

## Fotografiar la performance

Wenceslao Rambla Zaragoza

Catedràtic d'Estètica i Teoria de les Arts.  
Universitat Jaume I

Encara que va ser mitjans dels anys seixanta del passat segle quan s'inicia l'«art de la idea», ja en la dècada anterior, amb el *happening* (qualificable com «poètica d'intervenció» en tant que l'obra resultava de la participació de persones i objectes dins d'un marc proposat), es comença a passar l'última pàgina del llarg capítol històric caracteritzat per l'objecte artístic inconfusible *moble*. A partir d'aquí es referma, i continua en plena vigència –amb totes les variacions que es vulga imaginar– l'art conceptual.

Certament, l'artista va passar de representar la realitat a desenvolupar un intervencionisme *transpiratiu*, explicant amb la ment i/o el cos de l'artista, amb la Mare Terra i amb el mateix espectador. En aquells moments, expressions i termes com *land art*, *body art* o *performance*, van abastar el seu més complit sentit, encara que amb un important matís que s'ha de tenir en compte respecte a l'art més pur o *finament* conceptual o fred: el de propiciar una major incitació, provocació o agressivitat. Quelcom que el públic, almenys els seus seguidors, demanava fefaentment d'aquestes pràctiques.

D'altra banda, si atenem a allò que bé apunta Álvaro Ricardo en l'article escrit per a aquesta publicació, s'ha d'admetre l'existència, almenys, d'un triple ús del terme «performance»: segons es referisca a aspectes culturals, tecnològics o d'indole empresarial. Evidentment jo em situe, amb aquesta la meua aportació introductòria, dins del primer ús.

Amb la *performance* ens trobem, doncs, davant una modalitat artística que es relaciona amb el *happening*, encara que convé matisar, aquella es distingeix d'aquest últim per comptar amb una preparació programada i no amb la participació del públic.

Per la seua banda recordem com la tradició del *happening*, que es remunta als menyspreus i actuacions provocatives de què es van valdre futuristes, dadaistes i surrealistes com

## Fotografiar la performance

Wenceslao Rambla Zaragoza

Catedrático de Estética y Teoría de las Artes.  
Universitat Jaume I

Aunque fue a mediados de los años sesenta del pasado siglo cuando se inicia el «arte de la idea», ya en la década anterior, con el *happening* (calificable como «poética de intervención» en cuanto que la obra resultaba de la participación de personas y objetos dentro de un marco propuesto), se empieza a pasar la última página del largo capítulo histórico caracterizado por el inconfundible objeto artístico *mueble*. A partir de aquí se afianza, y sigue en plena vigencia –con todas las variaciones que imaginar se quiera– el arte conceptual.

Ciertamente, el artista pasó de representar la realidad a desarrollar un intervencionismo *transpirativo*, contando con la mente y/o el cuerpo del artista, con la Madre Tierra y con el propio espectador. En aquellos momentos, expresiones y términos como *land art*, *body art* o *performance*, vinieron a alcanzar su más cumplido sentido, aunque con un importante matiz a tener en cuenta con respecto al arte más puro o *finamente* conceptual o frío: el de propiciar una mayor incitación, provocación o agresividad. Algo que el público, al menos sus seguidores, recababa fehacientemente de tales prácticas.

Por otro lado, si atendemos a lo que bien apunta Álvaro Ricardo en el artículo escrito para esta publicación, ha de admitirse la existencia de, al menos, un triple uso del término «performance»: según se refiera a aspectos culturales, tecnológicos o de indole empresarial. Evidentemente yo voy a situarme, con esta mi aportación introductoria, dentro del primer uso.

Con la *performance* nos encontramos, pues, ante una modalidad artística que se relaciona con el *happening*, si bien, conviene matizar, aquella se distingue de este último por contar con una preparación programada y no con la participación del público.

