



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chíncoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

IN SEARCH OF THE MIRACULOUS: LA OBRA Y EL DOCUMENTO

IN SEARCH OF THE MIRACULOUS: THE WORK AND ITS DOCUMENTATION

Pedro de Llano Neira¹

Recibido: 20/10/2020 · Aceptado: 09/02/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.28745>

Resumen²

Este artículo presenta un conjunto de materiales documentales, en parte inéditos, vinculados a la obra póstuma *In Search of the Miraculous* (1975), del artista holandés Bas Jan Ader. Se trata del «Expediente de Hallazgo 143/76» (Archivo Naval de Ferrol) y una serie de fotografías realizadas por el foto-reportero Alberto Martí Villardefrancos, en A Coruña, en abril de 1976. El autor sostiene que estos materiales son esenciales para entender y completar esta obra clave de Ader. Para probarlo los estudia en relación a otras prácticas y teorías vinculadas al arte conceptual y los contextualiza en los debates historiográficos y museográficos recientes en torno a los límites entre la obra y el documento. El resultado de este análisis refuerza el carácter singular y paradigmático de *In Search of the Miraculous* en el arte de su tiempo.

Palabras clave

Arte conceptual; Bas Jan Ader; documentación; fotografía; *In Search of the Miraculous*

Abstract

This article presents a set of documentary materials, partly unpublished, linked to the posthumous work *In Search of the Miraculous* (1975), by Dutch artist Bas Jan Ader. These materials are the «File 143/76» (Navy Archive of Ferrol) and a series of photographs taken by photojournalist Alberto Martí Villardefrancos, in A Coruña, in April 1976. The author maintains that these materials are essential to understand

1. Universidad de Santiago de Compostela. C. e.: pedro.dellano@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9805-8918>.

2. La investigación para este artículo fue realizada durante una estancia en el Getty Research Institute de Los Ángeles y el Institute of Fine Arts de la NYU, Nueva York, entre 2014 y 2016. Esta estancia estuvo vinculada al contrato posdoctoral que me fue concedido, con financiación de la Consellería de Educación, Universidade y Formación Profesional de la Xunta de Galicia y adscrito al grupo de investigación HAYDUU (GI-1510), dirigido por el catedrático Alfredo Vigo Trasancos, en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela. La redacción ha tenido lugar, más recientemente, en el marco del proyecto de investigación *Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia. El siglo XX* (PID2019-105009GB-I00), dirigido por los profesores Vigo Trasancos y Jesús Ángel Sánchez García.

and complete this key work by Ader. To prove it he studies them in relation to other practices and theories related to Conceptual art, and contextualizes them in recent historiographic and museographic debates regarding the limits between the artwork and the document. The result of this analysis reinforces the singular and paradigmatic character of *In Search of the Miraculous* in the art of its time.

Keywords

Conceptual art; Bas Jan Ader; documentation; photography; *In Search of the Miraculous*

.....

Entonces, pequeñas aves volaron gritando sobre el abismo aún entreabierto; una tétrica rompiente blanca chocó contra sus bordes abruptos; después, todo se desplomó, y el gran sudario del mar siguió meciéndose como se mecía hace cinco mil años³.

1. INTRODUCCIÓN

Pocos artistas en la historia del arte reciente están vinculados de manera tan estrecha a una obra en concreto como Bas Jan Ader (1942-1975) y su proyecto póstumo; *In Search of the Miraculous* (1975). Mentar su nombre evoca esa fatídica aventura en la que el artista desapareció en el océano Atlántico, sin dejar apenas rastro, en el verano de 1975, mientras trataba de cubrir la distancia entre Chatham, en Massachusetts, y Falmouth, en Cornualles, a bordo de un pequeño velero de cuatro metros de eslora; el *Ocean Wave*. Su destino es equiparable, en este sentido, al de otro artista de su generación, fallecido cuando aún era muy joven y con una parecida querencia por el romanticismo: Robert Smithson (1938-1973). Ambos ocupan un lugar similar en el panteón del arte conceptual, tanto en lo que respecta a la identificación reiterada de su trabajo con una obra excepcional⁴ –*Spiral Jetty*, en el caso del norteamericano–, como en lo que atañe al proceso de mitificación al que ha sido sometido su legado en los años posteriores a su fallecimiento⁵.

En el caso de Ader, *In Search of the Miraculous* culmina una trayectoria dentro del arte conceptual que se inició en 1970. Este recorrido se podría dividir, a grandes rasgos, en dos periodos; el primero, entre 1970 y 1972, en el que investiga el motivo de la «caída» (en las películas *FALL 1 LOS ANGELES* y *FALL 2 AMSTERDAM*, 1970; o en la serie de obras dedicadas a Mondrian en 1971), por el que es más conocido, y un segundo, de cariz más existencial, entre 1972 y 1975, en el que esta metáfora inicial dio paso, gradualmente, a otro tipo de tropos –vinculados al estudio de la relación entre la luz y la oscuridad, el paso del tiempo y la invisibilidad– que se plasmaron en una serie de obras y proyectos cuyo denominador común fue la idea de la «desaparición»⁶. En este contexto, *In Search of the Miraculous* supuso una especie de

3. Frase final de *Moby Dick*, Herman Melville (1851).

4. *Spiral Jetty* también permaneció desaparecida bajo las aguas del lago salado entre 1971 y 2002. En ese periodo el conocimiento y prestigio de la obra se basó fundamentalmente en la documentación textual, fotográfica y cinematográfica existente. Ver: COOKE, Lynne: «A Position of Elsewhere», en COOKE, Lynne; KELLY, Karen (eds.), *Robert Smithson: Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*. Los Ángeles y Nueva York, University of California and Dia Foundation, 2005, pp. 53 y 64.

5. En lo que respecta a Ader esto se sustancia en las múltiples historias apócrifas que circulan sobre él y sobre su enigmática desaparición, así como en las incontables obras-homenaje que le han dedicado artistas de generaciones posteriores.

6. Nos referimos a obras como *Nightfall* (1971), *Farawell to Faraway Friends* (1971), *Untitled (Sweden)* (1971), *Tea Party* (1972), *Thoughts Unsaid, Then Forgotten* (1973), *Primary Time* (1974) o la primera parte de *In Search of the Miraculous*, en la que tanto la luz y su ausencia, como la invisibilidad y la desaparición, son protagonistas. Estas nociones aparecen acentuadas, en una serie de proyectos inéditos que se conservan tanto en formato cinematográfico y fotográfico (*Untitled. Waving*, 1973), como textual («Project End of Road», «Shadow Project», «Longing for Light», «Night Into Day», «Tightrope Work»), en los que Ader trabajó, aproximadamente, durante ese periodo entre 1973 y 1975, en que también estaba conceptualizando el proyecto en el océano.

clímax dentro de esta línea de investigación que se inició con una serie de «caídas», que actuaban como metáfora más o menos humorística (tragicómica) del fracaso existencial del individuo en la posguerra (siguiendo las teorías de Albert Camus; especialmente su texto sobre el mito de Sísifo); hasta una estética crepuscular, de corte romántico y sublime –en cierto modo abstracto, también– en la que el sujeto acompasa sus ciclos y su destino con los de la naturaleza; como si el primero no fuese enteramente comprensible al margen de ese contexto cósmico definido por el vacío, la falta de sentido, la desaparición y la muerte –en un sentido no religioso. Es importante reparar, en este sentido, que la metáfora de la «desaparición» no es un rasgo exclusivo de la obra tardía de Ader, por mucho que este proyecto resulte paradigmático al respecto, sino que, por el contrario, fue muy importante en el contexto del conceptual, en tanto en cuanto permitió a muchos artistas visualizar, de manera directa o indirecta, la relación dialéctica entre las nociones de presencia y ausencia (materialidad e inmaterialidad), ya sea de la obra, del artista o de ambos, que son características de esta neo-vanguardia⁷.

En vida, Ader no llegó a ver reconocido su trabajo hasta este punto. Es cierto que formó parte del grupo internacional de artistas conceptuales, que expuso en contextos clave de este movimiento (como las galerías Art & Project, Kabinett für Aktuelle Kunst y Claire Copley) y que su obra fue publicada en revistas como *Avalanche*, pero también es verdad que no formó parte de una hipotética «primera línea», integrada por autores como Bruce Nauman, Vito Acconci o Lawrence Weiner, entre otros, que recibieron, objetivamente, más atención. Esta realidad cambió con el paso de los años y, desde la década de los noventa, una serie de estudios han contribuido de manera decisiva a poner en valor su obra, así como a reubicarla en relación a sus contemporáneos⁸.

7. Este sería el caso, por ejemplo, de artistas como Bruce Nauman, que se refería a muchas de sus obras de finales de los sesenta como «withdrawal acts» («actos de retirada» o desaparición); los conceptuales neoyorkinos Robert Barry y Lawrence Weiner; Marcel Broodthaers y su icónico cortometraje *La pluie* (1969), en el que el artista intenta escribir sobre un papel mientras una lluvia torrencial diluye la tinta; Keith Arnatt (*Self-Burial. Television Interference Project*, 1969); On Kawara, para el que el concepto de ausencia siempre fue crucial, como en la serie de telegramas *I'm still alive* (1970-2000); Stanley Brouwn –uno de los personajes más elusivos del movimiento conceptual, con una obra igualmente anti-icónica y desmaterializada, vinculada al acto de caminar–; Ian Wilson, en una línea similar, con sus «conversaciones» indocumentables o puramente orales; la norteamericana Lee Lozano y su radical proyecto de fusión entre arte y vida *Dropout Piece* (desde 1970); los californianos Allen Ruppersberg (*Where's Al?*, 1972 o *A Lecture on Houdini*, 1973), Chris Burden (*Disappearing*, 1971; *Five Day Locker Piece*, 1971 o *White Light/White Heat*, 1975) y Jack Goldstein (la *performance* del entierro que hizo en 1972, cuando todavía era un estudiante en CalArts o el film *The Jump*, 1978), entre otros. Igualmente, a partir de 1971 y 1972, los conceptos de desaparición, invisibilidad o ausencia adquieren matices diferentes en la obras de las artistas feministas como Adrian Piper, cuyo cuerpo desnudo «desaparecía», en un fundido a negro en una secuencia fotográfica (*Food for the Spirit*, 1971); Eleanor Antin y su ficcionalización de la identidad (desde 1973), Mierle Laderman Ukeles o Ana Mendieta –especialmente en las obras en las que su cuerpo se funde con la naturaleza o las piezas efímeras que desaparecen al poco de ser realizadas y documentadas, como las que hizo en Oaxaca en 1976 y en Iowa en 1977. Otros casos extremos y tardíos, en Nueva York, fueron Christopher d'Arcangelo (con la anulación voluntaria de su presencia en la exposición del Artists Space en 1978; junto a Louise Lawler, Adrian Piper y Cindy Sherman) y el taiwanés Tehching Hsieh (*One Year Performance. No Art Piece*, 1985-86 y *Thirteen Year Plan*, 1986-1999).

8. El primer acercamiento fue el libro monográfico que le dedicó el historiador del arte holandés Paul Andriessse en 1988; una aproximación necesariamente general en la que la documentación sobre *In Search of the Miraculous* –sobre todo la dedicada a las segunda y tercera parte del tríptico– era limitada. Dos décadas después llegaría el catálogo elaborado con motivo de su retrospectiva en el museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam, en 2006. Ese mismo año, el crítico de arte alemán Jan Verwoert firmaba un ensayo monográfico sobre *In Search of the Miraculous*

Teniendo en cuenta este contexto, el objetivo de este artículo será presentar un conjunto de materiales documentales inéditos o escasamente difundidos, vinculados al proyecto *In Search of the Miraculous*, que el autor localizó en Galicia, en el periodo 2007-2010⁹, y que ahora son contextualizados en el marco de una investigación posdoctoral más ambiciosa, entre 2014 y 2019, dedicada a la totalidad de la carrera de Bas Jan Ader, por un lado, y a los intercambios entre Europa y América en el tiempo del arte conceptual, por otro¹⁰.

