

La entrevista que hace Jacob Bañuelos a Philippe Dubois mediante breves y directas preguntas sobre la fotografía en la actualidad, obliga a una revisión del debate que ocupa a estudiosos de la imagen en nuestros días. Para este pensador francés no son pertinentes los cuestionamientos actuales sobre qué es la fotografía o sobre la pertinencia de su especificidad como invento del siglo XIX y memoria visual del XX. Lo digital no ha cambiado en esencia el acto fotográfico, ni el encuadre ni sus lecturas básicas. Como siempre, la gente encuadra, captura y muestra imágenes, entonces ¿qué ha cambiado en la fotografía en la era digital?, se plantea Dubois. Los cambios son propios de la práctica, como la posibilidad de captura y circulación instantánea y masiva, y también conceptuales, como el desplazamiento de una imagen tradicional que requería del rastro luminoso para su creación a otras con una existencia virtual diferente, pero igualmente reales.

Debido a ello, Dubois entiende que la fotografía indexical se ha desmaterializado para dar lugar a fotografías que nombra con el neologismo de *fictivé* (ficticio), pero no para explicar cómo estas imágenes producen discursos de ficción, sino mundos posibles en términos lógicos. Mundos autosuficientes, de semiosis particulares que toman lo otro y lo externo como fronteras de sentido.

En *Discusión*, el artista, fotógrafo y teórico ecuatoriano Humberto Montero muestra con magistral precisión como la técnica fotográfica del HDR se ha instaurado como una herramienta de producción estética con alto potencial de significación. Su cualidad técnica diferenciada por sobre la fotografía clásica de una sola exposición, hace de ella un artificio semiótico de amplia versatilidad de expresión y profunda capacidad de contenido. Integrando las categorías peircianas el texto analiza el principio semiótico de *articulación* y su institución convencional en el mundo actual de la fotografía.

En la sección *Perspectivas* la contribución de Fabián Giménez, sobre la *maquinaria* pornográfica, como nombra a este tipo de imágenes, hace referencia a algunos de nuevos artistas de vanguardia, conscientes de la construcción semiótica de la imagen pornográfica autorreferencial en la que los porno-gramas (posturas, figuras y episodios) son recreados en un lenguaje paródico o estetizante. Cierra el número el artículo de las jóvenes investigadoras brasileñas María Ogécia Drigo y Clotilde Pérez que también abren la perspectiva hacia la fotografía publicitaria y su relación con el sonido y las marcas de género.

Es nuestra intención que con este número de deSignis contribuyamos a la actualización del debate sobre lo que es hoy la fotografía: una producción visual de sentido y un puro andamiaje semiótico, *una imagen sin suelo* y una simulación visual. Esta conmoción es un reflejo fiel de la sociedad en la que estamos, sustentada cada día más en una trama digital.

El index en la fotografía panorámica / *The index in panoramic photography*

Lydia Elizalde

(pág 21 - pág 30)

El uso de cámaras y técnicas fotográficas que se emplearon a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se ha convertido en un culto. Desde su práctica visual, Eric Jervaise utiliza la técnica fotográfica panorámica que le permite capturar secuencias de imágenes con un punto de visión alargado del centro de la ciudad de México. Fotografar como artista visual es una experiencia adicional a la toma en sí, implica un proceso de elección e interés por ciertas expresiones. Este acercamiento se fundamenta en la revisión de las características del index en productos fotográficos.

Palabras clave: cámara panorámica, creación visual, Eric Jervaise, la ciudad, index en la fotografía

The use of cameras and photographic techniques that were used in the late nineteenth and early twentieth century has become a cult. From his visual practice, Eric Jervaise uses the panoramic photographic technique that allows him to capture sequences of images with an elongated point of view of the center of the city of Mexico. Photographing as a visual artist is an additional experience to the shot itself, involves a process of choice and interest for certain expressions. This approach is based on the revision of the index in photographic products.

Keywords: panoramic camera, visual creation, Eric Jervaise, the city, photographic index.

Lydia Elizalde. Doctora en Historia del Arte; especialista en Semiótica Visual; investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos / UAEM (Morelos, México). Es autora de libros autorales y coordinados, de artículos en revistas arbitradas sobre semiótica de las artes plásticas y visuales, semióticas gráficas, teorías y crítica del arte. e-mail: lydiaelizalde@uaem.mx

Este artículo fue referenciado por la UAM el 10/10/2017 y el 14/12/2017

1. TÉCNICA PANORÁMICA

La afición por el uso de cámaras y técnicas fotográficas que se utilizaron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX es un gusto y un culto de algunos artistas visuales contemporáneos, con el fin de experimentar con la expresividad de estos procesos mecánicos y químicos, sumando a estos la hibridación con las actuales técnicas digitales.

