
PEINAR LA REALIDAD A CONTRAPELO: LA PINTURA COMO MAPA Y REFLEJO DE UNA ÉPOCA

Alba Cortés-García & Carmen Andreu-Lara

Universidad de Sevilla. Dpto. Pintura

Resumen

Podemos entender los mapas como la suma de múltiples capas de información precisa y objetiva que presentan las características de un lugar y que han ido ampliándose y perfeccionándose a lo largo de la historia. A día de hoy, las nuevas tecnologías han conseguido medir, registrar y localizar prácticamente cada parcela de nuestro planeta. No obstante, la necesidad de cartografiar territorios emocionales a partir de la subjetividad de nuestra experiencia en el paisaje está generando la creación de nuevas propuestas cartográficas por parte de los artistas. Walter Benjamin apuntaba que el arte es capaz de peinar la historia a contrapelo. En el contexto histórico que nos ocupa, en el que la localización territorial y la identificación topográfica, en cierto sentido, pierden importancia en favor de la interacción, cobra importancia el acto de “dejar aparecer lo discontinuo” y reivindicar herramientas transversales como la pintura con las que entender nuestro mundo, cuestionarlo, complementarlo e incluso escapar de él. En este artículo realizamos una aproximación a algunas de las formas más relevantes con las que el arte está cartografiando las mutaciones que las tecnologías de la información y la comunicación están infiriendo en la dimensión y significado del paisaje.

Palabras clave: PAISAJE; PINTURA; CARTOGRAFÍA; MAPA SUBJETIVO; TOPOCRÍTICA

COMBING REALITY AGAINST THE GRAIN: PAINTING AS A MAP AND REFLECTION OF AN EPOCH

Abstract

At present, we can understand maps as a result of multiple information layers about places. Today, the new media are capable of dimensioning, registering and locating practically every piece of ground of our planet. However, the need to map emotional territories about our subjective experiences in the landscape is motivating the creation of new cartographic proposals through art. Walter Benjamin pointed out that art is capable of “combing history against the grain”. In our historical context, characterized by the use of topographic measurement and identification tools, it becomes essential to allow discontinuous things to appear and claiming transversal tools such as painting with which to understand our world, question it, complement it and even escape from it. In this article we make an approach to some of the most relevant ways in which art is mapping the mutations that information and communication technologies are inferring on the dimension and meaning of the landscape.

Keywords: LANDSCAPE; PAINTING; CARTOGRAPHY; SUBJECTIVE MAP; TOPOCRITICAL

Cortés-García, Carmen Andreu-Lara, Alba. 2022. “Peinar la realidad a contrapelo: La pintura como mapa y reflejo de una época”. *AusArt* 10 (2): 101-111. DOI: 10.1387/ausart.23922

En nuestro mundo globalizado e híper-conectado, contamos con multitud de formas para conocer un espacio. La velocidad que imprimen los medios de transporte y sus infraestructuras, el *telecontacto* o la proximidad a lo incógnito a través de las aplicaciones de geolocalización, operan juntos en un nuevo paradigma social que afecta tanto a la forma que adoptamos para el reconocimiento de nuestro entorno como a nuestra propia subjetividad. Se hace necesario separar y distinguir las cualidades que diferencian nuestros actos de aproximación al paisaje, y las características de éste, para entender mejor la experiencia compleja de la que formamos parte. Nuestras experiencias en el territorio transitan entre aquello que podemos medir y podemos vivir, lo que podemos discernir físicamente y lo que nos proponen las experiencias virtuales muy cercanas a la realidad, entre lo que no podemos abarcar y constatar con precisión por su inmensidad, y lo que escapa a nuestra percepción por minúsculo. Aquello que podemos considerar significativo, y lo que no tiene cabida dentro de nuestro mundo saturado de acontecimientos.

¿La potente afición por las imágenes no se alimentará posiblemente de una turbia oposición frente al saber? Yo contemplo el paisaje: el mar está muy liso en la bahía; unos bosques ascienden, como una inmóvil masa silenciosa hacia la cumbre del monte; arriba están las ruinas de un castillo, que llevan así varios siglos; el cielo resplandece despejado de nubes, con un azul eterno. Así es como lo quiere el soñador. Que este mar sube y baja en millones de olas, que los grandes bosques se estremecen a cada nuevo instante desde las raíces hasta la última hoja, que las piedras de la ruina del castillo continúan cayendo sin cesar, que en el cielo unos gases están luchando invisiblemente antes de llegar a formar nubes: el soñador olvida todo esto para entregarse a las imágenes. En ellas tiene sosiego, eternidad. (Benjamin [1929] 2010, 375).

