

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

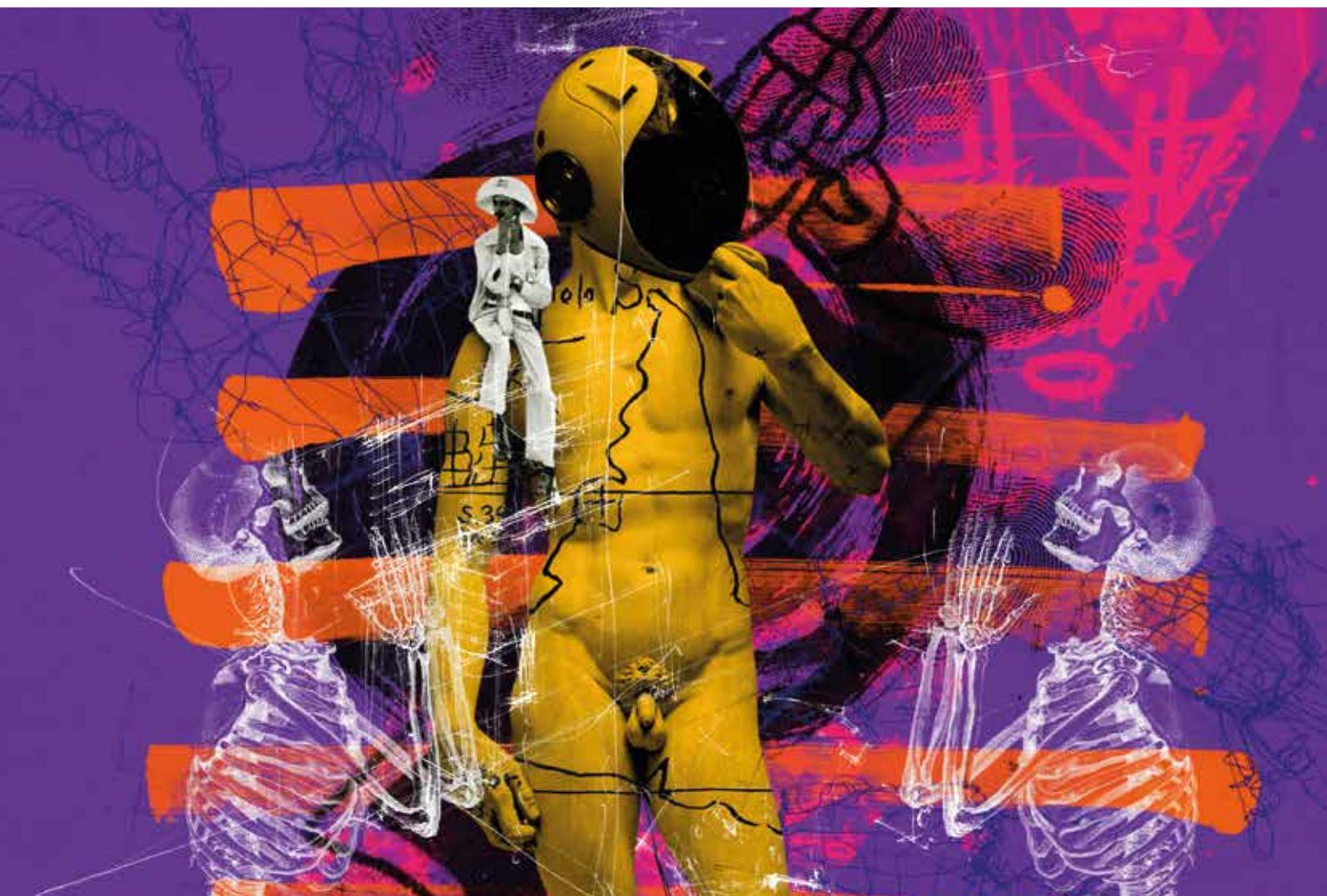
III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 2

**ARTES, INVESTIGACIÓN
Y PRODUCCIÓN DE SABERES**



EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Desapariciones

Mateo de Urquiza (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: En los foros especializados en las artes vivas existe un consenso en torno a la idea de *presencia*: el trabajo del *performer* está signado por la presencia que es capaz de habitar y transmitir; por el contrario, hace gala de una desprestigiada *ausencia* cuando es incapaz de estar *aquí y ahora*.

Presencia, ausencia (y sus vehículos: aparición y desaparición) son conceptos que rápidamente pueden relacionarse con la constelación de imágenes que hacen nuestro mundo. Intentaremos pensarlas también como un problema que concierne al cuerpo y a su relación con la memoria. Para estudiar sus dinámicas, tomamos como caso de estudio el de Bas Jan Ader, el artista neerlandés cuyo más ambicioso proyecto lo llevó a su propia desaparición en el norte del océano Atlántico.

