

# EL LIBRO DE ARTISTA COMO EXPERIENCIA ARTÍSTICA DE INTERFACE

Horacio Beccaría –Diego Garay –Lorena Gago –  
Alicia Valente –Guillermina Valent

## El libro de artista moderno como obra conceptual

Consideramos como libro de artista (LA) a los producidos a partir del período denominado arte conceptual durante los años 60 y 70 del S XX. Caracterizado de grandes transformaciones a nivel del lenguaje de las artes que se ubica fundamentalmente en la zona de producción-exploración del signo artístico. Debemos destacar la notable e irremplazable importancia de las tácticas y estrategias semióticas puestas en juego por las obras conceptuales y sus consecuencias irreversibles tanto para la constitución material y sensible de la obra misma como también respecto a la lectura e interpretación del público y la consiguiente elaboración de las teorías del arte y la reflexión estética.

Pero además, y esto nos parece de una gran relevancia para la reflexión estética que la determinación y configuración de una obra de arte contemporánea se separa definitivamente de las esferas de lo absolutamente excepcional y sublime.

Benjamin nos hizo ver de qué modo las obras de arte construidas a partir de lo que denominaba la era de la reproducibilidad técnica entraban necesaria e históricamente dentro de otro régimen discursivo caracterizado por la pérdida irrecuperable del aura, que la obra de arte, debido a los procesos acelerados y complejos de la reproducción y la distribución a públicos cada vez más amplios, ya no puede pensarse sobre la relación tradicional entre un original y sus copias o reproducciones. La idea de Benjamin, la apreciación de Joseph Kosuth (1969)<sup>1</sup> acerca que después de Duchamp todo arte es conceptual por naturaleza (o al menos todo objeto de arte) y las consideraciones de Gérard Genette (1997)<sup>2</sup> sobre la obra conceptual la cual, se da " en virtud del carácter crítico, paradójico, provocativo, polémico, sarcástico o simplemente humorístico que acompaña al acto de proponer como obra de arte un objeto o acontecimiento cuyas propiedades se suelen considerar no artísticas o antiartísticas plantean el campo teórico para el estudio y la producción del LA. Es notable la importancia de las obras conceptuales en tanto que construyen una mirada teórica a partir de la obra misma. Los artistas se vuelven mucho más teóricos y sus obras se presentan al público como definiciones sobre lo que es el arte y sobre las condiciones mismas de producción del efecto estético. Y el libro es, sin duda una buena forma de difundir una idea o para plasmar un pensamiento.

Estos hechos nos llevan hacia un espacio de reordenamiento donde lo fundamental es en todo caso las topologías o procesos de reproducibilidad, de distribución, de consumo y lectura.

Otro rasgo que define al LA como una obra conceptual es el modo en que los artistas abordan el problema de los materiales, podemos inscribirlo dentro del concepto que Rocco Manggieri (2007)<sup>3</sup> llama *desmaterializar*; una acción a través de la cual los objetos/artefactos obras de arte, considerados en su presencia y consistencia material y espacio-temporal, tienden a servirse de signos o marcas que remiten al objeto ausente creando y proponiendo a través de una operación estética y metalingüística un nuevo modo de lectura e interpretación. Rasgo que lo constituye como objeto citante

El abordaje material y la relación participativa que propone el LA claramente pone en crisis la idea de colección. El LA, al igual que otras obras conceptuales, no es apto para ser expuesto colgado o aislado de la participación activa del lector/usuario. Son obras concebidas para que las operatorias requeridas para su lectura puedan ser libremente ejecutadas, aún a expensas del deterioro y la destrucción.

El valor de los LA estará en cómo se resignifica las dimensiones de producción, reconocimiento, uso y guarda. Así como en los alcances teóricos que eventualmente pueda producir.

