

A propósito de documenta X

Jean-Christophe Royoux

Introducción

Marcelo Expósito.

El escrito que a continuación se reproduce es una versión castellana del texto original francés de Jean-Christophe Royoux y de su versión inglesa por Brian Holmes que, en conjunto, hacían las funciones de introducción al número monográfico de la publicación sobre arte contemporáneo Omnibus editado con motivo de documenta X. El escrito de Royoux, en efecto, articula un punto de vista crítico con los resultados de documenta X desde una posición bien explícita: la de quienes, en palabras suyas que puedo hacer propias, esperábamos asistir a la prospección de nuevos modos de intervención del arte en el campo social y cultural. Y sin embargo, el conjunto de las reseñas de Royoux es excepcional en nuestra lengua por cuanto que el punto de vista acerca de documenta que ha hegemonizado las críticas publicadas en las lenguas de nuestro Estado ha venido a articularse, a los ojos de quien esta introducción firma, desde posiciones conservadoras, antagónicas tanto del proyecto intelectual de documenta como de la lectura de la misma que Royoux aquí desarrolla. El conjunto de la publicación monográfica mencionada es una suerte de mapa fragmentario, heterogéneo y pluricéntrico, «polifónico y políglota, al tiempo presentación de una obra, revisión de un concepto, historia revisitada y cartografía de situaciones», constituido alrededor de algunos puntos fuertes caracterizados por términos, determinadas palabras y expresiones enfatizadas en el escrito original de Royoux --términos cuyo contenido no se ha de considerar como prefigurado ni ahistórico sino, por el contrario, sobredeterminado por el contexto global y específico de esta propuesta--, y que aquí hemos decidido sencillamente subrayar para dejar constancia de cuáles son a juicio del autor no sólo los principales referentes sino, más aún, los puntos fuertes, los núcleos alrededor de los cuales es posible construir en el presente, en efecto, una práctica del arte (o mejor: una pluralidad de ellas) con voluntad de intervención en el campo social y cultural. Muchas de estas expresiones y términos se remiten, en realidad, a contenidos de escritos concretos reproducidos en el resto del monográfico; de ahí la omnipresencia de citas y nombres a lo largo del ensayo. Dado que en la publicación del escrito en su versión castellana queda escindido de su contexto y función originales, he intentado que, en la medida de lo posible, esto no fuese un handicap para su comprensión, profundizando y contextualizando algunos pasajes mediante diversas anotaciones

Uno de los rasgos recurrentes del arte de los años sesenta y setenta fue la idea de que la realización de la obra requiere la participación del sujeto espectador. El arte, redefinido como práctica, se concibe de esta forma como un modelo crítico susceptible de cuestionar las diferentes formas de inserción social, psíquica o lingüística del sujeto en una realidad informada y deformada por la todopoderosa cultura de masas. En consonancia con el conjunto de manifestaciones de la contracultura de los años sesenta, la finalidad del arte es, por lo tanto, bien clara: someter al espectador, en el marco de un dispositivo concreto, a una experiencia teatralizada, poniendo a su disposición los medios para acceder a formas alternativas de autoconstitución. La interactividad mínima y carente de propósito, base actual de las nuevas tecnologías de comunicación, ha contribuido en gran medida a la trivialización y a la pérdida de eficacia de este modelo característico de las neovanguardias. Es, sin embargo, a partir de este modelo que han podido concebirse otras respuestas, otras formas de articulación de la alta cultura y de la cultura popular --incluso en los Estados Unidos, incluso en estrecha relación con los medios de comunicación de masas-- más allá de las propuestas por el Pop Art, cuya emergencia en el ámbito occidental vino a suponer una contestación político-estética cardinal frente a una forma de arte, el modernismo, escindida del mundo y producida para una élite de privilegiados. Podemos definir el Pop Art como una hibridación, en el seno de una determinada cultura, de los componentes más heterogéneos de la misma; pero esta hibridación, así como la «doble proyección» que requiere --lectura artística, lectura publicitaria--, en pocos casos ha alcanzado la irónica acidez de la *Section Publicité du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers, pongamos por caso. El desarrollo ulterior del trabajo de Richard Hamilton, fascinado por la autoreferencialidad de los lenguajes tecnológicos, muestra, por el contrario, la inclinación profundamente acrítica del Pop Art. La apertura del arte a la cultura de masas, punto de anclaje histórico del arte contemporáneo, ¿acaso no deviene en ocasiones apología

