

Horizonte cóncavo. Jan Dibbets y la percepción de la arquitectura

Concave horizon. Jan Dibbets and Perception of Architecture

JESÚS MARINA BARBA

ELENA MORÓN SERNA

Jesús Marina Barba y Elena Morón Serna, "Horizonte cóncavo. Jan Dibbets y la percepción de la arquitectura", *ZARCH* 9 (Diciembre 2017): 74-83. ISSN: 2341-0531. http://dx.doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.201792268

Recibido: 15-6-2017 / **Aceptado:** 4-9-2017

Resumen

Ante la arquitectura, metáfora que media entre lo inmenso y lo íntimo, somos seres sensoriales completos, no únicamente organismos visuales. Hay una tensión continua entre la realidad de su construcción material y tectónica, y la dimensión abstracta, idealizada y espiritual de su imaginario artístico. Del mismo modo, la fotografía de un espacio construido contiene dos interiores: el interior de la imagen y el del propio espectador. Todas las imágenes, objetos visuales, son sentidas como experiencia interior, que alcanza con su eco hasta la dimensión pública y plural. Hay una transferencia de emociones e ideas, tan fundamental como malentendida en el arte contemporáneo. La comunicación de esa dualidad es analizada en la obra fotográfica de Jan Dibbets: la tensión entre la visión central y la periférica, la multiplicidad de la perspectiva, la intelectualización de la línea recta, las secuencias de lecturas, las intersecciones del magnetismo de la belleza... Puesto que es producto de la tensión activa entre percepción y representación, el vacío se genera entre un punto central -enfático como constructor de la imagen y no como ubicación física del sujeto- y el arco donde se suceden las secuencias de lo visible. Es la distancia que separa irremediabilmente experiencia y naturaleza física. Un horizonte cóncavo tensionado por la dispersión y la gravedad del orden circular, entre lo reconocido y lo intuido.

Palabras clave

Fotografía, percepción, espacio, vacío, horizonte, Dibbets

Abstract

In the face of architecture, a metaphor that mediates between immensity and intimacy, we become completely sensory beings, not only visual organisms. A continuous tension exists between the reality of its material and tectonic construction, and the abstract, idealized and spiritual dimension of its artistic imagery. In the same way, a photograph of a built space contains two interiors: the interior of the image and the inner world of the viewers themselves. All images, as visual objects, are sensed as an inner experience that echoes out onto the realms of the public and the diverse. A transfer of feelings and ideas takes place, one that, in contemporary art, is as crucial as it is misunderstood. The photographic work of Jan Dibbets analyses the communication of this duality: the tension between central and peripheral vision, the multiplicity of perspectives, the intellectualization of the straight line, the sequence of interpretations, the intersections of the magnetism of beauty... Since it is the result of the active tension between perception and representation, the void is generated between a central point—emphasized as the constructor of the image and not as the physical location of the subject—and the arch where the sequences of what is visible take place. This distance inevitably separates experience from physical nature. It is a concave horizon tensed by the dispersion and gravity of the circular order, between what is recognizable and what is known intuitively.

Keywords

Photography, perception, space, void, horizon, Dibbets

marina_morón es un colectivo artístico formado por **Jesús Marina**, doctor en historia, profesor de la Universidad de Granada y **Elena Morón**, doctora arquitecta, cuyo trabajo investiga las conexiones entre el espacio arquitectónico y la imagen. Su investigación se focaliza en la percepción y cualificación de la experiencia del espacio a través de conceptos tales como el color y el vacío. Entre sus libros monográficos más recientes están: "Vacíos Adjetivos", "K: emptiness" (seleccionado en el premio German Photobook 2016) "Sintagmas cromáticos", "A_chroma" (finalista en el premio mejor libro PhotoEspaña 2014) y "Tras el muro blanco". azul@marinamorón.com



[Fig. 1] Georges Rousse. 2009. *Georges Rousse*. Paris: Actes Sud: sf.

Il ne suffit pas de créer un objet, il ne lui suffit pas d'être, pour qu'on le voie. Il nous faut le montrer, c'est-à-dire, par quelque artifice, exciter chez le spectateur le désir, le besoin de le voir¹. [Fig. 1]

El espectador

Más allá de la dimensión teórica del hecho de la mirada, siempre estará el enfrentamiento directo del espectador ante el objeto. Es ahí donde reside la esencia, también la magia, de la comunicación. El objeto aislado se convierte en el todo. Aislar espanta, inquieta, perturba. Nos vuelve desprotegidos al sentirnos enajenados de la facultad de ordenar, reunir y relacionar. Nos arroja momentáneamente fuera del entendimiento. Las imágenes, la subversión de las imágenes, revela todo su poder.

Estimular, crear la necesidad de ver, pero sin revelar sus orígenes. Son mecanismos sutiles desencadenantes de las acciones de sugerir, inquietar e inventar. Con esta última se trasciende la descripción del universo, se reivindica la vocación cosmológica de intervenir en el mundo. Quien mira se convierte en responsable. Implicado, ya no es inocente ni juez. Extrañado, sorprendido, comprende dolorosamente que ver y entender no son sinónimos.

