

TRABAJO FIN DE GRADO BELLAS ARTES

2023-2024

MENCIÓN

Artes Plásticas

TÍTULO

Cerrando el círculo: la reconstrucción como práctica
artística de contexto

ESTUDIANTE

Puche Sánchez, Francisco José

TUTOR/A

Marín García, Teresa



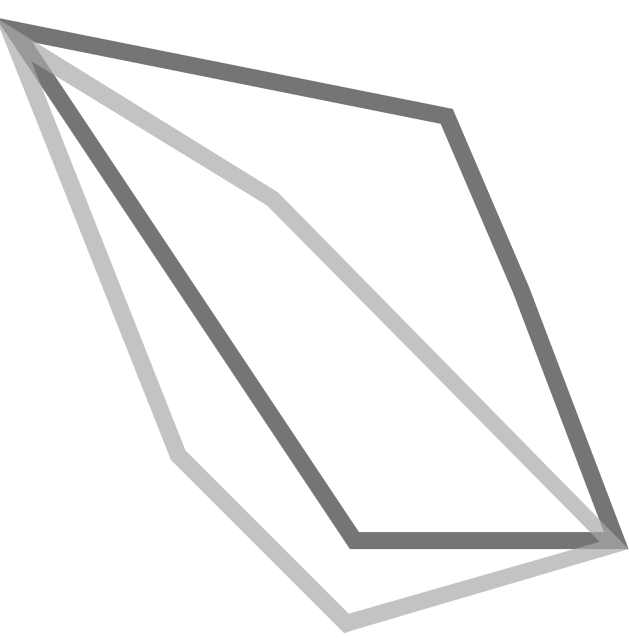


PALABRAS CLAVE

instalación artística, reconstrucción, círculo, arte contextual, lugares abandonados

RESUMEN

En este trabajo se realiza una instalación artística enmarcada dentro de las corrientes del arte contextual, land art e intervención artística, que explora los ejes temáticos de la reconstrucción y el emplazamiento de la obra de arte a partir de las ideas del site-nonsite de Robert Smithson. Se combina material fotográfico y una pieza circular elaborada mediante la técnica de kintsugi con materiales encontrados en lugares industriales abandonados, para realizar una reconstrucción física y metafórica del site. En el resultado final se da importancia al contexto de la obra de arte en oposición a la concepción del objeto artístico autónomo.



INDICE

1. PROPUESTA Y OBJETIVOS	4
2. REFERENTES	5
3. JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA	9
4. PROCESO DE PRODUCCIÓN	11
5. RESULTADOS	15
6. BIBLIOGRAFÍA	20

1. PROPUESTA Y OBJETIVOS

PROPUESTA

En este trabajo se realiza una instalación artística enmarcada dentro de las corrientes del arte contextual, *land art* e intervención artística, que explora los ejes temáticos de la reconstrucción y el emplazamiento de la obra de arte a partir de las ideas del *site-nonsite* de Robert Smithson.

Con materiales recogidos de una fábrica abandonada, se pretende explorar la dialéctica entre los posibles emplazamientos de la obra artística: en una sala de arte contemporáneo tipo *white cube* versus en los propios lugares abandonados de donde se obtuvieron los materiales. Entre ambas posibilidades se intuye la necesidad de hablar explícitamente del contexto real de origen: una fábrica abandonada que durante el proceso del proyecto va siendo demolida. Esta inclusión del contexto como parte esencial de la obra choca con la concepción de la obra artística como objeto autónomo, abstraído de la realidad, la cual se pretende poner a debate en este trabajo.

La obra a realizar consiste en una instalación artística que combina tres elementos: una pieza objetual circular reconstruida mediante la técnica del *kintsugi* japonés con trozos de azulejos encontrados, colocada en un montón de esos mismos azulejos, una fotografía de la misma pieza expuesta en una pared blanca y una panorámica circular de fotografías del lugar que rodea toda la sala.

De esta manera se emplea el círculo a nivel formal para expresar un proceso cíclico: el ir y venir a la fábrica, construcción, destrucción y reconstrucción, recoger materiales y devolverlos, obra dentro y fuera de la galería. Partiendo de la idea de que el círculo se empieza a cerrar cuando se pone en valor el contexto de la obra de arte, se explorarán diferentes posibilidades expositivas para articular una dialéctica entre los ejes temáticos mencionados.

