

## **TIEMPO, NARRATIVA Y ESPECTADOR EN LA OBRA DE DOUG AITKEN**

Jesús Segura Cabañero  
Universidad de Murcia

Recibido: 15 de Febrero de 2013

Aceptado: 15 de Marzo de 2013

### **Resumen**

*El presente texto analiza la temporalidad de la imagen en movimiento y su manipulación como recurso conceptual en la obra de Doug Aitken. El análisis se fundamenta en las características específicas del tipo de producción artística de los nuevos medios basados en el tiempo, es decir, aquellas obras de arte que dependen de la tecnología y la duración temporal como dimensión interpretativa y en el caso específico de Doug Aitken en la contextualización urbana. La intención de este artículo es reflexionar y debatir el tiempo visual, el ritmo y el contexto generado en la obra audiovisual de Aitken y exponer las narrativas envolventes y fragmentarias que desvelan sus constructos visuales geopolíticos. Así, en un primer momento se explora la hibridación y la discontinuidad narrativa presente en su obra, para pasar después a analizar la narración visual en base a los ritmos y los tiempos múltiples y cambiantes en el recepción de su obra.*

**Palabras Clave:** Temporalidad, narrativa, Doug Aitken, fragmentación, espectador, video instalación.

### **Abstract**

*This paper analyses the temporality of the moving image and its manipulation as conceptual resource in the work of Doug Aitken. The analysis is based on the specific characteristics of the type of artistic production of the new time-based media, i.e. those artworks that rely on technology and the temporal duration as interpretive dimension and urban contextualization in the specific case of Doug Aitken. The intention of this article is to reflect and discuss the visual time, rhythm and context generated in the audio-visual work of Aitken and expose wrapped and fragmentary narratives that reveal their geopolitical visual constructs. So, at first we explore the hybridization and narrative discontinuity present in his work, then moving on to analyse the visual narrative based on the rhythms and the multiple and changing times in the reception of his work.*

**Keywords:** Temporality, narrative, Doug Aitken, fragmentation, viewer, video installation.

## 1. Introducción.

El trabajo de Doug Aitken incorpora una cronología que desarrolla ritmos y conjunciones temporales que adquieren una extraña presencia corpórea, sensitiva a través de arquitecturas temporales que nos convocan a una experiencia de “visualización del tiempo”. Paul Virilio (Virilio, 2006) describe como nuestra época, se caracteriza por una dictadura de la velocidad, donde el terror, el miedo, está indisolublemente asociado a lo que él llama la aceleración de lo real. Esta aceleración ha generado una sincronización de las emociones (todos sentimos casi lo mismo en el mismo momento) provocada por lo que él llama acontecimientos-pánico (como el 11-S, por ejemplo). La velocidad instantánea conduce a la inercia y la parálisis, por tanto a una dictadura que anula cualquier reflexión. Virilio, propone encontrar un ritmo “otro”. Elaborar ritmos sociales, políticos y económicos donde se anule toda desregulación del tiempo y se produzca un reencuentro con el tiempo, una “visualización del tiempo”.

Aitken utiliza el tiempo, el espacio y la memoria como conceptos fluidos, en ocasiones resbaladizos, para articular una narrativa donde la subjetividad del espectador tiene la última palabra. La expansión, fragmentación, saturación, repetición y multivisión son elementos recurrentes en sus obras, para explorar una temporalidad laberíntica y abstracta donde una pluralidad de “tiempos” comparece anacrónicamente. Esta deconstrucción caleidoscópica de tiempos “otros” colisionan simultáneamente con la disposición espacial y la narrativa desarrollada en sus obras para ofrecernos una diversidad existencial.

A este respecto, conviene apuntar aquí dos características, casi dos figuras de estilo presentes en sus trabajos: la sensualidad y calidad de sus imágenes que evocan las imágenes mediáticas, concretamente la cinematografía brillante del cine de Hollywood y la publicidad, por un lado, y, la dispersión del metraje o proyección multicanal que se conforman como una estrategia de fragmentación temporal. Pero también como una brecha que suspende la narrativa e introduce la subjetividad del espectador. La fisicidad en sus obras obedece a una experiencia multisensorial que “invade” la percepción del observador desde parámetros donde una cierta hipervisualidad se articula como detonante de la movilidad y la búsqueda del “punto de visión” que garantice la emancipación del espectador.

