

# El libro de artista en la era digital: nuevas hibridaciones y estrategias transmediales

Artist's book in the digital age: New hybridizations and transmedia strategies

VIRGINIA PÉREZ NIETO  0009-0008-0681-4167

Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes, Murcia, España.

---

## Resumen

El libro de artista ha evolucionado de ser un espacio de experimentación interdisciplinaria a un medio que cruza las fronteras entre disciplinas artísticas. Originalmente, fusionaba poesía visual, texto experimental y gráficos. Esta evolución continúa con la llegada de la tecnología digital, adoptando un carácter multimedia y transmedia que define el panorama artístico contemporáneo. La era digital ofrece nuevas formas de creación artística, aumentando la interacción y participación del público, redefiniendo la autoría, la materialidad y la relación del espectador con la obra. La aparición de formatos digitales como los e-libros y NFTs desafía el concepto tradicional del libro de artista basado en papel y en la forma de códice. Esta transformación promueve una democratización del arte, permitiendo mayor accesibilidad y distribución, y abriendo nuevas experiencias participativas no solo por el formato, sino también por los espacios donde se contempla. Los usuarios se convierten en co-autores de la obra, generando experiencias inmersivas y únicas. A pesar de los desafíos en la conservación, la expansión de los libros de artista digitales asegura que este género siga siendo relevante en la práctica artística contemporánea, a medida que también avanza la tecnología.

PALABRAS CLAVE: arte multimedia, libro de artista digital, intermedial, co-autoría, experiencia interactiva.

---

## CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Pérez Nieto, V. (2025). El libro de artista en la era digital: nuevas hibridaciones y estrategias transmediales. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21375>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21375>

Artículo original  
Original Article

Correspondencia/  
Correspondence  
Virginia Pérez Nieto  
[v.pereznieto@um.es](mailto:v.pereznieto@um.es)

Financiación/Fundings  
Sin financiación

Received: 30.09.2025  
Accepted: 28.12.2025

# Artist's book in the digital age: New hybridizations and transmedia strategies

**VIRGINIA PÉREZ NIETO**

University of Murcia, Fine Arts Department, Murcia, Spain.

---

## Abstract

The artist's book has evolved from a space of interdisciplinary experimentation to a medium that crosses boundaries between artistic disciplines. Originally, it merged visual poetry, experimental text, and graphics. This evolution continues with the arrival of digital technology, adopting a multimedia and transmedia character that defines the contemporary artistic landscape. The digital era offers new forms of artistic creation, increasing interaction and audience participation, redefining authorship, materiality, and the relationship between the viewer and the artwork. The emergence of digital formats like e-books and NFTs challenges the traditional concept of the artist's book based on paper and the codex format. This transformation promotes a democratization of art, allowing greater accessibility and distribution, and opening new participatory experiences not only through the format but also through the spaces in which it is viewed. Users become co-authors of the work, generating immersive and unique experiences. Despite challenges in conservation, the expansion of digital artist books ensures that this genre remains relevant in contemporary artistic practice as technology continues to advance.

---

KEY WORDS: multimedia art, digital artist's book, intermediality, co-authorship, interactive experience.

---

## Summary – Sumario

### 0. Introducción

1. Genealogía del libro de artista: del objeto cultural a la práctica intermedia
2. El libro de artista en la era digital: transformaciones y continuidades
3. Autoría, participación y archivo: el lector como usuario
4. Conclusiones

## o. Introducción

Desde sus orígenes, el libro de artista ha sido un espacio privilegiado de experimentación, un laboratorio intermedial en el que convergen diferentes lenguajes artísticos, dando lugar a la hibridación. Como señala Sara Bodman (2010):

En el siglo XXI debemos aceptar que los artistas utilizarán cualquiera de los procesos y técnicas de los que dispongan para crear y distribuir sus libros (...) Sin duda, los artistas pueden crear un libro utilizando para ella o cualquier medio disponible”.

La poesía y el texto experimental de las vanguardias han sido claves en la exploración del lenguaje poético y visual, como demuestran las obras de Guillaume Apollinaire, Joan Brossa y Ulises Carrión (Carrión, 1975). Asimismo, el diseño editorial y la tipografía de trabajos de Herbert Bayer o El Lissitzky no actuaron solo como elementos funcionales, sino como parte integral del discurso estético (Drucker, 1995). En las artes visuales, intervenciones de artistas como Dieter Roth, Ed Ruscha o Sol LeWitt transformaron el libro en un soporte plástico y conceptual (Hubert & Hubert, 1999). Del mismo modo, la performance y el sonido se incorporaron al formato libro: desde las partituras gráficas de John Cage hasta las performances documentadas, la dimensión sonora se integró en la experiencia expandida del libro. Situado entre obra de arte, documento y objeto conceptual, el libro de artista ha redefinido las nociones de autoría, obra y lectura, superando la idea de que es solo un contenedor de disciplinas (Lippard, 1977; Drucker, 1995; Hubert & Hubert, 1999).

En las últimas décadas, el impacto de la tecnología y la digitalización ha transformado profundamente la producción, circulación y experiencia del libro (Chartier, 2007; Derrida, 2003; Santana, 2016). El libro de artista no ha quedado al margen de esta transformación. Su evolución digital no solo expande los cruces interdisciplinarios, sino que genera nuevas relaciones entre forma, contenido y experiencia. La hibridez se intensifica mediante la incorporación de hipertextualidad, interactividad, narrativas transmediales y nuevos soportes como e-books, aplicaciones, realidad aumentada o NFTs.

Este artículo parte de la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo redefine el libro de artista digital los conceptos de autoría, materialidad y participación en el marco de las prácticas artísticas contemporáneas? La hipótesis sostiene que esta evolución no supone una ruptura con respecto a las características tradicionales, sino una ampliación de su vocación experimental. El foco se desplaza del objeto hacia la experiencia, y del autor individual a la colaboración y co-creación, diluyendo los límites entre disciplinas, medios y agentes.

La metodología utilizada es histórico-comparativa y analítica, estructurada en tres bloques: (1) revisión de las raíces interdisciplinarias del libro de artista; (2) análisis de su transformación en la era digital a partir de ejemplos clave; y (3) estudio crítico de los nuevos modos de autoría, materialidad y participación. En lugar de una enumeración descriptiva, se propone una lectura conceptual articulada en torno a ejes como la desmaterialización/rematerializa-

ción, la transmedialidad y la coautoría, permitiendo una comprensión más profunda del fenómeno en su contexto histórico y tecnológico.

## 1. Genealogía del libro de artista: del objeto cultural a la práctica intermedia

### 1.1. Transformación del libro: de objeto cultural a artístico

Cuando se hace referencia al libro de artista, indudablemente se alude a un objeto artístico. Sin embargo, es pertinente preguntarse en qué momento el libro pasa de ser un objeto cotidiano a convertirse en una obra de arte. Históricamente, el libro ha sido un instrumento esencial para la comunicación, la alfabetización y la transmisión del conocimiento. No obstante, antes de abordar su transición hacia lo artístico, es crucial definir qué es un libro.

