

//HIPNAGOGOSCOPI.
EL LLIBRE MULTIMÈDIA COM A IMATGE-PLANXA//

HIPNAGOGOSCOPI. MULTIMEDIA BOOKS AS SPRITE SHEETS
SUBMISSION DATE: 26/04/2013 //ACCEPTANCE DATE: 04/07/2013 (pp. 17-24)

ANNA PUJADAS
UNIVERSITAT POMPEU FABRA
SPAIN
anna.pujadas@upf.edu

///

KEYWORDS: llibre, digital, imatge, intermèdia, multimèdia, hipertext.

SUMMARY: El multimèdia està afectant severament els mitjans de comunicació conduint-los vers la integració de tots els missatges en un model cognitiu comú. El mateix mitjà (TV, ràdio, llibre) pot suportar modes diferents (escrit, oral, vídeo) provocant la confusió dels codis. També a l'inrevés, diferents mitjans (TV, ràdio, llibre) poden suportar el mateix mode (escrit, oral o vídeo) generant equivalències de codis. Aquest assaig explora què passa quan el multimèdia s'aplica al llibre. Perquè potser aleshores la integració entre mitjans i modes en una unitat indiferenciada destrueix la jerarquia de la informació i la dualitat entre significat i significant.

KEYWORDS: Book, Digital, image, Intermedia, Multimedia, Hypertext.

ABSTRACT: The multimedia is strongly affecting the mass media leading them to the integration of all messages into a common cognitive model. The same media (TV, radio, book) can support different modes (written, oral, video), causing confusion between codes. Also conversely, different media (TV, radio, book) can support the same modes (written, oral or video) generating equivalence between codes. This paper explores what happens when the multimedia is applied to the book. Because perhaps then, the integration of media and modes in an undifferentiated unity kills the informational hierarchy and the duality between signified and signifier.

///

Estic connectat al *GoogleBooks* llegint un llibre titulat *La biblioteca digital*. Em puja la coberta: veig el títol, tipografia de pal sec i sense majúscules; a sota, hi ha un joc tipogràfic a manera de poesia visual tosca, la “b” i la “d” de “biblioteca” i de “digital” encarades com si fossin unes ulleres envoltades d'una mena d'aura flotant i, en el vidre d'aquestes “lletres òptiques”, una il·lustració del que sembla el fragment d'una pantalla d'ordinador en la qual hi ha projectat un llibre digital. Un joc de miralls infinit en el que floto mentalment perdent els límits entre realitat i simulacre. A dalt d'aquesta portada de llibre virtual, en la part superior de la pantalla del meu ordinador, apareixen uns pictogrames mòbils que semblen ser una publicitat d'una obra de teatre. A l'esquerra, en el menú vertical lateral, hi ha unes il·lustracions de pantalles d'ordinador que m'inciten a comprar llibres a *GooglePlay*. Escolto la ràdio; tinc l'ordinador sobre la taula i la veig envoltant-lo; també percebo la meua mà fent patinar el ratolí; sento com frega; tinc el mòbil a prop (està sonant perquè la pantalla es va il·luminant intermitentment); i més enllà veig una part de l'habitació; i encara la finestra mig oberta amb reflexes al vidre i a través de la qual s'entreveuen els arbres fruiters i el cel i un fragment de cable elèctric i quelcom que sembla l'estela d'un avió que acaba de passar (això és molt habitual al Llobregat).

Aquesta experiència perceptiva aquí detallada ens remet a la cèlebre descripció de la seva percepció del fenomenòleg Edmund Husserl. És el 1910 i el filòsof des de la seva casa de Göttingen està escrivint *Idees relatives a una fenomenologia pura*, manuscrit que fa anys que treballa i que ha reprès i refet sovint. És primavera i el filòsof veu un arbre al fons del jardí, també percep el seu escriptori i, en un altre escrit, hi té una ampolla de cervesa bruna al damunt (deu ser habitual al Leine). Estem a l'apartat § 41 de la secció II d'*Idees* en el qual Husserl descriu la seva taula de treball. Explica que la taula que percep no la veu per tots els costats i que la sèrie de mirades que per percebre-la per tots els costats li hauria de dirigir és infinita. Clarifica que la taula se li dona a la percepció parcialment, relativament, perquè els aspectes que li ofereix depenen de la seva situació, així com la música del violí depèn, tal com la sentim, del lloc on estem situats a la sala de concerts. Per tant, Husserl sosté que aquest món i cadascuna de les seves parts manca de ser absolut i només posseeix una existència relativa a la consciència davant de la qual és objecte. La unitat de les coses és un divers sistema de contínues aparences i matisos nascut de la fusió de la percepció i el record que en tenim d'aquesta (Husserl, 1962: 93).