El filósofo alemán Walter Benjamin (Berlín, 1892), cuyas aportaciones a la cultura occidental en el campo de la teoría del arte o la estética han sido muy extensas y consideradas, reflexiona en el texto visto arriba sobre la actitud subjetiva de la mirada del observador ante el paisaje. Una mirada que, como él apunta, estaría condicionada por su anhelo interno hacia una estética sosegada, perpetua. Esos paisajes aparentemente pausados, que pertenecen ya muchos de ellos al imaginario colectivo, evolucionan hacia otras interpretaciones a través de otros tipos de experiencias que van más allá de la imagen congelada, y que conforman una nueva dinámica cartográfica. Los fenómenos naturales discurren y modifican sin cesar un entorno cambiante, que imaginamos pausado a través de los cuadros, de los relatos de viajeros, de la poesía con la que hemos construido nuestra percepción del mismo. Esta actitud poética que concibe o que sueña el instante según las imágenes que adoptándolas perpetúan en nuestro

imaginario, se encuentra actualmente con algunas posibilidades más de interpretación.

Los investigadores mexicanos Gabriela Álvarez y Ninel Valderrama, en su capítulo para el libro *Arte en las redes sociales*, apuntan que las *geoetiquetas* se han convertido en uno de los emblemas que inundan la estética de las plataformas digitales. Los indicadores en forma de gota o tachuela que se utilizan en diversos programas han marcado un modo de identificar lugares, hitos y ciudades (Álvarez y Valderrama 2013, 55). Ellos afirman que el imaginario de los espacios se consolida en las redes sociales a través de plataformas de bases de datos georreferenciadas. Y es que los tránsitos del medio pictórico al fotográfico y de la fotografía analógica a la digital, fueron sólo los primeros cambios en la evolución hacia otras formas de artealización del paisaje y de consolidación de unos nuevos mapas y estéticas. El conocimiento previo que a día de hoy podemos tener del territorio, no se reduce solamente a imágenes bidimensionales de fragmentos espaciales descontextualizados. La tecnología ha avanzado hasta el punto en que es posible obtener información precisa sobre la ubicación exacta, fecha, hora y circunstancias en las que la imagen fue tomada a través de los metadatos que genera la propia instantánea o de las etiquetas que voluntariamente los autores adjuntan al compartirla en redes. Estos metadatos pueden acompañar a la fotografía de manera que sea posible ubicarla, de forma muy concreta, entre nuestros recuerdos y en los mapas mentales que generamos mediante nuestras derivas por el territorio. Además, pueden ayudar a constituir un mapa aún mayor convirtiéndose en las *geoetiquetas* a las que se refieren los autores anteriormente mencionados. Cuando un usuario contribuye a marcar, en plataformas virtuales y colaborativas, puntos concretos del mapa con fotografías o comentarios propios, está participando de una suerte de modelado de los espacios, poniéndoles el rostro de sus propias imágenes a lugares comunes que serán identificables por la mayoría de internautas, de los paseantes de ciudades cargadas de información virtual para unas miradas carentes de implicación presencial.

De este modo, la acción de pasar a convertirnos en geógrafos 'de andar por casa' es cada vez más frecuente. Gracias a la sensación de seguridad y dominio que nos proporcionan los sistemas de información geográfica, consideramos tener el conocimiento necesario de la ubicación y el espacio de cualquier lugar sólo por haber recibido unas nociones o coordenadas técnicas del mismo. En el momento en que no sabemos algo, podemos buscarlo en la red y asimilar -y olvidar- rápidamente esos nuevos datos, veraces o no, sin sentir la necesidad de contrastarlos físicamente. El conocimiento geográfico es ya un dominio público que incluso algunos disfrutaban hackeando y generando metapaisajes (paisajes más allá del paisaje) no sólo a través del arte, sino de todas las plataformas sociales y divulgativas que la red ofrece.