Por su parte recordemos cómo la tradición del *happening*, que se remonta a los desplantes y actuaciones provocativas de los que se valieron futuristas, dadaístas y surrealistas

un mitjà per difondre les seues idees i creacions plàstiques o sonores, continuaria posteriorment en connexió amb activitats d'autointervenció corporal. Així, es va anar potenciant el *body art*, el significat dinàmic d'acció del qual *amb i en el cos* es vincula tant a aspectes antropològics (mitologies personals, dolor corporal autoinfringit: com a personal tast inquisitiu de patiment o com a acció per excitar i incitar l'hipotètic públic *voyeur*) com amb altres que donen al camp de la fenomenologia i l'existencialisme. El cos apareix com a punt de partida de la subjectivitat, com a cos-fonament d'una cultura; i fins i tot manifesta interès per una indagació sobre l'expressivitat mim-gesticulant de l'ésser humà en connexió amb l'*Alltäglichkeit*: amb la quotidianitat que, en els seus usos i costums, es presenta molt agressiva en tantíssimes ocasions.

Per destacar un exemple del camp més pròpiament «pictòric», podem recordar la ja emblemàtica (i qüestionada des de l'àmbit dels estudis de gènere) actuació realitzada a París el 1960 titulada *Painting Ceremony*, consistent en les evolucions de dues dones nues que, empastifades de pintura blava per l'artista Yves Klein, es rebolcaven i arrossegaven sobre una tela estesa deixant estampades empremtes i marques, mentre vint músics interpretaven la *Monotone Symphony* composta pel mateix Klein.

Però, seria en els anys setanta quan se li concediria carta de naturalesa a aquest tipus d'art (que, com hem volgut dir, entrellaçaria diverses modalitats artístiques derivant-se i/o fusionant d'una manera transversal determinats aspectes d'aquestes). Parafraçant Rose Lee Goldberg, podem dir que l'art conceptual, que estava arribant al seu apogeu, va donar lloc a una sèrie de manifestacions o execucions de les seues pròpies idees.

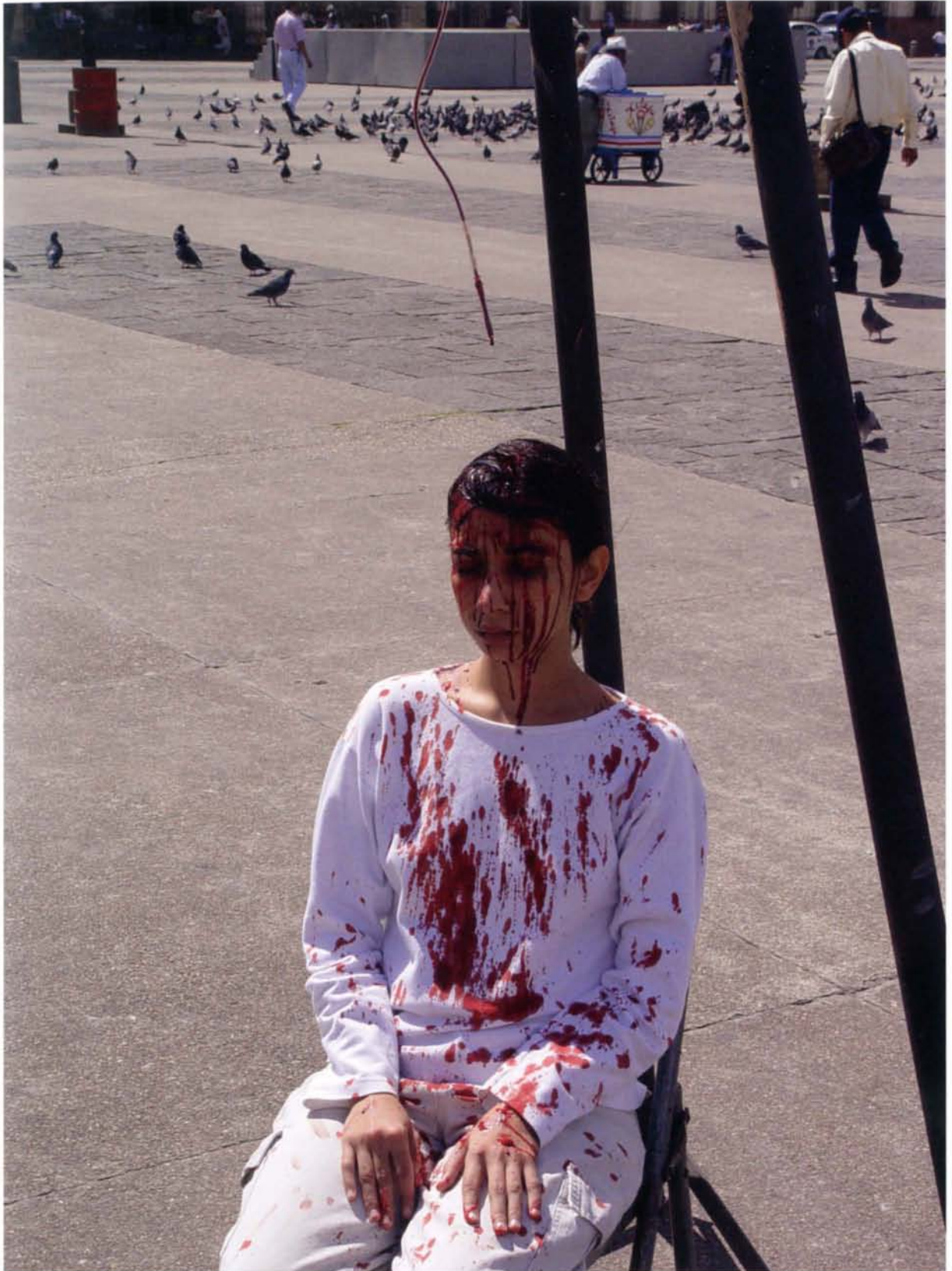
Certament les seues maneres (forma i to) han variat molt, per exemple, des del denominat *Wiener Aktionsgruppe* o accionisme vienès, amb les seues pràctiques sadomasoquistes i escatològiques i amb el càstig físic del cos (fet que ocorre ben sovint en el *body art*), fins a modalitats de caràcter molt més lúdic i jocós, si no esteticista en grau summe. Per descomptat no és aquesta última modalitat el posicionament de Regina José Galindo: només cal comprovar *El dolor en un pañuelo, Mientras, ellos siguen libres, Perra, El peso de la sangre, Golpes, o Marabunta*, on el càstig infligit en absolut pot entendre's com un frívol simulacre, ja que Galindo l'executa o el rep sense cap fingiment, amb l'exposició o, millor, la revelació en el procés

