



DOI: 10.26807/cav.v7i14.501

TEMAS DEL ARTE

# ALMERISA Y UNA SILLA. LA ESCENIFICACIÓN, DOCUMENTACIÓN Y LA INTERACCIÓN CON EL OBSERVADOR EN LA SERIE ALMERISA DE RINEKE DIJKSTRA

**Almerisa and a chair. The staging, documentation, and interaction with the public in Rineke Dijkstra's Almerisa series**

**Daniela Ortíz**

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 25/08/22

Fecha de aceptación: 18/10/22

Ortiz Martínez, E. D. (2022). Almerisa y una silla.: La escenificación, documentación y la interacción con el observador en la serie Almerisa de Rineke Dijkstra. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 7(14). <https://doi.org/10.26807/cav.v7i14.501>

**Resumen:**

Un hilo conductor que conecta la producción de la fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra (1959) es la presentación de niños, adolescentes y jóvenes adultos experimentando un proceso de transición. A lo largo de su obra, se observa que Dijkstra compone sus fotografías de manera que se pueda establecer una interacción entre el retratado y el observador; se destaca también la presencia de los retratados y su comunicación silenciosa, incómoda, a veces demostrativa y otras inexpresiva con la cámara. El siguiente ensayo se centra en la serie fotográfica Almerisa (1994- ) y pretende observar cómo Dijkstra compone estas imágenes manteniendo un diálogo entre la documentación y la orquestación. En Almerisa, Rineke Dijkstra retrata desde 1994 a una niña que llegó a los Países Bajos como refugiada. Las características documentales y escenográficas de estos retratos presentan los aspectos transitorios y estáticos en la representación de esta niña. Dijkstra hace uso de estos instrumentos para facilitar la interacción entre fotógrafa, retratada y el espectador.

**Palabras clave:**

Fotografía, Retrato, Fotógrafas, Series Fotográficas, Deadpan, Fotografía de Retrato, Documentación, Escenificación

**Abstract:**

A common thread that connects the production of the Dutch photographer Rineke Dijkstra (1959-) is the display of children, teens, and young adults experiencing a moment of transition. Throughout her body of work, it is noticeable that Dijkstra composes her photographs in a way that facilitates an interaction between the sitter and the observer. The presence of the portrayed persons and their quiet, awkward, sometimes demonstrative, and sometimes deadpan/inexpressive interaction with the camera is highlighted. The following essay examines Dijkstra's photographic series Almerisa (1994- ) and aims to observe how the photographer composes these pictures with an interplay between documentation and orchestration. In Almerisa, Rineke Dijkstra captures since 1994 portraits of a girl that arrived in the Netherlands as a refugee. Dijkstra implements in her pictures, documentary as well as staged features to present the transitional, as well as the static aspects in the representation of this little girl. Dijkstra employs these instruments to favor an interaction between photographer/ portrayed/ and beholder.

**Key Words:**

Female Photographers, Deadpan, Portrait Photography, Documentary Staged Photography

**Biografía de la autora:**

Erika Daniela Ortiz Martínez (Quito, Ecuador, 1989). Licenciada en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Máster en Historia del arte de la Universidad de Tübingen, Alemania. Actualmente doctorante en historia del arte en la misma universidad. Ha participado en exposiciones artísticas colectivas como AME- Arte Mujeres Ecuador (Quito-2012), IKAS Art (Bilbao, España 2011), Fotografía Extralimitada (Quito, Ecuador 2011). Participó con la publicación La Sala de la Memoria: deconstruir la imagen fotográfica hasta develar ausencias en el libro "Tras-cámara. La imagen pensada por fotógrafos" (Quito, 2012-2013). Tiene más de 4 años de experiencia en la docencia del arte para niños y jóvenes. Fue ayudante de cátedra en 2019/2020 en la Universidad de Tübingen codirigiendo un seminario con enfoque en espacios de negociación transcultural en la historia del arte. Desde el año 2022 participa en el grupo de investigación "Postwar futures".

## Introducción

Sentada en una silla roja con patas blancas, se observa a una niña con un traje de falda a cuadros azules y rojos, una blusa blanca, mallas negras, medias azules y zapatos negros de charol. La silla donde se encuentra es aparentemente muy grande para ella y aun cuando está sentada al borde de esta, existe un amplio espacio entre sus pies y el piso. El entorno parece un lugar frío y un tanto inhóspito. La niña, Almerisa, reposa las manos sobre sus rodillas y mira fijamente a la cámara.