Por todo ello, es importante considerar el concepto de geografía como algo mutable que hoy ya no responde a su definición clásica, y que

cuestiona, produce y redefine nuestro imaginario cartográfico. Dentro del término de la geografía han surgido otros nuevos, que tienen que ver con la descripción del mundo, pero que sobrepasan el terreno de la ilustración a escala o las mediciones matemáticas y se encuentran más cercanos al terreno de la interpretación. En este sentido, también se han retomado nuevas geografías que surgieron en el ámbito artístico. Una de ellas es la topocrítica, que se define como una práctica infográfica que parte de la investigación. El historiador y crítico de arte Nicolas Bourriaud (Francia, 1965) apuntaría al respecto:

Lo que podría designarse bajo el nombre de arte topocrítico parte del hecho de que la representación del espacio humano ya no es evidente, que las imágenes del mundo ya no bastan para describir la realidad. La topocrítica es un arte del montaje. Montaje de informaciones en las instalaciones-investigaciones, montaje de formas pictóricas, montaje de significaciones por el subtítulo o la exégesis de las imágenes, montaje de géneros y disciplinas. Estos viajes a través de los puntos de vista y las herramientas topográficas permiten luchar contra el aplanamiento de las fuentes visuales al formato televisivo. La foto de satélite y el sistema GPS, las cámaras de vigilancia, o el mapa, la expedición o la colecta de datos, pertenecen todos al dominio de las prácticas que el arte tiene que cuestionar con el fin de alentar una 'democracia de los puntos de vista', una policultura del imaginario; es decir, lo contrario a la monocultura de la información. (Bourriaud [2003] 2008, 33-34).

Por su parte, el escritor, filósofo y profesor John Fowles (Essex, 1926), aporta un análisis sobre cómo el modo de consumo rápido que es líder en los tiempos que corren, no puede llegar a ofrecer en ningún caso el conocimiento que da la experiencia real, y que cada individuo debería indagar desde una aproximación íntegra e íntima. Si bien existe la maravillosa posibilidad, gracias a la tecnología, de registrar esos parajes que el autor describe, su traslación al campo del conocimiento público hace que se genere una relación espectador-imagen con un grado de ficción que acrecienta, precisamente, la desvinculación del individuo con la naturaleza. Cuanto más grande es el deseo por poseer o consumir, generalmente, a través de la visión o la adquisición de objetos que recuerden a ellos (souvenirs, láminas, objetos inspirados en la tonalidad o forma de determinados elementos naturales...), más cercana parece la idea de viaje o estancia en esos entornos, y por tanto más utópica la realización física de la acción:

Captar con una cámara una imagen de la selva africana más recóndita, de las zonas desérticas del Ártico, del mar a treinta brazos de profundidad, puede parecer un "milagro de la tecnología moderna", pero no hace que el espectador se encuentre un sólo centímetro más

cerca de la realidad de la naturaleza, ni hará que llegue a establecer ninguna relación humana auténtica con la naturaleza que pueda existir a su alrededor, del mismo modo que leer novelas no enseña a escribirlas sin más. (Fowles [1979] 2015, 42).

Dentro de este escenario tan complejo en el que es fácil distraerse y dejarse llevar por cuestiones artificiales, es importante destacar el convencimiento del filósofo Jean Baudrillard (Reims, 1921) de que la geografía es también asunto de los artistas, que se aproximan a ella desde la poética y la crítica, y que son precisamente los productores de estas nuevas herramientas topográficas, porque las representaciones comunes “ya no se corresponden con la experiencia vivida”. Por ello, la pintura en sus procesos facilita la conexión temporal y espacial de experiencias híbridas, físicas y virtuales, subjetivas y objetivas y la superposición de tramas narrativas de diferente índole, pudiendo convertirse en una herramienta eficaz para cartografiar el complejo mundo del siglo XXI.

La disolución del mundo real y el mundo virtual

Tenemos de alguna manera interiorizadas las respuestas actuales que se dan desde el arte al contexto próximo, y eso que son múltiples y variadas. Pero el problema ante la presencia de algo nuevo, el momento de inflexión en que los artistas tuvieron que elegir cómo utilizar, en este caso, la pintura en pos de su posicionamiento con respecto al avance de lo tecnificado, se produjo mucho antes de la aparición de los flujos invisibles de datos de Internet, cuando era la máquina el instrumento científico que se encargaba de aportar “progresos” y revolucionar el curso usual de los modos de vida. En el siglo XX ya se desarrollaron varias corrientes que propiciaron la investigación en los territorios psíquicos. El surrealismo a primeros de siglo, el situacionismo y el expresionismo abstracto después de la Segunda Guerra Mundial profundizaron en la necesidad de huir de lo tecnificado mostrando interés por la manufactura y el contacto físico con la materia artística. Buscaban defender el error y la calidez humana ante la perfección en la producción de las máquinas.

