

# LAS PROYECCIONES ANAMÓRFICAS



Augusto Zanelo

# LAS PROYECCIONES ANAMÓRFICAS

Augsuto Zanella  
Buenos Aires, Marzo de 1998

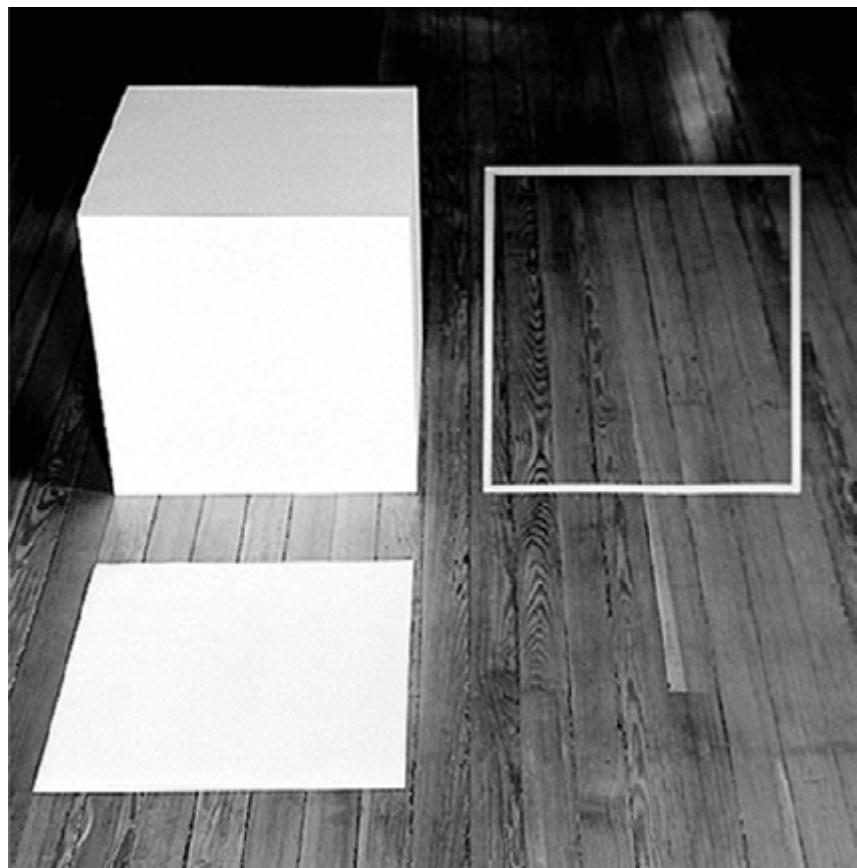
## Los Referentes

Entiendo algunos mecanismos sobre cómo funciona la imagen hacia afuera, esto es, cuando se proyecta, comencé a investigar su funcionamiento hacia adentro, cuando se registra sobre el material fotosensible.