Quantes vegades els estudiosos deuen haver referit aquest apartat § 41 per parlar de cubisme i, en general, de la concepció espacial moderna feta de fragmentacions espai-temporals sintetitzades conceptualment per una consciència? I tanmateix ara, que en el centre del meu acte perceptiu hi ha la pantalla de l'ordinador, sento que alguna cosa ha canviat. Perquè la meua mirada llisca per cadascun dels elements que conformen les pàgines virtuals d'aquest espai cibernètic fet de llum, sense profunditat de camp i en cap cas em plantejo de veure aquestes “coses” per “diversos costats” com escriu Husserl, ni sembla que em manquin aspectes o matisos per completar la meua percepció. I aquesta pantalla, aquest vidre que aplanava semblava contaminar tot el que veig i patino de la pantalla a la resta de realitats sense interrupció com si estigués davant d'una pintura de Richard Estes, posem les cèlebres “Telephone Booths” (1968)¹ on tinc la visió conjunta de

¹ Visible en línia a la col·lecció permanent del Museu Thyssen-Bornemisza. Recuperat 24 abril 2013 des de http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/382.

l'interior de les cabines, superposada al que hi ha més enllà gràcies als reflexes sobre els muntants d'acer i en els mateixos vidres de les portes.

Richard Estes neutralitza expressament qualsevol sensació de jerarquia perceptiva espacial en funció de la distància fent que tot estigui igualment “enfocat”. Es dóna el mateix valor de definició als detalls dels primers plans que als plans profunds. El mateix artista ho justifica: “No me gusta que ciertas cosas aparezcan desenfocadas y otras enfocadas, ya que esto marca de forma muy específica lo que se supone que uno debería mirar, cosa que yo intento evitar. Quiero que uno lo mire todo. Todo está en el punto de mira” (Chase & McBrunet, 1972: 79-80). El resultat d'aquesta superposició d'imatges és tan ambigua que impedeix una interpretació clara de la situació de cada “cosa” i de la posició relativa de les unes respecte les altres, essent la fragmentació, la simultaneïtat i l'ambigüitat els elements característics.

A aquesta percepció frontal, formada per capes, d'equilibri dinàmic, lliscant, amb tensió perifèrica, no jeràrquica que estratifica en un flux d'imatges que no ens permet una observació analítica i que no podem aturar, els arquitectes l'anomenen “pla transparent”, en cinema Deleuze en diu “image cristal”, i en el camp de l'art va ser Marcel Duchamp, el que a principis del segle XX va provocar una nova manera d'entendre la relació entre l'observador i la seva obra amb el “Gran vidre” (1915). En el terreny de la pintura, el seu immediat precedent va ser l'impressionisme de Monet, que culmina amb els motius liquats, aigualits, els nenúfars reflectits en la superfície del riu al seu jardí de Giverny; i l'impressionisme de Manet, que es resumeix en el quadre “Un bar aux Folies Bergère” (1881). La seva pintura de traç ràpid està al servei d'una immobilitat latent, en una espècie de “glaciació” del pictòric (Michel Fried). Més enllà de la imatge especular, tot queda igualat, les ampolles de xampany, de cervesa rossa i de licor de menta, les mandarines i les pàl·lides roses sobre un gerro, i per descomptat tot allò que es reflecteix en el mirall (l'home del barret i una habitació plena de gent, moviment i brillantor) (Guasch, 2011: 94).

Estem davant la presència d'una tensió viva, entre la realitat i el que ella implica, entre les dades materials i la seva interpretació. Amb aquesta pel·lícula vitrificadora que aixafa totes les coses contra una superfície que les iguala per contigüitat s'obté una flexibilitat, una fluctuació a causa de la qual la relació entre significat i significant queda dinamitada, negant la rellevància d'una estructura que ordeni, eliminant la possibilitat d'una lectura conseqüent. I és justament perquè no es pot llegir que en art s'ha privilegiat aquesta manera de mirar que, es diu, ubica l'experiència subjectiva per sobre de qualsevol codificació preestablerta, permet diferents possibilitats de lectura i afavoreix les interpretacions individuals, estimula i impulsa la participació de l'usuari/espectador/observador que esdevé un factor/actor de la composició (Rowe & Slutzky, 1992: 136-139).

