

RESTO PLÁSTICO DISFUNCIONAL.

Kamila Lenes Díaz.

Proyecto de grado 2020-2.

Facultad de Artes y Humanidades.

*A todas las personas que han sido
siempre una constante, gracias infinitas.*

Agradecimientos

A Mónica, Isabella, Andrea, Lilia,

Rafel y Richard; ustedes son mi motor.

A Daniela, Victoria y al bohemio.

A manis, Ane, Juana y Valentina.

A Fernando Uhía y Esteban Peña.

Introducción.

La materia se percibe como el componente principal de todos, que puede ser alterada por acciones físicas y químicas o por procesos temporales. Es decir, la materia es cualquier cosa que pueda percibirse, pensarse o experimentarse y, a su vez, cualquier cosa que pueda pensarse se convierte en una imagen¹. Lo anterior es, por supuesto, una mirada influenciada por el paso del ser humano por la tierra porque, aunque las sustancias existirían con o sin nuestra capacidad pensante, nada ni nadie podría percatarse de manera consciente de sus transformaciones. Nuestro discernimiento no es más que una coincidencia en medio de todo lo creado, en medio de todo lo que puede llamarse materia.

La materia es todo un mundo guiado por constantes y variables, lo que no es nada nuevo bajo la luz de la ciencia. Yo quisiera referirme a constantes como la composición química de cada material, aquello que no podemos alterar porque de ser así, dejaría de ser una cosa para convertirse en otra. Las variables son esa serie de momentos provocados por el azar y que logran ocasionar ciertos deterioros o deformidades en la superficie de los materiales. Existe azar en esto porque nunca se sabe con certeza a qué situaciones estarán expuestos y cómo será su apariencia luego de alterarlos.

Debo aclarar que durante este proyecto no poseo el más mínimo interés por definir a través de mi obra el concepto de materia. Es la mirada sensible en torno a la materialidad lo que ha provocado cada uno de estos deterioros irreversibles. “To understand materials is to be able to tell their stories”²: comprender los materiales es saber contar sus historias; lo cual es una mirada muy cercana a mi proceso. No tengo el propósito de querer resignificar o representar a través de mis plásticos y, por ende, el desarrollo de este proyecto ha sido muy empírico. No obstante, se encuentra presente cierto interés idealista en hablar de la materia como resultado e imagen. Asimismo, he podido comprender todas las dinámicas en torno a mi proceso matérico: el poder del calor como fuente de energía térmica, las unidades sutiles, la levedad y el peso del rastro.

En este sentido, “the term ‘material’ describes not prime matter but substances that are always subject to change”: lo material propone no el principio, pero sí una sustancia que espera ser procesada³. Por ejemplo, Robert Rauschenberg fue de los primeros en considerar la materialidad desde sus transformaciones y nuevas posibilidades. Sus acercamientos a este concepto de materia dieron cuenta de un todo que se construye a partir de mundos encontrados, esto es para mí lo más increíble de su obra.

1 James, Elkins. ¿Qué es una imagen? Museo de Arte Moderno de Medellín, 14 de diciembre de 2018, video, 59m 41s. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=yVbqPL6PLL4&ab_channel=MuseodeArteModernodeMedell%C3%ADn

2 Lange-Berndt, Materiality. (London: WhiteChapel Gallery, 2015), 16.

3 Lange-Berndt. Ibid. 12-14.

Rauschenberg tenía muy presente que no le interesaba la mirada espiritual⁴, sabía perfectamente que estaba en busca de otra esencia artística, una en la que cualquier objeto está en condiciones de convertirse en arte. Es decir, nada era un sobrante o había perdido su utilidad del todo porque creía que, en un contexto tan lleno de exclusividades y derroches, siempre existía la manera de combinar y hacer sumatorias que otorgasen una segunda vida.