La técnica fotográfica panorámica utiliza equipos especializados que capturan imágenes con el punto de vista alargado; esta también se conoce como fotografía de amplio formato o de formato ancho. Durante todo el siglo XIX predominaron las cámaras de lente oscilante, con un ángulo de visión de 120 hasta 180 grados. El uso del proceso de la placa húmeda permitió a los fotógrafos tomar imágenes girando en secuencias de dos hasta diez tomas, para formar una vista panorámica. Con la invención de la película flexible se habilitó la fabricación de cámaras panorámicas que utilizaron mecanismos de rotación del lente en un medio círculo (Meers 2003).

Una imagen panorámica muestra todo lo que se ve en una escena (*pan* - todo) y *ὄραμα* (*orama* - vista); usualmente se trata de tomas de paisajes, de vistas arquitectónicas o de ciudades y se caracterizan por el amplio horizonte visual que cubre. Esto generalmente significa que la imagen es al menos dos veces más amplia que alta y se registra usualmente en formato vertical. Con esta técnica fotográfica se capturan varias tomas fotográficas y el resultado es una imagen en forma de tira alargada (Meers 2003). La base de su mecanismo es la lente, que puede hacer un movimiento horizontal, al tiempo que la cámara se mantiene fija; la película se guarda en un compartimento curvo que permite mantener la distancia con la lente durante el recorrido visual o paneo que realiza el fotógrafo.

Entre las limitantes con las que opera el fotógrafo resalta el reducido ángulo vertical y el defecto de la distorsión óptica causada por el movimiento de película en curva, efecto que le da una peculiar expresividad a las panorámicas.¹

2. CREATIVIDAD EN LA FOTOGRAFÍA

En la práctica fotográfica intervienen numerosos factores que influyen y determinan el resultado visual y semántico de una imagen. Este se concreta desde los dispositivos utilizados para su producción, a partir del tipo de registro y en la intención del fotógrafo para retratar un objeto de la realidad. El fotógrafo retrata sus vivencias y reflexiones, la influencia externa en las condiciones sociales y culturales que le rodean y la intención de expresar una idea. Sobre la subjetividad del fotógrafo, Joan Costa precisa:

La estetización y semantización de la imagen son dos formas del subjetivismo creativo. Ambas cualidades definen de la intervención del fotógrafo para presentar el mundo visual, tal como él lo siente y no como la realidad lo presenta, o para expresar lo que él piensa y la realidad no expresa. (Costa 1991, 130).

Fotografiar como artista visual es una experiencia adicional a la toma en sí; inicialmente implica un proceso de elección e interés por determinados hechos o imágenes de la realidad. En la fotografía directa desde la cámara panorámica, en donde no hay un montaje técnico previo de la toma, el fotógrafo corta y preserva en la placa o en la película un hecho, de un momento de la realidad, “crea consciente e intencionalmente los acontecimientos con el objetivo expreso de captar las imágenes que mira, haciendo que ocurra algo que de otro modo no había ocurrido” (Miranda 2008: 49).

El artista visual utiliza el medio fotográfico como instrumento para generar imágenes elocuentes a partir de la realidad, a las que añade información visual. Se trata de imágenes dirigidas a la atracción y valoración del receptor, que se extienden a su reflexión y crítica. La fotografía artística se separa de la mimesis de la realidad en el artificio y en la manipulación subjetiva del autor. La imagen fotográfica se convierte así en una abstracción, en una interpretación de lo que el fotógrafo miró y seleccionó para captar en la cámara.

Para Barthes, la fotografía en cuanto dispositivo técnico no es espacio, sino tiempo. Precisa: “los realistas, entre los que me cuento [...], no toman nunca a la foto como una copia de la realidad, sino como una emanación de *lo real en el pasado*. Lo importante es que la foto posee una fuerza constitutiva, y que lo constitutivo de la fotografía se relaciona, no con el objeto, sino con el tiempo” (Barthes 1980, 137).