A la pàgina 10 del llibre digital titulat *La biblioteca digital* que llegia en iniciar aquest assaig, l'autora escriu: “El libro electrónico incorpora funciones que no estan presentes en el libro impreso. Entre ellas se encuentra la posibilidad de incluir otro tipo de imágenes o signos que sean interactivos, tridimensionales o contengan sonido” (Torres, 2005: 10). O sigui, el llibre digital ha assolit la qualitat multimèdia. Segons Manuel Castells el multimèdia indueix a la integració dels diversos missatges en un model cognitiu comú. El mateix mitjà (TV, ràdio, llibre) pot suportar modes diferents (escrit, oral, vídeo) provocant la confusió dels codis. També a l'inrevés, diferents mitjans

(TV, ràdio, llibre) poden suportar el mateix mode (escrit, oral o vídeo) generant equivalències de codis (Castells, 1998: 361). És una transformació tecnològica de dimensions històriques que integra diverses maneres de comunicació en una xarxa interactiva. Es forma un supertext i un metallenguatge (Castells, 1998: 19-20).

Tot això és clar, a causa del sorgiment de la tecnologia digital, que implica la traducció de la informació en un llenguatge numèric de 0s i 1s i que permet uniformitzar tots els modes (escrit, oral o vídeo) i amb ells tots els mitjans (literaris, publicitaris, lúdics) en un arxiu on aquestes tríades es poden emmagatzemar (codificar) per igual. La tecnologia digital arxivant numèricament “aplana” els modes de comunicació i els equipara propiciant la ficció que són intercanviables. Però tots sabem que el procés de captura i d’aparició d’un contingut marca una diferència. Que no és el mateix un text, que una fotografia, que un dibuix, que una filmació, que un so, que una notícia, que una pel·lícula que una pintura, cadascun d’ells es remet de manera diferent al real i ens facilita continguts de naturalesa diferent.

“La pintura no és com la paraula: el que la pintura representa, no ho designa, sinó que ho és” (Dufrenne, 1993: 45), sintetitza en una frase Mikel Dufrenne. El blau és l’aigua a la part inferior del baptisme de Crist dels *Evangelis de l’abadessa Hitda* (ca. 1000), i el blau és el cel a la part superior.² El llenguatge dels colors pot ser un codi, però la pintura l’ignora. El pintor pot fer la teoria d’aquests elements, com Kandinsky; també pot interessar-se per una teoria òptica dels colors, com els impressionistes i els puntillistes; però, pintar no és aplicar una teoria, ni menys encara prendre els termes d’un conjunt disponible per ordenar-los segons les regles d’un codi. No es tracta d’arranjar els elements dispersos amb més o menys enginy, ni de consultar en un catàleg. Segons Dufrenne els elements d’una obra d’art esdevenen signe, o sigui, significants, en el moment en què es descobreixen en funció de l’obra en curs, de manera que la coherència de l’obra està al final del procés i no pas a l’inici. Per més que la pintura pugui ser objecte de discurs, recapitula Dufrenne, no és pas en el discurs on s’acompleix el seu ésser, sinó en la mirada: “la pintura dóna a veure; fent això mostra, no diu” (Dufrenne, 1993: 45). El sentit específic de l’obra d’art no pot ser copsat més que en l’estat de gràcia de la percepció. L’objecte representat artísticament, no és res més que allò representat, i refusa ser confrontat amb un altre objecte. La conclusió és que l’art engendra sempre la seva pròpia llengua i que no hi ha metallenguatge per a l’art, que cada obra comporta la pròpia semàntica, de manera que tota traducció li és desigual, diferent d’ella.

Foucault reprendrà el discurs de Dufrenne, jugant amb la distinció entre ser i representació, a propòsit del “cal·ligrama desafiant” de Magritte titulat “La traïció de les imatges”³ (1929) (Foucault, 1968: 636). El dibuix de Magritte és tan simple com una pàgina treta d’un manual de botànica: una figura i el text que la designa. Res de més fàcil que reconèixer una pipa dibuixada com l’ha dibuixat Magritte. Cap cosa més senzilla que pronunciar la frase que ha escrit Magritte: “Això no és una pipa”. El que fa l’estranyesa d’aquesta pintura és la contradicció entre la imatge i el text i, en darrer terme, el que

² El *Evangeliar der Äbtissin Hitda* està actualment a la Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek de Darmstadt (Cod 1640). La miniatura del baptisme de Crist es pot veure en línia a http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_des_Hitda-Evangeliers_003a.jpg?uselang=de Recuperat 24 abril 2013.