indolente y exculpatoria de la cultura comercial y mediática y, por ello, encarnación del dominio cultural del modelo americano?

Tal es el telón de fondo histórico de esta aguda cuestión, consustancial a la definición de un arte verdaderamente contemporáneo: cuáles son las condiciones de una democratización radical de las formas y de los modos de acceso al arte. Cuestión que se abre a nuevas dimensiones en la era de la globalización, fenómeno que documenta X ha tenido la pretensión de definir como el contexto ineludible donde ha de ser puesta a prueba la eficacia de toda práctica artística en el presente. Cuando las relaciones sociales alcanzan una escala global, la *pluralidad* y, en términos de Chantal Mouffe, el «pluralismo agonístico», se revelan de manera si cabe más evidente como una cuestión esencial.⁽¹⁾ La necesidad de tomar en consideración la pluralidad de los mundos y de las tradiciones culturales se torna problemática como consecuencia de la hegemonía planetaria del modelo liberal de desarrollo económico y cultural. Y de ahí: ¿cómo es posible dar cuenta de la pluralidad de culturas o, más aún, cómo dar cuenta de los diferentes modos culturales de construcción de las identidades? ¿Cómo construir la posibilidad de una dialéctica de las diferencias culturales? No haber alcanzado a proponer un verdadero contra-modelo y una respuesta legible frente al eurocentrismo de *Magiciens de la Terre*, la primera exposición mundial de arte contemporáneo: he aquí uno de los puntos más débiles de documenta X. Bien es cierto que el proyecto de la exposición no ha sido inventariar a escala mundial cuestiones o problemas identitarios, sino adaptar el modelo dialógico de la antropología postcolonial, en consonancia con las teorías de la observación participativa iniciadas y desarrolladas por Clifford Geertz, Victor Turner y Johannes Fabian en su preocupación por desembarazarse de las constricciones que han venido preservando la experiencia científica «objetiva». La antropofagia, santo y seña del más relevante movimiento de vanguardia brasileño de los años veinte, mal conocido en Europa, y del cual emergen de forma indirecta dos de las figuras más relevantes de documenta, Hélio Oiticica y Lygia Clark, es el modelo ejemplar de una forma de apropiación, ingestión y digestión de la cultura del otro, que opera la transformación propia en el mismo proceso por el cual se transforma la representación del otro. Frente a la identidad como un valor que sirve de refugio, la antropofagia opone una heterotopía del sujeto que es, al tiempo, resistencia al colonialismo y conquista de nuevas formas de construcción de la identidad.⁽²⁾ En la medida en que atestigua la inserción del sujeto en la materialidad de las relaciones vividas, permite contrarrestar el modelo esencialista de identidades prefiguradas que comparten un cierto multiculturalismo y el modelo liberal. En consecuencia, la especificidad del arte en la sociedad de hoy, que define al tiempo su dimensión política, entre distanciamiento crítico y experiencia, se conforma como dispositivo, o útil de construcción y deconstrucción, de los procesos de identificación en los cuales el sujeto se inserta. Inventar formas alternativas al sistema homogéneo y represivo de la globalización -- concentrado sobre los tres polos regionales de la tríada definida por el economista Ken'Ichi Ohmae -- constituye así la cuestión ético-estética primordial de nuestra época. La reinscripción de los sujetos en la Historia, referencia omnipresente de esta documenta --en particular bajo la noción de *retrospectiva*--, se presenta de esta forma como la única respuesta general de envergadura a la globalización. Si, en respuesta a la capacidad de expansión «superficial» del sistema, la Historia es un tipo de «profundidad» que puede hacerse resurgir mediante un trabajo de «arqueología», es a través del concepto de archivo que la Historia deviene precondition para «un análisis atrapado por completo en la actualidad de lo que el pasado nos dice sobre nosotros mismos en el presente», tal como resume Judith Revel.⁽³⁾ No sólo memoria de las diferencias, sino también condición de posibilidad para una reapropiación de las diferencias, el archivo es la condición de una movilidad *en* la Historia; es la huella que permite pensar el trabajo de constitución de las identidades, de los procesos de identificación. Como recuerda Edward W. Said, la inmersión en los archivos de la memoria colectiva permite tomar conciencia de la pluralidad del sujeto, de la multiplicación de las identidades.⁽⁴⁾ Pero el archivo es asimismo una respuesta a la virtualización del territorio, uno de los efectos más perversos de la globalización. Si es principalmente en la cultura urbana donde estos efectos pueden percibirse, el archivo permite restituir la credibilidad a las inscripciones locales, como nos muestra Manuel Castells a partir del ejemplo de las ciudades europeas: como consecuencia de la profundidad de su anclaje histórico, éstas constituyen un núcleo primordial que se inserta, pero al mismo tiempo opera de manera diferenciada, en la red financiera, informacional y comercial de la comunicación globalizada.⁽⁵⁾ «La seducción de lo local», por tomar en préstamo el título de un libro reciente de Lucy Lippard [*The lure of the local*, Nueva York, The New Press, 1997], nos revela la posibilidad de un espacio público diferente donde habrán de tomar cuerpo los conflictos entre lo local y lo global con la finalidad de abrir en los intersticios del territorio urbano espacios *otros*,

