

***PERFORMATIVIDAD Y NARRACIÓN:
DEL HAPPENING A LA BASE DE DATOS***

Juan Albarrán Diego
Universidad de Salamanca
jad@usal.es

En este artículo vamos a trazar un breve recorrido a través de varios hitos artísticos, históricos y filosóficos que constatan una serie de cambios sustanciales en los modos de pensar el tiempo. Dichos cambios tendrían consecuencias a muy distintos niveles: desde los desplazamientos ontológicos que se desprenden de ciertas prácticas artísticas, pasando por los problemas de legitimación derivados de las diferentes lecturas del tiempo histórico, hasta las nuevas formas de producción simbólica vinculadas a los modos de almacenar, ordenar y disponer la información en la era digital. Estas nuevas perspectivas temporales, apreciables desde mediados del siglo XX, suponen la superación de las anteriores estructuras narrativas en favor de una temporalidad performativa. Una compleja sensibilidad temporal, carente de memoria pasada y horizontes futuros, que afectaría tanto a la producción artística o literaria como a la articulación de discursos históricos y filosóficos. Nos detendremos en tres momentos concretos en los que este tipo de temporalidad se manifiesta de un modo especialmente claro y sintomático: la eclosión performativa en el ámbito artístico en la década de los 60, el cambio de paradigma teórico que se produce en esos mismos años –el llamado «giro teatral» (Butt, 2005)–, y el actual capitalismo cultural electrónico «en el que el saber, el conocimiento, o incluso la propia esfera cultural (...) se sitúan en el centro mismo de los procesos productivos generadores de riqueza» (Brea, 2007: 52).

En el contexto artístico de los años 50 y 60, un amplio abanico de prácticas artísticas (happening, performance, minimalismo), reaccionando de modo consciente ante el purismo formalista de la crítica norteamericana, comienza a recuperar aspectos teatrales-temporales ya presentes en las primeras vanguardias. En el caso del happening, la expansión temporal de la obra (convertida ahora en un acontecimiento) y del proceso de recepción e interpretación por parte del espectador supondrán un cambio radical con respecto al inmanentismo temporal defendido desde los sectores más dogmáticos del

modernismo. Con respecto a las corrientes pictóricas imperantes en esos años (expresionismo abstracto y la nueva abstracción, etapas finales del relato greenberguiano), el happening plantea la colectivización, desmaterialización y amateurización de la obra de arte proponiendo una temporalidad abierta, fluyente. El factor tiempo, inherente a la tradición teatral y literaria, queda incorporado al ámbito de la plástica tras experimentar una mutación de calado considerable. No se trataría, por tanto, de perpetuar la temporalidad narrativa (lineal, coherente, unidireccional), eje vertebrador de las dramaturgias clásicas. Bien al contrario, el happening enlaza con el programa estético de las dramaturgias experimentales que desde finales del XIX venían planteando un lenguaje escénico independiente del texto literario con el fin de superar el psicologismo del drama naturalista decimonónico entendido como un mero entretenimiento burgués. Heredero del teatro de Appia, Meyerhold o Artaud, así como de los experimentos desarrollados por Schlemmer y Schavinsky en la Bauhaus, el happening se despliega en los tiempos sincopados que transcurren entre la amalgama de actos discontinuos e inconexos que lo conforman. Acciones que se dilatan indefinidamente ante la ausencia de demarcadores temporales, eventos que transcurren sin un hilo narrativo que nos conduzca por una trama pre-establecida, piezas carentes de significados ocultos bajo la superficie visual.

Susan Sontag, Alan Kaprow y Jean Jacques Lebel, teóricos y artistas que participaron de la efervescencia performativa de los años 60, comparten esta misma percepción no narrativa del happening. En 1962 la escritora norteamericana Susan Sontag describía el happening en estos términos: «Un aspecto sorprendente de los happenings es su tratamiento del tiempo. (...) El happening *no tiene trama ni argumento*, y, por ende, ningún elemento de suspense. / El happening opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin culminación, ni consumación. Es ésta, más que la lógica de la mayor parte del arte, la a-lógica de los sueños. Los sueños carecen de sentido del tiempo. Como los happenings. Al faltarles una trama, un discurso racional continuado, no tienen pasado. Como su nombre sugiere, los happenings están siempre en el *tiempo presente*» (Sontag, 1962: 343). También Allan Kaprow, (pintor próximo al expresionismo abstracto que había estudiado con Cage en 1957 asimilando algunas de sus ideas y fusionándolas con la teatralidad inherente al *action painting*) incide en la posibilidad de trabajar a partir de esta temporalidad dislocada. En su libro

