

Producción, lectura y exhibición del Libro de Artista

Alicia Valente¹ // Profesora y Licenciada en Artes Plásticas, orientación Grabado y Arte Impreso, y Profesora de Escultura, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante Diplomada de la cátedra Grabado y Arte Impreso Básica, FBA, UNLP.

Sobre el Libro de Artista

Históricamente, cada disciplina de las Bellas Artes, especialmente las más tradicionales, como la pintura de caballete, la escultura y el dibujo, se estabilizaron sobre un soporte que las definió como tales. Sin embargo, con el *gesto* de Duchamp y la aparición del arte conceptual, las nuevas categorías y las obras transdisciplinares,² se inició un proceso que tornó preciso redefinir qué es arte y, si fuera posible, qué no lo es.

La acción de Duchamp, es decir, la declaración de un objeto industrial como obra de arte, tuvo dos grandes implicancias para el arte del siglo XX. Por un lado, profundizó y superó las experimentaciones cubistas sobre la aproximación del arte a la realidad, porque desde esta nueva perspectiva la propia realidad era declarada *arte*. Por otro, liberó a los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo, recuperó su apariencia formal, los descontextualizó y generó/ provocó nuevas asociaciones significantes.

Esta apropiación de la realidad, al hacer hincapié en el polo mental de la elección

del artista y en las metamorfosis significativas, sentó las bases del arte objetual y del arte conceptual. Por esta razón, *todo*, o casi todo, podría ser declarado una obra o resultar factible de convertirse en el soporte de una obra de arte. En las artes audiovisuales, el Libro de Artista (LA) constituyó la apropiación de un soporte proveniente del mundo de los libros. Al respecto, Ulises Carrión sostiene:

El libro es una secuencia espacio-temporal [...] Los libros existieron originalmente como contenedores de textos. Pero los libros, siendo realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje [...] cualquier otro sistema de signos.³

En esta consideración ampliada del *artefacto* libro se inscriben la apropiación y las diferentes experimentaciones de las artes plásticas al considerar el libro como *soporte* o como *forma*. De este modo, el LA es una obra que explora e indaga las posibilidades del libro; sus elementos constitutivos, tales como la materialidad, la forma y la estructura elemental (lomo, tapas, páginas, formato de código); su desarrollo espacio-temporal y su lectura secuencial. Además, pone de relieve una reflexión so-

bre el libro y, en forma más general, sobre la obra de arte y sus aspectos materiales de producción, lectura y exhibición.

Al abordar el LA no debemos desestimar otros productos a los que puede hacer referencia o valerse de sus prácticas, como la poesía visual, el videoarte, el cine experimental, la fotografía, la performance y el arte correo, como así tampoco ignorar nociones básicas de fundamentos del diseño, las artes gráficas y la encuadernación artística, entre otras. Asimismo, el LA requiere que quien lo observe y analice posea un conocimiento mínimo sobre la circunstancia social en que fue realizado y sobre las nociones contemporáneas de obra o de acción artística.

Por su carácter transdisciplinar, el LA permite combinar distintos procedimientos artísticos y emparentarlos con manifestaciones contemporáneas como las mencionadas anteriormente. Pero también, al tratarse de un soporte nuevo en el campo de las artes visuales, presenta sus particularidades y especificidades: puede respetar los formatos y las estructuras del *objeto libro* o puede jugar con ellas, manipularlas, transformarlas, romperlas. Se establece un juego lúdico y crítico en el que se crea, recrea y en algunos casos destruye la forma *libro*.

Varios autores abordaron este objeto de estudio y buscaron definir y establecer tipologías dentro del LA. Los criterios que utilizan para clasificar sus funciones pueden encuadrarse en tres grandes ejes: el *eje de la producción*, el *eje de la lectura* y el *eje de la exhibición*. En los dos últimos el LA, como expresión del arte conceptual y transmediático, produce mayores innovaciones con respecto a las obras de arte tradicionales.