La mirada es, en palabras de Aumont, la dimensión propiamente humana de la visión, lo que define su intencionalidad y finalidad². Una imagen se mira mediante un recorrido, un tiempo ocular que es el de la exploración de la superficie. Para esta serie de movimientos el inglés tiene un término evocador: *scanning*. El ojo barre irregularmente la imagen, mientras que simultáneamente la visión periférica no deja de aportar una impresión de conjunto, decisiva en la estructuración y traducción de lo visto.

El espectador referirá en cualquier circunstancia un primer sentido de relato al espacio. Pero, de otra forma, también podría decirse que el espacio no es visto directamente sino construido a partir de percepciones kinésicas, táctiles. En la profundidad de campo, en los enmarcados, los ángulos y la distancia, y, por supuesto, en los gestos, ver el espacio es necesariamente "interpretar"³.

En ese sentido resultará elocuente el papel que ocupa el espectador en las fotografías de Georges Rousse. Con cada imagen acabada le entrega el tiempo

1 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire* (Bruxelles: Les Lèvres Nues, 1956), 229.

2 Jacques Aumont, *La imagen* (Barcelona: Paidós, 2002), 62.

3 Jacques Aumont, *El ojo interminable* (Barcelona: Paidós, 1997), 104 y 55.

JESÚS MARINA BARBA
ELENA MORÓN SERNAHorizonte cóncavo. Jan Dibbets
y la percepción de la arquitectura
Concave horizon. Jan Dibbets and
Perception of Architecture

de descubrir por sí mismo el secreto alquimista del proceso de su elaboración. Nadie estuvo autorizado para ver los diferentes mecanismos (anamorfosis, trampantojos, interposición de cristales rayados, construcción de volúmenes) que se utilizaron hasta que las formas geométricas y perfectas quedaron fijadas sobre el papel. La ficción atraviesa la atmósfera del lugar, como si de un taller de artista abandonado se tratase. La intervención se oculta, el autor retira los materiales que empleó para devolver a un espacio banal y anónimo la dimensión pictórica, cromática, de luminosidad resplandeciente, de un vacío transformado para ser visto por primera vez⁴.

La fotografía nos remite hacia el exterior, pero al mismo tiempo nos proyecta hacia nuestro interior, hacia nuestra manera de mirar, lo que va a llamarse visión. Quedamos excluidos de la realidad que fue accesible para la cámara, pero ésta nos permite incorporar y armonizar lo real existente con lo real vivido por nosotros. En un acto de lectura de la imagen nos vemos obligados a plantearnos los lazos invisibles que nos conectan con lo *otro*.

Percepción, comunicación

Rudolf Arnheim insistió en el hecho de que las operaciones cognitivas que llamamos pensamiento son integrantes constitutivas de la percepción misma. No hay diferencia entre contemplar el mundo y cerrar los ojos y “pensar”. Acciones que hemos llegado a ejecutar de manera inconsciente, rutinariamente confundidas, tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis, la síntesis, la compensación y la corrección... son tareas perceptivas⁵.

Seguramente, el último medio siglo de la filosofía moderna ha disuelto las distinciones que separaban conceptos fundamentales, que habían sido asumidos como inamovibles en su definición. La misma oposición entre sujeto y objeto, o entre el ser y la nada, implicaban una determinada interpretación del mundo y debían dejar de ser intocables para plantear nuevos puntos de partida y revisar las antiguas construcciones de pensamiento. La fenomenología de la percepción interroga los antiguos métodos de conocimiento, incapaces de explicar el sentido de pertenencia e integración de la percepción, justo donde Merleau-Ponty encuentra la convicción del ser⁶. Integración y diferenciación encarnan al tiempo un sistema universal, articulado en lo esencial por la trascendencia. El cuerpo percibe y entiende aquello de lo que forma parte, que transforma y desplaza. Como el lenguaje es todo, no sólo una voz de la persona, el paisaje queda invadido por las palabras, siendo nuestros ojos una metáfora de la totalidad.

La clave de la comunicación de la experiencia está en la transmisión perceptiva entre creador y espectador, entre autor y lector. El interrogante de cómo pueda dotar de fundamento a un discurso no es sino la reflexión acerca de las formas de comunicación de lo visual. La esencia del espectáculo es la exterioridad⁷. La enfermedad del espectador se resume en la afirmación “cuanto más contempla menos es”. Porque el espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento del sí. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar. Su emancipación comienza cuando se cuestiona la oposición entre mirar y actuar, cuando comprende que las evidencias que estructuran de una determinada manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer, pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Cuando mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones, el espectador también actúa. Observa, selecciona, interpreta. Relaciona lo que ve con muchas otras

4 Los procesos de trabajo y preparación de las tomas pueden verse en el documental que se incluyó sobre este autor en la conocida serie Contacts: Krief, Jean Pierre, *Georges Rousse*, DAP-CNAP (Paris: Centre National des Arts Plastiques, 2002). Una selección de algunas de estas imágenes puede verse en Georges Rousse, *Georges Rousse* (Paris: Actes Sud, 2009).