La apertura interpretativa y la formulación de traducciones posibles implican soluciones espaciales que van desde la dispersión en la propia sala de exposición hasta la fractura literal del espacio arquitectónico de la ciudad. Sus obras remiten a modelos de experiencias temporales donde el sonido adquiere una relevancia temporal, ya que Aitken tiene un denodado interés en hacer comparecer el sonido como un elemento escultórico. El espectador, frente a una obra “invisible”, percibe lo audible como un elemento en el que espacio-tiempo se solidifica en una materialidad no visible, pero sí perceptible.

Esta inversión material y simbólica han sido desarrollada por Bourriaud (Bourriaud, 2004) mediante el concepto de “posproducción”; como una remezcla del objeto ya producido y su consecuente desprendimiento hacia otras formas y usos simbólicos. No obstante, esa licuefacción de lo material hacia un medio “otro” ha sido expresada por Zigmunt Bauman (Bauman, 2007) en casi toda su reflexión crítica.

## 2. Temporalidades híbridas y narrativas discontinuas.

Casi toda la producción de Doug Aitken descansa en una hibridación constante de narrativas fragmentadas y amplificadas, conviviendo con tiempos reversibles y simultáneos donde una diversidad de consciencias espacio-temporales se ejecutan al unísono. Quizá, una buena idea gráfica para comprender el tiempo en sus obras sea la disección de un poliedro en planos y su articulación en el espacio, en la que encontramos narrativas discontinuas que se yuxtaponen conformando palimpsestos interconectados. Aquí, el relato queda suspendido en un anacronismo constante que el espectador debe solucionar, articulando los diversos planos-pantalla en una comprensión plural, heterocrónica de lo que acontece. Construyendo, de este modo, su relato personal, su tiempo personal.

Por tanto, la discontinuidad narrativa y la hibridación de temporalidades en la obra de Aitken se articulan mediante la aprehensión de una cierta globalidad de la obra, ya que, lo específico, lo local, lo momentáneo se pone en relación con lo global en un proceso intuitivo y deductivo donde todo está en constante movimiento. Quizá sea Aitken, mejor que ningún otro, quien articule la fugacidad del instante Benjaminiano (Benjamin, 1990) Este instante que permiten articular lo particular y lo general, lo concreto y lo abstracto, discontinua e intermitentemente.

En este sentido, quiero mencionar una obra como *Interiors* (Interiores, 2002) (Fig. 1). Se trata de una instalación arquitectónica compuesta de tres proyecciones sobre pantallas translúcidas, con una duración de seis minutos y cincuenta y cinco segundos en bucle.



Figura 1. Doug Aitken, *Interiors*, 2002.

La instalación está conformada por una estructura arquitectónica compuesta por once pantallas translúcidas formando una cruz en cuyo centro descansan asientos circulares que permiten ver panópticamente toda la instalación. En los extremos de tres de las salas creadas por las pantallas de esta arquitectura visual envolvente, se emiten imágenes sincronizadas con la banda sonora. Estas proyecciones se articulan en una coreografía vertiginosa donde el éxtasis frenético entre lo visual y lo sonoro, provoca una narrativa discontinua y fragmentaria de instantes que aparentemente no guardan

relación alguna entre ellos. Sin embargo, en este fluir de imágenes y sonido, momentáneamente parece que las pantallas se conectan entre sí y comienzan articular un registro interpretativo. Eso es todo y todo vuelve a comenzar.

La estructura arquitectónica que conforma *Interiors* (2002) es transparente, de manera que tanto desde el interior de la instalación como en su exterior todo resulta visible. Igualmente las proyecciones se ejecutan sobre los extremos de tres pantallas transparentes y las imágenes pueden ser vistas por ambos lados, desde el interior y exterior, en el deambular del espectador. Asimismo, desde determinadas ubicaciones de la instalación podemos observar una dislocación del interior y el exterior sometidas a la reflexión visual, debido a la constitución de planos que conforman una cruz, abierta por uno de sus lados. Las aberraciones ópticas producen tiempos de recepción más livianos o más intensos en la percepción, como consecuencia de la pérdida de nitidez provocados por la visión estratificada entre los paneles transparentes.