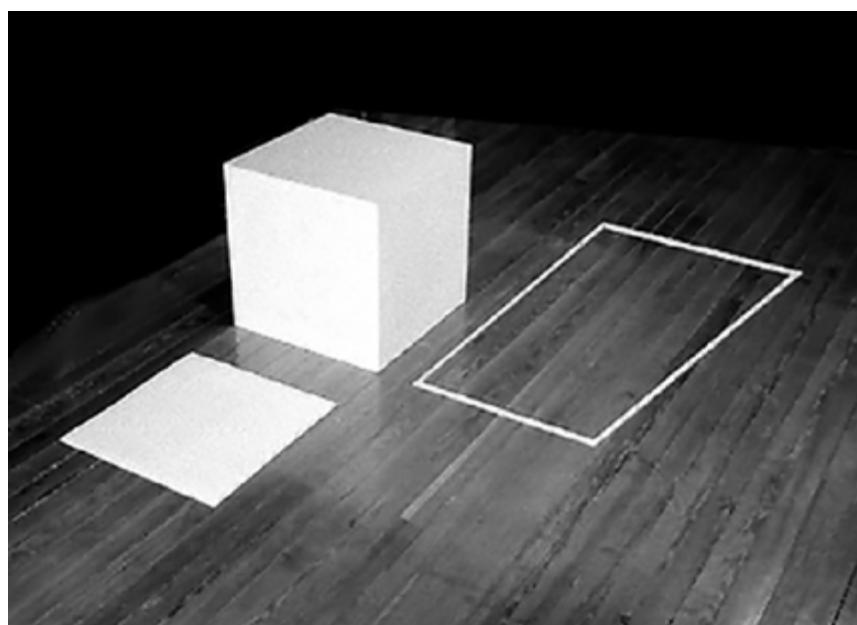
Los principios básicos de esta nueva etapa de trabajo estaban establecidos por la serie de registros del cuadrado y de su proyección anamórfica en **Proyección de dos cuadrados** (imágenes 1 y 2): determinación del punto vista de observación (que en este caso sería el de registro, punto que luego empezaría a denominar *punto de vista de ventaja*), y recomposición de una figura en el espacio. Tuve un referente muy fuerte para la concepción del trabajo en los estudios espaciales renacentistas, particularmente en el estudio para la *Piazza dei Campidoglio* efectuado por *Michelangelo Buonarrotti*, con control sobre la perspectiva en los edificios laterales aplicando el concepto de perspectiva invertida, y la representación de un óvalo en el piso que, desde el ingreso y a altura peatonal se ve como la deformación de un círculo. Para el desarrollo de esta etapa estuve analizando el único ejemplo que conocía en esa dirección de trabajo, la obra de *Georges Rousse* presentada en la muestra *Los límites de la Fotografía* (Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, 1997), donde expuso dos trabajos de proyecciones anamórficas pintadas en edificios abandonados. La cuestión que puse en tela de juicio de su trabajo, impecable por cierto, era la permanencia de su intervención, y su voluntad de operar sobre espacios fuera de uso. La idea que tenía de este tipo de intervención en el espacio era que debía desaparecer luego de efectuado el registro, del mismo modo que lo había hecho ya con las fotos de los edificios deformados en las proyecciones, que los manipulé a mi antojo sin producir ninguna alteración permanente al espacio o al modelo real. Además, tenía ganas de trabajar en espacios públicos en donde difícilmente podría permanecer la intervención. A medida que iba mostrando los trabajos que realizaba me llegaba más información al respecto, y así di con la obra de *Felice Varini*, la de *Ursula Mumenthaler* publicada en un número de *"Lápiz"*, y, hace muy poco tiempo, la de *Jan Dibbets*, que por época de realización y tratamiento la considero como la más dogmática. A pesar de su tremenda originalidad, en la mayoría de los ejemplos que analizaba sucedía lo mismo que en la obra de Rousse: intervención permanente en espacios fuera de uso (con la excepción de la maravillosa obra de Varini en el metro de Toulouse).

## La obra

Las primeras pruebas las efectué en mi casa, para entender el mecanismo de trabajo. En un principio probaba hacer las construcciones sin ningún tipo de plantilla, sino simplemente observándola a través del visor. El material para intervenir el lugar era el ideal para ese momento: cinta de pintor. En la evolución del trabajo pasé de formato, trabajando con plantillas de acetato sobre el visor de la cámara de placa, en donde dibujaba la figura a construir. Al principio continué trabajando con cuadrados, que fue la figura que utilicé en varias de las experiencias anteriores, imponiéndola en la composición final de la toma como un recuadro que enfatiza una situación absurda del espacio donde actúa. Una vez afianzado en la técnica me animé proyectar la construcción de imágenes no sólo más complejas sino que también funcionen como crítica o interpretación al espacio de intervención, como es el caso de la repetición de la columna en el *Centro Cultural Borges*, que visualmente actúa igual que la real, pero sin estorbar en el funcionamiento de ese espacio, o la intervención efectuada en la terraza de la *Fundación Proa*, en donde el rombo construido tensiona la imagen justo en el borde del balcón, que de por si es una construcción de tensión espacial, que nos muestra el vacío y a la vez nos contiene de él. Podría hacer una descripción particular de los sucesos notables analizados en cada obra, probablemente imperceptibles en la imagen final al igual que el recurso que genera cada forma que interviene el espacio tratado, pero siento necesidad de detenerme sólo en una, en **Anamorfía: Columna** (*Pabellón IV. Ciudad Universitaria*), en la cual, acompañando el cambio del material empleado para la realización de las construcciones, aparecieron nuevos signos en la obra. Es la toma de un pilar aislado en ese espacio abierto y despojado del pabellón inconcluso donde, con la aplicación más primitiva e imprecisa del método de proyecciones anamórficas, se logra el resultado más desconcertante, ese reflejo de la forma sobre un material nada reflectivo, un cambio de significado ya no sólo en el espacio o en sus elementos constitutivos sino también, por primera vez, en la materialidad, un reflejo que no es, una idea de "espejo de agua" en el pavimento de un espacio totalmente árido, nuevo punto de inflexión en mi trabajo que, por las connotaciones que fue adquiriendo, se aproxima más a la tradición conceptual de mediados de los 70's que a la vanguardia fotográfica.



**Proyección de dos cuadrados (imagen 1)**



**Proyección de dos cuadrados (imagen 2)**



*Piazza del Campidoglio, Michelangelo Buonarrotti*



*Centro Cultural Borges*



*Fundación Proa*



**Anamorfía: Columna.** (Pabellón IV. Ciudad Universitaria)