³ Visible en línia en la col·lecció permanent del Los Angeles County Museum of Art. Recuperat 24 abril 2013 des de <http://collections.lacma.org/node/239578>.

multiplica les indeterminacions com un mirall de fira, és el fet que, tot plegat, és pintura. Aquest quadre, aquesta frase escrita, aquest dibuix d'una pipa, tot això no és pas una pipa, sinó un text que simula un text, un dibuix d'una pipa que simula un dibuix d'una pipa. Però, què és "Això"? A què fa referència "Això"? Al dibuix de la pipa? Al text mateix? Al dibuix i el text junts? El poder de designació dels mots i el poder d'il·lustració de les imatges són anul·lats i tot es torna mut. Quin és l'enunciat de Magritte: "això no és una pipa, sinó el dibuix d'una pipa"; o bé, "això no és una pipa, sinó una frase dient que no és una pipa"; o potser, "la frase: 'això no és una pipa', no és pas una pipa"; i encara, "dins la frase 'això no és una pipa', 'això' no és una pipa".

Segons Foucault, amb tots aquests discursos dins d'un únic enunciat, Magritte havia abatut la fortalesa dels dos principis que havien regnat a la pintura occidental des de segle XV fins al segle XX. Havia immobilitzat el principi que afirmava la separació entre la representació plàstica (que implicava la semblança) i la referència lingüística (que l'excloïa). Al mateix temps, havia inhabilitat el principi que posava l'equivalència entre el fet de la semblança i l'afirmació d'un lligam representatiu. Fins al segle XX, que una figura s'assemblés a una cosa (o a una altra figura), era suficient perquè s'introduís en el joc de la pintura, un enunciat evident, banal, mil vegades repetit i, tanmateix, gairebé sempre silenciós com una remor: "això que vosaltres veieu, és això" (Foucault, 1968: 648).

L'abadessa Hitda confiava en el primer principi, però no pas en el segon. Creia en la solidesa de la referència lingüística, si bé no pas en el lligam representatiu de la imatge. Així, en la miniatura d'abans il·lustrant el baptisme de Crist es pot veure com: sobre de la personificació del riu hi escriu "Jordan Fluvius"; damunt del cap del Baptista hi escriu "S. Ioh. Bapt"; i a banda i banda de la figura de Crist hi escriu el seu anagrama, en llatí i en grec. Perquè ho va fer així l'abadessa? És que no confiava en les qualitats de semblança del seu dibuix? Potser estava inaugurant un codi gràfic nou? Segurament les dues coses. Pensem-hi. A què o a qui s'assembla Crist? O a què o a qui s'assembla Joan Baptista? I a què o a qui s'assembla el riu Jordà? Les imatges, traïen a l'abadessa Hitda. La semblança no era un lligam entre signe i referent que pogués utilitzar la pintora i, per aquest raó, va utilitzar mots de reforç.

Hi ha una perversitat en posar de costat aquesta il·luminació medieval i el quadre "La traïció de les imatges" de Magritte. Llavors, els mots "Jordan Fluvius" són un dibuix, enlloc d'unes lletres designant un riu; i tots els signes cal·ligràfics que hi ha en la miniatura, només són línies negres, significatives per si mateixes, i no pas en tant que intermediàries entre una cosa i el seu nom. Segurament la mateixa iniquitat que hi ha darrera la consideració que és el mateix l'enriquiment dels mitjans gràfics expressius d'un llibre i un llibre multimèdia. Si el llibre multimèdia està "aplanat" per l'equivalència de codis, llavors absolutament no és comparable. Hi ha un punt de vista heroic davant de la pantalla digital que veu l'aplanament dels modes de comunicació com una oportunitat per la llibertat d'expressió tant de l'autor com del lector que, en realitat, també són equiparables, anivellables. És una argumentació que ve del món de les arts i que entén que aquest supertext integrador de mitjans del que parla Castells és una conquesta, una troballa que s'ha batejat com "hipertext", un nou ens rizomàtic fet d'enllaços que un cop germinat es desplega i creix il·limitadament. Així, un llibre multimèdia seria una superfície en la qual s'enllaçarien fragments juxtaposats de la mateixa manera que ho

faria un collage en una superfície pictòrica i assolint això el llibre hi guanyaria sumant modes.

