és la contribució de Maite Villafranca a l'exposició. En la seva impuresa, explica Didi-Huberman (2011), un atlas constitueix una forma visual del saber i una forma sàvia de veure que subverteix tant el paradigma estètic de les formes visuals com el paradigma epistèmic del saber. En el primer hi introdueix la multiplicitat i la hibridesa, i en el segon, la sensibilitat i la diversitat, de manera que aquesta impuresa es converteix en l'adob d'una fecunda exuberància que, en la seva fragmentació, trenca marcs i certeses. Un atlas, ens diu aquest autor, no és un llibre que es llegeixi com qualsevol altre llibre —una novel·la, per exemple—, començant per la primera pàgina i acabant per la darrera. Un atlas s'obre a l'atzar, s'hi cerca la taula que interessa, la que n'ha motivat l'obertura, i després, d'una manera gairebé inconscient, s'hi fa una cerca de terres, de llocs ignots o d'espais coneguts que pot durar més o menys temps, però que sempre acaba d'una manera no definitiva. Alhora, l'atlas treballa com una sèrie. La presumpció bàsica d'una sèrie és que crea claus de lectura i d'interpretació i que, per tant, un mateix element no comunica el mateix si és posat en dues sèries diferents o en dos llocs diferents d'una mateixa sèrie. La manera en què construïm una sèrie afecta els sentits del conjunt de les imatges tant com els sentits que comunica cadascuna i els aspectes visibilitzats i invisibilitzats en els modes de lectura que proposa la sèrie.

Existeixen dues modalitats de viatge que es poden anomenar *transportar* i *deambular* (Ingold, 2007). Transportar implica una destinació concreta en què la naturalesa bàsica del moviment queda intacta perquè no necessita trobades durant el trajecte ni es deixa guiar per les sol·licituds del terreny, ja que l'allunyarien de la seva ruta. Deambular, per la seva part, implica un mode de vida, ja que suposa creixement i desenvolupament, tenir en compte el camí que es va obrint i interactuar-hi a partir de la pròpia percepció del terreny. La proposta d'aquest atlas va clarament en la línia de la deambulació, però no pas d'una deambulació qualsevol, sinó d'una que entronca amb la psicogeografia practicada per lletristes, situacionistes i tants altres darrere seu.

La psicogeografia es proposa l'estudi dels efectes del medi geogràfic sobre el comportament afectiu dels individus (Debord, 1955). El de Maite Villafranca és, així, un atlas psicogeogràfic, clarament personal, en certa manera anatòmic, de paisatges i territoris interiors i exteriors, viscuts i imaginats, recordats i especulatius. Un atlas que s'instal·la en la lentitud del temps, en el silenci i en les diferents escales que tot això necessita. Un atlas fet de passejos, de cossos, de mirades, de memòria. Un atlas que, a força d'endinsar-se en els territoris pels quals transita, perd la *t* i es converteix en unes *a\_les* per sortir volant i, des de dalt, adonar-se de la impossibilitat de la imatge del món.



## Bibliografía

- Averignou, Maria. "Re-Viewing Visual Literacy in the 'Bain d'Images' Era". *TechTrends* [March 2009], p. 28-34.
- Baitello, Norval. *La era de la iconofagia. Ensayos de comunicación y cultura*. Sevilla: ArciBel Editores, 2008.
- Bishop, Claire. *Installation Art. A critical History*. London: Tate Gallery Publications, 2005.
- Boudon, Philippe. *La ville de Richelieu, étude de la notion d'échelle en architecture*. Paris: AREA, 1972.
- Debord, Guy. "Introduction à une critique de la géographie urbaine". *Les Lèvres Nues*, n. 6, 1955.
- Del Casino, Vincent; Hanna, Stephen. "Beyond The 'Binaries': A Methodological Intervention for Interrogating Maps as Representational Practices". *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 4 (1), 2006, p. 34-56.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: MNCARS, 2011.
- Farinelli, Franco. *La crisi della ragione cartografica*. Torino: Einaudi, 2009.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres (conférence au Cercle d'Études Architecturales, 14 mars 1967)". *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5 [octobre 1984], p. 46-49.
- Grésillon, Boris. *Géographie de l'art. Ville et création artistiques*. Paris: Economica, 2014.
- Hawkins, Harriet. *For Creative Geographies. Geography, Visual Arts and the Making of Worlds*. New York: Routledge, 2014.
- Han, Byul-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2106.
- Harley, Brian. "Deconstructing the map". *Cartographica*, vol. 26, n. 2 [Spring 1989], p. 1-20.
- Harley, Brian. "Maps, Knowledge and Power". In: Cosgrove, D.; Daniels, S. (ed.): *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. New York: Cambridge University Press, 1988, p. 277-312.
- Heiddeger, Martin. "La era de la imagen del mundo (1938)". In: Heiddeger, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Ingold, Tim. *Líneas: una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". *October*, n. 8, 1979, p. 30-44.
- Lacoste, Yves. *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*. Paris: François Maspero, 1976.
- Lois, C. "El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica". *Geograficando*, n. 11 (1), 2015.
- Marín, Alfons; López, Lucía; Arjona, Enrique. "El uso didáctico del patrimonio histórico del Instituto-Escuela. Sección Retiro". En: Martínez, Encarnación; López-Ocón, Leóncio; Ossenbach, Gabriela. *Ciencia e innovación en las aulas: centenario del Instituto-Escuela (1918-1939)*. Madrid: CSIC, UNED, 2018, p. 327-352.
- Parra, Juan Diego. "Imagen, virtualidad y heterotopía. Reflexiones acerca de la imagen y su función heterotópica". *Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas*, vol. 17, n. 32, p. 229-244, 2017.
- Quirós, Kantuta; Imhoff, Aliocha. *Géo-Esthétique*. Dijon: Parc Saint-Léger, ECSMA, ENSA, 2014.
- Rossetto, Tania. "Semantic Ruminations on Post-Representational Cartography". *International Journal of Cartography*, n. 1 (2), p. 151-167, 2015.
- Rendell, Jane. *Art and Architecture: A Space Between*. London: IB Taurus, 2006.
- Soja, Edward. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell, 1996.