OBJETIVOS

- Explorar la adecuación del emplazamiento y presentación de una instalación artística que se ubique en la corriente del arte contextual
- Analizar referentes de *land art*, intervención artística y arte contextual para ubicar una práctica personal de instalación artística
- Experimentar las posibilidades del uso de material encontrado en lugares abandonados como método de reciclaje para la práctica artística
- Utilizar el círculo como idea formal y conceptual para la realización de una instalación artística inspirada en la dialéctica del *site-nonsite*
- Emplear diferentes técnicas de reconstrucción a nivel plástico-escultórico: *kintsugi* y montaje fotográfico

2. REFERENTES

Uno de los temas principales de este trabajo es la reconstrucción, más en concreto siguiendo la filosofía del **kintsugi** japonés (Fig.1)¹. Esta técnica originada en torno al siglo XV en Japón se basa en la reparación o reconstrucción de objetos cerámicos rotos (platos, vasijas o vasos) volviendo a unir las piezas, pegándolas con laca y coloreando las fracturas o “cicatrices” (uniones entre las piezas) con polvo de oro, plata o platino. De esta manera, se resaltan las heridas y las fracturas del pasado, poniendo en valor la transformación y la historia de los objetos (Ota, 1985; Gopnik, 2009). En este trabajo se emplea la técnica del kintsugi no de forma ortodoxa, ya que realmente no se repara ninguna cerámica, sino más bien como una inspiración conceptual y estética.



Fig. 1: Ejemplo de vasija reparada mediante la técnica del kintsugi. (© Marco Montalti—iStock/Getty Images)

El círculo se emplea en este trabajo tanto a nivel formal en la realización de las piezas, como a nivel conceptual. Este símbolo se asocia desde tiempos remotos con la perfección, la eternidad (sin principio ni fin), lo infinito, (Fontana, 2003), lo completo, igualdad y ausencia de jerarquía (Allan, 2009). Muy en relación con el círculo está la circunferencia, símbolo de lo preciso, lo regular, el tiempo, lo cíclico (evolución, involución, nacimiento, crecimiento, decrecimiento, muerte) según Cirlot (1969).

A nivel conceptual, gran parte de este trabajo se apoya en las teorías de **Paul Ardenne** sobre el arte de contexto, reflejadas en su obra *Un arte contextual. Creación artística en el medio urbano, en situación, de intervención, de participación* (2006), donde define esta corriente como un arte que actúa directamente “en relación con la realidad, sin intermediarios, prefiriendo la presentación frente a la representación.” (p. 13). En la misma línea, Nicolas Bourriaud con su “estética relacional” defendía: “el arte in situ es una forma de

¹ Deng, C. (2024, Abril 28). Kintsugi. *Ceramics. Encyclopaedia Britannica*. Recuperado el 14/05/2024 de: <https://www.britannica.com/art/kintsugi-ceramics>

intervención artística que toma en cuenta el espacio en el cual se deja ver” (2008, p. 138). Esto para Ardenne supone “dar la espalda al arte por el arte o al principio de autonomía, reivindicando entonces la puesta en valor de la realidad bruta” (2006, p. 10).

Esto va a propiciar prácticas artísticas fuera de la galería-museo, para que la obra de arte pueda inscribirse en el mundo y ofrecer al espectador “una experiencia sensible original” (Ardenne, 2006, p. 22). Uno de los artistas que trató de liberarse de la exposición explorando esta relación de la obra de arte dentro y fuera del museo fue el norteamericano **Robert Smithson** con su dialéctica del *site* y el *non-site*.

El **site** hace referencia a un lugar real fuera de la galería, normalmente espacios naturales o industriales que Smithson visita y explora, y de donde recoge principalmente rocas, piedras y tierra. Con estos materiales y mapas, fotografías o narrativas escritas, crearía los **non-sites**, instalaciones ubicadas en una galería o museo (Fig. 2)², destinadas a



representar ese “lugar” real (*site*) que el artista había visitado. A modo de “ejercicios visuales e intelectuales”, invitan al espectador a abordar o reconstruir el *site* de manera personal, “no como una condición finita, sino como un constructo potencialmente mucho más evocador que trasciende sus características físicas” (Hogue, 2003, p. 345).

