



**ESCUELA DE EDUCACIÓN SUPERIOR TECNOLÓGICA  
CENTRO DE LA IMAGEN**

**PROGRAMA DE ESTUDIOS EN DIRECCIÓN DE  
PROYECTOS VISUALES Y FOTOGRAFÍA**

**RESIDUOS DE UN CONTACTO  
EL ÍNDICE FOTOGRÁFICO COMO MEDIADOR ENTRE UN  
TRAUMA PSÍQUICO Y UNA VIOLENCIA FÍSICA**

**Proyecto de investigación para optar el Grado Académico de Bachiller en  
Dirección de Proyectos Visuales y Fotografía**

**FIGURELLA ANDREA DEL CASTILLO FLORES  
(0000-0003-4409-1277)**

**Lima - Perú  
2022**

## Resumen Ejecutivo

El concepto de trauma trae consigo una dialéctica entre su condición física efímera y su condición psíquica persistente. Ambas condiciones guardan un grado de invisibilidad que dificulta la representación de esta experiencia y su comprensión por parte de personas externas al evento. Esta investigación basada en la práctica propone analizar la característica indexical del proceso fotográfico de la impresión solar o *lumen print*, y cómo la aplicación de este proceso puede operar como método para una reconstrucción artística de la experiencia corporal de un trauma subjetivo que, por sí solo, existe como una huella y herida invisible. La investigación analiza la aparición y materialización de índices corporales en distintos niveles. Primero a través de referencias teóricas y visuales que abordan los conceptos de la huella y la herida desde distintos lugares; segundo, en cómo se hace presente la huella corporal a través de la metodología del proceso artístico utilizado; tercero, a través del análisis de objetos simbólico-religiosos que ayudan a explicar la naturaleza del proyecto; y cuarto, al desarrollar el concepto de trauma en relación a los ejemplos de índices corporales previamente analizados. Finalmente, la investigación concluye con la explicación de la propuesta instalativa del proyecto artístico junto con los hallazgos encontrados durante el proceso y el resultado final.

## Índice General

<b>Resumen</b> .....	2
<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo 1: Estado de la cuestión</b> .....	7
<b>Capítulo 2: Metodología, mimesis táctil y el lumen print como vestigio</b> .....	14
<b>Capítulo 3: El índice simbólico-religioso como “evidencia”</b> .....	20
<b>Capítulo 4: El trauma y el carácter indexical como método de reconstrucción</b> .....	23
<b>Conclusiones</b> .....	27
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	28
<b>Anexo: Imágenes del proyecto</b> .....	30

## Índice de Figuras

Figura 1. Mendieta, A. (1973-1978). Silueta. Foto performance.

Figura 2. Mendieta, A. (1973-1978). Silueta. Foto performance.

Figura 3. Mendieta, A. (1972). Glass On Body. Foto performance.

Figura 4. Emin, T. (1995). Why I Never Became a Dancer. Video.

Figura 5. Hedva, J. (2016). Sick Witch. Video performance.

Figura 6. Del Castillo, F. (2022). Simulacro de montaje del proyecto. Montaje digital en photoshop

## Introducción

Este proyecto de investigación parte de una urgencia personal por procesar una serie de experiencias traumáticas tanto físicas como psicológicas, en las que mi cuerpo fue sometido a manipulaciones y agresiones externas. Por un lado, estas experiencias fueron de carácter médico, en donde mi cuerpo pasó por procedimientos constantes, y por otro lado de violencia de género, en donde mi cuerpo fue sometido a violencia física.

Utilizo el proceso de la impresión solar, un proceso fotográfico sin cámara, que consiste en la impresión por contacto directo con el papel fotosensible blanco y negro. Creo las imágenes al poner el papel en contacto directo con distintas partes de mi cuerpo, contacto que resulta en una huella creada a partir del calor, fluidos y luz solar. A través de los rastros corporales de las impresiones, me interesa explorar el tema del trauma como herida invisible. Específicamente, el efecto de la violencia física en la psique como un evento que deja un rastro físico efímero; así como un rastro psíquico que impacta profundamente en la persona afectada. En este concepto de trauma se une la experiencia física con la experiencia psicológica y, en esta relación, se crea un diálogo entre lo visible y lo invisible; lo tangible y lo intangible; lo efímero y lo persistente. A través de esta investigación busco vincular los aspectos indexicales de la imagen por contacto y la materialización de la huella de la práctica, junto con los aspectos indexicales del trauma psíquico y la materialización de las heridas analizadas en la investigación.

Esta investigación se pregunta, ¿de qué maneras se puede utilizar la característica indexical de la imagen por contacto para reconstruir la experiencia corporal de un evento traumático violento? Al desarrollar este cuestionamiento, me interesa visibilizar la dificultad de la autovalidación del evento privado y desapercibido del trauma psíquico, sobre todo en un contexto social en donde los procesos de validación externa son inconsistentes, en donde la evidencia visible puede ser considerada como insuficiente y el testimonio insostenible.

Para explorar la pregunta mencionada, presentaré un documento que cuenta con las siguientes partes:

Primero desarrollaré una serie de referencias tanto teóricas como visuales que han informado esta investigación. Estas fuentes comprenden perspectivas desde la historia del arte, filosofía, teoría feminista, y psicoanálisis Freudiano desarrollado desde la perspectiva de teóricas feministas. Luego, explicaré la metodología del proceso de creación de las imágenes y la importancia del proceso elegido en relación a su carácter experimental y manual. Sobre todo, incidiré en la importancia del carácter de índice que tienen estas imágenes por contacto y cómo esta característica es importante para la práctica, en la medida que me permite atribuirles a las imágenes el rol simbólico de rastro-evidencia de una acción violenta hacia el cuerpo. Por otro lado, profundizaré sobre el concepto del índice, alejándome del contexto fotográfico, al analizar los objetos simbólicos-religiosos del Sudario de Turín y las estigmas católicas, ejemplos de índices corporales que me permiten explicar la naturaleza del proyecto. Finalmente, explicaré el concepto del trauma en relación a los índices previamente explicados y cómo la característica fotográfica del índice opera como método para la reconstrucción de la experiencia corporal del trauma.

## Capítulo 1: Estado de la Cuestión

El ensayo “El índice de la herida ausente (Monografía sobre una mancha)” (1984), del filósofo e historiador de arte, Georges Didi-Huberman, es una fuente importante para esta investigación. Didi-Huberman analiza las manchas del Sudario de Turín y los eventos mediante los que se creó la mística a su alrededor. El autor reafirma la teoría del índice ampliamente desarrollada desde el campo de la fotografía, sin embargo, este caso específico es analizado alrededor del índice de un cuerpo. La mancha del sudario representa la Pasión de Cristo y el dolor al que fue sometido su cuerpo. En este caso particular, los estudios que tratan de conectar la mancha de “sangre” con el cuerpo, consisten en dramatizaciones compulsivas de los sucesos dolorosos por los que se cree que fue sometido el cuerpo de Cristo (1984). Las dramatizaciones de los sucesos dolorosos representan un ímpetu por validar, a través de la creación visual, un dolor que no se puede ver. Esta es una idea importante en mis imágenes y práctica.

El ensayo “En los pliegues de lo abierto” (1998), también de Didi-Huberman, se centra en cambio en un análisis de la iconografía de La Ascensión, encontrada en diferentes piezas de arte, desde grabados anónimos medievales hasta grabados renacentistas. En él habla sobre cómo a partir de la desaparición del cuerpo de Cristo comienza a desarrollarse la creencia. Sucede una doble desaparición en una serie de actos: la muerte en la cruz, el entierro, la resurrección y una desaparición final del cuerpo cuya ausencia deviene la espera perpetua de su regreso (1998). Didi-Huberman analiza cómo la gestión de la iconografía de esta desaparición a través del tiempo influye en su constitución como religión. A través del análisis formal de la representación de las heridas del cuerpo de Cristo, desarrolla cómo se puede construir una creencia a través, y a pesar, de la ausencia.

A diferencia de la Pasión, yo poseo mi cuerpo completo, aparentemente sano, pero con cicatrices físicas en lugares no visibles, con malestares que solo puedo probar con mi historial médico. Un cuerpo atravesado por procesos de violencia, cuyas marcas físicas ya desaparecieron. Si bien mi cuerpo posee la capacidad de hablar y de dar un testimonio, este testimonio tiene una ausencia de materialidad, volviéndolo institucionalmente inválido. Es por eso que me interesa la idea de “construir una creencia” a través de la representación de aquello que está ausente. En el caso del proyecto, consistiría en la

reconstrucción de experiencias traumáticas de violencia, a modo de evidencia, mediante la creación de imágenes que remitan a un cuerpo violentado y fragmentado.