Rauschenberg realizó entre 1985 y 1986 una serie de ensamblajes y esculturas metálicas a los que llamó GLUTS. Estas piezas fueron elaboradas en torno a lo que parecía una protesta y desacuerdo con las nuevas dinámicas consumistas en Estados Unidos, algo en lo que el artista trabajó desde la segunda mitad de la década de 1950. En su obra, la palabra desecho abandona su connotación negativa y, por el contrario, comienza a ser el punto de inicio productivo. Los mundos encontrados de Rauschenberg mutaron para convertirse en piezas monumentales y los residuos dejaron de ser señales oxidadas abandonadas o lavaplatos sin uso. Las marcas de los dobleces y la unión con otras piezas crean una nueva unidad. El peso del cuerpo y de la mano del artista también están presentes en estos procesos de regresión y desorden. Se aprecia autonomía material en la que el “borrado” de la imagen anterior lleva a una nueva, con un sentido contemplativo totalmente distinto al de la practicidad industrial.



Figura 1. Robert Rauschenberg. Pieza de la serie GLUTS, 1985-86. ⁵

⁴ Benjamin, Walter. *El arte en la época de la reproductibilidad técnica*. (México D.F: Editorial Itaca, 2003. 15.

La mirada espiritual para Benjamin hace referencia al “aura” de la obra de arte: el valor para el culto. En este sentido. En el mismo texto, el autor menciona que las obras de arte traen consigo un efecto de extrañamiento que despierta en el espectador al percibir en las obras una objetividad metafísica que se sobrepone a la objetividad meramente física de la presencia material.

⁵ “Go see- Venice: Robert Rauschenberg: Gluts” at Peggy Guggenheim collection through September 20th”, June 4, 2009. Art Observed. Recuperado de: <http://artobserved.com/2009/06/go-see-venice-robert-rauschenberg-gluts-at-peggy-guggenheim-collection-from-may-30/>



Figura 2. Pieza de la serie GLUTS (1985-86), Robert Rauschenberg⁶.

Así, me he propuesto utilizar el calor como una condición en la lista de posibilidades de alteración de las propiedades de un material. Empecé planchando lijas esperando obtener una reacción o rastro interesante y terminé usando fuego para figurar movimientos arbitrarios. No puedo tener el total control sobre el calor y nunca sabré con certeza si la deformidad vendrá rápidamente o se tardará. Lo que sí puedo decir es que el calor se manifiesta en una superficie de manera muy diferente según el medio que se use. En principio, la plancha doméstica estaba siendo el centro del proceso, pensaba que era la marca triangular y sus quemaduras uniformes de lo que se trataba todo esto. Sin embargo, planchar era solo una forma de aproximarse al calor. Me gusta pensar que son marcas leves, en donde la belleza del deterioro crea una tensión entre la frustración y lo que no logro entender. De cierta forma he intentado borrar una imagen con el pretexto de generar otra.

Las palabras de Amelia Groom comenzaron a tener sentido en esta experimentación: “Borrar una imagen es siempre hacer otra imagen, pero hacer cualquier imagen es, en primer lugar, un acto de borrado⁷”. Me costó un tiempo percatarme de que en mi afán por mostrar la materialidad como la obra de arte en sí misma -a modo de resultado- estaba generando otra dinámica y otro contexto alrededor de lo que se proyecta como sustancia, que me lanzaba de nuevo al comienzo.

⁶ Stop Side Early Winter Glut. Recuperado de: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/stop-side-early-winter-glut>

⁷ Groom, Amelia. “Nothing to see here”. *E-flux journal*, no. 37 (2012), <http://ameliagroom.com/theres-nothing-to-see-here/> (Consultado el 5 de mayo del 2020).

Al final, no tengo el control absoluto sobre en estas experimentaciones, mis intenciones siguen desdibujándose, también la plancha, el secador y el soplete. No hay otra manera posible de entender todas estas divagaciones más que desde el silencio que me provoca la aleatoriedad de mis intervenciones intuitivas.