disponibles para la apropiación subjetiva.⁽⁶⁾ Se trata, en este sentido, de acuerdo con la apreciación de Chris. Marker, de «transferir las regiones de la memoria en términos geográficos antes que históricos», de oponer al espacio público clásico de la circulación y de la movilidad la formación de un modelo espacial, geográfico, de procesos de subjetivación.⁽⁷⁾ Tales territorios, nacidos de la transformación de un espacio urbano, pero irreductibles a los conceptos de ciudades o periferias, más bien espacios entre ambas sin función establecida, deberían de ser redefinidos en términos de situaciones; tomemos como ejemplo el cinturón industrial parisino abandonado en el cual ha trabajado Marc Pataut.⁽⁸⁾ El efecto de situación en este caso desborda la simple circunscripción a un territorio como cuestión formal; se encuentra íntimamente ligado a una manera de habitar que puede ser transmitida tan sólo mediante la invención de procedimientos de representación específicos en el curso del tiempo. Por lo tanto, una situación se encuentra siempre ligada a una narración, a un relato, a una conjunción de espacio y de lenguaje. Pero una situación puede ser asimismo definida como el efecto visible a escala territorial de una singularidad compartida. Como ejemplo, el *efecto escénico* [effet de scène] que constituyen en conjunto los y las artistas israelíes presentes en documenta X, mediante la reiteración de y variación sobre huellas y problemáticas comunes --la cuestión de las fronteras, la ciudadanía, etc.--, en sí mismo sobredeterminado por la especial relevancia de la cuestión del territorio, no solamente en el debate político cotidiano en Israel sino también, de manera si cabe más fundamental, en la Historia de la civilización del pueblo judío (y principalmente en el Sionismo), indisociable hoy día de su relación con el pueblo palestino. Una situación será, por lo tanto, mixtura de la materialidad de una inscripción «factual» y singular, y su legibilidad virtual; y requiere de un trabajo de puesta en escena, de exposición, para ser materializada. Aquí, de nuevo, es de lamentar que documenta no haya asumido la audacia de sus propuestas de partida. La puesta en escena temerosa evidencia desconfianza en su capacidad pedagógica, así como indecisión acerca de su proyecto: de sus finalidades, de sus medios.

