

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



## **“EL ESPACIO DE ENTREMEDIAS”**

Un ensayo fotográfico.

Tesina

Que para obtener el título de:  
Licenciada en Artes Visuales

Presenta

**Daniela Ortiz Sánchez Renero**

Directora de Tesina: L.A.V. Corinna Rodrigo Enríquez

México D.F., 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“EL ESPACIO DE ENTREMEDIAS”  
Un ensayo fotográfico.

Tesina

Que para obtener el título de:  
Licenciada en Artes Visuales

Presenta  
Daniela Ortiz Sánchez Renero

Directora de Tesina: Corinna Rodrigo Enríquez

México D.F., 2008

*A Miggie y a Tilos*

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO 1: FOTOGRAFÍA DE ARTE

- 1.1 Los inicios
- 1.2 En busca del instante decisivo
- 1.3 La construcción del instante decisivo

### CAPÍTULO 2: EL ESPACIO EN LA FOTOGRAFÍA

- 2.1 La observación del espacio
- 2.2 La medida del espacio mediante sus cambios
- 2.3 Alteraciones del espacio

### CAPÍTULO 3: EL ESPACIO DE ENTREMEDIAS

- 3.1 Dimensiones
- 3.2 La construcción
- 3.3 Elección de cuerpos
- 3.4 Medición de distancias
- 3.5 El dispositivo fotográfico
- 3.6 El montaje

### CAPÍTULO 4: OBRA

- 4.1 Cotidianas
- 4.2 Conversaciones
- 4.3 Mi padre y yo

## INTRODUCCIÓN

Éste es un análisis del espacio por medio de la fotografía. Una reflexión nacida de mi interés por observar los cambios, composiciones y recomposiciones del espacio por el que transitamos a diario y al cual transformamos con nuestro andar. La fotografía funciona en este caso no sólo como observadora sino como medio de unión y a la vez de separación. Investigo la transformación de los espacios que se construyen a lo largo de una conversación, al caminar detrás de alguien y al simplemente estar frente a otro, al extrañarte o al encontrarte.

Como preámbulo al resultado de dicha investigación (las fotografías en sí), expongo a continuación otros acercamientos al espacio por medio de la fotografía, mismos que me sirvieron como fuente de inspiración e instrumento de análisis. Abordo también las diferentes formas de utilizar la fotografía como canal de reflexión.

En el primer capítulo hago un breve repaso de aquellos aspectos de la historia de la fotografía que me interesan para llegar al punto de cómo realizo mis fotografías y en qué sentido las utilizo. Es decir, esbozo el marco teórico en el que se inscribe mi trabajo.

En el segundo capítulo abordo la fotografía que se ha interesado en investigar el espacio: la observación fotográfica del paisaje natural, la exploración del paisaje urbano, los trabajos que evidencian los cambios que se dan en el espacio y finalmente las intervenciones que a partir de la

fotografía pretenden alterar y darle un nuevo sentido a ese espacio.

En el tercer capítulo me concentro en los espacios de entremedias, la parte del espacio que me interesa explorar. Primeramente ahondo en la noción relativista del continuo espacio-tiempo y su importancia en la definición de coordenadas y en la aproximación a los objetos o cuerpos que crean el espacio de entremedias. También hablo de los espacios de entremedias que suelen no verse pero que son sujetos de revelarse por medio del dispositivo fotográfico. Por último, analizo la importancia del montaje en la construcción final de los espacios de entremedias.

En el cuarto y último capítulo presento la obra producida, reunida a su vez en tres partes: cotidianas, conversaciones y el espacio de entremedias (mi padre y yo).

# CAPÍTULO 1: FOTOGRAFÍA DE ARTE

## 1.1 Los inicios

La entrada de la fotografía al ámbito del arte ocurrió varias décadas después de su invención. Tuvo primero que ganar popularidad, que reinventarse y cuestionarse a si misma, a sus limitaciones y sus ventajas como producción “mecánica” para finalmente pasar de ser una herramienta del artista a ser un instrumento del pensamiento del artista: a ser considerada como arte.

Se podría decir que la primera exposición de fotografía en los espacios del arte ocurrió en 1859 gracias a la insistencia de la Sociedad Francesa de Fotografía, presentándose una colección avalada por el Ministerio de Bellas Artes; se presentó al mismo tiempo que el Salón anual de pintura en París (Frizot, 1998). Pero fue hasta en los tiempos de Dada con las investigaciones artísticas de Marcel Duchamp quien combinándola con otros medios como el dibujo, la pintura o el collage, la utilizaba para formar juegos entre la realidad y las ideas, entre lo que existe y la visión que tenemos de ello. Veía a la fotografía como un medio importante de abstracción de la realidad. Fue entonces que la fotografía comenzó a ganar validez como medio para expresarse más allá que como simple mostrador de esa realidad.

Sin embargo fue hasta los años 1970’s que la fotografía ganó un lugar importante en museos y galerías alrededor del mundo. Un factor muy importante para esta transición fue

la invención de la fotografía a color, utilizada, en un principio para la fotografía de moda y publicidad, convirtiéndose después en el proceso más utilizado en la fotografía de arte. Fueron William Eggleston y Stephen Shore, quienes introdujeron la utilización del color en sus investigaciones fotográficas mientras plasmaban un Estados Unidos de los 1970's donde el retrato de las cosas y paisajes ordinarios de todos los días requerían de la riqueza del color; y el tema que envolvían obtenía importancia (Eggleston, 2006). A ellos le siguieron muchos otros que con su perseverante búsqueda de presentar ideas sobre y desde una realidad física han llevado a la fotografía a adoptar diferentes formas y funciones de las que hablaré a continuación.

Haré referencia a la fotografía que nace de un interés por crear proyectos que necesitan específicamente de la cámara para revelarse. Dentro de este principio de búsqueda fotográfica encuentro dos tendencias: aquellos que van en busca del "instante decisivo" y aquellos que construyen ese "instante decisivo". Esta división, como verán más adelante es una en la que, como cualquier otra, las fronteras son invisibles y las categorías a menudo se pasan de un lado a otro o son las dos a la vez.

## **1.2 En busca del instante decisivo**

En busca del instante decisivo hace referencia a aquellos fotógrafos-"cazadores", cámara en mano, andando las calles de la ciudad en busca de ese momento perfecto en el que todas las coordenadas llenas de significados coinciden frente a sus ojos para ser "cazados" por su lente. En su mayoría son fotos poderosas que nos acercan a una realidad quizás lejana a la nuestra, quizás más cercana de lo que jamás hemos visto nosotros mismos. La importante primicia

de este acercamiento es la espera y la atención, el ojo agudo y la respuesta precisa. Es el fotógrafo observador del mundo, pero no sólo espejo de este sino también juez, costurero, o maquillista. Sin la necesidad de ser “objetivos” como buscan los periodistas, esta fotografía, de una ámbito más documental, necesita también del punto de vista, ideas e intenciones del fotógrafo y donde no importa que los elementos estéticos se impongan sobre la crudeza de los hechos que están siendo fotografiados.