Si relacionamos esto con la idea de la construcción del mapa, estamos prácticamente ante la misma respuesta de los creadores. Al fin y al cabo, el mapa o la cartografía acaban siendo un artefacto cultural con un discurso espacial y una imagen del territorio, pero no el único. Las investigaciones llevadas a cabo sobre los mapas cognitivos logran una mejor aproximación a la imagen que la gente tiene del espacio dando buena muestra de la necesidad detectada en ese sentido. Estos mapas finalmente funcionan como pulsaciones entre los acontecimientos de una época con los actos o resultados que derivan de ellos y los modos de ver, entender, sentir y expresar asociados a esas mismas cuestiones.

De todas estas reflexiones sacamos en claro que se ha producido un distanciamiento, o más bien, una desubicación o disolución del límite entre el *mundo real* y el *mundo virtual*, que cada uno asimila a su modo y que ya no responde a una definición absoluta, sino a un conjunto de experiencias complejas que requieren nuevas formas de estudio y representación del mapa, como decíamos, lejos de la reproductibilidad fidedigna. El arte cobra un papel importante en el espacio de la alienación social, porque cuenta con algunas herramientas para defenderse dentro de un escenario distorsionado al que accedemos sólo de manera parcial. Tomar solo un pedazo de ese mapa de la geografía que se compone de placas tectónicas y de mallas virtuales y transformarlo desde un punto de vista que engloba lo virtual, lo emocional y lo físico, significa pausar el tiempo para dedicarse al estudio y creación de algo concreto dentro del fluir constante y precipitado de nuestra existencia. Y eso que se crea, sitúa en el mismo punto el territorio como objeto artístico y las interfaces o las sensaciones que pasaban a través del sujeto creador en un momento y lugar determinados.

Podemos relacionar esta especie de abstracción sensible a la que muchos artistas hacen referencia con algunos de los códigos actuales de visualización del territorio (como la mirilla con aumento hacia el mundo casi entero que es Google Maps) y establecer paralelismos entre imágenes parciales reales y expresiones pictóricas. Las parcelas de un mapa, unidas entre sí, van generando una trama de diferentes formas y colores desde una visión satelital en la que toda identidad, propiedades o afectos del individuo desaparecen para generar un concepto global del territorio. Podemos decir que sucede lo mismo con *lo micro*, en abstracciones generadas por zooms que se aproximan en tal profundidad a un modelo que resulta imposible su comprensión objetiva.

Del mismo modo que una imagen pixelada da lugar a la interpretación de formas y figuras, la pintura, tanto abstracta como figurativa, combina puntos de vista, referencias temporales y fuentes de información que pueden ser interpretados como un mapa, aproximándose en exceso a sus detalles más imperceptibles o incluyendo un sin fin de elementos que intenten describir el alboroto de un espacio convulso. Se interesa por lo global y lo concreto, por todo aquello que, bajo el foco de su autor, proponga una definición del mapa.

Cartografías subjetivas: la pintura como geografía

Uno de los ejemplos fundamentales para entender la geografía como pintura y la pintura como geografía, son los famosos mapas mentales del pintor-viajero Franz Ackermann (Alemania, 1963), a quien le interesa especialmente entender la experiencia paisajista desde la complejidad del entramado entre la localización territorial y la identificación topográfica, así como las significaciones y emociones que despiertan. Sus *Mapas mentales*

de los lugares que recorre en sus viajes integran la experiencia subjetiva en un proceso de dislocación de los mapas y planos que utiliza.