El fet és que sí, que el collage neix per equiparar estrats de diferent referència a la realitat, que el collage anivella, però justament per, com diu Castells, qüestionar els codis. Segons George P. Landow, Picasso i Braque van abandonar el pinzell i la pintura per adoptar el paper enganxat perquè el collage els permetia explorar la representació i la significació. Aquests artistes van descobrir que les coses que enganxaven havien estat formades i combinades per donar-los-hi un significat de representació, però que en aquesta operació no perdien la seva identitat original com a fragments de coses, forasteres del món de l'art. D'aquesta manera la seva funció tant era representar (ser part d'una imatge) com ser present (ser elles mateixes) (Landow, 2006: 190).

Un pas més vers aquesta contigüitat entre representació i cosa seria el treball de Robert Rauschenberg on les imatges són coses. A *Other Criteria* Steinberg analitza un cas de realitat intermèdia, el de Robert Rauschenberg. Aquest artista va portar a terme una transformació de la superfície de la pintura cap al que Steinberg anomena “flatbed” que se sol traduir per “planxa” ja que el terme anglès fa referència a una premsa d'impressió. En el “flatbed picture plane” la planxa és una superfície que pot rebre un vast i heterogeni conjunt d'imatges i artefactes culturals que no havien estat fins llavors compatibles dins del camp pictòric. Rauschenberg s'apropia de la *Venus del mirall* (1649-51) de Velázquez i la imprimeix en la superfície de *Crocus* (1962), que també conté pintures de mosquits i un camió, així com un amoret copiat amb un mirall. La mateixa Venus apareix de nou, dues vegades a *Transom* (1963), ara en companyia d'un helicòpter i d'imatges repetides de torres d'aigua sobre els sostres de Manhattan. A *Bicycle* (1992) s'exhibeix amb el camió de *Crocus* i l'helicòpter de *Transom*, però també amb un pot, un núvol i un àguila. De nou la deessa s'estira sobre les tres ballarines de Merce Cunningham a *Overscast III* (1963) i sobre una estàtua de George Washington i una clau d'automòbil a *Breakthrough* (1965). Rauschenberg s'havia allunyat definitivament de les tècniques de producció (“combines”, assemblatges) per utilitzar les tècniques de reproducció (“silkscreen”, estampat, transferència d'imatges). Amb aquests procediments se soscaven les nocions d'originalitat, autenticitat i presència, essencials per al discurs de l'ordre del museu:

Against Rauschenberg's picture plane you can pin or project any image because it will not work as the glimpse of a world, but as a scrap of printed material. And you can attach any object, so long as it beds itself down on the work surface (Steinberg, 1972).

En el període de les “silkscreen” que segueix als “combines” Rauschenberg dona cada vegada més espai a les imatges i la seva rèplica fent-les conviure amb la pintura a través d'un procediment de reproducció per transferència manllevat a les arts gràfiques. Segons Leo Steinberg el que Rauschenberg va inventar, sobretot, va ser una superfície pictòrica que restituïa el seu lloc al món real gràcies a la negació de l'anisotropia espacial. Com que hi ha força de gravetat, vivim en un espai anisòtrop, o sigui, que el moviment varia segons la direcció i per això en el nostre camp de visió hi ha dalt i baix, dreta i esquerra. Els artistes reproduïen aquests direccions quan pinten de manera que el món que veiem plasmat en un quadre sol estar també organitzat direccionalment. Doncs bé, Rauschenberg hauria creat, com diu Steinberg, un ordre diferent d'experiència, girant la

direcció del pla pictòric que abandonant la verticalitat s'establiria ara horitzontalment. Seria com si hagués aixafat al món amb una planxa d'imprimir i ens el presentés ara premsat, compactat, comprimit en una làmina. Per Steinberg el “flatbed picture plane” es presta a qualsevol contingut que no evoqui un esdeveniment òptic previ, cosa que permet l'allotjament d'objectes recognoscibles pel ser humà: “the tilt of the picture plane from vertical to horizontal as expressive of the most radical shift in the subject matter of art, the shift from nature to culture” (Steinberg, 1972: 56). És dins d'aquesta superfície horitzontal que es pren la informació del món exterior (enlloc de crear obres abstractes emocional/estructurals) de manera que s'estimuli el canvi dins de la pintura que modifiqui la relació entre l'artista i la imatge, i la imatge i l'espectador. Pres de l'espai del món, un objecte queda imbricat dins la superfície d'una pintura.