La idea es documentar la vida, registrar una época, un lugar en un tiempo preciso y lo que esto conlleva, su gente, su arquitectura, sus calles, sus paisajes pero sobre todo, su vida. Las vidas comunes de los habitantes de cualquier lugar en la tierra, o aquellos lugares donde algo terrible ocurrió o sigue ocurriendo, los sucesos sociales, pero sobre todo los estragos de ellos, y después, también, el momento decisivo en los andares y pesares de la vida cotidiana. Pienso en Larry Clark o Nan Goldin, quienes nos enseñaron su vida en los 80's y 90's cuando el sida nacía y el mundo se abría a las relaciones homosexuales, cuando pasó de una revolución cultural, a una revolución del individuo. El momento decisivo se volvió entonces cualquier momento, sin necesidad de ser un momento cargado de connotaciones sociales o estéticas especiales que ameriten el disparo de la cámara. El retrato íntimo de una vida, con sus idas y venidas, los momentos de euforia y los de aburrimiento, las creaciones y las confusiones, todo se volvió en material a fotografiar.

A ellos le siguieron una oleada de fotógrafos interesados no sólo en los personajes comunes de una vida cualquiera, sino también la imagen común, la imagen que todo el mundo podía tomar con una cámara desechable. El mundo artístico fue invadido por polaroids y fotos que no necesariamente eran “buenas” fotos, pero retrataban la vida “tal cual es”. Ahora era el fotógrafo quien le da estos valores al

mundo físico de su alrededor y no al revés, y cualquier cosa y cualquier lugar, un basurero, un cepillo de dientes, los lugares más desolados, son elementos fotográficos importantes, no sólo dignos de ser fotografiados sino re significados por la fotografía misma obteniendo un valor mucho mayor al que tienen como objetos.

Este tipo de fotografía de evidente tendencia documental es catalogada como fotografía de arte puesto que, a pesar de que el fotógrafo sigue pendiente de captar esos momentos significantes de la realidad sea en la vida cotidiana del mundo del artista o en la de los avatares de la post guerra; este instante es significativo en tanto que transmite la idea de el artista sobre lo que está fotografiando. En otras palabras, la fotografía se vuelve un índice o un apuntador hacia una realidad más allá de la que se está mostrando en la fotografía, la realidad de la idea del artista.

Es esta ambigüedad con la que la fotografía se ha posicionado a si misma dentro del arte, tanto como el documento de una idea o de un gesto artístico como obra de arte en sí misma, que le da la posibilidad de brincar de una a otra inclusive dentro de una misma pieza. Esta flexibilidad ha hecho de la fotografía un indispensable aliado en el arte-vida que practican la mayoría de los artistas hoy en día (Cotton, 2004).

### **1.3 La construcción del instante decisivo**

La creación del instante decisivo se refiere a aquella fotografía que en lugar de buscar referentes en el mundo que le ayuden a expresar su idea, construye estos referentes, una escenografía donde todo lo que está ahí, está por que da un significado específico al total de la fotografía.

Empezaré por presentar lo que para mi muestra más

claramente el paso de la fotografía de ser una herramienta puramente documental a ser una obra en si misma. Los principios de este tipo de fotografía los encontramos en los performances y happenings de los años 70's, donde comenzó siendo la herramienta de registro de un arte efímero interesado en la fotografía con el único propósito de mantener un récord de estas acciones, para mostrar su proceso y su resultado final. No tardó mucho en evolucionar hacia convertirse en la obra de arte en si misma, pasando la acción a ser ahora la herramienta de la fotografía. Podemos decir que aquí se abrió una segunda avenida en el modo de hacer fotografía, una en la que el fotógrafo ya no sólo era el transmisor del mundo hacia una imagen sino el creador de la imagen que representaba su mundo. Empezaron a realizar acciones con el único propósito de ser fotografiadas, y entonces en lugar de ser la cámara la que está atenta al momento decisivo, es la acción de ese momento que está pendiente de su proceso frente de la cámara.

Este tipo de fotografías, entonces, surgen de una idea conceptual precisa desde la cual se desarrolla la imagen. Desde esta estrategia de hacer fotografía hay tres tendencias; los que son de un ámbito que podríamos llamar pictórico, los que presentan la acción y los que crean las circunstancias donde ocurre la acción.

Los del ámbito pictórico buscan en una sola imagen presentar la totalidad de una idea como en una pintura. La escena está arreglada de tal manera que los elementos y las relaciones entre ellos dentro del encuadre sean los precisos para transmitir dicha idea. Es importante no pensar en la afinidad de la fotografía contemporánea con la pintura figurativa como una simple mímica o rivalismo, sino que demuestra un entendimiento compartido en cómo la escena puede ser coreografiada para el espectador, para que él o ella puedan reconocer que se está contando una historia (Cotton, 2004).

Este tipo de fotografía generalmente requiere de una

gran producción y por lo tanto una larga pre y post producción, en la que se construyen sets cinematográficos, se utilizan elaboradas iluminaciones y se contratan actores.

Son como cuadros sacados de una película en la escena, que cargada de todos los valores que cuentan la historia, se nos presenta como la totalidad de dicha historia. Entre los grandes exponentes de este tipo de fotografías encontramos a Jeff Wall, a Gregory Crewdson y a Philip Lorca diCorcia, entre otros, en los que sus fotografías nos muestran no sólo un retrato de una realidad perfectamente armada para transmitirnos la idea de la que quieren hablar, sino que llevan al mundo a “dimensiones extraordinarias”(Burnett, 2005).

El segundo grupo, los que presentan la acción, son aquellos en los que a pesar de que lo importante es la fotografía final, hacen saber al espectador que también hay un proceso detrás de esa imagen. La mayoría son presentados en series de fotografías secuenciadas de una manera específica dependiendo de cómo quiere que se lea la “historia”. Este tipo de fotografía se ayuda muchas veces de medios no fotográficos como pintura, escritos, etc. Aquí vemos fotógrafos como Duane Michals y sus reflexiones del espíritu y la naturaleza humana; donde con secuencias de fotografías como sacadas de una película y un texto que lo acompaña, nos guía a través de sus reflexiones de la vida ordinaria y de sus cuestionamientos metafísicos. También está Vik Muniz y sus Mona Lisas de caramelo o su Jackson Pollock de chocolate en un juego con la fotografía de una “pintura de acción” del creador de la “pintura de acción”, utilizando estos referentes para hacer un juego contenido en una sola imagen. Lo importante aquí, es que la acción es llevada a cabo para la cámara y es la fotografía, o sea la imagen resultante de dicha acción, la que presenta la idea del artista y no la acción misma.

El tercer grupo que me gustaría mencionar es el de todos

aquellos fotógrafos que realizan una fotografía que en cierto sentido es más experimental puesto que a pesar de que se tiene una idea de principio, el resultado final es incierto y cambia a lo largo del proceso. Crean un “laboratorio” de investigación, delimitando el contexto espacio-temporal o de circunstancias dentro de los cuales se desarrollará algún tipo de acción o de no-acción, y de los que el resultado es la fotografía. Plantean un problema o algo a investigar y se dan a la tarea de convocar a sus sujetos o elementos de investigación proponiendo ciertos lineamientos a seguir o no, y determinando el espacio y el tiempo de realización para obtener el resultado (que no es necesariamente la respuesta) en una imagen fotográfica.

Encontramos ejemplos en fotógrafos como Rineke Dijkstra y su serie de adolescentes en traje de baño en la playa saliendo del agua, captándolos mientras están desprotegidos, ya sea del agua o de la toalla, en una etapa de la vida en la que la preocupación por el cuerpo en desarrollo es muy presente (Rineke Dijkstra, 2004). O su serie de mujeres poco tiempo después de parir. También quisiera mencionar aquí a Shizuka Yokomizo, y su serie de “extraños”, en la que mandó cartas a diferentes direcciones pidiendo a los habitantes que posaran para ella; las instrucciones eran simples: prender la luz y pararse frente a la ventana mientras ella los fotografiaba desde la calle. El resultado son imágenes de personas que sin saber muy bien por qué, se proponen como sujetos fotográficos viendo su imagen reflejada en el vidrio mientras saben que están siendo fotografiados por una persona a la que no conocen ni los conoce.