Roger Chartier (2007), afirma que "el libro entendido como obra trasciende todas sus posibles materializaciones" (p. 119), lo que implica que su identidad no radica exclusivamente en su soporte físico, sino en la naturaleza de la obra que contiene. En este sentido, la textualidad se convierte en el eje de su apropiación estética e intelectual, pues "la forma textual es la única pero poderosa justificación de la apropiación singular de las ideas comunes". (2007, p. 121). Así, El libro no debe entenderse como un objeto fijo, sino como una construcción cultural mutable cuyas formas responden a las transformaciones históricas, técnicas y sociales. Como también subraya Chartier: "los nuevos soportes no solo transforman los modos de escribir y leer, sino que reconfiguran las prácticas culturales que organizan la circulación del texto" (1994, p. 18). Esta afirmación permite comprender el paso del libro tradicional al libro de artista como parte de una mutación más amplia en los dispositivos de producción y recepción textual.

Volviendo a la pregunta inicial, la historia del libro está estrechamente ligada a la de la escritura. En la Antigüedad, el conocimiento se transmitía oralmente hasta la invención de la escritura, y empezó a surgir la necesidad de soportes físicos: la piedra, las tablillas de arcilla, (utilizadas en Mesopotamia) marfil y madera. Los términos *biblos* y *liber*, significan, respectivamente, corteza interior de un árbol, que evidencian la importancia de la madera como principal soporte para la escritura. En China, desde el segundo milenio a. C., se utilizaban láminas de bambú unidas con cuerdas, precursoras del papel. En Egipto, el papiro reemplazó a las tablillas, y a partir del siglo III a. C., el pergamino —obtenido de piel animal— fue ganando terreno. Durante la Edad Media, el libro en formato de rollo continuo fue reemplazado por el código, un conjunto de hojas cosidas que facilitaba una lectura secuencial más accesible, permitía una mayor difusión del libro y reducía los costes de producción. Este momento marca el inicio una extensa tradición del embellecimiento de los libros. Estas intervenciones, que eran esencialmente decorativas, realizadas por los iluminadores, —a menudo monjes—, pero con el Renacimiento adquirieron una función ilustrativa, lo que da lugar al libro ilustrado.

Así como la historia del libro está vinculada a la escritura, la del libro de artista se relaciona con la evolución de la imagen impresa. Antes de Gutenberg, la xilografía era el método más común para reproducir textos, pero la invención de la imprenta con tipos móviles metálicos transformó radicalmente la producción editorial. Esta técnica, ya anticipada en China durante la dinastía Song, convirtió al libro en un objeto reproducible de forma masiva, rápida y económica. Más allá de su impacto técnico, la imprenta tuvo profundas consecuencias epistemológicas: reconfiguró el modo en que se accedía al conocimiento, promoviendo una lectura secuencial, analítica y visualmente estructurada y reforzó el punto de vista fragmentado, visual y especializado que es característico del pensamiento occidental (McLuhan, 1996). Este cambio introdujo una nueva forma de razonar, modelada por el orden lineal y segmentado que la tipografía impone a las palabras impresas.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, en un contexto en el que la figura del editor adquiría relevancia —como Tériade o Ambroise Vollard, editor de Picasso y otros artistas— surgieron obras precursoras del libro de artista. Aunque más cercanas al libro ilustrado, en ellas el editor seleccionaba textos literarios que luego eran ilustrados por artistas. Se trataba de ediciones limitadas, de gran formato y alta calidad, numeradas y firmadas por editor y artista. Más que libros, eran concebidos como objetos artísticos. Muchas se presentaban en cajas o carpetas intervenidas por los propios autores y eran distribuidas en galerías. Su precio elevado respondía a su condición de obra de arte. Esta práctica, centrada en Francia —epicentro artístico del momento—, fue desarrollada por creadores como Bonnard, Matisse o Picasso. Aunque estos libros no fueron concebidos como libros de artista tal y como hoy se conocen, supusieron el punto de partida para las obras en formato libro que en poco tiempo iban a desarrollarse.

### 1.2. El libro de artista, un género revolucionario.

Desde que Catherine Coleman (1982) sitúa el nacimiento del libro de artista en la creación de *Twenty-Six Gasoline Station* (1963) este “nuevo género” no ha dejado de expandirse. Actualmente siguen siendo un formato elegido por muchos creadores como eje central de su producción o como un recurso para la investigación, documentación o experimentación. En un contexto profundamente marcado por lo digital, las obras libro producidas electrónicamente desafían su aparente tradicionalismo. Estos nuevos formatos están definidos por su fluidez, dinamismo y nuevas formas de lectura, así como por las transformaciones en la relación entre espectador-lector y los métodos de exposición y distribución.

Históricamente, el libro de artista ha sido un lugar de experimentación que trasciende las fronteras entre las disciplinas artísticas tradicionales y los formatos convencionales del libro. Más que un simple contenedor de texto, es una obra en sí misma, con una identidad propia que el artista moldea desde su concepción hasta su publicación (Lippard, 1977). En él conviven múltiples formas de expresión: desde la poesía visual y la experimentación gráfica hasta la performance y los medios digitales. Esta riqueza lo convierte en un formato versátil,

capaz de generar diálogos entre distintos lenguajes artísticos y expandir la noción tradicional del libro. Como señala Sandra Santana, “frente a los libros del pasado, irrumpe el concepto (nunca plenamente realizado) de un libro nuevo, abierto al cambio y a modificaciones infinitas”. (Santana, 2021, citado en Giménez, 2022, p. 415)

A pesar de su consolidación como soporte artístico, aún hoy sigue siendo complicado para muchos definirlo, y más aún clasificarlo. Una propuesta esclarecedora se recoge en una conferencia de la feria *Masquelibros* en Madrid (2014), recogido en un artículo de la revista *Makma*:

El libro de arte es una obra de arte, realizada en su mayor parte o en su totalidad por un artista plástico. Es una forma de expresión, simbiosis de múltiples posibles combinaciones de distintos lenguajes y sistemas de comunicación. Se trata de un medio de expresión plástico surgido en la segunda mitad del s. XX, que cuenta con parámetros nuevos, diferenciados de la pintura, de la escultura o de las obras literarias editadas, y que hacen que el libro de artista sea considerado un género artístico propio, independiente de los demás géneros; un género fundamentalmente interdisciplinario (...). (Antón, 2014)

Antón amplía la definición de Lippard, contextualizando además el formato. No basta con acotarlo mediante una definición rígida; resulta fundamental enmarcarlo en el contexto en el que se desarrolla y analizar la evolución del mismo.

### 1.3. Orígenes y evolución: el cruce de lenguajes como esencia

El nacimiento del libro de artista se sitúa a mediados del siglo XX, durante las Vanguardias. Fruto de las experimentaciones con soportes y materiales alternativos, empiezan a aparecer los que son considerados como los primeros libros de artista. La poesía experimental es uno de sus antecedentes, al igual que las obras de artistas surrealistas como Man Ray, o figuras de las vanguardias rusas como Malevich y Sonia Delaunay, con su libro desplegable *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), que combina tipografía y acuarela. Una obra icónica es la *Caja verde* de Duchamp, compuesta de 94 facsímiles con la técnica del calotipo, dibujos y notas, fechados entre 1911 y 1915, recogidos en una caja de cartón entelada de seda verde: “Marcel Duchamp, configura la idea de utilizar el soporte libro como transmisor y vehículo de imágenes y textos, clave para entender la aparición de los libros de artista.” (Antón, 2014).