***Hace más calor
adentro que afuera.***

El calor es la interacción aleatoria y molecular que tienen los átomos en la materia. La excitación de estas partículas es provocada por el incremento de temperatura, un flujo de energía donde el calor es la energía en tránsito debido a una diferencia de temperaturas.⁸

El calor puede transferirse por conducción, convección y radiación. La conducción es la interacción entre moléculas; la convección se da por un choque de medios, más específicamente de los fluidos (líquidos y gases); por último, la radiación sucede por medio de ondas. En este proyecto me he topado frecuentemente con el acto de “transferir”. Es curioso que el calor no le pertenezca a nadie, que ningún objeto pueda almacenarlo por se. Siempre he pensado que el calor se lleva bien adentro, en los órganos, en los sistemas más complejos y, en este caso, en las moléculas. No obstante, el calor es un intercambio y solo existe como energía en tránsito.

Me gusta pensar que el calor también es una fuente transformadora: un punto de partida, un catalizador y un acelerador. Durante mi proyecto el calor también fue todo esto, aunque al comienzo su objetivo no era tan evidente. Tal vez, y solo tal vez, sigue siendo un impulso, una fuente de ignición, pero un hallazgo de todos modos. Pienso que la exploración y el calor son una paridad en mi proceso, funcionan muy bien juntos porque básicamente se está en constante expectativa de qué transformación sufrirá el material. En los momentos más cotidianos es una experimentación persistente como, por ejemplo, en la cocción de los alimentos. En que la consistencia cambia: el sabor, la apariencia u olor. Lo mismo sucede con el resto de los materiales. En mi caso, plásticos y sus derivados.

Los cuerpos se encuentran en transferencia de calor, cada segundo que transcurre se presentan intercambios de energía de los que no podemos percatarnos siempre. La energía es un concepto infinito que se encuentra presente en todo, es la fuerza que hace vibrar los átomos, el punto de partida del aumento de temperatura. Además, puede tomar la forma que se le antoje y aun así seguir siendo imperceptible.

⁸ Incropera, Frank., De Witt, D. *Fundamentos de transferencia de calor*. (México: Editorial Pearson, 1999), 2.

Por otra parte, se considera como *deterioro por temperatura incorrecta* a los objetos materiales que han sido modificados y deformados por temperaturas superiores a 60°C (grados Celsius)⁹. En mi caso, cualquier material plástico expuesto a esta temperatura o más, sufrirá distorsiones irreversibles. La degradación es producto de uno de los conceptos más interesantes de la segunda ley de la termodinámica: *la entropía*.

La entropía suele ser definida en la física como la medida del desorden, uno que siempre está en aumento, en búsqueda de expandirse. Sears y Zemansky proponen el concepto como una medida cuantitativa del grado de desorden o aleatoriedad de un sistema¹⁰. La segunda ley de la termodinámica ha acompañado de manera íntima cada ejercicio o experimento que he realizado, se parece a la incertidumbre. El desconocimiento y mi expectativa frente a las quemaduras aumentan la entropía en mis procesos, aún más si son estos irreversibles. En resumen, esta es la falta de información y a su vez la aleatoriedad. Si vemos con detenimiento, el desorden está presente desde que las moléculas empiezan a vibrar debido al aumento de temperatura o desde que los cuerpos empiezan a recibir calor de un medio y cada pequeña partícula que compone la materia se agita porque es leve, porque contiene un azar incontrolable. Ninguna partícula puede volver siempre al mismo punto, por eso existe la incertidumbre. Imaginemos por un instante que tenemos un cubo de jugo de fresa congelado en un recipiente sellado, esta empieza recibir energía en forma de calor y posteriormente, sus moléculas se agitan hasta llegar a un estado líquido. La temperatura sigue en aumento y el agua que contiene el jugo comienza a evaporarse. Luego, deseamos enfriarlo hasta que vuelva al estado sólido e inicial, sin embargo, sus moléculas nunca podrán volver a ese punto donde empezaron antes de ser expuestas al calor. Aún en los procesos más complejos y lógicos, existe un grado de desorden.