como un medio para difundir sus ideas y creaciones plásticas o sonoras, continuaria posteriormente en conexión con actividades de auto-intervención corporal. Así, fue potenciándose el *body art*, cuyo significado dinámico de acción *con y en el cuerpo* se vincula tanto a aspectos antropológicos (mitologías personales, dolor corporal auto-infringido: ya como personal cata inquisitiva de sufrimiento, ya como acción para excitar e incitar al hipotético público *voyeur*) como con otros recayentes en el campo de la fenomenología y el existencialismo. El cuerpo aparece como punto de partida de la subjetividad, como cuerpo-fundamento de una cultura; e incluso manifesta interès por una indagación sobre la expresividad mimo-gesticulante del ser humano en conexión con la *Alltäglichkeit*: con la cotidianidad que, en sus usos y costumbres, se presenta harto agresiva en tantísimas ocasiones.

Por destacar un ejemplo del campo más propiamente «pictórico», podemos recordar la ya emblemática (y cuestionada desde el ámbito de los estudios de género) actuación realizada en París en 1960 titulada *Painting Ceremony*, consistente en las evoluciones de dos mujeres desnudas que, embadurnadas de pintura azul por el artista Yves Klein, se revolcaban y arrastraban sobre un lienzo extendido dejando estampadas huellas y marcas, mientras veinte músicos interpretaban la *Monotone Symphony* compuesta por el propio Klein.

Pero sería en los años setenta cuando se le concedería carta de naturaleza a este tipo de arte (que, como hemos venido a decir, entrelazaría diversas modalidades artísticas derivándose y/o fusionando de un modo transversal determinados aspectos de ellas). Parafraçando a Rose Lee Goldberg, podemos decir que el arte conceptual, que estaba alcanzando su apogeo, dio lugar a una serie de manifestaciones o ejecuciones de sus propias ideas.

Ciertamente sus maneras (forma y tono) han variado mucho desde, por ejemplo, el denominado *Wiener Aktionsgruppe* o accionismo vienés, con sus prácticas sadomasoquistas y escatológicas y castigándose el cuerpo físicamente (lo que ocurre con frecuencia en el *body art*), hasta modalidades de carácter mucho más lúdico y jocoso, cuando no esteticista en grado sumo. Desde luego no es esta última modalidad el posicionamiento de Regina José Galindo: no hay más que comprobar *El dolor en un pañuelo, Mientras, ellos siguen libres, Perra, El peso de la sangre, Golpes, o Marabunta*, donde el castigo infligido en absoluto puede entenderse como un



*El peso de la sangre, 2004*

una veritat aguda, com és el cas de la violència implacable que es dóna al seu país davall múltiples facetes, totes inhumanes.