El principal objetivo de este artículo –que se desprende de un proyecto de investigación⁴ más amplio que busca abordar este objeto desde sus dimensiones técnicas, estéticas y teóricas– es profundizar, a partir de los ejes mencionados, las definiciones que se han establecido sobre el LA. Esto permitirá, por un lado, delinear sus características más generales; por otro, analizar las convergencias y las divergencias de los distintos autores sobre una categoría am-

plia que reúne en su seno obras que tienen al libro como su paradigma fundamental y obras que sólo lo utilizan como una referencia.

Es preciso señalar que, durante el transcurso de la última década, pudimos observar el surgimiento de tendencias novedosas en la búsqueda e incluso en la autogestión de espacios alternativos de difusión y circulación del LA. Realizaremos entonces, una aproximación a algunas propuestas originales de producción, exhibición y comercialización actuales de los LA.

El eje de la producción

La mayor parte de los autores que han investigado el LA se centran en este eje para circunscribir sus características. En esta mirada, el énfasis está puesto en la definición del artefacto: en su materialidad, si es seriado o único, si mantiene el formato código o es libro-objeto y en quién o quiénes lo realizan.

Materialidad

Dentro de la materialidad se incluyen el tamaño, la portabilidad y la percepción sensorial. Al respecto, Bárbara Tannenbaum expone:

La característica más radical es seguramente la táctil del medio. Hay que escoger, manejar (sopesarlo), 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.⁵

Al mismo tiempo, la autora reivindica la pequeña escala y la portabilidad que permite una cómoda manipulación por parte del lector. En su clasificación, Renée Hubert y Judd Hubert marcan una diferencia entre el LA homo o heteromateria. Este último es aquel que experimenta con una diversidad de materiales y amplía, enormemente, sus percepciones sensoriales y, especialmente, táctiles. Los autores consideran que es casi una exigencia del LA ser *heteromaterial*, en tanto es un género posmoderno que contiene en sí mismo una hibridación de lenguajes. Aunque sin considerarlo una exigencia, otros autores, como Jaime Mara-

ta Laviña, consideran la diversidad material como una posibilidad más del LA.⁶

Por su parte, Marília Andrés Ribeiro considera que existen dos tendencias en la construcción del LA: la que privilegia el concepto, la reflexión sobre el objeto libro y la intertextualidad; y la que privilegia el *hacer*, lo material, el producto u objeto, más que la idea.⁷

Libro seriado y libro único

Algunos autores, como Pilar Parcerisas y Hubert Kretschmer, sostienen que el LA sólo es seriado y de edición económica para que pueda acceder a él un público amplio. Otros especialistas, como Emilio Antón, y Hubert y Hubert, consideran que los LA también incluyen a los libros únicos o de edición muy limitada. Estos autores, además, incluyen al *libro seriado* y al *libro único* como tipologías dentro de la categoría de LA.

A su clasificación, Antón añade el libro-objeto, el libro-montaje y el libro-parásito o intervenido. Para el autor, el libro seriado es aquel que utiliza técnicas de reproducción (impresos, serigráficos, entre otros), en tanto que el proceso de producción queda en manos del artista. En la clasificación de Hubert y Hubert se diferencian, por un lado, el LA encuadernado y seriado, o de edición múltiple y costo accesible; y por otro, más cercano al libro ilustrado y a la tradición del *livre de peintre*, el LA único, realizado por un artista reconocido, y por ello mismo de costo elevado.⁸

Libro con formato código y libro-objeto

Autores como Jaime Marata Laviña, Bárbara Tannenbaum e Isabelle Jameson consideran que el LA debe respetar ciertas características esenciales del soporte libro: poseer una secuencia espacio-temporal y tener forma y estructura de código (tapa y contratapa, lomo, páginas, etcétera). Especialistas como Antón, en cambio, son menos estrictos al establecer los límites e introducen como un tipo más de LA el *libro-objeto*. En este caso, se trata de objetos que emplean la imagen del libro sólo 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”.⁹

Paulo Silveira, por su parte, sugiere dos grupos diferentes dentro de la gran categoría de LA. En lugar de diferenciar entre *libro único* y *libro seriado* y entre *libro con formato códice* y *libro objeto*, el autor propone dos grupos interrelacionados: el de los LA seriados y de formato códice, ya que los considera “un objeto gráfico múltiple, un libro, un folleto o algo parecido”;¹⁰ y el de los LA objeto y de edición única, que constituyen “una obra más plástica, más matérica, con o sin componentes gráficos, en general pieza única y de fuerte presencia escultórica”.¹¹