Por otro lado, Filippo Tommaso Marinetti, con *Zang Tumb Tumb* (1914), —que es el primero de sus numerosos poemas visuales bélicos—, o El Lissitzky, con *Pro dva kvadrata* (1922), libro que une sus ideas suprematistas y constructivistas, hicieron convivir texto, imagen y tipografía, rompiendo con la estructura tradicional del libro. Estos ejemplos anticipan de alguna manera una voluntad de hibridación formal, donde conviven elementos propios de la pintura, el collage, la poesía visual e incluso la música y la escultura. El libro, que había sido



Figura 1. *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), Sonia Delaunay

hasta entonces un soporte literario, se convierte en otro medio de expresión y experimentación artística, consolidándose el libro de artista como un género específico, un género nuevo e independiente (Moeglin-Delcroix, 1997) con significado y entidad propios. En los años 50, los artistas del movimiento *Fluxus* comenzaron a difundir sus ideas en libros y en libros-caja, que además les servían como cuadernos de trabajo para realizar sus estudios, guiones y archivo de sus performances y happenings. Ejemplo de ello es *Fluxus 1* (1964), que fue producido y editado por George Maciunas, y contiene obras de diferentes artistas del movimiento.

En la década de los 60 se produjo el auge del arte conceptual, que marcó un precedente en la historia del libro de artista debido a su consolidación como género de creación contemporánea. Artistas como Ed Ruscha —con sus icónicos libros de modestas fotografías en blanco y negro, como *Every Building on the Sunset Strip* (1966)— o Sol LeWitt —con sus exploraciones geométricas en publicaciones autoeditadas— no contemplan el libro sólo como un espacio para la experimentación visual, sino como una herramienta para democratizar del arte, haciéndolo más accesible y reproducible. En este momento, el libro de artista se configura como un puente entre la palabra y la imagen, pero también como una obra procesual, abierta a la intervención del lector que debe interpretarla y completarla. Se empieza a repensar el concepto de autoría y la materialidad del arte, planteando preguntas sobre la unicidad, la copia y la reproducción.

Una evidencia de esto es *Xerox Book*, (1968) de Siegelau. Seth Siegelau (1941 - 2013) curador, marchante de arte y autor estadounidense idea una exposición colectiva que tomaba el formato libro como lugar de creación y experimentación, pero también de exposición. Se trata de un libro que recoge la colaboración entre artistas conceptuales como Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, Douglas Huebler y Joseph Kosuth, entre otros. El libro marca el intento continuo de Siegelau de mostrar el trabajo fuera del entorno de la galería, y su primera vez mostrando una exposición en forma de libro (Siegelau, 2008). En él, cada artista creó 25 páginas que responden al formato de la fotocopia. A pesar de que las obras finalmente se reprodujeron a través de la prensa de impresión convencional, (pues el proceso Xerox resultó ser inviable económicamente), el libro continuó siendo conocido como *The Xerox Book*, preservando su asociación con la creciente tecnología de las fotocopias.

Otra cuestión es libro de artista como un objeto conceptual, llegando incluso a tener un carácter escultórico. Marcel Broodthaers realiza en 1964 *Pensé-Bête*, donde coloca cincuenta copias de su libro de poemas que titula también de la misma manera, *Pensé-Bête*, que incrusta en yeso parcialmente, mientras que la parte superior queda visible. Benítez Dueñas señala la complejidad de la naturaleza de la pieza:

Si la obra era contemplada como escultura, el contenido de los libros quedaría para siempre sepultado dentro de sus tapas cerradas y selladas por el yeso; si por el contrario se intentaba leer la obra como libro (...). Leer o ver, ésa era la cuestión. Broodthaers narra cómo se impuso la contemplación sobre la lectura. (Benítez Dueñas, 2003, p.308)

Broodthaers cuestiona los límites entre ambas disciplinas, transformando la literatura en escultura. Esta forma de encapsular con yeso sus poemas es además una crítica, desafiando el valor y la función del objeto artístico y cultural al mismo tiempo que reflexiona sobre el olvido y la memoria. Así, el libro de artista emerge como un lenguaje autónomo y como un lugar de hibridación radical de medios que seguirá expandiéndose hacia otros medios más contemporáneos.

#### 1.4. Hacia un lenguaje expandido: el sonido, el movimiento y el espacio

A medida que avanza el siglo XX, el libro de artista amplía aún más sus límites, incorporando nuevos lenguajes que trascienden lo visual y lo textual. Surgen propuestas en las que el libro se convierte en un espacio tridimensional, en una instalación o incluso en una performance.

Un ejemplo notable es el trabajo de Dieter Roth, cuyas obras incluyen elementos orgánicos y efímeros, como es el caso de *Literature Sausage* o *Literatura Salchicha*, donde el libro de artista adopta una concepción más objetual, incluso escultórica. Entre 1961 y 1970, Roth creó aproximadamente cincuenta *salchichas literarias* siguiendo una receta tradicional, sustituyendo la carne por un libro o revista triturada. Estas publicaciones comprenden textos de autores como Karl Marx, o Hegel. Roth mezcló las páginas molidas con otros ingredientes como grasa, gelatina, agua y especias, que posteriormente llenaría en tripas de salchicha.

Henri Chopin, con sus poemas fonéticos, integra el sonido como componente esencial, permitiendo que el lector también escuche, no solo lea. En *La poésie sonore*, el autor integra sonidos grabados, voz humana y técnicas experimentales, siendo el sonido un componente esencial. Se presenta en discos de vinilo o cintas de *cassette* adjuntos al libro, lo que permite al lector tener una experiencia sensorial completa.

Esta ampliación sensorial está en línea con la concepción de la lectura como experiencia corporal. La obra deja de ser únicamente visual y textual para involucrar el oído, el tacto y la performatividad. Así, el libro de artista comienza a entenderse como instalación, acción o incluso archivo viviente. La escenificación del libro o su presentación como evento perfor-





Figura 2. *Literature Sausage* (1961-1974), Dieter Roth.

mativo, introduce una dimensión temporal y experiencial que lo aleja del formato tradicional. En consecuencia, el libro ya no es un objeto, sino una experiencia transitable, una obra en proceso continuo. Esta idea sentará las bases para lo que será, décadas después, el libro de artista digital.

## 2. El libro de artista en la era digital: transformaciones y continuidades

### 2.1. De la materialidad a la desmaterialización

El paso a la era digital ha ampliado las posibilidades del libro de artista radicalmente, transformándolo en un entorno multimedia y transmedia en el que convergen nuevas tecnologías y lenguajes emergentes. Si el libro de artista tradicional ya era un espacio de experimentación interdisciplinar, su evolución digital intensifica estos cruces y redefine la relación entre forma, contenido, y experiencia, desbordando el formato físico del libro. Tal como afirma McLuhan, "el medio es el mensaje": toda nueva tecnología no solo transforma el contenido, sino la experiencia misma del receptor (McLuhan, 1996, p. 26). Esta digitalización supone una desmaterialización del objeto libro, que deja de definirse por su soporte físico para devenir flujo de datos, legible en múltiples dispositivos.