### **La posibilidad de una definición**

Existen diversas definiciones sobre el LA. Podemos así reconocer definiciones que parten del eje de la producción y se centran en la definición del artefacto, quién o quienes lo realizan, su materialidad, su tamaño, su percepción sensorial. Algunos pocos lo abordan desde sus posibilidades de lectura y circulación, que es donde vamos observar particularidades respecto a otras manifestaciones artísticas.

Los autores que coinciden en definir el LA en función de quién lo realiza, sostienen que deben ser obras de un único autor y que éste sea artista plástico. Algunos aceptan la posibilidad de la colaboración de dos personas, un artista plástico y un "autor". La necesidad de identificar como artista al creador del LA, surge buscando una diferenciación de los libros ilustrados o los libros de bibliófilo, donde el rol del artista plástico es secundario, que a ser parte intrínseca del libro (Antón-1995<sup>5</sup> y 2004, Marata Laviña- 2008<sup>6</sup>, Parcerisas- 2007<sup>(7)</sup>, Elizabeth Jameson- sin fecha<sup>(8)</sup> y MOEGLIN-DELCROIX, Anne-1997<sup>(9)</sup>

Este punto de abordaje está estrechamente relacionado con otro aspecto que se considera a la hora de formular una definición, y es el de considerar el LA como un soporte más para el artista "al igual que un lienzo para el pintor, una plancha de cobre para el grabador o un bloque de mármol para el escultor" (Marata Laviña -2008)<sup>(10)</sup> o como "... un género como la pintura, escultura, grabado, instalación, etc" (Gomez Callejas-n/d)<sup>(11)</sup>. A diferencia de estos autores, Antón J E (2009)<sup>(12)</sup> reconoce sobre todo su carácter transdisciplinar permitiendo la combinatoria de distintos procedimientos artísticos y emparentándolo con manifestaciones artísticas más contemporáneas como el happening, la poesía visual, el net art, videoarte, etc.

Encontramos aquí otro punto de abordaje que comparten varios autores: el LA como nacido como apropiación de un soporte del mundo de la gráfica, una particularidad interesante respecto a otras manifestaciones plásticas más tributarias de las bellas artes. Al respecto, define Ulises Carrión (1980)<sup>(13)</sup> en *El Arte Nuevo de Hacer Libros*:

El lenguaje escrito es una secuencia de signos distribuidos en el espacio, la lectura de ellos ocurre en el tiempo.

El libro es una secuencia espacio-temporal.

Los libros existieron originalmente como contenedores de textos (literarios).

Pero los libros, siendo realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el lenguaje literario, sino cualquier otro sistema de signos.

Se reconoce, de este modo, que el soporte LA es nuevo al campo de las artes visuales, y por lo tanto tiene sus particularidades, que los autores de LA van a respetar o romper.

La lectura plantea uno de los aspectos definitorios, esta suele ser participativa y lúdica, como expresión del arte conceptual, el LA suele no ser un artefacto completo en sí mismo, sino que apela a que el espectador se convierta también en actor-partícipe de la obra, adquiriendo un rol de gran importancia y al permitírsele "el juego con el tiempo, al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales" (Antón-1995)<sup>(14)</sup>

Esto lleva a que algunos autores consideren que "la característica más radical es seguramente la táctil del medio. Hay que escoger, manejar, pasar las páginas de un libro con el dedo, a fin de leerlo. Mirar la cubierta, o una simple abertura a doble página, no será bastante." (Tannenbaum- 2008)<sup>(15)</sup> y también la pequeña escala y la portabilidad. Estas características que implican una forma diferenciada de lectura también implican nuevas formas de exhibición y circulación: un LA no debería estar

colgado en una pared, ni encerrado en una vitrina, su medio de circulación ideal es el ámbito de los libros y no el de las galerías de arte en su forma de obra colgada

En la apropiación que hacen las artes plásticas de este artefacto, el LA "es un soporte en donde el libro se hace una obra de arte en sí misma, dejando de ser solamente un medio de difusión ligado a las funciones democráticas del libro tradicional – reproducibilidad y difusión –, pues el libro de artista deja de ser un libro tradicional y se convierte en una forma-libro" (Marata Laviña- 2008)<sup>(16)</sup>

