

Después del futuro: Herencia, archivo y performance en *Pervomaisk***After the future: heritage, archives and performance in *Pervomaisk***

Débora G. Kantor

debora.kantor@gmail.com

CIS-IDES/CONICET

Resumen:

En el cine de la última década en Argentina y particularmente en las variantes del “documental” contemporáneo, encontramos una serie de películas que interesándose de diverso modo por “lo biográfico”, han ampliado, con una mirada marcadamente generacional, el espectro visual y sonoro de “lo judío” en el cine. En este artículo buscaremos indagar en uno de esos films -*Pervomaisk* (2018) de Flora Reznik-, para explorar allí, a través de los cruces entre el cine documental y el “arte contemporáneo” y entre las dimensiones de lo biográfico, lo territorial, lo político y lo generacional, en el modo en que este ensayo audiovisual busca no solo recordar, sino habitar y retomar, o, en síntesis, reclamar la actualidad de un deseo llamado utopía cuya forma, que no pretende exacta, trama entre archivos y *performances*.

Palabras clave: cine documental, herencia, archivo, performance, biografía, utopía, Argentina, Ucrania, Israel, marxismo, sionismo

Abstract:

In Argentine cinema -and specifically within the diverse field of documentary film- of the last decade, the visual and sound spectrum of Jewishness has been amplified by a growing interest in biography and personal experience. This article explores Flora Reznik's *Pervomaisk* (2018), a film essay in which the crisscrossing of documentary film and “contemporary art” and within these explorations of form, the topics of biography, territory, politics and generational difference, reclaim the actuality, by inquiring into archives and *performance*, of a *desire* called utopia.

Key words: documentary film, heritage, archive, performance, biography, utopia, Argentina, Ukraine, Israel, Marxism, Zionism

“Signs, at first this land speaks to you in signs. Sings of land, signs of water, signs of man. Signs. This is the promised land, this is Jerusalem on earth, this is Israel”.

Chris Maker, *Description of a struggle* (1960).

The fundamental dynamics of any Utopian politics (or of any political Utopianism) will therefore always lie in the dialectic of Identity and Difference, to the degree to which such a politics aims at imagining, and sometimes even at realizing a system radically different from this one.

Frederic Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*.

“Ante todo me gustaría evocar el pasado, nuestra historia común”

Elisabeth Roudinesco, *Y mañana, qué...*

En el cine¹ de la última década y particularmente en las variantes del “cine documental” encontramos una serie de películas que, indagando en distintas dimensiones de lo que Leonor Arfuch (2010) llama el *espacio biográfico*, han ensanchado el universo visual y sonoro de “lo judío” en Argentina. Muy sintéticamente, el concepto de *espacio biográfico* desde esta perspectiva propone pensar al “énfasis biográfico” que caracteriza a nuestro presente como un campo de indagación en el que confluyen múltiples formas, géneros y

¹ Resulta, por una variedad de motivos que van de las fuentes de financiamiento, esquemas de producción y formas de circulación, a cuestiones temáticas, estéticas y poéticas, determinar si se trata estrictamente o hasta qué punto de películas “argentinas”. Emilio Bernini (2018) ha llamado la atención sobre este rasgo del cine argentino más reciente, o posterior al Nuevo Cine Argentino de los 90s, afirmando que “si el cine argentino se ha vuelto contemporáneo [...] ello se debe a que también se ha globalizado (Bernini, 2018: 13)”, lo que supone un desplazamiento de una concepción del cine en términos “nacionales” hacia otra que tiende a la des-diferenciación, en términos “mundiales” (Bernini, 2018: 13). En todo caso, y tentativamente, podemos decir que el *espacio social* argentino, empuja ciertas experiencias, trayectorias, espacios de sociabilidad y formación cuya pregnancia es indudable en estos films, que a su vez dan cuenta de búsquedas temáticas y formales que no responden necesaria o exclusivamente a ese anclaje territorial.

horizontes de expectativa con grados diversos de vecindad que adquieren sentido en una simultaneidad de ocurrencias sintomáticas y por eso, articulables como lectura comprensiva de un clima de época (Arfuch, 2010: 49).

En Argentina, como decíamos, películas recientes como *Papirosen* (Gastón Solnicki, 2012), *Fuimos felices* (Herman Schwarcbart, 2018), *Flora no es un canto a la vida* (Iair Said, 2018), *Desde la marea* (Josefina Gill, 20) y *Novias, madrinas, 15 años* (Diego y Pablo Levy, 2011) dan cuenta de esta tendencia, “giro biográfico” que guarda cierta vecindad, en su interés por la “experiencia”, con lo que podríamos llamar el “giro identitario” que caracterizó a ciertas ficciones del cine argentino de los 90 y de la primera década de los 2000, como *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004), *Cara de queso* (Ariel Winograd, 2006), *Judíos en el espacio* (Gabriel Lichtmann, 2006) entre otras.

A su vez, y lo que interesa particularmente en un periodo caracterizado por una identificación de menor intensidad con respecto al Estado de Israel², esta recurrencia de lo biográfico incluye una serie de ensayos cinematográficos como *La parte automática* (Ivo Aichenbaum, 2012), *Nosotros, ellos y yo* (Nicolás Avruj, 2015), *Shalom bombón* (Sofía Ungar, 2016), *Pervomaisk* (Flora Reznik, 2018) y también, hasta cierto punto *Los territorios* (Iván Granovsky, 2018) en los que, con sorprendente frecuencia (no existe, al momento, otra cinematografía en la que ese territorio sea motivo, tema o problema a excepción, por supuesto, de la israelí) Israel, su territorio, sus signos y sus resonancias afectivas en términos políticos, religiosos o familiares con el amplio universo de la “diáspora”, se configura como el espacio central de un encuentro entre “imagen” y “biografía”.

Tanto estas películas, como las que mencionábamos al comienzo³, problematizan la dimensión territorial de la “vida judía” contemporánea, “desorganizan” el “mapa judío”

² Erik Cohen (2014) afirma que, en el presente, la “identidad judía” de los jóvenes que no viven en Israel se compone de una serie de símbolos que evocan a Israel, la familia y la memoria del Holocausto. Estas tres dimensiones se combinan de modo variable, afianzando experiencias diversas y singulares de la vida en la diáspora, lo que se contraponen fuertemente a las aspiraciones del sionismo clásico. En este sentido Cohen propone que este tiempo se caracteriza por la existencia de una diversidad de abordajes ideológicos con respecto a la relación entre Israel y la diáspora, lo que a su vez implica que esa relación -ya no la de una identidad nacional- se ha *individualizado*, pasando a basarse en las experiencias personales que se pudiera tener en o con Israel (en este sentido, resulta perfectamente razonable que el slogan del programa Taglit Birthright que organiza viajes de grupos de jóvenes a Israel sea: “the Israel experience”).