El anclaje en el territorio local, urbano, la definición de situaciones, que es una de las formas posibles de actualización del archivo, va aparejada con la concepción de mestizaje de los lenguajes (texto/imagen). Tales formas narrativas podrían asimismo desembocar en la definición de nuevos tipos de territorios. ¿No vino a afirmar Rem Koolhaas, durante su conferencia en el marco de los *100 días*, que «Photoshop es hoy en día la más importante metáfora de la ciudad»? *S, M, L, XL* [Nueva York, The Monacelli Press, 1995], ese libro de culto realizado por Rem Koolhaas y Bruce Mau, es un buen ejemplo. Y no se trata ya de celebrar el collage y la fragmentación con el pretexto de dar cuenta de la ciudad postmoderna, tal y como el Pop Art pudo justificar en su momento sus tomas de posición estéticas refiriéndose al advenimiento de una cultura de masas mediática. Se trata, por el contrario, de reinventar un discurso, un modo de organización del archivo, una nueva manera de cartografiar y de recorrer no solamente la ciudad, sino las formas de interrelación que se han convertido en imprescindibles para la cultura urbana. La reinscripción de los sujetos en la Historia mediante la reapropiación de la Historia por los sujetos --la constitución de una Historia subjetiva-- va de la mano de la emergencia de territorios virtuales, nuevos territorios artísticos de subjetivación que invierten la lógica de indiferenciación territorial generada por la sociedad de la información. Constituidos, de nuevo, alrededor de núcleos, de puntos, de nudos --Chris. Marker habla de «zonas»--, estos territorios presentan formas diferentes de *puesta en red* de la memoria individual y colectiva según principios de articulación que van de la simple acumulación al montaje hipertextual más sofisticado. La concepción de la memoria como memoria fílmica, tal como es enunciada por Jean-Luc Godard en sus *Histoire(s) du Cinéma*, es aquí ejemplo fundacional.⁽⁹⁾ Mieke Bal acierta también al evocar, a propósito de Lothar Baumgarten, una relación historia /memoria, ficción / documental que implica una definición postfoucaultiana del archivo. Poco importa, en efecto, que la huella sea o no real: «el mecanismo de la memoria, en cuanto descarrila, puede servir para cualquier otra cosa aparte del recuerdo: para reinventar la vida, y para vencer a la muerte, finalmente» (Chris. Marker: *Immemory*).

No cabe duda de que documenta X no es lo que esperábamos: ni para quienes veían en ella una ocasión de hacer balance de cinco años de actividades artísticas, de establecer un palmarés, de asistir a la confirmación del valor eterno de una cierta concepción del arte; ni para aquellos otros que esperábamos asistir a la prospección de nuevos modos de intervención del arte en el campo social y cultural. Y sin embargo, tenemos el bosquejo de algunas pistas a nuestro juicio fundacionales. La redefinición de un proyecto para el arte de hoy a partir de la actualización del proyecto crítico de los años sesenta y setenta es una de ellas: el privilegio acordado a la Historia y al modelo de la participación nos conduce al archivo como materia prima de nuevos dispositivos de subjetivación. A la filosofía liberal, simultáneamente

ahistórica e historicista, cabe oponer una filosofía *posthistórica* de la Historia. Y así se cierra un bucle, donde la Historia de las prácticas artísticas desde el Pop define el territorio de un nuevo teatro del sujeto.

J-CR.

