

6. En la dirección electrónica de este despacho de diseño pueden observarse algunos de sus exhibiciones, publicaciones y proyectos como *Chroma Key*, *Survival Furniture*, *Table Manners Collection*, *Synthetic Realism* o *Tasteful*, que de la misma forma incorporan conceptualmente elementos de diseño a objetos de la vida cotidiana: <http://www.minale-maeda.com/>
7. Para más información puede consultarse su dirección electrónica: <http://www.sigridcalon.nl/>
8. En su página web se pueden consultar sus proyectos más destacados dentro del campo de la ilustración, *Fine art*, así como informarse acerca de las publicaciones y exposiciones realizadas: <http://www.amadori.org/>
9. Se puede consultar información adicional en línea, en su página web: <http://www.gvastudio.com/>
10. En su dirección online podemos encontrar parte de su extenso portafolio, así como algunos de sus proyectos más destacados: <http://www.byhanna.com/>
11. En su dirección electrónica puede consultarse extenso material heterogéneo acerca de esta agrupación: <http://www.suite2206.com/>
12. Para más información acerca de este despacho de diseño gráfico sueco, consultar su página web: <http://postcreative.se/>

Referencias bibliográficas

- Alcalá, J. R. (2006). "Explorando el laberinto. Gráfica, estampa y grabado en la sociedad digital", en la revista *Grabado y Edición*, núm. 3, julio 2006, pp. 6-16. Madrid, España. Texto extraído de la ponencia impartida en las "Jornadas sobre la obra gráfica: Nueva definición, coleccionismo y mercado de arte". Ayuntamiento de Cáceres, España el 31 de marzo de 2006.
- Alegría, J. (2006). "Duchamp, el Posmodernismo y la Muerte del Arte", en *Crítica.Cl*, revista digital de ensayo, crítica e historia del arte fundada por Adolfo Pardo en Santiago de Chile en 1997. Documento obtenido el 5 de abril de 2008 desde: http://www.critica.cl/html/alegría_licuime_01.htm
- Baudrillard, J. (1993). *La transparencia del mal* (Ensayo sobre los fenómenos extremos). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México D.F.: Ed. Itaca.
- _____. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Ed Itaca.
- Bosco, R. (2006). "La revolución digital", en el periódico *El País* en su versión en línea, del 21 de octubre de 2006. Obtenido el 27 de septiembre de 2007 desde <http://www.elpais.com/articulo/semana/revolucion/digital/elpepuculbab/20061021elpb>
- Carrillo, J. (2004). *Arte en la red*. Madrid: Cátedra.
- Castro, K.; Soler, A. (2007). "La impresión piezoeléctrica: la estampa inyectada", en la revista *Grabado y Edición*, núm. 7, pp. 30-35. Madrid, España.
- Cavaria, J. (2002). *Artistas de lo inmaterial*. Guipúzcoa, España. Ed. Nerea.
- Claffy, K. (2001). "*Caida*": *Visualizing the Internet*. Universidad de California (San Diego). Este documento puede revisarse en la dirección electrónica: <http://www.caida.org/publications/papers/2001/caida/caida.html>
- Greene, R. (2000). "Web work, a history of Internet Art" en *ARTFORUM International*, núm. 9, pp. 162-167, 190. Este documento puede revisarse en línea, traducido al castellano por Remedios Zafra, en la dirección: http://aleph-arts.org/pens/greene_history.html
- Lara, J. (2006). "Nuevos tiempos para el grabado contemporáneo", en *Grabado y Edición*, núm. 3, pp. 34 -37. Madrid España.
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Luna, M. (2004). "Las situaciones extremas de la sociedad y el arte actual", en la revista digital de ensayo, crítica e historia del arte *Crítica. Cl*. Obtenido el 5 de mayo de 2008 desde: http://www.critica.cl/html/luna_02.htm.
- Martínez, F. (2002). *La revelación del Arte Mediático*. Texto realizado para Interfaces_02 [arte mediático], realizado del 4 al 10 de mayo de 2002 en Montevideo (Uruguay), y publicado en red en la dirección: netart.org.uy/interfaces02/uy
- Marzona, D. (2005). *Arte conceptual*. Madrid: Ed. Taschen.
- Mora, P. (2007). "El grabado no tóxico", en la revista *Grabado y Edición*, núm. 6, pp. 48-53. Madrid, España.
- Osborne, P. (2006). *Arte conceptual*. Barcelona: Phaidón.
- Pujol, M. (2007). *La gráfica como piel urbana*. Buenos Aires, Argentina. Obtenido el 27 de abril de 2008 desde: http://franjafadu.com.ar/blog/wp-content/apuntes/grafico/La_grafica_como_piel_urbana.pdf
- Rush, M. (2002). *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Ed. Destino.
- San Martín, F. J. (2007). Una estética sostenible. Arte en el final del Estado de bienestar. Universidad Pública de Navarra, España. Cuadernos de Cátedra Jorge Oteiza.
- Tribe, M.; Jana, R. (2006). *Arte y nuevas tecnologías*. Barcelona: Taschen.

Carles Méndez Llopis. Dr. en Bellas Artes en la Especialidad de Grabado y sistemas de estampación por la Universidad Politécnica de Valencia en España. Profesor y miembro del Cuerpo Académico Gráfica Contemporánea y del Núcleo Académico de la Maestría en Diseño Holístico en el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, (IADA) de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

Aproximaciones al libro-arte como medio de expresión

Hortensia Mínguez García

Aproximaciones al concepto de libro-arte

Estamos acostumbrados a idealizar el libro como aquel conjunto de hojas que, por medio de palabras transcritas e imágenes ilustrativas, ocultan un mensaje y un amplio

cabal informativo que sólo a través de la lectura podemos conocer. Sin embargo, esta descripción únicamente vendría de la mano de un tradicional editor de libros de texto aferrado a la idea de que un libro no es más que un contenedor de palabras en prosa o en verso. La realidad, a día de hoy, no obstante es bien diferente, porque desde los últimos cincuenta años bien se ha argumentado que un libro es, en esencia, un arte en el que prima la relación simbiótica entre el continente y el contenido y no, el continente supeditado al contenido, pues ésta sería una visión reduccionista.