En cualquiera que sea el acercamiento, ya sea construyendo una escenografía o construyendo las posibilidades donde se desarrollará una acción, el trabajo del fotógrafo va más allá de tomar la fotografía; convirtiéndose en el planeador, orquestador y en el mejor de los casos, el disparador o

el propulsor para que algo ocurra en el mundo. Y la fotografía se vuelve un indicador de algo más allá de lo que se está retratando, se vuelve el dedo índice que apunta a la luna y nos invita a mirarla.

## CAPÍTULO 2: EL ESPACIO EN LA FOTOGRAFÍA

Me parece particularmente apasionante aquella fotografía que se interesa en entender y descifrar el espacio que nos rodea, ese espacio en el que nos movemos, sobre el que existimos y del cual estamos compuestos. Comprender el espacio no es cosa sencilla. Se trazan líneas, se hacen bosquejos, se miden superficies y volúmenes, se plantean teorías... y el espacio sigue siendo un misterio. En este capítulo abordaré algunas imágenes que encuentran en la cámara fotográfica su herramienta de exploración en el desciframiento de sus espacios.

Es imposible no hablar del espacio en una fotografía. Se escoge un elemento de la realidad colocado en un espacio determinado, se permite que la luz que refleja entre en la cámara por cierta cantidad de tiempo y, *voilà!*, nace una fotografía. No importa cual sea el tema o el sujeto, siempre hay luz y espacio-tiempo. Así que, de cierta manera, toda fotografía habla del espacio. Sin embargo sólo algunas resultan de una investigación explícita del espacio. Y es en estas últimas que reside mi interés.

Dentro de estas imágenes encuentro diferentes acercamientos al tema del espacio de acuerdo con los diversos aspectos del mismo.

Comenzaré con la aproximación a los escenarios del mundo. En segundo lugar analizaré las experiencias que investigan el espacio por medio de los cambios que ocurren en él. Por último tocaré las investigaciones que tienen un

acercamiento más activo, es decir, que intervienen el espacio para entenderlo en su estructuración y reestructuración.

## **2.1 La observación del espacio**

Observar el espacio. Detenerse en el andar y de pronto ver no sólo los objetos circundantes, sino el espacio en que están inmersos. El espacio que ocupan, el espacio que hay entre ellos. Primero es una cuestión de observar los objetos en sí; su forma, textura, el volumen que ocupa respecto a otros: pequeño, grande, gordo, estirado. Las simetrías y asimetrías, el miedo que genera o la calma que transpira.

Después está el espacio más profundo: el espacio que está en los objetos y el espacio, distinto, que está entre ellos. El espacio negativo que el dibujante ha de entender y que define la relación entre los objetos. La superficie de una pared es el espacio donde, por ejemplo, camina una araña. Dos paredes y el techo crean un espacio particular: una esquina, y ahí la araña teje su nido. Cuatro paredes, el techo y el piso, otro espacio, el cuarto en el que escribo. Mi mirada hacia la araña, la tangente que construye un nuevo espacio que se llena con miedos y curiosidad; mientras ella, indiferente a mí, permanece en su vaivén en el rincón.

Observar la naturaleza. En los ámbitos de la observación del espacio, la fotografía del paisaje natural fue quizás la primera manifestación. Al principio no se trataba de una profunda investigación del espacio, sino un intento de revivir el romanticismo de las naturalezas pictóricas con fotografías que son en su mayoría borrosos planteamientos de escenarios de ensueño.

Al final de la década de 1940, un joven fotógrafo llamado Ansel Adams dio un nuevo giro al paisaje de naturaleza. Adams buscó en su fotografía transmitir la experiencia de

estar en ese lugar, sentir todo ese espacio a su alrededor, y esto requería mucho detalle. Necesitaba no sólo de lugares extraordinarios, sino también de una asombrosa maestría técnica para imprimir fotografías en gran formato, con el propósito de que el espectador se viera absorbido por las imágenes y tuviera la experiencia de estar ahí. Con Adams comienza una preocupación por hacer de la cámara un dispositivo para experimentar un espacio y no sólo como un instrumento de observación. Con sus fotografías, Adams llevaba al espectador no sólo la anécdota del lugar, sino el lugar mismo (Adams, 1993).

Observar nuestros espacios; aquellos que recorremos a diario, o por los que pasamos de vez en cuando; las ciudades, su arquitectura y sus calles. La fotografía del paisaje urbano es el retrato de un espacio que ha sido sujeto a la geometría. Un espacio construido para ser ocupado, transitado y vivido ya sea con el propósito de unir (puentes, vías de ferrocarril), separar (muros), habitar (casas y edificios) o decorar (torres y esculturas). Por esto, el paisaje urbano cuenta la historia de la ocupación de un espacio; su organización, su construcción y su destrucción, las huellas que quedan. La fotografía ha sido utilizada desde sus inicios para documentar los cambios en la construcción de los asentamientos urbanos; como una herramienta analítica del proceso de intervención de los espacios. En la segunda mitad del siglo antepasado muchos fotógrafos se encargaron de retratar el crecimiento de las ciudades, especialmente en el desarrollo de su arquitectura. En 1865, Charles Marville realizó los "Travaux Historiques" una serie de fotografías que debían de retratar el antes y el después de París durante el segundo imperio de Haussmann, con el fin de registrar el proceso de hacer de París la más espléndida de las capitales europeas. Por otro lado Louis-Emile Durandelle elaboró dos álbumes comisionados por Eiffel sobre el proceso de construcción de

su torre, comenzando en enero 28 de 1887 y hasta el 31 de marzo de 1889, y fotografiando semana a semana su construcción progresiva. De igual manera se hicieron trabajos sobre el desarrollo de la Ópera de París y de la estatua de la Libertad, entre otros. Con estas imágenes nació también una nueva fotografía de arquitectura interesada en retratarla como creadora y liberadora de nuevos espacios en lugar de enclaustrarlos y comprimirlos (Frizot, 1998).

Otros fotógrafos que me gustaría mencionar son Bernd y Hilla Becher. Esta pareja de fotógrafos se encargó de ver las construcciones por su valor escultural de formas y volúmenes. Una visión desde afuera que trazaba las líneas y por medio del montaje creaba otros espacios derivados de los dibujos de las construcciones. Activos desde los años de 1960, obtuvieron los más altos niveles de “esculturalización” por medio de la fotografía “pura” con su serie de monumentos a los tiempos modernos (sus “esculturas anónimas”): fotografías de torres de agua, calderas o casas de los suburbios. Su estricta composición y multiplicación de imágenes similares constituyen un vocabulario de un orden imaginario de volúmenes; una forma de escultura mental. En 1990 ganaron el primer lugar en escultura en la Bienal de Venecia por su trabajo en el medio de la fotografía. Su trabajo más importante fue la investigación del espacio por medio de la fotografía (Becher, 1990).