[Traducción y notas de ME]

¹ Véase Marcelo Expósito: «Pluralisme artistique et démocratie radicale. Entretien avec Chantal Mouffe», en *Omnibus/documenta X*, hors série, Jean-Christophe Royoux (ed.), París, octubre de 1997, pp. 21-23; está por ver la luz una versión castellana de esta entrevista en *Acción Paralela*, nº 4, mayo de 1998. Para el resto de las anotaciones, se da por entendido que los artículos cuyo origen se omite pertenecen a este monográfico de Omnibus (51, rue Planchat, 75020 Paris, Francia, tf: 33.1.40.24.29.78, fx: 33.1.40.24.29.77).

² De acuerdo con Mieke Bal, la antropofagia sería una metáfora perfecta de la condición histórica de una documenta postcolonial: «Los objetos de Lygia Clark son la encarnación de la concepción del arte que predomina en esta documenta X: contra el espectáculo, la presentación de pequeñas escenas que resisten a los grandes modelos, escenas subjetivas, colectivas o no, los esbozos de un teatro sin espectáculo. El término "retroperspectiva" está lejos de cubrir por completo esta presencia corporal, sensual, antropofágica de la Historia. Empero, indica discretamente una dirección. Estrechamente unida a las relaciones del historicismo revisionista de las *retroperspectivas* y la multisensualidad, de la actualidad de la imagen y la "desfetichización" de la obra de arte, de la mundialización y los archivos subjetivos de la memoria, la antropofagia planea sobre mi experiencia visual vivida en Kassel. En tanto que crítica del colonialismo cultural, este movimiento que arranca de los años 20 explora las consecuencias de la dominación y de su propia resistencia a ésta. La metáfora es en sí misma un ejemplo de su significado.

»Colonizar implica devorar. La nueva cultura dominante "come", es decir, devora y digiere los elementos de la cultura de la cual quiere, al tiempo, apropiarse y hacer desaparecer. Y de ahí resulta una mixtura que no es fácil de digerir. Es una mixtura que no se fundamenta en la igualdad, que no es simplemente un *melting pot*, por emplear un término caro al multiculturalismo americano. Ciertos elementos engullidos acaban pesando sobre esta mezcla cultural que acaba de surgir y devienen objeto de representación secundaria.

»Esta visión de la colonización sugiere la metáfora de la antropofagia, metáfora que se encuentra en el polo opuesto de la división colonizador / colonizado . Uno de los gestos epistemológicos más característicos de los *descubridores* occidentales ha sido la "exotización", la representación del otro como un ser extraño y por lo tanto amenazante. ¿Hay algo más inhumano que comerse a otros humanos? En los confines de la humanidad se encuentran estos monstruos alienados, que no pueden ser representados sino como los monstruos horrendos de los cuentos de hadas que aterrorizan al infante que todo colonizador lleva dentro. A pesar de que nunca hubo pruebas de presencia antropófaga en América, el "salvaje" construido por el ojo occidental se come a las gentes, de la misma forma que los Indios tomaban a los caballos por dioses.

»Las artistas, los artistas del movimiento "antropófago" reivindican la antropofagia que tradicionalmente ha sido proyectada sobre ellos. Ingieren esta etiqueta, se la comen y presentan a la cultura colonizada como comedora de la cultura dominante. Esta reapropiación de una etiqueta negativa es asimismo una manera de afirmar lo irreductible de una cultura que, por un lado, ya no puede ser "auténtica", pero que, por otro, rechaza ser completamente expropiada de sí misma, se niega a desaparecer. Uno de los efectos secundarios de la metáfora es el de cuestionar profundamente la idea de pureza en el arte: pureza de "origen" cultural, pureza de concepción, pero también pureza de medios: la pura visión. ¿Hay algo más embrollado y sucio que la digestión?: asimilación, pero también defecación; vomitar aquello que no se digiere, producir fluidos vitales. La digestión se desarrolla en el interior del cuerpo, incorpora aquello que antes era externo, desafiando los límites, implicando al cuerpo por completo. La digestión comprende el