Sin embargo, *libro único* no es necesariamente lo mismo que *libro-objeto*. Los autores Hubert y Hubert describen los *libros palimpsésticos* como aquellos que partiendo de un libro ya existente, modifican e intervienen sus partes, su estructura, su materialidad, etcétera. El resultado es un libro nuevo, diferente, deudor del original del que surgió; es un libro único, aunque no necesariamente un libro-objeto.

Quién o quienes lo realizan

Al referirse a este aspecto, la mayoría de los autores considera que los LA deben ser obras de un único autor y que éste debe ser artista plástico. Algunos aceptan la posibilidad de que puedan colaborar dos personas: un artista plástico y un autor. Tal es el caso de Hubert Kretschmer, quien amplía el panorama al considerar que el LA puede ser concebido por uno o varios artistas, a modo de obra colectiva o colaborativa.

Hay una necesidad de identificar como artista al creador del LA, para establecer una diferenciación con los libros ilustrados, en los que el artista plástico ilustra un texto y la imagen cumple una función decorativa y prescindible pero que no es parte intrínseca del libro.

El eje de la lectura

Junto con el *eje de la exhibición*, el *eje de la lectura* es uno de los menos abordados

por los estudios sobre el LA. Sin embargo, ambos son los que más innovaciones proponen respecto de las obras visuales más tradicionales.

El público debe abocarse a la lectura del LA como un conjunto cuyo sentido o significación se encuentra tanto en su totalidad como en cualquiera de sus partes, sean éstas verbales, visuales o verbo-visuales. Al respecto, Martha Hellió explica:

[...] ambos lenguajes acabaron por situarse dentro de una estructura definida y cerrada en la que es determinante no sólo el aspecto formal, sino también el tipo de secuencias espacio-temporales generado por la combinación de todos estos elementos. [...] Los libros de artista requieren de un lector activo, dispuesto a percibir la obra a partir de un cambio radical en sus hábitos de lectura y la alteración de sus preconcepciones sobre lo que deben ser la poesía, las artes visuales y el lenguaje.¹²

El *eje de la lectura* puede dar cuenta de la brevedad y de la ocasional ilegibilidad de los textos deliberadamente opacados e incluso completamente ocultos, por los aspectos estructurales y gráficos de la obra. Con relación a esto, Jaime Marata Laviña sostiene que la tipografía desempeña un papel fundamental porque comunica un contenido artístico, como la textura gráfica, del mismo modo en que lo hacen la ilustración, la maquetación y la encuadernación. Según el autor, además de quienes optan por el *libro como idea*, existen muchos artistas que lo trabajan/ construyen/ piensan/ trabajan desde un punto de vista material y potencian sus elementos constitutivos, como la tipografía, el papel o la encuadernación.

Los LA se explican en el transcurso de su uso. Por esta razón, Wladimir Dias Pino expone que son “la expresión del propio material usado en el libro, las páginas en blanco, los cambios de hojas, el acto de pasar las páginas, la transparencia del papel, los cortes, las esquinas, etc.”.¹³ Emilio Antón concuerda con el autor y explica: “[el LA] transmite su lenguaje en una secuencia espacio-temporal, cuya lectura táctil, olfativa, visual, introduce al ‘lector’ en un juego participativo. No hay espectadores, hay

actores en una obra que se va realizando al pasar cada escenario-página”.¹⁴

Filiou Roberts, Jaime Marata Laviña y Isabelle Jameson coinciden, principalmente, en que en el LA, más que en cualquier otro tipo de libro, se produce una comunicación entre autor y lector porque entre ellos hay una interface física. En este sentido, Roberts destaca la importancia que adquiere la percepción táctil que, unida a los aspectos visuales del libro y a los textuales de la narrativa, conforma una totalidad para ser explorada. Sumado a esto, Jameson y Marata Laviña señalan que esa totalidad debe ser abordada por un proceso perceptivo y cognoscitivo, que nos permita acercarnos al LA mediante una reflexión sobre los elementos constitutivos que el autor pone al servicio del lector para que éste los interprete, como un sentido que puede estar por detrás de las palabras.