El problema de la ausencia y sus vestigios es abordado aquí en dos dimensiones: una performática (en cuanto producción artística, “ficción”) y una performativa (el devenir inextenso de un cuerpo que participa de la vida “real”). Para ello, la metodología utilizada es interpretativa: consiste en un análisis de la obra *In Search of the Miraculous* (Ader, 1975) a la luz de una lectura crítica de materiales teóricos diversos que proponen una misma discusión desde tres perspectivas: la evanescencia del *performance-art* y su relación con el archivo (Alonso, 2020; Muñoz, 1996), así como en su constitución política (Muñoz, 1996;

Conquergood, 2002); la relación entre archivo y repertorio (Taylor, 2015) y, finalmente, el problema del archivo en cuanto domicilio del pasado (Schneider, 2011; Derrida, 1997).

Palabras clave: Performance; Archivo; Ausencia; Desaparición; Memoria

Yo lo entiendo, vuelvo a inclinarme y desaparezco.

[...]

El día de mañana seré un encantador cero a la
izquierda, redondo como una bola.

Robert Walser, *Jakob von Gunten*

Introducción

Es habitual escuchar, en los foros especializados en artes escénicas, que la *presencia* supone un valor, un atributo, un don. Un *performer* es virtuoso cuando habita y, al mismo tiempo, transmite *presencia*. Por el contrario, hace gala de una *ausencia* cuando, tautológicamente, es incapaz de estar *aquí y ahora*.

Precisamente, el objeto de este trabajo es esa impotencia que, no obstante, puede ser tan poderosa. La aparición y la desaparición se nos presentan como atributos de la imagen, pero en este artículo intentaremos pensarlas también como un problema que concierne al cuerpo y a su relación con la memoria. Para ello, analizaremos el último trabajo de Bas Jan Ader, el artista neerlandés cuyo más ambicioso proyecto lo llevó a su propia desaparición en el norte del océano Atlántico.

Este *performance*, que constituye la inconclusa segunda parte del tríptico *In Search of the Miraculous*, pone en crisis toda voluntad archivística. Si, a la luz del pensamiento de Peggy Phelan, “el *performer* [...] llega a ser lo que es mediante la desaparición” (2011, p. 225), desafiando el archivo en cuanto dispositivo de captura, esta obra de Ader lleva al extremo esta política de la desaparición. Su ausencia no solo nos enfrenta a un *performer* cuya existencia no puede constatarse porque en esa impotencia de la constatación reside su gesto radical, sino también al problema del archivo en cuanto *domiciliación* (Derrida, 1997): quizá resulte menester repensar la performatividad de ese mismo archivo, de sus configuraciones y de los modos de acceso al pasado que habilita, para saldar la deuda que tiene el presente con aquellos cuerpos que, como el de Ader, no tienen duelo (Diéguez Caballero, 2013) y para activar nuevas formas no solo de visitar ese pasado, sino también de reinventarlo.

EL DESAPARECIDO

El 9 de julio de 1975, Bas Jan Ader zarpaba en el Ocean Wave desde Cape Cod, Massachusetts, hacia Falmouth, Inglaterra. La embarcación, de unos 3,8 metros de eslora, sería encontrada sin su tripulante seis meses después en Irlanda y, poco después, correría la misma suerte que el artista holandés: en circunstancias misteriosas, desaparecería por segunda vez.

El cruce del Atlántico era la parte central de un tríptico que Ader llevaba adelante por ese entonces: el proyecto *In Search of the Miraculous*, cuya primera parte consistía en una serie de fotografías que él mismo había protagonizado en una noche en Los Ángeles —cargando una linterna y haciendo evidente alusión a *El caminante sobre el mar de nubes*—, y que culminaría en una versión similar a esta primera parte, pero con un escenario distinto: si la primera pieza había sido titulada *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)*, la tercera sería llamada *In Search of the Miraculous (One Night in Amsterdam)*.

La desaparición de Bas Jan Ader suele ser leída como una muestra del compromiso del cuerpo del *performer* hasta las últimas consecuencias. Dice María Pose:

llevar el trabajo artístico al límite provocó el naufragio y la muerte de Bas Jan Ader. Su desaparición no es más que el ejemplo máximo de consciencia y coherencia artística, aceptando que la muerte es una de las posibilidades que puede aparecer en trabajos artísticos donde lo conceptual se da la mano con la cruda realidad (Pose, 2010).