En dicho sentido, el valor principal que todo creador de libros debería tener en cuenta, sea cual sea su postura como artista, escritor, ilustrador, editor, etc., es el mensaje en sí, pues éste es el que realmente convendría dictar la totalidad del libro respecto a aquello que lo define como secuencia espacio-temporal.

Partiendo de que el mensaje es el fin y no un medio, resulta obvio y necesario aceptar que todo dependerá de su exitosa comprensión. Así, su estructura y todos los elementos que la conforman como tipos de contenido por texto, imágenes, objetos, sistemas de signos, lenguajes, métodos, técnicas, materiales de los que está hecho, composición cromática, tamaño, etc., estarán absolutamente vinculados al fin último de transmitir un mensaje como una totalidad que nutre y propicia su propia retroalimentación constitutiva entre su morfología y su potencial como significante.

En consecuencia, no debería existir limitante alguno para el creador de un libro pues la perfectamente imbricada interconexión entre el juego morfológico, sintáctico y semántico sería desmembrado en el caso de que modificásemos aunque sólo fuera uno de los miles de elementos que configuran ese todo. Por ende, imaginemos que decidimos cambiar el papel por plástico o una tela áspera o rugosa. En realidad, no estaríamos reconfigurando el objeto sino desfigurando por completo el mensaje inicial con el que partíamos, proporcionando uno nuevo en base a una poética totalmente diferente y en consecuencia dándole una identidad totalmente disímil.

Los libros no sólo se leen, pues caeríamos en el error de re-crear únicamente el contenido sólo a través del código visual, sino que se sienten, se pueden percibir, oler, tocar e incluso oír, despertando en nosotros un sentimiento de totalidad donde se integran los cinco sentidos. Porque los libros huelen, y ese olor puede incluso hasta trabajarse intencionadamente con mayor ahínco para transportarnos a todo un mundo repleto de recuerdos anclados a nuestro subconsciente. Porque los libros se tocan, y de las texturas de sus materiales podemos expresar muchos sentimientos bajo la explotación –a veces inusual– de lo háptico, desde lo áspero, duro, rugoso a lo suave, blando, dúctil, liso y sedoso. Porque los libros se perciben por medio del color y la forma, desde la saturación, transparencia, opacidad o brillo de cada tono y composición cromática, hasta el tratamiento formal propiamente dicho del libro como objeto con acabados agudos o romos, a gran o pequeña escala, etc. Elementos, todos ellos, que nos envuelven en esa infinitud asociativa y simbólica que nuestros anclajes culturales arraigados antropológicamente nos rememoran.

Cuando un libro se constituye de esta manera en la que desde el mensaje, el autor decide qué elementos (texto, imágenes, sonidos, texturas, colores, formas, etc.) deben aparecer y cuáles no, en qué medida y bajo qué jerarquía, surge esa autonomía a partir de la cual, el libro en sí, toma sentido y adquiere un valor universal a la par como acontece con la música, la escultura, la gráfica o la danza. Porque a diferencia de un libro de texto, éste no requiere ser traducido a diferentes idiomas para la comprensión de su urdimbre semántica.

No obstante, esta plenitud sólo puede darse íntegramente dentro del campo del arte, porque la divergencia entre

un libro y un libro-arte, es que el segundo requiere de una lectura que

más que cualquier otro tipo de libro, pide una comprensión activa del objeto, tanto a nivel perceptivo como cognoscitivo. El libro de artista, bajo todas sus formas, llama a un conocimiento por los sentidos y por la razón. Requiere una reflexión, un desciframiento de los elementos puestos a nuestra disposición para revelar la observación del artista que se oculta más allá de las palabras. (Isabelle Jameson I., 2006)

Como decíamos, un libro-arte no puede estar sujeto a limitantes que obstruyan o deterioren el mensaje, de ahí que hablásemos de una correlación simbiótica entre el continente y el contenido. Sin embargo, en términos generales, el diseño y la edición de un libro están lógicamente condicionados por los restrictivos costes de producción y comercialización de la obra. Habitualmente, el escritor escribe, el ilustrador ilustra, y el diseñador diseña, éste último teniendo en cuenta parámetros básicos y correlativos entre la maquetación y la composición armónica que proporciona la relación diagramación, texto e imágenes y, el valor estético de la publicación que afina la naturaleza contenido-continente.

La lógica del diseño editorial dista mucho del libro-arte porque en un libro de texto común se toman en cuenta una amplia relación de variables que lo condicionan. Primero, debe preservar loablemente la funcionalidad y manejabilidad anatómica del libro basándose en lineamientos básicos antropométricos y ergonómicos, –ni puede ser demasiado grande, ni pequeño, pesado, rígido, endeble, etc. En segundo lugar, debe favorecer su producción masiva bajo a unos costos ceñidísimos, es decir, el diseñador debe proyectar un producto de calidad pero viable para la cadena de impresión, producción y distribución, revisando, analizando y problematizando meticulosamente, los beneficios e inconvenientes derivados de la selección de los materiales a utilizar, técnicas, encuadernación, métodos de impresión, suajes, troqueles y costos en general para y en cada uno de los pasos. Por último, para facilitar su lectura y comprensión trabajará respetando la lectura lineal del texto a la cual estamos acostumbrados además de tener en cuenta la retícula, la selección de la tipografía, sus tamaños, *trackings*, *kernings*, interlineado y alineación.

Obviamente, esta iteración constante, y a veces hasta monótona, a la que el libro está sujeto en muchos casos, nace principalmente a raíz de la lógica mercantil. Sin embargo, un libro-arte no tiene por qué regirse bajo los convencionalismos de esta interiorización de las infinitas posibilidades tecnológicas y mercantiles que anestesian en cierto modo la apreciación sensorial de un mensaje. Apostar únicamente por aquello que propicia y hace operativa la difusión del conocimiento a gran escala desde el pragmatismo, como ocurre con el contenido en un libro de texto, nubla nuestra disposición a valorar las infinitas posibilidades comunicativas que podría ofrecernos diseñar un libro en base a un diálogo sensorial más amplio y equitativo. Es obvio, que un diseñador gráfico no puede tejer sus productos con esa libérrima polisemia con la que los artistas juegan, como tampoco olvidarse

de esa normativización, reglas y acuerdos prácticos que el área de producción y reproducción marcan a la hora de sacar un libro al mercado. Pero, que un libro contenga texto, no implica que tengamos que tratarlo como un recipiente de letras hierático pues múltiples son las posibilidades a las que podemos optar en pro de la generación de un producto más dinámico –dependiendo del mensaje icónico del que partamos– desde un creativo uso de lo bimedia (icónico y tipográfico), lo multimedia, (la aplicación simultánea de diferentes medios y formas de contenido), o simplemente desde la experimentación con el texto como poesía visual.