En estas instalaciones se crea una dialéctica entre varios conceptos opuestos como interior/exterior, ausencia/presencia, centro/periferia o lo empírico/lo imaginado, y se fomenta el rol de la imaginación para “indicar la brecha que existe entre la realidad encontrada sin procesar de la tierra y su apropiación de manera que proporciona interpretaciones específicas del *site*” (Hogue, 2004, p. 54).

Fig. 2: Robert Smithson. *A Nonsite (Franklin, New Jersey)*. (1968). Madera, impresión en gelatina de plata y piedras calizas. Dimensiones variables

En el proyecto de este TFG se asocia la forma del círculo con esta relación entre *site* y *nonsite*, para crear una dinámica circular cíclica: ese ir y venir a la fábrica, recoger materiales de allí y volver a llevarlos, construir-deconstruir-reconstruir. Además de este procedimiento artístico de Smithson, también suponen referentes conceptuales para esta investigación su rechazo a la obra de arte como objeto autónomo y su crítica a aquellos que no consideran *el contexto* en la obra de arte (Godman, 2016).

² Holt/Smithson Foundation. (s.f.). *A Nonsite (Franklin, New Jersey)*. Recuperado el 13/05/2024 de: <https://holtsmithsonfoundation.org/nonsite-franklin-new-jersey>

Otro referente, tanto conceptual como visual, sería la obra del británico **Richard Long**, conocido por multitud de excursiones y caminatas en espacios naturales en las cuales desarrolla su actividad artística. Para la mayoría de sus obras, este artista forma círculos con materiales naturales (piedras, rocas, ramas, trozos de troncos), tanto en el suelo de la propia galería como en los mismos paisajes que recorre. En este segundo caso, los círculos son fotografiados y expuestos en la galería (Fig. 3)³. Aunque Long no pretende darle a la forma del círculo ningún significado especial más allá de ser uno de los símbolos más universales, las asociaciones con la naturaleza (células, sol, planetas), o con los conceptos de ciclo, tiempo, eternidad o equilibrio son evidentes (Malpas, 2005). Los círculos de Long están formados por la unión de multitud de pequeñas piezas, al igual que la obra del trabajo generado en este TFG, como la multitud de pequeños átomos que forman un todo más amplio, a fin de cuentas, el universo. En ocasiones, este artista también realiza sus caminatas siguiendo un recorrido circular, lo cual sirve de inspiración para la dinámica circular y cíclica que se quiere abordar en este proyecto.



Fig. 3: Richard Long. *Red Slate Circle* (1988). Pizarra roja, diámetro 6 m.

El último referente a nivel formal y conceptual sería **Kader Attia**. Este artista francoargelino ha explorado recientemente la idea de reparación, más en concreto la reparación de las heridas que se han generado en el pasado en las sociedades no occidentales después del colonialismo, las guerras o la esclavitud (Rodríguez, 2019; Laarman, Fongang y Seemann, Vodermyer, 2023; Brown, 2022). Muchas de sus obras, como el ejemplo mostrado en la Fig. 4⁴, consisten en piezas formadas grapando, uniendo o cosiendo multitud de pequeños fragmentos de objetos rotos, como espejos, azulejos o el mismo suelo de la galería. Para el proyecto de este TFG sirve como referente, además del procedimiento escultórico, la voluntad de este artista de instar al público a tomar acción, pues como afirma Brown (2022), tenemos que ser nosotros mismos los que arreglemos

³ Magasin III. (s.f.). *Red Slate Circle*. Recuperado el 19/05/2024 de: <https://magasin3.com/en/artwork/red-slate-circle-2/>

⁴ Lempesis, D. (s.f.) ART CITIES:Frankfurt -Kader Attia. *Dream Idea Machine*, Recuperado el 27/05/2024 de: <https://www.dreamideamachine.com/?p=12004>

nuestro mundo roto. Por otro lado, Attia también se inspira en las concepciones de reparación de las culturas asiáticas y africanas, en las que no se esconden las heridas ni las cicatrices (como sí ocurre en las culturas occidentales) sino que se ponen en valor a nivel plástico, como en el caso de la técnica del *kintsugi* japonés.