³ Y otros documentales recientes que no trabajan el espacio biográfico como *Malka, una chica de la Tzvi Migdal* (Walter Tejblum, 2014), *La Jerusalem argentina* (Iván Cherjovsky y Melina Serber, 2019) y *La experiencia judía de Basavilbaso a Nueva Ámsterdam* (Miguel Kohan, 2019).

(Aviv y Schneer 2004): se interesan por espacios marginales, ignotos u olvidados, por lugares de tránsito o de circulación y también por Israel, el referente espacial y simbólico, qué duda cabe, de mayor centralidad en el “imaginario judío”. Esta “desorganización del mapa”, que forma parte de un contexto general en el que la propia distinción y jerarquía implícita en la dicotomía entre Israel y la “diáspora” está siendo repensada (Gilman (2003) y Aviv y Shneer (2005)), es expresiva de miradas diversas -aunque en relación a Israel, siempre críticas- y no programáticas acerca del significado, las formas y los espacios de “lo judío” en el presente.

En las siguientes páginas nos proponemos abordar *Pervomaisk* (2018) de Flora Reznik, para indagar allí y a través de los cruces entre el cine documental y el “arte contemporáneo” y entre las dimensiones de lo biográfico, lo territorial, lo político y lo generacional, en el modo en que este ensayo audiovisual busca no solo recordar, sino habitar y retomar, o, en síntesis, reclamar la actualidad de un deseo llamado utopía cuya forma, que no pretende exacta, va tramando, entre archivos y *performances*.

Herencia y lugar

Pervomaisk tuvo su estreno mundial en la edición número 20 del BAFICI⁴, durante abril de 2018. La película participó de “Lugares”, una sección breve que compartió con films de temáticas y latitudes diversas: *Avant la fin de l'été* (Francia/Suiza), de Maryam Goormaghtigh; *Las huellas del olvido* (Argentina/Ecuador), de Franca González; *Poisonous roses* (Egipto, Francia, Qatar, Emiratos Árabes), de Ahmed Fawzi Saleh; *Soldiers story from Ferentari* (Rumania/Serbia/Bélgica), de Ivana Mladenovic; y *Survival in Neukölln* (Alemania), de Rosa Von Praunheim. Mientras tanto, en la misma edición del festival y en la sección “Familias”, en la que -al tratarse de una revisión en primera persona de la vida y legado político de su tío abuelo- *Pervomaisk* no hubiera desentonado, participó *Fuimos felices* de Herman Schwarzbart, una película de archivo hecha enteramente con *home movies* de familias judías argentinas.

¿Por qué poner el énfasis en el lugar? En principio, porque *Pervomaisk* es un lugar; es el nombre con el que fue rebautizado un pequeño pueblo al Este de Ucrania después de la Revolución Rusa; también es un lugar en el tiempo del imaginario socialista, una ciudad-

⁴ Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.

monumento (y también ruina), un espacio nombrado para la rememoración: significa 1ro de mayo, Día de los Trabajadores. Pero la película no transcurre allí -aunque incluya imágenes de una visita a ese lugar-, sino dentro de los confines de Metzger, un kibutz fundado en 1953 por jóvenes de origen argentino, pertenecientes al movimiento juvenil sionista socialista Hashomer Hatzair. Uno de ellos, era Pésaj Zaskin, el tío abuelo de Reznik.

El kibutz está ubicado en el norte de Israel, prácticamente sobre la denominada “Línea Verde”, es decir, la frontera trazada como consecuencia de los tratados de paz de 1949 acordados entre Israel, Egipto, Líbano, Jordania y Siria y firmados con posterioridad a la guerra de 1948. Su nombre, que significa frontera, fue tomado de un pueblo árabe lindero llamado Meiser, aunque también está próximo a Baqa Occidental y, muro de separación mediante⁵, al pueblo palestino de Queffin.

El proyecto de realizar una película en torno a la vida de Pésaj tuvo como punto de partida una serie de conversaciones grabadas por Reznik durante diez días en Metzger, poco tiempo antes de la muerte de su tío abuelo. Esas entrevistas, animadas por una sensación de urgencia, dieron forma al breve libro titulado *Conversaciones con un marxista-sionista* (2016), donde se transcribe gran parte de lo conversado. En el prólogo, ella señala que en las respuestas de su tío -y, por lo tanto, en sus preguntas a él- buscaba encontrar la clave para comprender cuestiones en las que se jugaba su propia identidad política (de izquierda), como judía y latinoamericana, o también, “revisar el alcance de una fantasía compartida”. El término “fantasía” nombra algo que no tiene forma definitiva, que evoca pero al mismo tiempo sustrae a la noción de “utopía” de sus encarnaciones, de sus fracasos o deformaciones autoritarias: Reznik se interesa por pensar “la izquierda”, o sus formas posibles, en un tiempo (sobra decir) signado por el final del comunismo y sus derivados (la “privatización” de los kibutzim, por ejemplo); un tiempo presentista que se caracteriza por una ruptura de la dialéctica entre pasado y futuro que definía a la visión marxista de la historia (Traverso, 2018).

Esas “conversaciones”, encuentro de dos generaciones y dos subjetividades distintas (vectores de trayectorias, acontecimientos y deseos políticos diferentes), expresan voluntades en tensión: una, la de narrar y revisar la propia experiencia (quizás en

⁵ Nos referimos al muro trazado por el gobierno israelí desde 2002 y que ha sido nombrado de diverso modo a un lado y al otro: “Barrera israelí de Cisjordania”, “Valla de seguridad”, “Cerca antiterrorista”, “Muro de la vergüenza”, “Muro del Apartheid”, entre otras.

dirección a dejar un legado político), y otra, la que, (asumiendo declaradamente la responsabilidad de honrar una memoria), se propone interrogar a la primera, revisar certezas o propiciar relecturas, a la luz de las inquietudes políticas del presente.

Tras la muerte de Pésaj, Reznik retoma esa tensión para explorarla volviendo sobre el concepto de *herencia*. La pregunta, que se torna central en *Pervomaisk*, ya estaba planteada en el libro: *¿Cómo puede asimilarse una herencia si siempre llega a destiempo?*, y se articula con otra: *¿Qué hacer con la propiedad privada de un hombre que luchó toda su vida contra la propiedad privada?* La herencia es “herencia política”, tradición de pensamiento, historia de lucha y de derrota, realización y agotamiento de utopías, compendio de signos, afinidades y afectos políticos, y simultáneamente materialidad y arqueología de una vida. *¿Qué hacer con todo esto?* “ni aceptarlo todo ni barrer con todo”, como propone Elisabeth Roudinesco (2002): serle fiel a una herencia, siéndole infiel, no recibéndola literalmente, como una totalidad, sino “pescándola en falta”, captando su “momento dogmático”; en suma, *eligiendo* la propia herencia (Roudinesco, 2002).