En este punto difieren los autores en tanto algunos consideran que para ser LA debe respetar ciertas características esenciales al soporte libro que veníamos definiendo: secuencia espacio temporal, que tenga forma y estructura de código (tapa y contratapa, lomo, páginas, etc) (Marata Laviña- 2008,<sup>(17)</sup> Jameson- sin fecha<sup>18</sup>). En cambio, otros autores son menos estrictos al establecer los límites e introducen como un tipo más de LA al denominado libro-objeto:

"El libro objeto, emplea la imagen del propio libro como elemento simbólico. Generalmente no tiene la posibilidad de ser hojeado, renunciando el artista a una mayor capacidad trasmisora de información y al factor temporal y participativo, en beneficio de potenciar la imagen tridimensional o escultórica"  
(Antón-2004)<sup>(19)</sup>

También encontramos divergencias entre quienes sostienen que el LA sólo es aquel que es seriado y de edición económica para acceso de un público amplio, y los autores que también incluyen a los libros únicos o de edición muy limitada.

.Antón (1995 y 2004)<sup>(20)</sup> los separara fundamentalmente en libros de ejemplar único y libros seriados. Dentro de ejemplar único incluye los libro-objeto, libro-montaje y libro-parásito o intervenidos. El libro seriado incluye cualquier libro que utilice técnicas de reproductibilidad (impresos, serigráficos, etc), siempre y cuando el proceso de producción quede en manos del artista. También reconoce diferentes tipologías ya sea por su contenido, movimiento al que pertenece, materiales con el que fue realizado. Hubert & Hubert (2007)<sup>(21)</sup> si bien plantean la imposibilidad de establecer una definición realizan una descripción de tipos de libros (que luego veremos) basada en el modo de lectura que proponen, en el modo en que se vinculan con el usuario y en su circulación y conservación

La definición designa al LA claramente como un artefacto en lugar de un vehículo de documentación o la ficción. Ulises Carrión<sup>22</sup> ha proporcionado una definición más útil de los libros de artistas: "Bookworks<sup>(23)</sup> son libros que están concebidos como una unidad expresiva, es decir, donde el mensaje es la suma de todos los materiales y elementos formales."

Debido a su carácter de obras conceptuales provocativas y no tradicionales los libros de artista permiten, e incluso exigen, versatilidad en el uso de materiales y, en virtud de su construcción compleja, fomentan la intertextualidad, así como la experimentación multimedia.

Hubert & Hubert (2007) realizan una clasificación de tipos de libros basadas principalmente en la forma de lectura que propone el LA que podría describirse del siguiente modo:

1 La llamaremos LIBRO MULTIPLE impreso en papel ordinario, imágenes en blanco y negro y un tema menor, ej Ed Ruscha con<sup>26</sup> Estaciones de Gasolina (1962), inaugura la ilimitada "múltiple", un género aparentemente carece de pretensiones literarias o gráficas.

2 En el otro extremo del espectro, un tipo diferente de libro de artista evoca de nuevo a la tradicional "livre de peintre, 'un artículo de lujo con gráficos originales entregados por un pintor o escultor a un texto elegante Tampoco importa si el artista ha leído lo que supuestamente lo ilustra (ej. Ilustración del Ulises de Joyce por Matisse)

3 libros para niños han ejercido una influencia en la estructuración de los libros de artistas, muchos de los cuales hacen un uso considerable de *pop-ups*, cortes y

pliegues de acordeón. Aunque estos procedimientos tienen un propósito práctico para atraer la atención de los niños, recordándoles de juguetes y juegos, con una finalidad estética expresiva en el libro de artista y, además, la fuerza de los adultos a la pregunta de su propio enfoque a la lectura. En lugar de ajustarse a los formatos tradicionales, los libros de artistas tienden más a imponer sus propias reglas espaciales. Provocando una inestabilidad en el ambiente del lector Pliegues de acordeón y, en menor medida, pop-ups aparecen en un gran número de libros artistas. (ej: Scott Mc Carteny Paul Johnson)