Fig. 4: Kader Attia. *Chaos + Repair = Universe*. (2014). Fragmentos de espejos y cables metálicos. Fotografía: MMK Museum für Moderne Kunst / Axel Schneider



3. JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA

Según la RAE, reconstruir supone tanto “*volver a construir*” como “*unir, allegar, evocar recuerdos o ideas para completar el conocimiento de un hecho o el concepto de algo*”. Combinando ambas definiciones, en este trabajo se aborda una reconstrucción metafórica para tratar de comprender la importancia del contexto en la práctica artística y así desenmascarar la concepción de la obra de arte como objeto autónomo, expuesta en el *white cube* contemporáneo como mera contemplación estética, abstraída de la realidad.

Como se ha comentado en el apartado de referentes, según las ideas de Paul Ardenne el arte contextual va a requerir prácticas artísticas fuera de la galería o el museo, siendo Robert Smithson uno de los primeros en explorar esa dialéctica entre la obra de arte emplazada dentro y/o fuera de la galería con sus conceptos de *site/nonsite*. En la instalación artística de este TFG se exponen varios formatos de *nonsite* con ese mismo objetivo. Pero, a diferencia de Smithson, éstos están compuestos por escombros industriales, combinando partes intervenidas por el artista con materiales sin modificar recogidos del *site* (azulejos de la fábrica abandonada). Con este matiz se pretende destacar el papel de la intervención humana en este proceso metafórico de reconstrucción.

Esta parte intervenida del *non-site* es una pieza circular creada uniendo multitud de trozos de azulejos rotos mediante la técnica japonesa del *kintsugi*. Esta pieza como tal ya podría considerarse como obra artística definitiva. Pero se trata de un círculo que sigue roto y parcialmente vacío, cuyos agujeros no pueden ser rellenados metafóricamente por la pared blanca del *white cube* al ser colgado. Es por ello que esta pieza es colocada en el suelo de la galería entre un montón también circular de los mismos trozos de azulejos (inspirándose en los círculos de Richard Long), que ahora sí la rellenan, y de alguna manera el círculo empieza a cerrarse, a completarse (no todos los azulejos del montón están reunidos o reconstruidos todavía).

El círculo, entendido como el proceso de la obra de arte, empieza a cerrarse con una práctica *nonsite*, que, aunque sea dentro de una galería; insta a salir de ella y tener en cuenta el contexto real. Pero como afirma Ardenne, el artista contextual juega a la vez con la asociación y la disociación: en este caso hay una implicación en la galería/museo, pero con voluntad crítica, “adhesión, pero también desafío” (2006, p. 25). Se sigue mostrando “arte” dentro de la galería, pero para realizar una crítica a la institución, pues como afirma Hobbs (1981) sobre las instalaciones de Smithson, esa falta de tranquilidad, esa sensación de que falta algo viene a mostrar que “el arte en la galería es una disminución de una actividad mucho más interesante: ir a lugares reales” (1981, p. 21). Esto se complementa exponiendo una fotografía de la pieza de *kintsugi* colgada en una pared blanca, en el que se evidencian los agujeros sin rellenar al ser tratada como una obra de arte autónoma.

En las demás paredes de la sala se exponen una serie de fotografías de la fábrica realizadas a lo largo de dos años, que documentan un inesperado proceso de demolición. Las fotografías están colocadas horizontalmente a modo de gran panorámica con un formato circular envolvente, pero no cronológicamente, sino con saltos atrás y delante en el tiempo, ya que en el fondo se trata de un proceso sin inicio ni fin (como la circunferencia del círculo): después de la demolición se volverá a construir otra cosa. Este círculo de

fotografías invita al espectador a realizar un recorrido circular para comprender el sentido de la instalación, pero es interrumpido por la fotografía de la pieza de *kintsugi*, entendida como objeto artístico autónomo, que cortocircuita la representación del contexto de la obra artística.