## II

Els actes performatius són essencialment acció. I acció que discorre al llarg d'un temps de major o menor durada i que, per tant, s'inicia, esdevé i acaba. I és per això que la fotografia té molt a dir a propòsit de la *performance*. Dit d'una altra manera: podem afirmar que la fotografia coadjuva a la propagació i memòria d'allò que al seu dia va ser (va ocórrer i es va executar). És a dir, propicia la permanència de l'efímer (de l'acció executada, no de la desaparició de la cruel situació) en la seua objectivació temporal (durada materialitzada en un suport). O dit més breument: plasmació/fixesa d'una acció de durada fugaç en la seua execució.

La fotografia captura en un instant (l'instant entra dins de la temporalitat) un succés que dura més o menys en la seua execució performativa, però que no obstant això, enfront de l'esvaïment de l'acció succeïda, no s'esgota, perquè la imatge queda estàticament fixada durant molt de temps; per sempre, podríem dir. Queda la imatge analògica o digital, com un en-si per a altres-si, un en-si permanent per a presents i futurs espectadors. En canvi, l'esdeveniment executat pel *performer* durant un breu segment temporal s'esfuma, desapareix, s'esgota en la seua mostració.

En tant que impressió, la imatge fotogràfica és sempre «verdadera». Tot i això, des del punt de vista de l'objectivitat, aquesta no concerneix la imatge sinó la interpretació que d'aquesta es dóna (que un mateix dóna). *Mutatis mutandis*, en una acció la seua «veritat» seria (així es pot considerar) la sèrie de diversos gestos, postures, passejos, girs... exercitats per l'artista-*performer*. Però «allò» que aquesta fa *in vivo* és susceptible de ser interpretat, diferenciadament i distintivament per un públic o un altre. Aquest públic contempla el resultat de l'accionisme, ja imprès en una fotografia (que el fotògraf ha pres, seleccionat, emmarcat i fixat segons el seu entendre), ja en una seqüència en moviment d'un vídeo (el muntatge, sonorització, etc., del qual també és obra d'un altre agent diferent del *performer*). És comprensible llavors que el grau d'interpretació de la *performance* com a obra artística per part de l'espectador, que no és artista-*performer* ni fotògraf ni videoartista, pugui variar. D'aquí doncs que, en aquesta interrelació a tres bandes –i sempre que no es desvirtue malintencionadament o d'una manera aberrant– tant la fotografia i el vídeo, com

frívol simulacro, ja que Galindo lo ejecuta o lo recibe sin fingimiento alguno, exponiendo o, mejor, revelándonos en su proceso una lacerante verdad, como es el caso de la violencia implacable que se da en su país bajo múltiples facetes a cuál más inhumana.

## II

Los actos performativos son esencialmente acción. Y acción que discurre a lo largo de un tiempo de mayor o menor duración y que, por tanto, se inicia, deviene y acaba. Y es por ello que la fotografía tiene mucho que decir a propósito de la *performance*. Dicho de otra manera: podemos afirmar que la fotografía coadyuva a la propagación y memoria de lo que en su día fue (ocurrió y se ejecutó). Es decir, propicia la permanencia de lo efímero (de la acción ejecutada, no de la desaparición de la cruel situación) en su objetivación temporal (duración materializada en un soporte). O dicho más brevemente: plasmación/fijeza de una acción de duración fugaz en su ejecución.

La fotografía captura en un instante (el instante entra dentro de la temporalidad) un suceso que dura más o menos en su ejecución performativa, pero que sin embargo, frente al desvanecimiento de la acción acontecida, no se agota, pues la imagen queda estáticamente fijada durante mucho tiempo; para siempre, podríamos decir. Queda la imagen analògica o digital, como un en-sí para otros-sí, un en-sí permanente para presentes y futuros espectadores. En cambio, el acontecimiento ejecutado por el *performer* durante un breve segmento temporal se esfuma, desaparece, se agota en su mostración.