La introducción del libro “Experiencia No Reclamada” (1996) por Cathy Caruth, profesora de literatura comparada, titulado “La herida y la voz” resume el concepto de trauma según Freud y cómo éste se puede expandir con las nociones de la teoría del trauma contemporánea. Caruth desarrolla que la representación por excelencia del trauma según Freud es la del “accidente”, en el sentido que no solo representa la violencia de la colisión, también expresa el impacto de su propia incompreensión (1996). En esta teoría del trauma aparece nuevamente la relación entre lo visible/invisible, específicamente, lo descubierto y lo escondido. Relación que dialoga con las dialécticas desarrolladas en la bibliografía previamente mencionada de DidiHuberman. Esta vez no es en un nivel corporal, sino a nivel de percepción, reconstrucción e integración de la realidad a nivel psíquico. Esta fuente es importante como base para definir el concepto de trauma en mi proyecto.

En el libro “Cuerpos Volátiles” (1994) Elizabeth Grosz, filósofa, teórica feminista y profesora, revisa distintas teorías sobre la subjetividad y el cuerpo propuestas desde el feminismo, la filosofía y el psicoanálisis. Grosz señala los espacios en los que cree encontrar vacíos teóricos y propone cómo posturas de diferentes disciplinas podrían complementarse para repensar la subjetividad. De esta forma, busca repensar la tradicional subjetividad dualista “mente-cuerpo” y así crear la posibilidad de nuevas formas de corporalidad, sexualidad y diferencia entre los sexos (1994). Esta fuente es importante específicamente porque analiza la teoría psicoanalítica de Freud teniendo en cuenta teorías feministas de la subjetividad y el cuerpo.

Por otro lado, el libro “Arte Corporal: Actuando el Sujeto” (1998), de la historiadora de arte Amelia Jones, consiste en un mapeo del arte corporal centrado en el problema de la subjetividad, al que se aproxima desde el feminismo y filosofías fenomenológicas y postestructuralistas. Jones critica que el mapeo cognitivo postmoderno -entendido como una corriente teórica propuesta por Fredric Jameson y Alberto Toscano- tilda al movimiento como esencialista y pasa por alto cuestiones de subjetividad e interpretación. De esta forma, el arte corporal realizado desde la mirada del mapeo cognitivo, reproduce una retórica que termina por descorporeizar el cuerpo y lo aleja de la subjetividad de quien le pertenece (1998).

Me interesa la perspectiva de Jones ya que ofrece una alternativa para pensar un arte contemporáneo que viene desde el cuerpo y una subjetividad determinada. Conuerdo en que el enfoque postmoderno obliga a darle prioridad a la estructura formal de la obra y a sus condiciones de producción. Debido a que mis proyectos parten de experiencias personales que involucran mi cuerpo, pensar desde la crítica postmoderna, ha sido limitante. En el sentido que deslindarme de la subjetividad de mi cuerpo para utilizarlo como metáfora de procesos de producción termina por reducir mi cuerpo y experiencia como algo insignificante a escala global. Al menos hasta este momento, no me ha resultado productivo como una vía para representar una especificidad, sobre todo femenina.

Finalmente, “Teoría de la mujer enferma” (2015) es una carta-manifiesto escrita por Johanna Hedva, escritora, músico, artista y astrologa de ascendencia coreana americana y de género no binario. Este texto es escrito desde su experiencia personal de una enfermedad crónica y en respuesta a la falta de fuentes que hablaran de una “mujer enferma” que integrara a grupos de personas pobres, queer y no blancas. Hedva utiliza el término “mujer” como sujeto que representa no solo a mujeres, sino a todas las personas sin acceso a cuidado, a los oprimidos, personas trans, no binarias y género fluido (2015). Este texto ha influenciado en mi discurso ya que valida teóricamente el lugar personal desde donde parte mi investigación. Permiéndome autovalidar mi subjetividad como adolescente enferma, adolescente invalidada médicamente, mujer violentada, limeña *white passing* e hija única de padres divorciados. Me identifico personalmente con este texto al haber sido encasillada por terceros, dentro de distintos términos y experiencias que Hedva también menciona: la “loca”, “débil”, “mentirosa” y “traumatizada”.

En cuanto a referencias visuales, el trabajo de mayor influencia para este proyecto es la serie “Silueta” (Ver Figura 1 y Figura 2), realizada por la artista cubana Ana Mendieta entre 1973 y 1978. Mendieta deja un registro o trazo de su silueta afectando la superficie de diferentes espacios naturales. Su trabajo fue influenciado por la experiencia traumática del desarraigo al ser exiliada de Cuba a los 13 años, para ir a vivir a un orfanato en Estados Unidos (Jones, 1998; Kwon, 1996). En esta serie, Mendieta va a lugares naturales aislados en Iowa y México para dejar la huella de su cuerpo sobre distintas superficies naturales como un gesto de retorno a la fuente de origen (Jones, 1998; Kwon, 1996). Mendieta realizaba estas acciones sin público, a veces usaba su cuerpo o un recorte

de su silueta hecho de cartón. Finalmente, el único acceso que tenemos a la obra es mediante el registro fotográfico (Jones, 1998; Kwon, 1996). Mendieta fabrica la ausencia de su cuerpo a través de la creación de su huella. Ella desaparece en tres actos: primero, al hacer la acción en un lugar aislado; segundo, al dejar solo la huella e índice de su cuerpo; y tercero, por el hecho de que la huella misma es efímera en la naturaleza y por solo existir la documentación fotográfica.



Figura 1

Este trabajo es relevante para mi práctica debido a las similitudes del proceso mediante el cual el cuerpo deviene imagen a través de su huella, y por las implicancias de ésta. Mendieta utiliza su propio cuerpo como medio para generar una imagen que sustituye su cuerpo físico. La creación de esta imagen involucra un momento de contacto con una superficie. Este momento de contacto es un gesto performático que genera una imagen residual y que contiene el aura de su tránsito, por ende, la evidencia de su ausencia. El momento de contacto de la serie “Silueta” sucede sobre distintas superficies en espacios naturales, lo cual involucra la búsqueda de locación y un proceso de traslado por parte de la artista. En el caso de este proyecto el momento de contacto sucede sobre la superficie del papel fotosensible.



Figura 2

“Glass On Body” es otra obra de Mendieta pertinente para este proyecto (Ver Figura 3). Realizada en 1972 (Remick, s.f.), se trata de un fotoperformance en donde, en lugar de crear imágenes de su huella en un espacio natural, muestra su cuerpo físico realizando la acción en un espacio. Mendieta aplasta una plancha de vidrio sobre distintas partes de su cuerpo desnudo y el registro fotográfico es realizado desde el otro lado del vidrio. El registro muestra cómo cambia la materialidad de su cuerpo al ser aplastado contra la superficie. A través de imágenes de su cara aplastada, su torso y sus senos aplastados, su trasero aplastado, etc., su intención era representar la presión generada por un otro sobre el cuerpo durante un acto de violencia física (Remick, s.f.). El cuerpo sometido a la violencia doméstica es privado y por ende invisible; su deformación solo es visible para quien ejerce el golpe. En esta obra, Mendieta vuelve visible el cuerpo violentado al convertir la superficie del impacto en una superficie transparente que funciona como una suerte de ventana. Me interesa como en la obra de Mendieta siempre hay de por medio una violencia hacia el cuerpo ya sea que esté presente o ausente. En la serie “Silueta”, la violencia se presenta en el acto de desaparecer, conectando con la idea del desarraigo y el retirar el cuerpo de la tierra de origen. En “Glass On Body”, la violencia es sobre el cuerpo, al visibilizar las formas que éste toma durante el mismo acto de ser violentado. Durante el proceso de ambas obras resalta la importancia de los conceptos del contacto y la superficie, para recrear una acción violenta sobre el cuerpo. Estos son conceptos clave para este proyecto y un proceso que se repite en mi práctica, aunque de manera distinta, a través de la imagen por contacto: el fotograma.



Figura 3

“Why I Never Became a Dancer” de Tracey Emin (Ver Figura 4), es un cortometraje grabado en super 8, realizado en 1995 (Manchester, 2000). En el video se muestran vistas de la ciudad donde Emin creció, mostrando lugares importantes para la artista. Sobre esta secuencia se escucha la voz de Emin narrando la historia de sus años de adolescencia, en la que experimentó sexualmente desde temprana edad, hasta que volcó su interés hacia la danza, tras su continua desilusión con los hombres. Emin narra el evento traumático en el que entró a un concurso de baile y en la final de la competencia, cuando estaba a punto de bailar, un grupo de chicos con los que se había acostado comenzaron a insultarla saboteando su presentación. Finalmente, el video termina con una toma de Emin en la actualidad, bailando en una habitación mientras en la narración dice: “Shane, Eddy, Tony, Doug, Richard...esto es para ustedes” (Manchester, 2000).