El impacto de la globalización y el auge de la tecnología, que avanzaba de forma vertiginosa en los años 90, marcaron un antes y un después en el arte, y, en consecuencia, en los libros de artista. Si bien muchos artistas continuaron apostando por formatos físicos más tradicionales, otros, por el contrario, atraídos por el arte *new media* que parecía anunciar el futuro, comenzaron a incorporar las nuevas tecnologías en sus obras, lo que abrió las puertas a las primeras hibridaciones entre lo digital y lo analógico. No obstante, como señalan

Bodman (2012), Pressman (2009) y Narváez (2024), esta transición no implica una oposición binaria entre ambas. Más bien, se trata de un proceso de retroalimentación: la digitalización ha impulsado nuevas formas de producción editorial física y, al mismo tiempo, ha revalorizado formatos tradicionales.

Coincidiendo con los argumentos de Goldsmith (2015), en la era digital, escribir es gestionar lenguaje ya existente, lo cual resuena con el giro conceptual del libro de artista hacia la serialización, la copia y la circulación que se amplía aún más con la digitalización. Su noción de "escritura no-creativa" desplaza el valor del acto autoral desde la invención original hacia la recontextualización y el montaje de materiales preexistentes, abriendo un marco de reflexión intermedial que se inscribe de lleno en las transformaciones contemporáneas del libro de artista.

Aun sin haber cambiado de siglo, Internet ya empezó a formar parte del proceso creativo de incluso aquellos artistas que hacían libros, gracias al auge de la digitalización de imágenes y textos que empezaron a influir en el diseño y en la producción de los mismos. También comenzaron a experimentar con libros que contenían elementos sonoros, video e interactividad electrónica, pero aún no podemos catalogarlos como los libros digitales que aparecen más tarde: los llamados *e-libros-arte*.

## 2.2. Nuevas formas, soportes y formatos

El entorno digital propone una nueva materialidad para el libro de artista, que ya no se limita al papel, sino que adopta múltiples formatos: *ebooks* interactivos, aplicaciones, proyectos web, obras en realidad aumentada, NFTs, incluso creados por IA. Estos formatos introducen nuevas posibilidades y desafíos para la creación y la recepción del libro de artista. Este paradigma, que se ha ido presentando en los últimos años (marcado por el acceso y la cantidad de medios productivos), ha permitido la creación de libros a partir de software digital, al mismo tiempo que ha posibilitado su distribución, desafiando las producciones del libro de artista físico y tradicional, en el que el papel era el material por antonomasia. Tal y como explica Ulises Carrión:

A medida que avanza el siglo XXI, y cambia la noción de lo que este objeto (libro de artista) puede ser, también lo hará la obra que se produce. (...) Las artes del libro deben abrirse, de manera suficientemente interdisciplinaria y flexible para que permita a todos aquellos que deseen unirse encontrar un lugar. El proceso debe ser de importancia secundaria, y las ideas necesitan poder desarrollarse, de manera que cualquier cosa pueda ser considerada un libro si esta es la intención del artista. (Carrión, 2010, p. 9)

Carrión propone que el libro de artista ya no se define por su forma física ni por la técnica empleada, sino por su intención conceptual. Esta concepción abre un campo amplio que abarca desde obras impresas hasta experiencias inmersivas interactivas. Pero, ¿cuál es el

momento en el que empiezan a aparecer estos libros de artista digitales? Es complejo determinar cuál es el primer libro de artista digital, pues su propia definición es fluida y se ha expandido desde proyectos más cercanos a la literatura electrónica hasta obras interactivas y multimedia. Dependiendo de cómo se defina, algunos académicos consideran que los primeros hipertextos literarios o las obras multimedia tempranas también podrían ser consideradas como "libros de artista digitales". Sin embargo, si hay un formato que cambió la forma de relacionarnos con la lectura, fue el libro electrónico. Lo mismo ocurrió con los libros de artista, denominados *e-libro-arte*. Crespo Martín y Figueras Ferrer apuntan lo siguiente:

Se define como *e-libro arte* al libro-arte impreso que ha sido digitalizado o como aquel libro-arte digital concebido para ser impreso. En ambos casos el *e-libro-arte* es un libro-arte creado para ser impreso —aunque bien puede cumplir su cometido sin su expresa necesidad— (...). Aparte de esta particularidad, su estructura lineal de organización de contenidos y disposiciones secuenciales conlleva una funcionalidad similar a la del libro-arte impreso más tradicional. Y en términos formales, en la actualidad, el *e-libro-arte* revolotea entre lo que el escritor y artista Radoslaw Nowakowski ha denominado el *p-papel* y el *e-papel*. (Nowakowski, 2009, s. p.; Crespo Martín & Figueras Ferrer, 2017, p. 74)

Dentro de esta categoría, se pueden distinguir los *e-libros-arte* que en su inicio estaban impresos pero que, posteriormente, han sido digitalizados; incluso, en ocasiones, pueden imprimirse nuevamente. En este caso, la digitalización ha permitido el acceso a este tipo de obras en su totalidad a un gran número de espectadores/lectores. En consecuencia, actualmente se pueden visualizar obras que durante décadas habían estado en colecciones privadas de bibliotecas especializadas o museos determinados, las cuales tenían un acceso restringido por razones de conservación. Ahora, la tecnología posibilita el libre acceso a libros-arte antológicos de Ed Ruscha, David Hockney, Kiki Smith... Como es el caso de la Reed College Digital Collection, que permite el acceso a libros de artista de Sol LeWitt, Edward Ruscha, Filippo Tommaso Marinetti o Sonia Delaunay.

En este contexto, la digitalización no solo preserva, sino que transforma el modo en que estas obras circulan, son leídas y reinterpretadas. El libro ya no es solo una unidad física contenida en un espacio cerrado, sino un nodo en una red de interacciones visuales, sonoras y textuales. El hipertexto es uno de los elementos que más redefinen la estructura y la experiencia del libro en este entorno (Lamarca Lapuente 2006). Santiago-Iglesias (2017) sostiene que el hipertexto rompe con la linealidad tradicional, estableciendo vínculos entre fragmentos textuales a través de redes asociativas que se asemejan al funcionamiento del pensamiento humano. A diferencia del libro electrónico convencional, que reproduce la estructura del libro impreso, el hiperlibro propone un entorno navegable, multidireccional e interactivo: "El hiperlibro permite multitud de narraciones alternativas, aleatorias y no lineales. Libros

que ofrecen una lectura tridimensional, radicular, formados por mapas de conceptos, que crecen y se desarrollan en el espacio” (Santiago-Iglesias, 2017, p. 89).

Esta posibilidad de navegación abierta transforma la experiencia del lector en usuario y coautor. Iglesias distingue entre el libro electrónico, que conserva una estructura secuencial similar al códice, y el hiperlibro, que abandona esa lógica sin renunciar a mecanismos de organización como el índice. Este formato permite lo que él denomina “multisecuencialidad”: “El hipertexto nos remite de una porción de texto a otra mediante caminos que se bifurcan y ramifican y es, en muchos casos, el lector/usuario quien elige la ruta a seguir”. (Santiago-Iglesias, 2017, p. 89)

Un ejemplo paradigmático de esta transición es *Agrippa (A Book of the Dead)* (1992), de William Gibson y Dennis Ashbaugh. En él se combina texto, imagen y tecnología digital. Fue presentado como un libro impreso con un poema de Gibson almacenado en un disquete encriptado, que se autodestruía al ser leído por primera vez. De esta manera, representa una reflexión crítica sobre la fragilidad de la memoria digital y la efimeridad de los datos. Bertí, que lo cataloga como un libro-objeto, lo considera una de las primeras obras literarias de factura estrictamente digital y que, además, explora las posibilidades artísticas de dicha factura. (Bertí, 2009)

Figura 3. *File Room*  
(1994), Antoni  
Muntadas.