5 Originalmente utilizado para los libros de ejercicios y manuales de negocio, la encuadernación en espiral ha atraído a un número de artistas. Esta técnica económica, pero eficaz ofrece muchas ventajas. Por ejemplo, se permite que las páginas se sigan viendo perfectamente planas y posibilita el despliegue en diferentes Direcciones. Ej. Horacio Beccaría

6 Los *flip-libros* (libros incontrolables) son volúmenes encuadernados de tal forma que se niegan a permanecer abiertos y, por tanto, proporcionar el contrario genérico de libros de espiral. Marcel Broodthaers y Juan Carlos Romero

7 Un tipo muy diferente de artefacto posmoderno, parece derivar de la imitación de palimpsestos, también llamado libro parásito o libro intervenido. El concepto consiste en tomar un libro existente y el tratamiento de tal manera que se convierta en algo muy diferente y cumple una función que tiene muy poco en común con el original. Después de borrar partes de un texto existente, ilustrado o no, los sucedáneos artista nuevas palabras e imágenes. (ej proyecto de Science and the Artist's Book del Smithsonian Institute de Washintong EE.UU.)<sup>(24)</sup>

Agregaremos una octava forma diferenciada que los autores mencionan pero luego no la toman como lo es la materialidad, es decir si el libro es homo o heteromaterial.

Los procedimientos de los artistas parecieran coincidir en que por un lado se disminuye las competencias significantes del texto o imagen. Por otro el público debe centrarse en el libro como un conjunto que habita en cualquiera de sus partes y puede dar cuenta de la brevedad habitual y de la ocasional ilegibilidad de los textos deliberadamente opacados, si no queda oculta por los aspectos estructurales y gráficos de la obra.

Entonces se designa claramente a un artefacto en lugar de un vehículo de documentación o ficción. Cuyas características públicas son identificables y describibles por los miembros de la comunidad en un marco institucional en el cual es formulado y sus rasgos deben depender de la elección realizada por el individuo que crea la obra.

A modo de un recorte nos ocuparemos de los libros múltiples encuadernados, de tamaño portable realizados con recursos de la gráfica que juegan con los elementos constitutivos del libro tales como sus partes, su materialidad, su desarrollo espacial y a su vez cómo estos saltan a un primer plano de contenido, que manteniendo las propiedades básicas del libro proponen, de manera ostensible, la reflexión artística sobre el artefacto-libro y sobre la obra de arte en sus aspectos materiales, de producción, de reconocimiento, de circulación y conservación

### **El Libro de Artista cómo ejemplo de interface**

Según Mario Carlon (1994, 29)<sup>25</sup> un enunciado artístico y mucho menos después de las experiencias de Duchamp y del arte conceptual, no puede definirse a partir sólo

del estudio de sus rasgos internos o bien sólo de sus rasgos externos, sino a través del estudio de la relación con el universo semiótico dónde despliega su poética.

Un texto u obra de arte contemporánea a través de su articulación semiótica "representa sus normas de uso, sus modalidades de acceso al sentido" (Bettetini, 1984:101) <sup>26</sup>. Este paquete de instrucciones ya no semánticas sino pragmático-comunicacionales, es el que nos permitirá entrar en la dinámica de la interacción. El aspecto exterior de un objeto -su superficie, su forma, la textura de los materiales con los cuales ha sido construido, sus dimensiones- nos dice que podemos utilizarlo para un fin determinado.

Cuando estas invitaciones al uso son oportunamente aprovechadas, basta mirar para saber qué se debe hacer, sin tener que recurrir a figuras, etiquetas o instrucciones. Las instrucciones, en todo caso, entran a formar parte del objeto, para constituir una especie de programa virtual y replegado que el sujeto -durante el proceso perceptivo/cognitivo despliega y reconoce. Este programa operativo desplegado será el encargado de guiar la interacción.