Esta disposición es de especial interés en el desarrollo del concepto de temporalidad presente en la pieza, ya que, las atmósferas temporales y las ensoñaciones del imaginario se dilatan y condensan en una temporalidad de recepción única e irrepetible para cada observador.

Así, las imágenes muestran representaciones de personajes realizando acciones cotidianas en una acumulación de momentos que no guardan relación alguna entre ellos, excepto por similitudes compositivas e intensificación de ritmos. Aparecen elementos repetitivos que se combinan sin lazo narrativo alguno, pero que atrapan en una forma regresiva, hipnótica al espectador. Esto provoca una cierta activación de la memoria colectiva donde uno tiene la sospecha permanente de que el registro de memoria incorporado en la obra de Aitken obedece, como ha mencionado, Andreas Huyssen (Huyssen, 2002) a una habilitación impostada en la apropiación del pasado, que desarrolla estrategias consistentes en reconstruir el lazo social y la identidad colectiva, bajo la forma espectáculo.

Por otro lado, la yuxtaposición y aceleración de imágenes reclama una recalibración de la percepción que evidentemente rompe la narrativa lineal, el tiempo central y la extinción del “gran relato”. A veces, frente a las obras de Aitken uno tiene la sensación de estar viajando, en un movimiento constante y con una aprehensión del imaginario radicalmente fragmentaria. De modo que, el “arrastré” del movimiento y la aparición constante de nuevos paisajes que se fusionan con el que está escapando de nuestra retina genera un anacronismo vivencial que hace añicos cualquier intento de gramática.

De la misma manera, las temporalidades de recepción en *Interiors* (2002) son múltiples y contradictorias. Peter Osborne (Osborne, 2010) propone una dialéctica de la duración como elemento que aglutina la absorción y la indiferencia del espectador en la recepción de la obra de arte. En ese “mientras tanto” es donde Aitken efectúa la expansión última de sus temporalidades y la confluencia de sus narrativas. Ya que, articula lo instantáneo, lo momentáneo y la reverberación temporal como elemento nuclear que permite extrapolar al espectador hacia una imagen más, dentro de la instalación. Raymond Bellour (Bellour, 2009) identifica el deambular del espectador de instalaciones como: “*El espectador de las instalaciones es un paseante, tanto más*

*sensible al pasaje entre las imágenes cuanto que su propio cuerpo pasa a veces por la imagen, y que él mismo circula entre imágenes”* (Bellour, 2009: 16).

Lo que quiero decir, es que en *Interiors* (2002) el espectador en su deambular por la instalación, sujeto a la estructura arquitectónica transparente, entra a formar parte de la misma como una imagen más, una proyección más, dentro de esa lógica del instante que hace que se produzca un vaciamiento del exterior-interior en la obra, en la que *“percibimos que se nos percibe que estamos siendo percibidos”*, tal y como lo expresa Friedrich W. Heubach, (Heubach, 1997) a propósito del trabajo de Dan Graham. Entonces, tenemos que convenir que el tiempo de las imágenes en *Interiors* (2002) reclama la hibridación de momentos fugaces de experiencia para articular un tiempo “otro”.

### **3. Contranarrativas visuales: ritmos narrativos y tiempos mutantes**

Una de las variables más recurrentes en el trabajo de Doug Aitken es la polarización entre naturaleza, entre las fuerzas vivas de la naturaleza y la metamorfosis de la identidad del sujeto, sometida a escenarios artificiales presentes en las grandes metrópolis. El entorno de la metrópolis globalizada genera una dinámica de absorción en la que la percepción de la realidad en relación con el entorno urbano de las grandes ciudades interactúa, como ha descrito Rem Koolhaas (Koolhaas, 2012) con sus ritmos y energías propios, configurándose como un laboratorio de las diferencias de la conducta humana. En este sentido, las obras de Aitken reflejan una poética sin resolver, abierta y contradictoria, como una especie de epítome de la metrópolis contemporánea. La plasmación de ese tiempo interactuado, negociado entre percepción y energías temporales presentes en la ciudad genera lo que Pamela Lee (Lee, 2004) ha llamado “Chronophobia” (miedo al tiempo). En su excelente estudio Lee focaliza toda una intencionalidad de algunos movimientos de los años sesenta en la valoración del tiempo real, en el estudio del proceso y la duración de la experiencia perceptiva. Ella propone para la actualidad una negociación con el tiempo de la percepción para garantizar el instante presente y de este modo prever el futuro inmediato.