Observar el mar y observar el cielo, observar donde la tierra se junta con el cielo. Observar el mar es un asunto fácil: uno puede perderse por horas mirándolo y encontrarse absorbido en él por el resto de la vida. Pero capturarlo en una fotografía es otra cosa. Primero por cuestiones técnicas. En el nacimiento de la fotografía, la imposibilidad de pausar el mar con su oleaje constante y sus humores cambiantes, y la luz del cielo que no coincide con la del mar, representaban un problema para los largos tiempos de exposición que

se requerían. Los intentos de retratar el mar resultaban en imágenes nebulosas que no tenían nada que ver con la visión del mar. Finalmente fueron el colodión y John Dillwyn Llewelyn quienes lograron aquietar el mar en aquellas primeras hermosas fotografías marinas.

Sin embargo, a pesar de superar las dificultades técnicas, las fotografías del mar son en su mayoría decepcionantes. Una cuestión de inmensidad. Imposible de captar, inevitable de sentir cuando uno se encuentra frente al mar.

Hay sin duda grandes excepciones. Tal vez la más notable son las fotografías del japonés Hiroshi Sugimoto con su serie de los mares del mundo. Quizás es por su entendimiento de ser el punto donde en cierto sentido nuestra existencia converge. “Agua y aire —escribe—. Tan lugar común son estas substancias, difícilmente atraen nuestra atención- y sin embargo conceden nuestra existencia...” (Sugimoto, 2007).

A lo largo de la serie conserva siempre la línea del horizonte en el mismo lugar, en el medio, con la mitad de mar y la mitad de cielo; quizás para no distraernos de nuestra absorción en la inmensidad. El mar y el cielo se funden el uno en el otro logrando una espacialidad del todo y de la nada a la vez y te sientes aquí mirando aquello y te sientes aquello mirando más allá.

El mar proporciona un truco para la inmensidad: una coordenada, la línea del horizonte, el fin que nunca es el fin. ¿Y el cielo?. El truco del cielo para poderlo ver son las nubes y la luna y las estrellas, coordenadas que nos sitúan como parte de ese universo tan vasto y tan extenso que nos encuentra insignificantes. Pocos fotógrafos se interesan en el cielo. Uno de ellos es Richard Misrach que observa los dibujos que se crean en el cielo a lo largo del lento movimiento de los cuerpos celestes. Expone también la grandeza de las nubes y sus asombrosas coloraciones. Sin embargo, la majestuosidad de sus imágenes es, nuevamente, la oportu-

nidad que nos da de contemplar la grandeza. Sus fotografías rompen las paredes de la galería y catapultan al espectador al espacio sideral (Misrach, 1988).

## **2.2 La medida del espacio mediante sus cambios**

Los cambios en el espacio hablan de la vida, somos desplazamientos, destrucciones y construcciones, acomodados, coordinados.

En las ciudades lo vemos con especial detalle. Se tiran edificios y se construyen otros nuevos, se abren calles y avenidas, se dividen los espacios y luego se reunifican. Se levantan muros y el mundo cambia. Te quitan la casa azul de la esquina donde hay que dar vuelta a la izquierda y el mundo se te voltea al revés. La distribución del espacio es la huella de las acciones. Hay una fotografía que cuenta la historia por medio de los cambios en los espacios.

Aquí el fotógrafo, utiliza su cámara para hablar del cambio no mediante las personas, sino mediante las modificaciones que sufre el paisaje, natural o urbano, en respuesta a los acontecimientos. Pienso en las magníficas fotografías de Sze Tsung Leong de su serie "History images", en la que hace el retrato de una China que cambia a pasos agigantados. Siendo el país que consume más material de construcción en el mundo, la transformación de sus ciudades es desmedida. Sus imágenes muestran en detalle el desarrollo de la China contemporánea, en donde todo lo viejo es reemplazado por lo nuevo; donde edificios de concreto ocupan el lugar de la arquitectura de la época imperial a una velocidad impresionante, cambiando el paisaje urbano de la noche a la mañana.

Pero no son sólo las nuevas construcciones lo que cambia el paisaje urbano. El mayor cambio ocurre a diario a

través de los millones de personas que habitamos estas ciudades. Como pequeñas piecitas desde una mirada cósmica, logramos formaciones diferentes con nuestro andar, con nuestros agrupamientos y descolocaciones. Formamos líneas y círculos, estrellas, formas inorgánicas con el más simple movimiento de nuestros cuerpos.

Andreas Gursky muestra el impacto de las multitudes en una imagen; cómo se componen y recomponen los espacios cuando mucha gente está reunida en un mismo lugar. Sus imágenes son escenas panorámicas de lugares públicos donde podemos reconocernos como parte de un paisaje que se constituye conforme nos movemos en él.

El italiano Massimo Vitali fotografía lugares turísticos, con la gente haciendo distintas combinaciones en el espacio mientras se acomodan y reacomodan en distintas ubicaciones respecto a los vecinos y las cosas que les rodean.

Pero, ¿qué mayor transformación que la que sufre nuestro entorno cotidiano? La cocina con platos sucios en el lavabo y luego limpios, ya hay más espacio, el horno vacío y el horno lleno. Los lunes en los que hay mucho espacio y los viernes en que todo está lleno, el día de limpieza y de nuevo podemos caminar libremente de un lado a otro. Diversos fotógrafos han encontrado en estas simples mutaciones de todos los días su sujeto fotográfico. Un ejemplo son las imágenes de Laura Letinsky en su serie de “sobremesas”, que muestran las huellas de lo que quedó en diferentes comedores donde hubo una comida o una cena (Autores Varios, 2002).

### **2.3 Alteraciones en el espacio**

Al transformar el espacio nos transformamos a nosotros mismos.

En la década de 1960 un grupo de artistas, en su mayoría escultores y pintores, trabajaron bajo esta premisa. Sus

acciones, de resultados efímeros, necesitaban una manera de documentación y así la fotografía se vio envuelta en el ámbito de estas investigaciones. Las acciones eran simples: un punto "a" y un punto "b" y su recorrido en seis días; un punto de salida y un punto de llegada, y lo de en medio su laboratorio; una línea recta en la ciudad y la complicación de recorrerla sin desviaciones debido a edificios, ríos o gente; tirar palos al aire y mirar la composición de formas. Se trataba de investigar el espacio por medio de una acción. Aunque en estas experimentaciones espaciales la fotografía fue introducida como simple documento, pronto resultó claro que formaba parte imprescindible de la acción; puesto que lo que se buscaba no era simplemente la experiencia de esta, sino la imagen final que indicaba las transformaciones que había sufrido el espacio con dicha acción. A partir de estas experiencias, entre las que destaca el movimiento conocido como Land Art, el artista empezó a verse no como algo separado del paisaje sino como parte y transformador de él. Es decir, comprendió que su mera presencia involucraba ya en sí una intervención del espacio. El paisaje funciona como un espejo y como un lente: en él vemos el espacio que ocupamos y a nosotros mismos mientras lo ocupamos (Kstner y Wallis, 2007).