Los efectos técnicos añadidos a la fotografía en el proceso de la toma y el revelado afectan el sentido de su expresión; lo que aparece como valor en la realidad, las edificaciones, las gestualidades de la gente en el espacio público, otros objetos, mutan en la imagen a lo esencial que *está allí* (Barthes, 1980: 120), en la imagen editada o manipulada para su impresión en el papel fotográfico o directamente en el medio digital.

3. SEMANTIZACIÓN DE LA TOMA PANORÁMICA

Eric Jervaise comenzó el desarrollo de su práctica fotográfica con una cámara Panoram-Kodak No. 4, de proyección cilíndrica, que se comercializó en los últimos años del siglo XIX y cuya patente data de 1896 (Rodríguez 2003: 8).² El formato original es de 3½” x 12”. Su funcionamiento permite realizar de tomas continuas ya que la lente de la cámara gira sobre su punto nodal, proyectando la imagen sobre la película, guiada por un cilindro en la parte posterior. La cámara tiene un objetivo giratorio y su ángulo de campo es de 142°, no tiene visor y el foco, la velocidad y el diafragma son fijos, de esta manera el fotógrafo, a partir de su experiencia escoge la hora y la luz del espacio que va a retratar.

El tamaño original de la película para esta cámara ya no se fabrica, por lo que Jervaise ha elaborado unos porta placa de cartón para el soporte de una película de 120 mm. La sensibilidad de las películas, y el tiempo y dilución del revelador Rodinal³ se adaptan a las condiciones de la luz que había en el momento de la toma. Sólo se puede hacer un tiro por placa y es por eso que el fotógrafo lleva una bolsa negra para hacer el cambio de la placa dentro de la cámara;⁴ Técnicamente puede incidir en la utilización de diferentes

sensibilidades de la película, y de acuerdo a las condiciones de la toma adapta el tiempo del proceso del revelado químico (2003; 11).

El fotógrafo manipula la imagen, inicialmente en la toma cuidando los aspectos compositivos —el encuadre, el horizonte— y con el uso de técnicas fotográficas químicas, en la exposición y nitidez de las imágenes. En el cuarto oscuro revela los negativos y realiza impresiones positivas por contacto. Describe, de la Rosa que además de utilizar la técnica de la goma bicromatada,⁵ Jervaise mezcla la fotografía con otros procesos técnicos digitales para manipular las imágenes por medio del scanner digital, de esta manera modifica el resultado fotográfico y se amplían sus posibilidades expresivas (De la Rosa 2003). Posteriormente con procedimientos digitales edita o manipula la fotografía para su impresión para exhibir su obra en una exposición inversiva.

Su experiencia con el uso de las panorámicas, han provocado en el artista visual la sensación de que era la cámara la que decidía la toma, ya que al no ajustar la entrada de luz, ni la velocidad de la exposición, irónicamente ha expresado: “en algún momento me sentí el tripié de la cámara, el soporte de la lente... donde parecía que perdía la autoría” (Jervaise en Rodríguez 2003, 12). Sin embargo, para el fotógrafo el uso de “las panorámicas han ampliado la expresividad del instante, al dejar libre la toma, sin reducciones técnicas en la captura de la luz” (Jervaise en Rodríguez 2003:13).

La percepción del espacio/tiempo que se genera desde la cámara fotográfica panorámica es cercana a una secuencia cinematográfica. La mirada experta del fotógrafo lo conduce a oprimir con certeza el obturador de la panorámica. Busca la abstracción de la escena, en la pureza de la fotografía en el medio tono, blanco y negro, en la secuencia instantánea y después vienen “los hallazgos sorpresivos en el negativo” (2003,14).

Las posibles variantes de la toma fotográfica se semantizan a partir la experiencia visual de Jervaise, en la elección del encuadre y cortes de la escena, en el proceso químico en el cuarto oscuro y en la manipulación impresa y digital de la imagen.⁶

En el texto *La fotografía: entre sumisión y subversión*, Joan Costa señala el fotógrafo puede tener dos actitudes ante su obra; por un lado la sumisión visual, en la cual la función se subordina para llegar a ser meramente reproductora o representadora de lo que ha visto; por otro en la subversión fotográfica, que es el acto de ver “otras cosas” o ver “de otra manera” (Costa 1991: 137). En la subversión fotográfica, se descubre el interior del fotógrafo como artista visual, que crea su propia forma de ver el mundo, y captura con esa visión una parte de la realidad, que expresa a través de sus predilecciones y pasiones.