Por su parte, Antoni Muntadas en *File Room* (1994), aborda el tema de la censura y la memoria colectiva en una obra digital interactiva que, aunque no se presenta como un “libro” en un sentido tradicional, utiliza la metáfora del archivo digital como un lugar de recopilación testimonios y narrativas censuradas, lo cual aproxima a la estructura de un libro digital interactivo. Muntadas invita la colaboración del público mediante las redes informáticas planteando que lo que ha sido privado tradicionalmente es público. De esta manera, transforma al espectador en archivista y consumidor de una gran cantidad de material de consulta. Para ello elige el Chicago Cultural Center, edificio que albergaba la red más importante de bibliotecas de Chicago desde 1897. Se trata de una instalación poco iluminada de 138 ficheros de metal de color negro y 552 vitrinas de cajón que, a través de siete monitores colocados en la sala, el espectador puede acceder mediante parámetros de localización, fecha y nivel de censura a casos históricos de la misma. Además, se invita al espectador a añadir otros ejemplos de censura. Sin embargo, no es hasta 1997 que Nicolás Frespech, artista francés crea la que es considerada la primera obra de *net.art* titulada *Je suis ton ami(e)\_tu peux me dire tes secrets* (Soy tu amigo... ¿Me puedes decir tus secretos?). Estos primeros libros de artista digitales, aunque son todavía algo primitivos, marcaron un precedente para la expansión de un medio que sólo acababa de empezar.

El salto digital del libro de artista no representa una mera sustitución de soportes, sino una transformación profunda del estatuto ontológico del libro. Desde la perspectiva derridiana, podríamos decir que asistimos a una desmaterialización del archivo que, paradójicamente, renueva el deseo de libro como acontecimiento. El libro de artista digital, como experiencia expandida, reclama un nuevo marco crítico que considere simultáneamente la técnica, la intención y la performatividad del soporte.

Esta disolución de la linealidad está, además, en consonancia con la tensión entre reunión y dispersión identificada por Jacques Derrida (2003) en su análisis sobre el porvenir del libro. En *Papel máquina*, Derrida plantea que el mundo textual está siendo reestructurado por la virtualización, lo que implica una transformación del archivo, del acontecimiento y de la escena de la escritura. Si el libro tradicional se enmarca en una unidad material y simbólica, el libro de artista digital se desdobra en múltiples lecturas, en hipertextos abiertos y en lógicas de programación que permiten la coautoría y la navegación interactiva.

Como advierte Roger Chartier (2007), en el mundo digital los textos se comportan como bancos de datos, fragmentados y reconfigurables, sin garantizar una coherencia total. Y, como afirma Barthes, “el lector es el lugar donde se reúne la multiplicidad de las escrituras” (Barthes, 1968). Esta concepción descentralizada se manifiesta de forma paradigmática en el libro de artista digital, donde la intención del autor se funde con la acción del lector/usuario, y la obra deviene proceso.

### 2.3 Transmedialidad y expansión del lenguaje: el libro como interfaz híbrida

Tal como se ha señalado previamente, la condición híbrida del libro de artista se intensifica particularmente en el entorno digital, donde el libro deviene una interfaz dinámica de exploración sensorial y conceptual (Maffei, Picciau, 2008, p. 10). La lectura ya no es únicamente visual, sino un acto corporal, interactivo y colaborativo. Albarrán y Benítez (2018) proponen entender la escritura en el contexto contemporáneo no solo como medio expresivo, sino como instrumento de producción de conocimiento entrelazado con la experiencia, el cuerpo y la acción. Esta perspectiva permite considerar el libro de artista digital como una plataforma transmedial en la que convergen imagen, sonido, código, acción y texto.

Estas experiencias transmediales no solo desafían las expectativas del lector-espectador, sino que mantienen al libro de artista relevante en la era digital. Además, lo posicionan como un precursor de las prácticas artísticas contemporáneas, marcadas por la hibridación y la fusión de medios. Hablar de interfaz híbrida en el contexto del libro de artista digital implica reconocer que ya no estamos ante un mero soporte de contenidos, sino ante un formato dinámico de exploración sensorial y conceptual donde el lector se convierte en un agente activo. Esta interacción trasciende la mera lectura para convertirse en una experiencia inmersiva y colaborativa. Roland Barthes señala: "un texto está formado por escrituras múltiples [...] ese lugar no es el autor [...], sino el lector". (Barthes, 1968/2022, p. 4–5) Afirmación que se concreta en obras como *The Silent History*, donde el lector co-produce el sentido mediante navegación, ubicación y participación activa, poniendo en práctica la concepción del libro como "secuencia de espacios". (Carrión, 1975)

El paradigmático caso de *The Silent History* (2012), se trata de una novela digital diseñada específicamente para iPhone y iPad por Eli Horowitz, Matthew Derby y Kevin Moffett. El proyecto combina texto, vídeo y geolocalización, invitando a los lectores a explorar físicamente los lugares mencionados en la obra. De esta forma, el espectador-lector-usuario puede leer informes donde aparecen localizaciones concretas escritas por otros usuarios como él. La narrativa se desarrolla a través de capítulos descargables, que aparecían inicialmente cada semana, generando una experiencia que trasciende el ámbito textual y se integra en el espacio físico del lector. Este tipo de propuestas ejemplifica la idea de que el libro de artista digital no es solo un objeto de contemplación, sino un espacio de participación y co-creación que "obliga" al lector a prestar atención al objeto que sujeta entre las manos y a interactuar con la propia lectura. En consecuencia, se inscriben en la categoría de obras literarias multimodales (Gibbons, 2012), en las que convergen la capa tipográfica, visual y cinética dentro de un continuum narrativo expandido.

En esta línea, resulta especialmente pertinente la noción de escritura no-creativa formulada por Kenneth Goldsmith (2015), quien sostiene que, en la era digital, la escritura ya no debe entenderse como un acto de invención original, sino como una práctica de recontextualización y montaje de materiales preexistentes. Este enfoque, que traslada al ámbito literario los principios del arte conceptual, subraya la dimensión procedimental y material del

lenguaje, lo que resuena directamente con las propuestas intermediales del libro de artista contemporáneo.

### 3. Autoría, participación y archivo: el lector como usuario

#### 3.1. El giro hacia la coautoría

Con la llegada de nuevos formatos digitales, (e-libro-arte, proyectos de aplicaciones web, proyectos de realidad aumentada (RA) y realidad virtual (RV), NFTs y blockchain, o los recientes proyectos creados por IA, el lector, y en el caso de libro de artista el espectador-lector, se transforma en un navegante o usuario, que ya no sigue un camino previamente establecido, sino que construye su propia experiencia a partir de las múltiples opciones que le ofrece la obra, es decir, toma un rol activo al ser partícipe de la construcción del propio libro.