Sólo se necesita de existir para transformar el espacio. No se requiere tener conciencia de cómo lo transformamos a cada momento con nuestros movimientos, acciones y hasta pensamientos. Simplemente ocurre. Sin embargo, al fotografiar, pintar, dibujar o filmar las líneas que se trazan y los puntos que existen y arman el espacio, el artista redescubre el espacio del que forma parte y que lo conforma. Sus acciones marcan la distribución, transformación y creación de los espacios. Me gustaría mencionar a dos artistas contemporáneos que se inscriben en esta tendencia. Carlos Garaicoa superpone lo que había y lo que hay, comprimiendo el tiempo en una imagen por medio de las transformaciones de esos

espacios que a su vez nos hablan de las características políticas y económicas de su país. Garaicoa toma fotografías de lugares donde los edificios se han caído a lo largo y ancho de La Habana. Sobre estas imágenes forma delicados trazos con hilo que dibujan el edificio que existía. Por otro lado está Erwin Wurm. Con su característico trabajo juguetero tanto en escultura como en video y fotografía, navega por todos los ámbitos del espacio; desde el volumen que ocupamos en el espacio hasta las descolocaciones del mundo. En su serie *One Minute Sculptures*, las esculturas son hechas por personas que ayudadas de diferentes objetos como paredes o casas, lápices o naranjas, adquieren diferentes poses que forman las esculturas. Estas fotografías son tomadas en espacios específicos, por lo que el lugar o escenario representa otro importante elemento espacial en el total de la imagen. La relación entre persona-objeto es tan importante como la relación entre persona-objeto-escenario, gracias a lo cual ocurren las descolocaciones, y es ahí donde radica el humor de su obra. Con sus acciones absurdas dentro del contexto de la vida diaria juega con las coordenadas y revuelve el mundo y el espacio como lo conocemos. En su serie de cuartos de hotel reorganiza los muebles, creando nuevas composiciones, disfuncionales para la utilización, que forman asombrosas esculturas.

Pero el espacio no sólo se ve; también se siente y se oye. La inmensidad sólo se puede encontrar en el silencio—decía Bachelard—. Y luego está el espacio de la mente. Se estrecha y se abre, engorda y enflaca a cada instante. No tenemos más que pensar e inmediatamente hay espacio. Si ponemos la mente en blanco, en realidad es un espacio blanco, y si es negro es el hoyo negro, la gran profundidad. Ese es el espacio que se acorta cuando hablas y se alarga cuando me despisto y no te pienso. La ensoñación despierta nos abre el mundo y en la depresión nos encontramos en un

cubito en el que no cabe más que nuestro dedo gordo. Para mí, éste es el espacio más dinámico.

En este espacio de fantasía donde se pueden crear situaciones de la nada surge la obra de Sophie Calle. Calle juega con los azares de la vida cotidiana, coincidencias que se vuelven los disparadores de una cadena de acciones en las que el espacio mental o físico que separa a las personas se une por fuerza de fotografías, textos e intervenciones que nacen de una suerte de encuentros.

Su trabajo aborda un extraordinario juego del absurdo; de las acciones nacidas de una curiosidad primordial de lo que ocurre a su alrededor, mezcladas con una buena dosis de fantasía y estratagemas. Utiliza la fotografía como dispositivo de acercamiento y de descubrimiento de una realidad. Me gustaría mencionar en particular tres de sus obras.

### *El Hotel*

“El lunes, 16 de febrero de 1981, fui contratada como camarera temporal por tres semanas en un hotel veneciano. Se me asignaron 12 recámaras en el cuarto piso. En el transcurso de mis deberes de limpieza, examiné los efectos personales de los huéspedes del hotel y observé a través de los detalles, vidas que permanecieron desconocidas para mí. El viernes, 6 de marzo, el trabajo terminó.”

Esta serie de fotografías muestra los cuartos de hotel antes de que los huéspedes llegaran y a lo largo de su estancia revelando los cambios que ocurren. A lo largo de los días invita al espectador a meterse también en esas recámaras y conocer a los huéspedes de la misma manera en que ella los conoció, mediante los objetos y sus disposiciones en la habitación, que trazan las líneas de un espacio del cual huéspedes y artista son las fronteras.

### *Suite Vénétienne*

“Al final de enero 1981, en las calles de París, seguí a un señor al cual perdí de vista algunos minutos más tarde en la multitud. Esa misma noche, por mera casualidad, me fue presentado en una inauguración. Durante el curso de nuestra conversación me contó que estaba planeando un viaje inminente a Venecia. Yo decidí seguirle la pista.”

Hace de Venecia su Venecia al seguir a un extraño por los rincones de la ciudad, conoce los sitios turísticos que él visitó, y recorre las calles que él decide tomar. Son los ojos que ven a un extraño que ve una ciudad.

### *La libreta de direcciones*

“En el verano de 1983, un periódico francés me pidió que escribiera una serie de artículos. No mucho antes había encontrado una libreta de direcciones. Decidí fotocopiar el contenido de la misma antes de mandarla de regreso, anónimamente, a su propietario, cuya dirección estaba escrita en la carátula. Después contacté a las personas cuyos datos estaban escritos en la libreta y les pedí que me contaran sobre el propietario. Entonces, conocería a este hombre por medio de sus conocidos. Trataría de descubrir quién era sin nunca conocerlo y produciría un retrato de él a lo largo de un periodo de tiempo indefinido que dependería de la disposición de sus amigos para hablar de él y de las vueltas que tomaran los eventos.”

(Calle, 1988, 1999, 2004)

Siempre llenamos los espacios de la mente entre persona y persona. Les ponemos un poco de fantasía, quizás un hoyo

negro o grandes llamas que queman todo. Resultan una combinación de coordenadas físicas y mentales donde se pierde el adentro y el afuera que no pueden más que existir para que podamos estar lejos y después cerca, y bordear edificios y saltar murallas. Y entonces se trate de este espacio que no es ni tú ni yo, ni esto ni aquello, ni aquí ni allá, sino el espacio siempre cambiante: el espacio de entremedias.

### CAPÍTULO 3: EL ESPACIO DE ENTREMEDIAS

El espacio de entremedias es el espacio que existe entre dos cuerpos. Es el resultado del encuentro de objetos y personas alrededor de unas mismas coordenadas en el espacio-tiempo. Es la distancia que se crea en los ire y venires de la vida, en los encuentros y desencuentros de nuestro movimiento por el mundo y en la interacción con otros. Líneas de unión, como cuerdas que nos mantienen parados en este mundo de geometrías físicas y mentales.

Observar el espacio de entremedias permite ver el movimiento de las cosas que ocurren en el mundo, y es posible entonces intervenir su trayectoria, abrir y cerrar distancias, construir a su vez nuevos espacios de entremedias.

Algunos de estos espacios se pueden ver con claridad y si la velocidad lo permite pueden medirse con centímetros y pulgadas, aunque hilos y manos resultan ser siempre unidades de medición más útiles. Otros espacios de entremedias suelen ser invisibles, surgen no sólo del encuentro sino de la interacción con otros, y seguir su trayectoria es más complicado puesto que se necesita de pensamientos y palabras.

En este trabajo me propongo explorar las distancias y las trayectorias de los espacios de entremedias que se construyen a mi alrededor, que formo con mis desplazamientos y que se construyen en mi relación con otros.

### 3.1 Dimensiones

Por dimensiones entiendo cada una de las magnitudes que sirven para definir un fenómeno. En el caso del espacio de entremedias son las magnitudes del espacio-tiempo.

El espacio-tiempo de Einstein y Minkowski basado en la teoría de la relatividad, establece que no existe tal cosa cómo un tiempo o un espacio absolutos sino que estos son relativos a quien los observa; por lo que la idea del espacio por sí mismo y el tiempo por sí mismo se han desvanecido y solamente existe una mezcla de los dos.