Para ello, nos remitiremos tanto a la bibliografía existente sobre Bas Jan Ader como a toda una serie de aportaciones clásicas y más recientes dedicadas al arte conceptual y, en particular, a la problemática de la documentación de este tipo de obras supuestamente «inmateriales»¹¹. De este modo, intentaremos demostrar el

(publicado en la colección *One Work* de la editorial *Afterall*), en el que definía este proyecto como una iniciativa de naturaleza conceptual, cuya idea principal era la del héroe trágico romántico embarcado en una búsqueda de lo sublime. En 2013, Alexander Dumbadze condujo la investigación más detallada hasta la fecha –*Death is Elsewhere*– en la que *In Search of the Miraculous* actúa, de nuevo, como culmen de un proyecto artístico fuertemente influido por la filosofía y las lecturas de Hegel. La aportación más reciente es la exposición *Disappearing–California, c. 1970: Bas Jan Ader, Chris Burden, Jack Goldstein*, organizada por el comisario suizo Philipp Kaiser (la exposición tuvo lugar en el Museum of Modern Art of Forth Worth entre el 10 de mayo y el 11 de agosto de 2019 y dio lugar a un catálogo), en la que Bas Jan Ader figura junto a otros artistas californianos interesados, justamente, por el motivo de la desaparición (Chris Burden y Jack Goldstein) y donde su proyecto póstumo desempeña, una vez más, el papel protagonista. Otras aportaciones importantes son el primer estudio en castellano –*Entre dos tierras* (2010)– en el que Javier Hontoria se fija en aspectos como la estética romántica y la dialéctica entre la cultura europea y la norteamericana o la apuesta por una aproximación más biográfica y vinculada al contexto holandés de Marion van Wijk, en 2015.

9. El origen de este proyecto se remonta a la colaboración del autor de este artículo con Dalstar y van Wijk en la investigación que dio lugar a la localización del expediente de hallazgo 143/76 en el Archivo Naval del Cantábrico y la posterior publicación del volumen *In Search of the Miraculous. Bas Jan Ader 143/76 Discovery File* en 2007. Las fotografías de Alberto Martí Villardefrancos, a las que nos referimos a continuación, fueron encontradas, más tarde, en el archivo del fotógrafo en A Coruña. Todos estos materiales fueron reunidos y mostrados por primera vez en público en la exposición titulada *Bas Jan Ader, Trinta anos despois*, comisariada por Pedro de Llano Neira en el Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, de Santiago de Compostela, en el verano de 2010.

10. Ver los artículos: LLANO NEIRA, Pedro de: «*Quiet Quality: A Possibility of Evasion*». Cat. exp., *John Knight. Quiet Quality*. London, Cabinet Gallery, 2013, pp. 10-23; LLANO NEIRA, Pedro de: «La galería Claire Copley y los intercambios entre Norteamérica y Europa en el tiempo del arte conceptual». *Quintana*, 14 (2015), pp. 159-186; LLANO NEIRA, Pedro de: «Puntos de fuga: David Lamelas y su búsqueda de una práctica inimaginable en la esfera de lo estético», *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28 (2016), pp. 207-228 y LLANO NEIRA, Pedro de: «La ciudad comienza con la respiración: Maria Nordman y *Filmroom/Smoke* (1967-presente)», *Artefacto visual*, 5/8 (2020), pp. 100-128.

11. LIPPARD, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York, Praeger, 1973; FOOTE, Nancy: «The Anti-Photographers», *Artforum*, 15 (septiembre 1976), pp. 46-54; BUCHLOH, Benjamin: «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», *October*, 55 (1990), pp. 105-143; BUCHLOH, Benjamin: «*Art Belge et Conceptuel Dalidien: An Abecedarium (incomplete)*», en DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich, *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled: 1968-1978*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010; OWENS, Craig: «Earthwords», en *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Los Ángeles y Berkeley, University of California Press, 1992; ALBERRO, Alex; NORVELL, Patricia (eds.): *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*. Berkeley, University of California Press, 2001; ALBERRO, Alex: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2004; CHERIX, Christophe (ed.): *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art (1960-1976)*. Cat. exp. Nueva York, Museum of Modern Art (MoMA), 2009; DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich, *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled: 1968-1978*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010; DÁVILA FREIRE, Mela: «¿Es una obra o es un documento? El centro de estudios y documentación del Macba», en PICAZO, Glòria (ed.), *Impasse 10: libros de artista, ediciones especiales, revistas objetuales, proyectos editoriales...* Lleida, Ajuntament de Lleida – Centre d'art La Panera, 2011, pp. 301-308; WITTKOVSKY, Matthew (ed.): *Light Years: Conceptual Art and the Photograph*. Yale, Yale University Press, 2011; BERGER, Christian; SANTONE, Jessica: «Documentation as Art Practice in the 1960s. Introduction», *Visual Resources. An international journal on images and their uses*, 32/3-4 (2016), pp. 201-209 y BERGER, Christian: «Douglas Huebler and the Photographic Document», *Visual Resources. An international journal on images and their uses*, 32/3-4 (2016), pp. 210-229.

carácter paradigmático de una obra como *In Search of the Miraculous*, que reúne, de manera original, muchos de los elementos que definen este tipo de estética propia de la década de los setenta: el origen lingüístico y performativo, la dialéctica entre la acción y su representación, el empleo de medios fotográficos y textuales como soportes documentales, etc. Los debates en torno a esta cuestión de la documentación están presentes en la literatura académica, tanto en un sentido específico y vinculado al conceptual, como en un sentido más amplio, que se fija en la noción de «archivo»¹². Con todo, también conviene recordar que, en la última década, han sido especialmente promovidos por una serie de iniciativas llevadas a cabo por distintos museos¹³, en un afán investigador que busca cuestionar, desde varios puntos de vista (estéticos, históricos, económicos...) los límites que definen la diferencia entre una obra de arte y un documento¹⁴.

2. EL ARTE CONCEPTUAL Y LO SUBLIME, ¿CÓMO REPRESENTAR LO IRREPRESENTABLE?

Dentro del arte conceptual y de estos debates entorno a la documentación de la obra, el trabajo tardío de Bas Jan Ader puede ser visto en contacto con una serie de proyectos vinculados no solo a la *performance*, como se ha dicho en varios foros, sino también al *Land Art* y las *Earthworks*, que establecen un diálogo con el paisaje y la naturaleza, teniendo muy presente la tradición romántica y el concepto de lo sublime. Este último matiz –sobre el que llamaron la atención autores como Verwoert u Hontoria– es importante porque, por un lado, incide directamente en el rol que la documentación desempeña en relación a una acción que acontece, a menudo, en un lugar remoto y, la mayor parte de las veces, sin espectadores, o con muy pocos; es decir, estableciéndose como el único registro de la obra. Mientras que, por otro, plantea la paradoja de cómo representar, con medios materiales, una experiencia cuya escala y proporción –sublime; el artista frente al océano– desborda su capacidad hasta hacerla virtualmente «imposible»; un reto¹⁵.

A pesar de que el arte conceptual se concibió entre ciertos sectores como un movimiento opuesto a lo romántico –racionalista y reticente a las emociones y lo subjetivo; en la línea de un artista como Joseph Kosuth– lo cierto es que la

12. Nos referimos a las prácticas post-conceptuales de artistas de generaciones posteriores que se empezaron a difundir a finales de los noventa y tuvieron un momento de auge en la primera década de 2000. Ver: FOSTER, Hal: «An Archival Impulse», *October*, 110 (otoño 2004), pp. 3-22.

13. Por ejemplo, a través de los proyectos llevados a cabo por Manuel Borja-Villel en el MACBA de Barcelona y en el Museo Reina Sofía de Madrid; en algunas de las exposiciones organizadas por Christophe Chérix en el MoMA o en el proyecto *Pacific Standard Time* (2011) en el Getty Research Institute.

14. Por ejemplo, a través de los proyectos llevados a cabo en el MACBA de Barcelona que la investigadora Mela DÁVILA FREIRE sintetizó en su texto: «¿Es una obra o es un documento? El centro de estudios y documentación del Macba», en el libro *Impasse 10: libros de artista, ediciones especiales, revistas objetuales, proyectos editoriales...* Lleida, Ajuntament de Lleida – Centre d'art La Panera, 2011, pp. 301-308.

15. A este respecto véase el trabajo de George Baker sobre la película *Spiral Jetty*, de Robert Smithson: BAKER, George: «The Cinema Model», en COOKE, Lynne; KELLY, Karen (eds.), *Robert Smithson: Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*. Los Ángeles y Nueva York, University of California and Dia Foundation, 2005.

noción de lo sublime está más presente de lo que cabría pensar. Lo sublime está presente, en efecto, en la obra de algunos artistas vinculados a los *Earthworks* o al *Land Art* como Walter de Maria y su famoso proyecto en el desierto de Arizona, *The Lightning Field* (1977), o Robert Smithson, Hamish Fulton y Richard Long, entre otros. Smithson representa especialmente bien esta dualidad entre lo racional y lo subjetivo o sentimental; mantuvo a lo largo de toda su carrera una posición anti-romántica y anti-sublime que, paradójicamente, dio lugar a obras –como *Spiral Jetty* (1970) o sus trabajos foto-documentales sobre las ruinas industriales de Nueva Jersey– que parecen justamente una evocación romántica y contemporánea de lo sublime¹⁶.

Llegados a este punto nos encontramos con un obstáculo en la investigación porque, a diferencia de lo que ocurre con artistas como Smithson o James Turrell y Richard Long, la información disponible sobre cómo pretendía Bas Jan Ader representar su viaje –y compartirlo con su audiencia– es limitada¹⁷. Si, como afirmó en cierta ocasión su amigo James Turrell, «su avioneta era su estudio»¹⁸, no sería desacertado decir que el *Ocean Wave* bien pudo desempeñar un papel análogo para Ader –al menos durante su travesía. Desafortunadamente, no hay documentos que hagan referencia a un proceso de este tipo, a través del cual Ader habría generado una serie de materiales fotográficos, textuales, sonoros... que luego transformaría en obras de arte (aunque cabe imaginar que tuvo lugar, al menos durante los días en que estuvo al timón de su velero). Esta circunstancia nos obliga a dirigir la atención hacia aquellas fuentes escritas u orales, previas a su viaje, que nos permitan conocer las ideas que manejaba para documentar este proyecto.

Entre esas fuentes está un manuscrito –redactado posiblemente en el verano de 1974– en el que se establece la estructura tripartita de *In Search of the Miraculous* con toda claridad pero que no arroja luz sobre la forma de documentación de ninguna de sus tres partes/acciones (FIGURA 1). Además de este manuscrito, contamos también con una serie de cartas dirigidas a sus galeristas y al director del museo de Groningen entre 1973 y 1975. Las referencias más antiguas se encuentran en la correspondencia que Ader mantuvo con el galerista londinense Anthony de Kerdrel entre abril de 1973 y el verano de 1974. Estas cartas contienen comentarios sobre un posible proyecto de Ader en la Situation Gallery, que nunca se llegó a realizar o materializar. La idea original era realizar una exposición y editar una publicación –en febrero de 1974– que girarían en torno al proyecto *In Search of the Miraculous*; en el que Ader

16. FLAM, Jack: «Introduction: Reading Robert Smithson», en *Robert Smithson: Collected Writings*, Los Angeles, London, Berkeley, University of California Press, 1996, p. xxiii.

17. Según Paul Andriessse, Ader estimó que el viaje duraría sesenta días y «con la intención de registrarlo, se acompañó de una cámara y una grabadora de sonido» («In order to record the voyage, he takes along a camera and tape recorder»; ANDRIESSE, Paul: *Bas Jan Ader. Kunstenaar/Artist*. Amsterdam, Openbaar kunstbezit, 1988, p. 82). Christopher Müller coincide con Andriessse pero es un poco más específico: «Ader tenía provisiones de comida y agua para 180 días. Para documentar su viaje, llevó consigo una grabadora y cámaras fotográficas y de película» («Ader hatte Proviant und Wasser für 180 Tage an Bord. Dokumentation seiner Reise führte Ader ein Tonbandaufnahmegerät sowie Film- und Fotokameras mit sich»; MÜLLER, Christopher: *Bas Jan Ader. Implosion*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Colonia, 2000, p. 73).

18. TURRELL, James: «Truth in Light: A Conversation Between Michael Govan and James Turrell», en *James Turrell: Extraordinary Ideas Realized*. Berlín-Stuttgart, Hatje Cantz, 2018, p. 95.

había comenzado a trabajar en el otoño de 1973 (es decir, poco después de recibir la invitación de de Kerdrel, en los primeros días de mayo de ese año)¹⁹.