Assamblages, Environments & Happenings (1965) escribe: «El tiempo, que guarda una estrecha relación con las consideraciones espaciales, debiera ser variable. Es natural que si hay múltiples espacios en los que se programan acontecimientos, en orden secuencial e incluso aleatorio, el tiempo o el ritmo adquirirán *un orden que está más determinado por el carácter de los movimientos en el interior de los entornos que por un concepto predefinido del desarrollo regular y la conclusión*» (Kaprow, 1965: 226). Un año después Lebel, artista que había desarrollado una intensa actividad performativa en el ámbito europeo, coincide con Sontag y Kaprow: «en contraste con el arte del pasado, los happenings *no tienen comienzo, medio ni fin estructurados. Su forma es abierta y fluida*, nada evidente se persigue en ellos y por consiguiente nada se gana, salvo la certidumbre de un cierto número de situaciones, de acontecimientos a los cuales se está más atento que de ordinario. Sólo existen una vez (o sólo algunas veces), y luego desaparecen para siempre y otros los reemplazan...» (Lebel, 1966: 393).

Tan solo una década después de los primeros happenings, el minimalismo, que tan duramente había criticado Michel Fried (*Art and Objecthood*, 1967) por su componente teatral, profundiza en esta misma temporalidad no narrativa. Aunque puede resultar impreciso generalizar a propósito de las dispares propuestas minimalistas, esta temporalidad queda perfectamente ejemplificada en la composición serial defendida por Donald Judd. La serialidad, además de acercar la creación artística a la producción industrial en cadena, compromete los sistemas y esquemas compositivos (entendidos estos como modos de racionalizar la disposición de elementos en el espacio) establecidos *a priori*. En referencia a la serialidad de su trabajo, Judd afirmaba: «El orden no es ni racionalista ni subyacente, sino simplemente un orden, el de *la continuidad de una cosa detrás de la otra*». A lo que añade refiriéndose a la composición jerárquica supuestamente vinculada a la pintura europea: «Lo que pasa es que [los artistas europeos] están ligados a una filosofía, la filosofía racionalista... Todo ese arte se basa en sistemas construidos de antemano, *sistemas a priori*; expresan una determinada clase de pensamiento y de lógica que hoy en día está muy desacreditada como medio para averiguar cómo es el mundo» (Judd, 1964: 376). Dejando a un lado las posibles imprecisiones de esta argumentación, me interesan especialmente las consideraciones vertidas por Rosalind Krauss a propósito de estas palabras. Según Krauss, «una cosa detrás de otra se parece sencillamente a la sucesión de los días *sin*

que nada les haya dado una forma o una dirección, sin que nada ni los habite, ni los anime, ni les confiera ningún significado» (Krauss, 1977: 240). Así entendida, la composición serial respondería a una temporalidad (de lo) presente que se desarrolla al margen de los modos ortodoxos de ordenar y dar sentido al tiempo. Como el happening, el minimalismo se experimenta en tiempo real, en un presente fenomenológico que poco o nada tiene que ver con el idealismo atemporal del arte ilusionista.¹ La disposición espacial fundamentada en «colocar una cosa detrás de la otra» es en sí misma performativa: la composición se basa en la acción de *poner*. De hecho, la obra no existe hasta que, dispuesta en el espacio de la sala, es completada por la presencia de un espectador. Con anterioridad, la obra es sólo un número indeterminado de materiales industriales. Como en las estructuras del lenguaje, no hay un elemento más importante que otro. Como en el *happening*, la serie no tiene principio ni fin preestablecido pudiendo prolongarse con el añadido de nuevos elementos. La repetición hace que el tiempo de la composición (también el de la recepción) sea el presente, un ahora no narrativo, sin pasados ni futuros.