Figura 4. [Tracey Emin. "Why I Never Became a Dancer". 1995.](#)

Esta obra es importante para mi práctica debido a cómo Emin hace uso de la experiencia autobiográfica traumática al narrarla de forma testimonial y cómo, en el propio acto de contar su testimonio, llega a una resolución. Es pertinente por la forma en la que trata un tema confesional, con honestidad y honor hacia una misma. Otra pieza en video y performance que ha influenciado mucho este proyecto es el performance llamado "Sick Witch" de Johanna Hedva (Ver Figura 5), realizado en el 2016 (Johanna Hedva, s.f.). Un performance grabado en la sala de su casa, en donde Hedva está sentada en su alfombra con la cara cubierta por una maraña de pelos de varias pelucas. Hedva comienza a incorporarse con dificultad a la misma vez que retuerce el cuerpo, grita, vocifera y repite en forma de remedo frases que ha escuchado a lo largo de su experiencia como paciente de dolor crónico debido a su caso de endometriosis, ya sea por doctores o familiares (Johanna Hedva, s.f.). Son frases estereotípicas y normalizadas que reducen una condición como algo simplemente controlable por uno mismo y equivocado. También utiliza oraciones encontradas en los prospectos médicos, como efectos secundarios y contraindicaciones. Hedva usa el remedo como una forma empoderada de reclamo y queja, y como una burla hacia el opresor. Hedva se apropia de la queja del enfermo, aquella queja que la sociedad te enseña a ocultar para aparentar una normalidad en lugar de verbalizar tu malestar.



Figura 5. [Johanna Hedva. "Sick Witch". 2016.](#)

Es importante para mi trabajo por la forma contestataria en la que presenta su experiencia sin hablar desde la primera persona. Crea una yuxtaposición entre las frases médicas normalizadas y un cuerpo que visualmente no coincide con el que debería de verbalizarlas. Si bien el performance de Hedva no se conecta visualmente ni técnicamente con este proyecto, es pertinente por la forma en la que se enuncia el testimonio: una enunciación violenta, sobre una violencia, pero que visualmente se presenta frágil.

## **Capítulo 2: Metodología, mimesis táctil, el lumen print como vestigio**

Las imágenes de este proyecto son realizadas mediante la técnica de impresión solar, comúnmente llamada por su nombre en inglés "lumen printing" y "lumen prints". La impresión solar consiste en un proceso fotográfico sin cámara, en donde se utiliza papel fotográfico fotosensible (gelatina de plata) blanco y negro, los rayos ultravioleta del sol y químico fijador. Tradicionalmente, el papel fotográfico fotosensible se utiliza dentro de un laboratorio bajo las condiciones de luz adecuadas para no velar el papel, sin embargo, este proceso requiere salir del laboratorio y manipular el papel fotosensible bajo la luz del sol (Arnold, 2015). Este proceso se remonta hacia los inicios de la fotografía, cuando William Henry Fox Talbot creó sus "dibujos fotográficos". Talbot colocaba plantas sobre papel sensibilizado que luego exponía al sol; de esta forma creaba fotogramas en negativo que luego podía reproducir a positivo mediante una impresión

por contacto (Brough, 2016). Hoy en día el proceso toma el nombre contemporáneo de “*lumen print*” y se realiza con papel fotosensible producido industrialmente, sin importar si el papel está extremadamente vencido o velado. El papel ya no necesita pasar por el químico revelador o el baño de paro, sólo por el químico fijador, lo que resulta en imágenes con tonalidades rosadas, lilas, amarillas y marrones en lugar de la tradicional escala de grises.

Las imágenes se producen mediante una impresión por contacto con algún elemento, lo que resulta en imágenes únicas. A diferencia de la impresión por contacto en laboratorio y con una ampliadora, el resultado visual se ve influenciado por la humedad del objeto, la temperatura del objeto y la intensidad de la luz solar. Es decir, no es necesario que el elemento sea traslúcido para generar detalle sobre el papel; si el elemento opaco exuda humedad, el papel reaccionará visualmente ante este contacto. Esta técnica implica una contingencia en la medida que me permite controlar ciertas variables del proceso de creación de la imagen mientras que el resultado visual es totalmente azaroso. Los lumen prints de este proyecto son creados mediante el contacto directo con partes de mi cuerpo. Los fotogramas tradicionales a partir de transparencias se generan cuando la luz atraviesa el material, dejando en el papel su huella en positivo. En este caso, la imagen se genera a partir de mi cuerpo opaco y la acción del sol solo imprime la silueta de la forma que esté encima. Dependiendo del área del cuerpo, a veces el papel apenas está expuesto al sol. Es decir, los detalles, las texturas e información de mi piel que quedan grabados en la imagen, no son revelados por la luz del sol atravesando mi cuerpo; los detalles son generados a partir de la temperatura y los fluidos que salen y exudan de mi cuerpo. La imagen se produce en la relación directa y sin intermediarios -ópticos, transparencias u objetos- entre mi cuerpo y el soporte. Las imágenes se obtienen mediante la acción de *presionar* mi cuerpo contra el papel. Dependiendo del área de mi cuerpo eso implica: *presionar* mi cuerpo contra el papel, *aplastar* mi cuerpo con el papel o *introducir* el papel a mi cuerpo.

Las variables del proceso que puedo controlar son: la elección de la parte de mi cuerpo con la que se dará el contacto, la composición al decidir cómo colocaré mi cuerpo sobre el papel, el tiempo que mantengo el contacto entre mi cuerpo y el papel (lo que equivaldría al tiempo de exposición) y, por último, si decido intervenir el papel antes de colocarlo adentro del químico fijador. Las características de la imagen sin fijar son muy

distintas a cuando están fijadas. Una vez que *despego* el papel de mi cuerpo, la imagen es una contrastada y de tonalidades azules, moradas, rojas, fucsias neones. El papel cambia inmediatamente cuando es colocado en el fijador, adquiriendo los tonos finales rosados, amarillos, lilas y celestes con poco contraste.

En cuanto al material, utilizo papeles fotosensibles de distintos acabados: papel RC (resin coated) lustre, papel fibra mate y papel fibra brillante. Las copias finales son de distintos tamaños, los cuales decido en relación al tamaño de la parte del cuerpo que registraré. Una vez que pasan por el fijador enjuago las copias en agua por media hora. Las copias finales secas adquieren una materialidad con volumen, ya que mantienen los pliegues de los dobleces producidos por la forma de mi cuerpo. Como resultado, el material toma el rol de papel-piel, al convertirse en piezas con volumen que corresponden a la presión y forma del cuerpo. Las imágenes consisten en contornos y texturas de característica difusa, en escala 1:1, que corresponden a huellas de distintas partes de mi cuerpo, como las palmas de mis manos, el interior de mi boca, mi vulva, mi axila, mi cara y mi torso.

Por otro lado, el proyecto contiene una selección de lumen prints de radiografías a modo de apéndice, ya que, a diferencia de las huellas del cuerpo, las radiografías son producidas a través de la mirada de una máquina. Estas imágenes son producidas utilizando la placa radiográfica como negativo, la cual funciona como intermediaria entre el soporte y la imagen final. La visualidad convencional de las radiografías es transformada al convertirla en positivo, produciendo un efecto visual que parece devolverle la carne al esqueleto; el esqueleto cobra volumen, aunque con límites difusos, dejando ver el interior del cuerpo alejándose de su carácter de transparencia y acercándose a una condición de cadáver. En términos generales, la visualidad y el formato de las imágenes presentan un cuerpo fragmentado, herido y violentado. Sin embargo, materialmente, las tonalidades son descontrastadas, los colores pasteles, y remiten a la piel y lo epidérmico. Me interesa la ambivalencia que puede generar este contraste entre la violencia y la estética con la que es representada.

Al ser un proyecto fotográfico, las imágenes están sometidas a una lógica mimética, por eso es pertinente traer como contexto la discusión sobre la mimesis intrínseca del medio fotográfico. Discusión planteada por Jeff Wall, al analizar el

desarrollo del fotoconceptualismo de los años setenta como ejemplo. El fotógrafo Jeff Wall señala cómo los procesos fotográficos de aquella época fueron estimulados por las relaciones miméticas junto con otros procesos sociales de producción, tales como el industrial, el comercial, el periodismo, entre otros (Wall, 2003). Los artistas que utilizaban la fotografía como medio comenzaron a poner en práctica una estructura mimética a través de la cual imitaban estos procesos sociales de producción, en consecuencia, se inició un discurso crítico autoconsciente sobre la propia creación de imágenes (Wall, 2003). A través de este discurso, la fotografía como medio autónomo comenzó a ser considerada como arte, alejándose de los criterios del pictorialismo vanguardista y de su rol como solo un medio técnico para el registro (Wall, 2003). La discusión sobre la mimesis en la fotografía ha sido tradicionalmente enfocada hacia el campo de la fotografía documental, al cuestionar la verosimilitud de la realidad representada.