Así bien, todas las dinámicas termodinámicas son irreversibles, incluso la transferencia de flujo de calor que ocurre de un cuerpo más caliente a uno más frío¹¹, no hay vuelta atrás. No obstante, existe una mínima y utópica oportunidad de reversibilidad, esto siempre y cuando los cuerpos se encuentren en equilibrio térmico o sus temperaturas sean diferentes en una pequeñísima parte, lo cual es bastante improbable teniendo en cuenta que el estado de equilibrio imposibilita el flujo de calor.

⁹ Michalski, Stefan. "Temperatura Incorrecta". ICCROM, 5, (2009), https://www.cncr.gob.cl/611/articles-56474_recurso_g.pdf. (Consultado el 15 de septiembre de 2020).

¹⁰ Young, Hugh y Freedman, Roger. *Física universitaria* (México: Editorial Pearson, 2013), 684.

¹¹ Young, Hugh y Freedman, Roger. *Física universitaria* (México: Editorial Pearson, 2013) 652-684.



Figura 3. Eva Hesse, *Contingent*, 1969¹².

Desde otra perspectiva, Rosalind Krauss ha descrito en su prefacio de *Formless* que la entropía es como una degradación constante e irreversible de la energía en cada sistema, esta conduce a un estado de desorden cada vez mayor y de no diferenciación dentro de la materia¹³. Esta es sin duda una definición mucho más cercana al arte, pero sin abandonar del todo el componente físico. Krauss concibe esta noción física como un movimiento negativo, acumulación, condición de lo improbable e inversión. Quizás sea solo el descubrimiento del flujo natural de los proyectos artísticos, pero me resulta muy bello poder percatarme de la incidencia de la termodinámica en la construcción de una obra. Los fenómenos físicos no son siempre tan evidentes. Sin embargo, la incertidumbre se entrelaza a cada una de las decisiones que toma el artista en donde la obra suele manifestarse como un proceso cambiante.

¹² National Gallery of Australia. Eva Hesse. Recuperado de: <https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=49353>

¹³ Bois, Yve-Alain and. Krauss, Rosalind E. *Formless*. (New York: Zone book, 1997) 34-36.



Figura 4. John Cage, fire prints¹⁴.

Adicionalmente, la entropía ha sido un tema que ha atraído fuertemente a los artistas desde la condición de lo improbable, la incertidumbre, la acumulación y el desorden. Artistas como Burri, Cage, Arman, Nauman, Hesse y el ya mencionado Rauschenberg trabajaron el derroche y la huella del *desperdicio de la entropía* como elementos constitutivos.

¹⁴ Brown, Kathan. "John Cage Fire Prints at Crown Point Press, 1986 (2 minutes)" Crown Point Press, September 19, 2013, video, 2m 23s https://www.youtube.com/watch?v=T5loGWbfFAc&ab_channel=CrownPointPress



Figura 5. Arman, *Petits Déchets Bourgeois*, garbage in a box, 1959¹⁵.



Figura 6. Alberto Burri, *Rosso Plastica M3*, 1961¹⁶.

15 *Petits Déchets Bourgeois* (1959), Arman. Recuperado de: <http://www.arman-studio.com/RawFiles/000845.html>

16 *Rosso Plastica M3*. Alberto Burri. © Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello. (1961). Recuperado de: <https://www.apollo-magazine.com/alberto-burri-venice/>