Ciertamente, el último trabajo de Ader era una tarea titánica: atravesar un océano a bordo de una nave precaria, acaso incapaz de cumplir con la tarea que se le exigía. Pero la virtual culminación de *In Search of the Miraculous* nada habría tenido que ver con la desaparición de su protagonista. Por el contrario, el proyecto de Ader implicaba —además del presumible intento de llegar a destino— un registro fotográfico de esa misma travesía. La desaparición efectiva del artista había sido imaginada como provisoria: culminaría con su llegada y con la exhibición del registro que el propio artista habría hecho durante su ausencia. De modo que el infortunio de Ader afecta no solo a la experiencia performática, sino también a su voluntad archivística. Pero quizás la potencia del archivo Ader reside en ese vacío; reside, como quisiera Agamben, en su propia impotencia.

IN SEARCH OF THE MIRACULOUS COMO INFORTUNIO

En una revisión de la teoría de Austin, Diana Taylor propone un nuevo término para aquellas instancias que no llegan a construir un cambio efectivo, legítimo en la realidad; aquellas instancias que juegan con su propia ineficiencia como campo de exploración y potencia creadora:

Las palabras [...] pueden amarrar. Pero los PERFORMATIVOS en el lenguaje de Austin solo funcionan dentro de un contexto con circunstancias y convenciones específicas. Por ejemplo, en el caso del matrimonio, la “sacerdota” tiene que ser una oficiante legítima, legalmente autorizada para casar a la pareja. La pareja también tiene que actuar en

buena fe, es decir, no estar casada de antemano, no mentir y guiñar el ojo al decir PROMETO. Los participantes también tienen que ser testigos responsables y valorizar el acto que se desenvuelve en ese momento. Estos valores y convenciones tienen que respetarse para que el “prometo” tenga fuerza jurídica. La palabra PERFORMATIVO, pues, tiene un sentido muy específico. No es, como algunos la usan, el adjetivo de la palabra performance en inglés. Para eso, he propuesto la palabra PERFORMÁTICO/A. Un discurso puede ser PERFORMÁTICO (teatral) sin constituir un acto legal (Taylor, 2015b, p. 112).

Es evidente, entonces, que la *performance* está signada por una suerte de ineficiencia legal respecto del mundo real. De esto nos habla Richard Schechner cuando distingue entre eficacia y entretenimiento, instancias liminales e instancias liminoides. Pero no resulta impertinente preguntarse por las formas en las que una y otra instancia se imbrican. Tal como sostiene el teórico: “eficacia y entretenimiento no se oponen tanto; más bien, forman polos de un continuum” (Schechner, 2000, p. 36).

Si las artes escénicas suponen un estadio de “entretenimiento”, el *performance-art* da un paso más allá; intenta pisar el territorio de la eficacia de un performativo. El caso de Bas Jan Ader, adentrándose en el mar, pone en evidencia estos lugares de indiferencia entre entretenimiento y eficacia: puede consensuarse que la obra es una ficción, pero el encarnamiento, la puesta en riesgo del cuerpo, la *(im)presentación* por sobre la *representación* tensan esa misma ficción, convirtiendo aquello que debería entretener en un interregno del que, seguramente, el artista saldría transformado. *In Search of the Miraculous* no solo es concebible como una obra de arte, sino también como un ritual, un umbral que el artista debe atravesar para transformarse.

De no haber sido por su desaparición y presunta muerte, esta transformación podría haber sido inscrita en el plano de la intimidad del artista holandés y no afectar en nada a aquello que entendemos por “realidad”. En caso de haber culminado, la obra habría tenido

oportunidad de permanecer en el terreno de lo performático, tal como lo propone Taylor. Pero el destino de Bas Jan Ader sería otro: su pasaje no implica solo una transformación, sino una ausencia que afecta a la realidad. En este sentido, la travesía de Ader suscribe al territorio liminoide de lo performático, pero también al reino liminal de lo performativo.

La literatura en torno a la figura de Ader no demora en destacar su *misteriosa desaparición*. Pero quizás ese misterio no concierne tanto a la desaparición (puesto que el infortunio, teniendo en cuenta las condiciones materiales en las que el artista se proponía cruzar el océano, parecía estar anunciado desde un inicio y, en efecto, llegar a destino y con vida habría sido un milagro) como al concepto de *archivo*. El propio artista estaba dispuesto a construir una bitácora de su viaje. Nos dice María Pose: “La parte central consistía en cruzar el océano, y se formalizaría en una exposición en el Groninger Museum tras su llegada a tierra en noviembre; llevaba a bordo cámaras y otros medios para documentar la experiencia, pero no se encontraron” (Pose, 2010).

Naturalmente, no existe un archivo de *In Search of the Miraculous*. Al menos, no existe un archivo de la acción misma, salvo unas pocas fotos de Bas Jan Ader subido al *Ocean Wave*, cerca de la costa, antes de su partida. El registro que el artista imaginaba —y que, probablemente, comenzó mientras navegaba— no existe. Las reconstrucciones y compilaciones que existen recuperan material de archivo en torno a la *performance*, y no un registro de la *performance* misma. Por este motivo, el caso de *In Search of the Miraculous* aparece como una interesante excepción respecto de la *performance* en su relación con el archivo. Se trata de una propuesta pensada para ser registrada en una serie fotográfica que no pudo culminar y que, no obstante, fue capaz de cimentar ella misma, desde esa incompletud, las bases para la construcción de su propio archivo.