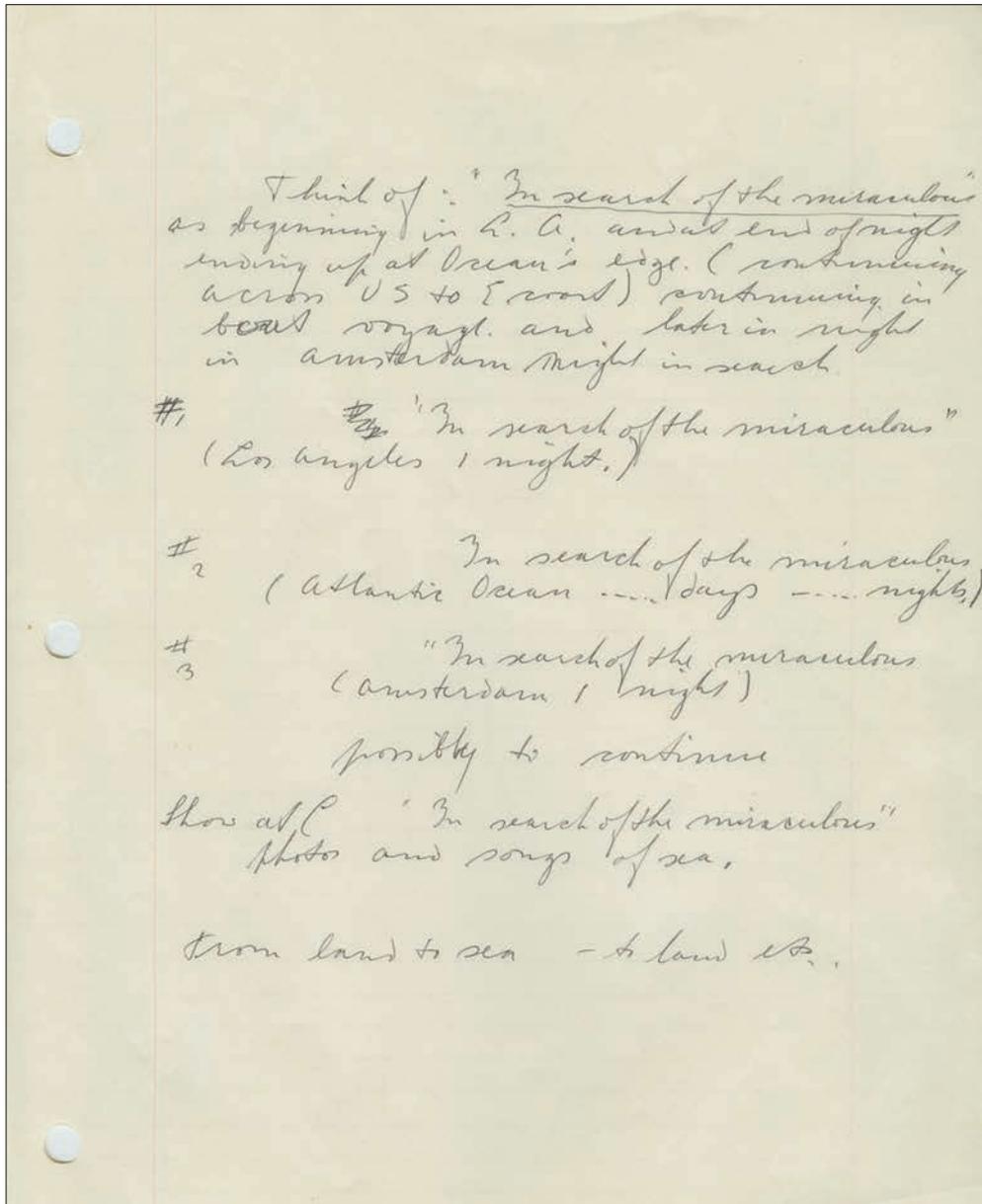


FIGURA 1. MANUSCRITO PARA LA OBRA *IN SEARCH OF THE MIRACULOUS*, VERANO DE 1974. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader-Andersen, 2021 / The Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid. Courtesy of Meliksetian / Briggs, Los Angeles

19. La carta del 30 de abril de 1973 de Anthony de Kerdrel a Ader forma parte del archivo de Paul Andriess en el Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), de La Haya; la carta del 7 de diciembre de 1973 de de Kerdrel a Ader pertenece al Bas Jan Ader Estate, alojado en la galería Meliksetian/Briggs de Los Ángeles; y el borrador del verano de 1974 para una carta de Ader a de Kerdrel se encuentra en el archivo de Erik Ader.

Meses más tarde, en noviembre de 1974, esta idea sería retomada por Ader a raíz de la invitación cursada por el director del museo de Groningen, Poul ter Hofstede, para realizar una exposición individual. Uno de los momentos clave en este intercambio fue una carta del 5 de junio de 1975 –muy cerca de su partida, el 9 de julio– en la que Ader –volviendo a su idea original– solicita a sus galeristas en Amsterdam que pregunten a los responsables del museo en Groningen si estarían dispuestos a publicar un «folleto» («booklet») con la documentación del viaje y su nuevo proyecto²⁰. De lo que cabe deducir, a la luz del criterio que mostró en experiencias previas, con otros libros de artista, que, al menos la fotografía, y, presumiblemente, algún tipo de texto, tendrían un papel relevante, en la documentación de la segunda fase de *In Search of the Miraculous*²¹.

Con todo, la referencia más fiable es la entrevista que concedió Mary Sue Andersen a Liza Béar y Willoughby Sharp, de la revista *Avalanche*, el 28 de mayo de 1976, nada más conocerse el hallazgo del *Ocean Wave*. En aquella entrevista, Mary Sue declaró que su marido llevaba a bordo «una grabadora de sonido, cámaras de fotos y de cine y libros sobre navegación y la filosofía de Hegel»²². Lo cual resulta coherente con los medios utilizados en la primera parte de la trilogía, exhibida en la galería Claire Copley de Los Ángeles, en abril de 1975 (fotografías en blanco y negro, diapositivas a color, sonido y texto), y en su obra, en general. Mary Sue añadía que tenía la intención de escribir una especie de diario; algo novedoso, respecto a su práctica hasta la fecha. Lamentablemente ninguno de estos elementos sobrevivió al naufragio. Los marineros que encontraron el *Ocean Wave* tan solo recuerdan que muchos de los objetos que encontraron en el interior del bote estaban muy deteriorados, después de varios meses a la deriva. Una parte –la que ellos consideraron más importante; como los documentos de identificación– fue rescatada y llevada a puerto para entregar a las autoridades competentes y los familiares. Otra, entra la que quizá se encontrasen las cámaras de fotos, la grabadora o los diarios –elementos especialmente sensibles al agua y la corrosión– fue arrojada al mar por su mal estado de conservación²³.

¿Qué es entonces lo que se conserva del viaje de Bas Jan Ader, al margen de lo que él mismo produjo, como el boletín de la galería Art & Project, en el que se ve al artista instantes después de su partida, que pueda servir para documentarlo? Lo que se conserva son, como anunciábamos un poco más atrás, un conjunto de

20. Carta de Bas Jan Ader a Art & Project del 5 de junio de 1975. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haya. Archief Art & Project (0748) inv. Nr. 460 – Bas Jan Ader dossier.

21. Los libros de artista fueron un recurso constante en la trayectoria de Ader, casi siempre concebidos como un diálogo entre el texto y la imagen. En los primeros, realizados en 1965 y 1967, la poesía iba acompañada de dibujos y collages; en 1970 publicó el único sin texto, *FALL*, para documentar los filmes con las caídas de Los Ángeles y Amsterdam; y, en 1972, esbozó el diseño de otro libro –que no llegó a ser editado en vida del artista– para documentar la *performance The Boy Who Fell Over Niagara Falls* –en el que también yuxtaponía un relato procedente de la revista *Reader's Digest* con una serie de fotografías de la primera *performance* de la obra en la galería Art & Project de Amsterdam, en abril de 1972.

22. BÉAR, Liza; SHARP, Willoughby: «A Telephone Conversation with Mary Sue Ader», *Avalanche* (verano de 1976), pp. 24-27.

23. Esta información figura en el folio 1 del expediente de hallazgo 143/76 (declaración de Manuel Castiñeira Alfeirán, 27 de abril 1976) y en las entrevistas del autor con María Luisa Couto (2010), viuda de Manuel Castiñeira, y con los marineros del *Eduardo Pondal* Ismael Velo y José Souto (2010).

materiales gráficos y textuales entre los que destacan el informe redactado por Manuel Castiñeira Alfeirán, la noticia en el periódico *La Voz de Galicia*, las fotografías de Alberto Martí y el expediente de hallazgo. En la segunda parte de este artículo nos centraremos en ellos, sobre todo en las fotografías y el expediente, pero, primero, es necesario detenerse en una serie de cuestiones preliminares que explican su aparición. En concreto: cómo discurrió –hasta donde sabemos– el viaje de Ader, en qué consistió su búsqueda, como fue el hallazgo del *Ocean Wave* y que sucedió una vez que se depositó en el muelle de San Diego de A Coruña y se notificó el suceso a la Comandancia de Marina de esta ciudad (FIGURA 2).



FIGURA 2. BAS JAN ADER COMENZANDO SU TRAVESÍA EN CHATHAM, MASSACHUSETTS, 9 DE JULIO DE 1975. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader-Andersen, 2021 / The Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid. Courtesy of Meliksetian / Briggs, Los Angeles

3. LA BÚSQUEDA Y EL HALLAZGO

El vínculo con lo sublime en *In Search of the Miraculous* es tal vez uno de los motivos por los que, casi de manera inevitable, muchos de los que entramos en contacto por primera vez con la historia de Bas Jan Ader, nos imaginamos un escenario dramático y espectacular, con el diminuto *Ocean Wave* asediado por olas gigantes en medio de una tempestad, momentos antes de que el artista caiga por la

borda y desaparezca para siempre en las aguas abisales. Sin ánimo de cuestionar la pericia de Ader como navegante, ni su coraje, esto no tuvo que ser necesariamente así. Porque, según los datos de la historia meteorológica, lo cierto es que el verano de 1975 fue uno de los más secos, cálidos y estables que se recuerdan en aquella época²⁴. No hubo ni viento ni lluvia en muchos meses (80 días, según algunos testimonios)²⁵, lo cual aleja la idea de una «tormenta perfecta» (al menos en los meses entre julio y septiembre) y dibuja, en cambio, un escenario de calma chicha y calor –no por ello menos sublime, simplemente distinto, en su despiadada monotonía– que, desafortunadamente, habría ralentizado la travesía más allá de lo deseable. El Atlántico era un océano especial para Ader; «más romántico que el Pacífico, en un sentido salvaje», según escribía a Ida Gianelli el día antes de partir²⁶.

Teniendo en cuenta que la distancia entre Chatham y Land's End es de unas 2.500 millas náuticas, Ader tendría que progresar a razón de unas 300 millas por semana, 42 por día, para conseguir hacer la travesía en 8 semanas, de manera que su llegada no se retrasase más allá de principios de septiembre. Si la última información que disponemos sobre su progreso es correcta –que había cubierto 75 millas después de, aproximadamente, una semana²⁷– ese dato sería muy negativo, porque supondría que iba demasiado despacio y, a principios o mediados de septiembre, cuando las condiciones en el Atlántico norte empeorasen, todavía se encontraría muy lejos de su destino (de haber sido capaz de llegar hasta allí). Recordemos, por ejemplo, que Robert Manry –uno de los navegantes que sirvieron de guía a Ader– llegó a avanzar hasta 87 millas en un solo día²⁸; 12 más de lo que Ader en toda una semana, si el dato de los pescadores de Chatham resulta fiable.

Este dato no resta, como decíamos, valor a la aventura de Ader, sino que hace todavía más complejo e inescrutable, misterioso, si cabe (¿abstracto?) ese periodo de ausencia, entre el 9 de julio de 1975 y el 18 de abril de 1976, en el que prácticamente nada se supo de él o de su velero. Si las condiciones meteorológicas fueron, en efecto, las que acabamos de describir y el final de su aventura no fue en medio de una tempestad, ¿qué sucedió entonces? Desafortunadamente, esta es una pregunta sin respuesta hasta hoy. Lo que sí sabemos es cómo vivieron este largo periodo de nueve meses sus familiares y amigos. Como la inquietud y la preocupación por su paradero fue aumentando, a medida que pasaban los días sin tener noticias suyas, y cómo, a partir de cierto momento, con la llegada del otoño, la impaciencia y el nerviosismo dieron paso a la ansiedad y la desesperación, primero, y el abatimiento, la impotencia, el pesimismo y la tristeza, después.

Mientras tanto, los preparativos para la exposición de Ader en el museo de Groningen seguían adelante. El boletín número 89 fue impreso y enviado a los

24. BEENKER, Erik: «The man who wanted to look beyond the horizon», en BLATTER, Alexandra; WOLFS, Rein: *Bas Jan Ader. Please, don't leave me*. Cat. Exp. Rotterdam, Museo Boijmans van Beuningen, 2006, p. 11.