Las imágenes de este proyecto presentan un carácter mimético como es planteado en su discusión tradicional, en la medida en que consiste en un proceso de revelado fotográfico fototípico a través de las impresiones solares. Con esto me refiero a la relación mimética imagen-realidad intrínseca del medio: la creación de una imagen a partir de la exposición del soporte fotosensible a luz, y la aparición de esta imagen al ser revelada mediante un proceso fotoquímico. Tal como desarrolla Wall, la fotografía deja de comprenderse a sí misma solo como un medio técnico y comienza a tomar una autoconsciencia sobre sus términos de representación, discusión que continúa hasta la actualidad. Primero al separarse de su estatus de arte modernista de vanguardia, seguida de la reflexión sobre la fotografía documental, luego sobre su rol en el desarrollo del arte conceptual de los setentas y, finalmente, al expandirse hacia las ramas más experimentales del arte contemporáneo en la actualidad (2003). En el contexto de este proyecto, la reflexión sobre la mimesis fotográfica se separa de la discusión tradicional, al responder a las propiedades experimentales particulares de la metodología anteriormente explicada del lumen print y la imagen por contacto. Las impresiones tienen un componente pictórico expresivo a través del color, la textura y las formas, que remiten a los procesos artesanales del grabado, producto de la experimentación manual -la manipulación- con las superficies de los papeles.

En los términos clásicos de la tradición fotográfica, lo mimético y lo fotográfico siempre han ocurrido al nivel de la visión, sin embargo, los lumen prints son imágenes

por contacto no intermediadas por una óptica o cámara, es decir, presentan una relación física entre el soporte fotográfico y el referente. Esta relación física entre mi cuerpo y el soporte deja detrás de sí una materialidad, una huella corporal que es, a la misma vez, una huella fotográfica. Es así como, a través de la relación física del contacto, el revelado mimético se presenta al nivel del tacto. El proyecto propone una reflexión de la mirada y el registro fotográfico en la medida que presenta una mirada que no es atribuida a un ojo como órgano ni al medio técnico de la cámara como óptica. En cambio, la mimesis responde a la perspectiva de la piel, una *mirada* atribuida a la piel, sin ojos, un *registro de las sensaciones táctiles*; la perspectiva del órgano de la piel, que no ve, pero, al ser una superficie sensible, percibe y siente. Esta relación física entre el soporte fotosensible y el cuerpo, elimina al ojo, al aparato, la visión, la distancia y las reemplaza por la piel, el tacto, la cercanía, el azar, el aplastar, la sensación, la incomodidad, las cavidades, los pliegues: el existir encima del soporte. Esta clase de proceso de aparición fotográfica mediante un revelado mimético táctil le atribuye una sensación de realismo a las imágenes. Es decir, debido al contacto físico directo, la impresión solar opera de forma similar a una huella dactilar: una huella que identifica y autentifica.

Como mencioné anteriormente, el contacto entre el cuerpo y el soporte deja una huella material que no solo funciona como registro fotográfico de la piel, sino que además es un *rastro* que alude a la situación por la que se creó la huella en primer lugar. Las huellas de las imágenes de este proyecto no solo corresponden a mi cuerpo como referente sino a un proceso de contacto con éste, en donde los gestos de aplastar e introducir el papel representan el proceso corporal subjetivo de experimentar un acto de violencia física ejercida por un tercero. De esta forma, establezco una relación de causa y efecto entre el contacto y la huella, en donde el lumen print toma el rol de la piel agredida y el gesto de aplastarme contra la superficie del papel toma el rol de la acción violenta. En este sentido, considero que la imagen no solo es una huella sino también un vestigio al ser un *indicio* que nos permite inferir o deducir la existencia de algo más (RAE, s. f.). Visualmente, el efecto real sobre la piel serían heridas, moretones o marcas que solo son visibles en el momento inmediato del contacto con algún instrumento, objeto u otro cuerpo. El efecto visual sobre el soporte del papel, son colores que aluden a heridas, llagas, sangre, pus, moretones; texturas que corresponden a los poros de mi piel, pezones, labios; formas creadas a partir de los puntos de contacto con mi cuerpo junto con los espacios negativos de las cavidades; y finalmente, volúmenes que corresponden a los

pliegues y formas de mi cuerpo. A diferencia de los efectos visuales sobre una piel real, el papel no puede sanar y las heridas no desaparecen. Estas imágenes constituyen lo que denomino el *vestigio de una violencia física*. Estos vestigios, en su carácter de rastro no efímero, toman el rol simbólico de una “evidencia” que pasaré a desarrollar en el siguiente subtema.

### Capítulo 3: El índice simbólico-religioso como “evidencia”

En este subtema desarrollaré el carácter indexical de la huella como rastro. Analizaré la huella de mi cuerpo de los lumen prints en relación a los índices simbólico-religiosos del Sudario de Turín y los estigmas religiosos, además de cómo toman el rol simbólico de “evidencias” pseudo-forenses, en la medida que no representan un crimen, sino la prueba de una corporalidad y la aparición de un milagro. Para comenzar a definir el concepto de índice, según la teoría de Pierce desarrollada por Levi Strauss (2020, p.39), una de las principales bases para las afirmaciones de verdad de la fotografía durante los últimos cuarenta años ha sido su indexicalidad. El término se extrae de la teoría semiótica de Charles Sanders Pierce de las tres formas en las que un signo puede representar a su objeto: una conexión existencial (índice), una semejanza con él (icónico) o según un hábito o ley (simbólico). Es decir, la imagen indicial mantiene una relación física de causa-efecto y se conecta físicamente con el objeto que representa (2020, p.39).

Margaret Iversen sigue desarrollando la teoría del índice según Pierce, “Él describió el índice como el tipo de signo más ‘contundente’ significa estableciendo un vínculo existencial o causal con su referente, ya sea dirigiendo nuestra atención hacia algo o siendo físicamente impresionado o afectado por ello. [...] Ni el icono ni el símbolo tienen el carácter imperativo del índice, que, por un lado, llama nuestra atención sobre algo en el mundo y, por el otro, está conectado físicamente con él” (2017, p. 18). Iversen continúa desarrollando el concepto apoyándose de la teoría de Mary Ann Doane, en donde dice que existen dos clases de índice, por un lado, está el “índice puro”, uno demostrativo, en la medida que dirige nuestra atención hacia un objeto; mientras que la otra clase de índice es el rastro (2017, p. 19). Ella encuentra que la diferencia entre estas clases de índice está presente en una diferencia temporal, en donde el índice demostrativo dirige nuestra atención hacia un objeto y sucede en el momento presente y en presencia de aquel objeto; mientras que el índice como rastro es producido o causado por el contacto con un objeto e indica una presencia pasada (2017, p. 19). Iversen cita a Doane: “la huella no se evapora en el momento de su producción, sino que permanece como el *testigo* [énfasis agregado] de una anterioridad” (2017, p. 19).

Me centraré en analizar específicamente la clase de índice del rastro, categoría donde entran como ejemplo los índices simbólico-religiosos del Sudario de Turín y los

estigmas religiosos, además de los lumen prints de este proyecto fotográfico. En tanto que los tres casos son índices que tienen una característica predominantemente corporal relacionadas a improntas o marcas por heridas, a la existencia de un evento violento y la existencia de una creencia no visible. Los índices que utilizaré como ejemplo se alejan del ámbito del arte para entrar al ámbito de la religión. Una de las referencias más importantes para esta investigación es el objeto simbólicoreligioso del Sudario de Turín, un ejemplo que representa un índice como rastro y que mantiene una relación de causa y efecto. El Sudario de Turín es un índice de característica corporal al ser una tela de lino manchada, presuntamente, con la sangre del cuerpo de Jesús luego de su crucifixión, fluido con el que se grabó sobre la superficie, la supuesta impronta de su rostro y cuerpo herido. Este soporte de tela con un índice corporal sería un rastro que confirmaría la existencia del cuerpo de Jesús, tanto como un *testigo* del evento violento de la Pasión de Cristo. Simbólicamente, esta tela de lino manchada, se estaría conectando con un momento de contacto del pasado de una línea del tiempo histórico-católica. Relaciono este ejemplo al proyecto ya que las huellas de los lumen prints son rastros no efímeros, que representan simbólicamente mi cuerpo herido como efecto de eventos pasados de violencia física hacia mi cuerpo. A pesar de que este rastro no ha sido comprobado verídicamente y las pocas pruebas que se han realizado sobre esta tela de lino indican lo contrario, aquella tela con una aparente mancha de sangre con la huella del cuerpo de Jesús establecería una conexión con su cuerpo físico real (Didi-Huberman, 1984). Los estudios realizados alrededor de esta reliquia son estudios con una aproximación forense en donde el Sudario toma momentáneamente el rol de “evidencia”, sin embargo, permeada por la creencia católica. Estos estudios funcionan como un retrazado y reconstrucción del evento violento de la Pasión de Cristo:

En resumen, entonces había un pedazo de lino manchado. Se llegó a una determinación en cuanto a su naturaleza: era sangre. Mediante el hecho del contacto se describía el acto y se identificaba al actor. Y su muerte recreada. Las manchas de sangre permitieron imaginar el significado y el drama de la Pasión de Cristo. (Didi-Huberman, 1984, p. 81)

Por otro lado, el concepto de las estigmas religiosas es relevante para el proyecto. Las estigmas son la aparición de heridas de atribución milagrosa en el cuerpo humano. Son heridas que aparecen en el cuerpo de personas cristianas tras dedicar su devoción y

meditación hacia Dios, manifestadas como las heridas que sufrió Jesús en el momento de su crucifixión. La marca sobre el cuerpo del devoto deviene índice y representa un presunto rastro de la presencia de Dios. La idea del estigma implica un proceso de aparición y revelación manifestado físicamente en el cuerpo a través de la herida. En este caso, la herida como rastro sobre la superficie del propio cuerpo toma el rol de evidencia de un suceso del pasado (la Pasión de Cristo) a la misma vez que sobrenatural (la existencia de Dios). En el caso de las estigmas, el rastro es la marca de la herida que aparece sobre la propia piel como soporte. La herida deja de significar una lesión en su sentido convencional y opera como una impresión mediante un acto de fe -una aparición- que no se conecta a la existencia de un agente dañino del espacio inmediato, sino que se conecta a la supuesta manifestación espiritual de Dios. En ese sentido, estos ejemplos de índices religiosos corporales toman simbólicamente el rol de una “evidencia” en la medida que los creyentes católicos consideran que, tanto la existencia de Dios como sus manifestaciones, son reales. En el intento por demostrar la existencia de Dios, toman estos índices como pruebas a pesar de contener una subjetividad y conflicto de interés de por medio, en donde finalmente, no se pueden tratar estos rastros indiciales como pruebas objetivas de la existencia de Dios.