¿Cómo se presenta en nuestra memoria una obra que no fue o que, al menos, no fue registrada? ¿Cómo opera el archivo, la memoria, ante un hecho que huye de sí? ¿Acaso *In Search of the Miraculous* se nos ofrece como la carne respecto al hueso del archivo? Y

entonces, ¿cómo reaparece en nuestra memoria? ¿Mediante qué mecanismos? ¿Cómo la desaparición y la ausencia resucitan en el futuro? ¿Como un espectro, como un vacío, como lo indecible?

LA CARNE DE LA MEMORIA

La espinosa relación entre *performance* y archivo ocupa un lugar fundamental en el ámbito de los Estudios de Performance. Si el archivo es a la vez el domicilio de los arcontes, el lugar donde se le da residencia al pasado y desde donde se dicta la ley, es decir, si el archivo tiene lugar “en esta *domiciliación*, en esta asignación de residencia” (Derrida, 1997, 10), el *performance-art* es un gesto extra-domiciliario: se trata de una práctica que pretende escindirse de su propia domiciliación.

Es Rebecca Schneider quien hará un esfuerzo por relevar la capacidad de la *performance* de *permanecer*. La autora aborda la dialéctica entre la vocación de desaparecer del *performer* y la voluntad domiciliante del archivo para imaginar una memoria del gesto marcado por nuevas formas del documento, del rastro, del registro: “La muerte parece dar por resultado la producción paradójica tanto de la desaparición como de los restos. La desaparición, la práctica citacional, lo posterior al hecho, se aferra a los restos: carne ausente y huesos espectrales” (Schneider, 2011, p. 233). Observar *In Search of the Miraculous* desde esta perspectiva puede traernos algunas ideas concluyentes. Toda la literatura en torno a esta *performance* invoca la ausencia del autor. Invoca, además, la imposibilidad de un registro porque *In Search of the Miraculous* ocupa un lugar incierto: no solo desapareció Bas Jan Ader, sino también el registro de la acción. Pero la obra es capaz de inspirar lecturas en un futuro tan incierto como el mismo proyecto. Estas lecturas, estas visitas hacia aquel pasado, constituyen un registro. Sostiene Rodrigo Alonso que “el hecho de ser un actor, efímero; el hecho de ser algo que sucede [*sic*] en determinado tiempo, que se desvanece, hace que nosotros no podamos hablar de una *performance* sin por lo menos tener alguna

noticia de que esa *performance* existió. Y cualquier tipo de noticia es un registro. El registro oral también es un registro; el registro textual es un registro” (Alonso, 2020). La última obra de Ader no puede constatar en un archivo en cuanto *domicilio*, porque no existen pruebas de *cómo* fueron los días en los que Ader vivió en el Atlántico. No obstante, se sabe que Ader vivió, en efecto, esa experiencia y que incluso procuraba registrarla. De modo que, si los hechos no pueden *reconstruirse*, la tarea es una frágil, virtual *construcción*. Así, el archivo debe dejar de verse como la residencia de los arcontes para figurarse como un *gesto*. Schneider (2011, p. 236) propone el archivo como un “acto [...] que se lleva a cabo, como ritual, continuamente. El archivo mismo deviene una *performance* social de retroactividad” y pone el acento en que, en cuanto ritual, “el archivo efectúa la institución de la aparición, con los restos-objetos como indicios de la desaparición y con la *performance* como algo que desaparece o destinado a la desaparición”.

La *aporía del registro performático* que propone Alonso consiste en comprender que, si bien el registro de una *performance* *no es esa performance*, esta última no es posible sin su registro. Es evidente que *In Search of the Miraculous* es una experiencia que se hunde en el pasado y en la más profunda intimidad de Bas Jan Ader. Su presunto registro descansa en un presunto fondo del mar. Aunque ese registro *no habría sido la performance* —del mismo modo que todo lo que podemos decir desde la actualidad a propósito de esa travesía tampoco lo es—, es evidente que la desaparición de estos archivos virtuales construye una mirada posible, una visita del pasado que no llega a cristalizarlo, a domiciliarlo. Este archivo, a la luz del pensamiento de Alonso, deviene un archivo *expandido*: supera la exégesis o el material audiovisual; inaugura para sí el territorio “precario” de la oralidad, e incluso de lo incierto.