En definitiva, este proceso de reconstrucción no está concluido, de ahí que el título del proyecto sea *Cerrando el círculo* y no *El círculo cerrado*. Es un proceso abierto que requiere una valoración en perspectiva del contexto, así como nuestra implicación personal en el mundo real, apelando, como en el arte de Kader Attia, a que somos nosotros los que tenemos que arreglar nuestro mundo roto.



4. PROCESO DE PRODUCCIÓN

El proceso comienza visitando en numerosas ocasiones una antigua fábrica de tejas y cerámicas abandonada, en la zona de Rabasa (Alicante), que en los últimos años se ha ido convirtiendo en un auténtico vertedero, donde tanto empresas como ciudadanos depositan multitud de residuos y escombros. De la gran variedad de materiales allí presentes, se eligen unos trozos de azulejos de la zona de una fábrica que se había incendiado (Fig. 5).



Fig. 5: Zona de la fábrica abandonada de donde se recogieron los azulejos

Una vez recogida una gran cantidad de estos trozos se decide unirlos para crear una forma circular utilizando la técnica del *kintsugi*. Dada la dificultad técnica para unir los trozos se decide unirnos entre sí sobre una base de aglomerado reciclado. Para que la pieza pudiera interactuar mejor con el entorno/contexto de la fábrica, se opta por una forma circular plana, es decir, con poco grosor y volumen, en lugar de una esfera. Estas bases de madera también se obtienen de la misma fábrica, de puertas de armarios y estanterías allí encontrados.

Después de experimentar con varios formatos y tamaños, se llega a la conclusión de que para potenciar esa interacción con el contexto la pieza circular debería tener algún agujero, perforación o rotura, para que sea “rellenada” o “completada” con lo que haya detrás de la base de madera, ya sea el suelo o una pared. De esta manera, se procede a la preparación de la base de aglomerado, siendo cortada con caladora. Para la creación de los “agujeros” interiores también se necesitaron taladro y brocas de pala (Fig. 6).



Fig. 6: Proceso de cortado y preparación de la base de aglomerado

Una vez preparada la base, se procede al pegado de los trozos de azulejos, a la base y entre sí (Fig. 7). Para ello se utiliza una mezcla de cemento cola, que permite unir las piezas con gran adherencia y crea una base para aplicar la pintura dorada posteriormente. Si bien en la técnica tradicional del *kintsugi* el color dorado proviene de polvo de oro sobre un pegamento de laca entre las piezas, en este trabajo se optó por colorear las uniones con pintura acrílica dorada, por una cuestión logística y para conservar los restos de ceniza de los azulejos (el polvo de oro requeriría espolvorear y frotar). Este fue un proceso lento, en el que metafóricamente, se está re-construyendo: el material aglutinante es la base de la construcción arquitectónica (el cemento) y la herramienta que más útil resultó para aplicarlo fue una espátula clásica de pintura.



Fig. 7: Pegado de las piezas de azulejo y pintado de uniones

Finalizada la pieza principal de azulejos, comienza la ideación y preparación del montaje expositivo. Inicialmente se valora la opción de exponer esta pieza en la propia fábrica, en una pared cercana al origen de los azulejos. Visualmente era una opción interesante y afín a las estrategias de muchas prácticas artísticas contextuales, pero se notaba cierta incongruencia ya que en esa pared no estaban los mismos azulejos que en la pieza. De todas formas, esta opción queda descartada porque el espacio de esta pared es demolido de un día para otro. Finalmente se llega a la conclusión de que la idea de cerrar/completar el círculo se consigue contraponiendo la pieza con uno de los montones de trozos de azulejos de la propia fábrica. La pieza se coloca en el suelo encima de este montón y los trozos de abajo realmente “rellenan” y completan el círculo (Fig. 8).



Fig. 8: Pieza de kintsugi sobre montón de azulejos, fotografía tomada en la propia fábrica

También se valora la opción de emplazar esta pieza en uno de esos montones de azulejos de la propia fábrica, fotografiarla, y exponer esas fotografías en la galería a modo de registro. No obstante, esto acaba siendo descartado igualmente ya que durante el proceso de demolición de la fábrica los operarios van reagrupando los montones de azulejos con otros escombros, lo cual desvirtúa el estado original y dificulta la logística del proyecto. Por ello se decide apostar por la opción de realizar una práctica *nonsite* mediante un formato de instalación artística en la galería.