5 Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual* (Barcelona: Paidós, 1998), 27.

6 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945); *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964).

7 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pretextos, 2009).



[Fig. 2] Miriam Bäckström, 2004.
Fundación Telefónica, Colección Fotografía Contemporánea.

cosas que ha visto en otros escenarios, en otros lugares. Se produce una alteración de la frontera entre los que actúan y los que miran⁸. La representación de su vida se desarrolla también en esos escenarios de papel. Imágenes que, en ocasiones, le ofrecerán, a modo de guiños, pistas de su propia teatralidad, como en los márgenes de las fotografías de Miriam Bäckström, donde aparecen, deliberadamente visibles, elementos que informan de la escenografía dispuesta [Fig. 2]. Aunque en otras muchas, siguiendo la tendencia de ficcionalización de la creación visual⁹, tendrá que decidir, sin información alguna acerca del andamiaje técnico y conceptual, su papel y su lugar, el sentido de su comprensión y el análisis de sus emociones.

Ahí radica el poder y la razón de la imagen. En fronteras que deben atravesarse, de acuerdo con una contemporaneidad donde todas las competencias tienden a salir de su propio ámbito e intercambiar sus funciones. Contra los argumentos habituales del consumo rápido e inocuo de la imagen arquitectónica, cabe afirmar, desde la propia realidad social, al menos dos cuestiones importantes. Primero, la transformación de la arquitectura después de ser fotografiada, puesto que pertenece al tiempo¹⁰. En segundo lugar, el protagonismo asumido de forma creciente por el espectador, sujeto activo de la expresión de su propia experiencia a través del medio fotográfico¹¹.

Se podría decir que se ha producido un triple desdoblamiento dialéctico. La realidad funciona como referente de origen y expectativa para el lector final; el lenguaje integra los recursos y las técnicas que hacen posible la expresión, articulada sintácticamente en forma de discurso visual; la percepción, por último, sólo se entiende como proceso doble que interrelaciona la creación de la representación y la gestación del pensamiento del observador.

La revisión contemporánea de estos y otros conceptos básicos de la comunicación replantea el significado mismo de los términos. La realidad, que durante tanto tiempo fue referida a un estado anterior, externo e inmutable, hoy se entiende construido y representado por las tecnologías y los medios. Y cabe hablar de una realidad mediatizada; su corolario es, como nos dice Lahrann, que somos observadores de la observación. Nuestro ojo ignora cada vez más el mundo como tal, lee grafismos en lugar de ver cosas¹². Esto supone una

8 Luis Puelles Romero, *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador* (Madrid: Abada Editores, 2011).

9 Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine* (Paris: Gallimard, 2007).

10 Nadir Lahiji, "L'architecture sous le regard de la photographie", en *Spielraum: Walter Benjamin et l'architecture*, Libero Andreotti, dir. (Paris: Éditions de La Villette, 2011), 305-320.

11 En un debate sobre el futuro de la fotografía, iniciativa del Centro de Fotografía de Winterthur junto con la Universidad de Zurich, Trevor Paglen sostenía que las cámaras ya empezaban a funcionar como auténticas "máquinas de ver", conectadas sin remedio a la experiencia y a la vida cotidiana de los individuos, en un mundo caracterizado por la ubicuidad y la invisibilidad de una fotografía omnipresente. <http://blog.fotomuseum.ch/author/trevor-paglen/> (marzo, 2016).

12 Claudia Giannetti, "Hacia una realidad total. Operar sobre la interfaz de la realidad", en *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?*, Joan Fontcuberta, ed. (Madrid: Ministerio de Cultura, 2008), 276.

JESÚS MARINA BARBA
ELENA MORÓN SERNAHorizonte cóncavo. Jan Dibbets
y la percepción de la arquitecturaConcave horizon. Jan Dibbets and
Perception of Architecture[Fig. 3] Thomas Demand. VG Bild-Kunst,
Bonn / SIAE, Rome

inversión radical de la antigua relación arquitectura-fotografía. Los espacios interiores de Thomas Demand [Fig. 3], construidos para ser fotografiados, refuerzan la identificación que hizo Beatriz Colomina: los medios de comunicación como arquitectura moderna¹³.

Si hemos de creer a John Berger, en su reflexión sobre Claude Monet, el impresionismo cerró en la historia un tiempo y un espacio definidos por la perspectiva sistemática y la permanencia. Antes de él -antes de la fotografía- el espectador entraba en la imagen. Su marco era un umbral, la antesala de una experiencia inalterable, una estancia que podía ser visitada. Después, hasta ahora, la imagen ya es más activa que uno mismo. En lugar de introducirnos en ella, ella extraerá nuestros recuerdos¹⁴.