En tanto que impresión, la imagen fotogràfica es siempre «verdadera». Ahora bien, desde el punto de vista de la objetividad, esta no concierne a la imagen sino a la interpretación que de la misma se da (que uno da). *Mutatis mutandis*, en una acció su «verdad» sería (así se puede considerar) la serie de diversos gestos, posturas, deambulaciones, giros ejercitados por la artista-*performer*. Pero «aquello» que esta hace *in vivo* es susceptible de ser interpretado, diferenciada y distintivamente por un público u otro. Este público contempla el resultado del accionismo, ya impreso en una fotografía (que el fotógrafo ha tomado, seleccionado, enmarcado y fijado según su entender), ya en una secuencia en movimiento de un vídeo (cuyo montaje, sonorización, etc. también es obra de otro agente distinto al *performer*). Es comprensible entonces que el grado de interpretación de la *performance* como obra artística por

les accions del *performer* mantinguen una connexió intensa des del punt de vista de l'especial i íntim que suposa el fet artístic i la seua corresponent experiència estètica. Connexió que cap altra tècnica, mitjà expressiu, àrea de coneixement o ús (recordem els tres paradigmes de Jon Mckenzie en boca d'Álvaro Ricardo) sol tindre.

Amb tot, i resumint, tant el procés creatiu de la *performance* com el fotogràfic participen de: a) temporalitat, perquè encara que la durada d'ambdues instàncies (acció-fixació) siga de distinta intensitat o permanència, continuem considerant el valor de durabilitat d'una acció (l'efímer *versus* la impressió objectivada); i b) de les seues respectives polaritats subjectives, en la mesura que el fotògraf-artista no es limita, amb la seua mirada aprehensiva, a capturar d'una manera mecànica per a altres-jo allò que fa el *performer*, sinó que en la seua acció fotogràfica ens transmet (o està en disposició de fer-ho) quelcom de sí mateix sobre allò que el *performer* executa davant un públic. De manera que, en la generació del seu document icònic està, en un cert sentit, *realment* creant igual que ho fa el *performer*. Però, ho fa, insistisc, generant com a subjecte un objecte que aquí queda (al marge que per estrictes raons materials o tecnicoinstrumentals de l'època, el seu acabat puga ser més o menys perible). I així, l'*objecte-instantània* acaba sent l'*eix* on acudim a contemplar i a degustar l'acció, perquè no hem pogut assistir a la *performance* o perquè encara que ho hàgem fet volem visitar-la després de la seua finalització. Però –no ho passem per alt– aquest procés ha sigut realitzat des d'un pol subjectiu *f*. I per la seua banda, la polaritat subjectiva *p*, la de l'artista-*performer*, presenta un signe distint: l'*objecte és el mateix subjecte*, la seua mateixa ipseïtat que s'ha desvelat (λήθεια) somàticament i psíquicament davant els espectadors, davant tots en simultaneïtat, per no dir en comunió.

### III

En el seu cèlebre assaig *La chambre claire*, Roland Barthes apuntava que tota fotografia tanca una fatalitat: «repeteix de manera mecànica allò que mai més podrà repetir-se existencialment»... encara que jo matisaria dient que *allò que s'ha capturat* en aquell instant fugaç no deixa de tenir la virtualitat –precisament per haver quedat gravat com a imatge fotogràfica– de fer-nos-ho present mitjançant aquesta i induint-nos/invitant-nos a reflexionar des d'allò que aquesta mateixa evoca. No en va la imatge, quan la visionem, ens transportarà una vegada i una altra a una experiència

parte del espectador, que no es artista-*performer* ni fotógrafo ni videoartista, pueda variar. De ahí pues que, en esta interrelación a tres bandas –y siempre que no se desvirtúe malintencionadamente o de un modo aberrante– tanto la fotografía y el vídeo, como las acciones del *performer* mantengan una conexión intensa desde el punto de vista de lo especial e íntimo que supone el hecho artístico y su correspondiente experiencia estética. Conexión de que ninguna otra técnica, medio expresivo, área de conocimiento o uso (recordemos los tres paradigmas de Jon Mckenzie en boca de Álvaro Ricardo) suele tener.