Como expresión del arte conceptual, el LA no suele ser un artefacto completo en sí mismo, sino que apela a que el espectador se convierta también en actor-partícipe de la obra y adquiera un rol importante. Al requerir una lectura secuencial, el LA necesita un abordaje participativo para que se genere un “juego con el tiempo, al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales”.¹⁵

A diferencia de la simultaneidad, como forma de ordenamiento temporal propia de las obras de imágenes visuales fijas más tradicionales, un libro visual es una obra secuencial. Difiere, fundamentalmente, en que la aprehensión de la obra se da mediante el paginado, es decir, un momento/página por vez. Entendemos, del mismo modo que Roland Barthes, que varias imágenes pueden formar una secuencia, pero que en el caso del LA se trata de que la significación no se encuentra en cada uno de los fragmentos de la secuencia, sino en su encadenamiento. Para autores como Bárbara Tannenbaum, que comparten la línea de pensamiento de Barthes, si olvidáramos cada página inmediatamente después de haberla leído o visto, el libro no tendría sentido alguno porque existe, únicamente, como la suma de sus componentes.

La síntesis necesaria para comprender la obra en su totalidad es una ilación, organización e interpretación de los elementos individuales que no siempre se nos presenta en forma lineal. Aquí entra en juego la noción de intervalo, es decir, el salto entre dos planos sucesivos (en nuestro caso, el paso de una página a otra). Como podemos ver en la *teoría de los intervalos* que esboza Dziga Vertov, la noción de intervalo no responde estrictamente a un orden temporal, sino que puede ser completamente a-temporal, es decir, que dos imágenes sucesivas en el espacio pueden no corresponder a momentos sucesivos en el tiempo. Jaques Aumont considera, incluso, que el intervalo resulta “(...) más potente en el plano estético, cuanto menos narrativas son las imágenes entre las cuales se produce”.¹⁶

Eje exhibición

Las características marcadas en el *eje de la producción*, que implican una forma diferenciada de lectura en relación a otras manifestaciones artísticas, también involucran implican nuevas formas de exhibición: un LA no debería estar colgado en una pared, ni encerrado en una vitrina porque este modo de exhibición impide la participación activa del lector, su medio de circulación ideal es el ámbito de los libros y no el de las galerías de arte.

El abordaje del soporte y la relación participativa que propone el LA pone en discusión la idea de exposición de sala y de colección de obra de arte. El LA cuestiona el carácter intocable del la obra de arte y rompe, igualmente, con el aura de la obra de la que habló Benjamin. Son obras concebidas para que sus operatorias de uso puedan ser ejecutadas, aunque impliquen su deterioro.

En la opinión de Paulo Silveira, que considera al *libro-objeto* como parte del LA, encontramos que éstos son más frecuentes en las exposiciones. Los *libros-objetos* participan mejor de las exigencias de la estructura establecida del circuito de exhibición de obras. Su precio en el mercado es más

elevado porque son únicos y no seriados, esto permite comisiones de venta más interesantes para el galerista. Y por otro lado, porque existen equivalencias más directas entre el libro-objeto y las producciones con técnicas artísticas históricas. Y al prescindir del paginado y la manipulación del espectador se adaptan más cómodamente al sistema expositivo de vitrinas propio de galerías y museos.

En los últimos años, los LA empezaron a proliferar y a buscar sus espacios de circulación en ámbitos más novedosos, como las webs para ventas on-line. En la Argentina, particularmente, los LA encontraron un lugar en espacios más marginales, como las ferias de libros alternativas o las pequeñas librerías que buscan no sólo los libros de las grandes editoriales sino también las producciones independientes y autogestionadas.