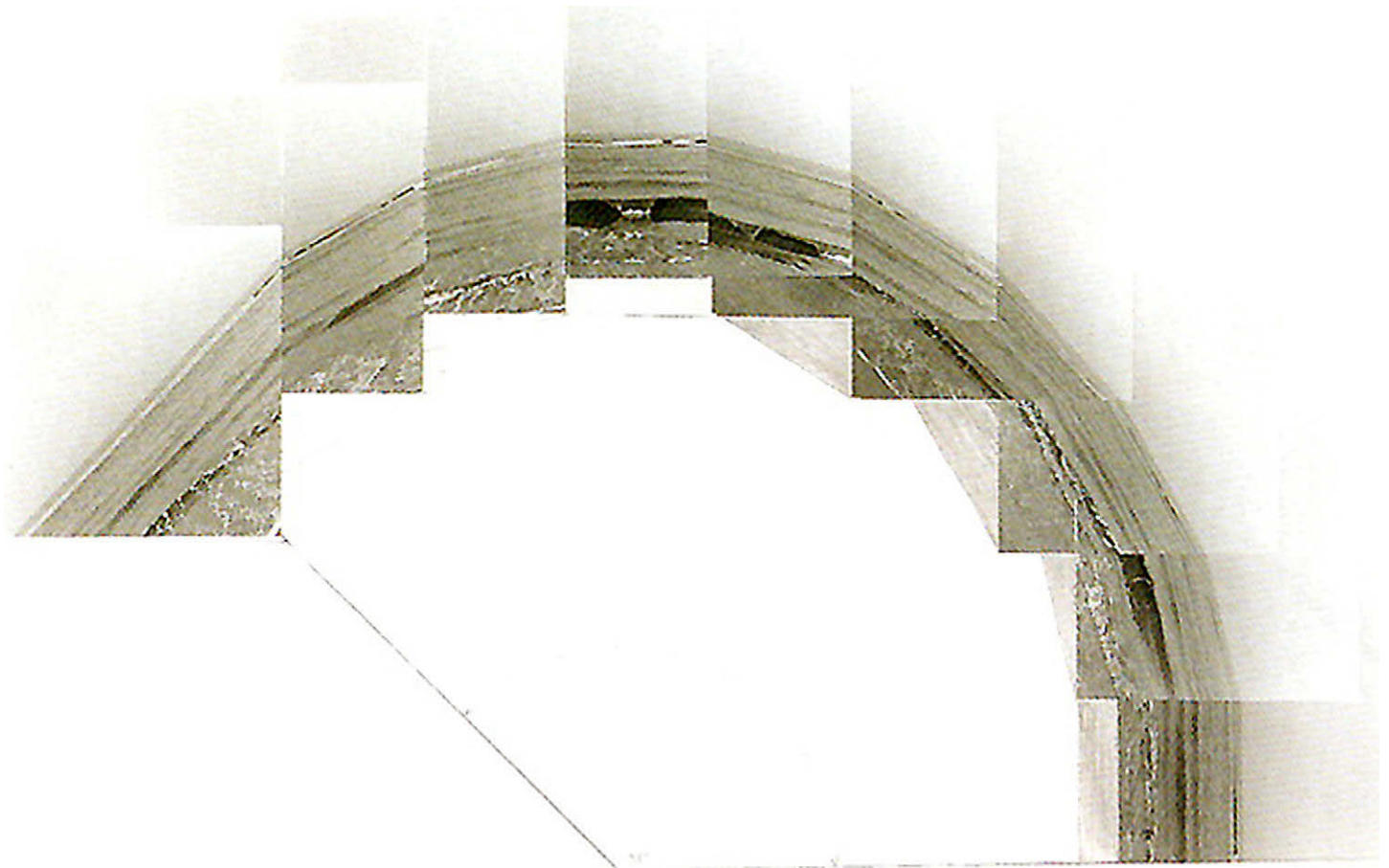
Las formas del vacío interior

Ese carácter proactivo invalida cualquier principio de estabilidad formal o geométrica. La lógica más estricta lo extiende desde la escala más reducida a los grandes fenómenos espaciales. En una de sus expresiones más llamativas, entre la rotundidad, la provocación y la realidad, tenemos que sostener la aparente paradoja de que la línea del horizonte no es recta. Lo afirman los principios de la óptica, en la pugna entre visión central y periférica, y lo demuestra, reiterada e irrefutable, la experiencia de la percepción. Expresarlo como imagen de y para los sentidos fue la aportación distintiva de la obra fotográfica de Jan Dibbets (1941-) [Fig. 4].

A este artista holandés, que se encuentra entre los principales representantes del arte conceptual en Europa, la fotografía le sirve como objeto de experimentación para la percepción visual, esencia fundamental de su trabajo. En los años finales de la década de los 60, el medio fotográfico conquistó nuevas dimensiones y ámbitos superando su condición de registro de lo real, siendo empleado para cuestionar esa misma realidad. En esta línea, uno de los instrumentos más

13 La arquitectura moderna se construye como imagen en las páginas de revistas y periódicos. La imagen es en sí misma un espacio cuidadosamente construido por el arquitecto. Las arquitecturas escenificadas, la mascarada que expresaban los Smithson, encuentra su reflejo simétrico en la representación mediática de los sucesos, que se convierte en paisaje. Beatriz Colomina, "Los medios de comunicación como arquitectura moderna", *Exit 37*, *Arquitectura II. La mirada del artista* (2010): 112-139.