Con esta fotografía tomada en el año 1994, inicia la serie *Almerisa* de Rineke Dijkstra, la cual será objeto de observación en el presente ensayo.

En este análisis, se observará la serie fotográfica *Almerisa* (1994- ) subrayando los siguientes aspectos de esta obra: se analizará los recursos visuales que utiliza la fotógrafa para conseguir imágenes que presentan una interacción entre documentación y orquestación; se revisará como las características documentales y escenográficas de estos retratos muestran los aspectos transitorios y estáticos en la representación de esta niña y se considerará cómo Dijkstra hace uso de estos instrumentos para facilitar la interacción entre fotógrafa, retratada y espectador.

La fotógrafa Rineke Dijkstra nace en el año 1959 en Sittard en los Países Bajos. Dijkstra se dedica esencialmente a la fotografía y al video. Entre sus obras más distinguidas se encuentran la serie de fotografías *Beach Portraits* realizada entre los años (1992-2002), el video *The Buzz Club* (1995), las series fotográficas *Tiergarten* (1998), *New Mothers* (1994) y las series de retratos *Olivier* (2000-2003) y *Almerisa* (1994- ) (Dijkstra, Louisiana Museum of Modern Art,

& Holm, Rineke Dijkstra. *The Louisiana Book*, 2017).

El cuerpo de trabajo de Rineke Dijkstra presenta ciertas características que actúan como un principio fundamental que conecta toda su producción. Algunos de estos elementos son la elección de fotografiar a niños, adolescentes y jóvenes adultos (Blessing, 2017, p. 206); el retrato como recurso visual; además de la elección de un fondo imparcial para sus fotografías. Estos elementos centrales de la obra de Dijkstra serán revisados a continuación en la serie *Almerisa*.

### *Almerisa* (1994- )

Para comenzar el análisis de la serie fotográfica *Almerisa* de Rineke Dijkstra, se tomarán en cuenta los aspectos más relevantes y notorios de su obra. Uno de ellos consiste en enfatizar el período de transición de los sujetos retratados, el cual es acentuado por Jennifer Blessing (2017).

Dijkstra documenta sujetos jóvenes, quienes se encuentran en un proceso de transformación: niños que están convirtiéndose en adultos, mujeres jóvenes que se vuelven madres, adolescentes que pasan a ser soldados. A Dijkstra le interesan estos momentos intermedios junto con la incomodidad y vulnerabilidad que conllevan los estados de transición.

(Blessing, 2017, p. 206)<sup>1</sup>

Blessing (2017) argumenta que los retratos de Dijkstra se distinguen por un particular énfasis en personas que se encuentran en algún tipo de transición. Ella indica que en los sujetos retratados se observa procesos de maduración o crecimiento, enfatizando este estado intermedio

---

1 Propia traducción del texto en inglés: "Dijkstra documents youthful subjects who are in a process of becoming: children who are growing into adults, young women becoming mothers, adolescents turning into soldiers. Dijkstra is interested in these in-between moments and the attendant awkwardness and vulnerability of transitional states." (Blessing, 2017, p. 206).

(*in-between*) y la vulnerabilidad implicados en éste. De acuerdo con Blessing, este parece ser el foco de la obra de Dijkstra.

La serie *Almerisa*, empezó con la imagen descrita al inicio de este texto. En el año 1994, Rineke Dijkstra había sido contratada por una organización de arte para realizar fotografías en el centro de acogida de refugiados de la ciudad de Leiden, con el objetivo de mostrar las condiciones de los hijos e hijas de las familias refugiadas (van Adrichem, 2012, p. 52). En este contexto, Dijkstra conoce a Almerisa, una niña de 6 años que acababa de llegar a Holanda, apenas unas semanas atrás. La niña y su familia habían huido de su país natal Bosnia a causa de la guerra. Según cuenta Dijkstra, Almerisa y su familia tardaron dos años en llegar a los Países Bajos; previamente se encontraron un largo tiempo a la deriva entre Austria y Alemania (van Adrichem, 2012, p. 53); (Phillips, 2012, p. 24).