Este cambio de paradigma basado en la reintroducción del elemento temporal en la práctica artística no puede entenderse como un proceso autónomo e independiente. A la vez que se produce el giro teatral que acabamos de analizar en las artes plásticas (fotografía, minimal, *happening*), tiene lugar un fenómeno similar en el seno de los discursos críticos. Al tiempo que el minimalismo introduce el debate en torno a la teatralidad y el arte de acción irrumpe con fuerza en USA y Europa, en el ámbito teórico se está produciendo la revolución crítica derivada de la crisis de legitimación abierta tras el fin de los grandes relatos. El objeto artístico abandona la autorreferencialidad moderna para convertirse en una producción mestiza, fragmentaria, transgénica, al tiempo que el discurso teórico deja atrás sistemas e ideologías para tomar lo textual como modelo. Clausurado el último relato artístico (el modernismo de Clement Greenberg), la obra (definitivamente abierta) se transforma en un palimpsesto, la escritura como acto se desarrolla al margen de los géneros y se torna transversal. La

¹ «La actividad del arte minimal se entiende mejor con el trasfondo de una filosofía no idealista del arte. Como anti-idealistas los minimalistas atacaron el ilusionismo, la noción de lo artístico como creación de experiencias fuera del tiempo y el espacio reales, y trataron de construir sus obras basándose en las propiedades de los objetos y en su percepción literal» (Pérez Carreño, 2001: 116).

pérdida de especificidad afecta tanto a la práctica artística como a la producción teórica. Si los *events* de Cage desbordaban las categorías artísticas tradicionales, ¿cómo clasificar la escritura de Michel Foucault? ¿Historia, sociología, antropología, filosofía...? El discurso crítico se constituye como *acto performativo* en tanto su construcción es un proceso continuado, no finito, carente de unos valores centrales establecidos, una actividad cultural sujeta a un devenir casi improvisatorio, coyuntural, no sometido a los postulados de los sistemas filosóficos. Tomemos algunos hitos teóricos recientes que participan de ese giro teórico a la vez que tratan, de modos diversos, directa o indirectamente, el concepto de performatividad.

En *La condición postmoderna* (1979) Jean-François Lyotard introduce el concepto de *performatividad* al referirse a la legitimidad del saber en las sociedades contemporáneas. La investigación de Lyotard, encomendada por el gobierno de Québec, ha tenido una enorme repercusión, no tanto por la caracterización del saber en las sociedades actuales como por sus hipótesis en torno al final de los grandes relatos. Éstos serían narraciones lineales que legitiman un determinado tipo de saber. La racionalidad ilustrada, el saber científico, «se interroga sobre la validez de los enunciados narrativos y constata que éstos nunca están sometidos a la argumentación, a la prueba. Los clasifica en otra mentalidad: salvaje, primitiva, subdesarrollada, atrasada, alienada, formada por opiniones, costumbres, prejuicios, ignorancias, ideologías» (Lyotard, 1979: 56).² La paradoja surge cuando la ciencia que critica estas narraciones acaba apoyándose en una de ellas: el gran metarrelato moderno, aquel que persigue la libertad del hombre, su emancipación, el progreso que libere al pueblo de cualquier tipo de alienación. ¿Qué sucede tras el fin de los grandes relatos?³ Surge entonces una grave crisis de legitimación. El saber queda inserto en un flujo casi mercantil,⁴ se convierte en mercancía-información y, por lo tanto, en fuente de poder. Así pues la única vía de

² Somos conscientes de las controversias que envuelven el concepto lyotardiano de postmodernidad, especialmente en el ámbito filosófico. Sin embargo consideramos que, aun a riesgo de caer en alguna leve imprecisión filosófica, la teoría de Lyotard ilustra una nueva concepción de la temporalidad que requiere nuestra atención.

³ Lyotard no especifica las causas de este proceso que, en líneas generales, estarían relacionadas con el desarrollo de la técnica y las ciencias.