Així, lluny de perdre la seva densitat material en aquesta operació Rauschenberg afirma contràriament i de manera insistent que les imatges-planxa en elles mateixes són una mena de materialitat. I això, remarca Rosalind Krauss, és quelcom que separa Rauschenberg de qualsevol altre ús de la superfície pictòrica que l'hagi precedit. Perquè anteriorment a ell tota imatge era una imatge-mapa, o sigui, que representava la realitat i en aquesta acció de representació s'entenia (amb diversos graus d'idealització) que l'objecte real representat transcendia la realitat (Krauss, 1993). Amb Rauschenberg ja no és així, la imatge és el representat malgrat es presenti com a representació, les “corbes de nivell” d'aquesta suposada pintura a manera de imatge-mapa ja no tenen cap correspondència amb una geografia física i s'han convertit en línies autònomes a causa de l'aplanament, del planxament. D'aquesta manera l'artista pot reflexionar i posar en qüestió el que fins llavors s'havia considerat un innocu “substitut”, el significant.

La imatge-planxa s'ha fet present, sí, i com s'analitza en aquest assaig, això porta conseqüències. Perquè, no és aquesta imatge-planxa una mena d' “hipnagogoscopi” a la manera de les fotografies de Raymond Hains? Del terme grec “Hypnos” que vol dir “son” i “agogôs”, que significa “portar vers”. Hains va començar fent fotografies d'objectes multiplicats en reflexes dels miralls fins que va descobrir la tècnica del “verre cannelé”, que li va permetre la creació d'imatges “éclatées” en transparència tot superposant aquest vidre acanalat a l'objectiu fotogràfic. Aquesta càmera així modificada la va anomenar “l'hipnagogoscope”:

Un travail de condensation, un travail de déplacement, des mots et des images : une synecdoque, une métonymie, une métaphore, le travail langagier des tropes, un travail de rêve, le travail de l'inconscient dans le rêve au sens freudien, un travail hypnagogique (Hains, 2001).

L'estat hipnagògic és un estat de consciència particular intermediari entre el de la vetlla i el del son que té lloc durant la primera fase de l'endormiscament. I el que té de particular aquest estat és justament que no permet la distinció entre despert i somni, realitat i imatge, cosa i simulacre. Davant d'una “imatge cristal·lina” o “flatbed image” o “imatge materialitzada” o “imatge-planxa” tot està aixafat en un *continuum* que no permet distincions. El “curtcircuit” entre significat i significant queda així instaurat. Comparant amb les ambicions de les arts visuals ens hauríem de preguntar si els textos també s'haurien d'alliberar del que Bourriaud titlla de “tirania del significant”:

La conciencia artística da un gigantesco paso adelante al desplazar su crítica hacia el verdadero enemigo: no la *representación en sí* (la “tiranía del significado”), sino a la *política de la representación* (la “tiranía del significante”). La finalidad es poner en evidencia el carácter cultural del signo mítico, su existencia como lugar de codificación. Ello desmonta su aparente naturalidad y cortocircuita la relación necesaria establecida entre él y su significado. En definitiva, se revela la tiranía del significante y éste pierde credibilidad” (Bourriaud, 2004: 10).

///BIBLIOGRAFIA///

1. LLIBRES

- BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modo en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editor, 2004.
- CASTELLS, Manel. *La era de la información*. Madrid: Alianza, 1998.
- DUFRENNE, Mikel. *Art, llenguatge i formalismes*. València: Universitat de València, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits 1954-1988*. París, Gallimard, 1998.
- GUASCH, Ricardo. *La transparencia del plano fluido*. Barcelona: tesis doctoral inédita, 2011.
- HUSSERL, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económico, 1962.
- KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. París: Macula, 1993.
- LANDOW, George P. *Hypertext 2.0*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.
- ROWE, Colin & SLUTZKY, Robert. *Transparence réelle et virtuelle*. París: Les éditions du Demi-cercle, 1992.
- STEINBERG, Leo. *Other Criteria*. New York: Oxford University Press, 1972
- TORRES VARGAS, Georgina Araceli. *La biblioteca digital*. México: UNAM, 2005

2. ARTICLES

- CHASE, L. & MCBRUNET, T. "The Photo-Realist: 12 interviews". *Art in America* [Nova York], núm. 6 (novembre), pp. 58-72.
- HIGGINS, D. "Intermedia". A: Packer, R. & Jordan, Ken (ed.). *Multimedia, from Wagner to Virtual Reality*. New York: W. W. Norton & Company, 2006.

3. DOCUMENTS WEB

- HAINS, Raymond. (2001). *Mon Encyclopédie Clartés, website conceived for the Centre Pompidou exhibition*. Recuperat 24 abril 2013 des de <http://www.opixido.com/hains/PC/noflash5.htm> .