14 John Berger, "Los ojos de Claude Monet", en *El sentido de la vista* (Madrid: Alianza Forma, 2006), 213.



[Fig. 4] Jan Dibbets. 2007. *L'œuvre photographique 1967-2007*. Paris: Éditions du Panama: 92

señalados fue la introducción de nuevos mecanismos narrativos. Dibbets aplica la forma de secuencia para mostrar una nueva relación entre mirada y paisaje, en definitiva, para la construcción de un nuevo espacio¹⁵. Innovador en la exploración de las posibilidades de la fotografía en los montajes expositivos, las series interactúan con otros elementos, como dibujo, pintura o cartografías.

Eric Verhagen, uno de los críticos más señalados de la obra de Dibbets, ha llamado la atención sobre el hecho de que sea un motivo inexistente, en la medida en que resulta inaprensible, el que cohesiona el repertorio iconográfico del artista. Es cierto que se puede hablar de un vínculo cultural específico, que los holandeses tienen una relación visual única con la naturaleza, sin un horizonte preciso, como recordaba Paul Claudel¹⁶, en esa "incierto soldadura" entre un cielo siempre cambiante y una tierra al encuentro del vacío. Pero es, ante todo, una cuestión de percepción y de geometría para el artista. El horizonte sólo existe en relación a la visión de un observador que se emplaza a sí mismo en un centro imaginario. Desde esta doble condición, a la vez circular y rectilínea, ofrece para el creador inmensas posibilidades. En una entrevista con Irmeline Lebeer, Jan Dibbets expresa su fascinación por este tema: "¿existe algo más bello en el mundo que una línea recta? Y el horizonte es una línea recta en tres dimensiones: se trata de un fenómeno casi increíble"¹⁷.

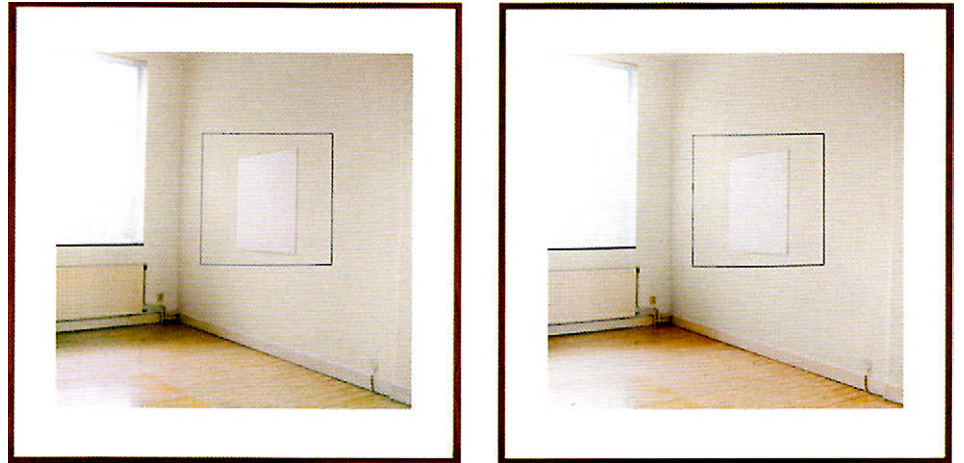
15 Javier Maderuelo, (comisario exposición), *La construcción del paisaje contemporáneo* (Huesca: CDAN, Fundación Beulas, 2008).

16 Paul Claudel, "Introduction à la peinture hollandaise", en *L'œil écoute* (Paris: Gallimard, 1946), 9-60.

17 Eric Verhagen y Jan Dibbets, *L'œuvre photographique 1967-2007* (Paris: Éditions du Panama, 2007), 81.

18 Simón Marchán Fiz, *Del arte conceptual al arte del concepto* (Madrid: Akal, 1981).

A través del objetivo fotográfico, el mundo de Dibbets adquiere la corporeidad visible que otros niegan. Con sus acciones efímeras de Land Art la fotografía no fue una manera de dejar la necesaria referencia documental sino la auténtica obra, conclusión del proceso de trabajo. En cierto sentido, será también el paso que le permita ir más allá de sus camaradas del arte conceptual, obnubilados por la desmaterialización del objeto de arte¹⁸. Se trata de rehacer la realidad mediante la construcción de lo visual. Si la liquidación de la realidad había llegado en el *Pier and Ocean* (Composición X) de Piet Mondrian (1915) a la abstracción, había sido como punto final de una serie de representaciones de la extensión

JESÚS MARINA BARBA
ELENA MORÓN SERNAHorizonte cóncavo. Jan Dibbets
y la percepción de la arquitecturaConcave horizon. Jan Dibbets and
Perception of Architecture

[Fig. 5] Jan Dibbets. 2007. L'œuvre photographique 1967-2007. Paris: Éditions du Panama: 183.

del mar, llevando el horizonte al primer plano de la imagen para destacar su fuerza estructural. Ya no era la profundidad mimética, sino punto de encuentro y de fuga en la geometrización del espacio. Sobre esto, Dibbets desea construir: "Lo que estoy tratando de hacer con la fotografía es comenzar desde donde Mondrian se detuvo... Pero al mismo tiempo me muevo a la inversa, del arte abstracto a un arte realista que ha roto la barrera del arte abstracto"¹⁹.