⁴ «El saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos, para ser cambiado. Deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su valor de uso». (Lyotard, 1979: 16).

legitimación es la performatividad,⁵ la eficacia del sistema, la optimización de beneficios en relación con el esfuerzo invertido (*input/output*). Si los relatos se apoyaban en una temporalidad lineal, con un pasado y un futuro (un objetivo, una meta) que justificaban las actuaciones en el presente, la condición postmoderna supone la ruptura de esa línea narrativa. El saber no requiere un horizonte temporal, no necesita ampararse en la linealidad histórica de los metadiscursos. El saber en la sociedad de la información se legitima sólo a través de la performatividad de un sistema, es decir, mediante la inmediatez de los resultados. La actuación se sigue de la rentabilidad, no de un ideal a alcanzar. En ese sentido, lo performativo está sujeto a una coyuntura cambiante, al devenir del tiempo real. Tras el tiempo eterno de los relatos, el presente continuo de las micronarraciones.

Esta conciencia temporal ha sido analizada por otros autores desde puntos de vista distintos. Fredric Jameson, siguiendo el esquema evolutivo de los estadios del capitalismo establecido por el pensador marxista Ernest Mandel, contempla la postmodernidad como la lógica cultural propia del capitalismo actual, el que aparece tras el paso de un capitalismo de mercado al capitalismo multinacional globalizado. Algo de esperar (y en esto la opinión de Jameson no se aleja demasiado de la de Lyotard) si tenemos en cuenta que «la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir frescas oleadas de artículos cada vez más novedosos» (Jameson, 1977: 27). Jameson define nuestro momento histórico como «un presente esquizofrénico», un momento en

⁵ Lyotard hereda del pensamiento de Wittgenstein la creencia de que la base del lazo social se halla en los juegos del lenguaje (Epígrafe 3 de *La condición postmoderna*: «El método: los juegos del lenguaje»). Parte de la disertación del francés se fundamenta en los tipos de enunciados, en los actos del habla, destacando tres de ellos: denotativos, prescriptivos y performativos. Lyotard especifica en una nota al pie: «En teoría del lenguaje, *performativo* ha adquirido después de Austin un sentido preciso. Se lo encontrará más adelante asociado a los términos *performance* (actuación) y *performatividad* (de un sistema especialmente) en el sentido que se ha hecho corriente de eficacia medible en relaciones *input/output*. Los dos sentidos no son extraños el uno al otro. El *performativo* de Austin realiza la actuación (*performance*) óptima». (Lyotard, 1979: 26). Para John L. Austin (1962), performativo (traducido al castellano como «realizativo» por Genaro R. Carrión y Eduardo A. Rabossi, Barcelona, Paidós, 1971, p. 47) «indica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo». Austin, en el original inglés, pone como ejemplo la ceremonia nupcial en que los novios sellan el matrimonio con el *I do* (sí quiero).

el que seríamos incapaces de reflexionar acerca de nuestra historicidad. Jameson toma la caracterización de la esquizofrenia de Lacan⁶ según la cual el enfermo, debido a una alteración en las estructuras del lenguaje, se ve inmerso en una angustiada sensación de presente perpetuo. No es capaz de recordar su pasado y carece de un horizonte futuro. Su personalidad, sin recuerdos biográficos, queda en suspenso: «el esquizofrénico queda reducido a una experiencia de puros significantes materiales o, en otras palabras, a una serie de presentes puros sin conexión en el tiempo» (Jameson, 1977: 48). Nuestro presente se eterniza debido al debilitamiento de la historicidad. Ante la imposibilidad de recordar el pasado, ante la negativa a perseguir un futuro, el presente se desvincula de los dictámenes de una originalidad evolutiva: la arquitectura puede volcarse en el pastiche, el arte puede retomar viejas fórmulas recubiertas por el falso halo de novedad que el mercado requiere, la historia puede repetirse bajo el pretexto de su pretendido final: «Si, de hecho, el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus proyecciones y re-tenciones por la pluralidad temporal y de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, difícilmente sus producciones culturales pueden producir algo más que cúmulos de fragmentos y una práctica azarosa de lo heterogéneo, lo fragmentario y aleatorio» (Jameson, 1977: 46-47).