Algunos espacios alternativos de exhibición

En Capital Federal la Feria de Libros de Fotos de Autor lleva 10 años y nueve ediciones. Es un espacio que si bien se especializa en libros que incluyen a la fotografía entre sus componentes, la mayoría están más cerca de ser un LA que una recopilación de fotos. A su vez, este espacio de exhibición consiste en un hall amplio y acogedor, con varios sillones, sillas y mesas bajas donde se acomodan los ejemplares para ser manipulados libremente por el lector. Se cobra una entrada que se paga por única vez, aunque uno puede ir las veces que quiera porque se considera que el abordaje de estos objetos es una tarea que implica bastante tiempo y que es imposible observar en profundidad todos los libros en el transcurso de una sola tarde. La Feria de Libros de Fotos de Autor comercializa, en su página de Internet,¹⁷ los LA y además, tiene una galería de venta de libros *on-line*.

Los LA encontraron, también, un lugar en la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA),¹⁸ que surgió originalmente en Capital Federal donde llevan 17 ediciones y se extendió por distintos puntos del país hasta llegar a Chile y Colombia. En la ciudad de La Plata la FLIA se realiza desde hace dos

años. Este espacio sumamente diverso enseguida avanzó en dos direcciones: por un lado, dio un paso de una propuesta surgida originalmente como reacción a convertirse en un proyecto propositivo en sí mismo; y por otro lado, se amplió rápidamente a otras expresiones artístico-culturales. Es, entonces, una feria de la cultura y no sólo de los libros, siempre con la premisa de la independencia y la autogestión.

En la FLIA hay una gran cantidad de libros que se pueden considerar LA aunque su autor desconozca a qué nos referimos con ese término. Se pueden encontrar libros circulares, libros hechos con telas, poesías dentro de botellas, escrituras sobre rollos de papel higiénico y varias mixturas de texto e imagen, imagen sola o texto como imagen, que superan ampliamente el rol tradicional de la imagen como ilustradora del texto. A su vez, es también un espacio que busca una circulación alternativa de las producciones y apuesta a un intercambio directo entre autor y espectador y a la manipulación libre de los libros.

Como derivación de la FLIA, se inauguró en Capital Federal, en abril de 2011, “La libre: arte y libros”. Se trata de una librería ubicada en el barrio de San Telmo que, siguiendo los principios de la FLIA, busca poner en circulación y venta libros de pequeñas editoriales, de escritores autoeditados y variantes del LA. Funciona, también, como un espacio cultural en el que se organizan lecturas, charlas, proyecciones y muestras, y en donde el visitante puede conversar e interactuar con los autores de los libros que están a la venta. En mayo de 2011 se realizó la exposición “Sous le coque”.⁴² en Buenos Aires”, una muestra colectiva e itinerante de LA de autores franceses que se expone en cada lugar al que la llega la muestra itinerante y de la que forman parte algunas obras de artistas locales, en este caso, artistas argentinos. Se trata, fundamentalmente, de libros *palimpsesticos*: la propuesta consiste en desacralizar el artefacto libro, y admitir su destrucción parcial como parte de la creación de una nueva obra.

El otro campo importante de exploración que se abrió en los últimos años fue La Red

Libro de Artista,¹⁹ un espacio virtual conformado por autores, editores, galeristas e interesados en el LA. Esta Red sirve para difundir las obras y para brindar información relacionada a ellas, como las técnicas de encuadernación o de impresión, la divulgación de muestras, cursos o convocatorias. Además, funciona como un foro de intercambio y discusión. Uno de los objetivos de la Red es fomentar el coleccionismo del LA en Latinoamérica.

Son cada vez más los autores de LA que arman su página web para exhibir y vender sus obras. Generalmente, incluyen una secuencia fotográfica que dé cuenta del contenido del LA y en algunos casos, puede llegar a haber un video. Si bien la mayoría de los sitios web están pensados en términos de difusión, se los utiliza cada vez más como espacios de venta on-line. Para ello, algunas páginas muestran una ficha técnica que incluye las dimensiones, los materiales, el peso, el número de edición o si es ejemplar único por supuesto, el precio y las formas de pago.

Consideraciones finales

Como podemos ver, las definiciones y clasificaciones del LA son variadas y en algunos casos, opuestas. Al considerar al LA como una expresión del arte conceptual

y transmediático, entendemos que es un campo que está en constante reformulación y que no se puede establecer una definición global.

