

REFLEXIONES SOBRE  
LAS IMÁGENES  
FOTOGRAFICAS DE  
JAN DIBBETS

— RUBÉN ALBERTO GRAMON\*

# REFLECTIONS ON JAN DIBBETS'S PHOTOGRAPHS

**Fecha de recepción:** 31 de mayo de 2018

**Fecha de aceptación:** 18 de septiembre de 2018

**Sugerencia de citación:** Gramon, Rubén Alberto. «Reflexiones sobre las imágenes fotográficas de Jan Dibbets». *La Tadeo Dearte* 4, (diciembre 2018): 102-113. **doi:** 10.21789/24223158.1398

---

\* Profesor adjunto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-2357-3990>  
rgramon@hotmail.com

# RESUMEN

**LA IMAGEN FOTOGRÁFICA** es una de las representaciones posibles de la realidad. La fotografía, como otros sistemas de representación, no es más que un artificio. La realidad es transformada a través de las reglas de la perspectiva que dominan la fotografía. La fotografía comparte con la perspectiva las reglas que la rigen, traduce un objeto tridimensional en una imagen bidimensional. Dice Barthes que «en la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver» (Barthes 1980 [2005], 161). Sin embargo, en la serie *Perspective Correction* de Jan Dibbets la imagen no se presenta en bloque, ni la vista tiene la certeza de lo que ve, al contrario, el artista nos invita a desconfiar de lo que creemos ver.

**PHOTOGRAPHY** is one possible way to capture reality. Although, like any other representation of reality, it is artificial, because it transforms it by the rules of perspective that dominate photography. It changes the three-dimensional object into a two-dimensional image. Barthes says that "In the image, as Sartre says, the object yields itself wholly, and our vision of it is certain-contrary to the text or to other perceptions which give me the object in a vague, arguable manner, and therefore incite me to suspicions as to what I think I am seeing" (Barthes 1980 [1981], 106). However, in the series *Perspective Correction* by Jan Dibbets, the image does not yield itself wholly, and our vision of it is not certain of what it sees, on the contrary, the author invites us to distrust what we think we see.