El resultado son paisajes híbridos, que proceden de interiores transformados por la reflexión y el juego de las leyes ópticas, como en las *Perspective Collections* (2004): en las paredes o en el suelo, el artista dibuja con un cordel formas trapecoidales que, vistas a través de la cámara parecen paralelepípedos exactos integrados en la perspectiva. La cámara inventa, la naturaleza encuadrada es un recorrido intelectual sinuoso y pictórico [Fig. 5]. Es igual, mar o polder, existe un único escenario para la larga onda de soledad que nuestros ojos confirman como línea de referencia. Con *New Horizons* (2007), igual que lo hizo con *Dutch Mountains* (1971), la dimensión de la naturaleza corresponde a la experimentación del espacio. Son metáforas visuales para la idea de un horizonte-tiempo, motivo de un enorme puzzle de combinaciones múltiples.

La realidad se despliega, literalmente, ante nuestros ojos. Como si fuera un rastro, trazado por la percepción, no cabe sino seguir nuestra propia lectura. Puede estar en el interior de un marco que contiene la vista inclinada por la rotación de la cámara, desconcertante en su simplicidad. O, fuera de las salas de exposición, ocupar la ciudad, como en el *Homenage à Arago*, la intervención urbana realizada sobre el trazado de una línea imaginaria²⁰. En cualquier caso, en torno a nosotros mismos. Si la imagen tiene forma de secuencia, es porque nuestra interrogación, en el tiempo, es múltiple.

Arquitectura y fotografía tienen en común todo lo que contiene un vacío definido por las conexiones y vínculos de la emoción. De ese fundamento de complejidad perceptiva, que es reconocible al funcionar como relación de fuerzas naturales²¹, ha sido consciente Jan Dibbets. El artista ha subrayado el carácter de sentimiento y de idea que la representación tiene respecto del espacio de referencia, una combinación que encuentra en la fotografía su medio de expresión idóneo, soporte de traducción de sensaciones tridimensionales en un medio bidimensional.

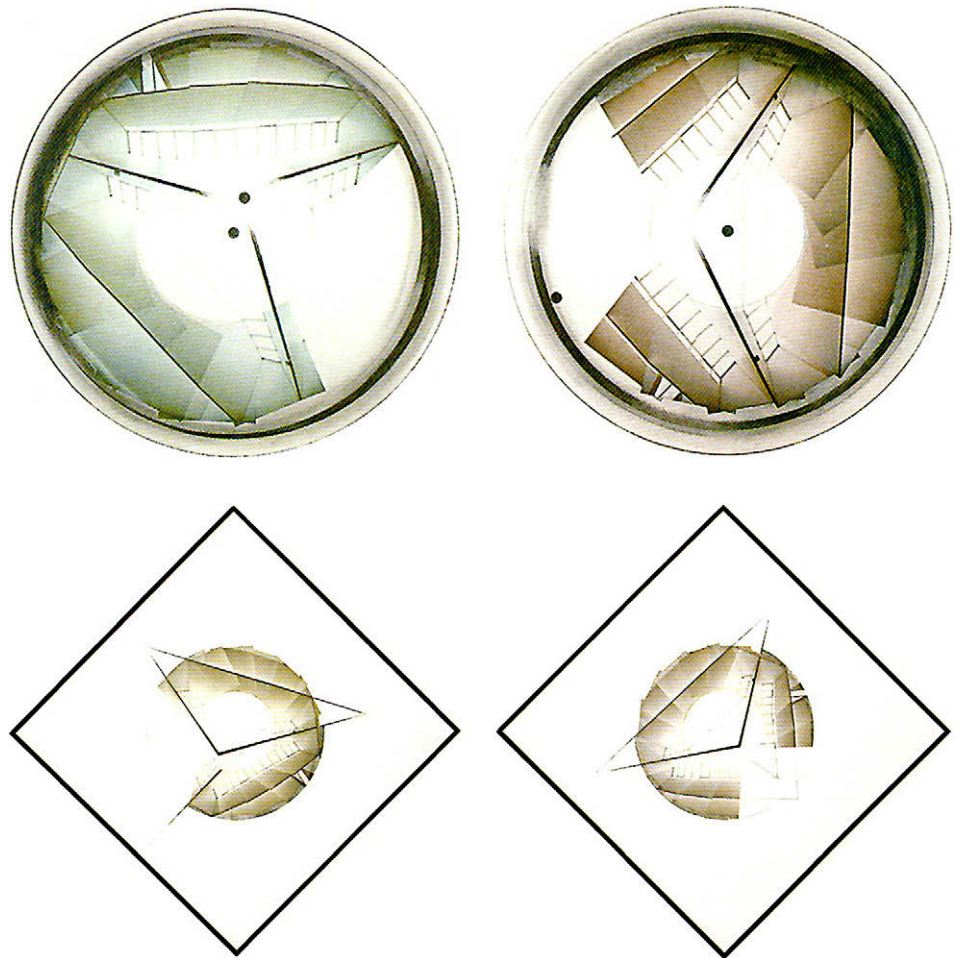
Hacia 1978 la arquitectura se impone abiertamente como tema en el repertorio iconográfico de Dibbets²². Son las pinturas de Pieter Saenredam (1597-1665) las que van a permitir a Dibbets dar el paso desde la estructura, protagonista en sus anteriores creaciones, a la arquitectura. Este pintor del siglo XVII es conocido por sus representaciones de espacios arquitectónicos, sobre todo las iglesias