Con todo, y resumiendo, tanto el proceso creativo de la *performance* como el fotográfico participan de: a) temporalidad, pues aun cuando la duración de ambas instancias (acción-fijación) sea de distinta intensidad o permanencia, seguimos considerando el valor de durabilidad de una acción (lo efímero versus la impresión objetivada); y b) de sus respectivas polaridades subjetivas, en la medida que el fotógrafo-artista no se limita, con su mirada aprehensiva, a capturar de un modo mecánico para otros-jo lo que hace el *performer*, sino que en su acción fotogràfica nos transmite (o está en disposición de hacerlo) algo de sí mismo acerca de lo que el *performer* ejecuta ante un público. De forma que, en la generación de su documento icónico está, en cierto sentido, *realmente* creando al igual que lo hace el *performer*. Mas lo hace, insisto, generando como sujeto un objeto que ahí queda (al margen de que por estrictas razones materiales o técnico-instrumentales de la época, su acabado pueda ser más o menos perecedero). Y así, *el objeto-instantánea* acaba siendo el *eje* a donde acudimos a contemplar y a degustar la acción, bien porque no hemos podido asistir a la *performance*, bien porque aunque lo hayamos hecho queramos revisitarla tras su finalización. Pero –no lo pasemos por alto– este proceso ha sido realizado desde un polo subjetivo *f*. Y por su parte, la polaridad subjetiva *p*, la del artista-*performer*, presenta un signo distinto: *el objeto es el propio sujeto*, su propia yoidad que se ha desvelado (λήθεια) somática y psíquicamente ante los espectadores, ante todos en simultaneidad, por no decir en comunió.

### III

En su cèlebre ensayo *La cámara lúcida*, Roland Barthes apuntava que toda fotografía encierra una fatalidad: «repite de manera mecànica lo que nunca más podrá repetirse existencialmente» aunque yo matisaría diciendo que *lo apresado* en ese instante fugaz no deja de tener la virtualidad

que, en tant que experiència ocorreguda en un espai i temps concrets, no podrà ser considerada existencialment de nou; però, si fenomenològicament en quant que, com a *input* intemporal en què s'ha constituït a causa de la seua fixació en la fotografia, ens acosta –si no som éssers insensibles, per no dir amorals– a la situació vital que va induir l'artista-*performer* a plantejar el seu discurs.

L'accionisme de Regina José Galindo, desenvolupat amb el seu cos com a eina centrada en ell i pel qual va manifestant les seues idees, visions, constatacions, experiències... sobre la realitat del seu país i, per extensió, del context llatinoamericà en l'àmplia «temàtica» que l'ocupa (abordada eloqüentment i encertadament en els escrits d'aquesta publicació), certament el centra en si mateixa. I en aquest sentit, allò que executa en tant que ho executa en un espai i temps determinats, no mai més podrà, com diu Roland Barthes, repetir-se. Però, si entenem que ella mateixa, com a subjecte/objecte del seu propi discurs (*l'objecte és el mateix subjecte, dèiem*), es constitueix en un ésser inserit en una societat determinada els «assumptes crucials» de la qual problematitza, és evident que va més enllà d'un mer acte mecànic tancat. La seua obra, la de Regina, s'erigeix en un llenguatge universalitzable susceptible de ser aplicat a (o llegit en) innumerables situacions de violència, persecució, humiliació... allà on ocorreguen. I sobretot aplicat a situacions de poder on tot això se subsumeix, especialment aquesta classe de poder (tan present també als països desenvolupats) que pren com a terreny de joc, de macabre joc, el cos femení, on s'encruellexen perillosament els sistemes educatius, sanitaris, acadèmics, religiosos, socioeconòmics, etcètera. D'aquí que, portant de nou a col·lació l'assaig de Barthes, és adient la seua frase, relativa al fet que «la fotografia té quelcom de resurrecció», en la mesura que les fotografies sobre els processos artístics de Galindo (especialment per a aquells que no han vist en viu el seu treball, però aquells que l'han vist també) ens eleven. Elevació en l'accepció del potencial que tenen per alçar-nos al punt més alt: a la reflexió, el pensament, la introspecció... i així aprofundir, més si és possible, des d'allò *projectat* físicament en el seu cos, a allò que s'ha projectat a la superfície del paper fotogràfic o en la pantalla de vídeo.