Pero, no confundamos términos. El diseño editorial es diseño y el libro-arte es arte, porque aunque muchas veces vayan de la mano y podamos hallar contundentes y sólidos valores artísticos en un diseño, o herramientas retóricas, técnicas u otra serie de métodos o medios comunes entre ambos, no implica que podamos afirmar –a día hoy– que son lo mismo, pues cada uno tiene una función comunicativa e informativa diferente pues donde la función de uno se fundamenta en el impacto psíquico, el otro lo hace desde la esfera de lo físico-psíquico.

Breve revisión histórico-conceptual del libro-arte

Pero, ¿qué aconteció para que el libro-arte aflorase como tal? Para contestar a esta pregunta, deberíamos remontarnos a una sucesión de interrelaciones y progresos tangenciales de carácter histórico en los cambios ideológicos, conceptuales, estéticos y plásticos de tres campos: el arte, el libro y la poesía.

Como bien sabemos, la historia del libro se remonta a la de la encuadernación, cuando por primera vez nuestros antepasados griegos y romanos vislumbraron la necesidad de abandonar el formato de rollo y conservar y almacenar mejor sus escritos en cuadernos formados por hojas, a su vez, protegidas envueltas con cuero y sujetas con correas. La decoración de estos ejemplares, progresivamente abrió un amplio campo de experimentación inicialmente ornamental, variando así los materiales con los cuales se protegían dichas obras, con telas, pieles, y generando, progresivamente una secuencia de valores históricos desde lo ornamental durante el medioevo con el embellecimiento de los volúmenes, pasando por lo ilustrativo durante el Renacimiento y en el s. XV con la aparición del libro xilográfico (de bloque o tabelario) en el que en un mismo bloque se gobiaban tanto el texto como las imágenes, hasta lo documental¹. Justo en este punto, es en el que los avances de la poesía y del arte se unen para dar forma al libro-arte, relegando al olvido su complejidad como objeto exclusivo ornamentado, ilustrativo y documental.

Por una parte, tomando como punto de partida la obra de Ferdinand de Saussure (1916) y Claude Lévi-Strauss (desde 1948), la propagación del estructuralismo y sobre todo, desde la década de los sesenta de la mano de los postestructuralistas Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, entre otros, el arte tomó un rumbo muy especial cuando dichos postulados filosóficos afloraron para dar vida al conceptualismo en oposición a los nominalistas.

Según el conceptualismo, aunque las ideas abstractas no existen en el mundo físico sí lo hacen a través de conceptos mentales por lo que, la legibilidad y la posibilidad de captar el significado o concepto de una idea sin referencialidad textual, era posible. En tal caso, partiendo de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, el conceptualismo como movimiento artístico inició una espectacular inserción de nuevas manifestaciones creativas que anteriormente hubieran sido poscristas como el *body-art*, el videoarte, las instalaciones, los performance, los *happenings*, el *mail-art*, el *fax-art*, los libros-arte, y en definitiva, todo un amplio abanico de posibilidades hacia la práctica inter-, multi- y transdisciplinar, que un proyecto artístico contemporáneo requiere.

Asimismo, sus ideas opuestas sobre aquel objeto artístico como producto mercantil de lujo, comercializable, durable y portátil que tanto había perdurado desde los intereses de la anclada política cultural existente, propiciaron una actitud creadora totalmente nueva, llena de versatilidad y de gran espíritu autónomo y demócrata del arte en el que la autoedición, lo efímero, la obra no comercializable, la de bajo costo o hecha con materiales no nobles, la experiencia multisensorial o la apropiación de las posibilidades autodivulgativas a través de los medios de comunicación masiva (*mass media*), eran posibles. Pues, una vez olvidada la obligación de idear arte tomando como punto de partida su función mercantil, el libro ya no tenía por qué estar atado a los limitantes y requerimientos básicos de un espacio expositivo, como tampoco tenía por qué ser un objeto seriado, ilustrativo o documental. El éxito del libro-arte desde la década de los sesenta, está totalmente relacionado con su idoneidad como estrategia de difusión y democratización del arte a un bajo coste y su versatilidad creativa para alcanzar desde lo multimedia altas cotas de público, y por ende, de los postulados de la época.

Adempero, estos no fueron los únicos factores que impulsaron la aparición y el desarrollo del libro-arte. Por una parte, los minimalistas también recurrieron a él como medio de expresión explotándolo como objeto dotado de secuencialidad espacio-temporal. Paralelamente, los literatos, tomando como precedentes a los franceses Mallarmé (1897) y Apollinaire (1914) y las revistas vanguardistas surrealistas, dadaístas o constructivistas con aportaciones de Lissitzky, Picabia o Joan Brossa entre otros, originaron la poesía experimental² en busca de nueva manera de entender qué era y para qué servía la escritura, no sólo como herramienta de comunicación sino también como medio de expresión en el que, por primera vez, los valores espaciales y visuales adquirieron exactamente la misma importancia que la rima lo era para la poesía. Así afloraron a pasos agigantados aportaciones desde Fluxus a las actuales revistas ensambladas que muchas veces parecen retomar la concepción del libro o revista objeto surrealistas editadas por George Hugnet. En cuanto a la discusión sobre, cuándo apareció y desarrolló históricamente el libro-arte, acontece exactamente lo mismo pues, aunque habitualmente se apunta a que el término en sí no surgió hasta 1973 a colación de la exposición *Artists' book* curada por Diane Perry Vanderlip y celebrada en el Moore College of Art de Filadelfia en 1973 con más de 250 ejemplares de libros de artista realizados

desde 1960, la localización de sus antecedentes son muy variados. Verbigracia, Padín nos plantea lo siguiente:

Muchos afirman que el primer libro de artista fue la *Caja Verde* (1934) de Marcel Duchamp aunque, otros, señalan a los aguafuertes de Goya de fines del s. XIX o a los libros del poeta metafísico inglés William Blake (1790) y, aún, más lejos en el tiempo, a los cuadernos de Leonardo da Vinci de fines del s. XVI. Otros, llevan el origen a los libros religiosos de los monjes irlandeses de la Edad Media o, definitivamente, a las tablillas de corteza de árboles con signografías e inscripciones de nuestros antepasados neolíticos. (Padín, C., 2005)

Otra manera de abordar el éxito del libro-arte, es desde la revisión de aquellos artistas que a lo largo de las últimas centurias incursionaron en este campo de experimentación, detonando el interés y el impulso creativo en las generaciones posteriores.