Maderuelo y Maffei ya señalaban que el libro permite retroceder o saltar de un lugar a otro de sus páginas, haciendo del contemplador-lector un sujeto activo, capaz de decidir el tiempo de contemplación y la dirección de lectura. De esta manera, el lector de un libro participa tomando decisiones sobre cómo contemplar, y cuándo y dónde dejarlo. (2014, p.43). Si una de las características principales del formato tradicional de libro de artista era el rol activo del espectador (pues necesitaba de la acción del público individual para que la obra pudiera ser contemplada y comprendida en su totalidad), con el e-libro de artista, este rol activo supera los límites anteriores, redefiniendo así el concepto de autoría. El usuario es co-creador de la experiencia, tomando decisiones sobre cómo navegar y qué elementos explorar, configurando una experiencia personalizada. Esto sucede por tres elementos claves que se han tratado con anterioridad y que redefinen la concepción de libro de artista: el hipertexto, la interactividad, y la navegación no lineal.

#### 3.2. Multilinealidad y participación activa

La expansión del libro de artista en el ámbito digital implica también una transformación profunda de las nociones tradicionales de autoría y de recepción de la obra por parte del espectador. Esta descentralización de la figura del autor rompe con la concepción de un creador único, introduciendo el concepto de coautoría en el libro de artista digital, donde el lector-espectador no solo interpreta, sino que activa, transforma y configura la obra. Como afirmaba Barthes: "el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor" (1968, p. 6). En este sentido, situaba al lector como el verdadero productor de sentido:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor [...] sino el lector. (Barthes, 1968, p. 5)



Foucault (1969), desde una perspectiva complementaria, propone desmitificar la figura del autor, señalando que el sentido de un texto no depende exclusivamente de la intención autoral, y que el autor mismo es una construcción discursiva que emerge dentro de un contexto histórico, social y cultural. En esta misma línea, Teresa Camps observa:

El mito del artista inspirado, ejecutor personal de su obra en diálogo consigo mismo y con los elementos que le han de permitir materializarla, ha sido desplazado. La naturaleza de la obra actual ha cambiado radicalmente, y este cambio afecta a sus condiciones físicas, a los contenidos, a su distribución y a su pertenencia, especialmente cuando el autor propone la interacción con la obra o permite que el espectador la complete. (Camps, 2007, p. 23)

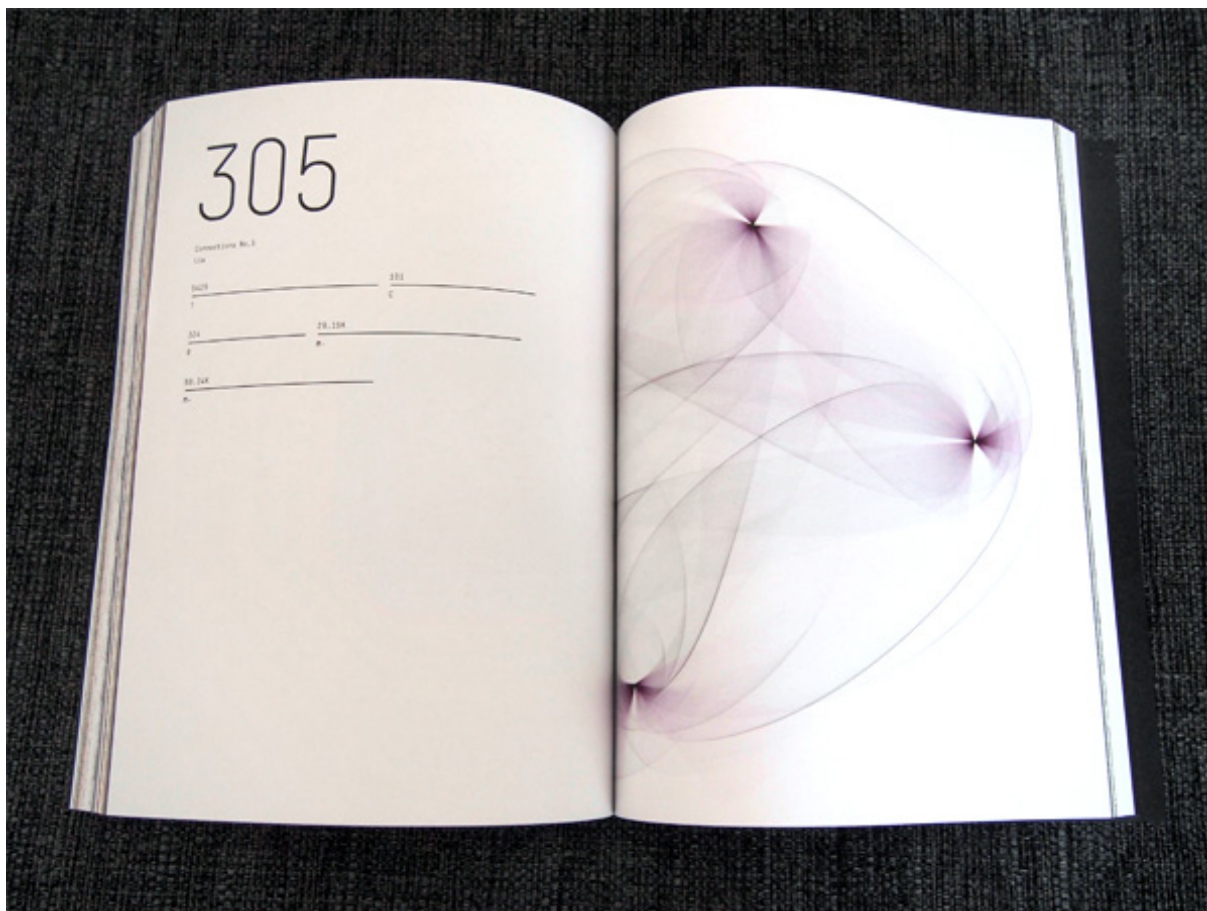
Camps alude al autor tradicional como una figura casi mítica, heredera del ideal romántico del genio creador, que se ve hoy cuestionada por la irrupción de tecnologías interactivas emergentes. Estas herramientas permiten la creación de obras que podrían considerarse colectivas, ya que implican al espectador en el proceso creativo. El lector deja así de ser un receptor pasivo para convertirse en un agente activo, generando nuevas formas de comunicación multidireccionales. (Camps, 2007)

Este cambio de paradigma se vincula con prácticas como las *text scores* de Yoko Ono o George Brecht, cuyas propuestas consisten en instrucciones abiertas a la interpretación y acción del público. En el caso de los *e-libros-arte*, esta apertura se ve ampliada por las posibilidades de interacción y personalización que ofrecen las plataformas digitales.