Después de varias opciones expositivas, se decide colocar un montón de trozos de azulejos de la fábrica formando un círculo en el centro de la sala, con la pieza circular de *kintsugi* encima. La idea inicial de obra en el *site*, se lleva a la galería como un *nonsite*, una representación del *site*, que ayuda a poner el foco en el contexto fuera de la galería. Frente a ello en una de las paredes se colocaría una fotografía de la pieza circular colgada en una pared blanca, como si realmente fuera una fotografía de una obra artística. En las demás paredes se colocará una hilera horizontal de fotografías de la fábrica a modo de gran panorámica circular, como se muestra en el siguiente gráfico (Fig. 9). El efecto curvo de la

esquinas se consigue fijando unos cantos curvos de melamina reciclados entre ambas paredes para colocar las fotografías encima (Fig. 10).

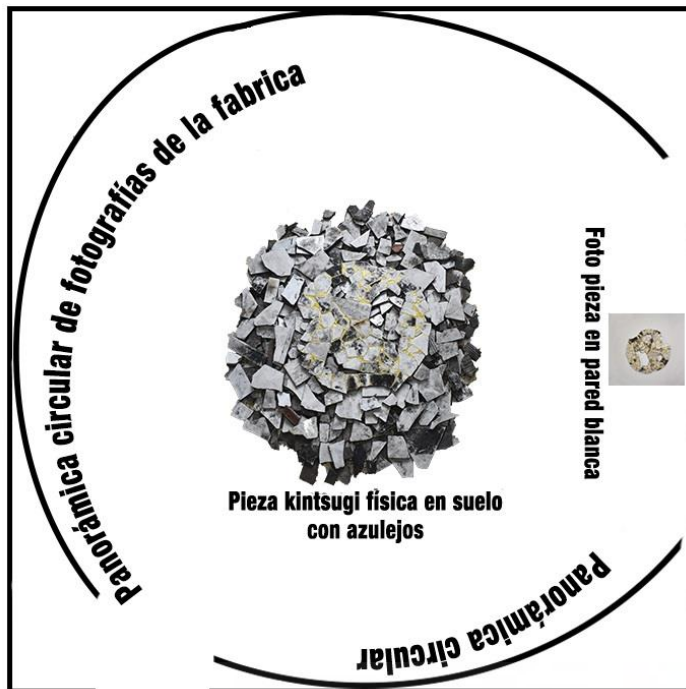


Fig. 9: Idea final de montaje expositivo



Fig. 10: Creación de las curvas en las esquinas para el montaje fotográfico

5. RESULTADOS

El resultado final es una instalación artística que invita al espectador a realizar un recorrido circular para tratar de comprender el significado. Se tiene necesidad de ir acercándose y alejándose de las diferentes partes de la instalación para hallar respuestas, creando ese juego dinámico y circular de ir y venir, pasando de lo general a lo particular y viceversa, entrando y saliendo de la instalación, ya que solo se consigue tener una visión global de la misma desde la entrada.



Fig. 11: Vista general de la instalación *Cerrando el círculo* (2024). Fran Puche. Círculo central: azulejos encontrados y pintados sobre aglomerado, diámetro 0,65m, diámetro total 1,2m. Panorámica circular: 46 fotografías digitales a color sobre papel couché, tamaño 21 x 29 cm. Fotografía central: fotografía digital a color sobre papel fotográfico, 85 x 85 cm.



Fig. 12: Vista general de la instalación *Cerrando el círculo* (2024). Fran Puche.

El espacio es el necesario para facilitar la circulación pero el justo para poder tener esa visión panorámica general, ya que al retrasar la posición se puede llegar a pisar la pieza central de azulejos. De esta manera, el espectador se hace consciente de su posición en el espacio, es decir, de su relación recíproca con su alrededor, entorno o contexto.



Fig. 13: Vista general de la instalación *Cerrando el círculo* (2024). Fran Puche.



Fig. 14: Fotografía de la pieza de *kintsugi* colocada en la pared de la sala, 85 x 85 cm.