Estos ejemplos de índices corporales simbólico-religiosos son importantes para comprender la naturaleza del proyecto, ya que en mi proceso de creación de los lumen prints estoy materializando lesiones simbólicas para evidenciar un trauma psíquico latente producto de una violencia hacia mi cuerpo que no dejó rastro material. Al materializar mis lesiones, los lumen prints se convierten en “evidencias simbólicas” como un gesto de afirmación y autovalidación de un trauma psíquico invisible. Realizo este gesto de “materializar mis lesiones” a partir de una urgencia personal, al sentir la presencia de estas experiencias violentas suspendidas en mi psique, difícilmente reconocidas o validadas socialmente al ser invisibles. Estas experiencias ya culminaron, pero su presencia aún existe en mí, así como el rol de la presencia que tiene Dios para el devoto, una presencia que me acompaña espiritual y psíquicamente. La diferencia crucial es que la presencia del trauma psíquico es objetivamente real ya que responde al evento traumático del pasado.

En cuanto a la religión surge una necesidad por comprobar la realidad de ciertos eventos de fe que no tienen forma de ser verificados objetivamente como tales. En cuanto

a los traumas psíquicos, existe una necesidad de validación emocional. Finalmente, en cuanto al proyecto, la imagen por contacto toma simbólicamente el rol de la evidencia visual faltante del trauma, gracias a la característica indexical del medio, que opera al garantizar la existencia de algo (Iversen, 2017, p. 21). Me interesa utilizar esta característica intrínseca del medio para visibilizar y reflexionar sobre el suceso sin índice visible del trauma psíquico, concepto que desarrollaré en el siguiente subtema.

#### **Capítulo 4: El trauma y el carácter indexical como método de reconstrucción**

En este último subtema desarrollaré el concepto del trauma, el cual es el trasfondo de todo el proyecto, y cómo éste es mediado a través de los índices que representan los lumen prints. Finalmente, explicaré cómo el proceso de creación de estos índices, el conjunto final de imágenes y el montaje en el espacio, terminan por funcionar como un método de reconstrucción de la experiencia corporal de un evento traumático violento. Para resumir lo anteriormente desarrollado, las huellas de los lumen prints representan lesiones corporales y funcionan como índices de la presencia invisible de un trauma en mi psique, producto de una violencia física del pasado. En cuanto al concepto del índice como rastro, podemos concluir que implica una relación de causa y efecto, un momento de contacto y una presencia pasada (Iversen, 2017, p. 19). Los ejemplos anteriormente explicados han sido índices presentados como rastros corporales cuyas causas son difíciles de comprobar. En cambio, en relación al trauma psíquico, las causas son distinguibles y señalables, pero los rastros son invisibles. Cathy Caruth desarrolla el concepto del trauma como una herida infligida a la mente:

el griego *trauma*, o “herida”, que originalmente se refería a una lesión infligida a un cuerpo. En su uso posterior, particularmente en la literatura médica y psiquiátrica, y de manera más central en el texto de Freud, el término trauma se entiende como una herida infligida no al cuerpo sino a la mente. Pero lo que parece sugerir Freud en *Más Allá del Principio del Placer* es que la herida de la mente - la brecha en la experiencia mental del tiempo, del yo y del mundo- no es, como la

herida del cuerpo, un evento simple y curable, sino un evento que [...] se experimenta demasiado pronto, demasiado inesperadamente, para ser plenamente conocido y, por lo tanto, no está disponible para la conciencia hasta que se impone nuevamente, repetidamente, en las pesadillas y acciones

repetitivas del sobreviviente. (Caruth, 1996, pp. 3-4)

Bajo la lógica del índice, el trauma también opera como un rastro en la medida que *deviene una huella psíquica* producida por un evento impactante para el individuo. Este evento impactante sucede en la realidad material y es experimentado como un estímulo a través del cuerpo, el cual es afectado de forma biológica. Por otro lado, el mismo estímulo es recibido sensorialmente a través del cuerpo como información que penetra en nuestra psique. Iversen (2017, p. 4) desarrolla el trauma según Freud como un evento inicial, apenas experimentado que permanece latente y solo se vuelve traumático retroactivamente. Iversen rescata un curioso ejemplo en donde Freud traza una analogía entre la acción diferida fotográfica y psíquica, en donde, esta última puede hacerse “más comprensible comparándola con una exposición fotográfica que puede ser revelada después de cualquier intervalo de tiempo y transformada en una imagen” (Iversen, 2017, p. 4). Es decir, el trauma es una huella que se va revelando con el paso del tiempo. Esta idea se relaciona con el proyecto ya que mi intención es reconstruir mi experiencia corporal de este evento traumático violento. Un suceso que, debido a su naturaleza retroactiva de revelado, forma una percepción fragmentada de la situación y cómo el cuerpo se ve afectado. Esta reconstrucción es llevada a cabo para asir una experiencia traumática y recuperar la agencia que no tuve sobre mi cuerpo en el momento real del evento. Esto fue debido a que fueron situaciones en las que tuve que ceder el control a un tercero o donde se me quitó la agencia forzosamente sin oportunidad de procesar lo que estaba sucediendo. Este trauma es mediado al crear huellas de mi cuerpo mediante los lumen prints y darle una materialidad a aquellos índices que desaparecieron debido a que el trauma se hizo evidente -se reveló- mucho después del suceso físico. La reconstrucción de esta experiencia corporal, es a través de esta suerte de performance individual, en el que realizo un contacto entre la superficie fotosensible y mi cuerpo para crear mis propias lesiones simbólicas que operan como índices del trauma de una agresión. También es un intento por recuperar la agencia sobre mi propio cuerpo y reinterpretar el gesto al que fui sometida anteriormente para tratar de comprenderlo y tomar control de una situación que en el momento original se escapaba de mi control.

Por otro lado, el montaje final consiste en una instalación en donde las piezas están colocadas en la pared en una disposición que corresponde a la altura de mi cuerpo, 1.74m (Ver Figura 6). Las imágenes están dispuestas en la pared utilizando mi estatura como referencia y la ubicación a la que corresponden en relación a las partes de mi cuerpo. La serie de imágenes está dispuesta de forma lineal. De esta forma, se reconstruye mi cuerpo herido, un cuerpo fragmentado, que de forma psicoanalítica responde a la autopercepción que tengo sobre mi cuerpo agredido. En la Teoría del Ego, Freud enfatiza la importancia de la superficie del cuerpo en la constitución del ego o el yo. El ego es la imagen inconsciente que tenemos de nuestro cuerpo separado de su veracidad anatómica, y es determinado por las experiencias que éste ha atravesado.

En última instancia, el ego se deriva de las sensaciones corporales, principalmente de las que surgen de la superficie del cuerpo. Por tanto, puede ser considerado como una proyección mental de la superficie del cuerpo, además, como hemos visto anteriormente, representa las superficies del aparato mental. (Freud, 1923, como se citó en Grosz, 1994)

Esto significa que la imagen perceptual que tenemos de nuestro cuerpo no es equivalente a la realidad biológica de éste. Freud utiliza la figura anatómica del homúnculo cortical como analogía para visualizar la idea: la figura representa la percepción fragmentada y jerarquizada del cuerpo dentro del cerebro que *se para sobre su cabeza en la corteza, levanta los talones, mira hacia atrás y, como sabemos, tiene su área del habla en el lado izquierdo* [énfasis agregado], y que, como resultado, es una figura humana desproporcionada (Freud, 1923, como se citó en Grosz, 1994). Al colocar las piezas de forma lineal, en relación a su referente -la parte del cuerpo- aparecen vacíos y, es a través de estos vacíos, que puedo identificar cuáles son los lugares de mi cuerpo que percibo afectados por el trauma y el dolor. Fue un descubrimiento colocar las imágenes de esta forma y ver que incidía y reincidía en aquellas partes de mi cuerpo respecto a otras. La instalación representa un cuerpo fragmentado por las experiencias violentas, pero, a la misma vez, presenciar mi cuerpo fragmentado desde la perspectiva de una tercera persona me ha permitido identificarlo de forma más completa, en lugar de mi percepción anterior de fragmentos dispersos.