4. IDENTIDAD DE LA CIUDAD

Eric Jervaise deambula por el centro de la ciudad de México, mira y retrata lo que le atrae. El fotógrafo considera que ahí puede sentir la esencia de la raíz de la cultura mexicana: “cinco siglos de construcciones simbólicas”⁷ (Jervaise en Rodríguez 2003: 14).

Ciertamente, la huellas de la historia de México están contenidas en las piedras que conforman los muros de los edificios de la plaza principal de la ciudad, espacio en donde estuvo asentado el centro político y religioso de Tenochtitlan.¹ Los conquistadores españoles destruyeron las huellas más sobresalientes de la cultura mexicana del área del Templo Mayor,⁸ compuesto por 78 edificios; y lo suplantaron con la construcción de los edificios que representaban el poder político y religioso de la Nueva España (Arqueología mexicana 2012).

Este espacio central y las calles que la rodean, ocupan una superficie casi rectangular de aproximadamente 46 800 m² (195 m x 240 m). Se conoce como Plaza de la Constitución y se localiza en el Centro Histórico de la Ciudad de México.⁹

La plaza está delimitada por un conjunto de edificios: la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México al norte, el Palacio Nacional al este, el Antiguo Palacio del Ayuntamiento y el Edificio de Gobierno (réplica del anterior, ambos sedes del Gobierno de la Ciudad de México) al sur, y al oeste por edificios comerciales (el Portal de Mercaderes), administrativos y dos antiguos hoteles. En la esquina noreste de la plaza, se encuentran las ruinas del Templo Mayor, el Museo del Templo Mayor y la Plaza Manuel Gamio.¹⁰

La plaza ha tenido varias transformaciones, cuya fisonomía actual data de 1956 con un aspecto despejado; tuvo una modificación en 2017 cuando se amplió la plancha de la plaza reduciendo el número de carriles del tránsito vehicular (Animal político 2017).

Este sitio es el lugar que concentra a amplias mayorías del pueblo de México en fiestas nacionales y culturales y es el espacio público para manifestar inconformidades derivadas de acciones del poder ejecutivo o de la oposición a los planteamientos de gobernantes de los estados del país.

La representación del zócalo de la ciudad de México con una cámara panorámica estimula el reconocimiento de la traza de la plaza, las edificaciones que la delimitan, el transitar de sus usuarios y visitantes, componentes del espacio simbólico.¹¹



Figura 1. Eric Jervaise, panorámica b/n, 1999. Noreste del conjunto de la Plaza de la Constitución. A la izquierda, vista de la restauración de las ruinas del Templo Mayor, a la derecha Plaza Manuel Gamio.



Figura 2. Eric Jervaise, panorámica b/n, 2002. Vista del conjunto de edificios que delimitan el Zócalo de la Ciudad de México: la Catedral Metropolitana, el Palacio Legislativo y edificios administrativos y comerciales.



Figura 3. Eric Jervaise, panorámica b/n, 2002. Vista de edificios gubernamentales que delimitan la plaza al sur; en la explanada sobresale el montaje temporal de una gradería.

5. SENTIDO DEL INDEX

Armando Silva reflexiona sobre el ser urbano en las sociedades contemporáneas. Puntualiza que la ciudad responde a la condición material de los que habitan y la han habitado; también es un escenario del lenguaje, evocaciones, imágenes y diversas escrituras (Silva 2006: 12).

La ciudad representa la imagen que colectivamente se ha ido construyendo, superponiendo, sin cesar, capas de edificaciones, actividades y numerosos modos de uso, lo que “produce efectos en lo simbólico: en sus escrituras y representaciones” (2006: 13). Precisa Silva, “Y las representaciones que se hagan de la urbe, de la misma manera, afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio” (2006: 13).

La fotografía del espacio público revela el contexto y las circunstancias de expresión; esta se semantiza, se carga de contenidos significativos a partir de sus técnicas —formato, encuadre, grano, tono— y establece relaciones intertextuales con otros códigos, como son el espacio arquitectónico y las gestualidades identitarias de los retratados. El fotógrafo detiene el suceso, en del tiempo captado y preservado en la cámara de acontecimientos sociales que se formalizan en el espacio público.