De este modo, el archivo de *In Search of the Miraculous* opera, al igual que la *performance*, a contrapelo de la voluntad domiciliante del archivo, porque el pasado que se visita es tan frágil como el soporte oral de nuestra memoria. El archivo de la última travesía de Ader se

nos presenta como una *performance* social mediante la cual “refiguramos la historia” (Schneider, 2011, p. 236). Una *performance* que, en lugar de categorizar esa historia, la visita desde un futuro mediante un ritual de archivo abierto.

Desde una perspectiva “domiciliante”, podría decirse que la memoria es una condición, una *pasividad* que deja que el pasado (esa miríada de ausencias y desapariciones) interrumpa, inmóvil, el presente; pero a la luz del pensamiento de Schneider podemos imaginar la memoria como una actitud, como una *actividad*, como un performativo capaz, incluso, de *reinventar* el pasado. Por lo demás, esta refiguración de la memoria también puede echar luz sobre la supuesta inmovilidad del pasado: la *performance* de Bas Jan Ader no yace inamovible en un tiempo sin vigencia. Por el contrario, y del mismo modo que la performatividad de la memoria desde el presente, la *performance* permanece y todavía inventa su propio resto. Schneider sostiene:

el escándalo de la performance relativa al archivo no es que desaparezca (esto es lo que espera el archivo), sino que tanto “llegue a ser lo que es mediante la desaparición” [...] como que permanezca, aunque sus restos se resistan al arresto domiciliario y la domiciliación que observó Derrida (Schneider, 2011, p. 237).

Así, obra y memoria se intervienen y se inventan mutuamente: ambas están marcadas por una performatividad específica.

Todo lo que llega a decirse de *In Search of the Miraculous* es que obra y artista desaparecieron, acaso en una travesía que nos recuerda al terco Ahab. La desaparición, de esta forma, devino el tema central de la obra. Quizás conviene asumir que esto no es una consecuencia exclusiva del misterioso final: es presumible que el verdadero proyecto de Bas Jan Ader haya sido desaparecer. Por eso el tema ocupa un espacio tan importante en el

archivo que se produce en torno a la figura del artista⁵⁶, y opera como la resurrección de una ausencia.

La desaparición de Bas Jan Ader desarticula toda domiciliación de un acto, pone un límite al poder del archivo: la desaparición zanja el gobierno del archivo en cuanto exégesis. Porque el *In Search of the Miraculous*, tal como propone Schneider (2011, p. 232), se nos presenta “no como algo que desaparece (como espera el archivo) sino como algo que es tanto el acto de permanecer como un medio de reaparecer (aunque no una metafísica de la presencia)” (Schneider, 2011, p. 232). Ante ella, “nos vemos obligados a admitir que los restos no son exclusivo terreno del documento, del objeto, del hueso respecto de la carne” (p. 232). La *performance* deja un rastro, aunque sea inmaterial, y es en torno a ese rastro, a esa reaparición, que el archivo se esboza a sí mismo. Mientras desaparece, se presenta ante el archivo como una resaca que activa, como un espectro que lo desestabiliza. Así, el archivo se ve obligado a inventarse: puro gesto autoevidente que inventa pasados posibles. Pierde su potencia “objetiva”, domiciliante, en la medida en que gana el poder performativo de la invención. En un giro agambeniano, y acaso para confirmar la aporía que nos propone Alonso, *la potencia del archivo es su propia impotencia*.

Schneider invita a imaginar nuevos modos de relacionarnos con aquello que no puede escribirse. El archivo es una captura, una prisión domiciliaria, efectivamente, pero también puede ser un gesto, un aprendizaje cuerpo a cuerpo, una transferencia oral. *In Search of the Miraculous* traza un corrimiento, por un lado, de la idea de que la materia del archivista es omnipotente y, por el otro, de que el archivo es siempre escritura, grafía; imaginar el archivo como algo más que un domicilio, como un *gesture*, como una *performance*. Emancipado de su propia domiciliación, el archivo no se diferencia en nada de la *performance*, es pura repetición, es pura restauración, capaz de escuchar el eco de la

⁵⁶ V. *Disappearing California C. 1970: Bas Jan Ader, Chris Burden, Jack Goldstein*, de Philip Kaiser.

desmaterialización, de aquello que atenta contra la memoria, y entonces aparece no ya para garantizar, sino para visitar una desaparición, demostrando así su permanencia, e incluso imaginándola.

IMAGINAR EL PASADO

En junio de 2010, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) ofrecía al público “In Search of the Miraculous: treinta anos despois”, una exposición que reconstruye, en la medida de lo posible, la obra inconclusa de Bas Jan Ader. Esta reconstrucción contó con la serie fotográfica de la primera parte del tríptico y con el registro audiovisual y la notación musical de las canciones que había interpretado el coro que despidió al artista holandés el día que el Ocean Waves zarpó.