# ABSTRACT

PALABRAS CLAVE

ARTE \_ FOTOGRAFÍA \_ PERSPECTIVA \_  
IMAGEN \_ LENGUAJE GRÁFICO

KEYWORDS

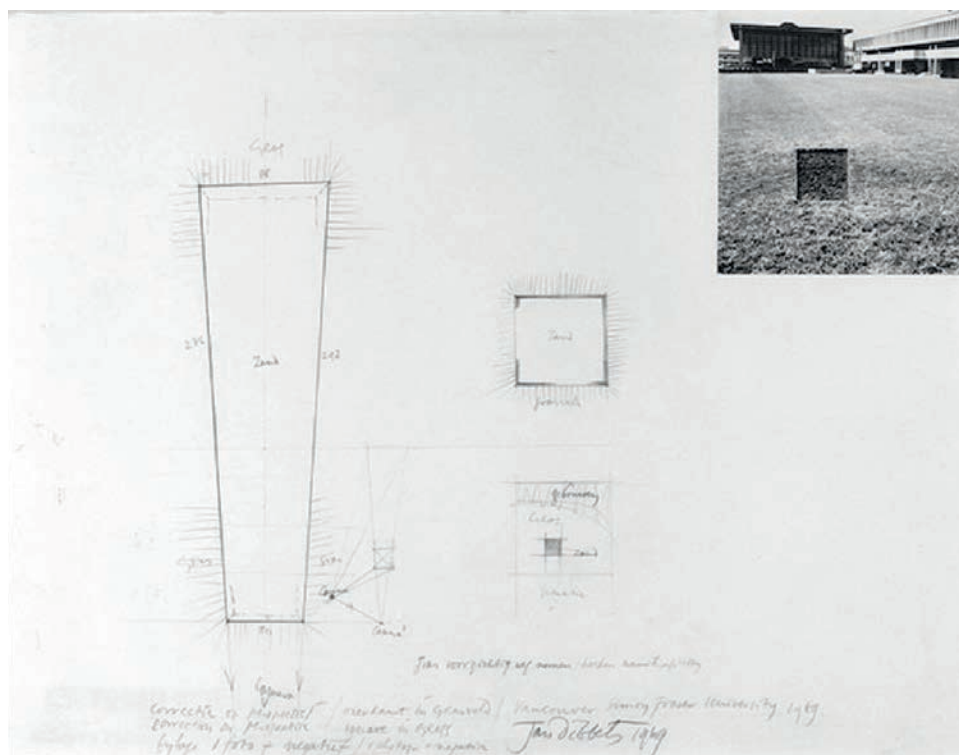
ART \_ PHOTOGRAPHY \_ PERSPECTIVE \_  
IMAGE \_ GRAPHIC LANGUAGE

INTRODU

# C C I Ó N

**JAN DIBBETS**, a fines de la década de 1960, encontró en la imagen fotográfica el medio para reflexionar sobre los problemas de la percepción de la realidad. En una serie de fotografías llamadas *Perspective Correction* se puede ver cómo la representación de figuras semiregulares, en determinadas condiciones, son interpretadas como figuras regulares. La serie consiste en imágenes fotográficas de espacios cerrados o abiertos en los que incluyó un cuadrado. En realidad el cuadrado es un trapecio, pero al tomar la imagen fotográfica desde una posición determinada las reglas de la perspectiva hace que se vea como cuadrado. El trapecio era trazado minuciosamente en el piso o la pared de una habitación con lápiz o cinta de papel, o bien era delimitado con cuerdas o recortado en el césped en el fondo de un jardín. La imagen no es lo que parece ser, el cuadrado no es más que un trapecio distorsionado por la perspectiva. Lo que cree ver el espectador no es exactamente lo que es; sin embargo, la ilusión funciona si se sitúa en el mismo lugar desde donde el artista tomó la fotografía. Dice Barthes que «en la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver» (Barthes 1980 [2005], 161). Sin embargo, en la serie *Perspective Correction* de Jan Dibbets la imagen no se presenta en bloque, ni la vista tiene la certeza de lo que ve, al contrario, el artista nos invita a desconfiar de lo que creemos ver.

La fotografía en el siglo XIX era considerada un espejo de lo real; a partir del siglo XX empezó a verse como un lenguaje, con sus propios códigos y convenciones. La imagen fotográfica es una de las representaciones posibles de la realidad. La fotografía, como otros sistemas de representación, no es más que un artificio. La fotografía comparte con la perspectiva las mismas reglas, traduce un objeto tridimensional en una imagen bidimensional. «La fotografía a pesar de las dos dimensiones de su soporte puede crear una ilusión de tridimensionalidad, la sensación de profundidad del campo visual, de modo similar a la visión del mundo real» (López 2000, 23).



[ Figura 1. Perspective correction – square in grass. ]

Las proyecciones ortogonales o Monge constituyen otro de los sistemas de representación de la realidad y, como tal, la construye desde su particular punto de vista. La realidad es transformada a través de las reglas de las proyecciones ortogonales o Monge. Tanto las proyecciones cónicas o perspectiva, como las proyecciones ortogonales o Monge, son representaciones analógicas. Dice Guerri que «el carácter de representación analógica acentúa el carácter de simulación propio de toda representación ya que se registran parcialmente, mediante una convención socialmente acordada y culturalmente asimilada, algunos rasgos perceptuales del objeto» (2012, 51).

En *Perspective Correction – square in grass* de 1969, Jan Dibbets recortó en el suelo cubierto de césped una figura que percibimos como un cuadrado. Solo con la imagen fotográfica, sin mirar el resto, no podríamos imaginar que la figura excavada es un gran trapecio. Esta figura semiregular se ve como una figura regular solo desde la ubicación precisa en que la cámara fotográfica captura la imagen. Dice Walker que «la imagen fotográfica resultante muestra una ambigüedad espacial inexistente en la realidad: a la imagen se la puede leer como un cuadrado en la superficie plana de la foto o, a su vez, como un trapecio si se la ve en profundidad» (1975 [1975], 41). La imagen fotográfica se puede leer en primera instancia como un cuadrado, pero si reflexionamos sobre la misma, se puede leer como un trapecio. Al ver la imagen fotográfica percibimos, por un lado, la composición plana del cuadrado y por el otro, la composición perspectivada del espacio. En la parte inferior de la imagen fotográfica vemos en primera instancia las proyecciones ortogonales o Monge de un cuadrado. En la parte superior de la misma imagen observamos en cambio las proyecciones cónicas o perspectiva de dos edificios. Sobre los edificios se pueden trazar líneas imaginarias que convergen en los puntos de fuga, ubicados sobre una línea horizontal a la que conocemos como línea de horizonte.