Jervaise retrata el flujo de individuos en su transitar por la explanada y cuando se instalan en ella para hacer protestas más enérgicas. Fotografía que realiza en el presente, sobre lo que existe objetivamente delante de la cámara, así la toma fotográfica se afirma como uno de los medios más penetrantes para registrar la realidad; de ahí su valor documental (Álvarez 2012).



Figura 4. Eric Jervaise, panorámica b/n, 2002. Habitantes de la ciudad en el nodo de la plaza. El asta bandera, punto simbólico de reunión y eje de este espacio.



Figura 5. Eric Jervaise, panorámica b/n, 2002. Asentamiento de protesta en la plaza del zócalo capitalino.

Eliseo Verón indica a su vez que, “El término ‘fotografía’ designa una técnica y la identificación de un soporte técnico, pero no alcanza a señalar una discursividad social” (Verón 1971: 7).¹² Continúa su reflexión:

Los medios proveen, lo esencial de la “materia” por medio de la cual los individuos estructuran su singularidad. Desde su materia, la fotografía juega un rol fundamental, bajo múltiples formas. Una de las consecuencias de la mediatización del soporte fotográfico es su inserción en contextos discursivos más amplios, que determinan el funcionamiento de la imagen (Verón 1971:11).

Verón se refiere a la ciudad como el lugar privilegiado de la sociedad, y que esta se constituye en un registro metonímico de la vida de los individuos (Verón 1992). Verón retoma de la reflexión de Barthes: el primer acercamiento a la fotografía se da, antes que nada por su carácter indicial que por su naturaleza icónica, privilegiando el tiempo sobre el espacio. Pero esta intuición busca dar sentido al conocimiento que se tiene de la naturaleza técnica de la imagen fotográfica; y es además insuficiente para seleccionar las discursividades sociales derivadas de la técnica y de los efectos semióticos que las transforman, evidentes en la historia de la fotografía (Verón 1971:8).

En su extensión, las imágenes de la fotografía encuentran nuevos indicios, nuevas huellas para reconocer los códigos de la traza de las diferentes capas históricas que conforman el zócalo, por periodos y necesidades políticas, religiosas y sociales. Incluye asimismo los indicios y huellas por contigüidad con otros códigos que posibilitan su reconocimiento visual (Mangieri, 2000:73). Y desde su artificio, el artista devela las modificaciones estructurales y de uso del espacio vital.

En la dimensión indicial de la fotografía, el tiempo es contiguo a la recepción e interpretación de los procesos históricos. Verón precisa: “La fotografía se inserta profundamente en la corporeidad espacio-temporal del individuo, en el tiempo sociobiológico del actor” (Verón, 2013: 248). Refiere el semiólogo que los fenómenos mediáticos nos permiten explicar los procesos históricos, factores transversales, cuya emergencia afecta de manera radial y simultánea a todos las esferas del funcionamiento social; y que generan procesos de retroalimentación con “el consiguiente refuerzo circular de las variables en juego” (2013: 248).

Las relaciones de contigüidad en el mensaje se derivan de la naturaleza objetiva y material de todo mensaje, ya que un signo transmitido se define siempre en el contexto espacial y/o temporal con otros signos. Esto es, en un mensaje el contenido no es lo único que significa, este se significa a partir del conjunto del cual proviene (Verón, 1971: 8).

En el signo indicial se presentan características de singularidad, atestiguamiento y designación. La singularidad es la huella física, “en la unicidad misma del referente” y por extensión metonímica en la relación entre el signo y el objeto denotado (Dubois, 1986:66). El poder de atestiguamiento de la fotografía precisa Dubois, es irrefutable de la existencia de ciertas realidades, hecho que Barthes identifica como noema de la fotografía, el sentido objetivo que certifica la existencia un suceso captado en la imagen fotográfica (1986:66).

Barthes detalla que la fotografía es indiferente a todo relevo: no inventa, identifica la existencia de algo, “Es un certificado de presencia” (Barthes 125). Y Dubois precisa su función indicial, “El índice no afirma nada, solo compromete la mirada” (Dubois. 1986: 66).

Y en la designación, el índice remite a las marcas halladas en el acto visual y muestran información sobre el soporte, el dispositivo fotográfico, el fotógrafo y la realidad; los referentes de la realidad se reconocen en la imagen y en la creatividad del fotógrafo, en la selección de las tomas, en el estilo personal de fotografiar y en las huellas de un hecho de la realidad resguardado en la acción misma de retratar (Dubois. 1986: 69).