Un proyecto pionero en este ámbito es *Written Images* (2011), dirigido por Martin Fuchs y Peter Bichsel, considerado el primer libro de artista generativo. Se trata de una colaboración a gran escala en la que participaron diseñadores, artistas y programadores. Cada ejemplar se imprime de manera única, ya que cada impresión es generada individualmente, con un total de cuarenta y dos softwares generativos, desarrollados con diferentes lenguajes de programación. Bibiana Crespo Martín y Eva Figueras Ferrer, en *Cartografías del libro arte. Transiciones y relatos de una práctica liminal* (2017), analizan este trabajo en profundidad y explican:

Algunas de las obras incorporan datos en tiempo real, como previsiones meteorológicas, noticias o transmisiones de webcams públicas obtenidas al momento de la impresión. Algunas exploran la tipografía generativa; otras investigan la simulación física o la vida artificial. (...). Los cambios se almacenan continuamente, y las imágenes se modifican a medida que el usuario lo solicita. Cada aplicación se ejecuta mediante un programa de autoimpresión que genera y compila todas las imágenes y metatextos en un libro imprimible. El resultado es una fusión de diversas obras de arte digitales en formato impreso. (Crespo & Figueras, 2017, p. 78)





Otro ejemplo destacado es *Between Page and Screen* (2012), de Amaranth Borsuk y el programador Brad Bouse, que combina poesía visual en formato impreso con realidad aumentada. Originalmente concebido como un libro de artista artesanal y de edición limitada, fue publicado por la editorial Siglio Press. Actualmente, se encuentra disponible en formato imprimible, permitiendo a los lectores generar y encuadernar su propia copia, con poemas creados mediante RA.

La obra presenta una historia de amor entre dos personajes, pero el texto no se compone de palabras convencionales, sino de patrones geométricos en blanco y negro (asociados a las letras P y S), que simbolizan las tensiones de su relación. Al enfocarlos con la cámara de un ordenador o dispositivo móvil, se activan los poemas visuales en el espacio digital, ampliando los límites del texto y de la página. Esta interacción transforma al lector en co-creador de la obra, cuya experiencia varía en función de sus acciones y percepciones.

En síntesis, la participación activa del lector en el libro de artista digital redefine la autoría sin eliminar del todo sus jerarquías. La coautoría se manifiesta como una colaboración condicionada, donde el lector interviene dentro de marcos preconfigurados. Así, más que una

Figura 4. *Written images* (2011), Martin Fuchs y Peter Bichsel.



Figura 5. *Between Page and Screen* (2012), Amaranth Borsuk y el programador Brad Bouse.

disolución del autor, asistimos a una redistribución de roles que transforma la experiencia estética en un proceso compartido, aunque no plenamente horizontal.

### 3.3. Archivo, memoria y conservación en el entorno digital

Las transformaciones digitales también plantean nuevos desafíos en términos de exposición, archivo y conservación que afecta tanto a los artistas como a las instituciones culturales (museos, archivos, bibliotecas, colecciones, editoriales, etc). Aunque el e-libro-arte mejora el acceso y la circulación, introduce problemáticas relacionadas con la obsolescencia tecnológica, la dependencia de plataformas y la volatilidad de los datos. Respecto a estas cuestiones, son varias las ventajas e inconvenientes de lo digital frente a la materialidad y viceversa.

Uno de los puntos clave es la complejidad del libro de artista para ser expuesto, al tratarse de una obra en muchos casos frágil y delicada. El espectador no siempre suele tener una experiencia de la obra total, sino que debe limitarse a contemplarla parcialmente, por ejemplo, a través de una vitrina. Y en el mejor de los casos, utiliza guantes, que en ocasiones no es lo más adecuado si, por ejemplo, el sentido del tacto es particularmente relevante. Por esa razón, el rol activo atribuido al espectador queda diluido e inconcluso. En este sentido, las instituciones culturales enfrentan el reto de adaptar sus modelos de catalogación, conservación y exposición. El libro de artista digital no siempre puede ser mostrado en vitrinas, ni conservado bajo criterios tradicionales. Requiere estrategias que reconozcan su condición cambiante, su dependencia tecnológica y su dimensión procesual. Con el e-libro-arte se podría suplir de alguna forma esa carencia, aunque por su naturaleza, el espectador-lector—y ahora usuario— vuelve a tener una experiencia que nada tiene que ver

con lo táctil y la materialidad, a pesar de que, en el segundo caso, sí tendría la experiencia de la obra libro en su totalidad.

Con todo, el e-libro-arte no es ajeno a la problemática que aborda al libro de artista tradicional, que ha sido producido en papel u otro soporte físico y tangible en cuanto a conservación se refiere. El libro, que por sus características materiales condiciona su forma de exposición, cumple normas concretas de conservación, las cuales varían según las necesidades de cada ejemplar. Aun así, siguiendo estas directrices, catalogarlo, almacenarlo y conservarlo no suele presentar problemas. En el caso de los libros de artista digitales que se encuentran en la nube proporcionan para el usuario cierta sensación de protección, pero que también pueden presentar riesgos de seguridad como ciberataques, *phishing*, etc. Como advierte Derrida (2003), la virtualización del archivo implica una reconfiguración de la memoria, donde el documento deja de ser una unidad cerrada para convertirse en un nodo dentro de una red.

En definitiva, esta situación exige una redefinición crítica del concepto de archivo, así como nuevas políticas de acceso, actualización y restauración que consideren la obra no como objeto, sino como acontecimiento mediado por código, interfaz y experiencia.

#### 4. Conclusiones

La evolución del libro de artista en la era digital no constituye una simple adaptación formal, sino una transformación profunda de sus estructuras ontológicas, conceptuales y relacionales. Lejos de suponer una ruptura con sus fundamentos históricos —la hibridez, la experimentación y la intermedialidad—, el libro de artista digital los expande en direcciones inéditas, desbordando los límites de lo impreso y redefiniendo el concepto mismo de "libro". Esta expansión, sin embargo, no está exenta de tensiones, ambigüedades y desafíos que es preciso abordar críticamente.

Uno de los principales desplazamientos se produce en la noción de materialidad. La digitalización del libro de artista no implica su desmaterialización absoluta, sino su reconfiguración en una nueva materialidad técnica y simbólica: el código, la interfaz, el flujo de datos y la lógica del software constituyen ahora su gramática operativa. Esta mutación genera experiencias sensoriales y cognitivas distintas, pero también plantea nuevos regímenes de obsolescencia, inestabilidad y dependencia tecnológica que problematizan su conservación y circulación.

En paralelo, el concepto de autoría se ve profundamente afectado. Las propuestas que incorporan hipertextualidad, interactividad o algoritmos generativos desplazan la figura del autor hacia un modelo distribuido de co-creación. Sin embargo, afirmar que el lector deviene "coautor" puede resultar una generalización excesiva si no se distingue entre diferentes grados de participación. En muchos casos, esta supuesta coautoría está mediada por estructuras prediseñadas que, lejos de conferir agencia plena al lector, lo integran en un sistema de elecciones limitadas. Resulta necesario, por tanto, diferenciar entre participación estructural, simbólica o afectiva, y no asumir sin matices una democratización efectiva del proceso creativo.

En cuanto a la experiencia lectora, la digitalización abre el campo a formas transmediales e inmersivas que transforman radicalmente la lectura secuencial tradicional. Pero también modifica las condiciones de acceso y recepción: el libro de artista digital ya no se encuentra en una vitrina ni se lee con guantes blancos, sino en plataformas de software, archivos distribuidos, bases de datos y entornos inmersivos que reconfiguran las lógicas de la percepción y del archivo. Esta mutación plantea una paradoja: aunque amplía el acceso y la difusión, también genera nuevas formas de exclusión, asociadas, por ejemplo, a la dependencia de infraestructuras tecnológicas.