La afamada crítica y teórica del arte Riva Castleman, en su libro *A Century of Artist Books* (1994), apunta hacia dos tipos de aportaciones. En primer lugar, aborda el impacto de los *ready-mades* de Duchamp para la consiguiente aceptación del libro objeto e incluso del anti-libro, como protesta a toda categorización convencional del arte. Por ejemplo, una de las obras de Duchamp más interesantes en relación con el tema, es *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1934) conocida como la *Caja Verde*. En esta obra, contra todo tópico, el autor reunió dentro de una caja un total de 180 elementos de diferente naturaleza (papeles, cartas, partituras, fotografías, etc.), que él mismo había ido recopilando a lo largo de su trayectoria artística, y de la cual se realizó una edición de 320 ejemplares. Por otra, la autora nos habla de la huella perpetuada por las obras *Twenty-six Gasoline Station* (1962), *Every Building on sunset Street* (1966) y *Real State Opportunities* (1970), de Edward Ruscha pues, en todas ellas, el autor imbrica la fotografía impresa sobre un papel de mediana calidad y la temporalidad del formato libro, para trasladar lo artístico a la misma selección, muestra y registro visual de sus recorridos, paseos y excursiones. Conceptos que, *a posteriori*, serían abordados por Sol Lewitt, Bruce Nauman o Richard Long, entre otros.

Paralelamente, la crítica francesa Anne Moeglin Delcroix, además de conectar a Eduard Ruscha con la vertiente americana, sitúa en la Europa post-bélica al suizo Dieter Roth (1930-1998) y al belga Marcel Broodthaers (1924-1976) como máximos exponentes del libro objeto. En este caso, sumándose a la repulsa generalizada ante el mercado del arte, Dieter Roth experimentó con la descomposición orgánica, construyendo sus libros con comida. Tal es el caso de sus veinte *Salchichas de literatura* (1967), en las que literalmente enfundaba salchichas con varias tiras impresas con tipografías e imágenes como crítica a la obra de Hegel o, *Poemetrie* (1968), donde sus poemas son impresos sobre cubos de carne de cordero cubiertos en plástico (Galindo, G., 2003). Broodthaers, sin embargo, apuesta por experimentar con las posibles reacciones de un espectador cuando se le presenta un bloque de libros hechos de yeso imposibles de leer (Pense.Bête, 1964). Aportaciones todas ellas, que nos llevan directamente

a la necesidad de hablar con mayor detalle sobre los principales tipos de libro-arte existentes en la actualidad.

Categorías del libro-arte

Al igual que un libro de texto, un libro-arte también puede ser múltiple, aunque no es un factor decisivo e imprescindible. Por ejemplo, José Emilio Antón (1994) expone que ésta es la clasificación primaria a partir de la cual deberíamos entender la naturaleza de un libro-arte. Existe el libro de artista de ejemplar único y el libro de artista seriado. En el caso del libro seriado el ejemplar tiene que estar numerado y firmado por el autor o los autores indicándose, en su caso, el encargado de la estampación o de la edición si es un personaje diferente al artista. Obviamente, este tipo de libros deben ser reproducibles por las diferentes técnicas de reproducción de las cuales disponemos actualmente. Podemos hablar de obras trabajadas con técnicas que combinan o no, múltiples placas con calcografía, permeografía, litografía, xilografía o linóleo, offset, impresión digital, etc. o procesos de carácter artesanal que sí puedan repetirse aunque sea a pequeña escala. El caso, lógicamente, es que dependiendo de las técnicas que usemos podremos proyectar una edición de cinco ejemplares a mil, (Antón, J.E., 1994)

Adempero, en cuanto al libro de ejemplar único el abanico de posibilidades es muchísimo mayor y por tanto, su categorización también se amplía. De nuevo, Antón (1994) establece cuatro tipologías: el libro reciclado, libro parasitado, libro montaje y el libro-objeto, a la cual añadiríamos el libro instalación.

En primer lugar, el libro reciclado o intervenido, en la que el autor retoma un libro ya editado para re-diseñarlo en busca de un campo de significación mayor, como por ejemplo, De la imitación de Cristo del monje renacentista Tomás de Kempis rescatado por la artista Marta Pina, una obra sobre la que la artista interviene en cada una de sus páginas con la superposición de collages, dibujos y letras set. Muy en la línea de lo reciclado, existen los libros parasitados, es decir, aquellos que también parten del re-uso de un libro ya editado pero que lo intervienen quemándolo, recortándolo, maltratándolo, pegándolo y complejizando su lectura hasta transformarlo en otro libro con una total desvirtualización de su función mensajística primaria. Ejemplo de ello, son los trabajos de libros y otros objetos cubiertos por hormigón de Wolf Vostell (1932-1998) conocido más por su participación en el Fluxus Art, sus videoartes y *happenings*, y enlazado a su particular estética de la destrucción. O las del español Nacho Criado (1943) en las que, como crítica los posicionamientos defensores de la subjetividad creadora, expuso a la acción devoradora de termitas, un conjunto de revistas, presentándolo *a posteriori* como la obra *In/digestión* (1973-1976).

Por otra parte, tenemos el libro de artista original, (*Book art* o *Bookwork*) como aquel que, en cierta medida, sigue aludiendo a la anatomía y estructura formal del libro convencional. Schraenen, G. (1996) decía: "El libro de artista no es un libro de arte. El libro de artista no es un libro sobre el arte. El libro de artista es una obra de arte", (citado en Piguet, P., 1996: 50, nº 479). Y es que, en realidad, esta tipología nace de la necesidad del artista

de expresarse por medio de la forma de libro convirtiéndose así, en una “ruptura con la tradición bibliófila de los libros bellos y de las Bellas Artes (que utilizan materiales de poca calidad y que difunden los libros en masa), así como con el arte elitista y costoso que coleccionan los museos” (Jameson I., 2006) y, en una de las categorías más prolíficas desde la década de los sesenta como veremos más adelante.