Archivo y testimonio

Pervomaisk no es una “película de archivo”, en el sentido de que no es estrictamente un trabajo de montaje a partir de materiales “encontrados”, sino una exploración que se aproxima al modo del “cine ensayo”; es decir, una composición de capas múltiples, con temporalidades, formas y, fundamentalmente, materiales diversos que modulan el paso de lo “privado” a lo “público” o, dicho de otro modo: el “hacerse público” de lo íntimo (Corrigan, 2011). El archivo, sin embargo, es el articulador fundamental de esa operación en el film: es encuentro entre una generación y otra, entre lo íntimo y lo institucional, entre los tiempos y contradicciones de un proyecto político y los tiempos y contradicciones de un proyecto artístico, es también lo que propicia un encuentro, como veremos, entre las formas del cine documental y las formas del “arte contemporáneo”⁶.

⁶ Reznik define a su modo de trabajo como una práctica moldeada por la investigación artística, una forma de indagación que no se amarra a un solo medio o dispositivo estético, porque encuentra su origen en el trabajo de investigación teórica. El proceso de abstracción poética que sucede a esa indagación original, se configura como una exploración que admite la incorporación de materiales y formas diversos como la performance, instalación, video o escultura. En *Pervomaisk* este modo de indagación hace lugar a una libre articulación de modalidades diversas del “cine documental” y formas como la *performance* y la *instalación*. Para más información sobre la obra de Reznik, véase: <https://www.florareznik.com/>

En su acervo audiovisual, tal archivo contiene los registros -de formatos, texturas, colores y tipos de encuadre heterogéneos- de Reznik: sus conversaciones con Pésaj Zaskin grabadas en Metzger, algunos fragmentos de su viaje a Pervomaisk y su segunda visita al kibutz, en la que se produjo el material “propriadamente dicho” de la película (o aquel que configura el “presente” de la diégesis). Pero también incluye una serie de materiales hallados en el archivo audiovisual de Metzger, diversos en su procedencia (de producción propia o externa), propósito (publicitario, documental, etc.) y temporalidad.

Detengámonos en estos últimos. Los rápidos cambios tecnológicos que han afectado a los dispositivos de registro, almacenamiento y digitalización de materiales analógicos en las últimas décadas han puesto sobre la mesa una diversidad de problemas, tanto técnicos como conceptuales acerca del uso y la preservación de los materiales de archivo. En lo que refiere a la relación entre cine y archivo, en los últimos años se han multiplicado los abordajes desde diversas perspectivas, con variables grados de especificidad.

Jamie Baron (2014), por ejemplo, en lo referido al uso de lo que, de modo muy general, se conoce como “imágenes del pasado” en el cine, ha llamado la atención sobre el *efecto* de “disparidad temporal” que producen los archivos al interior de la diégesis: la percepción de que existe una separación entre un “entonces” y un “ahora” que los inviste de autoridad, les confiere estatuto de “verdad” histórica y los cubre de un aura de “realidad”. Tal *efecto de archivo*, producido por las “imágenes del pasado” en el universo diegético⁷, provoca a su vez la sensación de una pérdida irremediable, la afirmación de una ausencia que tiene como contracara un simultáneo deseo de *presencia -efecto de archivo-*, que frecuentemente se liga con afectos dominantes de nuestra cultura “archivística”, como la nostalgia y la melancolía.

En un plano más acotado, autores como Adrian Danks (2006), Steve Anderson (2011) y Emilio Bernini (2010), se han interesado por la estética o práctica “global” del *found footage* (“materiales encontrados”) o el uso de las *home movies*, como tendencia contemporánea en el cine documental. De acuerdo a Emilio Bernini (2010), el *found footage* como *forma*, reconoce su origen en la idea de montaje tal como fue concebida

⁷ Es importante subrayar que Baron considera que el *efecto de archivo*, y por lo tanto el reconocimiento de que el documento que vemos *es* un “archivo”, es función de la relación entre elementos diferentes dentro de un mismo “texto” (es decir, en el film) o, dicho de otro modo, de la disposición de ese documento dentro de un nuevo contexto en términos “textuales” y no de la relación entre ese texto y el contexto (espaciotemporal) en el que se lo muestra (es decir, en el contexto de su recepción), aunque esa diferencia no sea, con frecuencia, muy clara (Baron, 2014: 39).

por la escuela soviética de vanguardia, donde el montaje, como procedimiento soberano, llevaba al constructivismo pictórico al cine. Conservando la soberanía del montaje como procedimiento fundamental, lo novedoso del *found footage* estaría en su reemplazo de la relación constructivista con las imágenes (experimentos Kuleshov) por una relación “deconstructiva”, en la que el sentido de las imágenes sería ya no posiblemente contradictorio, sino *siempre* ambivalente, inagotable. Si bien esta forma deconstructiva propicia la aparición de sentidos que contradicen lo que la imagen estaba “destinada” a mostrar, no busca neutralizar esos sentidos “originales” (como sí sucedía en el cine soviético, por ejemplo, en *La caída de la dinastía Romanov* (1927), de Esfir Shub). Asimismo, destaca Bernini, esta práctica tiene asociada una estética de cierta “preservación” porque (aunque implique poner a los materiales en una nueva serie y de este modo los transforme) en primer lugar los protege, tanto material como simbólicamente, al remontarlos.

Es, por todos estos motivos, una práctica iconoclasta, ya que trabaja con el metraje encontrado de manera analítica, buscando hacer visible aquello que no ha sido visto: la obra que resulta es producto de un proceso de excavación en el que los nuevos encadenamientos de sentido entran en contradicción con los “originales” o revelan sentidos que permanecían ocultos en aquellos⁸ (Bernini, 2010: 35). Pero también -lo que nos aproxima a la cuestión de la *apropiación*⁹- se trata de una práctica en cierta medida *posautoral*, dado que el hecho de trabajar con imágenes ya filmadas por otros supone en sí una distancia con respecto a la idea moderna de autor. Y si bien, como señala Bernini se trata en realidad de una práctica inscrita en toda imagen por su estatuto de reproductibilidad técnica y por estar sujeta al montaje (lo que llamamos *found footage* está en sí en la imagen cinematográfica) en su forma contemporánea la operación de manipulación, revisión o fragmentación de las imágenes (y otros materiales) ya hechas se