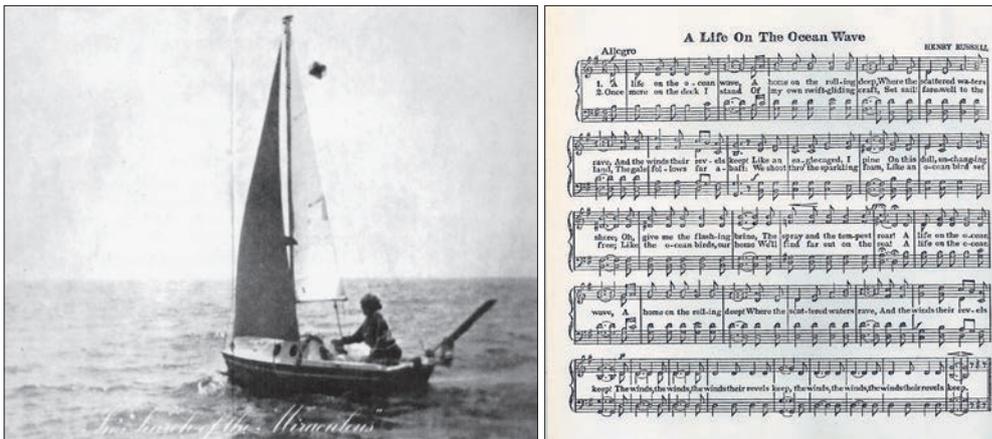
25. HENSEMA, Jan H.: «Kunstenaar uit Drieborg verdronk op de oceaan», Groningen, *Nieuwsblad van het Noorden*, 10 de julio de 1976, p. 3.

26. Carta Bas Jan Ader a Ida Gianelli. 7 de julio de 1975.

27. Autor no identificado, «On his way in 12-foot boat», Chatham, *Cape Cod Chronicle*, 24 de julio de 1975, p. 4.

28. MANRY, Robert: *Tinkerbelle. The Story of the Smallest Boat Ever to Cross the Atlantic Nonstop*. Nueva York, Harper and Row, 1967.

contactos de la galería Art & Project en todo el mundo con una fotografía de Bas Jan Ader montado en el *Ocean Wave* iniciando su travesía y la partitura de la canción «A Life in the Ocean Wave» en el reverso (FIGURAS 3 y 4). En Groningen, un coro ensayaba las canciones programadas para realizar la versión holandesa de la *performance In Search of the Miraculous*. El 17 de octubre de 1975, el comisario Poul ter Hofstede se dirigió a Mary Sue Andersen para preguntarle por algunos materiales que había prometido enviarle para la exposición y para darle ánimos ante la incertidumbre del paradero del artista²⁹. Ella le respondió al día siguiente para aclarar algunas de las dudas de Hofstede y para disculparse por el retraso que se debía, según ella, «al bloqueo que había desarrollado hacia todo lo que tenía que ver con la travesía»³⁰ (FIGURAS 5 y 6).



FIGURAS 3 Y 4. BAS JAN ADER. *IN SEARCH OF THE MIRACULOUS*, ART & PROJECT BULLETIN (89), ANVERSO Y REVERSO, LITOGRAFÍA OFFSET SOBRE PAPEL, 28,5 X 41,9 CM., 1975. © The Estate of Bas Jan Ader / Mary Sue Ader-Andersen, 2021 / The Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid. Courtesy of Meliksetian / Briggs, Los Angeles

Finalmente, la alarma por la ausencia de Bas Jan se hizo pública el 1 de diciembre de 1975 en un artículo publicado por el periódico *Nieuwsblad van het Noorden* en el que se hablaba por primera vez de su «desaparición»³¹.

A las once de la mañana del 18 de abril de 1976 se producía el hallazgo del *Ocean Wave* en las aguas del Gran Sol, 130 millas náuticas al sudoeste de la costa de Irlanda. El barco *Eduardo Pondal* lo encontró enredado en su aparejo mientras pescaba al arrastre. Pocos días después, el 29 de abril, el periódico local *La Voz de Galicia* publicaba la primera noticia sobre el desenlace del proyecto de Bas Jan Ader. Pero no fue hasta finales de mayo que la Interpol contactó por teléfono con Mary Sue y Erik para transmitirles la penosa información. Días después, el 2 de junio, otra comunicación

29. Mensaje de Poul ter Hofstede a Mary Sue Andersen, 17 de octubre de 1975 (Archivo Municipal de Groningen).

30. Mensaje de Mary Sue Andersen a Poul ter Hofstede, 18 de octubre de 1975 (AMG).

31. El 9 de diciembre se cumplirían 150 días de la partida y las posibilidades de que el artista siguiese con vida se reducían drásticamente. La tesis que manejaba el redactor para su demora, citando como fuente a la madre del artista, era la misma que mencionamos anteriormente: la falta de viento durante un periodo prolongado durante el verano. Ver: autor no identificado, «Kunstenaar spoorloos op Atlantische Oceaan», *Nieuwsblad van het Noorden*. Groningen, 1 de diciembre de 1975.

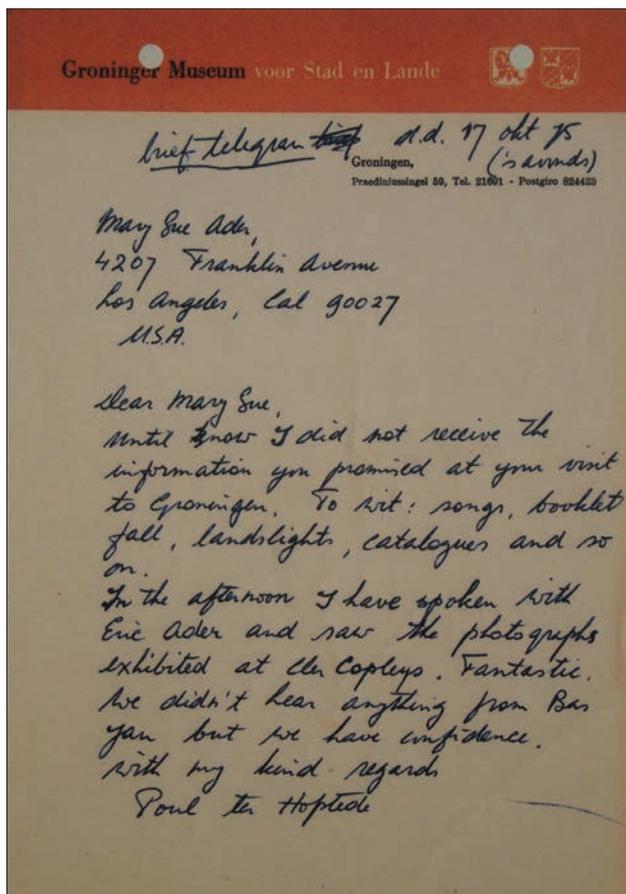


FIGURA 5. NOTAS DE POUL TER HOFSTED E PARA UN TELEGRAMA A MARY SUE ANDERSEN, 17 DE OCTUBRE, 1975. Cortesía de los Archivos Municipales de Groningen

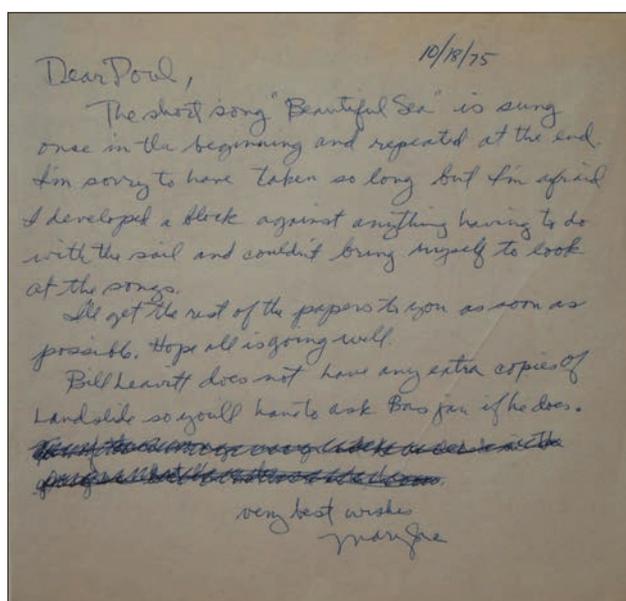


FIGURA 6. CARTA DE MARY SUE ANDERSEN A POUL TER HOFSTED E, 18 DE OCTUBRE, 1975. Cortesía de los Archivos Municipales de Groningen



FIGURA 7. EL PESQUERO *EDUARDO PONDAL*. Cortesía de José Carrillo, A Coruña

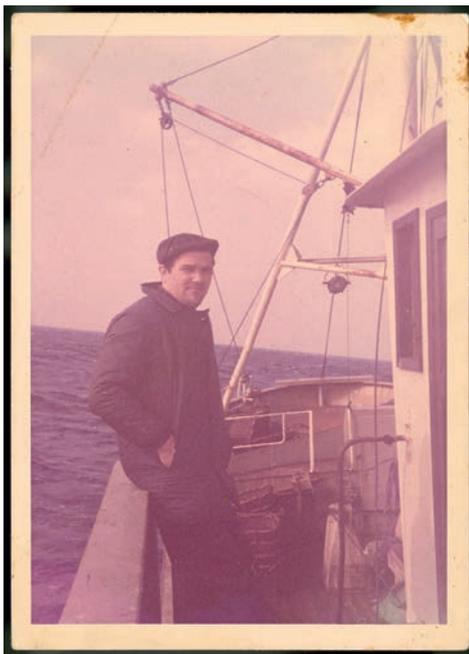


FIGURA 8. EL PATRÓN MANUEL CASTIÑEIRA ALFEIRÁN, A BORDO DEL *EDUARDO PONDAL*. Cortesía de Marisa Couto, A Coruña

oficial, por escrito, se refería al hallazgo del *Ocean Wave* y a la aparición de los documentos de identidad del «ciudadano holandés Bastiaan Johan Christian Ader», al que se describía como un «hombre blanco, 182.9 cm, 63 kilos. Cabello rubio hasta los hombros, ojos azules, nariz torcida y cicatriz a lo largo de la parte interna de la pierna»³² (FIGURAS 7, 8 y 9).

Manuel Castiñeira Alfeirán, José Souto, Ismael Velo, Pedro Novo, Benigno Garrido, José Pérez, José Fernández, Manuel García, Manuel Varela, José Novo, José Antonio Fraga, Manuel Mato, Jesús Botana y Jesús Devesa eran el capitán y los marineros, mecánicos y cocinero del *Eduardo Pondal*. El azar quiso que fuesen ellos los responsables de rescatar el *Ocean Wave* y de dar parte de la desaparición de su tripulante. En su declaración, recogida por el juez instructor

32. Télex emitido por la oficina en Madrid de la Interpol, 2 de junio de 1976 (archivo Erik Ader, Groningen).



FIGURA 9. NOTICIA EN EL PERIÓDICO LA VOZ DE GALICIA REFERENTE AL HALLAZGO DEL OCEAN WAVE. JUEVES 29 DE ABRIL DE 1976. Cortesía de la Hemeroteca del Museo de Pontevedra

de la Comandancia de Marina de A Coruña, José Luis Gil Cagiao, el 27 de abril de 1976, Manuel Castiñeira exponía lo siguiente:

Que a 11:30 horas del día 18 del corriente mes, encontrándose en faenas de pesca en aguas de Gran Sol, en lat—49-58' N. y Long—11-02W., terminado de virar el aparejo, con buen tiempo, vimos que en nuestras inmediaciones se encontraba una pequeña embarcación que estaba en posición vertical, hundida con la proa al fondo y parte de la popa, fuera del agua, sin que a su alrededor hubiera objeto ninguno, atracando a su costado con nuestro barco, y metiéndola abordo, resultado ser al parecer un pequeño bote de recreo, con el nombre en las amurras de «OCEAN WAVE», de unos 4 metros de eslora, revisado una vez vaciado de agua la embarcación así como los alrededores de la misma, por si aparecía algún cadáver, o algún objeto, no apareció ningún objeto flotante, y reconocido el interior, no había chaleco salvavidas ninguno, apareciendo ropa completamente estropeada, así como latas de conservas, así como un estuche que contenía un objeto que parecía una pequeña cocina de butano y algunos otros objetos completamente estropeados, habiendo asimismo un sextante de plástico que está abordo del barco, y dos jerséis y un par de calcetines, que están abordo del barco, así como documentaciones diversas en una pequeña cartera y un pasaporte a nombre de «ADER BASTIAN JOHAN CHRISTIAN»,

todo lo cual se encuentra abordo de mi barco a disposición de la resolución de esa Comandancia de su digno mando, junto con la citada embarcación³³ (FIGURA 10).

!

Ilmo. Sr. Comandante Militar de Marina de la Provincia de
LA CORUÑA

Ilmo. Sr.