Después, tenemos el libro montaje, es decir, aquel que por su constitución o tridimensionalidad fuera de los convencionalismos formales del libro como objeto encuadrado, obliga al espectador a interactuar con el entorno que le envuelve a él y al libro en sí. En esta línea, podemos destacar la obra del mexicano Erick Beltrán (1974-) en la que, desde su pasión archivística y por medio del montaje de hojas de periódico o de volúmenes de libros dispuestos en la pared, a modo de instalación, construye un discurso de contundente implicación política, social y económica de los órganos de poder que dominan los medios de comunicación impresos, para presentarnos un nuevo método de re-lectura desde el cual podamos apreciar mejor, no sólo que la realidad cotidiana que nos presentan diariamente no es más que un cúmulo perverso de sobreinformación, sino cuál es el destino que nos depara el futuro más inmediato.

Por último, cabría nombrar al libro-objeto también conocido como *Bookobject*, *Book-like object* o *Book sculpture*. La particularidad de esta tipología es que el artista crea un objeto que por sus características físicas de condición tridimensional simulan la forma de un libro (dimensiones, anatomía, etc.) pero ya no posee la esencia de libro como tal. Al perder su identidad libresco y convertirse en un autorreferente, estos objetos deben descifrarse bajo los parámetros de su forma, textura y color innato o simulado de la materia y percibirse como una totalidad o una entidad escultórica exenta y autónoma, para alejarse del estructuralismo conservador que todavía reside en los libros de artista. Sylvie Alix diría al respecto:

Le livre-objet est celui qui rompt, de manière la plus significative, avec la forme traditionnelle du livre, car il en repousse à l'extrême les limites, le détournant de sa forme, le vandalisant, le faisant autre. S'appuyant sur son statut sacralisé d'objet social et politique, l'artiste qui produit un livre-objet questionne ce véhicule unique et cristallisé dans le temps de transmission de la connaissance. Le livre devient un laboratoire exploré par l'artiste qui l'utilise pour exprimer sémantiquement, conceptuellement ou de manière métaphorique son propos, cela en altérant sa forme (ce pourquoi il n'appartient pas à la catégorie « livre d'artiste »). « Chaque élément du livre-objet constitue un indice codé jouant un rôle dans l'interprétation du concept de l'œuvre, ce qui mérite au livre-objet d'être souvent comparé à une installation miniature, à un espace théâtral où s'articulent les éléments du discours³. (Alix, S., 1999: 21)

Ejemplos de tal caso son, la serie *Killing* de la londinense Denise Hawrysió en la que entre 1988 y 1989 realizó cada una de las páginas de sus libros con pieles artificiales de animales como negación y protesta ante las masacres in-

discriminadas de los animales realizada por la arrogante industria peletera (*Killing I* con piel de leopardo, *Killing II* y *Killing III* con piel de conejo e *Imaginary Killing* con piel de ciervo).

Por otra parte, dentro de esta tipología también cabría nombrar la serie de *Libros-objetos, acciones* (1991-1992) de la argentina Pat Binder (1960-) con obras como *Misión*, *La Trampa*, *Orbis* o *Resistencia o entendimiento*, en las que la autora rescata libros de texto para atravesarlos con recursos naturales como ramas, cuerdas, etc. aludiendo así, metafóricamente, a la problemática relación entre la cultura del hombre (tomando como iconografía el libro) y la naturaleza (con el uso del árbol como símbolo del universo). En este sentido, la argentina Bela Gold (1978-) actualmente afincada en México, también recurre a la forma del libro como medio de expresión inspirándose en la temática del holocausto y aludiendo a él tallando pesados bloques de piedra en forma de libros cerrados, o construyendo con telas o papel, libros abiertos en forma de abanico o estrella imposibles de cerrar. Concepto de libro cerrado como masa objetual que el americano Richard Artschwager (1923-) también extrapola con obras como *Bookends* (1990) trabajando con madera.

Otros libros-objeto que cabría tener presente, son algunos de los presentados por once jóvenes artistas mexicanos en *Ejemplares: Libro-objeto*, exposición celebrada entre marzo y abril de 2007 en el Museo Nacional de la Estampa (MUNAE) de México D.F. El libro-objeto *Paisaje* (2006) de Pablo Rasgado (1984-) es un conjunto formado por casi ochenta libros adheridos por sus cubiertas, uno tras otro, formando una hilera de un total de 220 x 90 x 40 cm. Este bloque compacto, a su vez, está tallado en su parte superior simulando los accidentes geográficos de una montaña. Lo interesante, obviamente es la poética que envuelve a la obra en la que el autor pretende correlacionar analogías entre la superficie de las portadas de los libros, como contenedores que silenciosamente guardan y contienen ingentes cantidades de papel e ideas y, el paisaje de una montaña, que tras su superficie esconde la dura huella del paso del tiempo y de la historia atesorada en cada una de sus piedras, de la tierra y de sus fósiles. Por último, también en relación al uso del libro como objeto, encontramos instalaciones tan interesantes como los paisajes presentados por el español Miguel Gómez Losada (1967-) bajo el nombre de *Paisajes encuadrados*, en los que el deterioro de las portadas de los libros evocan su historicidad y desgaste matérico y, los espectaculares y exquisitos espacios que el sueco Meter Wüthrich (1962-) diseña a partir de la conjugación de libros apilados como enormes moles, formando estructuras, o simplemente construyendo una mancha de colores gigante en el suelo. No obstante, estas tipologías de libros-arte no son las únicas pues, muchas son las posibilidades que amplían su concepto a partir de las variables formas que derivan del libro múltiple o reproducible, en cierto modo, más afín al mundo del diseñador gráfico.

Dentro de este campo, podemos hablar de libros tipográficos como los maravillosos trabajos de Emil Ruder (1914-1970) o del alemán Emilio Sdun, que en algunas ocasiones interceden paralelamente como libros de artista o como libros objeto como *Traje del Hombre Libro* (2007) inspirada en la historia distópica narrada por Ray

Bradbury en *Fahrenheit 451* (1953) como crítica a las sociedades opresivas que abogaban por la quema de libros. O los libros de escritura, en los que no sólo se conjuga la tipografía como fuerte elemento poético-visual, sino que además, se experimenta con la escritura y la caligrafía hasta llegar a lo ilegible y el automatismo.