Desde el punto de vista archivístico y curatorial, su conservación requiere nuevas metodologías críticas y técnicas. Su carácter procesual, interactivo y efímero desafía las taxonomías museográficas tradicionales, y exige dispositivos de conservación que contemplen no solo la obra como producto, sino como acontecimiento. En este sentido, la virtualización del archivo, como plantea Derrida, no elimina el deseo de memoria, sino que lo reinscribe en una nueva topología de lo intangible, lo inestable y lo hiperconectado.

Finalmente, si en el siglo XX el libro de artista encarnó una crítica a los dispositivos tradicionales de producción y legitimación artística, hoy su digitalización nos enfrenta a una nueva serie de interrogantes: ¿Qué significa leer en red? ¿Qué permanece del libro cuando se transforma en flujo? ¿Quién conserva, quién accede, quién decide? ¿Puede la tecnología garantizar la continuidad crítica de su potencial disruptivo?

## 5. Bibliografía

- ALBARRÁN DIEGO, J., & BENÍTEZ ANDRÉS, R. (2018). *Arte y escritura experimentales en España (1960–1980): Ensayos, diálogos y zonas de contacto para la redefinición de un contexto*. HIOL: Hispanic Issues On Line, 21, 1–29.
- ANTÓN, J. E. (junio, 2014) *El libro de artista*. Revista Makma. <https://www.makma.net/el-libro-de-artista/>
- ANTÓN, J. E. (julio, 2014) *¿Qué es un libro de artista?* Revista Makma. <https://www.makma.net/jose-emilio-anton/>
- BARTHES, R. (1968/2022). *La muerte del autor* (C. Fernández Medrano, Trad.). *La letra del escriba*, (51), 1–7. <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>
- BENÍTEZ DUEÑAS, I. M. (2003). *Otros libros, otras obras*. En M. Hellion & I. M. Benítez Dueñas (Eds.), *Libros de artista* (pp. 279–309). Turner.
- BERTI, A. (2009). *Agrippa (A book of the dead): El soporte y la representación de la memoria*. IV Simposio Internacional La representación en la ciencia y el arte. UNC, La Falda.
- BODMAN, S. (2010). *The artist's book: A critical anthology and sourcebook*. Princeton Architectural Press.
- BODMAN, S. (2012, noviembre 8). *From Physical to Digital – What Do Artists Do with Books?* Ponencia presentada en University of Minnesota, Minneapolis. Centre for Print Research, UWE Bristol.
- CAMPS, T. (2007). Del autor y la autoría. notas para una aproximación en el arte contemporáneo. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 1(1), 4–31.
- CHARTIER, R. (1994). *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Gedisa.

- CHARTIER, R. (2007). ¿La muerte del libro? *Co-Herencia*, 4(7), 119–129. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/318>
- COLEMAN, C. (1982) *El libro de artista en España*, en *Libros de artista*. Madrid, Ministerio de cultura. Dirección general de bellas artes, archivos y bibliotecas, 1982.
- CARRIÓN, U. (1975). *The New Art of Making Books*. Kontexts.
- CARRIÓN, U. (2010). *Book-artist's book-artist's publications-book art?*, en S. Bodman & T. Sowden (ed.), *A manifesto for the book*. Bristol: Impact Press. [http://www.bookarts.uwe.ac.uk/cases\\_canon/ma-nifbk.pdf](http://www.bookarts.uwe.ac.uk/cases_canon/ma-nifbk.pdf)
- CRESPO MARTÍN, B., & FIGUERAS FERRER, E. (2017). *El e-libro-arte. Nuevos medios de creación y distribución del libro-arte en la era digital*. En H. Mínguez García (Coord.), *Cartografías del libro-arte: Transiciones y relatos de una práctica liminal* (pp. 73–84). Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- DERRIDA, J. (2003). *Papel máquina: La cinta de máquina de escribir y otras respuestas* (Ed.). Madrid: Trotta
- DRUCKER, J. (1995). *The Century of Artists' Books*. Granary Books.
- FOUCAULT, M. (2005). *¿Qué es un autor?* (trad. J. V. González Aramburu). Buenos Aires: Ediciones La Cebra. (Trabajo original publicado en 1969).
- GIBBONS, A. (2012). *Multimodal literature and experimentation*. En *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Joy Bray, Alison Gibbons y Brian McHale (eds.), 420–434. Londres y Nueva York: Routledge.
- GIMÉNEZ, D. (2022). Reseña de *La escritura por venir: Ensayos sobre arte y literatura en los siglos XX y XXI*, de Sandra Santana. 452<sup>º</sup>F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (27), 414–416. <https://doi.org/10.1344/452f.2022.27.26>
- GOLDSMITH, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital* (A. Page, Trad.; R. Laddaga, Pról.). Buenos Aires: Caja Negra.
- HUBERT, R. R., & Hubert, J. D. (1999). *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*. Granary Books.
- LAMARCA LAPUENTE, M. J. (2006). *Hipertexto, el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <http://www.hipertexto.info>
- LIPPARD, L. R. (1977). The Artist's Book Goes Public. *Art in America*, 65 (1), 40–47.
- MADERULEO, J., Maffei, G. (2014). *¿Qué es un libro de artista?* La Bahía.
- MAFFEI, P., Picciau, R. (2008). *Il libro come opera d'arte / The book as a work of art*. Corraini Editore.
- MCLUHAN, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano* (H. Morales, Trad.). Paidós Comunicación. (Obra original publicada en 1964).
- Moeglin-Delcroix, F. (1997). *Le livre d'artiste contemporain*. Presses Universitaires de France.
- NARVÁEZ, J. (2024). *El libro tras el anuncio de su muerte*. Madrid: EXIT Publicaciones.
- NOWAKOWSKI, R. (2009). *End of the World*. <http://www.liberatorium.com/>
- PRESSMAN, J. (2009). The aesthetic of bookishness in twenty-first-century literature. *Michigan Quarterly Review*, 48(4), 465–492.
- SANTANA, S. (2016). *La escritura por venir: Ensayos sobre arte y literatura en los siglos XX y XXI*. Editorial Abada.
- SANTIAGO-IGLESIAS, J. A. S. (2017). *El hiperlibro. Secuencia e hipermedia en el libro de artista digital*. En H. Mínguez García (Coord.), *Cartografías del libro-arte: Transiciones y relatos de una práctica liminal*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21375>

## 6. Bibliografía visual

BENAISSA PEDRIZA, S. (2017, septiembre 10). *La prosa del transiberiano y las pinturas de Sonia Delaunay*. Blogosphaera. <https://blogospheramedia.wordpress.com/2017/09/10/la-prosa-del-transiberiano-y-las-pinturas-de-sonia-de-delaunay/>

LALUETA, I. (2011, marzo 21). Between Page and Screen. METALOCUS. <https://www.metalocus.es/en/news/between-page-and-screen>

LIA. (s.f.). *Publication: Written Images*. <https://www.liaworks.com/design-elements/publication-written-images/>

MUNTADAS, A. (s.f.). *Installation view of "The File Room" by Antoni Muntadas*. <https://artsandculture.google.com/asset/installation-view-of-the-file-room-by-antoni-muntadas-antoni-muntadas/qAEgs9xU91RAtw?hl=en>

ROTH, D. (s.f.). *Literaturwurst*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Literaturwurst#/media/File:Literature\\_sausage.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Literaturwurst#/media/File:Literature_sausage.jpg)