Lo único que existe de la tabla central del tríptico es el folleto de la exposición. En el lugar que ocuparía la obra hay ahora una historia elaborada a partir de la [sic] documentación sobre los preparativos y el final del viaje. Multitud de bibliografía entre la que están casi todos los libros de navegación en solitario publicados hasta ese momento. Una grabación del artista trabajando en el barco y una entrevista con una de las últimas personas que lo vio antes de partir. Mapas marítimos, rutas de navegación y, en medio, el sextante. También está el expediente 143/76 de la Capitanía Marítima de A Coruña al completo. Fotografías del Ocean Wave cuando llegó a puerto, y también del Eduardo Pondal. Como colofón, un breve documental realizado con los testimonios de marineros y algunas personas relacionadas con el hallazgo del barco (Pose, 2010).

De este modo, la exhibición supone un trabajo tanto archivístico como del orden de lo que Diana Taylor (2015a, 2015b) denomina “repertorio”: aquellos saberes “menores”, rituales, orales, que escapan a la domiciliación archivística. El comisariado de la exposición propone un perímetro archivístico en torno a la desaparición de Bas Jan Ader, y sobre el cual el público opera en algo así como un *archivo abierto*. La exhibición es una arquitectura móvil,

un modo de acceso que habilita una *performance* determinada: el público activa este archivo mediante el ritual de la observación, del interés por una *performance* que desapareció junto con su protagonista; en suma, el archivo es activado mediante una invitación al público de imaginar un repertorio de lo posible.

Guppy 13 vs Ocean Wave: a Bas Jan Ader experience (2010) es una instalación en la que Ahmet Ögüt invita al público a navegar por los canales de Amsterdam en un velero idéntico al Ocean Wave (Guppy 13 es el nombre del modelo) con la sola condición de hacerlo en soledad. De esta forma, Ögüt recrea “exactly the same physical conditions of Bas Jan Ader’s experience” [“exactamente las mismas condiciones de la experiencia de Bas Jan Ader”, traducción del autor] (Ögüt, 2012). La experiencia “repertorial” que propone el artista produce un conocimiento específico en torno a *In Search of the Miraculous*, a partir de la encarnación de la experiencia, que no se pretende definitiva ni constatativa, sino inventiva.

Aunque la desaparición de Bas Jan Ader sigue escapando a toda voluntad archivística (incluso en el feliz caso en el que archivo y repertorio cooperan para visitar el pasado), acaso en esa impotencia domiciliante reside la potencia del archivo en cuanto gesto inventivo. La exposición en el CGAC y la obra de Ögüt suponen un trazado de la *silueta* de Bas Jan Ader. Acaso no redibujan el cuerpo del artista desaparecido, pero sí el de su trabajo, el de su búsqueda, el de su caída. En todo caso, traza la silueta del *cuerpo inextenso* (Diéguez Caballero, 2013) de Bas Jan Ader. El domicilio de esta *performance* inconclusa abre un nuevo ritual de acceso, que nos acerca, remota, alegóricamente, a aquel milagro que Ader buscaba.

Acaso la función del archivo y el repertorio no se limita a la *transmisión* de un conocimiento, tal como propone Taylor (2015a), sino que también es capaz de inventarlo. Acaso uno y otro operan en una tracción del pasado, en un gesto que lo actualiza, convirtiendo el cuerpo imposible de la historia en un cuerpo contemporáneo. Tal como

propone Agamben:

el contemporáneo [...] es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder (Agamben, 2014, pp. 28-29).

Se trata de una mirada anacrónica, que confunde intencionadamente los tiempos para producir lo nuevo. “In Search of the Miraculous: treinta años después” o *Guppy 13 vs Ocean Wave: a Bas Jan Ader experience* son, quizá, un modo de traer a Bas Jan Ader del *allí y entonces* de su desaparición, de su imposibilidad, hacia el *aquí y ahora* de la invención. Así, nuestra relación con lo acontecido poco tiene que ver con una domiciliación y, más bien, se trata de una *performance* que se propone producir nuevos pasados posibles.

Luciana Malavolta concluye su breve texto *Bas Jan Ader* invitándonos a dejar esa desaparición tal como está:

Ader había desaparecido. Quizá su búsqueda por lo sublime lo hizo sentirse protegido frente a semejante hazaña, jugando con la posibilidad de entregarse a la muerte o, incluso, provocándola. Ader había caído al mar. Pero para él caer era hacer una obra de arte. Como afirma la artista Tacita Dean “Creamos lo que creamos o imaginemos lo que imaginemos, en un nivel profundo profundo, no haber caído habría significado fracaso” (Malavolta, s. f.).

CONCLUSIONES

La desaparición de Bas Jan Ader supone un desafío demasiado grande tanto para el archivo como para el repertorio, salvo que podamos leer el primero como una arquitectura, tal como propone Schneider, a la que se puede ingresar mediante múltiples rituales de

acceso. De este modo, la autenticidad del archivo no es tan importante como la relación que establecemos con aquello que él muestra u oculta. Así, el archivo y la práctica corporizada del repertorio pueden devenir un acto de invención, un gesto que propicia la “vocación de existir” del desaparecido que propone Reveles (Diéguez Caballero, 2016).