Con este primer encuentro en el centro de asilo en Leiden se inicia la serie titulada bajo el nombre de la niña, *Almerisa*. A partir del año 1994 Rineke Dijkstra ha realizado hasta el momento 15 retratos de Almerisa y cabe recalcar que se trata de una serie, cuyo tiempo de ejecución continúa abierto (Dijkstra, Louisiana Museum of Modern Art, & Holm, Rineke Dijkstra. *The Louisiana Book*, 2017, p. 113) ; (Phillips, 2012, p. 24).

Este proyecto fotográfico retrata a una niña refugiada de Bosnia, que comienza desde su llegada a los Países Bajos y la sigue a lo largo de varios años hasta alcanzar su edad adulta. En cada uno de los retratos se muestra como la niña va creciendo y cambiando, tanto físicamente como en la manera en la que se presenta frente a la cámara. Al mismo tiempo, los títulos de las

fotografías revelan como Almerisa se movilizó por varias ciudades dentro de los Países Bajos.

Es interesante contemplar como la antes mencionada vulnerabilidad, i.e. dicho proceso de transición se revela en la serie de forma ambigua. Dijkstra presenta los cambios físicos propios de una niña, pero como veremos más adelante, la construcción de cada uno de los retratos, en compañía de sus respectivos títulos, invitan a considerar la experiencia de una pequeña niña que se encuentra en un frágil momento de cambio.

En una entrevista realizada a Almerisa en el año 2012 en el contexto de la exposición "*Rineke Dijkstra. A retrospective*" en el Museo Guggenheim de Nueva York (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2012), se menciona que, a partir de 1996 —año en el que Dijkstra retrató por segunda vez a Almerisa— la fotógrafa ha sido siempre quien ha visitado a la niña en su casa. Almerisa revela como para ella y su familia esto se convirtió en un evento que ella esperaba con agrado y para el cual se preparaba. Esto muestra que las fotografías de esta serie han sido tomadas casi exclusivamente en un contexto familiar (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2012).

Como se mencionó en la introducción, otro aspecto esencial de la producción fotográfica de Rineke Dijkstra es el uso de fondos neutrales. En la obra de Dijkstra, el observador descubre una y otra vez fotografías o videos de personas jóvenes presentadas frente a un ambiente neutro (Stamm, 2003, p. 26). Este fondo neutral se consigue por medio del uso de colores planos como el blanco o el empleo del desenfoque como recurso para reducir los elementos visibles o distinguibles en el fondo. Esta consciente

elección de un espacio llano/reducido/sin distracciones parece tener la intención de separar hasta cierto punto al sujeto de su entorno y de esta manera enfatizar este sutil sentido de vulnerabilidad, que tal como menciona Blessing, es un distintivo que se descubre en los retratados por Dijkstra (Blessing, 2017, p. 206).

Como se ha indicado anteriormente, el entorno en el que la niña es retratada es siempre un espacio neutral, es decir, solo se distinguen en el fondo elementos básicos del hogar como paredes, cortinas, alfombras, o puertas. Aun así, se aprecia la intención de mantener el fondo de la imagen como un espacio reducido que no produzca distracciones. No obstante, luego de una minuciosa observación de las fotografías, se percibe la tímida inserción de otros elementos domésticos y cotidianos, como el retazo de una alfombra de colores, una pequeña sección visible de una planta, cables eléctricos, interruptores, un póster en la pared. Pequeños elementos que seguramente no están ahí por error, sino reflejando una decisión consciente para el encuadre.

Por otra parte, al analizar la construcción formal de las fotografías de esta serie, se observa que en cada una de ellas la persona retratada está posicionada aproximadamente en el centro del encuadre. En todas las imágenes, Almerisa aparece sentada en una silla. Sin embargo, cada cierto tiempo la silla es distinta; pareciera que la misma es reemplazada al tiempo que Almerisa crece y cambia su lugar de residencia.

Rineke Dijkstra utiliza habitualmente una cámara fotográfica de gran formato con trípode (Tøjner, 2017, p. 8). La manera en la que construye las imágenes en esta serie muestra un uso de la iluminación aparentemente frontal, no

es visible un fuerte contraste entre luz y sombra. El grado de diferencia entre las luces y sombras aplicado en los retratos es el grado preciso para resaltar el contorno de Almerisa contra el fondo, así como para acentuar sus expresiones faciales y corporales. El enfoque está puesto en la persona fotografiada, quien, en cada una de las imágenes, mira directamente a la cámara.