⁸ Un notable ejemplo de este procedimiento en el cine latinoamericano reciente es el preciso trabajo de análisis de *materiales encontrados* históricos y personales que hace Joao Moreira Salles en *No intenso agora* (2017)

⁹ Bernini toma distancia en este punto de la perspectiva de Antonio Weinrichter (2009) que, al usar la categoría de “cine de apropiación”, emparenta esta práctica en el cine al *appropriation art*, para poner el énfasis en la especificidad del uso de materiales ya producidos en el campo cinematográfico. Steve Anderson (2012), asignándole un valor epistémico al uso de *found footage*, por su parte, ha señalado la potencia -en términos de su carácter disruptivo para la narrativa historiográfica- de la tensión que existe entre la imagen *encontrada* como dispositivo histórico (por lo tanto, “verdadero”) y la potencia para la producción de múltiples sentidos que implican su *apropiación* y reutilización (Anderson, 2011: 72). En el caso que nos ocupa, dada la proximidad entre ambas prácticas, o en todo caso, dada su utilización dentro de una misma poética, conservar la categoría tiene una utilidad analítica.

configura como una práctica que, sin abdicar de la dimensión autoral, ciertamente la transforma y la aproxima a prácticas, como la curaduría, que complican la idea de una estricta correspondencia entre obra y artista.

Vamos, con todo esto, a *Pervomaisk*. El film comienza con un montaje de “materiales encontrados”, propiedad del archivo audiovisual de Metzger¹⁰. Allí, una serie de clips con escenas de la vida en comunidad evocan las décadas de los 70s y 80s del último siglo; es decir, la época que marca la transición -producto de los efectos devastadores primero de la Guerra de los Seis Días (1967) y después de la Guerra de Yom Kipur (1973) sobre el partido laborista (que terminó con la derrota del partido en las elecciones de 1977) y de la fuerte crisis económica de los 80- del esplendor del sistema kibutziano, a su crisis y consecuente y progresivo proceso de “privatización”. La vestimenta y objetos que vemos en uso, así como el aspecto del material fílmico (aunque ahora, por supuesto, lo vemos en digital) y las prácticas que retratan, evocan ese tiempo.

Pero estas imágenes, tal vez como resistencia al clima de cambio, no expresan adversidad sino todo lo contrario: los fragmentos muestran atractivas escenas de trabajo en los campos sembrados y en el tambo o gente trasladando tubos de polietileno y mangueras de riego por goteo producidos por Metzgerplas, la fábrica establecida en 1970 (“una de las primeras en impulsar el riego por goteo en el mundo”, dice actualmente en su página web), que caracterizó al nuevo perfil productivo de la institución a partir de esa década. A su vez, más cercanos a la íntima pulsión de las *home movies*, incluyen episodios como la llegada de viviendas prefabricadas -lo que podemos inferir significa ampliación de la capacidad habitacional, crecimiento del kibutz, mejora en las condiciones de vida, etc.- y escenas de la vida ociosa: momentos de esparcimiento en una pileta y juegos en los que se mezclan niños y adultos, y secuencias de danzas colectivas y celebraciones que dan cuenta de la relación amistosa de Metzger con sus vecinos de los asentamientos árabes linderos.

El ritmo del montaje en esta compilación de clips, afín a la estética del *videoclip*, proviene del plano sonoro. El track “Ropa del cielo”, compuesto por Santiago Johnson para este segmento de la película, impone una atmósfera *maquinal*, con sonidos sintetizados que

¹⁰ Las imágenes pertenecen al archivo audiovisual del kibutz que se compone, según reconstruye Reznik, de registros tomados por una “productora audiovisual” (sic) de la institución, materiales de otros kibbutzim y otros (noticiosos televisivos, por ejemplo). Acerca de este punto la realizadora señaló que todos los materiales consultados en el archivo de Metzger habían sido ya digitalizados, por lo que no contaba con precisiones acerca de formatos o dispositivos de registro.

expresan una marcada distancia respecto de un abordaje solemne o nostálgico de las imágenes del pasado: evoca el post-punk de los 80 y también, por qué no, a los *film scores*¹¹, de la misma época, que, en el universo cinematográfico, configuraron una representación sonora del “futuro” de enorme pregnancia. Esplendor y futurismo, intimidad y distancia; la forma se repite en la segunda secuencia de clips de “materiales encontrados” que vemos minutos más tarde (y sobre la que nos detendremos más abajo), para la que el músico neerlandés Yorrit Bling compuso el track “Frontier dreams”. Sobre esta cuestión en una entrevista Reznik señalaba que:

Estas músicas se hicieron de forma contemporánea a la película, es música nueva, y de hecho hay una relación intencional en el uso de la música post-punk con algo electrónico: la música en sí misma tiene unos dejes utópicos pero post-industriales; es decir, utópico, pero no naif. Hay algo de eso en usar ese tipo de música para algo [se refiere a los materiales de archivo] que uno usaría música más tradicional o nostálgica. Yo quería generar un contraste, una reapropiación, pero desde el presente.

Entre un clip de “materiales encontrados” y otro, vemos la llegada de Reznik al depósito donde están alojados los objetos que fueron propiedad de Pésaj Zaskin, su “archivo”, por qué no. La secuencia nos muestra a Iair Gabay, miembro de Metzger y amigo de Pésaj, conduciéndola al lugar en un pequeño vehículo. Un plano abierto muestra las cajas apiladas, seguido de planos detalle de algunas de ellas en las que se lee, primero: “Fotografías”, “Discos”, “Relojes”, “Pasaportes”, “Diapositivas”; y, luego: “Aliá Latinoamérica”, “Pinturas”, “Nueva Sion”, “Afiches”, “Régimen militar chileno”, entre otros.

La combinación de los clips que mencionábamos con el trabajo a partir del archivo “material” -los objetos que están preanunciados en las cajas-, a continuación, nos acerca al concepto de *postproducción* de Nicholas Bourriaud, cuando propone, en relación a las formas de producción del arte contemporáneo, que:

¹¹ El uso de sintetizadores para la composición de *film scores* comenzó a partir de la comercialización de los dispositivos en la década de los 70. Se considera a la compositora norteamericana de música electrónica y *film scores* Wendy Carlos como pionera en el desarrollo de esta práctica. Su trabajo en *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971) con arreglos de sonidos sintetizados a partir de piezas clásicas destaca entre los primeros usos de sintetizadores en música para cine. Pero es el caso de la composición de música para *Tron* (Steven Lisberger, 1982) el que nos ubica en el universo de los sonidos futuristas. Otros casos emblemáticos en este sentido son la banda sonora de Vangelis para *Blade runner* (Ridley Scott, 1982) y las composiciones de Howard Shore para *Videodrome* (1982) de David Cronenberg. Agradezco a Federico Cámara Halac por estas precisiones.