Recién cuando reconocemos las reglas de la perspectiva pasamos a ver en la imagen fotográfica un trapecio en lugar de un cuadrado. La misma imagen fotográfica tiene dos lecturas, una lectura no anula la otra, coexisten en un halo de misterio que es necesario recuperar. Dice Doberti: «plantaremos entonces un “misterio”, una paradoja —modalidad refinada y artera del misterio— pero, que seguramente debe ser más artera aún, no para resolverlo

sino para recuperarlo como misterio, como asombro» (1997, 32). El cuadrado se dice de un modo, si se lo ve a través del sistema de proyecciones ortogonales o Monge, y de otro, si se lo piensa desde el sistema de proyecciones cónicas o perspectiva. La paradoja, el misterio, es seguir viendo un cuadrado aun cuando las reglas del sistema nos dicen que en realidad se trata de un trapecio. Se pregunta Guerri: «¿Cuál es la diferencia entre visión fisiológica y representación mental?» (1997, 27). La segunda lectura implica una interpretación más profunda, un conocimiento de un sistema particular de representación, las proyecciones cónicas o perspectiva. El sistema de representación nos habla de un código social, de una cultura, de una visión particular de la realidad. La imagen aislada se la ve como un cuadrado, pero en cuanto la ponemos en relación con el contexto de la fotografía y con los sistemas de codificación socialmente habilitados podemos concebirlo como un trapecio. Dice López:

Cuando el lector ve una imagen no percibe solamente su estructura visual (nivel perceptivo) sino que también la interpreta como un texto no verbal que se puede leer. La imagen se presenta como un conjunto de proposiciones implícitas que se actualizan cuando el lector recurre a su enciclopedia, es decir, el conocimiento y experiencia del mundo que tiene guardados en su memoria (2000, 25).

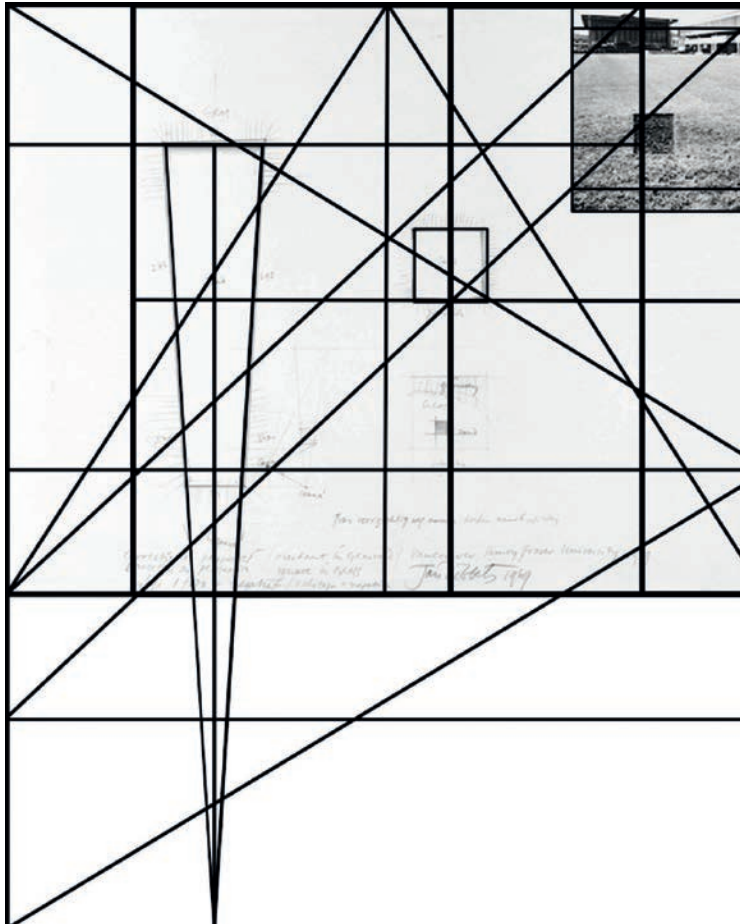
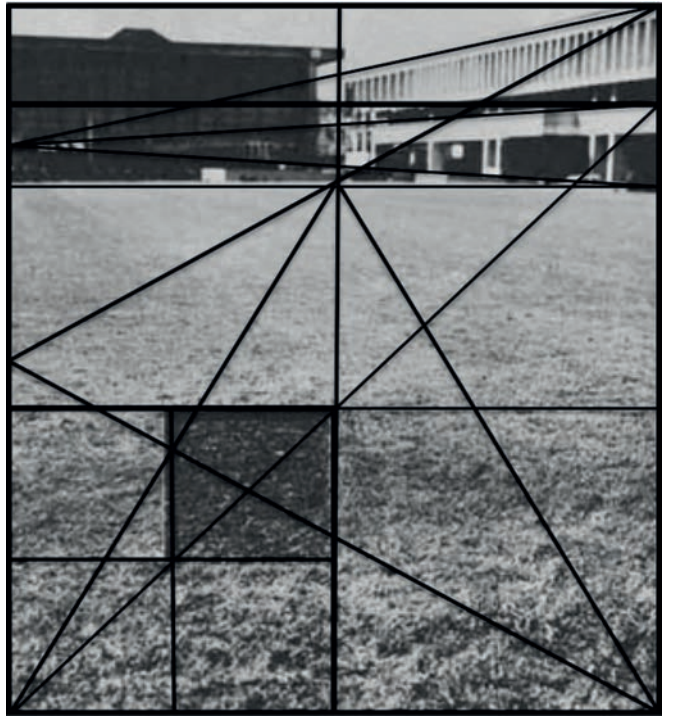
Jan Dibbets nos presenta una forma —el cuadrado—, en un sistema de representación determinado —proyecciones ortogonales o Monge—, en el contexto de otro sistema de representación —proyecciones cónicas o perspectiva—, ocultando su verdadera forma —el trapecio—. Debajo de la forma que se ve, hay otra forma que posibilita su apariencia existencial de acuerdo a los códigos culturales. «Este proceso deconstructivo es un proceso semiótico. La semiótica ayuda a ver que debajo de la cosa que se ve, hay una forma que posibilita esa apariencia existencial, y que esta apariencia existencial está a su vez relacionada con un aparecer de valores significativos culturales» (Guerri 1997, 29). Usualmente el cuadrado representado en perspectiva se transforma en trapecio, perdiendo su forma y valor original, adoptando una forma que se adapta al uso y al entorno construido. En cambio, en la obra de Jan Dibbets, un trapecio representado en perspectiva recupera la forma y valor del cuadrado en claro contraste con el uso y el entorno construido (Guerri 2012, 57).