El índice, en las panorámicas que fotografía Eric Jervaise, devela la continuidad de su intención vivencial.

NOTAS

1. Con las tomas verticales se tiene un ángulo de visión de arriba hacia abajo mucho mayor que el formato horizontal, lo que se traduce en una escena más completa ya que al unir las fotos para conformar la panorámica se formará el encuadre horizontal con un ángulo de visión vertical mucho mayor.
2. Eric Jervaise, fotógrafo de origen francés, reside en México desde 1972, se dedica a la producción artística y a la docencia. En busca de expresión personal ha investigado las técnicas fotográficas pioneras –daguerrotipo, calotipo, ambrotipo, goma bicromatada– y las máquinas de óptica prefotográficas y precinematográficas.
3. El revelador Rodinal es una fórmula para imprimir la fotografía en papel con un potente ace-

lerador y una alcalinidad elevada, que ofrece un buen rendimiento tonal, generando un revelado equilibrado y con clara separación de valores. Favorece la acutancia (grado de contraste) y produce aumento del grano.

4. Los componentes esenciales en la realización de fotografías panorámicas son una rótula con una cuña y un carril que permiten ajustar el eje de giro horizontal o vertical. La montura panorámica en un tripié, con un cabezal flexible, facilita al fotógrafo el ajuste de la cámara/objetivo exactamente sobre el punto de rotación que se llama el “punto de entrada de la pupila”.
5. La goma bicromatada, técnica de impresión inventada a mediados del siglo XIX. Consiste en la propiedad de las sales de cromo, principalmente bicromato potásico y amónico, que al mezclarse con la goma arábiga se vuelve insoluble al ser expuesta a la luz ultravioleta o a la luz solar. A esta emulsión fotosensible se le añade un pigmento soluble en agua –acuarela, tinta china o gouache– que da el tono y color a la copia sobre papel, tela o algunos otros materiales porosos.
6. Su fotografía se caracteriza por el cuidado de la composición y perfección técnica. “En las panorámicas acepta el azar, lo fortuito, de la experiencia perceptiva de la ciudad” (Carmona en Rodríguez 2003: 6).
7. Ese espacio fue el centro de la cultura mexica desde 1390 hasta su caída en 1521, destruido y retomado por los españoles 1524 hasta 1821, fecha de la formalización de la independencia de México.
8. Denominación utilizada por fray Bernardino de Sahagún.
9. Su nombre responde constitución elaborada en Cádiz en 1812 y fue la primera Carta Magna vigente en el territorio mexicano, considerada una de las más liberales de su tiempo. En 1824 la joven nación independiente promulgaría su propia constitución, heredando algunas disposiciones provenientes de la española.
10. Manuel Gamio, antropólogo e historiador, identificó los primeros vestigios del templo principal del recinto sagrado tenochca, entre el 6 y 16 de mayo de 1914. Gamio inició con ello un trabajo que hoy continúa y que forma parte medular de las tareas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
11. La Plaza de la Constitución es nombrada coloquialmente “zócalo”, ya que para conmemorar la Independencia de México en 1843, se inició la construcción de un monumento, que nunca llegó a erigirse y sólo quedó en el centro de la plaza el zócalo o basamento de lo que sería una columna de la Independencia. En 2017, al renovar la explanada de plaza, se encontró el zócalo, y se volvió a cubrir con cemento. La palabra “zócalo” se ha convertido así en referente de plaza central, término utilizado para definir este espacio nodular en otras ciudades del país.
12. Eliseo Verón ha tratado en varios ensayos el sentido del mensaje fotográfico. En 1962, asistió en París al seminario “Elementos de semiología” impartido por Roland Barthes en la École Pratique des Hautes Études (Verón 1993: 1). Explica Verón que el seminario marcó el proyecto científico de la semiología francesa, en su conjunto, desde la lingüística (1993: 15).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arqueología mexicana. Dossier monográfico: “El zócalo de la Ciudad de México”, núm. 116, julio - agosto, 2012.
- Barthes, R. (1980 [1989]) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1957 [2002]) *Mitologías*. 13ª edición. México: SXXI Editores.
- Costa, J. (1991) *La fotografía. Entre sumisión y subversión*. México: Trillas.
- Dubois, P. (1988) *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Mangieri, R. (2000) “La pasión del índice: la fotografía como lenguaje”, *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, Universidad de Murcia.
- Meers, N. (2003). *The World of Panoramic Photography*. East Essex, RotoVision. Versión pdf.
- Miranda, E. (2008) *Memoria cero: una mirada fotográfica*. México: UNAM / Coordinación de Estudios

de Posgrado en Artes Visuales.