***El mundo se apoya en
levedades sutilísimas.***

Ítalo Calvino menciona que el mundo está constituido de átomos sin peso¹⁷, elementos sutiles e imperceptibles. Dentro de estas levedades también están las moléculas, partículas, cromosomas, pixeles, números, letras. En realidad, en el capítulo anterior mencioné cómo el proceso de transferencia de calor es posible gracias a ese instante en el que el conjunto de moléculas que, hacen parte de un todo, se agitan, vibran, danzan entre sí para transformarse. Las moléculas se tocan unas con otras debido a sus movimientos vibratorios aleatorios. En cada choque existe un cruce de energía que busca un equilibrio térmico y a su vez, ese momento de equilibrio es una prueba de la levedad en la exactitud. La levedad es un elemento que yo describiría como fundamental en cualquier proceso de creación, es la cualidad que tienen las sustancias de poder estar constantemente en movimiento a través de sus unidades imperceptibles. Es lo intercambiable. Ser leve es ser capaz de resistirse a la gravedad, uno que no se refiere precisamente a la pesadez de la materialidad. A mi parecer, las unidades más mínimas contienen cierto grado de aleatoriedad, pero no podríamos resumir la virtud de ser leve al concepto de desorden.

Constantemente pregunto por la relevancia del peso de las cosas, esa fisicidad del mundo de la que no soy siempre tan consciente. A veces asocio estos conceptos tan teóricos y académicos a definiciones abstractas personales al abordar la pesadez desde una perspectiva más íntima en la que entra en juego mi propia fuerza, lo que me agrada o me siento en capacidad de hacer o cargar. Sin embargo, parezco no ser la única interesada en percibir la virtud de levedad. La ciencia ha corroborado que el mundo se apoya en unidades sutilísimas: ADN, neuronas, quarks¹⁸. Si nos detenemos un momento podemos percatarnos de que aún los objetos más pesados están conformados por átomos. Tenemos la certeza de que incluso un bloque de hierro de 5 toneladas está constituido por unidades mínimas sin peso aparente. Así bien, la gravedad contiene el secreto de la levedad, en la tierra contamos con esta fuerza que nos arrastra hacia abajo, pero en el espacio los barcos podrían volar tan bien como las cometas dentro de la atmósfera de la tierra.

La noción que atesoramos sobre el peso de los objetos es el resultado de las leyes físicas de la fuerza gravitacional, pero la cualidad de ser leve va mucho más allá de las magnitudes vectoriales del peso. La portabilidad es un concepto que solemos pensar como la capacidad de transportar algo de un lugar a otro, también podríamos decir que lo portátil es ligero, que nos cabría en la mano y lo

¹⁷ Calvino, Ítalo. Seis propuestas para el próximo milenio (Madrid: Ediciones Siruela, 1990), 27.

¹⁸ Calvino. Ibid. 20.

llevaríamos empuñado donde quisiéramos. De nuevo y de manera inevitable, entra en discusión la idea de que lo pequeño es leve. Es incorrecto, al menos para mí, reducir las cualidades de un objeto o proceso a su peso o tamaño. Lo ligero necesita poder expandirse y moverse sin importar su formato. Lo leve está en todas partes, es el principio fundamental, el punto de arranque, un activador de procesos, lo imperceptible.

Asimismo, existe un concepto que tiene la capacidad de regir la existencia y el movimiento de todo. La vida tal y como la conocemos transcurre gracias a lo que se conoce como energía, a sus intercambios y transferencias. La energía es el punto de inicio de la mayoría de los procesos, es la capacidad que posee un cuerpo de realizar un trabajo. Yo la resumiría como la fuerza imprevisible que mueve el mundo gracias a su infinita potencialidad.

No puedo hablar de lo pequeña o grande que es la energía, tampoco del lugar que ocupa en el espacio, mucho menos de cuánta existe en el universo, pero puedo afirmar que es la aliada fundamental de todo lo que existe. La energía es un elemento portátil, no posee peso alguno y se mueve con nosotros a todas partes. Es curioso cómo siempre el principio se relaciona con elementos tan sutiles e imprevisibles. Lo ínfimo está tan fuera de nuestro rango de visión u ordenes de magnitud que, al no tener una mirada macroscópica, no queda más remedio que limitarnos a hacer conjeturas de su comportamiento y propiedades. Por esta razón, se incluyen desde la ciencia conceptos de probabilidad y de incertidumbre. La existencia de todo se apoya en unidades levísimas.