“Los artistas de la postproducción inventan nuevos usos para las obras, incluyendo las formas sonoras o visuales del pasado en sus propias construcciones. Pero asimismo trabajan en un nuevo recorte de los relatos históricos e ideológicos, insertando los elementos que los componen en escenarios alternativos (Bourriaud, 2014: 53)”.

Postproducción, que forma parte de la serie iniciada por *Estética relacional* (2004), es una indagación acerca de los modos en los que el arte *reprograma* al mundo contemporáneo, es decir, acerca de cómo desde la década de los 90 del siglo XX un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen o utilizan obras o productos culturales ya disponibles, en un paisaje cultural “signado por las figuras gemelas del deejay y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos (Bourriaud, 2014: 8)”. Continuando la fórmula de *Estética relacional*, Bourriaud propone que los artistas que trabajan de este modo producen modelos *relacionales*, en los que la crítica de las formas de vida contemporáneas se da mediante un “cambio de actitud” con respecto al patrimonio artístico, produciendo nuevas *relaciones* con la cultura en general y la obra de arte en particular. Pero esta perspectiva¹², más allá de su diagnóstico general acerca de la producción artística en el capitalismo globalizado, poco nos dice (y menos, paradójicamente, en *Radicante* (2018), obra en la que se interesa específicamente por la subjetividad de los artistas) acerca de los motivos que movilizan estas formas *relacionales*, estas estrategias de los artistas devenidos “semionautas” o “nómadas recolectores de signos” que buscan producir “itinerarios” en el amplio “paisaje de signos” existentes o disponibles en algo así como la “cultura mundial”.

Hal Foster (2017), por su parte, se ha referido a este “impulso archivista” en el arte contemporáneo, es decir, al interés de los “artistas archivistas” por la información histórica perdida o suprimida que proviene de los archivos de la “cultura de masas” (fuentes lo suficientemente familiares como para asegurar una *legibilidad* que luego puede ser alterada o redirigida), como un arte tanto de *postproducción* como de *preproducción*. Y esto porque, como los archivos, los contenidos de este arte son indeterminados y se interesan no solo por *reprogramar* obras ya disponibles (*ready mades*), sino también por los meros comienzos o por los proyectos incompletos “en el arte y en la historia por igual” (Foster, 2017: 45). Además, y lo que interesa

¹² Para una importante crítica a *Estética relacional* véase el capítulo “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado*, de (Jacques Ranciere, 2010).

particularmente para volver sobre el caso que nos ocupa, Foster subraya el contraste que supone este vivo interés por las fuentes, con respecto a la cita separada y aislada que caracteriza al “pastiche posmoderno”, diferencia que profundiza, a su vez, la vocación de los artistas archivistas por convertir a los espectadores en “indagadores comprometidos” (Foster, 2017: 47), lo que implica una fuerte carga afectiva en la relación entre la obra (el archivo) y el espectador.

La lectura de Foster, que encuentra una ambición utópica en el deseo de recuperar “visiones fallidas”, (tanto en el arte como en la filosofía y en la vida), que habita al “arte de archivo”, ve en la vocación de este arte por convertir “sitios de excavación” en “sitios de construcción” otro aspecto utópico, que consiste en un alejamiento con respecto a una cultura -la de la memorialización¹³- predominantemente melancólica, que encuentra poco más que traumas en lo histórico (Foster, 2017: 81). Esta perspectiva entonces, además de salir de la forma predominantemente descriptiva y prolífica en slogans de Bourriaud, llama la atención sobre dos aspectos que son de particular interés para volver sobre nuestro objeto y que están permanentemente articulados: afectos y utopía.

Hay, como vimos en el montaje de los clips “encontrados” y su combinación con los tracks musicales, un trabajo, como propone Bernini, de *excavación*, que asume la ambigüedad de las imágenes y deconstruye y que, simultáneamente, en su operación de “contraste” y “reapropiación”, también construye: repone un tiempo para honrar una historia de vida, para recordarla y hacerla presente como parte de un duelo y también, en eso, pone a jugar un *deseo* contemporáneo de utopía. La lectura del pasado en clave post-punk (“utópico, pero no naif”) nos aparta de una “melancolía de izquierdas” y sin desinteresarse, no se detiene en las *derrotas* del pasado: busca reactivar, sugerir, o hacer acontecer en sus yuxtaposiciones, en su arquitectura de archivos, una politicidad que estaba “en retirada”.

Esto se articula con más intensidad después de las secuencias a las que referíamos; es decir, al primer montaje de materiales encontrados, el encuentro con los objetos de Pésaj

¹³ Con relación a este concepto cabe retomar el diagnóstico de Andreas Huyssen en el clásico *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia* (1994). Allí Huyssen proponía que la memoria y la representación emergían como las fuentes de preocupación centrales de un fin de siglo en el que la memoria y sus portadores (con los sobrevivientes del Holocausto como sujeto ejemplar de este proceso) ingresaban en una zona crepuscular. El crepúsculo de la memoria se presentaba, en esta lectura del fin de siglo, como la principal obsesión de la cultura contemporánea: en esta, la hora privilegiada de la memoria, el tiempo y la memoria se imponían como dimensiones acechantes del presente y así emergía la paradoja de que, en la nuestra, una cultura totalmente atravesada por la mediatización, lo novedoso está más asociado a la memoria y al pasado que al futuro.

en el depósito y la segunda compilación de clips del kibutz. Este último con acompañamiento de la *voice over* de Reznik y a diferencia del anterior, que tenía una función estrictamente evocativa, evoca y también explica; está compuesto de imágenes en blanco y negro tomadas a comienzos de la década de los 50 que muestran un asentamiento con autos antiguos y carpas, trabajo predominantemente agrícola y colectivos de pioneros portadores del estilo modesto y homogéneo que caracterizaba a la vida en el movimiento en su momento fundacional. Reznik lee las imágenes:

“Inspirados en las cooperativas campesinas soviéticas en las que los medios de producción y las ganancias son propiedad común, encarnaron al mismo tiempo el sueño sionista de volver a la tierra prometida y el sueño socialista de una vida igualitaria y equitativa.”

El salto hacia atrás en el tiempo y la introducción de su voz, que, como decíamos da a estas imágenes un efecto menos evocativo que explicativo, funciona como transición. A continuación, vemos a Reznik otra vez en el depósito. Mientras acomoda algunas cajas frente a cámara, dice: “Pésaj deja en herencia unas pocas cosas; la propiedad privada de un hombre que luchó toda su vida contra la propiedad privada”. En el plano siguiente, revisa el contenido de las cajas, separa objetos y los expone: primero vemos en detalle - apoyado sobre un reloj de ajedrez mecánico- un libro sobre técnicas de apertura (de ajedrez), las manos de Reznik lo exploran, pasando las hojas; luego muestra a cámara una serie de fotografías en las que vemos a Pésaj, muy joven, jugando un partido de ajedrez, rodeado de gente; después de eso, una “foto carnet” (retrato de identificación) en blanco y negro, también de Pésaj.