Así es que, ante un libro de texto sabemos cómo operar, pero un LA muchas veces propone sus propias instrucciones a través de su contenido o el acontecer de su relato. El LA propone un doble juego que en parte tiende a recuperar la experiencia previa sobre libro canónico y de la obra gráfica y por otra parte desafía a realizar nuevas experiencias sensibles e intelectuales.

En relación con estos diversos recorridos habilitados por los distintos modos en que sean vinculadas las diferentes partes de la obra en el armado de un relato sustentado en sus tapas y sus páginas, encontramos afinidad entre el libro de artista y el "pensamiento serial" (Eco, 1972:360-362).<sup>27</sup> Eco distingue al pensamiento serial del pensamiento estructural. En el caso del pensamiento estructural se concibe que hay un código preexistente a la comunicación y común a emisor y destinatario. También se reconoce la existencia de la articulación entre un eje de la selección y otro de la combinación (identificados respectivamente como paradigma y sintagma). Por último se maneja la hipótesis de que cada código puede reducirse a un código único y originario de toda comunicación.

En cambio, en el pensamiento serial cada mensaje pone en duda el código del que parte o incluso genera su propio código. Por otro lado, en lugar de la combinatoria bidimensional basada en el paradigma y el sintagma se abre paso a la posibilidad de selecciones múltiples en las que pueden convivir elementos provenientes de distintos contextos cuyo valor significativo se desprenderá del ensamblaje particular en el que se los haga dialogar. Finalmente, mientras que el pensamiento estructural busca encontrar un código común a todos los códigos el pensamiento serial se propone producir códigos singulares (individuales e históricos).

Vinculamos al libro de artista con el pensamiento serial justamente porque parte de un código o convención establecido por el modo de operación lingüística del libro tradicional para desarmarlo y resignificarlo invitando en cada obra al descubrimiento de un nuevo funcionamiento que, si bien se basa en las convenciones de lectura tradicionales busca, permanentemente, subvertirlas y transformarlas. Además es un tipo de propuesta plástica especialmente proclive a desestabilizar los valores habituales de los códigos que reinventa, particularmente en la apropiación que hace de las palabras: toma las palabras como imagen, de ahí su cercanía con la poesía visual y su interés e indagación en la tipografía como elemento significante. Teniendo en cuenta estas cuestiones es que puede decirse que cada libro de artista encierra su propia clave, invitando a ser descifrado en un ejercicio de lectura dinámico.

Como otros textos transmediáticos el LA construye a su destinatario, en un simulacro que será aceptado (o no) por el usuario empírico. La aceptación del contrato significa el inicio de un intercambio comunicativo; su rechazo, la inmediata interrupción de la relación. En los ambientes hipermediales (el libro de artista lo es) AUNQUE PRODUCTO HIPERMEDIALE ANALÓGICO la dimensión interactiva es un ingrediente esencial. Aceptar un contrato de interacción significa para el usuario entrar en un

mundo con su propia gramática, un universo donde estará obligado a manipular ciertos dispositivos y a realizar ciertas operaciones (y no podrá ejecutar otras) la lectura de los procesos de interacción se enriquece con la incorporación de una idea contractual, conflictiva y a la vez cooperativa, de la relación entre proyectista y usuario.

La lectura del LA de artista requiere saber reconocer los significantes de transporte (icónos estilostipográficos) y saber re-organizar constantemente el mapa hipertextual o transtextual (poético)

Carlos Scolari (2009, 40) <sup>29</sup> se pregunta si en el futuro el estudio del libro deberá unir la tradición del bibliófilo (ocupado en la materialidad del libro) y la del semiólogo ocupado de las redes de significación, Si las interfaces son semiotizadas, es decir analizadas tanto dispositivos que también hacen su aporte en la construcción del significado, entonces esa zona vacía entre el soporte y el texto comienza a completarse " El LA se construye en base a la idea de cómo el soporte material, sus forma y su mecanismo de lectura son también contenido a demás de la ficción o la información contenida. Exige del destinatario un ir mas allá en la lectura o en la contemplación le pide que complete su significación mediante juegos formales y materiales de contenidos y de relatos y hasta que se ocupe de su almacenamiento y conservación, difusión, vida y evolución en el tiempo.