***Resto plástico
disfuncional.***

La marca es una evidencia, un rastro. Es la señal que indica el paso de un algo sobre una superficie, es la huella del suceso. A su vez, la codificación se refiere al cúmulo de conocimientos y maneras de llevar a cabo un proceso. Estas definiciones son necesarias para entender las transformaciones de mis plásticos a lo largo de este proyecto. He encontrado un sistema propio de huellas que dependen de aparatos y superficies industriales, ambos codificados para tipos de trabajo específicos, como secadores, sopletes y rollos de plástico. Por lo tanto, he tenido que inventarme mi propio método de desfiguración.



Figura 7. Quemaduras con soplete de gas sobre hule.

Al inicio la marca que dejaban los repositorios de calor (plancha, secador, soplete) parecían ser solo experimentos aleatorios. Sin embargo, empecé a tener una bitácora que se convirtió en el cúmulo y matriz fundamental para observar las posibilidades que tenía según cada material. A esto empecé a llamar *recodificar* la marca. Pienso en este último término porque me gusta la idea de estar acumulando la información de los ensayos aleatorios para cuestionarme sobre la apariencia que tienen mis plásticos. Recodificar implica convertir, es la regresión y la sumatoria conviviendo en un mismo lugar. Codificar implica un método, requiere de precisión y de un sistema estructurado.

La recodificación podría verse como suceso más entrópico. Es la vibración y el movimiento de lo preestablecido que llega a invertir la propuesta estética de lo funcional hasta convertirse en resto, huella, rastro, error, sumatoria y deformidad.

He tenido la fortuna -aunque no sé si sea por azar o si sea una elección propia- de toparme con estos ensayos y errores.

Mucho material quedó por fuera de lo que me atrevo a llamar *resultado*¹⁹, pero imprevisiblemente algunas marcas se quedaron para convertirse en cascadas y en marcas suspendidas. El deterioro de mis plásticos se asemeja al achicharramiento, a lo disfuncional y a la instancia última de supervivencia de la apariencia del material.

Me acompaña la incertidumbre y el desorden. No obstante, el caos es marginal, pero el desconocimiento es significativo. En los plásticos el suceso del calor transcurre como un movimiento negativo, regresivo, casi como borrar la apariencia industrial. La imagen del Dollar City o de la tienda de hules de San Victorino se desvanece, se desdibuja. La plancha fue más un borrador que cualquier otra herramienta, en cuestión de segundos un plástico tan fino e impoluto queda reducido a una corteza rígida. La entropía empezó a jugar a mi favor y yo en la de ella, cada una de mis quemaduras y desgastes constataban su nacimiento y existencia.



Figura 8. Detalle de plástico achicharrado por la plancha.

¹⁹ Me refiero a la obra que presento como proyecto de grado.

En este sentido, quisiera remitirme a una situación específica. Pensemos en un hule con una longitud inicial de 10 centímetros que será expuesto al soplete de gas butano que logrará achicharrarlo. Habiendo transcurrido el evento, queremos volver a medir la superficie. El hule ya no posee los 10 centímetros iniciales, ahora solo tiene 7 centímetros debido a la corrugación y transformación molecular y *estética* del material. Si tenemos en cuenta la ley de la conservación de la materia, el plástico no ha sido destruido. No obstante, no podemos regresar el hule a su tamaño inicial debido a la irreversibilidad del proceso y a la entropía generada por mi acción de quemar con el soplete. Precisamente es la pérdida de información la que apoya este concepto termodinámico, regido por el desorden, el que genera otra estética. La incertidumbre de cuánta información he perdido, se convierte en una constante estructural de mi sistema.



Figura 9. Marcas de hollín y fuego sobre lona costeña.

Conclusión.