Manuel Castiñeira Alfeiran, Patron del pesquero de esta
base nombrado "EDUARDO FONDAN", domiciliado en Juan Florez
12b, a V.I. respetuosamente expone:

Que a las 11-30 horas del día 10 del corriente mes, encontrándose en faenas de pesca en aguas de Gran Sol, en latitud 49-50'N. y Longitud 11-02'W., terminado de virar el aparejo, con buen tiempo, vimos que en nuestras inmediaciones se encontraba una pequeña embarcación que estaba en posición vertical, hundida con la proa al fondo y parte de la popa fuera del agua, sin que a su alrededor hubiera objeto ninguno, atracando a su costado con nuestro barco, y metiendo la abordo, resultado ser al parecer un pequeño bote de recreo, con el nombre en las amuras de "OCEAN WAVES", de unos 4 metros de eslora, revisado una vez vaciado de agua la embarcación así como los alrededores de la misma, por si aparecía algún cadáver, o algún objeto, no apareció ningún objeto flotante, y reconocido el interior, no había nada de salvavidas ninguno, apareciendo ropa completamente estropeada, así como latas de conservas, así como un estuche que contenía un objeto que parecía una pequeña cocina de butano y algunos otros objetos completamente estropeados, que arrojamos al mar, por estar también completamente estropeados, habiendo asimismo un sextante de plástico que está abordo del barco, y dos jerseys y un par de calcetines, que están abordo del barco, así como documentación diversa en un pequeña cartera y un pasaporte a nombre de "ALEX BASTIAN JOHANN CHRISTIAN", todo lo cual se encuentra abordo de mi barco, a disposición de la resolución de esa Comandancia de su digno mando, junto con la citada embarcación.

Lo que tengo el honor de comunicar a la Superior Autoridad de V.I. a los efectos oportunos.

Dios guarde a V.I. muchos años.

La Coruña 27 de Abril de 1976

Manuel Castiñeira

COMANDANCIA MILITAR DE MARINA
LA CORUÑA
REGISTRO GENERAL

Ent. N.º 4001 29 ABR 1976

Pase a Secret.

FIGURA 10. EXPEDIENTE DE HALLAZGO 143/76 DE LA COMANDANCIA DE MARINA DE LA CORUÑA. DECLARACIÓN DE MANUEL CASTIÑEIRA ALFEIRÁN DEL 27 DE ABRIL DE 1976. Cortesía del Archivo Naval del Cantábrico, Ferrol

33. Declaración de Manuel Castiñeira Alfeiran en el expediente de hallazgo 143/76, folio 1, 27 de abril de 1976 (Archivo Naval del Cantábrico, Ferrol, ANCF).

11

Declaración de MANUEL CASTIÑEIRA ALFEIRÁN En La Coruña a dieciocho
Patrón del "EDUARDO FONDAL" de junio de mil novecientos
D.N.I. 32.270.566 setenta y seis Compareció ante el Sr. Juez
 Instructor y de mi presente el Secretario el tes-
 tigo

que al margen se expresa el cual requerido por S. S.ª juró decir la verdad al contestar a las preguntas que se le hagan para no incurrir en la pena que la Ley señala al reo de falso testimonio.

Preguntado.—A tenor de lo dispuesto en el Art.º 596 del Código de Justicia Militar, dijo: Que se llama como se dice al margen, de cuarenta y uno años de edad, de estado casado, con instrucción, de profesión Patrón de Pesca de Altura y destinado al mando del esquero "EDUARDO FONDAL" natural de Malpica provincia de La Coruña y domiciliado en La Coruña C/Juan Flores 125-7º que no le comprenden los demás de la Ley ni ha estado procesado nacido el día 21 diciembre de 1.934 Hijo de Luis y Carmen.

Preguntado.— A la vista del parte obrante al folio uno de fecha 27 de abril del corriente año, Diga si se afirma y ratifica en dicho parte; DIJO: Reconozco por mí dado el parte que me es mostrado, que es mía la firma y me ratifico en su contenido.

PREGUNTADO.—Diga si puede hacer entrega de las prendas que re-
 lata en el antes mencionado parte así como del sextante de plá-
 tico que menciona; DIJO: Sí señor, lo triago precisamente con-
 migo por si me era requerida su entrega.

PREGUNTADO.— Diga en que lugar se encuentra el bote de que ha-
 bla en el parte para proceder a su reconocimiento y valoración
 DIJO: Precisamente esta mañana hé entregado en el Registro de
 esta Comandancia Militar de Marina un nuevo parte en el que //
 dirigido al Ilustrísimo Señor Comandante Militar de Marina de
 La Coruña, doy cuenta de la desaparición de tal embarcación.

PREGUNTADO.— ¿Cómo explica la desaparición de la embarcación
 encontrada; DIJO: El día 27 de abril al llegar de la mar, fué
 cuando di el parte de hallazgo y tuve la embarcación a bordo
 hasta el día 30 del mismo mes que por tener que hacerme a la
 mar lo puse en tierra, en un apartado que hay en el Muelle de
 San Diego (La Coruña), donde hay varias embarcaciones viejas y
 dije a mi chavolero que de vez en cuando, durante el día, se
 pasara por allí para vigilarla. Cuando regresé de las faenas
 de pesca el día 6 de junio, me comunicó el chavolero que el bo-
 te había desaparecido.

PREGUNTADO.— Diga si sabía Vd. que al no haber hecho entrega
 oficial de la embarcación, quedaba bajo su custodia y por lo
 tanto era Vd. el responsable de tal embarcación; DIJO: No lo
 sabía, yo me creí que al dar parte a la Comandancia Militar de
 Marina, como yo tenía que hacerme a la mar, ya la Comandancia
 se haría cargo de la embarcación.

PREGUNTADO.— Diga si comunicó a alguien de la Comandancia Mi-
 litar de Marina, el lugar en que depositaba o dejaba la embarca-
 ción; DIJO: No señor, lo que menos yo podía pensar es que naéi
 die tocara tal embarcación; además para trasladar el bote tuvie-
 ron que usar un camión y además tenía que tener grúa pues de /
 otro modo, harían falta como mínimo siete hombres para trasla-

FIGURA 11. EXPEDIENTE DE HALLAZGO 143/76 DE LA COMANDANCIA DE MARINA DE A CORUÑA. DECLARACIÓN DE MANUEL CASTIÑEIRA ALFEIRÁN DEL 14 DE JUNIO DE 1976. Cortesía del Archivo Naval del Cantábrico, Ferrol

Unos días más tarde, el 4 de mayo, el juez Gil Cagiao daba inicio a un expediente de hallazgo que se extendió más de lo previsto y cuyo archivo no se decretaría hasta el 1 de febrero de 1977. La razón principal tuvo que ver con la segunda desaparición del velero *Ocean Wave* –que había sido depositado por Manuel Castiñeira en unas



FIGURA 12. VISTA DEL MUELLE DE SAN DIEGO EN A CORUÑA A MEDIADOS DE LA DÉCADA DE 1970. Cortesía Alberto Martí Villardefrancos

dependencias del puerto de A Coruña– en algún momento entre el 30 de abril y el 26 de mayo de 1976. Por este motivo, Manuel Castiñeiras fue reclamado de nuevo por el juez para declarar el 14 de junio de 1976 (FIGURA 11). En su exposición, el capitán del *Eduardo Pondal* explicaba que se había visto obligado a dejar en tierra el *Ocean Wave* para volver a pescar al Gran Sol por un periodo de quince días y que, a su regreso, a principios del mes de junio, el bote no estaba en el lugar en el que lo había dejado al cuidado de su «chavolero»³⁴, Jesús Regueira Pose³⁵ (FIGURA 12).

Castiñeira se justificó argumentando que él entendía que, durante su ausencia, la Comandancia de Marina se haría cargo de la embarcación y mostraba su sorpresa porque alguien se hubiese interesado por el pecio. Añadía que no era fácil manejarlo porque tenía una orza grande y que haría falta un camión y varios hombres para desplazarlo. Sus sospechas se dirigían hacia una «ferranchina» llamada «Viuda de Trillo» que tenía un establecimiento cercano a la fuente luminosa de Cuatro Caminos, «que compra de todo y todo cuanto del muelle desaparece, lo llevan allí a vender»³⁶. Castiñeira concluía esta segunda declaración indicando que, desde que se había enterado de la desaparición del barco, se dedicaba a «recorrer las playas de La Coruña y los talleres cercanos al puerto, para ver si localizo la tan repetida embarcación, sin que hasta la fecha lograra algo positivo»³⁷.

34. Persona a cargo del cuidado de un barco cuando pasa una temporada amarrado a puerto mientras la tripulación descansa.

35. ANCF, «Declaración de Manuel Castiñeira Alfeirán» en el expediente de hallazgo 143/76, folio 11, 14 de junio de 1976.

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem*.

A raíz de estos hechos, el juez reclama un informe a Jaime Valdés Parga, el ingeniero de inspección de buques que había revisado el *Ocean Wave* a su llegada a Coruña. Valdés Parga entrega su peritaje el 10 de julio. En él describe las características físicas del bote y considera viable su reparación, a pesar de que parte del mamparo de popa de la cabina estaba roto, «como si la puerta hubiese sido arrancada por una explosión»³⁸. Valdés Parga estima su valor en la cantidad de 55.000 pesetas. Todo lo cual explica el atractivo que el barco podía ofrecer a las personas que lo sustrajeron³⁹.

El 1 de septiembre de 1976 Mary Sue Andersen y Erik Ader se presentan en A Coruña para interesarse por lo sucedido, acompañados del cónsul de los Países Bajos; Ángel Rego González-Villamil, que hace de traductor. Es allí donde les comunican que el *Ocean Wave* ha desaparecido y que se están haciendo las gestiones oportunas para localizarlo. En ese mismo encuentro Mary Sue Andersen recibe los efectos personales de su marido que fueron encontrados en el barco: un sextante, unas gafas de sol, seis pares de calcetines, un jersey azul y tres calzoncillos. Ante el juez español, Andersen renunció a cuanto pudiera corresponderle, caso de que no fuese hallada la embarcación desaparecida y expresó su deseo de recuperar cuanta documentación –recortes, escritos, cartas...– se hubiesen recogido en el interior del velero⁴⁰, quizá con la esperanza de que algún vestigio de la obra póstuma de su marido hubiese llegado a tierra.

A partir de ese momento, el expediente de hallazgo se completa con una serie de comunicaciones y mensajes a través de los cuales el juez Gil Cagiao trata de averiguar el paradero del *Ocean Wave*. El 3 de septiembre envía cartas a los comandancias y ayudantías militares de marina sitas en San Sebastián, Bilbao, Santander, Gijón, Ferrol, Sada, Corme, Camariñas, Corcubión, Muros, Noya, Villagarcía, Bueu y Vigo, todas con resultado infructuoso. Ante la ausencia de pistas sobre el paradero del barco y la renuncia de Mary Sue Andersen al mismo, el juez Gil Cagiao cree haber agotado todas las posibles diligencias para hallarla y decide hacer entrega a Mary Sue Andersen, el 8 de enero de 1977, de la documentación que había solicitado, a través del cónsul Ángel Rego, y después de dejar una copia de cada elemento en el expediente. Finalmente, el juez y vicealmirante Jaime Gómez-Pablos decreta su archivo el 1 de febrero de 1977⁴¹.

4. LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

El Expediente de Hallazgo «1976 143/76» forma parte de un conjunto de elementos que documentan y representan la segunda parte del proyecto inconcluso *In Search of the Miraculous*. La importancia de estos testimonios en particular –uno textual y el otro gráfico; los únicos que ofrecen información sobre esta fase crucial de la

38. *Ibidem*.

39. ANCF, «Informe de Jaime Valdés Parga» en el expediente de hallazgo 143/76, folio 20, 10 de julio de 1976.

40. ANCF, «Comparecencia de Mary Sue Andersen y Ángel Rego González, Cónsul de los Países Bajos», en el expediente de hallazgo 143/76, folio 26, 1 de septiembre de 1976.

41. ANCF, «Jaime Gómez-Pablos, decreto de archivo del expediente de hallazgo 143/76», 1 de febrero de 1977.

carrera de Bas Jan Ader– es, por tanto, objetiva. Sobre todo después de la segunda «desaparición» del *Ocean Wave* en A Coruña. Así, una vez descrito el contenido del dossier de la Comandancia de Marina –al que volveremos a referirnos al final de este artículo– pasamos a estudiar las únicas fotografías que dan constancia de la evolución y desenlace del proyecto póstumo de Ader.

Estas fotografías fueron tomadas por Alberto Martí Villardefrancos (1922-2017), un fotógrafo y reportero gráfico muy conocido en A Coruña que, en la mañana del 28 de abril, fue avisado por su periódico, *La Voz de Galicia*, de la llegada a puerto del *Eduardo Pondal* con un pequeño velero encontrado a la deriva en el Gran Sol. Martí hizo cinco instantáneas, en una película de 35 milímetros, con dos puntos de vista; dos fotografías del lateral con la proa en primer plano y tres vistas cenitales que muestran el estado de la bañera y de parte del interior del *Ocean Wave*⁴². En la primera –la única que se publicó en *La Voz de Galicia* al día siguiente, el 29 de abril– vemos al *Ocean Wave* encaramado en el castillo del *Pondal*, con la orza descansando sobre dos neumáticos y fuertemente amarrado con cabos. A su lado, las redes en las que se enmarañó y propiciaron su rescate. Sobre la superficie del casco, el nombre *Ocean Wave*, escrito en estarcido, se lee claramente (FIGURA 13).