Como destaca Marília Andrés Ribeiro, existe una constante, entre las distintas expresiones del LA, que radica en un diálogo entre las artes visuales y el libro, en tanto dispositivo para la construcción del LA en el contexto de la contemporaneidad. Sin embargo, encontramos la necesidad de delimitar un objeto de estudio que por ser tan amplio puede convertirse en inabarcable

A los efectos de esta investigación consideramos importante definir al LA como aquellos en los cuales el artefacto libro no es sólo una referencia remota, sino que aborda sus componentes y características principales (su formato de código, su lectura espacio-temporal y la posibilidad de su reproducibilidad para una difusión amplia, sino masiva) para experimentar con ellas, transformarlas, romperlas y recrearlas en la producción de nuevos objetos que no pierdan referencia directa con las operatorias de uso constitutivas del objeto del que surgieron.

A partir de este recorte, es evidente que el mejor espacio para la lectura y la circulación de los LA es el propio de los libros y no tanto el de las obras de arte tradicionales.

Debido a la poca posibilidad de rédito económico los LA no resultan ser propues-

tas atractivas para las grandes editoriales. Actualmente, surgió corriente de artistas que empezaron a producir sus LA de formas más artesanales y lograron la producción de tirajes pequeños o medianos.

Al igual que el escritor que decide autoeditarse o el artista visual que interviene una pared o sube sus obras a una página web, estas medidas pueden ser tanto reacciones frente a la mercantilización de la cultura, como acciones que buscan autogenerar las condiciones de circulación y exhibición que se les han negado.

El LA resignifica el carácter de difusor de información, conocimiento y experiencias que posee el libro tradicional, pero no necesariamente en su contenido, sino en las propias operatorias de producción y circulación. La elaboración artesanal, con técnicas de seriación sencillas, factibles de ser realizadas en la habitación de una casa, al igual que la búsqueda de espacios alternativos de exhibición, emparentan al LA con una serie de producciones artísticas contemporáneas, como el stencil, los graffitis, los figurones y también con el arte en la web, el net art y el arte con bajas tecnologías que rompen con los circuitos tradicionales de exposición y venta, y apuestan al espacio público (en su sentido más amplio) como forma de difusión.

Notas

- 1 La autora integra el proyecto de investigación "El libro de artista en la Argentina entre 1980 y 2000. Un rastreo y catalogación, histórico, técnico y estético", realizado en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación, período 2008-2011.
- 2 Concepto que surgió en el campo de las ciencias. La *transdisciplinariedad* se define como un proceso según el cual los límites de las disciplinas se trascienden para tratar problemas desde perspectivas múltiples con vistas a generar conocimiento emergente. Desde la mirada del arte este término se refiere a obras y procesos que trascienden un campo disciplinar que favorece un entrecruzamiento de lenguajes y procedimientos, no sólo artísticos sino de diversa índole.
- 3 Ulises Carrión, *El nuevo arte de hacer libros*, 1980.
- 4 Proyecto de Investigación mencionado en la nota 1.

- 5 Bárbara Tannenbaum, "Aspectos formales del Libro de Artista", 2008.
- 6 Jaime Marata Laviña, "El libro de artista. Diálogo entre la palabra y la imagen", 2008.
- 7 Marília Andrés Ribeiro, "El libro de artista en la Galería Libroobjeto", 2010.
- 8 Emilio Antón, "El Libro de Artista. Visión de un género artístico", 2004; Renée Hubert & Judd Hubert, *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*, 1999.
- 9 Emilio Antón, *op. cit.*, 2004.
- 10 Paulo Silveira, "Las existencias de la narrativa en el Libro de Artista", 2008.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Martha Hellión (coord.), *Ulises Carrión ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, 2003, pp. 21-22.
- 13 Wladimir Díaz Pino, citado en Angelo Mazzuchelli Gar-

- 14 "Poéticas visuales y construcción de libros: Wladimir Díaz Pino, el constructor de libros brasileiro", 2006.
- 15 Emilio Antón, "aeiou", 1994.
- 16 Bárbara Tannenbaum, *op. cit.*, 2008.
- 17 Jaques Aumont, *La imagen*, 1992, p.253.
- 18 Ver el sitio fotolibrosdeautor.com.
- 19 La FLIA se creó por la iniciativa de escritores que no conseguían ser editados por las grandes editoriales y por editoriales chicas que no podían obtener espacios en los eventos grandes, como la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.
- 20 Ver el sitio librodeartista.ning.com.