Los libros de artista trabajan sobre los procesos constitutivos de la interface, produciendo, en cierto modo, un camino inverso a la evolución de la interface, en lugar de opacarse los mecanismos constitutivos del dispositivo se hacen brillantes saltan al primer plano mostrando la significación allí dónde esta parecería estar dada de antemano, presentándola cómo elección deliberada y trabajo simbólico. Mostrando que hay libro y hay lectura y significación, aún prescindiendo del documento o la narración de ficción

## Notas

1-Joseph Kosuth: **Art alter Philosophy** año 1969, en Rocco Manggieri *Desmaterializar, repetir, recoleccionar.....*

2- Gerard Gennet: **LA OBRA DEL ARTE** año 1997; pag. 168.

3- Rocco Manggieri: *Desmaterializar, repetir, recoleccionar Una (re)vuelta teórica hacia una teoría de los objetos*. En *Estética*, revista de arte y estética contemporánea. Mérida , año 2007.

4-... editor o impresor reconocido de libros de bibliófilo.

5- Antón, Emilio: *"El Libro de Artista"* año 1995; <http://www.merzmail.net/libroa.htm>

Antón, Emilio: *"Libro de Artista. Visión de un género artístico"* año 2004 <http://www.merzmail.net/librodeartista.htm>

6- Marata Laviña, Jaime: *El Libro de Artista. Diálogo entre la palabra y la imagen* año 2008.

<http://www.librodeartista.info/El-libro-de-artista-Dialogo-entre>

7- Parcerisas, Pilar (2007) *Libros de Artista, una opción alternativa* <http://www.librodeartista.info/LIBROS-DE-ARTISTA-UNA-OPCION.html>

8- Jameson, Isabelle: *Historia del libro de artista*

<http://www.librodeartista.info/Historia-del-libro-de-artista.html>

9- Moeglin-Delcroix, Anne (1997) *Esthétique du livre d` artiste: 1960-1980*.

Bibliothèque Nationale de France, París

10- Idem 6.

11- Gómez Callejas, Nelson *El Libro de artista*

<http://webdelprofesor.ula.ve/arte/callejas/libro.htm>

12-Emilio Antón Entrevista para la pagina <http://www.librodeartista.info> año 2009; Madrid.

13-Ulises Carrión: **Second Thoughts; El arte nuevo de hacer libros** año 1980; Editorial Void Distributors, Amsterdam.

14- idem 5.

15- Tannenbaum, Bárbara (2008) *"Aspectos formales del libro de artista"*

<http://www.librodeartista.info/Aspectos-formales-del-libro-de.html>

16- Idem 6.

17- Idem 6.

18- Idem 8.

19- Idem 5.

20- Idem 5.

21- Renée Riese Hubert & Judd D. Hubert THE CUTTING EDGE OF READING: ARTISTS'BOOKS [www.granarybooks.com/books/hubert/hubert3.htm](http://www.granarybooks.com/books/hubert/hubert3.htm)

22- Ulises Carrión en THE CUTTING EDGE OF READING, Renée Riese Hubert & Judd D. Hubert.....

23- Para la tradición Europea no Hispana el Boockwork es el equivalente al LA, a diferencia del ARTIST BOOK que refiere al libro de bibliófilo.

24- Proyecto que consistió en entregar a diversos artistas el ejemplar de un libro de arquitectura, ciencia, tecnología, etc con el cual éste tenía que realizar una nueva versión del mismo. Smithsonian Institute, Washington, E.E.U.U.