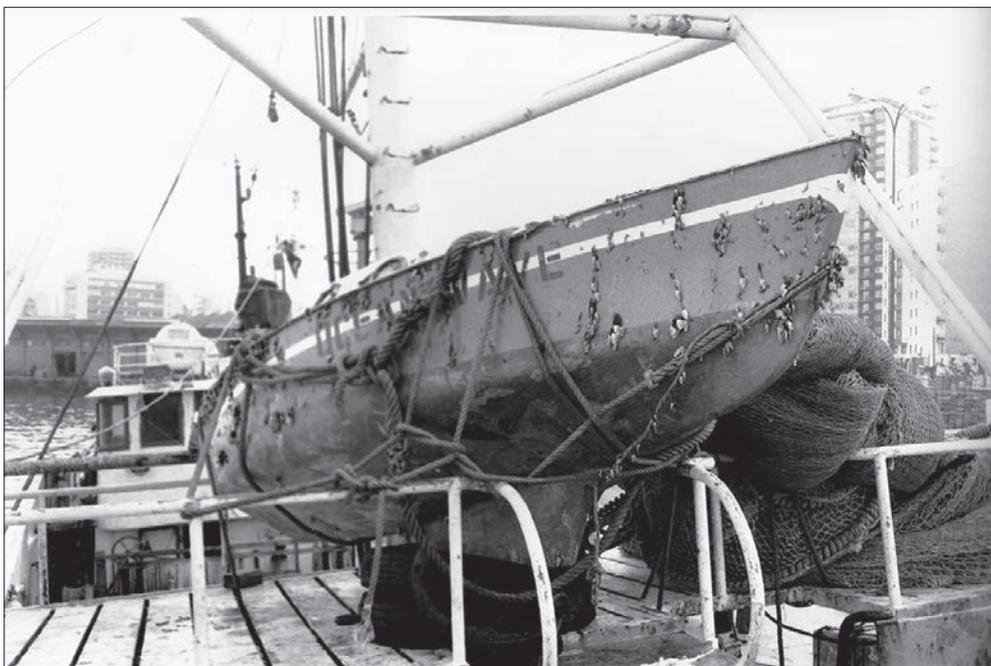


FIGURA 13. PROA DEL *OCEAN WAVE* EN A CORUÑA –TODAVÍA SOBRE EL CASTILLO DE PROA DEL *EDUARDO PONDAL*– EL 28 DE ABRIL DE 1976. Cortesía Alberto Martí Villardefrancos

42. Martí conservó los negativos de estas cinco fotografías en su archivo personal –compuesto por más de doscientos mil clichés– durante treinta años, hasta que esta investigación puso el foco sobre ellos de nuevo. El trabajo de Martí es fundamental para entender la historia de la fotografía documental en Galicia en la segunda mitad del siglo XX. Ver: *Alberto Martí Villardefrancos*, A Coruña, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosko Alfonso, 1998.

La segunda fotografía, tal vez más interesante aún, por cuanto nos revela del interior, es inédita. Se publica aquí por primera vez. Fue tomada desde el mástil de proa del *Pondal* y nos permite ver la bañera y la cubierta del velero de Ader. En esta fotografía se distingue fácilmente la parte de la proa que quedó sumergida y atraído a los percebes y la parte de popa que estuvo expuesta al sol y la lluvia. Se percibe el deterioro pero también la resistencia que el pequeño velero ofreció a los elementos. Esparcido por la bañera se observa un amasijo de cabos, ropa y fragmentos de polyspan –posiblemente procedentes del interior del barco (Ader rellenó el interior del casco con este material para mejorar la flotabilidad). Sobre la cubierta llama la atención una bandera de los Estados Unidos hecha trizas (FIGURA 14).

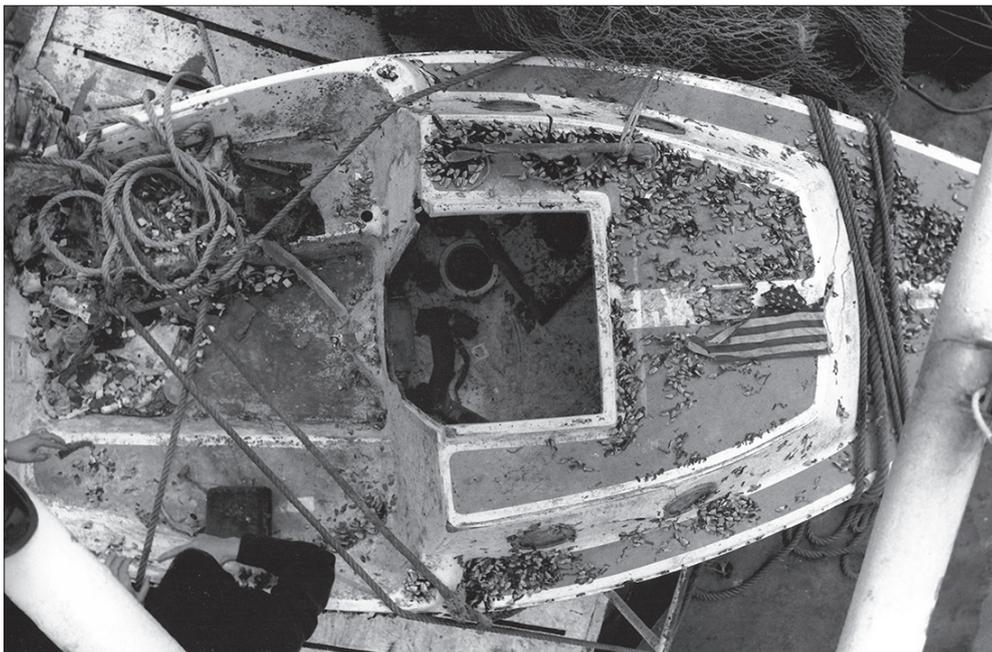


FIGURA 14. BAÑERA DEL OCEAN WAVE EN A CORUÑA –TODAVÍA SOBRE EL CASTILLO DE PROA DEL EDUARDO PONDAL– EL 28 DE ABRIL DE 1976. Cortesía Alberto Martí Villardefrancos

El interior del diminuto camarote es visible a través del mamparo de popa y la escotilla que fueron arrancados. El mamparo de popa descansa en el suelo y se reconoce en la parte superior derecha por el ojo de buey y el marco de madera. Este mamparo fue asegurado y fijado por Ader con la misma mezcla de fibra de vidrio que usó para robustecer el casco⁴³. De esta forma el artista consiguió que el barco fuese más impermeable a costa de que la entrada fuese más estrecha y complicada; ya que solo podía hacerse a través de una escotilla de reducidas dimensiones.

Los demás elementos presentes en el interior son más difíciles de identificar. Permanece en su lugar original una parte de la bomba de achique. Junto a ella descansa una prenda de ropa de color oscuro, azul marino. Un poco más a la izquierda un objeto rectangular con una correa que podría ser la cubierta o el

43. Entrevista del autor con Arthur Clark. Nueva York, febrero de 2016.

estuche de una cámara fotográfica. Un poco más abajo el marco de una diapositiva sin imagen. Más arriba el orificio que comunicaba con el interior del casco, que Ader usó como despensa y almacén.

Se trata, en efecto, de dos fotografías documentales que dan fe del final del viaje de Bas Jan Ader y que aclaran o certifican, hasta cierto punto, la secuencia de los hechos tal y como la conocemos: la partida de Cabo Cod (documentada también por el boletín de Art & Project), la travesía en el Atlántico norte, un posible accidente (evidenciado por el estado del barco) y la trayectoria a la deriva hacia Europa, con el *Ocean Wave* impulsado por la corriente del golfo. Más allá de estos hechos objetivos, escasos y precarios, todo son especulaciones y misterio; ficciones.

Se trata, por tanto, de imágenes alegóricas que, como ruinas náuticas, en sintonía con la sensibilidad romántica de Ader, aluden al todo desde la parte.

Por este motivo, tanto estas fotografías como el dossier de la Comandancia de Marina, nos plantean dos preguntas en relación a su valor histórico-artístico. La primera tiene que ver con la forma de documentación del trabajo de Bas Jan Ader. ¿Establecen estos dos elementos una continuidad con la lógica que había seguido su trabajo anteriormente? ¿En qué se asemejan y en que se diferencian de ella? La segunda pregunta, derivada de la primera, nos remite a un marco más general y al uso de la fotografía en el contexto del arte conceptual; especialmente aquellas obras relacionadas con la *performance* y el *Land Art*.

Respecto a la primera pregunta, un exámen atento nos revela que existen elementos tanto para defender que sí existe una continuidad o coherencia, como para argumentar lo contrario. Desde un momento muy temprano, Ader encargó a terceros la documentación de sus acciones. Las películas de la obra *Fall* (1970), por ejemplo, fueron filmadas en Claremont y Amsterdam por Mary Sue Andersen, William Leavitt y Ger van Elk. Al año siguiente el cámara Peter Bakker y su amigo, el fotógrafo Raymond Baan, fueron los autores de las imágenes que documentan obras como *Broken Fall (Organic)* y *Broken Fall (Geometric)*. Mary Sue Andersen fue de nuevo la autora de las fascinantes fotografías en blanco y negro que componen la serie *In Search of the Miraculous. One Night in Los Angeles* (1973)⁴⁴.

Desde este punto de vista, tanto la co-autoría como el ánimo documental de las cinco fotografías tomadas por Alberto Martí en A Coruña estarían, en esencia, en sintonía con el trabajo previo de Ader: el artista realiza una acción y otra persona registra sus consecuencias. Lo mismo podría decirse de la técnica –la fotografía en

44. Esta era una práctica habitual en el arte conceptual desde, al menos, las primeras obras foto-documentales de Douglas Huebler, como *Location Piece #2, New York City – Seattle, Washington* (1969), en la que el artista requiere la colaboración de terceros para la realización de la obra, sin que siquiera tuviesen que ser fotógrafos profesionales; como sí sucedía, en cambio, en el conocido proyecto *Projects Pier 18* (1971), en el que Willoughby Sharp invitó a veintisiete artistas a proponer acciones que tendrían lugar en un muelle de la ciudad de Nueva York, que fueron documentadas por los fotógrafos profesionales Harry Skunk y János Kender. Ver: BERGER, Christian (ed.), *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*. Leiden-Boston, Brill, 2019, p. 219; COOKE, Lynne: *Mixed Use, Manhattan. Photography and Related Practices, 1970s to the Present*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2010 y ROBERTS, John: *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*. Londres, Camerawork, 1997, p. 30; «This is why it is important to recognise that the American photo-conceptualists expressed their disregard for photographic history as avant-garde artists, not as avant-garde photographers», escribe Roberts. «What counted above else was that the work looked as if it could be made by anyone».

blanco y negro de 35 mm, característica del fotoperiodismo– que Ader escogió en repetidas ocasiones para algunas de las obras que documentaban acciones efímeras (*Please don't leave me*, 1969; *All my clothes*, 1970; *Broken fall. Organic*, 1971 e *In Search of the Miraculous. One Night in Los Angeles*, 1973), optando por la cámara de medio formato –operada por Mary Sue Andersen– para las imágenes en color como *On the road to a new Neo Plasticism, Westkapelle, Holland* (1971), *Farewell to faraway friends* (1971) o *Untitled (Tea Party)* (1972), que requerían de una precisión en el encuadre y, sobre todo, en el tratamiento de la luz, que la Kodak Tri-X de 35 mm y alta sensibilidad no podía proporcionar.

La gran diferencia radica, fundamentalmente, en la parte final del proceso creativo: la edición y la firma. Ni Ader seleccionó las imágenes, ni mucho menos sancionó su contenido como parte de su trabajo. Por lo que sería a todas luces erróneo incluirlas como parte de su obra (al menos en el sentido tradicional; es decir, pre-conceptual). Dicho esto –que es evidente– tampoco parecería adecuado renunciar a su función histórica y documental. Especialmente en un contexto como el del arte conceptual, en el que el uso de la fotografía en un sentido amateur (anti-profesional), factual o testimonial era habitual⁴⁵, como veremos a continuación, y para el que un proyecto como *In Search of the Miraculous* posee, más allá de su forma de representación (textual, gráfica o incluso oral; como una especie de leyenda), un simbolismo y un significado especiales porque llevó su lógica desmaterializadora hasta donde ningún otro artista llegó y porque creó una metáfora o tropo singular –sin parangón, dentro de este movimiento– para dar forma a esta idea o principio-rector de la neo-vanguardia, que fue el de la desaparición.