El espacio-tiempo está compuesto de tres dimensiones espaciales ( $x,y,z$ ) y una dimensión temporal ( $t$ ). Para medir las distancias en estas coordenadas es necesario tomar en cuenta que son relativas al observador que las mide. La ley de la relatividad mantiene que el tiempo y la distancia cambian dependiendo del movimiento relativo de los observadores. Si un observador "A" mide el paso de una hora en su reloj, otro observador "B" que está en movimiento relativo al observador "A" puede medir el paso de 30 minutos en su reloj. Si el observador "A" mide una distancia de una milla, otro observador "B" que está en movimiento relativo puede medir una distancia de 1/2 milla. No vemos el tiempo o la distancia acortándose en la Tierra porque el efecto es virtualmente indetectable hasta que el movimiento relativo de los dos observadores se acerca a la velocidad de la luz (299, 792, 458 metros por segundo). Sin embargo, el tiempo y la distancia medidas por los dos observadores en movimiento relativo el uno del otro es diferente, solamente la velocidad de la luz medida por todos los observadores es la misma.

El espacio-tiempo puede pensarse como la historia del universo entero, conteniendo cada "evento" que ha sucedido. Una "línea-universo" es la historia de un objeto en el espacio-tiempo. La relatividad espacial permite definir una

distancia desde el origen para todos los puntos en una línea-universo, cada uno con propiedades físicas distinguibles. En consecuencia, cada uno de los eventos en una línea-universo se puede identificar como distintos puntos en el espacio-tiempo. Cada punto en la línea-universo es un evento particular que ocurre en un lugar en el espacio (representado por los valores de las coordenadas  $x,y,z$ ) en un tiempo particular (representado por el valor de la coordenada  $t$ ). Cada punto en la línea-universo de un ser humano es un evento físico real que representa un momento secuencial único en la vida de ese individuo, desde el nacimiento hasta la muerte (Hawking, 2000).

Cada uno de nosotros correspondemos a una línea-universo con diferentes puntos. La unión de un punto de nuestra línea-universo con un punto de otra línea-universo es un encuentro: uniendo y separando a la vez las dos líneas-universo está el espacio de entremedias.

### **3.2 La construcción**

El espacio de entremedias se construye, se forma a cada instante en el encuentro de las partes que lo forman. Sin darnos cuenta construimos todo tipo de espacios de entremedias todo el tiempo. Los espacios que vemos y los que no, los que podemos describir y los que no podemos medir. En las palabras que hablamos, en el movimiento de la vida diaria, en el flujo de nuestra sangre; el espacio se construye a cada instante. A cada paso movemos las coordenadas que nos ubican a nosotros mismos y a otros en el espacio creando nuevas composiciones.

La construcción siempre se da en un ámbito físico: dos cuerpos que se encuentran en el espacio y en el tiempo, pero siempre ocurre que dentro de esa construcción también aparece aún otra dimensión más profunda en la que

las ideas y las fantasías nacen, lo que transforma a su vez el espacio y el tiempo que hay entre tú y yo. Los espacios de entremedias son tierra fértil para construir otros significados. Tres paredes forman un rincón, pero un rincón es más que la unión de tres paredes, es un escondite, un lugar para reflexionar, un castigo o una casa (Bachelard, 1994). Cuando estamos frente a otra persona y movemos nuestras manos al hablar formamos una composición de coordenadas que presentan en el mundo físico nuestra comunicación. Pero así como se mueven las manos, también se mueve ese espacio que no vemos, el que compartimos cuando estamos de acuerdo y que se tuerce cuando no nos entendemos. Este espacio que no existía antes y no existirá después, el espacio que construimos entre tú y yo.

Este tipo de espacios no existen por sí mismos, no están ahí cuando no estamos viendo; los construimos cuando los pensamos, los oímos y los hablamos. Los espacios de entremedias se construyen en tanto que los objetos que los constituyen están en constante movimiento. Existen porque los cuerpos se disponen de cierta manera o tienen cierta relación y sin embargo no son los objetos en sí sino lo que nace de su interacción.

### **3.3 Elección de cuerpos**

Todo buen dibujante sabe que los espacios entre los cuerpos determinan al objeto dibujado y viceversa. Una silla más a la derecha significa más espacio a la izquierda. Si me agacho hay una mayor distancia al cielo y una menor al suelo. Nosotros determinamos el espacio que nos rodea en la misma medida en que éste nos define a nosotros.

Los cuerpos en el espacio son las fronteras del espacio de entremedias y son los que determinan el tipo y la forma

de lo que se construye. Sus valores específicos determinan la manera de transformarse y la composición y descomposición de dicho espacio. Siendo que en este experimento se trataba de observar el espacio de entremedias, comencé por elegir los cuerpos entre los que me interesaba analizar su construcción.

Mi investigación se llevó a cabo en tres fases. En la primera, que se refiere a los espacios cotidianos, la elección de cuerpos fue determinada por mi andar y mis rutinas a lo largo del día: el teléfono con el cual me comunicaba y esos pequeños espacios entre las paredes que lo contenían y que poco a poco se hicieron más visibles que el auricular o la teclas. A cada paso comienza a revelarse el espacio que va más allá de los objetos, que se forma entre ellos y se mueve y baila mientras una pasa entre ellos.

La segunda etapa fue determinada por un espacio físico que se presentaba como el desenvolvimiento de los pensamientos y las palabras que van y vienen en una conversación. Los cuerpos eran las manos, y el espacio que se construía iba más allá de su simple fisonomía y quedaba definido por su movimiento. Los dedos creaban curvaturas en el espacio, lo sumían o lo expandían, lo encapsulaban en un círculito o lo sostenían en la palma de la mano; un espacio que creaba arcos en las entonaciones, los acentos, los cambios de idioma, y creaba pliegues en los acuerdos y chipotes en los desacuerdos.

En la tercera etapa los espacios construidos fueron mucho más grandes, con aperturas y cerrazones de continentes. Un espacio en el que la fotografía funcionó no sólo como observadora sino como creadora y habilitadora de nuevos espacios de entremedias.

### **3.4 Medición de distancias**

Los cuerpos se miden en volúmenes y los espacios en distancias. La medición de las distancias son las líneas que se trazan, la red en la que los cuerpos se unen creando las fronteras que encapsulan los espacios de entremedias para poderlos observar detenidamente. Se encuentran las coordenadas, se ubican los puntos, se trazan las líneas y tenemos la imagen. Hay coordenadas sencillas de visualizar, a mi izquierda, a mi derecha, arriba, abajo. Luego están las imposibles de señalar y de medir: cerca, lejos, adentro, afuera. ¿Cómo medir el espacio que no se ve, para el que no hay reglas ni relojes; ese que está entre tú y yo, que se acorta con letras y se agranda con ausencia? Si pienso en ti, tomas mi mano; y si me despisto, ¿despareces?

Las distancias son los espacios de entremedias, y es en su medición que los podemos observar y descubrir. La manera de medirlos es a través de diferentes métodos y dispositivos. Cuando de distancias físicas se trata (del baño a la cocina, de una pared a la otra) tenemos los hilos y las manos para medir. En el caso del espacio que trasciende al espacio geométrico (de tu pensamiento a mi palabra y viceversa) se usan las palabras y los pensamientos.

Otro factor determinante en la medición de distancias es la trayectoria a seguir que define el espacio construido (no es lo mismo ir a la tienda de la esquina siguiendo una línea recta que dando la vuelta a la manzana).

Las distancias se midieron con la cámara fotográfica para entender los espacios con la luz.

### **3.5 El dispositivo fotográfico**

Dispositivo: que dispone; mecanismo o artificio dispuesto para producir una acción prevista; organización para cometer una acción; disposición, expedición, aptitud.