En esa línea se encuentran otras interesantes proyecciones cartográficas como las de la pintora Vicky Kylander (Estocolmo, 1971). De origen sueco, aunque residiendo en Santander desde el año 2000, trabaja la idea de paisaje estrechamente ligada con el mapa, de tal manera que no existe separación o conflicto entre ambos conceptos y uno complementa al otro. Su visión es reflexiva con respecto al entendimiento del paisaje, pero sobre todo es personal. Siendo inevitable el reflejo en los entornos que atraviesa, utiliza el lienzo como habitáculo de tensiones íntimas relacionadas con su propio tránsito por la naturaleza. Para ese tipo de representaciones que engloban diferentes impresiones a lo largo de un proceso continuo y conectado, resulta casi necesario valerse de la estrategia de visión integral de la que hablábamos.



Fig. 1. *S/T (Todo)*. (Vicky Kylander, 2018)

En su exposición *Todo paisaje es un mapa* (2019), inspirada en la naturaleza cántabra, habla sobre la importancia del uso abstracto de la pintura para presentar ese proceso que entiende como experiencia vital, a todos los niveles. Aunque en su discurso no esté implícita la hibridación entre lo artificial y tecnológico tanto en el propio paisaje como en las maneras de aproximarnos al mapa, la representación de esta mezcla entre lo físico

y lo emocional subjetivo está muy próxima a la estructura cenital del mapa. En el conjunto de la abstracción, cada mancha actúa como entidad pictórica y equivale a cada una de esas parcelas a las que podemos acercarnos haciendo zoom en Google Maps, para aterrizar en una calle de cualquier parte del mundo, y entrar a valorar (e incluso, adoptar), subjetivamente y sin pretextos, todo cuanto vemos allí.

El mapa se expande como la mente de la autora al salir del espacio convencional y dejarse llevar por la plástica. Los cambios y matices en su propia situación psicológica son visibles rápidamente al recorrer con la mirada los diferentes espacios que plantea, y a modo de -casi- tríplico publicitario de reserva natural, en el que aparecen muchas imágenes de espacios atractivos, su pintura incita a visitar aquellos que sean los rincones de su imaginario que han provocado esas visiones.

También Julie Mehretu (Etiopía, 1970)¹ se refugia en una abstracción subjetiva que conjuga la accidentada geografía de la multitud de capas de información que complejizan nuestra mirada. Asumiendo la pintura como medio que nos habla desde el presente de su propio visor, posicionamiento y proceso vital ante los acontecimientos actuales, trata de entender el escenario de globalización de un mundo tecnificado en el que la emoción es también constructora de realidades paralelas.

Gracias a las experiencias subjetivas que nos ofrece el propio paisaje y a los viajes que nos brindan propuestas artísticas como la pintura, podemos empezar a entender que, si ignoramos por un momento que existen los medios locativos, las descripciones o georreferencias, podemos aproximarnos sutilmente a frenar nuestro ritmo para atender a detalles que intervendrán en la consolidación de nuestros propios mapas. Si divagamos a modo de *flâneurs*, atendiendo a las sensaciones que nos despiertan, instintivamente, los espacios que recorreremos, es probable que topemos con que el mapa se desdibuja del mismo modo, o más, que cuando aparecen todas esas interferencias propias de los tiempos que corren.

En su *Poética del espacio* (1957), Gastón Bachelard (Francia, 1884) estudia la imaginación asociada al recuerdo, al pensamiento irracional y emocional. Entiende que podemos estudiar nuestro propio ser a partir de lo que denomina la fenomenología de las *imágenes del espacio feliz*, asociadas a los *espacios amados*, asumiéndolos como contenedores de nuestros sueños despiertos. Por su parte, el geógrafo Yi-Fu Tuan (China, 1930) se refiere a la inclinación romántica del ser humano como un aspecto espiritual y estético que surge de una cierta liberación psicológica. La pérdida de la incertidumbre o el miedo ante la inabarcabilidad hacen que se liberen emociones asociadas a la poética que son capaces de valorar el escenario desde otras perspectivas menos pragmáticas. A estas claves emocionales se suman sin duda elementos como la cultura visual y el imaginario con que los medios locativos y los sistemas de información geográficos contribuyen a esbozar nuestra visión actual del mundo. A su vez, dentro de la *historia física* y de la *vida emocional* de los lugares, existe