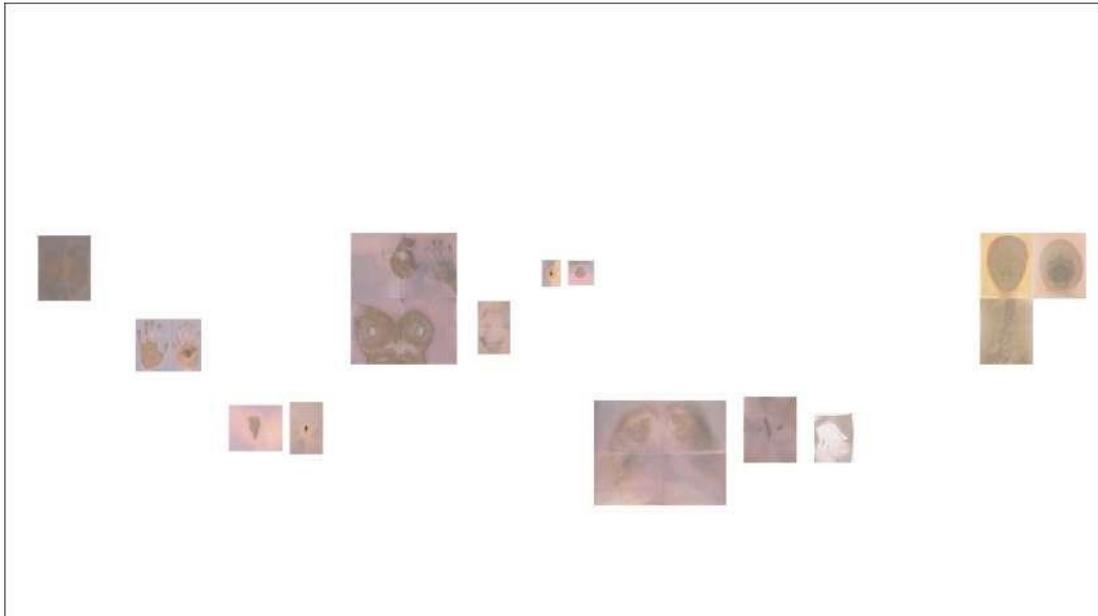


Figura 6

Finalmente, considero que esta reconstrucción funciona como si estuviera armando mi cuerpo como un rompecabezas en el que faltan piezas. Sin embargo, a pesar de no estar las piezas, el vacío y la ausencia guardan una referencia con las partes del cuerpo faltantes; el vacío no es solo espacio sin significado ya que éste carga la información de las partes del cuerpo que faltan. El vacío completa mi cuerpo representando las partes que menos me afectan, mientras que las partes que están representadas, se conectan psicoanalíticamente a las partes vinculadas a las experiencias traumáticas dolorosas. Considero que he logrado recrear la experiencia corporal de un trauma al representar un cuerpo que está a la misma vez fragmentado y completo. Un cuerpo en donde puedes imaginar los espacios en blanco y a la misma vez ver los puntos de dolor materializarse.

## Conclusiones

En conclusión, esta investigación consiste en un análisis de la presencia del índice en la metodología aplicada del lumen print, en los ejemplos no fotográficos de los índices simbólico-religiosos y finalmente en el trauma, en la medida que es el rastro psíquico de un momento de impacto en la vida de quién lo experimenta. Finalmente, creo que respondí y amplíé la pregunta planteada inicialmente: “¿de qué maneras se puede utilizar la característica indexical de la imagen por contacto para reconstruir la experiencia corporal de un evento traumático violento?”. Esta característica indexical se ha mantenido presente a lo largo de mi práctica; en la fase de creación de las imágenes a través de las huellas de mi cuerpo sobre el papel, y en la fase de instalación, ya que las piezas mantienen una referencialidad espacial con la parte del cuerpo a la que corresponden. En el ejercicio de disposición del montaje me encontré con la observación inesperada de algo que no había percibido durante el proceso. En un nivel personal, pude identificar a manera de mapeo corporal, las zonas de dolor o de afectación de mi cuerpo que asocio inconscientemente a aquellos eventos traumáticos. Fuera de mis intenciones creativas, esta representación, me permitió observar en tercera persona aquel cuerpo agredido que en el momento de la experiencia real estaba fuera de mi control y mi capacidad emocional de asimilación. Este descubrimiento de carácter psicoanalítico, me permitió visualizar mi cuerpo de una forma más completa y me dejó con la sensación de haberlo integrado a la antigua percepción que tenía sobre mi cuerpo, ya que esta reconstrucción de mi experiencia corporal a partir del índice desencadenó un autodescubrimiento automático y no planificado.

## Referencias Bibliográficas

Ahmed, S. (2002). The Contingency of Pain. *Parallax*, volumen 8 (número 1), pp. 17-34.

Arnold, D. (2015). *Morning Glories: Lumen Print Making*. David Arnold  
Photography Plus.  
<https://davidarnoldphotographyplus.com/2015/01/17/morningglorieslumen-print-making/>

Brough, D. (26 de Junio de 2016). *How to Make Lumen Prints*. Lomography.  
<https://www.lomography.com/magazine/321837-how-to-make-lumen-prints>

Caruth, C. (1996). Introducción: La herida y la voz. En *Experiencias No Reclamadas* (pp. 1-9). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Didi-Huberman, G. (2015). Cara, próximo, lejano: la huella del rostro y el lugar para aparecer. En *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2* (pp. 201-219). Cantabria: Shangrila.

Didi-Huberman, G. (1998). En los pliegues de lo abierto. En *Fasmas* (pp. 185-205). Cantabria: Shangrila.

Didi-Huberman, G. (1984). The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain). *October*, volumen 29, pp. 63-81.

Estate Birgit Jürgenssen. (s.f.). *Photography*.  
<https://birgitjuergenssen.com/en/works/#filter=.photos>

Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies*. Bloomington: Allen & Unwin.

Hedva, J. (2015, Octubre). *My Body Is a Prison of Pain so I Want to Leave It Like a Mystic But I Also Love It & Want it to Matter Politically*. Presentado en Human Resources, Los Angeles, Estados Unidos.

Iversen, M. (2017). *Photography, Trace, and Trauma*. Chicago: The University of Chicago Press.

Johanna Hedva. (s.f.). *Sick Witch*. <https://johannahedva.com/sick-witch.php>

Jones, A. (1998). Postmodernism, Subjectivity and Body Art: A Trajectory. En *Body Art: Performing the Subject* (pp. 21-52). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kwon, M. (1996). Bloody valentines: afterimages by Ana Mendieta. En *Inside the visible: An elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine* (pp.165-171). Cambridge: The MIT Press

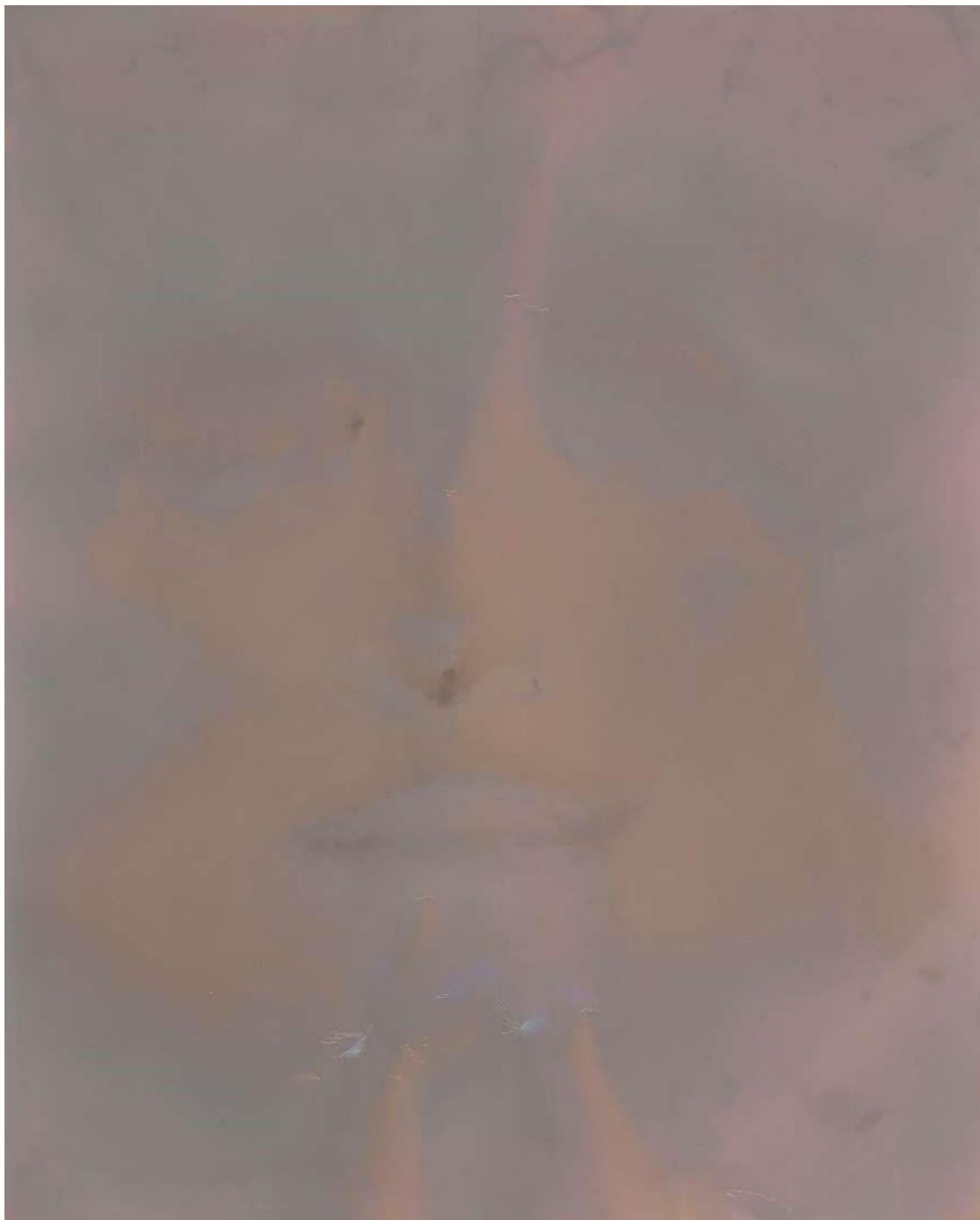
Manchester, E. (Julio de 2000). *Why I Never Became A Dancer*. Tate.  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-why-i-never-became-a-dancert07314>