Comprender el archivo como un espacio de resurrecciones, como un espacio al que se puede acceder para constelar el pasado con el presente para escribirle otros futuros, como una arquitectura abierta, supone la posibilidad de inventar aquellas ausencias, de restaurar el cuerpo inextenso de la desaparición, de comprender al desaparecido en su caída, pero también en su vocación de existir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2014). *¿Qué es lo contemporáneo? Desnudez*. Adriana Hidalgo Editora.

Alonso, R. (2020, septiembre 6). La dialéctica entre acto y registro.

https://www.youtube.com/watch?v=l_e-MQscF30

Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*.

Colihue.

Conquergood, D. (2002). *Performance Studies. Intervention and Radical Research*. 46(2), 145-156.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo una impresión freudiana*. Trotta.

Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor* (1.ª ed). Ediciones DocumentA/Escénicas.

Diéguez Caballero, I. (2016). *Desapariciones y su representación en el arte*.

<https://www.youtube.com/watch?v=MVCyB9512eE>

Kaiser, P. (2019). *Disappearing-California c. 1970: Bas Jan Ader, Chris Burden, Jack Goldstein*. Modern Art Museum of Fort Worth; DelMonico Books·Prestel.

Malavolta, L. (s/f). Bas Jan Ader. *Investigación en Diseño de Imagen y Sonido (IDIS)*. Recuperado el 2 de enero de 2022, de <https://proyectoidis.org/bas-jan-ader/>

McKenzie, J. (2011). Performance y globalización. En Taylor, D. y Fuentes, M. A. *Estudios avanzados de performance* (431-458). Fondo de Cultura Económica.

Muñoz, J. E. (1996). Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 8(2), 5-16.
<https://doi.org/10.1080/07407709608571228>

Öğüt, A. (24 de agosto de 2012). *Guppy 13 vs Ocean Wave; a Bas Jan Ader Experience*.
[Recuperado el 5 de diciembre de 2023. https://ahmetogut.com/Guppy-13-vs-Ocean-Wave](https://ahmetogut.com/Guppy-13-vs-Ocean-Wave)

Phelan, P. (2011a). Ontología del performance; representación sin reproducción. En D. Taylor & M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance*. Fondo De Cultura Económica.

Pose, M. (21 de junio de 2010). A Life in the Ocean Wave. *A*Desk*. Recuperado el 22 de noviembre de 2022. <https://a-desk.org/magazine/a-life-in-the-ocean-wave/>

Schechner, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.

Schneider, R. (2011). El performance permanece. En Taylor, D. y Fuentes, M. A. *Estudios avanzados de performance* (219-240). Fondo de Cultura Económica.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones / Metales pesados.

Taylor, D. (2015a). *El archivo y el repertorio*. Universidad Alberto Hurtado.

Taylor, D. (2015b). *Performance*. Asunto Impreso Eds.

APÉNDICE



Imagen 1 – Bas Jan Ader, página central del *Bulletin 89*, publicado por Art & Project, Amsterdam, 1975. © Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen / The Artist Rights Society (ARS), Nueva York | Briggs, Los Ángeles



Imagen 2 – Zarpada del Ocean Wave, Chatham Harbor, julio de 1975, fotografía de Mary Sue Ader Andersen. © Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader Andersen / The Artist Rights Society (ARS), New York | Briggs, Los Angeles