La gravedad que ejerce mi cuerpo sobre los materiales en la forma de intervenirlos es uno de uno de los aspectos más relevantes al momento de hablar de la marca y de todo el proyecto. Me fascina la idea de realizar un proceso mecánico de forma análoga de manera que la obra sugiere la reproducción masiva de una misma huella. Es decir, aunque desconozco el resultado exacto que habrá en cada quemadura, la marca suele tener una apariencia semejante que me he encargado de repetir y repetir hasta construir una marca de marcas. Por ejemplo, tenemos la seguridad de que el plástico se quemará hasta encogerse y que aparezcan orificios, pero nos hacemos una idea de cómo será y no podemos predecir del todo la forma en la que este va a lucir. Estoy ligada a la incertidumbre de lo visible en mi proceso. En este sentido, el rastro de la plancha nunca sería el mismo si el cuerpo no se apoyara sobre el repositorio con fuerza -o sin ella; si mi espalda no se encorvara en posición de planchado o si mis manos no estuvieran dispuestas a calentarse junto al material. El plástico, mi material, también se transforma: la imagen originaria que teníamos desaparece, sus propiedades se alteran y por supuesto no hay manera de regresar a su composición física, industrial, inicial. No puedo desdibujar la marca o hacer que estos materiales vuelvan a ser prácticos y productivos.

Desde el primer momento, y en mis manos, estas sustancias no tienen más opciones que ser restos plásticos disfuncionales.



Figura 10. Detalle de quemaduras de plancha sobre plástico.

Bibliografía

Benjamín, Walter. *El arte en la época de la reproductibilidad técnica*. (México D.F: Editorial Itaca, 2003). 15.

Bois, Yve-Alain and. Krauss, Rosalind E. *Formless*. (New York: Zone book, 1997).

Brown, Kathan. “John Cage Fire Prints at Crown Point Press, 1986 (2 minutes)” Crown Point Press, September 19, 2013, video, 2m 23s https://www.youtube.com/watch?v=T5IoGWbfFAC&ab_channel=CrownPointPress

Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela, 1990.

James, Elkins. *¿Qué es una imagen?* Museo de Arte Moderno de Medellín, 14 de diciembre de 2018, video, 59m 41s. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=yVbqpL6PL4&ab_channel=MuseodeArteModernodeMedell%C3%ADn

Go see- Venice: Robert Rauschenberg: Gluts´ at Peggy Guggenheim collection through September 20th, June 4, 2009. Art Observed. Recuperado de: <http://artobserved.com/2009/06/go-see-venice-robert-rauschenberg-gluts-at-peggy-guggenheim-collection-from-may-30/>

Incropera, Frank., De Witt, D. *Fundamentos de transferencia de calor*. (México: Editorial Pearson, 1999).

Groom, Amelia. “*Nothing to see here*”. E-flux journal, no. 37 (2012), <http://ameliagroom.com/theres-nothing-to-see-here/> (Consultado el 5 de mayo del 2020).

Brown, Kathan. “John Cage Fire Prints at Crown Point Press, 1986 (2 minutes)” Crown Point Press, September 19, 2013, video, 2m 23s https://www.youtube.com/watch?v=T5IoGWbfFAC&ab_channel=CrownPointPress

Michalski, Stefan. *Temperatura Incorrecta*. ICCROM, (2009), https://www.cncr.gob.cl/611/articles-56474_recurso_9.pdf. (Consultado el 15 de septiembre de 2020), 5.

National Gallery of Australia. Eva Hesse. Recuperado de: <https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=49353>

Petits Déchets Bourgeois (1959), Arman. Recuperado de: <http://www.arman-studio.com/Raw-Files/000845.html>

Rosso Plastica M3. Alberto Burri. Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello. (1961). Recuperado de: <https://www.apollo-magazine.com/alberto-burri-venice/>

Stop Side Early Winter Glut. Recuperado de: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/stop-side-early-winter-glut>

Walter Benjamín. *El arte en la época de la reproductibilidad técnica.* México, Df. Editorial Itaca, 2003.

Young, Hugh y Freedman, Roger. *Física universitaria.* (México: Editorial Pearson, 2013), 684.