25-Carlón Mario: **IMAGEN DE ARTE /IMAGEN DE INFORMACIÓN**. Ediciones Buenos Aires Atuel año 2003.

26- Bettetini, Gianfranco: **LA CONVERSAZIONE AUDIOVISIVA**, Bompiani, Milano, año 1984; en Scolari, Carlos **CLIKEAR: Hacia una teoría semiótica de los dispositivos interactivos**.

[http://www.dialogica.com.ar/unr/postitulo/medialab/archives/cat\\_interfaces.php](http://www.dialogica.com.ar/unr/postitulo/medialab/archives/cat_interfaces.php) 09 de Noviembre de 2005/6885-8.

27- Eco, Umberto: **La estructura ausente** año 1972 Lumen, Barcelona.

28- Scolari Carlos: *Mientras miro las viejas hojas. Una mirada semiótica sobre la muerte del libro* en Carlón Mario, Scolari, Carlos eds: **El fin de los medios masivos**. El comienzo de un debate. La Crujía Ediciones. Buenos Aires año 2009. pág 33/42.

Bibliografía

Antón, Emilio (1995) *"El Libro de Artista"*

Antón, Emilio (2004) *"Libro de Artista. Visión de un género artístico"*

Gómez Callejas, Nelson *"El Libro de artista"*

Jameson, Isabelle: *"Historia del libro de artista"* <http://www.librodeartista.info/Historia-del-libro-de-artista.html>.

Tannenbaum, Bárbara (2008) *"Aspectos formales del libro de artista"*

Bibliothèque Nationale de France, París

Carlón Mario: **IMAGEN DE ARTE /IMAGEN DE INFORMACIÓN**. Ediciones Buenos Aires Atuel 2003

Eco, Umberto (1972) **La estructura ausente**. Lumen: Barcelona.

GENETTE, GÉRARD(1997) *La Obra de Arte*, Barcelona, Lumen.

<http://webdelprofesor.ula.ve/arte/callejas/libro.htm>

<http://www.librodeartista.info/Aspectos-formales-del-libro-de.html>

<http://www.librodeartista.info/El-libro-de-artista-Dialogo-entre>

<http://www.librodeartista.info/LIBROS-DE-ARTISTA-UNA-OPCION.html>

<http://www.merzmail.net/carrion.htm>

- Parcerisas, Pilar (2007) *"Libros de Artista, una opción alternativa"*

<http://www.merzmail.net/libroa.htm>

<http://www.merzmail.net/librodeartista.htm>

- Carrión, Ulises (1980) *"El nuevo arte de hacer libros"*

Manggiari, Rocco: *Desmaterializar, repetir, recoleccionar. Una (re)vuelta teórica hacia una teoría de los objetos* Estética. Revista de arte y estética contemporánea. Mérida 2007

-Marata Laviña, Jaime (2008) *"El Libro de Artista. Diálogo entre la palabra y la imagen"*

Moeglin-Delcroix, Anne (1997) *"Esthétique du livre d`artiste: 1960-1980"*

Publicado en "Second Thoughts", Void Distributors, Amsterdam

Renée Riese Hubert & Judd D. Hubert THE CUTTING EDGE OF READING: ARTISTS'BOOKS [www.granarybooks.com/books/hubert/hubert3.htm](http://www.granarybooks.com/books/hubert/hubert3.htm)

Scolari Carlos *Mientras miro las viejas hojas. Una mirada semiótica sobre la muerte del libro* en Carlón Mario, Sacolari, Carlos eds: **El fin de los medios masivos**. El comienzo de un debate. La Crujía Ediciones. Buenos Aires 2009. pág 33/42  
Scolari, Carlos **CLIKEAR: Hacia una teoría semiótica de los dispositivos interactivos**.[http://www.dialogica.com.ar/unr/postitulo/medialab/archives/cat\\_interface\\_s.php](http://www.dialogica.com.ar/unr/postitulo/medialab/archives/cat_interface_s.php) 09 de Noviembre de 2005/6885-8