La pieza de *kintsugi* está prácticamente camuflada en el suelo entre el montón de azulejos (Fig. 15), pero con la referencia de su fotografía sobre la pared (Fig. 14) se crea ese juego de vacío-lleno, objeto artístico autónomo vs obra con su contexto representado. La hilera horizontal de fotografías circular crea una sensación envolvente, como unos brazos abiertos que se dirigen al observador. El orden aleatorio y no cronológico de las fotografías invitan a re-recorrer la instalación (caminando en círculos como Richard Long), ya que se van observando las mismas áreas de la fábrica abandonada en diferentes momentos del proceso de demolición y al estar el montón de azulejos en el centro de la sala hay que realizar un recorrido circular. (Paradójicamente, mientras que en el contexto se deconstruye, en el arte se reconstruye. Eterno retorno.) Esta línea de fotografías es interrumpida por la fotografía de la pieza de *kintsugi* (Fig. 11), viniendo a decir que es la consideración de la obra de arte como objeto autónomo lo que cortocircuita al contexto.

Finalmente se ha decidido no incluir ningún foco de luz ni iluminación específica, ya que no se quiere resaltar ninguna parte sobre otra sino el conjunto en general. En definitiva, la instalación final cumple los objetivos propuestos de explorar las posibilidades del emplazamiento de una obra artística realizada con materiales encontrados, destacando la importancia del contexto frente a la concepción de la obra de arte como objeto autónomo.



Fig. 15. Detalle. Círculo central: azulejos encontrados y pintados sobre aglomerado, pieza de *kintsugi* diámetro 0,65m, diámetro total 1,2m.



Fig. 16. Detalle. Hilera panorámica circular de fotografías de la fábrica abandonada. 46 fotografías a color, tamaño 21 x 29 cm.

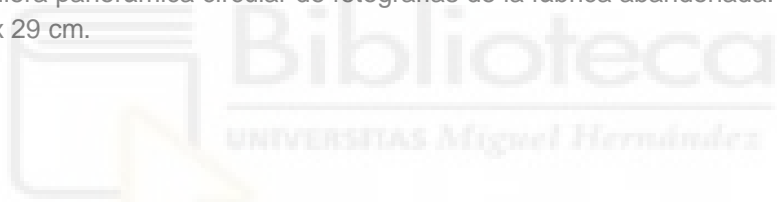


Fig. 17: Ejemplo de fotografías incluidas en la panorámica circular. Fotografías digitales a color, tamaño 21 x 29 cm.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Allan, T. (2009). *Símbolos: Descifrar y localizar motivos místicos y espirituales*. BLUME.
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en el medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Ediciones Azarbe.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. (Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado). Adriana Hidalgo.
- Brown, M. A. (2022). *This broken world: Kader Attia*. The Gallery at VCUarts Qatar, recuperado de: <https://gallery.qatar.vcu.edu/this-broken-world-kader-attia/>
- Cirlot, J. E. (1969). *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela.
- Fontana, D. (2003). *El lenguaje de los símbolos*. BLUME.
- Godman, N. (2016). *Smithson / Dialectics*. Tesis doctoral, Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam.
- Gopnik, B. (2009). *Golden Seams: The Japanese Art of Mending Ceramics' at Freer*. The Washington Post, 3-Marzo-2009.
- Hobbs, R. (1981). *Smithson's unresolvable dialectics*. En *Robert Smithson: Sculpture*. Cortell University Press.
- Hogue, M. (2004). The Site as Project: Lessons from Land Art and Conceptual Art. *Journal of Architectural Education*, 57(3): 54-61.
- Laarmann, M., Ndé Fongang, C., Seemann, C. & Vordermayer, L. (2023). *Reparation, Restitution, and the Politics of Memory / Réparation, restitution et les politiques de la mémoire: Perspectives from Literary, Historical, and Cultural Studies / Perspectives littéraires, historiques et culturelles*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110799514>
- Malpas, W. (2005). *The Art of Richard Long*. Crescent Moon.
- Ota, A. (1985). *Shopper's World: Japan's Ancient Art of Lacquerware*. The New York Times, 22-Septiembre-1985, sección 2, página 6.
- Rodríguez, G. (2019). El arte reparador de Kader Attia. *Arteterapia*, 14: 221-222.
- Swidzinski, J. (1976). L'Art comme art contextuel. *Inter*, nº 8.