Por otra parte, el libro *pop up* también ha conseguido un séquito de seguidores espectacular por los increíbles resultados que se pueden conseguir desde la sabiduría del origami y la ingeniería del papel y su vinculación inescrutable con la edición de libros infantiles. En su definición más básica, un libro *pop up* es aquel que por su característica y particular manera de trabajar, entrelazar y montar⁴ el papel doblado o materiales rígidos similares, permite un despliegue o movilidad de formas de carácter tridimensional, accionadas por el lector con la apertura de cada una de sus hojas. Aunque sus antecedentes se remontan a finales del s. XIII de la mano del mallorquín Ramón Llull, fue principalmente a partir de las postrimerías del siglo pasado, cuando la aplicación del concepto de acción-movilidad del *pop up* se puso de moda al interrelacionarse con diferentes campos. Por ejemplo, en los últimos años su desarrollo en el mercado infantil ha sido muy extenso gracias a las aportaciones de personalidades como Robert Sabuda, que muchos de nosotros conoceremos como el creador de esa adaptación de *Alice's Adventures in Wonderland* (2003), en el que centenares de cartas de póquer se despliegan en el aire persiguiendo a Alicia (muy en la línea del diseñado en 1980 por James Roger Díaz), y quien además junto con Matthew Reinhart creó algunos de los mejores ejemplares de la *Enciclopedia Prehistórica* haciendo dinosaurios, tiburones, etc.⁵ E incluso en otras artes, como el caso del grupo *Shitdisco* de música *New Rave* de Escocia formado en el 2003, quienes decidieron crear el videoclip de su single "Ok" utilizando recursos de pestañas propios del libro *pop-up* para simular la escenificación de sus miembros tocando la guitarra, la batería y cantando a coro⁶.

Otras obras sencillamente barajan simples formas geométricas de gran valor semántico, como Sjoerd Hofstra quien, representa con gran sencillez las escaleras que los libreros utilizan para alcanzar nuestro libro deseado, (*5 empty bookcases*, 1990). O, conceptos espaciales versados desde la movilidad de sus pliegos y páginas que, por ejemplo, ya a finales de los sesenta, los brasileños Augusto de Campos y Julio Plaza, utilizaban en conjunción de sus textos poéticos para construir sus *Poemobiles*. Unos libros en los que, cada una de las palabras han sido impresas sobre diferentes planos, los cuales a su vez, tras ser accionados con la apertura de la doble página, se mueven al son de la acción del espectador y su deseo de dialogar entre lo verbal y lo no verbal y experimentar la mayor combinación posible de lecturas de un mismo poema.

Adicionalmente, otras tipologías a las cuales también apunta Jameson Isabelle (2006) serían primero, los libros ilustrados (de grabado o de pintor) es decir, aquellos que bajo la tradición de la bibliofilia, apuestan por la colaboración de dos autores, uno como escritor del texto literario y, un artista encargado de ilustración y embellecimiento con papel secundario, cuestión que como diría Turlais (1997) evidencia el claro distanciamiento entre este tipo de obras y las del libro-arte, pues en este segundo, sólo

existe un autor encargado de dar forma a la totalidad del libro o, que en su defecto, en caso de haber varios, no da cabida a jerarquías entre ellos⁷.

Por otro lado, en la línea de este tipo de producción encontraríamos los *Fine Books* o *Fine Press Book*, con ediciones más limitadas por tratarse de obras de lujo, y las Revistas-arte (*Artist's magazine*) ligadas al desarrollo y la plasmación ideológica y plástica vanguardista con una profunda interrelación con la poesía experimental, como la dadaísta y de actitud anárquica *391* creada por Picabia con 19 números, la barcelonesa *Dau al set* (1948-1956) de carácter surrealista con Joan Brossa a la cabeza, o la futurista *Lacerba* (1913-1915) dirigida inicialmente por Giovanni Papini, Ardengo Soffici y Guido Pogni.

En realidad, estas revistas vanguardistas de raíz futurista, dadaísta como otras tantas letristas, fluxistas, conceptualistas, etc., deben considerarse como esos espacios de creación precursores de las actuales revistas ensambladas, también conocidas como revistas objeto o *assembling magazin*⁸. Revistas que, a diferencia de las revistas que hablan de arte que sí están mediatizadas como medios de comunicación y difusión masiva, son publicaciones de carácter bi o multimedia con un valor artístico desde su raíz conceptual y que, nacen a veces con tiradas muy reducidas, desde 20 ejemplares por número a 1.500. Casos variopintos que podemos hallar en revistas la como la americana *SMS (Shit Must Stop)* de 1968 con seis volúmenes de la mano del editor William Copley, y en la que llegaron a trabajar artistas de la talla de Duchamp, Lichtenstein o Man Ray, entre otros; la española *Lalata* iniciada en el 2000 por Carmen Palacios y Manuela Martínez que destaca por su ingeniosa manera de envasar en una lata de conservas sus juegos de poesía visual y objetual, o la mexicana *Fakir* iniciada en 1995 con una edición de 100 ejemplares por número, de periodicidad incierta pero con autorías tan interesantes como Rafael Benítez, J. José Bustoso, Patricia González, creadores que junto con Guillermo Serrano, Eduardo Escobar, Omar Mi-jangos y Eric Morales conformarían ocho años más tarde el Colectivo *Fakir*, bajo la dirección de Javier Caballero⁹. Por último, dejando de lado las revistas ensambladas, cabe considerar algunos Catálogos-arte, ya que en algunas ocasiones rozan las lindes entre catálogo de una exposición y obra de arte, tal y como acontece en casos excepcionales como los dirigidos por uno de los mejores promotores y curadores neoyorkinos del arte conceptual, Seth Siegelau (1942-) con *The Xerox's book* de 1968. Un libro en el que prevalece la estética del libro de artista hecho con fotocopias como medio de reproducción a bajo coste y en el que participaron artistas de la talla de Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner o, el catálogo de la exposición 5ta-31ra enero (1969), donde a lo largo de 22 páginas se recopilan fotografías, reproducidas con offset, de unas oficinas alquiladas de Nueva York creadas por Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner.