19 Eric Verhagen, "The Horizon according to Jan Dibbets: an Endless Quest", *Depth of Field*, volume 2, n° 1 (2012).

20 Proyecto realizado en 1994, homenaje al científico y político francés François Arago en su bicentenario. Son 135 medallones de bronce, que jalonan el trazado teórico del meridiano de París, con las letras "N" y "S" (norte y sur), lo que permite en cada momento determinar la orientación de la línea a lo largo de los casi 9 km de la intervención.

21 "...el espacio que la imagen está creando, por la luz..., y por el curioso fenómeno que es el campo de gravedad de la imagen —aquello que determina el ritmo al que las cosas se vencen y retroceden dentro del marco del silencioso arte que nunca se mueve." John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, (Madrid: Árdora Ediciones, 1997), 25.

22 Rudi Fuchs y Gloria Moure, *Jan Dibbets. Luz interior. Obras sobre arquitectura. 1969-1990* (Barcelona: Polígrafa, 1991).



[Figs. 6 y 7] Jan Dibbets. 2007. L'œuvre photographique 1967-2007. Paris: Éditions du Panama: 140-141.

de Haarlem y de Utrecht, cuyas naves y coros llenan composiciones caracterizadas por la austeridad. A pesar de que su interés está en la representación del espacio, lo más destacable de su estilo es el tratamiento gráfico. Son dibujos delicados llenos de matices en tonos pálidos. Austeridad y planitud alimentan el interés de Dibbets. No es solamente la calidad formal y la esencialidad sintáctica las razones de esta atracción: contienen la mirada, no son vistas de arquitectura sino la visión de un espectador ajeno al monumento. Saenredam se permite trasgredir las leyes de la perspectiva, reinterpretar en otros casos algún detalle arquitectónico o decorativo, reconfigurar propiedades y proporciones que subordina a su ideal plástico. Una de estas estrategias, tan meticulosas como sutiles, consistía en multiplicar en una misma imagen los puntos de vista, otorgando un protagonismo inédito a la preeminencia de la visión, incluso incorporando perspectivas imposibles que resultan reales en su relatividad.

Este personal homenaje a Saenredam se inicia con el proyecto que toma como motivo el taller del artista Ulrich Rückriem en 1978 (Saenredam-Hambourg, 1978), al que siguen otros espacios como el Museo Bonnefanten de Maastricht, el Museo Van Abbe de Eindhoven, el Ink de Zurich, la Abadía de Sénanque o el Kröller-Müller Museum de Otterlo [Figs. 6 y 7]). A estas series de los finales de los 70 y principios de los 80 hay que añadir una última realización en el verano del año 2003 en el Museo Zadkine de París, con vistas tomadas en la casa, el jardín y el taller del escultor de la Rue d'Assas, objeto de una exposición en el mismo espacio dos años después²³.

Todas estas series se desarrollan en forma de polípticos panorámicos, que permiten leer los espacios representados a partir de la multiplicidad y la yuxtaposición. Entre el vacío y la perspectiva proyectada, la arquitectura multiplicada se nos presenta en una dialéctica de proximidad y de distancia, de acercamiento y de alejamiento, entre puntos de vista como temas que se fusionan y superponen.

23 Jan Dibbets. *Saenredam – Zadkine* (Paris: Éditions Paris-Musées, 2005).

JESÚS MARINA BARBA
ELENA MORÓN SERNA

Horizonte cóncavo. Jan Dibbets
y la percepción de la arquitectura

Concave horizon. Jan Dibbets and
Perception of Architecture



[Fig. 8] Jan Dibbets. 2005. *Saenredam – Zadkine*. París: Éditions Paris-Musées: sf.

Hay una misma exigencia de transformación que tiende a acentuar no la realidad fotografiada sino una nueva realidad fotográfica. El encabalgamiento es también de las visiones del artista, del objetivo fotográfico y del espectador, todas puestas en relación al servicio de la preeminencia de la visualidad. La distancia entre el lugar y su representación se inscribe en una evidente óptica conceptual. Contenido y contenedor alimentan un juego de interrelación entre la exposición y el espacio mediante niveles de temporalidad y percepción diferentes.