Mediante la examinación de la serie fotográfica en su conjunto, se puede advertir cómo la niña crece poco a poco; cómo el espacio entre sus pies y el piso se acorta; la manera en la que la forma de su rostro cambia; cómo su cabello crece y su estilo es distinto. Al considerar la serie en su totalidad, las fotografías muestran a Almerisa pasar de ser una pequeña niña en un ambiente desconocido para ella, a una mujer adulta y luego una madre.

Al examinar los retratos *Almerisa, Wormer, the Netherlands, February 21, 1998* y *Almerisa, Rotterdam, the Netherlands, May 26, 2017*, el paso del tiempo se hace evidente. En el retrato de 1998, la niña tiene alrededor de 10 años y se presenta frente a la cámara vestida casi completamente de negro. Los elementos que resaltan en este sobrio atuendo son sus llamativas medias de colores rojo/anaranjado y azul (las cuales hacen juego con la alfombra en el piso); las uñas de sus manos pintadas; su peinado, propio de una pequeña niña, y su tímida sonrisa. En el retrato del año 2017, Almerisa está vestida de la misma manera, completamente de negro, sentada en una silla del mismo color. Hay 19 años de diferencia entre las dos fotografías, sin embargo, es indiscutible que sus gestos característicos permanecen.

Como observadores, esto nos lleva a considerar la transición, a cuestionarnos

acerca de las experiencias de esta niña/mujer. Al examinar a detalle los retratos de la serie, se puede apreciar, además, que su forma de presentarse ante la cámara es un elemento que igualmente va transformándose con el paso del tiempo.

En algunas de las fotografías de la serie, el lenguaje corporal de Almerisa denota cierta timidez e introversión, como se puede observar en la fotografía “*Almerisa, Leidschendam, the Netherlands, March 19, 2000*” donde la niña es retratada sentada de lado en la silla, vistiendo un saco de cuello alto, falda larga y botas negras; tiene las manos colocadas sobre su regazo con los dedos cruzados y las piernas y pies en una posición un tanto incómoda.

En otras fotografías, como la titulada “*Almerisa, Leidschendam, the Netherlands, December 9, 2000*” el lenguaje corporal de Almerisa es muy distinto, a pesar de que este retrato es tomado el mismo año que la imagen mencionada anteriormente. En esta fotografía ella mira directa y firmemente a la cámara, está sentada cómodamente en la silla, con los pies bien plantados en el piso; asimismo, expresiones de curiosidad y desenvoltura son visibles en esta imagen.

A pesar de que las fotografías de esta serie se entienden como un conjunto y comparten características formales, Rineke Dijkstra presenta a Almerisa retratada siempre de una manera distinta. Por ello, se puede argumentar que la fotógrafa elige consciente y minuciosamente el momento de captura de la imagen y a continuación selecciona el retrato final que documente el intercambio entre fotógrafa y retratada.

Con *Almerisa*, Dijkstra recurre a

características documentales y pretende registrar la experiencia de una niña en su nuevo contexto. Es importante recalcar en este punto, que el registro del paso del tiempo, o sea, la documentación de la experiencia de una niña refugiada se muestra al observador únicamente a través de la imagen de Almerisa. Es decir, son exclusivamente sus retratos en el tiempo los que actúan como testigos de su experiencia.-

Ahora bien, es posible observar una interesante relación entre la serie *Almerisa* y los retratos que se pueden encontrar en un álbum familiar, los cuáles recolectan el paso del tiempo de los miembros de una manera más íntima y en muchas ocasiones, a través de la pose o incluso escenificación. De esta manera apunta Susan Sontag (1973/ 2006, p. 23) “[...] Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos.”

En este sentido, es preciso destacar lo mencionado anteriormente, Rineke Dijkstra compone cuidadosamente los retratos para que sea la representación de Almerisa la que establece la comunicación entre fotógrafa/retratada-imagen/espectador. La imagen de Almerisa es el punto focal al cual el observador mira, examina y con el que se relaciona.