5. LA DIALÉCTICA ENTRE ACCIÓN Y DOCUMENTACIÓN: EL ROL DE LA FOTOGRAFÍA EN EL ARTE CONCEPTUAL

A partir de la continuidad relativa que existe entre las fotografías póstumas de *In Search of the Miraculous* y el resto de la obra del artista, así como estimulados por los debates a propósito de los límites entre la obra y el documento en el arte conceptual⁴⁶, nos disponemos, a continuación, a responder a la segunda pregunta. Para ello, estudiaremos estos materiales inéditos en relación a otros proyectos fotográficos conceptuales, contemporáneos de Ader, en los que el rol documental del medio se hace patente como, por ejemplo, sucede en determinadas obras de Douglas Huebler, Vito Acconci, Richard Long o Robert Smithson, entre otros. Este

45. Retomando la comparación con *Spiral Jetty*, puede ser interesante recordar que Smithson prefirió que la obra fuese documentada por un fotógrafo profesional (Gianfranco Gorgoni) y que exhibió ocho de estas imágenes en el verano de 1970 en la influyente exposición *Information*, en el MoMA de Nueva York (COOKE, Lynne: *op. cit.*, p. 64).

46. BUCHLOH, Benjamin H. D.: *op. cit.*, 1990; OWENS, Craig: *op. cit.*, 1992; WALL, Jeff: «Marks of Indifference. Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art», en GOLDSTEIN, Anne; RORIMER, Anne, *Reconsidering the Object of Art. 1965-1975*. Cambridge, Massachusetts y Los Ángeles, MIT Press y Los Angeles MoCA, 1995; ALBERRO, Alexander: *op. cit.*, 2004; MARIÑO, Melanie: «Almost not Photography», en CORRIS, Michael (ed.), *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004; DAVILA, Mela: *op. cit.*, 2011; WITTKOVSKY, Matthew: *op. cit.*, 2011 y BERGER, Christian: *op. cit.*, 2016.

rol documental se expresa en el foto-conceptualismo, según planteó el artista Jeff Wall en un influyente texto en 1995, de dos maneras: a través de una revisión crítica (y paródica) de la tradición del fotorreportaje y mediante el recurso a una postura *amateur* (o anti-profesional) que hunde sus raíces en la negatividad del arte moderno y abstracto⁴⁷. Ambos aspectos pueden ser relacionados con la obra de Ader, pero en esta ocasión nos fijaremos especialmente en el primero.

Douglas Huebler –cuyo trabajo tuvo una presencia ostensible en Los Ángeles y Amsterdam entre 1969 y 1975, con exposiciones individuales en la galería Eugenia Butler (1969), Art & Project (1970 y 1971) y CalArts (1972)– fue uno de los artistas que más temprano reflexionó sobre estas cuestiones y tal vez el que más importancia concedió al rol de la documentación⁴⁸. Su declaración de 1969 en el catálogo de la exposición *January 5-31*, comisariada por Seth Siegelaub, es indicativa al respecto:

El mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes; yo no deseo añadir más. Prefiero, simplemente, constatar la existencia de las cosas en relación al tiempo y/o al espacio. De manera más específica, mi trabajo se ocupa de elementos cuya interrelación está más allá de la experiencia perceptiva directa. Dado que la obra existe más allá de la experiencia perceptiva directa, el conocimiento del trabajo depende de un sistema de documentación⁴⁹.

Con estas palabras, Huebler se convirtió en uno de los primeros artistas en manifestar la vocación expansiva del arte conceptual, más allá del arte objetual y del cubo blanco, y en llamar la atención sobre la dependencia de estas prácticas de «un sistema de documentación». En efecto, la existencia de la obra «más allá de la experiencia perceptiva directa» implicaría, por ejemplo, la necesidad de traer al presente un acontecimiento del pasado (una acción), o de salvar distancias más o menos grandes entre el espectador y la obra de arte (una intervención). El sistema de documentación facilitaba por tanto este tipo de experiencia mediante «fotografías, mapas, dibujos o lenguaje descriptivo»⁵⁰.

Comenzaba a tomar forma a partir de ese momento una cuestión clave entre los artistas del movimiento conceptual: la diferenciación entre la información primaria (relacionada con la idea o proyecto) y la secundaria (relacionada con la documentación del mismo), que, no obstante, estaban destinadas a sintetizarse. Lo cual suponía también, al menos a los ojos de teóricos como Seth Siegelaub y Lucy Lippard⁵¹, que la

47. WALL, Jeff: *op. cit.*, pp. 246-267.

48. BERGER, Christian: «Douglas Huebler and the Photographic Document», *Visual Resources. An international journal on images and their uses*, 32/3-4 (2016), p. 211.

49. HUEBLER, Douglas: «Statement», en SIEGELAUB, Seth: *January 5-31*, Nueva York, auto-edición, 1969; «The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existing of things in terms of time and/or place. More specifically, the work concerns itself with things whose interrelationship is beyond direct perceptual experience. Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation».

50. *Ibidem*.

51. Recordemos que Lucy Lippard estaba reflexionando más o menos en paralelo (1968) sobre este tipo de procesos desde un punto de vista de más militante en el que, según ella, el arte caminaría hacia la «desmaterialización». Ver: LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John: «The Dematerialization of Art», *Art International*, 12/2 (febrero 1968), pp. 31-36. En 1995, escribiendo en el catálogo *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Lippard se reafirmaba en estas ideas: «Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material is secondary, lightweight,

información lingüística y gráfica presentada en catálogos u otros formatos editoriales jugasen un rol sin precedentes en la comunicación artística⁵², tendente a confundirse con la propia obra⁵³.



FIGURA 15. DOUGLAS HUEBLER. *LOCATION PIECE #2, NEW YORK CITY – SEATTLE, WASHINGTON, 1969* (FROM *ARTISTS AND PHOTOGRAPHS*, NEW YORK: MULTIPLES, INC. AND COLORCRAFT), 1970. © Estate of Douglas Huebler / The Artists Rights Society (Ars), New York / VEGAP, Madrid. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

Ejemplos tempranos de este estrecho vínculo entre la obra y su documentación (la idea y la «forma») serían las piezas con mapas del norteamericano Douglas Huebler (1924-1997) de 1968 y 1969; en concreto, el libro *November 1968* –un proyecto editado en colaboración con el comisario Seth Siegelaub– así como su contribución para la iniciativa de la editorial Multiples Inc. *Artists and Photographs* –titulada *Location*

ephemeral, cheap, unpretentious, and/or dematerialised» (LIPPARD, Lucy: «Escape Attempts», en GOLDSTEIN, Anne; RORIMER, Anne (eds.), *Reconsidering the Object of Art. 1965-1975*. Cat. exp. Cambridge, Massachusetts y Los Ángeles, MIT Press y Los Angeles MoCA, 1995, p. 17). Para una revisión crítica reciente del concepto de «desmaterialización» en la obra de Lippard ver: BERGER, Christian: *op. cit.*, 2019.

52. ALBERRO, Alex: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2004, p. 56.

53. «When art does not any longer depend upon its physical presence, when it becomes an abstraction, it is not distorted and altered by its reproduction in books. It becomes PRIMARY information, while the reproduction of conventional art in books and catalogues is necessarily (distorted) «SECONDARY» information. When information is PRIMARY, the catalogue can become the exhibition»; ver Siegelaub citado por MEYER, Ursula: *Conceptual Art*. Nueva York, Dutton & Co., 1972, p. xiv.

Project #2, New York City– Seattle, Washington (1969-70). Alexander Alberro demostró en su análisis de este libro cómo Huebler y Siegelauub fundieron en una sola entidad la obra y su documentación, después de una serie de tentativas o ensayos entre 1967 y 1968, en las que no estaba claro que esto pudiese ser una nueva forma de representación en el ámbito de las artes visuales⁵⁴. En una entrevista con Charles Harrison poco después de la publicación del libro *November 1968* (en junio de 1969), Siegelauub señalaba lo siguiente: «El catálogo puede actuar ahora como información primaria para la exposición, en contraposición a la información secundaria... En algunos casos, la exposición puede ser el catálogo»⁵⁵. El libro *November 1968* es pues uno de los primeros ejemplos de síntesis entre la obra y su documentación (FIGURA 15).

A medida que el tiempo pasó y que este tipo de proyectos se consolidaron, los artistas, los críticos y también los coleccionistas se dieron cuenta y aceptaron que realmente no había una parte del trabajo más verdadera que la otra (por ejemplo, la acción que la documentación), sino que ambas formaban parte de una misma «cadena de significantes»⁵⁶ –como elocuentemente escribió Craig Owens, a propósito del proyecto *Spiral Jetty* de Robert Smithson– en la que unas partes dependían de las otras. Es decir, que la presencia (la intervención en el terreno, en el «site» o, en su defecto, la acción, la «performance») no podía ser entendida sin la ausencia (la documentación, el «non-site») (FIGURA 16)⁵⁷.

Es en este contexto teórico, en nuestra opinión, en el que emerge la pregunta de si la documentación de la segunda parte del tríptico *In Search of the Miraculous* (1975-76), que aquí presentamos de manera íntegra por primera vez, podría llegar a desempeñar un papel similar al que juegan la fotografía y otros soportes en las obras de los artistas citados –como evidencia, como prueba de la existencia de algo que ya no está, como registro de una actividad efímera; como parte de una «cadena de significantes» (Owens); como «forma pública final» de la obra (Foote)– incluso en ausencia del artista (o quizá precisamente a causa de ello).

54. Ver los comentarios de Alberro sobre la obra de Huebler en el periodo 1967-1969 (ALBERRO, Alex: *op. cit.*, 2004).

55. Siegelauub entrevistado por Harrison en 1969 y citado en ALBERRO, Alex: *op. cit.*, p. 73; «The catalogue can now act as primary information for the exhibition, as opposed to the secondary information... In some cases the exhibition can be the catalogue».

56. «Like the non-site, the *Jetty* is not a discrete work, but one link in a chain of signifiers which summon and refer to one another in a dizzying spiral. For where else does *Spiral Jetty* exist except in the film which Smithson made, the narrative he published, the photographs which accompany that narrative, and the various maps, diagrams, drawings, etc., he made about it?»; OWENS, Craig: «Earthwords», en *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Los Ángeles y Berkeley, University of California Press, 1992, p. 47.

57. En un importante artículo sobre el arte conceptual y la fotografía, Nancy Foote elaboraba estas cuestiones en el plano teórico y achacaba al proceso editorial la capacidad de relacionar la presencia con la ausencia (el pasado y el presente, lo visible y lo invisible) y de convertir la documentación (necesariamente limitada) de una acción extendida en el tiempo y el espacio, en una obra de arte (fundiendo la información primaria con la secundaria), que constituiría la «forma pública final» del proceso artístico: «Unlike a performance, theatrical or otherwise, in which the only way to see it is actually to be there in person from beginning to end (likewise a film or video), a process piece takes on its final *public* form in its documentation and is experienced by the viewer as a more or less simultaneous whole, in the same way that one would confront a painting or sculpture. This submergence of the temporal in favor of the visual is possible only with still photographs, which punctuate action and hand back the concept of the work edited of its durational aspects. Even, as in large series of photographs, when it is impossible to take in the whole work at once, our sense of ongoing time remains negligible»; FOOTE, Nancy: «The Anti-Photographers», *Artforum* 15 (septiembre 1976), pp. 46-54.

Es cierto que una propuesta de este tipo puede resultar controvertida, sobre todo porque plantea –si llevásemos su lógica al extremo– la «creación» de una obra póstuma (compuesta por los vestigios documentales) que, teóricamente, iría en contra de la voluntad del artista y de la integridad de su obra. Por eso trataremos de analizar los diferentes ángulos desde los que se puede plantear atendiendo al criterio de otros autores como Alexander Dumbadze, Lucy Lippard y Benjamin Buchloh.