Fotografía no es tautología. Por más que se reconozcan elementos que funcionan como vínculos y referentes de lo real, por segura que se sienta la mente del espectador ante lo que considera familiar o ya visto... Igual que las líneas del paisaje, en forma de reflejos en el agua, brillos de color o caligrafías de la naturaleza eran finalmente la escritura de una idea, los espacios interiores del Museo del escultor Zadkine nos llegan como afirmación de una identidad vinculada al contexto y la especificidad de los medios de transmisión y lectura.

Es fundamental no confundir la apariencia formal, que en este caso tiene mucho de esencial. Sería un error referirse a la imagen elegida como panorámica. Se estaría infravalorando su concepción panóptica, aun presentada a través de la forma semicircular. La heteronimia identitaria impide la lectura única de los fragmentos. Aquí la representación es enunciado del poder de transformación de la visión fotográfica. La estructura compositiva es instrumento de análisis y de reordenación. Porque el espacio ha sido sometido a la racionalización y a las reglas de armonía y estética del autor. Sus divisiones en piezas yuxtapuestas son el recurso que afianza lo autónomo, antinatural y antisimétrico, opuestos a lo real. La geometría subraya el dinamismo del despliegue, realizado en el plano de la superficie, con una regularidad que transmite la imposición estética, la sumisión del orden propio de los objetos a la relación visual del creador. [Fig. 8].

La tensión entre la fuerza centrífuga de la dispersión perceptiva y la gravedad centrípeta del orden circular se resuelve en la preeminencia de un centro de visión, enfatizado deliberadamente como constructor de la imagen y no como ubicación física del sujeto en el espacio arquitectónico. El vacío que se genera entre ese punto central y el arco donde se suceden las secuencias de lo visible proyecta la distancia que separa la experiencia sensible respecto de la naturaleza física de lo construido. Un horizonte cóncavo, con el eco inevitable de las formas gráficas de los apuntes de Mendelsohn, se dibuja entre visión central y visión periférica, entre la nitidez de lo reconocible y la intuición de lo impreciso.

El lápiz superpone la prolongación de formas y ejes, aire que no se resigna a la disciplina de la frontera impuesta. Proyección de inestabilidad, ecos de la mirada inquieta. La escala de los planos de enfoque queda desactivada. Las áreas de la visión lateral dejan de ser borrosas y adquieren un contraste inédito, tan agudo como su obligado final. El trazo propuesto recorre, con paso idéntico, una creación visual múltiple, radicalmente diferente de las gradaciones y matices de la visión física. Lejos de la tentación de la mimesis y las reproducciones psicológicas, la afirmación de la complejidad de la percepción se hace desde la esencialidad del lenguaje.

Ver una fotografía es transformarla en imagen habitada. Sus espacios interiores están, lo hemos dicho antes, atravesados por fuerzas y relaciones de significado. Pero, sobre todo, son vacíos dispuestos a acoger al espectador, aportación personal de vínculos sensoriales. La necesidad antropológica de equilibrio le empujará a restablecer un orden direccional, a vertebrar en un esquema discursivo el fluido variable de las sensaciones. Resolver esta ecuación múltiple es esencialmente un problema de comunicación. Si tuviera que ser definido en términos negativos la carencia de estas conexiones con los objetos borraría la misma presencia del ser humano en el espacio construido. Desprovisto de su capacidad de sentir, estéril la funcionalidad de su organismo en el contacto con lo que le rodea, no sería sino un espectador fallido, tan sólo sujeto de un monólogo de introversión y aislamiento.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf. 1998. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques. 1997. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. 2002. Barcelona: Paidós.
- Andreotti, Libero, dir. 2011. *Spielraum: Walter Benjamin et l'architecture*. Paris: Éditions de La Villette.
- Berger, John. 1997. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora Ediciones.
- _____. 2006. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Forma.
- Colomina, Beatriz. 2010. "Los medios de comunicación como arquitectura moderna", *Exit 37, Arquitectura II. La mirada del artista*: 112-139.
- Debord, Guy. 2009. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- Dibbets, Jan. 2005. *Saenredam – Zadkine*. Paris: Éditions Paris-Musées.
- Fontcuberta, Joan, ed. 2008. *¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas?* Madrid: Ministerio de Cultura.
- Fried, Michael. 2007. *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*. Paris: Gallimard.
- Fuchs, Rudi y Moure, Gloria. 1991. *Jan Dibbets. Luz interior. Obras sobre arquitectura. 1969-1990*. Barcelona: Polígrafa.
- Maderuelo, Javier (comisario exposición). 2008. *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN, Fundación Beulas.
- Marchán Fiz, Simón. 1981. *Del arte conceptual al arte del concepto*. Madrid: Akal.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Nougé, Paul. 1956. *Histoire de ne pas rire*. Bruxelles: Les Lèvres Nues.
- Puelles Romero, Luis. 2011. *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada Editores.
- Rousse, Georges. 2009. *Georges Rousse*. Paris: Actes Sud.
- Verhagen, Eric y Dibbets, Jan. 2007. *L'œuvre photographique 1967-2007*. Paris: Éditions du Panama.
- Verhagen, Eric. 2012. "The Horizon according to Jan Dibbets : an Endless Quest", *Depth of Field*, volume 2, nº 1.