Con respecto al final de la historia es imprescindible citar el libro de Francis Fukuyama *El fin de la Historia y el último hombre* (1991). Este pensador norteamericano sugiere el final de una historia como «proceso único, evolutivo y coherente» (Fukuyama, 1991: 12). Tras un amplio análisis histórico, concluye que la democracia liberal es la mejor forma de gobierno además de la única posible, vistos los demostrados fracasos de sus competidores (monarquía, fascismo y comunismo) durante el pasado siglo. La democracia liberal quedaría legitimada a través de la decisión libre de un pueblo de iguales (soberanía popular) que se respetan y reconocen. Algo que implicaría a su vez que las distintas democracias liberales se reconocen mutuamente, reduciéndose de esta forma el riesgo de conflictos. La tendencia universal hacia la democracia respondería, pues, a una lógica histórica. En esa más que cuestionable perfección teórica del sistema, Fukuyama adivina el final de una historia coherente y direccional dado que el fin último (el reconocimiento como motor que impulsa la

⁶ «Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura de la cadena de significantes, esto es, en las series sintagmáticas de significantes entrelazados que forman un enunciado o un significado». (Jameson, 1977: 47).

historia hacia adelante) estaría plenamente cumplido. ¿Tendría sentido hablar de una historia lineal que condujese a la humanidad a un fin en un momento en que, teóricamente, ese fin se ha conseguido y sólo resta su perfeccionamiento práctico? ¿Cuál sería entonces el motor de la historia si, como argumenta Fukuyama, «los acontecimientos particulares de la historia adquieren sentido sólo en relación con cierto objetivo o meta más amplio, cuya consecución lleva necesariamente el proceso histórico a su término?» (Fukuyama, 1991: 95).

El tiempo narrativo, lineal y acumulativo, ha sido el andamiaje sobre el que se construían aquellos relatos que, de un modo u otro, daban sentido y coherencia a la historia legitimando el saber moderno y determinando el horizonte temporal del individuo. A ese tiempo estable y unidireccional parece haberle sucedido un tiempo performativo, discontinuo, fragmentado, sincopado, no lineal: un tiempo en el que la legitimidad no se desprende de un objetivo final que debe ser alcanzado, sino de las actuaciones requeridas por un presente en continuo cambio, efímero e inestable.

El asentamiento del presente como tiempo en el que se gesta la producción simbólica, artística y cultural, alcanza una última etapa con el desarrollo de los dispositivos tecnológicos que rigen el acceso a los flujos de información digitalizada. Generalizando, podríamos afirmar que las actuales inercias productivas responden a lo que José Luis Brea denomina acertadamente cultura RAM: «Cultura_RAM significa: que la energía simbólica que moviliza la cultura está empezando a dejar de tener un carácter primordialmente rememorante, recuperador, para derivarse a una dirección productiva, relacional. / Que la cultura mira ahora menos hacia el pasado (para asegurarse su recuperabilidad, su transmisión) y más hacia el presente y su procesamiento» (Brea, 2007: 13).

Basado en una economía de distribución e intercambio de información, en el control sobre el acceso y descarga de datos (y no en la producción y posesión de mercancías), el capitalismo cultural electrónico ya no se identifica con aquellos dispositivos de almacenaje (memoria ROM) que custodiaban el pasado para direccionar el presente. La producción cultural (seguimos aquí lo expuesto por Brea) se comporta hoy como una memoria de «procesamiento, de interconexión de datos», memoria red que se ejecuta en el tiempo-ahora, en el presente más fugaz, como una forma abierta de ordenar y entender los acontecimientos y símbolos de nuestro mundo. La cultura RAM,

como última evolución de la condición propuesta por Lyotard, representa el fin del saber acumulativo que debía desembocar en la emancipación del hombre. Frente a ello, el modelo RAM posibilita el reordenamiento y actualización instantánea de datos e información a expensas de estructuras, pautas y objetivos determinadas *a priori*.