Aitken actualiza una resistencia a la velocidad, repetición y sentido del tiempo emanado de la modernidad, sin articular, tal como lo expresó Virilio, una desaceleración, sino, mediante la experimentación con el tiempo global, con el tiempo de la metrópolis en su dimensión espacial, para explorar sus posibilidades como organismo vivo. Subvirtiendo las convenciones visuales y temporales de recepción de la obra y conjugando la arquitectura de la ciudad y la experiencia perceptiva, a través del cuestionamiento del espacio público. La memoria del viandante y las narrativas fragmentadas en el espectro de la ciudad se ejecutan como hilo conductor del desarrollo de las piezas. Asimismo, la relación de los individuos con el contexto y su participación e interacción con la obra, dotan a sus obras de un experimentalismo, en el cual se desafían las convenciones de recepción, espacio, audiencias y narrativas tradicionales para conformar una experiencia cinematográfica expandida.

Figura  
Doug



2.

*Aitken, Sleepwalkers, 2007.*

De este modo se conforma *Sleepwalkers* (Sonámbulos, 2007), (Fig. 2). Configurada por cinco películas y ocho proyecciones a gran escala sobre sendas superficies distintas de la arquitectura del Museum of Modern Art (MOMA) de New York. Las proyecciones presentan cinco historias interconectadas y sincronizadas cinéticamente que reflejan la vida cotidiana de cinco protagonistas: un mensajero, un electricista, un empleado de correos, un ejecutivo y una oficinista realizando rutinas al unísono. Cada personaje ocupa una película de trece minutos donde el argumento de hechos cotidianos es el mismo para todos. Las proyecciones están filmadas y editadas de tal manera que cada corte corresponde con la misma acción que realizan cada uno de los personajes. En este sentido, se elabora una sincronía absoluta donde se produce un tiempo diferencial de repetición de las acciones. Esta equivalencia permite conectar visualmente mediante el desplazamiento urbano del espectador, todas las historias, y de este modo, articular una “metahistoria”. La soledad y el aislamiento que atraviesa la vida de todos los personajes confieren a la pieza una ensoñación que contrasta e implementan los ritmos y energías de la ciudad en su transitividad.

Aitken convoca la instantaneidad del tiempo colectivo, verbalizado por cada uno de los personajes en su visión panorámica para establecer un tiempo personal implosionado sobre la arquitectura de la ciudad. Aitken hace una referencia obvia y precisa a la arquitectura de la ciudad como generadora de la experiencia cultural y como laboratorio mutante, tal y como lo expresó Koolhaas (Koolhaas, 2012).

Por otro lado, los puntos de observación que desarrolla la pieza exploran un desplazamiento temporal que tiene mucho que ver con lo que Smithson llamó “obstrucciones” (Bourriaud, 2008). Ya que la transitividad del espectador mantiene la conciencia temporal mediante los distintos puntos de observación que recorre para aprehenderla en su totalidad. Sin embargo, las trayectorias marcadas por el espectador requieren de lo que Kubler denominó “*la configuración del tiempo*” (Kubler, 1998), en la medida que la sucesión de obras en el tiempo del viandante se configuran como versiones de la misma acción de manera discontinua y no lineal. En este sentido, las apreciaciones de Marramao (Marramao, 2009) sobre la cuestión del tiempo como un

proceso de “desangulación” de perspectivas, bien pudieran encontrar en las piezas de Aitken una contrarréplica.

En cualquier caso, lo interesante aquí es la participación dinámica del público que interactúa con la ciudad y la obra como un organismo vivo, sometido a las derivas perceptivas que guían al espectador por recorridos temporales, tanto físicos como psicológicos. *Sleepwalkers* (2007) aborda una receptividad que se expande por la ciudad, generando yuxtaposiciones y analogías temporales en la que las nociones de anacronismo y heterocronía quedan literalmente “flotantes”, en una multitud de juego de equivalencias presentes en la metrópolis.