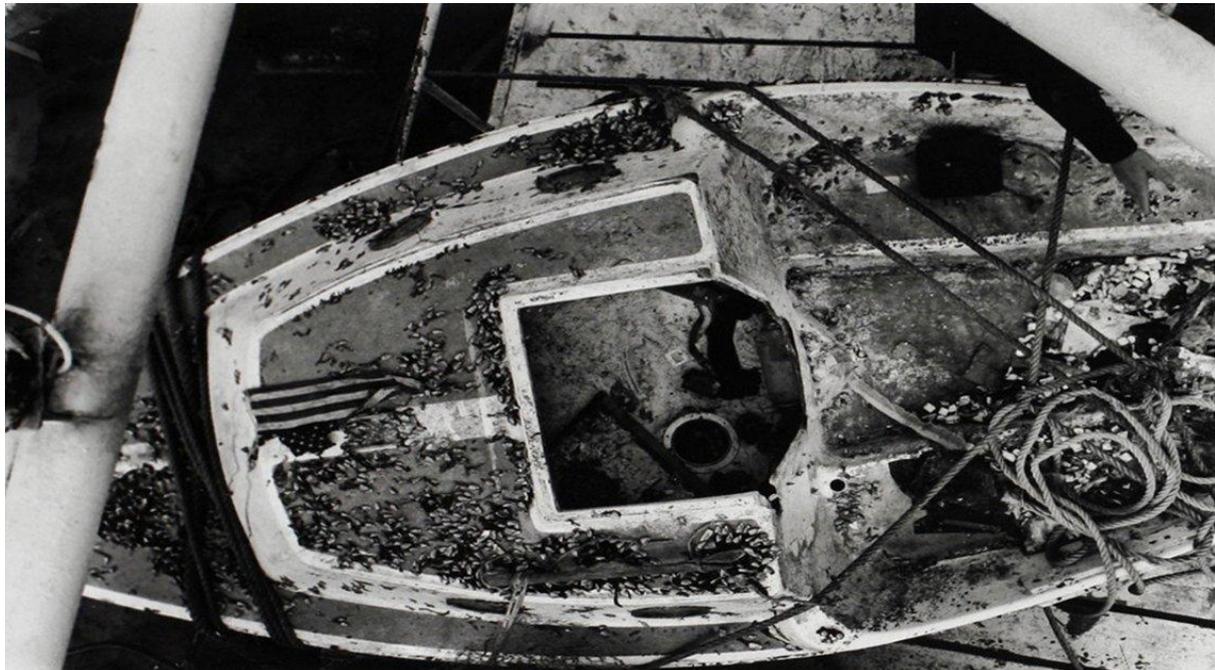


Imagen 3 – Los restos del Ocean Wave (CGAC, 2010).

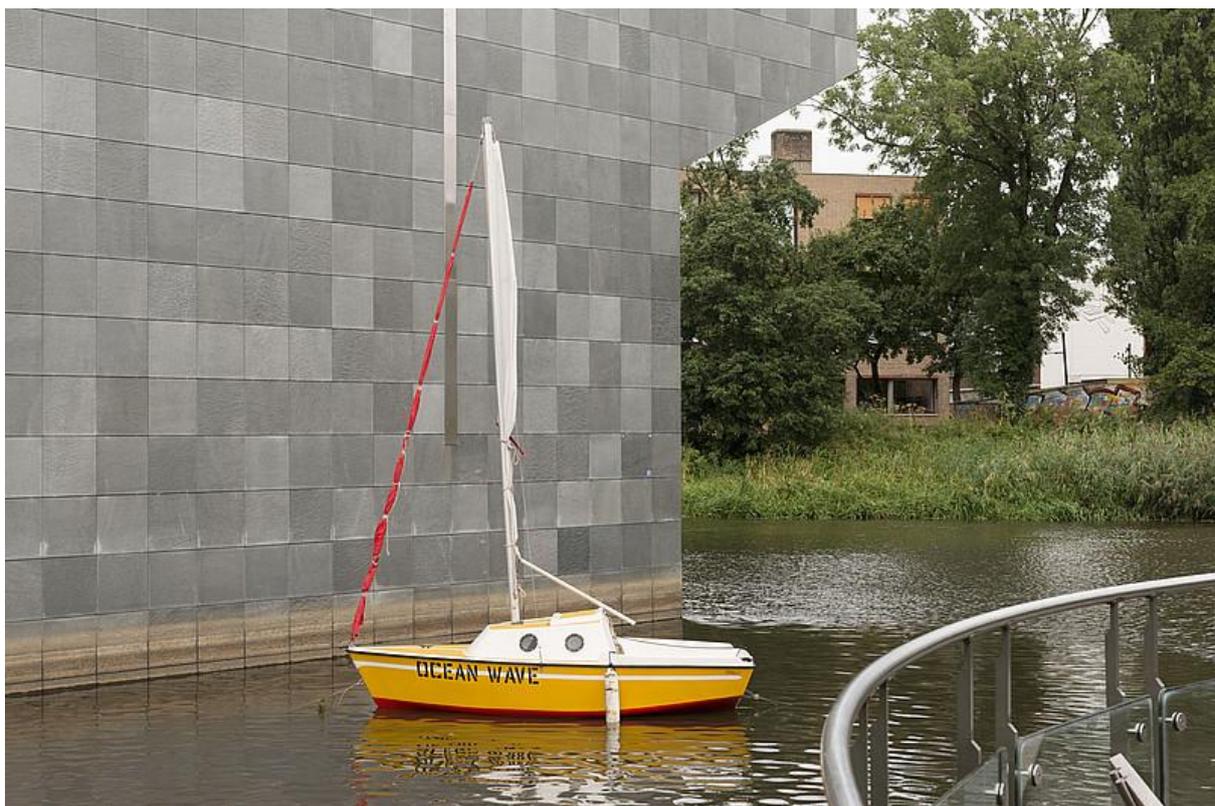


Imagen 4