Y qué podríamos decir de la estructura formal de la imagen fotográfica. Ambos lenguajes, las proyecciones cónicas o perspectiva y las proyecciones ortogonales o Monge ocultan alguna propuesta estética. Para la descripción de las operaciones de diseño puro, recurriremos al lenguaje gráfico TDE (Guerrero 2012, 165-179). Así perspectiva, Monge y TDE son una manifestación concreta y sistematizada de uno de los posibles recortes que puede hacerse respecto de la realidad (Guerrero 2012, 53). Cada lenguaje, con sus propias reglas, nos plantea una lectura diferente. A través del lenguaje gráfico TDE realizaremos una serie de trazados necesarios para descubrir las operaciones formales que se encuentran ocultas bajo la imagen fotográfica. De alguna manera, esta operación puede asociarse a lo que Deleuze llamó *diagrama* (1981 [2007]). El trazado o diagrama es un conjunto de trazos que si bien no constituyen una forma visual son la base sobre la que se sustentará la imagen fotográfica. «El concepto de diagrama al igual que el de trazado —y eso es lo que nos interesa remarcar— permite atender a la red de los movimientos constitutivos de la creación en el espacio» (Guerrero 2010, 9).

A partir de los trazados realizados en la imagen fotográfica podemos ver una configuración compuesta por un rectángulo y un triángulo en interioridad y simetría especular horizontal. Luego podemos ver otra configuración compuesta por un rectángulo y un triángulo también en interioridad, pero esta vez en simetría especular vertical. Este último rectángulo representa el área cubierta de césped. A continuación podemos ver un cuadrado dividido en cuatro cuadrados yuxtapuestos en simetría especular y de rotación de orden cuatro. A su vez uno de los cuatro cuadrados también se encuentra dividido en cuatro cuadrados yuxtapuestos en simetría especular y de rotación de orden cuatro, siendo uno de ellos el cuadrado recortado en el césped. En el espacio que resulta de la interioridad del primer y el segundo rectángulo descrito, se inscriben los edificios en perspectiva.