una tendencia natural por aquellos que escapan, por varios motivos, de la forma de entender el espacio que el geógrafo Edward Soja (NY, 1940) calificaría como el *espacio concebido*. Aunque los estudios geológicos, geográficos, culturales e históricos que puedan referenciar el lugar darían una idea pormenorizada de sus características y su contexto, necesitaríamos llegar a comprender su esencia. A este respecto, Tuan considera que la mayoría de los estudios geográficos a nivel local carecen de inclinación poética y no pretenden implicar el marco de lo universalmente humano, por lo que, aunque funcionan como útiles guías hacia lugares particulares, no elevan el espíritu (Tuan 2015, 49) ni registran la subjetividad de la experiencia territorial, puesto que la geografía y las ciencias sociales que se dedican al arte de la supervivencia, no son románticas (ibíd., 169). Según esto, los espacios emocionales sólo podrían entenderse de manera plena a través de la intuición y la experiencia vivida.

Si en la búsqueda de nuestros propios mapas no existiera un grado de emoción por lo desconocido, de vivencias y desconcierto ante las fuerzas arrolladoras de la naturaleza y de la inercia de nuestros propios procesos existenciales, ¿cómo buscar la emoción del descubrimiento conociendo de antemano, o durante la visita, las características más concretas del espacio? ¿Cómo podríamos practicar el *détour* de los situacionistas oponiéndonos a las nociones comunes del viaje si somos orientados y guiados constantemente por esas tachuelas o ítems? Y aún haciéndolo, ¿cómo asumir el exceso?

Volviendo a la metáfora de Benjamin que le da nombre a este artículo acerca de adoptar una actitud abierta a la experimentación y una mirada amplia ante los cambios y acontecimientos históricos, que atienda a aquello que se nos escapa, cabe resaltar la actualidad de su pensamiento en el escenario de la subjetividad moderna. Cada percepción individual aporta información al andamiaje de nuevos imaginarios colectivos, y esos están cargados de datos universales, pero también de singularidades que no debemos pasar por alto. En esa inquietud por ver más allá, el arte propone vías de escape hacia itinerarios que, estando fuera del mapa, consoliden su orografía abstracta gracias a manifestaciones más allá del entendimiento preciso, que dejen lugar para la interpretación libre, en la que entra todo aquello que cada sujeto siente, conoce y anhela aportar y recibir del paisaje.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Hernández, Gabriela & Ninel Valderrama Negrón. 2013. "Paisaje a la deriva, una mirada en la cartografía virtual". En *Arte en las redes sociales*, Alberto Constante, coord., 51-64. Ciudad de México: Estudio Paraíso. <http://hdl.handle.net/10391/4946>
- Bachelard, Gaston. (1957) 2016. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Barro López, David. 2007. "Franz Ackermann". Reseña exposición "Home, home again/23 ghosts", Da2 Salamanca. *Masdearte.com*. <https://masdearte.com/franz-ackermann/>
- Baudrillard, Jean. (1978) 2016. *Cultura y simulacro*. Traducción, Antoni Vicens & Pedro Rovira. Barcelona: Kairós
- Benjamin, Walter. (1929) 2010. "Sombras breves II". En *Obras*, edición de Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser; traducción, Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abadía
- Benjamin, Walter. (1955) 1973. *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus
- Bourriaud, Nicolás. (2003) 2008. "Topocrítica: El arte contemporáneo y la investigación geográfica". Traducción realizada por Carmen Rivera Parra. En *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Miguel Ángel Hernández-Navarro et al., 17-34. Murcia: Cendeac
- Fowles, John. (1979) 2015. *El árbol*. Traducción del inglés a cargo de Pilar Adón. Madrid: Impedimenta
- Kylander, Vicky. 2019. "La pintura siempre se ve y se vive en directo: La artista sueca nos habla de sus inspiraciones y de sus principales proyectos". Por María von Touceda. *Elemental.com*, 27 sept. <https://elemental.com/2019/09/27/vicky-kylander-la-pintura-siempre-se-ve-y-se-vive-en-directo/>
- Soja, Edward W. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Blackwell
- Tuan, Yi-Fu. 2015. *Geografía romántica: En busca del paisaje sublime*. Edición de Joan Nogué; traducción de Borja Nogué. Madrid: Biblioteca Nueva

Notas

1. Exposición de Julie Mehretu en Whitney Museum of American Art (marzo-agosto 2021). <https://whitney.org/media/49211>

(Artículo recibido: 24-09-22; aceptado: 03-11-22)