Conclusión

Evidentemente, definiciones y delimitaciones entre los diferentes subgéneros de los libros-arte que pulu-

lan actualmente desde la crítica y la historia del libro existen acorde a las infinitas aportaciones de teóricos y especialistas del campo de la talla de Ulises Carrión con múltiples publicaciones en los años setenta, Clive Phillpot (1982, 1998), Joan Lyon (1985), Lucy Lippard (1985), Johanna Drucker (1995, reed. 1997), Riva Castleman (1995), Anne Moeglin-Delcroix (1997), Stefan Klima (1998), Cornelia Lauf (1998), Renée Riese y Judd D. Hubert (1999), José Emilio Antón (2003, 2006), Rob Perrée (2003) o Isabell Jamenson (2006), entre otros. Categorizaciones que podríamos hacer extensibles bajo infinitos criterios tipificados conforme a su afinidad a determinados ismos o movimientos artísticos, soportes utilizados, materiales, áreas o medios interrelacionados, durabilidad, naturaleza interdisciplinar, potencial interactivo, etc., hablando así de libros minimalistas, *Flip books*, xilográficos, móviles, táctiles, efímeros, reciclados, de viaje, pintados, sonoro, entre otros.

Sin embargo, desde nuestra posición, pretender establecer una definición cerrada y una delimitación rigurosa sobre la existencia de posibles subgéneros es una tarea (im)posible pues, tal y como Clive Phillpot expuso en su conferencia 'The blind men and the artists book. Seeking a definition', además de proporcionar una definición arbitraria, caeríamos en el infortunio de nuestro inevitable juicio parcial, así como en el desconocimiento de la verdadera intencionalidad poética y versatilidad inter-, multi- y transdisciplinar del artista como sucede en la fábula del elefante¹⁰.

Johanna Drucker diría al respecto:

La mayoría de los intentos por definir el libro de artista que he conocido no consiguen su objetivo ni de lejos: o son demasiado vagos (un libro hecho por un artista) o demasiado concretos (no puede ser una edición limitada). Los libros de artista toman cualquier forma, participan de cualquier posible convención en cuanto a la producción de libros, de cualquier "ismo" del arte y literatura predominantes, de cualquier modo de producción, cualquier forma, cualquier grado de fugacidad o durabilidad archivista. No existen criterios específicos para definir qué es un libro de artista, pero existen muchos criterios para definir lo que no lo es, lo que participa de uno o lo distingue de otro. (...) Los libros de artista son un género singular, en última instancia un género que trata sobre sí mismos, de sus propias formas y tradiciones, como de cualquier otra forma o actividad artística. Pero es un género tan poco atado por limitaciones de medios como las rúbricas más familiares de la pintura y escultura. Es una zona que precisa descripción, investigación y atención crítica antes de que emerja su especificidad. Y ése es el fin de este proyecto: investigar libros que sean libros de artista, a fin de poder permitir que ese espacio de actividad concreto, que está en algún lugar de la intersección, fronteras y límites de las actividades arriba mencionadas, adquiera su propia definición particular. El libro de artista como idea y como forma. (Drucker, J., 1995, citado por Padín, C., 2005)

Actualmente, todo este interesante cúmulo de indagaciones artísticas sigue latente infiriendo en el mismo

epicentro de la teoría y la crítica del arte un debate interminable sobre qué es actualmente un libro-arte, pues muchas son las intervenciones por jóvenes artistas que apuntan incluso hasta su misma desmaterialización por medio de la virtualidad que las últimas tecnologías informáticas nos permiten y otras series de propuestas como la impulsada en el 2005 por *Mail-art*, quienes tras abrir una convocatoria bajo el título *Libro Afísico/Aphysical Book*, recibieron algunas de las obras más controvertidas y a la par aclamadas de los últimos años como fue la del italiano Bruno Capatti que presentó a un libro-caja vacío.

En definitiva, el libro-arte sigue siendo uno de los medios de expresión más fructíferos de los últimos tiempos dada la posibilidad de transmitir nuestras ideas y conceptos de manera económica por medio de la autoedición, autoimpresión y autodivulgación, y sobre todo, por servir como canal multimedia en el que la retroalimentación de lo híbrido nos hace avanzar en esta constante e interminable andadura como creadores en un mundo en el que la tecnología y el arte ya inevitablemente van de la mano, en pro de una obra multisensorial que durante tantos siglos anhelamos y nos veíamos imposibilitados llevar a cabo.

Notas

1. Tomando en cuenta otra serie de antecedentes históricos, Enríquez Gabriela (2004) nos habla de las aportaciones y visión funcional de William Morris (1891) como promotor de la edición de libros con un alto valor estético, llegando a realizar tiradas con prensas manuales y diseñando cada uno de los componentes del libro (papel, tipografías y encuadernación). Asimismo, desmitificando la idea de que la producción de libros de artista fue mayor a partir de los años sesenta, la autora nos da la referencia de que ya en 1950, "fueron expuestos los primeros libros ilegibles en Milán, en la Librería Salto, éstos fueron ejemplares hechos a mano. El Museo de Arte Moderno de Nueva York editó uno de éstos en 1967. Dichos libros ilegibles se basaban en las experiencias visuales y táctiles del libro como objeto. En Italia para 1952 fue editado *Nella note buia*, por el impresor - editor Muggiani. Este libro no contenía texto, se basaba en papel negro con ilustraciones en azul, hojas semitransparentes con matorrales de hierba impresos en verde e insectos, otro material que contenía eran páginas de papel reciclado en color gris-beige lleno de impurezas". (Gabriela, E., 2004, desde <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/librosalternativos.htm>)
2. La poesía experimental es aquella que ofrece al "lector" la opción de apreciar un mensaje por medios de dimensiones verbales y no verbales, jugando por lo tanto a combinar el texto con imágenes icónicas, sonidos, sensaciones hápticas, etc. Asimismo, ésta puede dividirse en múltiples vertientes tales como el Letrismo como "Tipografía dibujada", Poesía concreta, visual, visiva, sonora, fonética, objetual, etc.
3. "El libro-objeto es el que rompe, de manera más significativa, con la forma tradicional del libro, ya que rechaza al extremo los límites, desviándolo de su forma, vandalizándolo, haciéndolo otro. Basándose en su estatus sacralizado de objeto social y político, el artista que produce un libro objeto cuestiona este vehículo único y cristalizado en el tiempo de la transmisión del conocimiento. El libro se convierte en un laboratorio explorado por el artista que lo utiliza para expresar semánticamente, conceptualmente o de manera metafórica su observación, y ello alterando su forma (por lo que no pertenece a la categoría "libro de artista").