Bibliografía

- ANDRÉS RIBEIRO, Marília: “El libro de artista en la Galería Librojeto”, en XXX Coloquio del Comité Brasileiro de Historia del Arte, Río de Janeiro, 2010.
- AUMONT, Jaques: *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- AAVV: “El Libro de Artista como experiencia artística de interface”, en Quinta Jornada de Investigación en Disciplinas artísticas y Proyectuales, II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2010.
- BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona Paidós, 1986.
- HELLIÓN, Martha (coor.): *Ulises Carrión ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Madrid, Turner, 2003.
- HUBERT, Renée y HUBERT, Judd: *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*, New York, Granary Books, 1999.
- KRETTSCHEMER, Hubert: *Catálogo Artist's Books*, Barcelona, Metrónomon, 1981.
- MANGGIERI, Rocco: “Desmaterializar, repetir, recoleccionar. Una (re)vuelta teórica hacia una teoría de los objetos”, en *Estética. Revista de Arte y Estética Contemporánea*, Mérida, 2007.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986.
- MAZZUCHELLI GARCÍA, Angelo: “Poéticas visuales y construcción de libros: Wladimir Dias Pino, el constructor de libros brasileiro”, en *Palimpsestos*, Vol. 5, Nº 5, Departamento de Pos-Graduación en Letras de la Universidade do Estado do Río de Janeiro, 2006.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne: “Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980”, París, Jean-Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- PARCERISAS, Pilar: “Libros de artista, una opción alternativa”, Los libros de artista de Chillida, Biblioteca Nacional, Madrid, 2007.
- ROBERTS, Filliou: *Éditions & Multiples*, Dijon, Les Presses du Réel, 2003.
- SILVEIRA, Paulo: “Las existencias de la narrativa en el Libro de Artista”, Tesis doctoral, Universidade Federal do Rio Grande do Sol, Porto Alegre, 2008.
- SILVEIRA, Paulo: “La crítica y la valoración del Libro de Artista”, en *Ramona*, Nº 35, Buenos Aires, 2003.

Fuentes de Internet

- ANTÓN, Emilio: “aeiou”, en merzmail.net [En línea] <http://www.merzmail.net/aeiou.htm> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- _____ “Libro de Artista. Visión de un género artístico”, 2004 [En línea] <http://libros-deartista-historia.blogspot.com.es/> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- CARRIÓN, Ulises: “El nuevo arte de hacer libros”, en Second Thoughts, Void Distributors, Amsterdam, 1980 <http://www.merzmail.net/carrion.htm> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- GÓMEZ CALLEJAS, Nelson: “El libro de artista”, en Red del profesor.ula.net [En línea] <http://www.webdelprofesor.ula.net/arte/callejas/libro.html> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- JAMESON, Isabelle: “Historia del libro de artista”, en redlibro de artista.org [En línea] <http://www.redlibrodeartista.org/Historia-del-libro-de-artista> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- MARATA LAVIÑA, Jaime: “El libro de artista. Diálogo entre la palabra y la imagen”, en redlibrodeartista.org [En línea] <http://www.redlibrodeartista.org/El-libro-de-artista-Di%C3%A1logo-entre> [Consulta: 16 de junio de 2012].
- PÉREZ MATOS, Nuria & SETIÉN QUESADA, Emilio: “La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias. Una mirada a la teoría bibliológico-informativa”, [En línea] http://bvs.sld.cu/revistas/aci/18_4_08/aci31008.htm [Consulta: 16 de junio de 2012].
- TANNENBAUM, Bárbara: “Aspectos formales del libro de artista”, en milpedras.com, [En línea] www.milpedras.com/es/descargas/download/91/ [Consulta: 16 de junio de 2012].