Real Academia Española. (s.f.). *Vestigio*. <https://dle.rae.es/vestigio>

Remick, R. (s.f.). *Ana Mendieta*. MoMA. <https://www.moma.org/artists/3924>

Wall, J. (2003). Señales de indiferencia. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. En *Indiferencia y Singularidad* (pp. 275-312). España: Gustavo Gili.

## Anexo: Imágenes del proyecto



Del Castillo, F. (2022). Rostro. Lumen print.



Del Castillo, F. (2022). Axila. Lumen print.



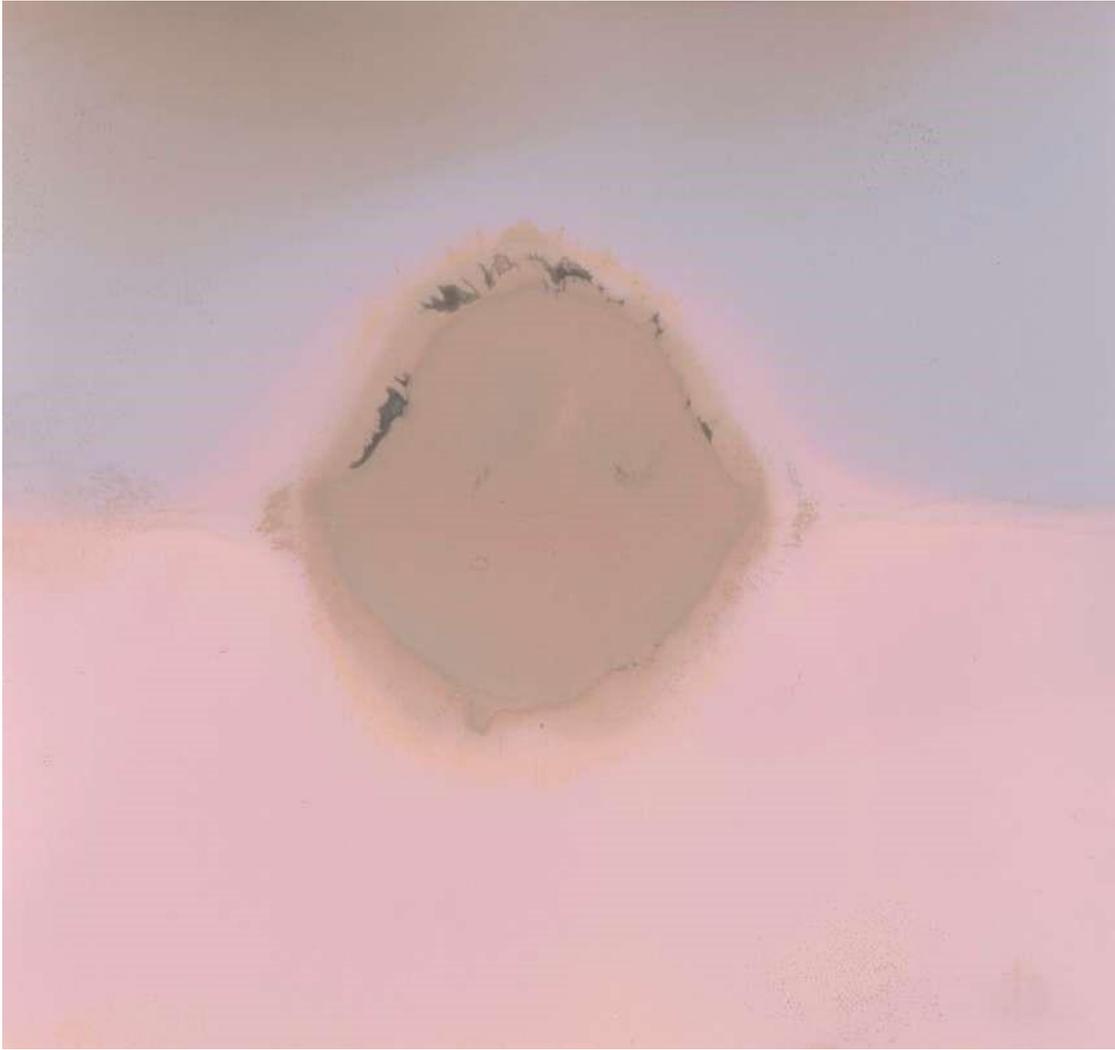
Del Castillo, F. (2022). Mano derecha. Lumen print.



Del Castillo, F. (2022). Mano izquierda. Lumen print.



Del Castillo, F. (2022). Boca #1. Lumen print.



Del Castillo, F. (2022). Boca #2. Lumen print.



Del Castillo, F. (2022). Vulva #1. Lumen print.



Del Castillo, F. (2022). Vulva #2. Lumen print.



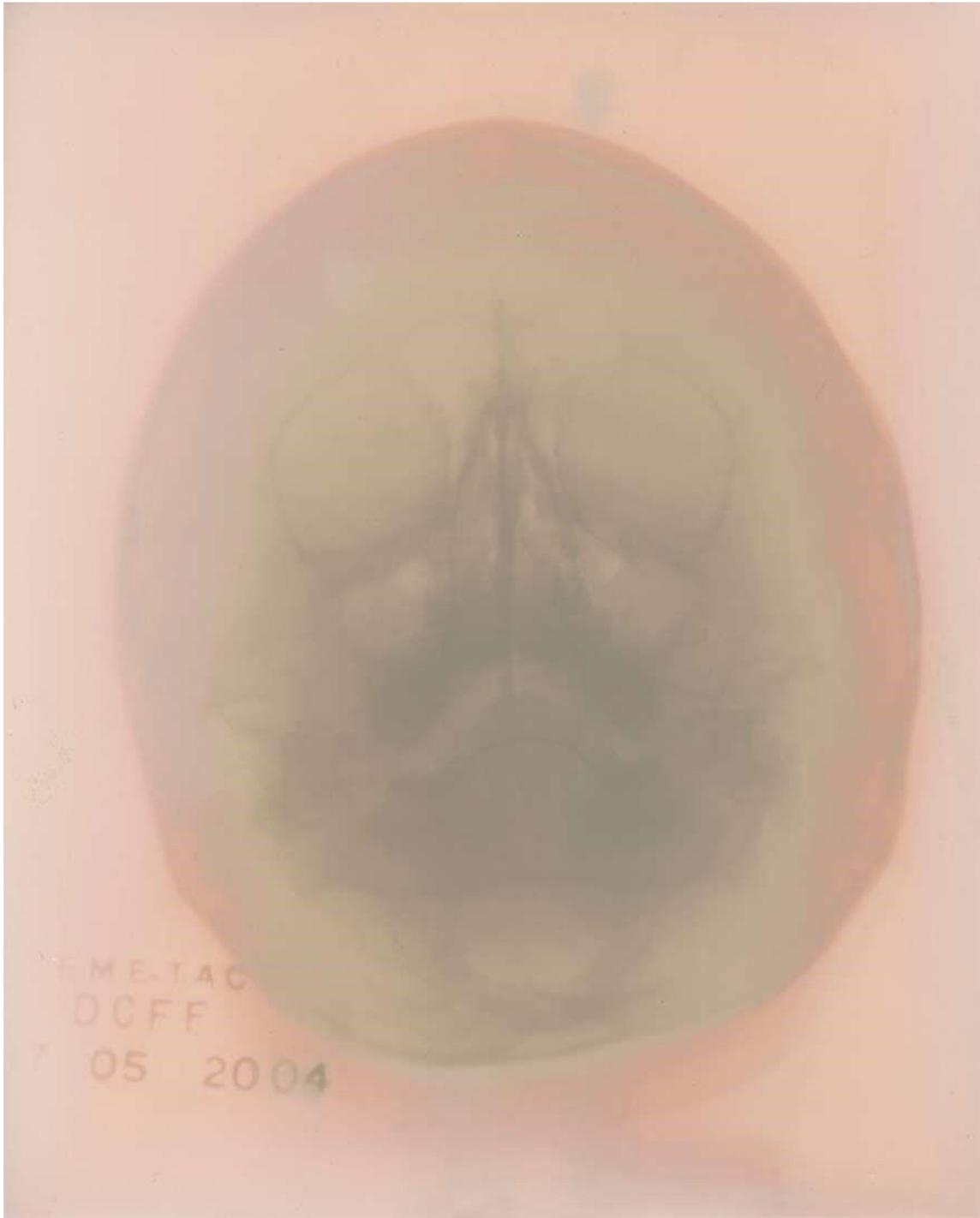
Del Castillo, F. (2022). Vulva #3. Lumen print.