Otro aspecto que también se puede considerar relevante ya que indica una referencia documental consiste en que Dijkstra provee al espectador con más información a través de los títulos de los retratos. En los títulos, se indican el nombre de la retratada, el lugar/ciudad, país, año y mes en que fue tomada la fotografía (Schoenberger, 2011, p. 164). A pesar de que la información que estos títulos brindan es mínima,

este aspecto indica la intención de reafirmar que los retratos abordan una situación real y actual. Escoger este tipo de títulos es una manera de sacar al sujeto retratado del anonimato, confirmar la escena y muestra además el interés de revelar información que no se está brindando netamente en la imagen.

Por lo tanto, la fotografía documenta el paso del tiempo y la transición de Almerisa. Así mismo, confronta al observador con la imagen de esta niña en crecimiento, la representa en un espacio casi libre de distracciones; la retratada mira directamente a la cámara/a la fotógrafa/ al espectador y a todo esto, Dijkstra agrega solo mínima información a través de los títulos de las fotografías. De esta manera Dijkstra reúne en sus fotografías propiedades documentales y compuestas/escenificadas, dejando así espacio para la observación detenida, para establecer algún tipo de relación entre la imagen y el observador. Y posiblemente para formular preguntas acerca de la experiencia de esta niña.

Si bien las fotos de Dijkstra poseen un carácter documental, difícilmente se puede hablar de objetividad porque son imágenes escenificadas y atravesadas por la mirada y criterio de la fotógrafa. Como indica J.A. Schmoll genannt Eisenwerth (1978),

La cámara sólo está al servicio del ojo de su usuario, no es un aparato que funcione independientemente de este ojo, el cual “en realidad” sólo puede, debe o se le permite documentar y el cual sería “violentado” por los fotógrafos que no sólo documentan. La cámara siempre conlleva con la visión documental también la posibilidad de un planteamiento subjetivo. (Schmoll genannt Eisenwerth, 1978, p. 243)<sup>2</sup>

J.A. Schmoll genannt Eisenwerth (1978) recalca la importancia de la mirada de él o la fotógrafa para la construcción de una imagen, además del carácter subjetivo que puede atravesar la acción de fotografiar. Así, nos invita a considerar la mirada de quien está detrás de la cámara como un actor que consigue conscientemente elegir qué se muestra en la fotografía y qué queda fuera del encuadre.

En resumen, el carácter documental de las fotografías de Dijkstra interactúa con la mirada de quien captura la imagen. En este punto se puede traer brevemente a la discusión las observaciones de Phillip Dubois, quien reflexiona que el carácter de indexicalidad de la fotografía convierte a la imagen en una huella de realidad (Dubois, 1983/ 1986, pp. 49-50). De todos modos, esta argumentación tiene distintos matices a tomar en cuenta. Si bien por el carácter de indexicalidad de la fotografía, esta muestra una huella de realidad, en el sentido que afirma que el referente existió en ese momento; por otro lado, las fotografías están sujetas no solo a la mirada del fotógrafo/a sino también a la manera en la que son percibidas por parte del espectador. Dubois sostiene que:

[...] Si se quiere comprender en qué consiste la originalidad de la imagen fotográfica, obligatoriamente hay que *ver el proceso* más que el producto, y esto en un sentido extensivo; que se tomen en cuenta no solo, en el nivel más elemental, las modalidades técnicas de la constitución de la imagen (la huella luminosa), sino también, por una extensión progresiva, *el conjunto de los datos que definen en todos los niveles, la relación de ésta con su situación referencial*, tanto en el

---

‚eigentlich‘ nur dokumentieren kann, soll oder darf und der von nicht allein dokumentierend eingestellten Fotografen ‚vergewaltigt‘ würde. Die Kamera enthält nämlich mit der Sicht des Dokumentarischen immer auch die Möglichkeit einer subjektiven Gestaltung.” (Schmoll genannt Eisenwerth, 1978, p. 243).