El dispositivo fotográfico es tanto resultado como acción, pero sobre todo es excusa e instrumento de investigación del mundo que nos rodea y del que está en nuestro interior. Un mecanismo de provocación para observar. Un medio a través del cual nos vemos envueltos en situaciones en las que no estaríamos de no traer una cámara en la mano. No sólo eso, sino que la cámara se vuelve el objeto de transporte al interior de temas que no pretendemos entender pero sí investigar hasta el cansancio. Las fotografías son el resultado del dispositivo fotográfico, son el siguiente punto en el mapa que nos indica hacia dónde hemos llegado para determinar la siguiente dirección. El dispositivo fotográfico no retrata historias sino que las crea. Es el medio por el cual podemos achicar distancias cuando vemos una fotografía de quien amamos, y agrandarlas cuando vemos los lugares del mundo donde nunca hemos estado. Es un transportador a la velocidad de la luz que desencadena acciones y vivencias.

Desde el reportaje fotográfico más objetivo hasta las fotografías más abstractas, la historia se hace posible solamente por el dispositivo fotográfico. La investigación más profunda de un grupo social, por ejemplo, es la creación de una nueva historia que el fotógrafo crea al fotografiar dicho grupo a través de la luz en la situación. Creo que, a diferencia de dispositivos de otra índole, el dispositivo fotográfico es especial creador de situaciones y excusa de vivencias, puesto que su elemento de construcción es la *realidad*, los objetos físicos ya existentes; por lo que no basta imaginar para crear, sino que por fuerza hay que vivir para crear.

### **3.6 El montaje**

Al final está el montaje, el mapa. Se crea una relación específica en la manera de acomodar las fotografías, con la que

se dibujan las nuevas realidades que surgieron a través del dispositivo fotográfico. La disposición de las imágenes finales es la parte más importante para crear una determinada visión de aquello que se fotografió. Es el último paso a través del cual se hacen visible al público los descubrimientos, la información, esa nueva historia que se construyó. El montaje no sólo muestra sino que termina de construir la historia; podemos juntar dos fotografías de contextos completamente diferentes, que al encontrarse cuentan una historia nueva, distinta a la que cuentan cada una de ellas por separado. Se crea relaciones específicas que hablan de las imágenes de distintas maneras de las que hablarían expuestas por separado.

El montaje, al igual que las fotografías, construye espacios nuevos, espacios de entremedias, en donde se construyen aún otras relaciones entre un cuerpo y otro.

## CAPÍTULO 4: OBRA

El propósito de este trabajo fue comprender visualmente el comportamiento de uno mismo con respecto al espacio. Y viceversa, es decir, comprender los modos en que el espacio circundante se adapta o transforma con la presencia y los movimientos de uno mismo.

Esta investigación comenzó con una simple observación de los movimientos en el espacio que comprendían mi existencia en este mundo. El observar el espacio significó observar mis movimientos; y el observar mis movimientos resultó en observar mi vida, en observar las posiciones que yo iba adoptando dentro de un entorno que hasta entonces no había comprendido en su totalidad de transformaciones.

Sin embargo, el resultado que me parece en especial valioso de esta investigación es la posibilidad de crear nuevos espacios a través de la fotografía. Ciertas características del medio hacen que el propio medio establezca espacios que son reales y virtuales a la vez. Su necesidad de elementos físicos que la nutran de luz, la hacen real: lo que se ve en la imagen en verdad existe en algún lugar del mundo. No obstante, quizá no existe de la manera en la que lo está uno viendo, con los valores que adquiere dentro de la imagen total; y en este sentido es virtual.

En el proceso de realización de este trabajo, las acciones llevadas a cabo para la cámara y con la cámara fueron mi laboratorio, siendo las imágenes resultantes las conclusiones de esta investigación de los espacios de entremedias.

La obra fue realizada en tres etapas, avanzando en el nivel de abstracción de los espacios. En la primera etapa exploré los espacios más simples: aquellos que se enfrentan en la vida cotidiana dándolos por sentado, sin propiamente fijarse en ellos. En la segunda etapa importaron los espacios que se establecen entre las personas cuando éstas interactúan: en una conversación, al pasear uno al lado del otro, al ver pasar el mundo sentados en el parque, etcétera. Por último, en la tercera etapa quise explorar el espacio inalcanzable.

De este modo, al principio la fotografía fue solamente testigo: una lupa para amplificar aquello que sin el dispositivo óptico simplemente pasa completamente desapercibido. Más adelante se volvió participante activa del momento, para finalmente adoptar la función de facilitadora y forjadora de un espacio de otro modo indefinible.

#### **4.1 Cotidianas**

Serie generada en mis espacios cotidianos. El teléfono de la esquina, la regadera, una reja en la calle, etcétera. El espacio que hay entre sus partes es donde yo realizo mi acción. El resultado es una colección de esculturas rápidas en las que hago conciencia de estos espacios y su transformación al entrar en contacto con ellos.

#### **4.2 Conversaciones**

Serie de fotografías tomadas a lo largo de una conversación. Con el encuadre en las manos se observa el cambio de los espacios que se forman entre los dedos a lo largo de la plá-

tica, al tomar diferentes posiciones, alejamientos y acercamientos entre las dos personas.

### **4.3 Mi padre y yo**

Serie realizada a lo largo de un mes en colaboración con mi padre. La pieza comienza con una fotografía en la que se ve a mi padre y a mí, uno al lado del otro, en Coney Island, N.Y.. El día de su regreso a la Ciudad de México comenzamos una serie de fotografías basadas en aquella imagen. A lo largo de un mes, cada día a una hora determinada hicimos un autorretrato, dejando vacío el espacio que ocuparía la otra persona de estar con nosotros, emulando la imagen de Coney Island. El “click” del disparador debía de sonar al mismo instante en las dos partes del mundo, mi padre en la Ciudad de México y yo en Nueva York. Era tomar la foto de alguien que no estaba a nuestro lado pero que se aparecía con el disparador de la cámara. Era la acción que nos unía. Mientras nos dábamos cuenta de la distancia geográfica que nos separaba, la fotografía simultánea en realidad anulaba el enorme espacio de entremedias.