En conclusió, el *body art* produeix emocions plàstiques i també poètiques. Poètiques en un sentit radical: d'enorme autenticitat i fondària. El seu abast artístic no torba, sinó tot al contrari, les impressions d'allò que el seu desplaçament

–precisamente por haber quedado grabado como imagen fotográfica– de hacérslo presente mediante esta e induciéndonos/invitándonos a reflexionar desde lo que ella misma evoca. No en vano la imagen, en tanto la visionemos, nos transportará una y otra vez a una experiencia que, en cuanto experiencia ocurrida en un espacio y tiempo concretos, no podrá ser considerada existencialmente de nuevo; pero sí fenomenológicamente en cuanto que, como *input* intemporal en que se ha constituido a causa de su fijación en la fotografía, nos aboca –a menos que seamos seres insensibles, por no decir a-morales– a la situación vital que indujo a la artista-*performer* a plantear su discurso.

El accionismo de Regina José Galindo, desarrollado con su cuerpo como herramienta centrada en él y por el que va manifestando sus ideas, visiones, constataciones, experiencias acerca de la realidad de su país y, por extensión, del contexto latinoamericano en la amplia «temática» que le ocupa (abordada elocuente y certeramente en los escritos de esta publicación), ciertamente lo nuclea en sí misma. Y en tal sentido, aquello que ejecuta en cuanto lo ejecuta en un espacio y tiempo dados, nunca más podrá, a lo Roland Barthes, repetirse. Pero si entendemos que ella misma, como sujeto/objeto de su propio discurso (*el objeto es el propio sujeto, decíamos*), se constituye en un ser inserto en una sociedad determinada cuyos «asuntos cruciales» problematiza, es evidente que va más allá de un mero acto mecánico cerrado. Su obra, la de Regina, se erige en un lenguaje universalizable susceptible de ser aplicado a (o leído en) innumerables situaciones de violencia, persecución, humillación allá donde ocurran. Y sobre todo aplicado a situaciones de poder en donde todo eso se subsume, especialmente esa clase de poder (tan presente también en los países desarrollados) que toma como terreno de juego, de macabro juego, el cuerpo femenino, donde se ceban peligrosamente los sistemas educativos, sanitarios, académicos, religiosos, socio-económicos, etcètera. De ahí que, trayendo de nuevo a colación el ensayo de Barthes, viene bien su frase, relativa a que «la fotografía tiene algo de resurrección», en la medida que las fotografías sobre los procesos artísticos de Galindo (especialmente para cuantos no han visto en vivo su trabajo, pero los que lo han visto también) nos elevan. Elevación en la acepción del potencial que tienen para auparnos a lo más alto: a la reflexión, el pensamiento, la introspección y así profundizar, más si cabe, desde lo *proyectado* físicamente en su propio cuerpo, a lo



*Mientras, ellos siguen libres, 2007*

discursiu ens ofereix. I que, per allò que al cas que ens ocupa concerneix, cal concloure dient que l'obra de Regina José Galindo és impactant. Ens trobem davant una esplèndida artista la grandesa de la qual consisteix a ser capaç de centrar l'atenció de l'espectador en una sèrie de problemes crucials de la societat actual. Problemàtica prenyada de connotacions eticosocials i polítiques que ens la fa visible d'una manera contundent, sense fingiments, trampes o mitges tintes. I pel que fa a les consideracions que sobre la fotografia hem efectuat amb motiu del seu treball, podem molt sintèticament concloure que: la fotografia vindria a ser un metallenguatge del llenguatge del qual ella mateixa ens fa partícips amb i des del seu cos.

proyectado en la superficie del papel fotográfico o en la pantalla de vídeo.

En conclusión, el *body art* produce emociones plásticas y también poéticas. Poéticas en un sentido radical: de enorme autenticidad y hondura. Su alcance artístico no nubla, sino todo lo contrario, las impresiones de lo que su despliegue discursivo nos ofrece. Y que, por lo que al caso que nos ocupa concierne, cabe concluir diciendo que la obra de Regina José Galindo es impactante. Nos encontramos ante una espléndida artista cuya grandeza consiste en ser capaz de centrar la atención del espectador en una serie de problemas cruciales de la sociedad actual. Problemática preñada de connotaciones ético-sociales y políticas que nos la hace visible de un modo contundente, sin fingimientos, trampas o medias tintas. Y por lo que a las consideraciones que sobre la fotografía hemos efectuado con motivo de su trabajo, podemos muy sintéticamente concluir que: la fotografía vendría a ser un metalenguaje del lenguaje que ella misma nos hace partícipes con y desde su cuerpo mismo.