Del Castillo, F. (2019). Puño. Lumen print.



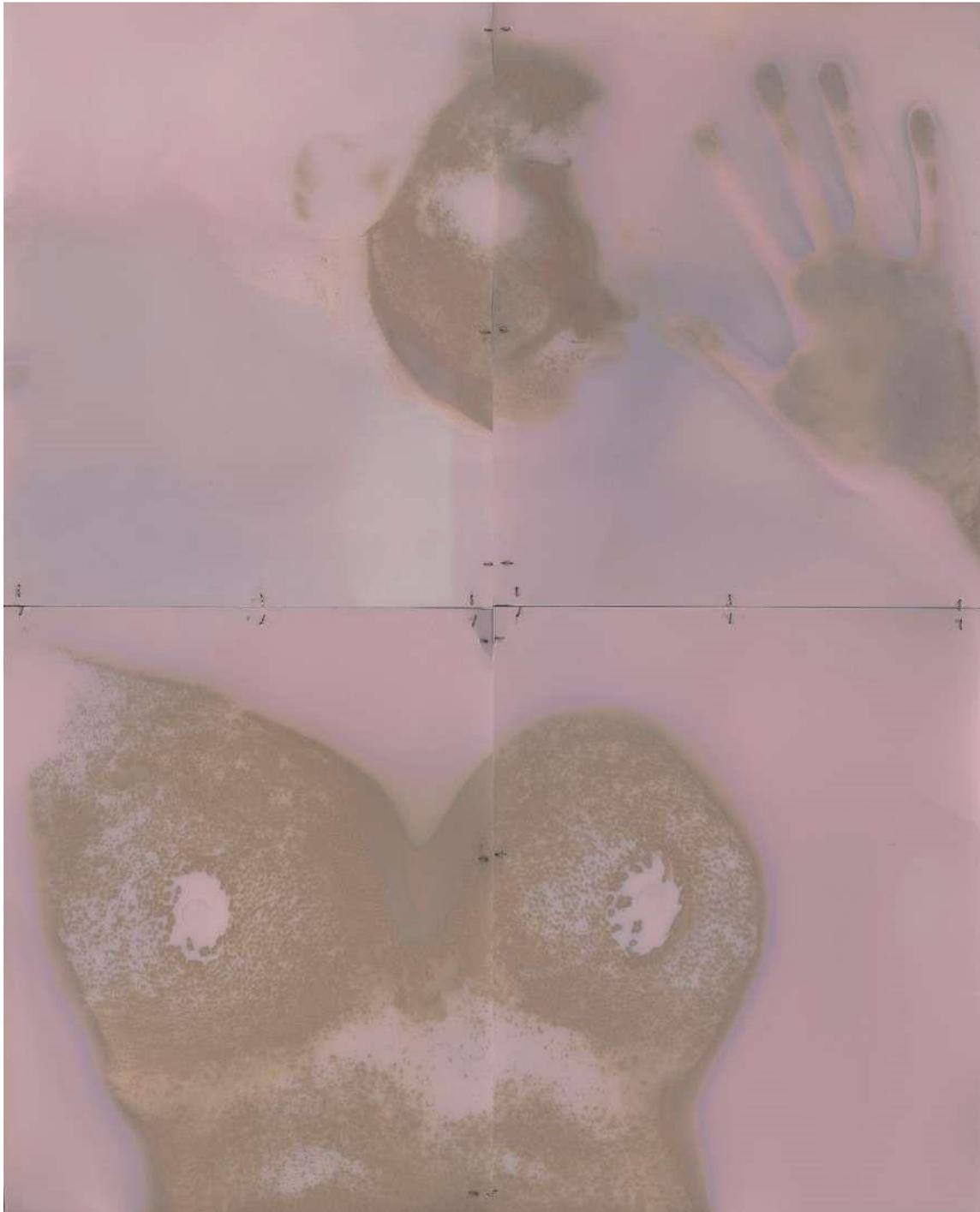
Del Castillo, F. (2021). Cráneo frontal. Lumen print.



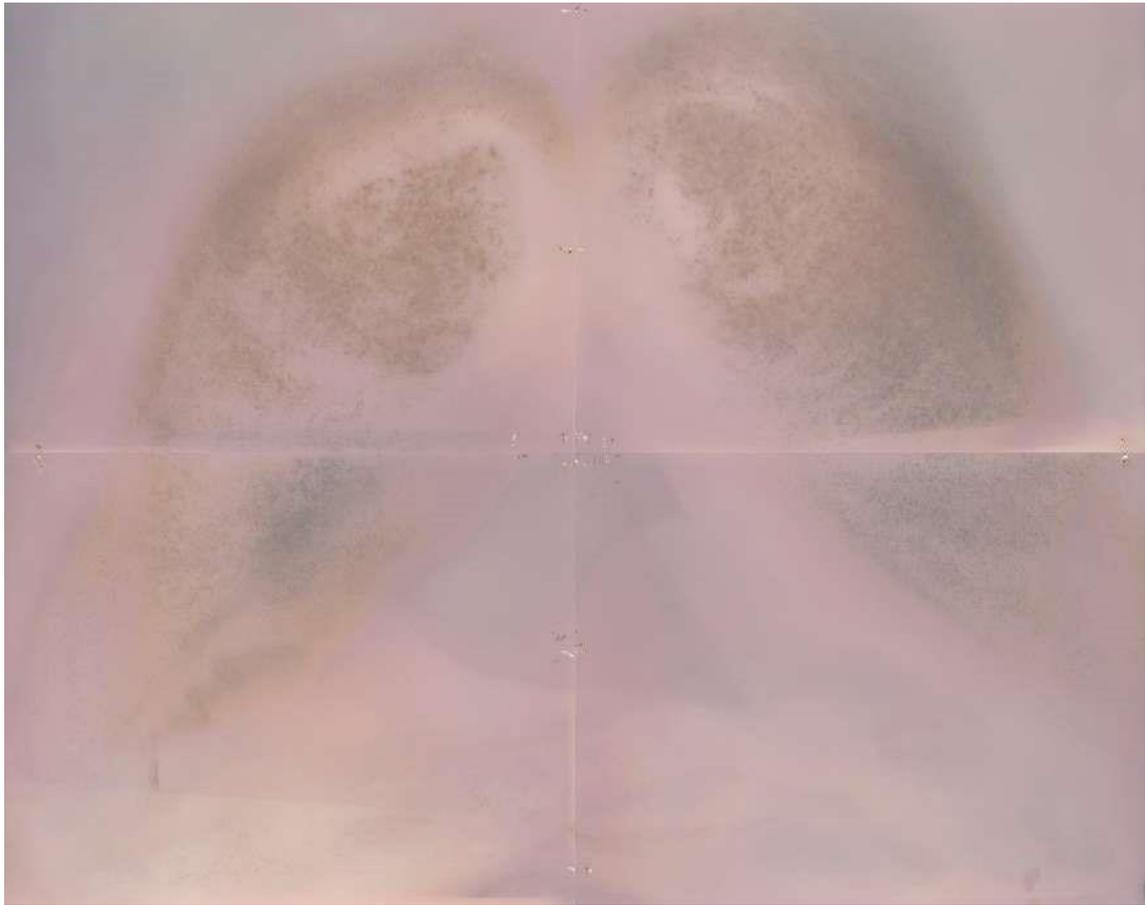
Del Castillo, F. (2021). Cráneo cenital. Lumen print.



Del Castillo, F. (2021). Columna. Lumen print.



Del Castillo, F. (2022). Aplastada. Lumen print.



Del Castillo, F. (2022). Sentada. Lumen print.