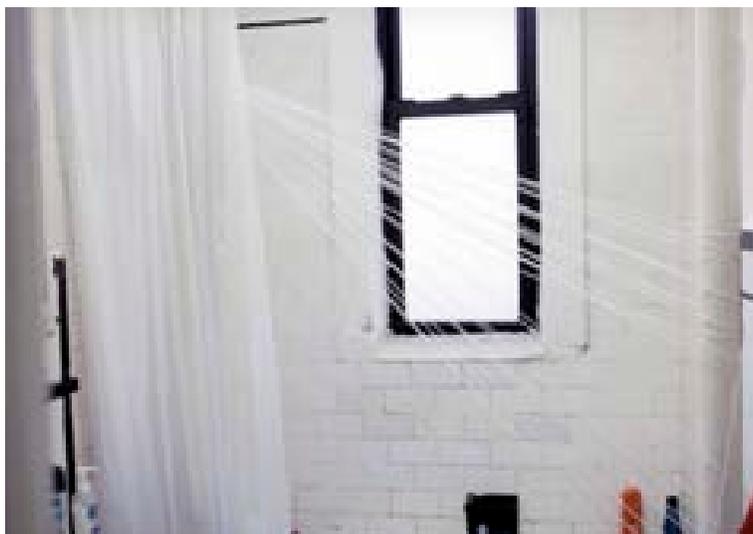
## 4.1 Cotidianas



## 4.1 Cotidianas



## 4.1 Cotidianas



## 4.1 Cotidianas



## 4.2 Conversaciones



## 4.2 Conversaciones



## 4.2 Conversaciones



## 4.2 Conversaciones



### 4.3 Mi padre y yo



**Coney Island, Nueva York**



Aeropuerto John F. Kennedy, Nueva York, 31-12-2006

### 4.3 Mi padre y yo



Nueva York 18:43



01-01-2007

17:43 México



Nueva York 22:17



02-01-2007

21:17 México



Nueva York 08:33



03-01-2007

07:33 México



Nueva York 18:12



04-01-2007

17:12 México

### 4.3 Mi padre y yo



Nueva York 19:45

05-01-2007

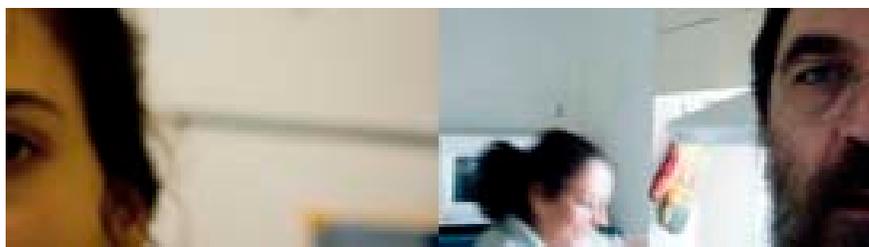
18:45 México



Nueva York 17:19

06-01-2007

16:19 México



Nueva York 12:51

07-01-2007

11:51 México



Nueva York 01:40

08-01-2007

00:40 México

### 4.3 Mi padre y yo



Nueva York 12:20



09-01-2007

11:20 México



Nueva York 05:14



10-01-2007

04:14 México



Nueva York 18:44



11-01-2007

17:44 México



Nueva York 11:22



12-01-2007

10:22 México

### 4.3 Mi padre y yo



Nueva York 03:52



13-01-2007

02:52 México



Nueva York 12:34



14-01-2007

11:34 México



Nueva York 20:15



15-01-2007

19:15 México



Nueva York 00:48



16-01-2007

23:48 México

### 4.3 Mi padre y yo



Nueva York 08:40



17-01-2007

07:40 México



Nueva York 05:18



18-01-2007

04:18 México



Nueva York 22:00



19-01-2007

21:00 México



Nueva York 13:33



20-01-2007

12:33 México

### 4.3 Mi padre y yo



Nueva York 07:52



06:52 México

21-01-2007



Nueva York 11:50



10:50 México

22-01-2007



Nueva York 08:28



07:28 México

23-01-2007



Nueva York 23:06



22:06 México

24-01-2007

### 4.3 Mi padre y yo



Nueva York 12:15

25-01-2007

11:15 México



Nueva York 00:04

26-01-2007

23:04 México



Nueva York 14:16

27-01-2007

13:16 México



Nueva York 16:10

28-01-2007

15:10 México

### 4.3 Mi padre y yo



Nueva York 15:40

29-01-2007

14:40 México



Nueva York 07:14

30-01-2007

06:14 México



Nueva York 16:46

31-01-2007

15:46 México

### 4.3 Mi padre y yo



## BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Ansel, Divine performance. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Autores varios, Ansel adams; essays on his legacy and legend. San Francisco: Friends of Potography, 1993.
- Autores varios, The living is easy: International contemporary photography. London: Flowers East, 2006.
- Autores varios, Blink: 100 photographers, 010 curators, 010 writers. London: Phaidon, 2002.
- Bachelard, Gaston, Poéticas del espacio. New York: Onion press, 1994.
- Barthes, Roland, Camera Lucida: Reflections on photography. New York: New Library Press, 2001.
- Becher, Bernd, Hilla, Bernd and Hilla Becher: Tipologie-Typologien-Tipologies. Meunster: K. Bussmann im Auftrag des Ausweartigen Amted Bonn, aus Anlass der XLIV Biennale in Venedig, 1990.

·Berg, Stephan, Gregory Crewdson: 1985-2005. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

·Burnett, Craig, Jeff Wall. London: Tate Publishing, 2005.

·Calle, Sophie, Sophie Calle; with the participation of Paul Auster. London: Violette Editions, 1999.

·Calle Sophie, Sophie Calle. Munich: Prestel Publishing, 2004.

·Calle Sophie, Suite Venitienne. Seattle: Bay Press, 1988.

·Clark, Larry, Larry Clark. New York: International Center of Photography, 2005.

·Clark, Larry, Tulsa. New York: Lustrum Press, 1971.

·Cotton, Charlotte, The photograph as contemporary art. London: Thames and Hudson, 2004.

·DiCorcia Philip-Lorca, Heads. Götingen: Steidl, 2001.

·Dijkstra, Rineke, Beach portraits. Chicago: La Salle Bank, 2002.

·Eggleston, William, William Eggleston: Los Alamos. London: Thames and Hudson, 2003.

·Egglestos, William, William Eggleston: Spirit of Dunkerque. Paris: Biro, 2006.

·Frizot, Michel, The new history of photography. Köln: Köne-  
mann, 1998.

- Fontcuberta, Joan, Ciencia y fricción. Murcia: Mestizo A.C., 1998.
- Goldin Nan, The devil's playground. London: Phaidon, 2003.
- Goldin Nan, The ballad of sexual dependency. New York: Aperture Foundation, 1986.
- Goldsworthy, Andy, Time. London: Thames and Hudson, 2000.
- Gursky, Andreas, Andreas Gursky. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1998.
- Hawking Stephen, The nature of space and time. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Kstner, Jeffrey and Wallis, Brian. Lan Art. Paris: Phaidon, 2004.
- Krauss, Rosalind, Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- Lailach, Michael, Land Art. Köln: Taschen, 2007.
- Mapplethorpe, Robert, Black Book. New York: St. Martin's Press, 1986.
- Michals, Duane, Duane Michals, Fotografía vs Realidad. Monterrey: Museo de Monterrey 1981.
- Michals Duane, Duane Michals: photographs with written text. Amsterdam: Idea Books, 1981.

·Misrach, Richard, Richard Misrach: photographs 1975-1987. Santa Monica, CA: Gallery Min, 1988.

·Muniz, Vik, Seeing is believing. Santa Fe, N.M: Arena editions, 1998.

·Nacel Christine, Ive Alan Bois, Oliver Rolin, Sophie Calle: Did you see me?. Munich: Prestel publishing, 2004.

·Newhall, Beaumont, the history of photography. New York: New York Graphic Society, 2000.

·Rian, Jeff, Philip-Lorca DiCorcia. Paris: A.Rech: Images Modernes, 2001.

·Sontag, susan, On photography. New York: Picador, 2001.

·Sugimoto, Hiroshi, Hiroshi Sugimoto. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.

·Vitali, Massimo and Millet, Bernard, Beach and Disco. New York: Geóttinger:Steidl, 2000.

·Weinberg, Jonathan, Phantastic tales: the photography of Nan Goldin. Pennsylvania: Palmer Museum of Art, 2005.

·Wurm, Erwin and Jerome Sans, Erwin Wurm: One minute sculptures. Stuttgart: Hatje Cantz Publishers, 1999.

### **Páginas de Internet:**

·[www.vikmuniz.net](http://www.vikmuniz.net)

· <http://homepage.mac.com/szetsungleong/>