Los aspectos multisensoriales, simultáneos, fragmentarios y fluidos son elementos recurrentes en casi toda la producción de Aitken. Su combinación, distribución y expansión configuran una especie de “environment” especial, donde el tratamiento de las imágenes, en muchas de sus obras, reinventan protocolos de representación que corresponden a otro régimen visual de la experiencia. Me estoy refiriendo a una mutabilidad de las imágenes que altera nuestra percepción de espacio y tiempo mediante la velocidad, mediante un ritmo muy específico aplicado a ellas. El montaje desarrollado mediante cortes rápidos, diferentes perspectivas, encuadres en zoom y una estructura rítmica que fusiona imagen visual y banda sonora, determinan una coreografía específica en la que la unión de imagen, sonido y arquitectura conforman, parafraseando a Bajtin (Bajtin, 1989) un cronotopo hipnótico. Quizá sus inicios como realizador de videoclips musicales tengan mucho que ver en todo ello. No obstante, esta cualidad específica en sus trabajos es desarrollada sobre imágenes centradas en contextos metropolitanos donde la globalización ha generado una colisión de temporalidades locales y globales que activan la reflexión en torno al concepto de geopolítica. De este modo, encontramos una clara revisión de la metrópolis moderna, incorporando la velocidad como una estrategia prescriptiva, que permite comprender en sus trabajos los efectos de esta aceleración en confrontación con la naturaleza del espacio y el tiempo.

Homi Bhabha (Bhabha, 2002) ha advertido cómo esta dimensión geopolítica ha modificado la relación que existe, entre identidad y política, donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas que destruyen la confrontación entre diferencia e identidad, pasado y presente e interior y exterior. Reclamando las hibridaciones como generadoras de otros espacios de interlocución. Bhabha rehabilita ese espacio de “entremedio” y propone un tercer espacio donde se elude las políticas de polaridad, y se trabaja desde una inmersión representacional de los distintos planos reconstructivos de la propia representación. Así se genera una zona de debate que nos permita hacer emerger representaciones híbridas y múltiples.

Aitken activa esta conciencia geopolítica partiendo de las experiencias personales del individuo moderno y expandiendo su mirada hasta contextos globales. Es decir, desde un tiempo personal hacía un tiempo colectivo. Convocando, de este modo, una heterocronía temporal y un anacronismo vivencial. En cierta manera, consigue reestructurar e hibridar la percepción operando sobre modelos de experiencia perceptivos donde la velocidad, la memoria, la narración y el espacio contextual dialogan para explorar la potencialidad de las cosas cotidianas, y reflejar la complejidad del mundo contemporáneo.

Su imaginario hipnótico, está configurado por personajes que desarrollan acciones cotidianas, desde lo que Michel De Certeau (De Certeau, 1999), denominó la invención de lo cotidiano, hasta la incertidumbre del sujeto actual, en lo que Néstor García Canclini (García Canclini, 2011) ha llamado “la sociedad sin relato”. La contextualización de sus obras maneja registros específicos de producción de sentido y obedece a estrategias concretas de reconfiguración de espacios-tiempos. Como hemos mencionado, ha ubicado sus trabajos en espacios poco comunes, como la fachada del Museo de Arte Moderno de Nueva York, también en un Ferry navegando por el Mediterráneo o los bosques de Brasil. Esta reconsideración del espacio de ubicación ha sido teorizada por el propio Canclini:

Tal vez las respuestas a este interrogante no surjan del campo artístico, sino de lo que le está ocurriendo al intersectarse con otros y volverse postautónomo. Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética. [...] Más que los esfuerzos de los artistas o de los críticos por perforar el caparazón, son las nuevas ubicaciones dadas a lo que llamamos arte lo que está arrancándolo de su experiencia paradójica de encapsulamiento-transgresión (García Canclini, 2011: 17).

La importancia de lo contextual, de la ubicuidad en las obras de Aitken viene determinada por lo que Paul Ardenne (Ardenne, 2006) ha definido como una abolición de las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de las obras. De este modo, la ubicación de las obras de Aitken no se formulan bajo un orden de la reivindicación, sino que se insertan en el paisaje social como elementos adheridos al espacio intervenido, y que despliegan estrategias para cuestionar y reevaluar las nociones de espacio público y espacio privado.