gusto, el tacto, la sensación; sentirse enfermo o reconfortado. Cuando se comienza a reflexionar, en efecto, se percibe su carácter amenador. El término, en resumen, deviene una metáfora por completo apropiada para la documenta.» Mieke Bal: «documenta X: le parcours», pp. 35-37. Véase también, en la misma publicación, Daisy Ribeiro de Resende: «Lygia Clark, Hélio Oiticica: dialogue brésilien», pp. 9-10; Luis Pérez Oramas: «Existe-t-il une modernité du Sud?», pp. 14-16; Michel Riaudel: «Et Montaigne fut mangé par ses cannibales», pp. 16-17; y Cay-Sophie Rabinowitz: «Lothar Baumgarten, observateur participant», p. 18, este último en conexión asimismo con las teorías antropológicas del observador participante a las que anteriormente aludía Royoux. El público cercano tuvo una inexcusable ocasión de visitar la extraordinaria exposición de Lygia Clark en la Fundació Tàpies de Barcelona, así como de sumergirse en el catálogo de la misma.

³ Judith Revel: «L'Archive au présent: pour une généalogie de l'infime», p. 25. Los conceptos de Historia, arqueología y archivo forman un caleidoscopio en el conciso y eficaz artículo de Revel, desenvolviéndose en gran medida, naturalmente, en un territorio foucaultiano, y principalmente a partir de Michel Foucault: «La vie des hommes infâmes» (1977), versión castellana: *La vida de los hombres infames*, Madrid, La Piqueta, 1990, pp. 175-202. Acerca del «archivo», Brian Holmes: «Öyvind Fahlstrom: archives et jeux de société», pp. 11-13 y 26-27; Pascale Cassagnau: «Une vidéothèque de Hermann Asselberghs et Johan Grimonprez», pp. 26-27.

⁴ Edward W. Said: «Multiplier les identités», p. 21. Se trata de extractos de la charla inaugural de la serie de conferencias *100 days--100 guests* en documenta X. Está prevista su versión castellana en *Acción Paralela*, nº 4, mayo de 1998.

⁵ Manuel Castells: «La ville de l'information», p. 33. Se trata de la versión francesa del último tramo de «European cities, the informational society, and the global economy», en *New Left Review*, nº 204, Marzo-Abril de 1994, pp. 28-32. En castellano puede consultarse, del mismo autor, *La ciudad informacional. Tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*, Madrid, Alianza Editorial, 1995; y más recientemente, en colaboración con Jordi Borja: *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Madrid, Taurus, 1997.

⁶ Véase Cæcilia Tripp: «Une histoire embryonnaire. Entretien avec Lucy R. Lippard», pp. 31-32.

Por otra parte, la idea de los «espacios otros, disponibles para la apropiación subjetiva» conecta con la alusión anterior de Royoux a una «heterotopía del sujeto». Sin duda la clave aquí es de nuevo Foucault, al cual se remite Jean-François Chevrier para exponer su atractivo concepto «intimidad territorial»: «Mi tentativa de desarrollo de la noción "intimidad territorial" parte de las reflexiones de Aldo van Eyck acerca del cosmocentrismo de la ciudad de los Dogon, así como de las imágenes de Marc Pataut sobre el área de Cornillon en La Plaine-Saint-Denis. Me gustaría restituir una dimensión psíquica a la movilidad urbana, diferente del imaginario de la fluidez abstracta (que se aparece de una forma cada vez más clara como una idealización de la compulsión automovilística). La intimidad territorial resume una dimensión del territorio irreductible tanto a la distinción privado / público heredada de la Ilustración como a la hipóstasis de una espacialidad ilimitada para disfrute del ciudadano-consumidor de la sociedad de masas. En el pensamiento sobre la urbano de Henri Lefebvre, la intimidad territorial sintoniza con la heterotopía (los espacios otros), y se distingue de la isotopía funcional (los espacios de lo mismo, homólogos, perfectamente intercambiables) así como de la utopía (el "otro lugar" absoluto, el lugar sin lugar). La intimidad territorial se escinde, y se construye en el interior, de la continuidad isotópica; se imbrica en la isotopía y al tiempo se excluye de ella. Los espacios residuales ocupados por las personas sin hogar constituyen hoy un ejemplo prototípico. Esta ruptura heterotópica es comparable a la utopía en la medida que opera como un corte, pero se diferencia de la utopía en tanto que sutura y totalización de un "lugar otro". Es significativo que Michel Foucault, paralelamente a Lefebvre, haya compendiado bajo el término heterotopía el conjunto de espacios institucionales e imaginarios donde se constituyen las figuras de crisis, de exclusión y de exotismo generadas por las normas de la racionalidad social. La heterotopía es en Foucault el espacio de una subjetivación otra, sobredeterminada en última instancia --al igual que en el trabajo de