Por todo ello, podemos afirmar (con Lev Manovich) que la lógica global de nuestra época es la lógica antinarrativa de la base de datos. Una lógica que «representa el mundo como una lista de elementos que se niega a ordenar» (Manovich, 2001: 291). Base de datos y narración son modos radicalmente opuestos de ordenar y dar sentido a nuestra experiencia del mundo.⁷ La base de datos se convierte en una suerte de «proyección de la ontología del ordenador sobre la propia cultura» (Manovich, 2001: 289). Una forma performativa (en tanto eficaz, inmediata, maleable, abierta) de acceder a la información. Los bancos de datos nos permiten ordenar, visualizar y disponer de ella del modo que resulte más útil y conveniente en cada momento (del presente). No hay estructuras preestablecidas, podemos cambiar todo cuanto deseemos añadiendo nuevos elementos, creando consultas, tablas o formularios sin límite alguno. Llegados a este punto, no parece descabellado afirmar que la base de datos comparte muchas de las características que Sontag, Kaprow y Lebel mencionaban a propósito del happening. A saber: *no tiene trama ni argumento* (Sontag), *presenta un orden que está más determinado por el carácter de los movimientos en el interior de los entornos que por un concepto predefinido del desarrollo regular y la conclusión* (Kaprow), *no tiene comienzo, medio ni fin estructurados, su forma es abierta y fluida* (Lebel).

Metafóricamente, y aunque parezca arriesgado, podríamos interpretar el happening como una base de datos de situaciones cotidianas que tienen lugar en nuestro presente (*events*); los autorretratos de Warhol como una base de datos de máscaras, actitudes o personalidades que ponen de manifiesto la performatividad identitaria de la que habla Judith Butler (la identidad como un acto social y temporalmente instituido); el

⁷ «Después de que la novela y más tarde el cine privilegiaran la narración como la principal forma de expresión cultural de la era moderna, la era del ordenador introduce su correlato, que es la base de datos. Muchos de los objetos de los nuevos medios no cuentan historias; no tienen un principio ni un final; de hecho, no tienen desarrollo alguno, ni temática ni formalmente ni de ninguna otra manera, que pudiera organizar sus elementos en secuencia. Se trata, en cambio, de conjuntos de elementos individuales, cada uno de los cuales posee la misma relevancia que cualquiera de los demás». (Manovich, 2001: 283).

minimalismo como una base de datos de materiales que, dispuestos en la sala, ofrecen al espectador una experiencia espacio-temporal, etc. Así pues, la lógica de la base de datos y la memoria relacional, los modos de dar sentido al tiempo al margen de la narración, y el deseo de pensar el presente desvinculándolo de los dictámenes del pasado, aparecen ante nuestro ojos como uno de los pilares centrales de la neovanguardia y, tal vez, de la postmodernidad (entendida ésta en sentido amplio). La performatividad puede ser una estrategia crítica dirigida contra determinismos históricos y dogmatismos ideológicos, un deseo de reordenamiento temporal surgido varias décadas antes de la llamada revolución digital y la generalización definitiva de los dispositivos informáticos de almacenaje, distribución y gestión de datos. Una dinámica cultural, en definitiva, que hoy debe enfrentarse a los aspectos alienantes que la misma clausura de las narraciones plantea.

Bibliografía

- Austin, J. L. (1962), *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1971.
- Brea, J. L. (2007), *Memoria_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa.
- Butt, G. (2005), «The Paradoxes of Criticism», en *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Fried, M. (1967), *Arte y objetualidad*, Madrid, Antonio Machado, 2005.
- Fukuyama, F. (1991), *El fin de la Historia y el último hombre*, Madrid, Planeta, 1992.
- Jameson, F. (1977), «El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío», en *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1998.
- Judd, D (1964), «¿Nuevo nihilismo o nuevo arte?», en Marchán Fiz, S. (1974), *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001.
- Kaprow, A. (1964), *Assamblages, Environments & Happenings*, fragmento incluido en *Un teatro sin teatro*, Barcelona y Lisboa, MACBA, Museu Coleção Berardo, 2007 (cat.).

- Krauss, R. (1977), «Doble negativo: una nueva sintaxis para la escultura», en *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.
- Lebel, J. J. (1965), *El happening*, fragmento incluido en Marchán Fiz, S. (1974), *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001.
- Liotard, J-F. (1979), *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Manovich, L. (2001), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Pérez Carreño, F. (2001), *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Antonio Machado.
- Sontag, S. (1962), «Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical», en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.