La “revisión” de las fotografías y los objetos alterna en lo sucesivo, como en un juego de “plano y contraplano”, con fragmentos del testimonio de su tío grabado años antes: “Yo no simpatizaba con el sionismo”, dice Pésaj, reconstruyendo la época y los motivos de su acercamiento al movimiento Hashomer Hatzair, como estudiante universitario en la provincia argentina de Santa Fe y al calor de los festejos por la creación del Estado de Israel.

La alternancia entre los planos de los objetos, (cuya duración favorece su visionado en detalle), y los del testimonio amplifican el sentido de lo que vemos y oímos en unos y otros. La entrevista, a diferencia de lo que encontramos en su transcripción en *Memorias de un marxista-sionista*, en lugar de abonar a la construcción de una “historia oral” (o narrar una “historia de vida”), va perdiendo, en el ida y vuelta su estatuto de *verdad*

(“¿Qué relato de la experiencia está en condiciones de evadir la contradicción entre la *fijeza* de la puesta en discurso y la *movilidad* de lo vivido?¹⁴ (Sarlo, 2005: 27)”). El juego de contrapuntos y recortes que organiza el ida y vuelta entre el archivo y el testimonio, abre una zona de indicios y enigmas: ¿quién era Pésaj?, ¿cuánto puede decir un sujeto acerca de sí mismo?, ¿y acerca del tiempo en que vivió?, ¿cuál es el alcance de su revisión?, ¿qué hacer con todo eso?

Esto se vuelve particularmente importante en pasajes como el que transcribimos a continuación; un fragmento del testimonio de Pésaj da cuenta de los motivos y las circunstancias que lo llevaron a ser parte del grupo de personas que fundaron Metzger:

“Era un acto ideológico venir a fundar un Estado, venir a ser proletarios cuando éramos todos hijos de la pequeña burguesía [...] Era un acto sumamente grande, que lo pudimos hacer porque lo hicimos en conjunto, con todas las limitaciones que significa hacer las cosas en conjunto: que el individuo un tanto se borra o se diluye o no se lo estima lo suficiente. Pero nos dio mucha fuerza”

En el “contraplano”, las manos de Flora examinan fotografías con situaciones de la vida colectiva: trabajo en el campo, prácticas de *rikkudim*, fogones, o formaciones de personas en actos de conmemoración: ¿qué es el “individuo” ahí?

Más adelante, vemos a Reznik revisando ejemplares de la revista sionista socialista argentina *Nueva Sion*¹⁵. Uno de ellos se titula “Israel: la utopía realizada”, otro “De la revolución a la religión”, y en otro, que por el color amarillento del papel parece bastante más antiguo, se lee: “Revolucionar al sionismo”. ¿Por qué mirar a Israel desde la perspectiva del sionismo socialista argentino? Es decir, ¿por qué pensar a Israel -desde un kibutz- a través de expectativas y prioridades que se mezclan con la coyuntura política y social de otro país?

¹⁴ En el capítulo “Crítica al testimonio: sujeto y experiencia” de *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Beatriz Sarlo, apuntalando el debate teórico y político que se abrió en la primera década de los 2000 en torno al pasado reciente en Argentina, afirmaba: “A los combates por la historia también se los llama ahora combates por la identidad (Sarlo, 2005: 27)”. En esa transformación, el sujeto y la experiencia reclaman un estatuto de *verdad* que toma el lugar de la historia; Sarlo sintetiza el problema y abre la discusión, preguntándose “¿Qué relato de la experiencia está en condiciones de evadir la contradicción entre la *fijeza* de la puesta en discurso y la *movilidad* de lo vivido?”

¹⁵ *Nueva Sion* fue fundado en la Ciudad de Buenos Aires en 1948, por integrantes del partido político Mapam, buscando representar una perspectiva sionista y socialista dentro de la comunidad judía de Argentina. El partido y la revista están vinculados al movimiento juvenil sionista socialista Hashomer Hatzair.

La secuencia que sigue retoma la conversación con Pésaj en una pregunta (“¿por qué no quedarte a luchar por la revolución social en tu propio país?”) que vuelve sobre la incógnita que instalaban los números de *Nueva Sion*. En la respuesta de Pésaj, una lectura de la política argentina sin dudas atravesada por la experiencia de su generación (una generación que, como señala Reznik, se enteraba de “los horrores del nazismo por la radio”), predomina la autocrítica:

“veíamos al peronismo como un movimiento semi-fascista, con un dirigente que estaba educado en Italia y Alemania [...] no entendimos mucho -esa fue la falla de mi generación y de algunas que vinieron después también-, no entendimos el sentido social del movimiento”.

Pero en la transcripción de la entrevista, sin embargo, su opinión acerca de la mirada de los movimientos de la izquierda juvenil sionista sobre el peronismo no termina en esta revisión retrospectiva. También revela, a través del caso del matemático José Babini, (emblemático de la conflictividad que habitaba al entorno universitario durante el primer peronismo), que en ese periodo de la historia -previo al proceso que se abre entre 1955 y 1973¹⁶- y por su marcada impronta universitaria, se trataba de una identificación política -la suya, la de muchos jóvenes judíos de su generación- que no solo no tenía afinidad, sino que, sobre la base de una enorme desconfianza, solo podía oponerse al movimiento peronista.

El fragmento, “infidel” con respecto al testimonio en su extensión y sentido original, se desentiende de los motivos de esa desconfianza política (¿importan para pensar a los movimientos populares en el presente?; ¿importan para pensar el pasado reciente?). En el plano que sigue, vemos las manos de Reznik revisando una carpeta que se titula “afiches”; de ahí extrae y despliega una serie de afiches (instrumentos de acción política de la Unidad Popular en Chile) del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) chileno, del Movimiento de Unidad Popular y de la figura de Fidel Castro. Mientras Reznik despliega los materiales escuchamos el testimonio de Pésaj, que parece continuar con su reflexión acerca del movimiento peronista: “un movimiento significa una idea, una idea no es una línea escrita por alguien -o los fundamentos del movimiento-, es un pensamiento, es un sueño que tiene mucha gente”. Los afiches, que evocan la década del

¹⁶ Es decir, entre el exilio y la vuelta de Perón a la Argentina.

70, desplazan el sentido de esa relectura del movimiento peronista hacia este periodo y lo ponen en serie con los movimientos de la izquierda revolucionaria latinoamericana.