---

2 Propia traducción del texto en alemán: “Die Kamera dient doch jeweils nur dem Auge ihres Benutzers, sie ist kein unabhängig von diesem Auge funktionierender Apparat, der

momento de la producción (relación con el sujeto-espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la <re-toma> — de la sorpresa o del error). Es por tanto *todo* el campo de la referencia lo que entra en juego para cada imagen. En ese sentido, la fotografía, es la *necesidad absoluta del punto de vista pragmático*. (Dubois, 1983/ 1986, pp. 61-62)

La serie de retratos *Almerisa* presenta una tensión entre la puesta en escena y la documentación. Esta característica refuerza de cierto modo la relación fotógrafa/retratada, pero también incluye en esta interacción al observador como otro actor clave. Dijkstra crea esta serie de retratos como un proyecto continuo, el cual sigue siendo completado a lo largo de los años y presenta estas fotografías a menudo en un formato grande. Esta forma de exhibir los retratos es otro medio para establecer el nexo fotógrafa/retratada/observador. *Almerisa* supone, por ende, una especie de narrativa alrededor de la niña; Rineke Dijkstra construye los retratos de esta serie de tal manera que invita al espectador a observar detenidamente la representación de la niña para que a partir de esta examinación se pueda establecer una nueva interacción, así como propiciar el surgimiento de nuevas dudas y preguntas al respecto. Como sostiene Tøjner (2017), la interacción es culminada por el observador, quien, al contemplar la fotografía, es capaz de asumir de cierta manera la mirada de la fotógrafa y de la cámara.

Las personas en las fotografías constituyen vidas completas. Ellas no añaden ni restan nada. Nosotros sí. Desde luego, no podemos repetir la conexión en vivo entre la artista y su sujeto, pero tenemos una pequeña participación en ella- mirando a la persona a los ojos, podemos asumir la mirada de la artista, o de la cámara. Esto explica cómo de forma breve, podemos incluso compartir el destino del sujeto- podemos sentirnos mirados por otro. (Tøjner,

2017, p. 9)<sup>3</sup>

Tøjner (2017) menciona lo breve que se puede establecer la conexión con el sujeto fotografiado, y como esta interacción es también un elemento en transición, el acto de observar y al mismo tiempo ser observado. A partir de esta premisa, podemos traer nuevamente a consideración el argumento de que los individuos que observen esta serie se relacionarán de distinta forma con las imágenes. Entonces se puede comprender que estas fotografías están sujetas también al contexto cultural donde son observadas. Como apunta Allan Sekula (2016) las fotografías son un pronunciamiento inconcluso, las mismas serán leídas/decodificadas/articuladas de forma distinta según el contexto cultural.

Es decir, el significado de cualquier mensaje fotográfico está necesariamente determinado por el contexto. Podríamos formular esta afirmación de la siguiente manera: una fotografía comunica por medio de su asociación con algún texto oculto o implícito; es este texto o sistema de proposiciones lingüísticas ocultas, aquello que lleva la fotografía al ámbito de la legibilidad. (Sekula, 2016, p. 4)<sup>4</sup>

Sekula (2016) sostiene que los textos/ códigos tácitos o explícitos de una fotografía juegan un rol esencial en como la imagen es leída. Este argumento, en relación con el objeto

---

3 Traducción propia del texto en inglés: “The people in the photographs are completed lives. They neither add nor subtract anything. We do. We cannot, of course, repeat the live connection between the artists and her subject, but we have a small share in it- looking the person in the eye, we can assume the gaze of the artist, or the camera. This explains how, briefly, we can even share the subject’s fate- we can feel looked at by another.” (Tøjner, 2017, p. 9).

4 Propia traducción del texto en inglés: “[...] That is, the meaning of any photographic message is necessarily context determined. We might formulate this position as follows: a photograph communicates by means of its association with some hidden, or implicit text; it is this text, or system of hidden linguistic propositions, that carries the photograph into the domain of readability [...]” (Sekula, 2016, p. 4).



de estudio de este ensayo favorece a considerar la gran cantidad de formas en las que los sujetos observadores pueden establecer una interacción y decodificar las fotografías de *Almerisa*.

Este aspecto es interesante también porque la manera en la que la fotógrafa compone la serie permite por un lado que el espectador realice ciertas conexiones específicas, pero también, deja espacio a que la confrontación de miradas entre fotografía-retratada/fotógrafa-cámara/observadores, se lleve a cabo.

### Conclusión

Tras la observación de las fotografías de la serie *Almerisa*, se puede concluir que la fotógrafa emplea tanto elementos documentales como de escenificación para componer retratos que presentan al observador imágenes de la transición de una niña refugiada a lo largo de los años. Las decisiones formales que Dijkstra toma para estos retratos favorecen la interacción que se puede establecer con el espectador. La fotógrafa omite distracciones en el encuadre con el fin de que se preste atención a los sutiles detalles y cambios de la retratada, como también a la mínima información proporcionada a través de los títulos de las imágenes.