Pero también para experimentar y relacionar correspondencias culturales, que ponen en práctica arte y vida cotidiana, en un intento de reconfigurar la experiencia perceptiva como generadora de lo que Pierre Kaufmann (Kaufmann, 1969) ha llamado la experiencia emocional del espacio. Y, que define el “lugar” como un espacio sensitivo donde se activa una dialéctica entre lenguaje insertado y lugar intervenido. A este respecto, las obras de Aitken desarrollan una dialéctica de aprehensión del espacio que no es ajeno a los ritmos y energías del “lugar”, sino que, los incorpora para implementarlo y constituir equivalencias perceptivas que fracturan la normatividad espacial, y configuran un entorno sensible donde los ritmos y circulaciones espacio-temporales activan lo que Simon Critchley, (Critcheley, 2010) haciendo referencia al cine de Herzog, ha denominado una “verdad extática” en contraposición a la verdad de los hechos que desarrolla el *cinema verité*. Esta “verdad extática” desarrolla una temporalidad espacial que se efectúa sobre una duración intermitente, azarosa, episódica, sobre una atmosfera ensoñadora que transforma los ritmos temporales del espacio. De este modo, ralentiza el flujo de los acontecimientos e introduce una dialéctica reflexiva en ese mismo espacio. Desde esta perspectiva, podemos definir las estrategias contextuales en el trabajo de Aitken como un proceso de transformación que reinventa *in situ* los usos y energías del lugar.

#### **4. Conclusión**

Finalmente, quiero concluir esta breve exploración del concepto de temporalidad, narrativa y espectador en la obra de Aitken con dos cuestiones a cerca del espectador, que creo, recogen de manera determinante la esencia del trabajo de Aitken. Por un lado, el tiempo de visión que menciona Kate Mondloch (Mondloch, 2010) y por otro el tiempo de recepción que desarrolla Peter Osborne (Osborne, 2008). Ambas frecuencias están íntimamente relacionadas con la subjetividad del espectador y su capacidad para formular sus propias interpretaciones; tanto la construcción de narrativas como la absorción de diversas temporalidades operando simultáneamente. En este sentido, el punto o los puntos de visión en la obra de Aitken están indefectiblemente asociados al constructo narrativo, y determinan la activación de subjetividades concretas.

El punto de visión de Mondloch estructura un cambio paradigmático que opera en el cine expandido, y establece una relación espacio-temporal con el espectador. Del mismo modo, este tipo de instalaciones-pantalla establecen una dialéctica híbrida que es a la vez escultórica y cinematográfica. Desde esta perspectiva Mondloch argumenta una espacialización en la exploración de la instalación que depende del tiempo de duración del espectador. Por otro lado, “la recepción distraída” que menciona Peter Osborne reclama un comportamiento heterocrónico en la recepción de la obra, ya que, cada obra desarrolla sus propios tiempos en relación a su ubicación en el espacio expositivo y a la absorción por parte del espectador que genera una dialéctica de atención-distracción. Por tanto la configuración de narrativas y tiempos está determinada por ambas frecuencias, y en cierto modo, la emancipación del espectador crea las “condiciones de posibilidad” presentes en la experiencia cinematográfica expandida.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual, creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Cendeac, Murcia.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos Líquidos*. Tusquets Editores, Madrid.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes: foto, cine, vídeo*. Colihue, Buenos Aires.
- Benjamín, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Taurus, Madrid.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial, Buenos Aires.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Bourriaud, N et al. (2008). *Heterocronías. tiempo, arte y arqueologías del presente*. Cendeac, Murcia.
- Critchely S. (2010). "The Infinity Demand of Art". En *Art & Research. A Journal for Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 3, verano. Disponible en <http://www.artandresearch.org.uk/v3n2/critchley.php>. Consultado en 13/11/2012
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, México.
- García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato*. Katz, Barcelona.
- Graham, D. et al. (1997). *Dan Graham*. Centro galego de arte contemporánea, Santiago de Compostela.
- Huyssens, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Kaufmann, P. (1969). *L'expérience émotionnelle de l'espace*. Vrin, Paris.
- Koolhaas, R. (2012). *Delirio de Nueva York*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo*. Nerea, Hondarribia.
- Lee, P. (2004). *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge: MIT Press.
- Marramao, G. (2009). *Mínima temporalia: tiempo, espacio y experiencia*. Gedisa, Barcelona.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid.
- Mondloch, K. (2010). *Screens: Viewing Media Installation Art*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Osborne, P. (2008). *El arte más allá de la Estética*. Ad Literam, Cendeac, Murcia.
- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Cendeac, Murcia.
- Virilio, P. (2006). *Velocidad y política*. La Marca, Buenos Aires.