Pero hacer entrar al peronismo en esa serie no implica contradicción o borramiento del sujeto que da ese testimonio, como vemos más adelante cuando, al revisar una serie de libros y casetes, nos muestra un ejemplar con los discursos de Salvador Allende y *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, (1967) de Pablo Neruda, junto a *Montoneros, la soberbia armada* (1984), de Pablo Giussiani y también cintas con música de Chico Buarque, Silvio Rodríguez y Mercedes Sosa. Mientras muestra los libros y casetes a cámara, la voz de Reznik ratifica el sentido de ese gesto (“serle fiel siéndole infiel”):

“Desde finales de los años 50, su compromiso con los valores socialistas lo llevó de regreso a Latinoamérica. Su trabajo como activista del movimiento kibutziano consistía en promover vínculos con organizaciones de izquierda en Argentina y Chile y facilitar la posibilidad de que judíos en riesgo de ser asesinados emigren a Israel.”

Intimidad y performance

Después de estas palabras el plano se abre y vemos a Reznik en el centro del cuadro, rodeada de cajas y objetos, que ahora y ya sin el testimonio de Pésaj (en lo que resta de la película ya no lo volveremos a ver ni escuchar) vuelve sobre la pregunta:

“Revisando los tapes me encontré haciendo la misma pregunta varias veces: ¿por qué no te quedaste a luchar por la justicia social en tu propio país? En una de esas ocasiones, Pésaj respondió: Eso del país propio es un asunto muy complejo”.

Esa respuesta, íntima y enigmática, marca una inflexión en el trabajo con los archivos. Si la respuesta anterior organizaba una revisión de la historia política y la militancia, un ida y vuelta entre una memoria política y su contrapunto a través de los objetos, lo que interesa ahora, cuando el testimonio se retira, es investigar a los objetos mismos: ¿qué queda en ellos? Mientras proyecta una serie de diapositivas que pertenecieron a Pésaj en la pared, Reznik abre la indagación de este modo:

“Pésaj trabajó toda su vida en el tambo con las vacas. No formó una pareja duradera, ni tuvo hijos. No tener hijos, donde poblar un país naciente era casi un mandato,

siempre fue algo que generó curiosidad entre sus familiares y amigos.

Antes de morir organizó minuciosamente sus pertenencias. Previo a mi viaje su amigo me envió una copia de una lista hecha a mano en la que se especifica el contenido de cada una de las cajas.

Dos de los ítems me llamaron la atención: diarios personales y diapositivas. Me ilusionaba encontrar rastros de la vida sentimental de Pésaj. Las diapositivas resultaron ser una colección de imágenes posiblemente compradas en negocios de souvenirs; los diarios, un montón de anotadores naranjas con números de teléfono y citas con el médico.

La narración termina junto con la proyección de las imágenes. A continuación, despliega sobre una mesa los anotadores de color naranja, una serie relojes usados y los pasaportes israelíes y argentinos de Pésaj. Esta intervención abre una serie en la que la oscilación entre objeto y sujeto, entre materia y signo (Fisher-Lichte, 2008) propia de la forma *performática*¹⁷ se va intensificando. La disposición de los objetos, desplegados como en un mercado de pulgas, pone de relieve su opacidad, su potencia para decir y para ocultar, su carácter genérico -su distancia- tanto como su procedencia singular -su proximidad-. En el plano siguiente las manos de Reznik buscan imágenes que no están (que ya no están o que nunca estuvieron), en álbumes de fotos vacíos; la opacidad de los objetos se profundiza como deseo de *presencia* y zona de experimentación; las imágenes que faltan no son evocaciones de lo “irrepresentable”, sino incitaciones en las que el tacto hace vibrar lo que no tiene figura ni forma.

La operación queda en suspenso. La secuencia siguiente transcurre en una visita al cementerio: Reznik camina entre las lápidas buscando la de su tío abuelo, la cámara encuentra y se detiene, ella -como corresponde a la tradición judía- coloca una piedra encima. La visita al cementerio precipita un desplazamiento de los espacios cerrados (la casa de Pésaj, el depósito), a los predominantemente abiertos y de la revisión de los archivos a una intervención (instalación y performance), con algunos de esos objetos, en distintos espacios del kibutz: la vemos pegar afiches con la figura del Che Guevara, de Fidel Castro y de Elmo Catelán, solos o junto a series de postales, en ocasiones en contrapunto cromático (y también político, poniendo de relieve la tensión entre la

¹⁷ Para una referencia fundamental en el estudio del arte performático, véase Fisher-Lichte, E. *The transformative power of performance: A new aesthetics*.

politicidad de lo público y lo privado) y en otras no, sobre superficies de hormigón, paredes descascaradas o en carteles de señalización, revitalizando o invadiendo; en todo caso, buscando afectar esos espacios con evocaciones.

Inmediatamente a continuación, un clip publicitario de la fábrica de sistemas de riego por aspersión, que parece producido en los tempranos noventas, nos informa lateralmente acerca del ingreso Metzger al capitalismo globalizado: muestra secuencias del proceso de producción en la fábrica, explica la alianza alcanzada con la multinacional Lego para la producción del plástico, e indica con imágenes que dan cuenta de la exportación de sus productos a una ex República Socialista Soviética asiática, su participación en el mercado internacional. Lo que sigue, después de esta introducción al proceso de “privatización” del kibutz, son una serie de entrevistas a *kibutzniks* que pertenecen a generaciones distintas y que son portadores, a su vez, de experiencias y trayectorias diferentes: entusiastas y detractores de los cambios; pragmáticos y comprometidos ideológicamente; pioneros y jóvenes que regresan al kibutz alejándose de la vida en la ciudad; hombres y mujeres. Los testimonios trazan un mapa disperso de cuerpos en el espacio y de formas de narrar la vida en el kibutz.

A través de ellos, Reznik retoma y abre con experiencias divergentes, gran parte de lo que interesaba a Pésaj en sus memorias (lo que encontramos transcrito en las *Conversaciones* y que no forma parte de los fragmentos de su testimonio con los que trabaja en la película), como el atentado a Metzger, el impacto de la Guerra de los Seis Días¹⁸ en el kibutz y su posterior proceso de privatización.