El primer retrato de la serie proporciona al espectador la primera y quizás única pista de que las fotografías muestran una niña refugiada. Después, es sólo su presencia, su postura, su mirada, su cambio, aquello que se nos presenta. Es decir, aquello que se nos presenta y que invita a observar con mayor atención es sólo la imagen de Almerisa mirando fijamente a la cámara, sola, sentada en una silla, frente a un fondo neutral.

Finalmente, la serie *Almerisa* es compuesta y presentada por Dijkstra con el interés de

presentar lo transitorio y la vulnerabilidad en diversos aspectos de la vida de esta niña. Por extensión, Rineke Dijkstra persigue establecer una interacción entre espectador/representada/fotógrafa, y generar, entonces, un cruce de miradas y una correspondencia con esta etapa de transición, con esta vulnerabilidad.

### Referencias bibliográficas

- Blessing, J. (2017). *Emphatic Mirroring. Transition and Transformation in Rineke Dijkstra's Portraits of Girls and Young Women*. En R. Dijkstra, L. Wolthers, D. Vujanović Östlind, J. Blessing, R. Fuchs, & Hasselblad Foundation, *WO MEN* (pp. 206-210). Gothenburg: Hasselblad Foundation.
- Dijkstra, R., Hasselblad Foundation, Wolthers, L., Vujanović Östlind, D., Blessing, J., & Fuchs, R. (2017). *WO MEN*. Köln: Walther König.
- Dijkstra, R., Louisiana Museum of Modern Art, & Holm, M. J. (2017). *Rineke Dijkstra. The Louisiana Book*. London: Koenig Books.
- Dijkstra, R., Solomon R. Guggenheim Foundation, & San Francisco Museum of Modern Art. (2012). *Rineke Dijkstra: a retrospective*. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Dubois, P. (1983/ 1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- Phillips, S. S. (2012). *Twenty Years of Looking at People*. En R. Dijkstra, Guggenheim

- Foundations, & Museum of Modern Art San Francisco, *Rineke Dijkstra. A retrospective* (pp. 13-27). New York/ San Francisco: Guggenheim Museum Publications.
- Schmoll genannt Eisenwerth, J. (1978). Fotografie als Dokumentation und als Gestaltung. Gegen die Gefahr ihrer ideologischen Einengung. *Kunstforum International*, 26, p. 243.
- Schoenberger, J. (2011). Deadpan at Work in Almerisa. Rineke Dijkstra's Transcultural Photographic Series. En M. Bruijn Lacy, & C. P. Selling, *Crossing Boundaries and Transforming Identities* (pp. 163-174). Münster: Nodus Publikationen.
- Sekula, A. (2016). On the Invention of Photographic Meaning. En A. Sekula, *Photography against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983* (pp. 3-21). Londres: Mack Books.
- Sontag, S. (1973/ 2005). *On Photography*. New York: RosettaBooks.
- Sontag, S. (1973/ 2006). *Sobre la Fotografía*. Mexico: Alfaguara.
- Stamm, R. (2003). *Rineke Dijkstra, Paula Modersohn. Portraits (Cat.Exp.)*. Bremen: Kunstsammlungen Böttcherstraße.
- Tøjner, P. (2017). Paying Attention. En R. Dijkstra, M. Holm, & Louisiana Museum of Modern Art, *The Louisiana Book [Ex. Cat]* (pp. 8-13). London 2017, pp. 9-13.: Koenig Books.
- The Solomon R. Guggenheim Foundation . (29 de Junio de 2012). *Guggenheim Museum*. Recuperado el 29 de Julio de 2022, de <https://www.guggenheim.org/video/rineke-dijkstra-almerisa-series-video>
- van Adrichem, J. (2012). Realism in the smallest details. Rineke Dijkstra interviewed by Jan van Adrichem. En R. Dijkstra, Guggenheim Museum Publications, & San Francisco Museum of Modern Art, *Rineke Dijkstra. A retrospective* (pp. 45-60). New York/ San Francisco: Guggenheim Foundations.