Rodríguez, J.A. (2003) *Jerveise, Eric. Panorámicas del siglo XXI con una cámara del siglo XIX*. México: Editorial ZoneZero. (Fotografías de Eric Jervaise, texto de José Antonio Rodríguez). Versión pdf.

Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. 5ª edición, Bogotá: Arango Editores.

Verón, E. (1993) *De la imagen semiológica a las discursividades*. “Los tiempos de una fotografía. La derivación estructuralista”, en *Espacios públicos en imágenes*, traducido por Julián Gorodischer, Universidad de París VIII. Versión pdf.

Verón, E. (1971) “Ideología y comunicación de masas: La semantización de la violencia política”. En E. Verón, *et. al. Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires: Nueva Visión. Versión pdf.

Verón, E. (2013) *La semiosis social, ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós Comunicación 38, pp. 243-248

DE INTERNET

Álvarez, G. “Eric Jervaise y la fotografía hiper panorámica”. En <http://www.veracruzlanoticia.com/2012/12/eric-jervaise-y-la-fotografia-hiperpanoramica/>

Animal Político. “El verdadero zócalo de la Ciudad de México”. En <http://www.animalpolitico.com/2017/07/verdadero-zocalo-la-cdmx/>

Centro Cultural Tijuana / CECUT. (2013) “Eric Jervaise”, México. En <http://cecut.gob.mx/pc/eric-jervaise/>

De la Rosa, M. “La imagen íntegra: fotografías de Eric Jervaise” En

<http://ladentadurapostiz.blogspot.mx/2009/05/la-imagen-integra-fotografias-de-eric.html>

García, É. Blog fotografía y viedo. En <https://www.xataka.com/fotografia-y-video/fotografia-analogica-la-magia-se-hace-esperar>; actualizado septiembre de 2017.

En http://v2.zonezero.com/images/stories/pdf/jervaise_esp_zz.pdf,

ICONOGRAFÍA

Fotografías panorámicas de Eric Jervaise, Plaza de la Constitución de la Ciudad de México, 1999 y 2002.

Su alteza Imperial / *His Imperial Highness*

Luca Acquarelli

(pág 31 - pág 45)

El artículo analiza la historia del obelisco de Axum y de su reciente restitución a Etiopía en términos del valor político de la memoria ligada a un objeto patrimonial controvertido. Pensando al “olvido” siguiendo los estudios de Lotman, el artículo entretiene un análisis semiótico sobre la sintaxis urbana y de instalación del obelisco en Roma, a través de las varias resemantizaciones que la estela ha experimentado durante sus casi setenta años vividos en Italia.

Palabras clave: Lotman, memoria, sintaxis urbana, obelisco, Roma.

The article analyzes the history of the Axum obelisk and its recent restitution to Ethiopia in terms of the political value of the memory linked to a controversial asset.” Thinking of “forgetfulness” like Lotman’s studies, the article weaves a semiotic analysis on the urban syntax and installation of the obelisk in Rome through the various re-sowings that the stele has experienced during its almost 70 years lived in Italy.

Keywords: Lotman, memory studies, urban syntax, obelisk, Rome.

Luca Acquarelli es profesor en la Universidad de Lille, miembro del laboratorio GERIICO (Groupe d’Études et de Recherche Interdisciplinaire en Information et Communication) e investigador asociado en CEHTA (Centre d’Histoire et Théorie des Arts) en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Tradujo al italiano la obra de Jonathan Crary *Las técnicas del observador* (Le tecniche dell’osservatore, Einaudi, 2013) y prepara un libro sobre la iconografía del fascismo italiano. Entre sus últimos trabajos, se encuentra el artículo “*La Région Centrale : exténuation d’un paysage et spectateur-chair*” (in Careri et Rüdiger, dir., *Le temps suspendu*, PUL, 2016) y la dirección de un volumen *Au prisme du figural, Les sens des images entre forme et force*, (Presses Universitaires de Rennes, 2015). E-mail : luca.acquarelli@univ-lille3.fr

Este artículo fue referenciado por la universidad de Lille el 12/10/2017 y por la UAB el 11/11/2017