Después de un extenso recorrido de puntos de vista sobre el pasado y presente de Metzger, de sus relaciones con los árabes y de su adaptación al mundo contemporáneo, Reznik vuelve a intervenir el espacio con performances, que ahora desde una lectura propia expresan una *toma de posición*: primero de pie sobre la piedra que marca el límite de la frontera del 49; luego bordeando el lado israelí del muro de separación y parándose de manos sobre una de sus enormes placas de hormigón; finalmente, usando las piezas de ajedrez de Pésaj para diagramar las relaciones de Metzger con sus vecinos árabes, en un

¹⁸ Para un análisis del impacto político de la Guerra de los seis días en la imagen de Israel tanto fuera como dentro del país recomendamos la lectura de *The Six-Day War and World Jewry* (Lederhendler, 2000), y en lo que refiere específicamente a los cambios “culturales” dentro de los kibutzim *Imagining the Kibutz: Visions of Utopia in Literature and Film* (Omer Sherman, 2015).

nuevo esquema de juego en el que las piezas son exclusivamente peones (en otras palabras, iguales) que cohabitan un territorio que no está reglado de modo definitivo. Su posición frente a eso es no calcular el desenlace, esperar a ver qué pasa. Las tres intervenciones, a contrapelo de la creciente tensión que domina a ese territorio, suspenden toda determinación histórica y política: la historia reconstruida, es también una historia abierta.

En la secuencia siguiente, Reznik revisa otra vez el archivo de su tío abuelo, pero ahora mira los negativos de las fotos sobre una pantalla de luz blanca. Las imágenes se enrarecen, se vuelven más abstractas, pierden sus resonancias afectivas, su politicidad y su historia. Después de eso vemos fragmentos de su visita a Pervomaisk; la voz de Reznik dice, sobre clips de video ralentizados, que había planificado un viaje esa ciudad con Pésaj para grabar un documental sobre los orígenes de su familia, pero él enfermó y ya no hubo tiempo.

El cielo gris, el espacio yermo y la vestimenta un tanto anacrónica (el gorro *Ushanka* que lleva un hombre sobre la cabeza no podría ser marca más precisa) de unos pocos que caminan por las calles, dan a las imágenes de Pervomaisk un aire de ficción y de distancia, indicios de un tiempo pasado, detenido y ajeno. El frustrado intento por encontrar la casa que había pertenecido a su familia, seguido de una visita al principal atractivo turístico de la ciudad -una monumental base de misiles ahora en desuso- subrayan la distancia con respecto a ese territorio en el que -por contrapartida a lo que sucede con el kibutz- no encuentra huellas (ni signos, ni objetos) de una experiencia, ni herencia política, ni historia familiar que se pueda retomar.

No sorprende en este sentido que después de esos fragmentos *Pervomaisk* nos lleve de vuelta al kibutz. Sobre un mantel floreado vemos una hoja de papel con una lista de objetos, a los costados, las manos de Iair Gabay gesticulan mientras explica lo dispuesto con algunas pertenencias de Pésaj y dice que está de acuerdo con lo que ella ha decidido hacer con los objetos “personales” de su tío abuelo. A continuación, en el depósito, vemos los objetos ordenados como en un anticuario y a un grupo de señoras mayores que llegan para revisar y llevarse alguna cosa. Al cabo de un rato el depósito queda vacío, Reznik se va llevándose unos pocos objetos.

Una serie de planos fijos largos y muy abiertos del tambo de Metzger de noche preceden a la secuencia final: un recorrido con planos detalle de una maqueta en la Sede Central de

la División de las Fuerzas de Misiles Estratégicos Soviética de Pervomaisk y un recorrido, cámara en mano, por sus pasillos en el que mientras vemos los títulos de la película, suena “Moscú está helado”, de la banda española de “música industrial” Esplendor geométrico, que toma su nombre del manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El gesto nos recuerda que en esta película el fuera de campo no es Moscú ni Pervomaisk y, por lo tanto, tampoco es en los restos de la Revolución Soviética donde habita una “fantasía [política] compartida”, sino Latinoamérica y más precisamente, en la Argentina.

Algunas reflexiones finales

A lo largo de estas páginas hemos recorrido y analizado *Pervomaisk* como zona de indagación estético-política. La exploración a partir de formas más -el *found footage*- y menos -el registro de testimonios y la modulación a través de la primera persona- contemporáneas del cine documental y el recurso a intervenciones performáticas e instalativas en el espacio, con las que articula una serie heterogénea de operaciones de reapropiación, pone de relieve y recupera una *herencia* política, pero también abre, desde nuestro presente, un nuevo “inventario” (para retomar ese encuentro inicial con las cajas y los objetos) de resonancias e interrogantes que permiten volver a ver y pensar la relación entre territorio, tiempo y política. Y esto porque en su distancia y proximidad, en sus anacronismos, sus incitaciones futuristas, sus excavaciones de lo material, su interés por la experiencia y sus intervenciones en el espacio lo que encontramos, lejos de toda afectividad política melancólica, es una reivindicación de la forma utópica como interrupción y diferencia orientada no al pasado, sino al porvenir: ¿dónde más podría existir un encuentro radicalmente nuevo entre cuerpo y territorio?

Bibliografía

- Anderson, S. (2011). *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricity of the Past*. Dartmouth: Dartmouth College Press.
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Aviv, C. and Schneer, D. (2005). *New Jews: the end of the Jewish Diaspora*. New York: New York University Press.

Baron, J. (2014). *The archive effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. UK: Routledge.

Bernini, E. (2010). "Found footage: Lo experimental y lo documental". En Listorti, L. y Trerotola, D. (comps.). *Cine encontrado: ¿Qué es y a dónde va el found footage?* (p.p. 25-37). Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

- (A manera de prólogo) Revisar el "cine de los noventa". En Bernini, E. (editor). *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Bourriaud, N. (2014). *Postproducción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.

- (2004) *Estética Relacional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- (2018) *Radicante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.

Cohen, E. (2014). "Global Jewish Youth Studies: Towards a Theory". En Ben-Rafael, E., Gorny, J. y Bokser Liwerant (editores), *J. Jewish Identities in a Changing World*. Boston, USA: Brill.

Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montagne, After Marker*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Danks, A (2006). "The Global Art of Found Footage Cinema". En Barton Plamer, R. y Schneider, J. (comps.) *Traditions in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. UK: Routledge.

Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos: Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.

Gilman, S. (2003). *Jewish frontiers: essays on bodies, histories and identities*. New York: Palgrave Macmillan.

Huyssen, A. (1994). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge.

Jameson, F. (2007). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York: Verso Books.

Lederhendler, E. (2000). *The Six-Day War and World Jewry*. USA: Capital Decisions.

Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.

Reznik, F. (2016). *Conversaciones con un marxista-sionista*. Países Bajos.

Roudinesco, E. (2014). *Y mañana, qué...* (2da reimpresión). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Traverso, E. (2018). *Melancolía de izquierda: Marxismo, historia y memoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Omer-Sherman, R. (2015). *Imagining the Kibbutz: Visions of Utopia in Literature and Film*. Pensilvania: Penn State University Press.

Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.