A partir de los trazados realizados en el proyecto fotográfico podemos ver nuevamente una configuración compuesta por un rectángulo y un triángulo en interioridad y simetría especular horizontal. Este rectángulo excede los límites del proyecto fotográfico pero permite ubicar el vértice del triángulo donde se inscribe el trapecio que será recortado en el césped para verse en perspectiva como un cuadrado en la imagen fotográfica. Luego podemos ver otra configuración compuesta por un rectángulo y un triángulo también en interioridad, pero esta vez en simetría especular vertical. Este rectángulo es el que contiene al proyecto fotográfico. A continuación podemos ver una configuración compuesta por dos cuadrados en interioridad centrada y simetría especular vertical. El cuadrado de menor tamaño representa cómo se verá el trapecio que será recortado en el césped. Y otra configuración compuesta por dos cuadrados en interioridad tangente y simetría especular diagonal. En este caso, el cuadrado de menor tamaño representa a la imagen fotográfica.



[ Figura 2. Corrección de perspectiva – cuadrado en césped – Trazado. ]

**JAN DIBBETS**, en la serie *Perspective Correction*, logra transformar la imagen de la realidad en una manifestación abstracta, pero manteniendo siempre un cierto vínculo con la misma. El artista intenta hacernos reflexionar sobre los diferentes aspectos que regulan nuestro modo de percibir la realidad. Cuando vemos la imagen fotográfica, no percibimos solo su estructura visual sino que también la interpretamos como texto, que depende del conocimiento y experiencia que tengamos de la realidad. «El ojo llega a su ejercicio y a su obra cargado de un saber —designable en parte con acerbo ideológico y en parte como configuración cultural de la sensibilidad— que él mismo ignora en sus complejas facetas» (Schnaith 1992, 10). La intención del artista es, de alguna manera, ampliar nuestro modo de relacionarnos con la realidad. El artista creó a través de la imagen fotográfica una nueva realidad, una que solo existe bajo las reglas de la fotografía, una que es aprehendida visualmente en lugar de ser percibida espacialmente. La fotografía adquiere en manos del artista una nueva dimensión. La fotografía ya no es solo un medio de representación, sino un modo de cuestionar la percepción de la realidad. En la fotografía de Jan Dibbets coexisten la imagen plana y la imagen en profundidad. En cierta medida es un modo de poner en valor la superficie plana

de la pintura en contraposición con el espacio perspectivado que dominó la historia de la pintura desde el Renacimiento. Podría decirse que el artista ha intervenido la realidad creando otra realidad paralela, pero de un modo tan imperceptible que nos obliga a aceptar a los dos. En las proyecciones cónicas o perspectiva, el observador se encuentra en un punto determinado; en cambio, en las proyecciones paralelas o Monge el observador se encuentra en el infinito. Tanto un sistema como el otro suponen la presencia de un observador y es posible reconstruir sus huellas en la fotografía. Las muchas interpretaciones a las que está sujeta la imagen fotográfica, de acuerdo a la posición que adopta el observador, no le restan sentido, sino que los multiplican. Estas lecturas diversas provienen de distintos sistemas de representación, ambos necesarios para la apropiación y reconocimiento de la imagen, y en este caso particular, coexistiendo en una misma imagen, dos interpretaciones distintas.

Finalmente recordemos que resulta tan inadecuado «tratar de explicar tales imágenes desde la perspectiva de las normas de los sistemas formalizados, como dejarlas exclusivamente libradas a la interpretación intuitiva coyuntural y anómica, propia de los sistemas no formalizados» (Magariños de Morentín 1997, 39).

# CONCLUSIÓN

## REFERENCIAS

- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Seuil, Paris: Cahiers du cinema, Gallimard, 1980
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquín Sala-Sanahuj. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles. 1981. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Doberti, Roberto. *Morfología y matemática*. Buenos Aires: Cuadernos de la Forma, SEMA, 1997.
- Guerri, Claudio. *Morfología y semiótica. La deconstrucción del objeto gráfico*. Buenos Aires: Cuadernos de la Forma, SEMA, 1997.
- Guerri, Claudio. «Una perspectiva filosófica sobre el concepto de diagrama». *BREVIS* 1, 9, ISSN 1853-1172, 2010. [http://www.sema.org.ar/downloads/brevis\\_n1.pdf](http://www.sema.org.ar/downloads/brevis_n1.pdf)
- Guerri, Claudio. *Lenguaje gráfico TDE más allá de la perspectiva*. Buenos Aires: Eudeba, 2012.
- López, Mabel. *Lectura de la imagen fotográfica*. Buenos Aires: Proyecto editorial, 2000.
- Magariños de Morentin, Juan. *Semiosis visual, versus semiosis verbal*. Buenos Aires: Cuadernos de la Forma, SEMA, 1997.
- Schnaith, Nelly. *Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual*. Buenos Aires: Tipográfica 4, 1992.