Broodthaers y anteriormente Baudelaire-- por el colonialismo y el imaginario territorial resultante.» Royoux: «Mondialisation de l'économie et situations urbaines. Entretien avec Jean-François Chevrier», p. 35. Los principales referentes de Chevrier aquí son Michel Foucault: «Des espaces autres», conferencia pronunciada en 1976 en el Cercle d'Etudes Architecturales de París (versión inglesa: «Of Other Spaces», *Politics/Poetics. Documenta X -- the book*, Jean-François Chevrier y Catherine David (eds.), Kassel, 1997, pp. 262-272; versión castellana: «Espacios otros: utopías y heterotopías», en *Carrer de la Ciutat*, nº 1, enero de 1978, pp. 5-9); Henri Lefebvre: *Le droit a la ville* (1968), versión castellana: *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península, 1969. Es aconsejable una visita a Daniel Defert: «Foucault, Space, and the Architects», en *Politics/Poetics*, pp. 274-283. Cabe recordar a modo indicativo que cuando Chevrier comenzó a trabajar en la elaboración del proyecto documenta X en colaboración con Catherine David, se encontraba finalizando un ensayo de recomendable visita, a partir de una serie de conferencias pronunciadas en Barcelona en 1994: *L'any 1967: L'objecte d'art i la cosa pública. O el avatars de la conquesta de l'espai*, Barcelona, Fundació Tàpies, 1997.

⁷ En relación a Marker y, a partir de su CD-Rom *Immemory*, el desarrollo de una interpretación del archivo en tanto que modelo espacial para la articulación de la Historia y la memoria, véase Marcelo Expósito: «Back from history: Logbook of a journey through *Immemory*», pp. 38-39, versión castellana: «Retornar de la Historia. Apostillas a mi diario de navegación a través de *Immemory* de Chris. Marker», en *Kalías*, nº 17/18, Valencia, IVAM, semestre II 1997, pp. 159-165.

Es precisamente la centralidad que aquí adopta la metáfora espacial lo que me ha llevado a elegir en esta traducción expresiones como «espacio público» o «esfera pública» cuando nos movemos en el terreno más o menos identificable con el acotado por Jürgen Habermas en su ya clásica caracterización de la *Offentlichkeit*. Son convincentes los argumentos del traductor Antonio Doménech a favor del cultismo castellano «publicidad», pero creo asimismo que el argumento aquí esgrimido justifica esta otra elección terminológica. Dado que la *Offentlichkeit* es un referente explícito de la conversación Royoux/Chevrier reseñada, cabe remitirse a Habermas: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (1962), Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

⁸ El excelente proyecto de Marc Pataut, presentado en documenta X, se reproduce parcialmente en *Omnibus/documenta X*, pp. 34-35. Existe una completa versión impresa que es la publicación monográfica *Ceux du Terrain*, editada por *Ne Pas Plier*, un colectivo interdisciplinar de intervención social al cual pertenece Pataut (NPP: BP 3, 94201 Ivry-Sur-Seine Cedex France).

⁹ Véase Adriano Aprà: «Le spectateur des *Histoire(s) du Cinéma*», pp. 26-28.