4. Dichas transformaciones formales se consiguen a partir de la combinación de diferentes técnicas con la creación de solapas (flaps) que se elevan al accionarlas, imágenes que emergen a la par que abrimos la doble página (*pop-outs*), piezas giratorias (*volvellas*) y otra serie de mecanismos por pestañas o tiras que tirando de ellas proporcionan un sinfín de posibilidades (*pop-outs* y *pull-downs*).
5. En este sentido, David A. Carter también ha incursionado exitosamente con la edición de libros infantiles, siendo destacable *600 black spot* por tratarse de una obra muy creativa, inconexa con su narrativa común y de un valor estético y colorido exquisito.
6. Véase videoclip Shitdisco-“Ok” en YouTube desde el vínculo <http://www.youtube.com/watch?v=OXM5LGfpmrE> (Consultado en Marzo de 2009).
7. No obstante, desde los anales de la historia, encontramos ejemplares ilustrados de una belleza y valor indiscutibles desde papiros ilustrados en el antiguo Egipto como *El Libro de Los Muertos* (siglo XV a.C.), manuscritos del medievo iluminados a mano por monjes celtas como el *Libro de Kells* (s. IX), la *Biblia Pauperum* con una edición de xilografías (s. XV), *La Divina Comedia* de Dante Alighieri ilustrada a posteriori por Gustave Doré (s. XIX) hasta *Don Quijote de la Mancha* Miguel de Cervantes ilustrado por Antonio Saura en 1988.
8. El término de revista ensamblada o *assembling magazine* fue acuñado a colación del proyecto *Assembling* dirigido por el estadounidense Richard Kostelanetz (1940) desde los años setenta. En dicho proyecto, se postuló que los literatos y artistas podían trabajar independientemente y sin esperar la aceptación de las editoras u otro tipo de instituciones para exhibir, auto-editar, publicar o distribuir sus trabajos.
9. Para más información al respecto, remitirse al artículo “Una exposición que recorre la historia de las revistas ensambladas españolas” publicado online en diciembre de 2008 en w3art consultable desde http://w3art.es/06-07/2008/11/una_exposicion_que_recorre_la.php o directamente, desde la página web de la asociación cultural encargada de la exposición, “Expopup”, <http://www.expopup.com/es/exposiciones-itinerantes/ensamblados.-revistas-objeto-1977-2009./>, donde encontrarán más información sobre uno de los últimos eventos dedicados a este tema “Ensamblados. Revistas ensambladas 1977-2008”, comisariada por Pepe Murciego y expuesta en la Casa Revilla de Valladolid (España) en diciembre de 2008.
10. Este popular cuento decía así: En un pueblo, había siete hombres ciegos que eran amigos, y ocupaban su tiempo en discutir sobre cosas que pasaban en el mundo. Un día, surgió el tema del «elefante» Ninguno había «visto» nunca un elefante, así que pidieron que los llevaran a un elefante para descubrir cómo era. Uno tocó su costado, otro la cola, otro la trompa, otro la oreja, otro la pata, etc. Después se reunieron para discutir lo que habían «visto».

Uno dijo: «un elefante es como una pared» (pues había tocado su costado). «No, es como una cuerda», dijo otro. «Estáis los dos equivocados» dijo un tercero, «es como una columna que sostiene un techo». «Es como una serpiente pitón», dijo el cuarto, «es como una manta», dijo el que había tocado la oreja. Y así siguieron y siguieron discutiendo sin escucharse uno al otro hasta que finalmente se enojaron tanto que dejaron de ser amigos porque no pudieron llegar a una conclusión unánime.

Referencias bibliográficas

- Alix, S. (1996). Les collections de livres d'artistes et d'estampes à la Bibliothèque nationale du Québec. *Art Libraries Journal*, vol. 21, nº 3, p. 48-54, reed (1999).
- Antón, J. E. (1994). *El libro de artista, el libro como obra de arte*. Munich: Instituto Cervantes de Munich. Consultado desde Antón, J. E. (1995) <http://www.merzmail.net/libroa.htm>
- Enríquez, G. (2004). *Los libros alternativos: una tesis, espíritus anímicos*. Disponible en el Archivo de “Tiempo y Escritura”, consultable desde <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/librosalternativos.htm>
- Drucker, J. (1995). *The century of artists' books*. New York: Granary Books.
- Galindo, G. (2003). *Dieter Roth: Un artista para artistas*, consultable desde “Réplica 21, obsesiva compulsión por lo visual”, www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/309_galindo_roth.html
- Jameson, I. (2006). Histoire du Livre d'Artiste. *Cursus. Périodique Électronique Étudiant*. Montréal: Université de Montréal, EBSI. École de Bibliothéconomie et des Sciences de l'Information). Vol. IX, Nº 1. Consultable en español desde <http://www.librodeartista.info/Historia-del-libro-de-artista.html>. Trad. por Jim Lorena.
- Klima, S. (1998). *Artists' books: A critical survey of the literature*. New York: Granary Books.
- Piguet, P., Ernould-Gandouet, M., Pythoud, L. (1996). Le livre d'artiste: Un genre artistique à part entière; L'artiste et l'écrivain; Mais qu'est-ce donc qu'un livre unique? *L'œil*, nº 479, p. 50-61.
- Padín, Clemente (2005). “El libro en tanto soporte artístico”. Revista virtual *Escáner Cultural*, Santiago de Chile, Año 7, nº 75, consultable desde <http://www.escaner.cl/escaner75/acorreo.html>
- Schraenen, G. (1996). *Passation de pouvoir*. Paris: Cahiers du Musée National d'Art Moderne, nº 56-57, p. 119-127.
- Schraenen, G. (1996). *D'un œuvre à l'autre: le livre d'artiste dans l'art contemporain*. Morlanwelz-Mariemont: Musée royale de Mariemont.

Hortensia Mínguez García. Dra. en Bellas Artes en la Especialidad de Grabado y sistemas de estampación por la Universidad Politécnica de Valencia en España. Profesora y responsable del Cuerpo Académico Gráfica Contemporánea en el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, (IADA) de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua, México.