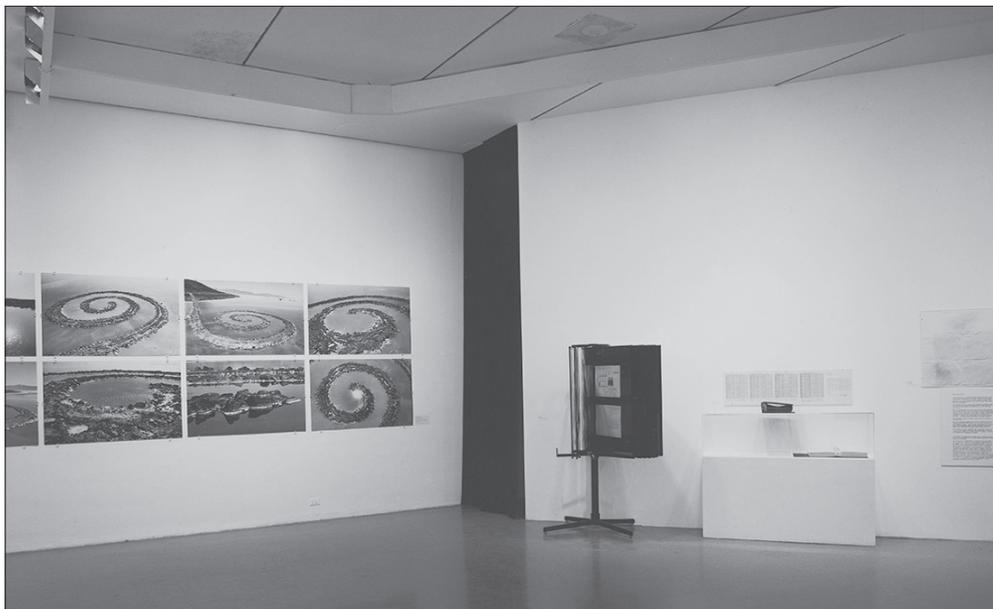


FIGURA 16. ROBERT SMITHSON. *SPIRAL JETTY*, FOTOGRAFÍAS DE GIANFRANCO GORGONI INCLUIDAS EN LA EXPOSICIÓN *INFORMATION*, COMISARIADA POR KYNASTON MCSHINE, EN EL MOMA DE NUEVA YORK (2 DE JULIO—20 DE SEPTIEMBRE, 1970). FOTÓGRAFO DE LA EXPOSICIÓN: JAMES MATHEWS. © 2021. Digital Image, The Museum Of Modern Art, New York/Scala, Florence

Dumbadze se refirió a este riesgo de confundir la obra con su documentación, inherente a muchos proyectos de tipo conceptual, de manera indirecta, cuando escribió:

[...] incluso la obra de arte más fugaz requiere un medio para comunicarse, un conducto que la mayoría de las veces es la red institucional del mundo del arte. Lo que realza aún más este punto es el papel de la documentación. Fotografías aparentemente accidentales, a menudo en blanco y negro, forman gran parte de la historia visual del arte conceptual y la *performance*. Seductoras por su informalidad, estas imágenes no solo muestran una obra de arte, sino que invitan a uno a imaginar cómo fue estar allí. Tal es el atractivo de gran parte del arte conceptual. Ofrece a los espectadores acceso a una parte de la vida que, por su asociación con el arte radical, parece progresista, ideal, incluso utópica. Son estas imágenes, a menudo mostradas en instituciones, las que han ayudado a que estos actos sean considerados como arte⁵⁸.

58. «[...] even the most fleeting work of art requires a medium to communicate, a conduit that more often than not is the institutional network of the art world. What further enhances this point is the role of documentation. Seemingly incidental photographs –often in black and white– form much of the visual history of conceptual art and performance art. Alluring in their casualness, these pictures not only show a work of art but invite one to imagine what it was like actually to be there. Such is the appeal of a great deal of conceptual art. It gives viewers access to

Este fragmento, que forma parte de su análisis del proyecto *In Search of the Miraculous*, tenía como corolario la siguiente afirmación, que incidía en la capacidad de re-apropiación de este tipo de proyectos –en ciertos casos, como el de Ader, rayanos en lo irrepresentable o indocumentable– por parte del sistema institucional, como base de ulteriores procesos de mitificación de los artistas:

Es una paradoja que la iconoclasia inherente a la tragedia de *In Search of the Miraculous* engendre ahora una comprensión iconofílica del arte de Ader. Cada imagen en la que está presente, como todo lo que pueda aludir a su ausencia, ha sido cargada de un significado que crea un aura alrededor de Ader⁵⁹.

En efecto, es posible que *In Search of the Miraculous* pueda ser leída como una obra iconoclasta⁶⁰, según se refiere a ella Dumbadze, purista, en la que Bas Jan Ader buscaba la «verdad» más íntima de la obra de arte en su desafío frente al océano; la versión más despojada y esencial de la misma. Una obra que, hipotéticamente, no demandaba ningún tipo de representación, puramente desmaterializada, cumpliendo así con los sueños y preceptos más radicales y utópicos del arte conceptual⁶¹. Sin embargo, hay documentación que demuestra que esa no era la verdadera intención del artista; sino que éste si pretendía representar su aventura a través de varios medios y publicarla en un libro. El «problema» reside, más bien, en que no fue Ader el que generó esa «forma pública final» (Foote), que da fé de la realización de su proyecto, sino terceros: el fotógrafo Alberto Martí y los jueces Gil Cagiao y Gómez-Pablos, que tramitaron el expediente⁶².

Sin duda esta cuestión es problemática tanto desde el punto de vista estético, como ético. ¿Puede crearse una obra de manera póstuma? ¿Respondería a los deseos del artista? ¿Cuáles serían las implicaciones desde el punto de vista de la autoría y la propiedad intelectual?⁶³... Todas son preguntas pertinentes y rigurosas, necesarias.

a sliver of life that by its association to radical art seems progressive, ideal, even utopian. It is these images, often shown in institutions, that have helped these acts be considered as art»; DUMBADZE, Alexander: *Bas Jan Ader. Death is Elsewhere*. Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2013, p. 144.

59. «It is a paradox that the iconoclasm inherent to the tragedy of *In Search of the Miraculous* now engenders an iconophilic understanding of Ader's art. Every image in which he is present, like everything that may allude to his absence, has been charged with a significance that creates an aura surrounding Ader» (DUMBADZE, Alexander: *op. cit.*, p. 154).

60. El vínculo de un cierto tipo de conceptual analítico con la actitud iconoclasta y el cuestionamiento de la representación y, por extensión, de la fotografía, fue estudiado por John Roberts en su texto «Photography, Iconophobia and the Ruins of Conceptual Art». Ver: ROBERTS, John (ed.): *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*. Londres, Camerawork, 1997, pp. 7-45.

61. «What was to make Ader's upcoming sail unique was its absolute singularity. It had the potential to be an experience that defied representation. To emphasize that point, to in essence portray that which cannot be represented, Ader's Copley show had to be extravagant. It had to make explicit the relation between absence and presence» (DUMBADZE, Alexander: *op. cit.*, p. 118).

62. Entrecorramos «problema» porque anteriormente hemos demostrado que la documentación de la obra por parte de terceros –incluso anónimos– era una práctica aceptada por parte de algunos artistas conceptuales, en coherencia con sus principios estéticos. Es más, la arbitrariedad o casualidad en la resolución material o formal de la obra fue favorecida activamente por algunos artistas, como hizo Douglas Huebler en su obra *Location Project #2, New York City – Seattle, Washington (1969-70)* (BERGER, Christian: *op. cit.*, p. 220).

63. Las implicaciones derivadas de la propiedad y los materiales documentales resultan especialmente interesantes pero nos abstenemos de comentarlas en este artículo por cuestiones de espacio. Seth Siegelau se refiere a esta cuestión que, según él, era crucial desde los inicios del conceptual, en una entrevista con Catherine Moseley publicada en el libro *Conception. Conceptual Documents 1968 to 1972*. Ver MOSELEY, Catherine: *Conception*.

Pero lo cierto es que la tradición conceptual en la que estamos enmarcando este debate las relativiza, como mínimo. Porque el arte conceptual –tal y como lo hemos descrito en este artículo– no solo nos permite sino que nos impulsa a esquivar la relación binaria que tradicionalmente existía entre lo que se identificaba con la obra de arte y lo que no. En este marco teórico, en el que existe y se favorece toda una gama de grises entre la obra de arte y su documentación, es posible evitar esta polaridad y considerar la «documentación» de la obra (gráfica y textual) tan importante y necesaria como la «obra» sin terminar de Bas Jan Ader⁶⁴.

6. EL EXPEDIENTE DE HALLAZGO 143/76 Y LA CRÍTICA DE BUCHLOH A LA «ESTÉTICA DE LA ADMINISTRACIÓN»

El rol del otro elemento clave en la documentación de *In Search of the Miraculous* –el dossier de la Comandancia de Marina– resulta igualmente controvertido. Este dossier o expediente, como las instantáneas, es uno de esos materiales que, parafraseando a Dumbadze, «alude a la ausencia del artista» y que, desde la publicación en 2007 del *Discovery File*, de Dalstra y van Wijk, también cabría decir que contribuye «a cargar de significación el aura que rodea a Ader»⁶⁵. Juntos, el expediente y las fotografías, establecen una relación dialéctica entre texto e imagen, que, por un lado, contradice o entra en conflicto con la (supuesta) actitud iconoclasta, anti-representacional, del artista, mientras que, por otro, entronca con los principios básicos del arte conceptual y la *performance* tal y como se practicó en los Estados Unidos y Europa y según se aprecia en la obra de artistas dispares como Huebler, Smithson, Graham, Acconci, Ruppertsberg, Baldessari, Leavitt, Rosler y Lamelas⁶⁶, así como en los enunciados teóricos de Seth Siegelau y Lucy Lippard. En 1972, en la presentación de su libro *Six Years. The Dematerialization of the Art Object*, Lippard enfatizaba, efectivamente, su interés por trabajos «textuales y fotográficos»⁶⁷. Trabajos que, en lugar de colgar en una pared, como los cuadros

Conceptual Documents 1968 to 1972. Norwich, Norwich School of Art and Design, 2002, p. 145. Alexander Alberro la analiza en su libro *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (ALBERRO, Alexander: *op. cit.*, p. 157).

64. En el texto introductorio al volumen nº. 32 de la revista *Visual Resources* dedicado a la «documentación como práctica artística» en la década de los sesenta, los editores Christian Berger y Jessica Santone escriben: «[...] it became less and less clear where and when the artwork stopped and documentation of art began»; BERGER, Christian; SANTONE, Jessica: «Documentation as Art Practice in the 1960s. Introduction», *Visual Resources*, 32/3-4 (2016), p. 202.

65. DUMBADZE, Alexander: *op. cit.*, p. 154.

66. En uno de los primeros artículos centrados en el proceso de recuperación de la obra de Ader a finales de la década de los noventa, el crítico norteamericano Bruce Hainley consideraba que su obra era ejemplar respecto a su reflexión sobre la relación entre la *performance* y la documentación: «Perhaps more than repetition, Ader was exploring the conundrum of how to document –in language and/or visually– any performance or action. It is as if he were investigating the ontology and epistemology of the then-nascent fascination with performance and its documentation, with a thoroughness eluding any other Conceptual artist»; HAINLEY, Bruce: «Legend of the Fall», *Artforum*, marzo 1999, p. 92.

67. «I would like this book to reflect the gradual deemphasis of sculptural concerns, and as the book evolves, I have deliberately concentrated increasingly on textual and photographic work»; LIPPARD, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York, Praeger, 1973, p. 6.

de grandes formatos del minimalismo, podrían ser guardados en un cajón⁶⁸, o en una maleta en la que cabría toda una exposición, reflejando este movimiento en el que, supuestamente, el objeto había desaparecido, se había «desmaterializado», o iba camino de hacerlo⁶⁹.

Esta lectura «optimista» del conceptual había sido refutada en 1990 por el historiador Benjamin Buchloh en un artículo retrospectivo titulado «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», en el que repasaba la historia del nuevo arte documental desde sus inicios hasta el momento en que, en su opinión, este tipo de prácticas, que habían nacido, en efecto, con una intención revolucionaria, democratizadora, terminaron siendo cooptadas por parte de las instituciones y el mercado⁷⁰. En un segundo texto en 2010, Buchloh reiteró su análisis y crítica del arte conceptual, y planteó una versión más escéptica aún del proceso de desmaterialización (mediante textos o fotografías) de la obra de arte y de sus supuestos efectos o beneficios, en la producción, distribución y recepción de la obra de arte, que, en cierto modo, cuestionaba e interpelaba a la lectura original de Lippard:

[Pero] la supuestamente subversiva anti-estética de la máquina de escribir y el papel, y de las fotografías *amateur*, eventualmente cambiaría y adquiriría una semejanza involuntaria tanto con la estética textual de un mundo totalmente administrado como con los estilos fotográficos de la cultura de la vigilancia. En otras palabras, lo conceptual apareció (así como el *ready-made* de Duchamp se había percibido erróneamente como una celebración de la cultura industrial de la mercancía) como si estuviera trabajando en complicidad con la reducción universal de todas las gratificaciones táctiles y especulares realizadas en los regímenes diarios de administración. Como nos ha enseñado la reacción pictórica y la proliferación de objetos desde entonces, el conceptualismo se malinterpretaba fácilmente como si siguiera miméticamente la retirada gradual del goce de la vida cotidiana al aceptar masoquistamente la prohibición de la materia y el proceso bajo las presiones y controles de un mundo administrado universalmente⁷¹.

68. Así se refería Nicole Daled a una de las obras seminales de su colección –el manuscrito «Sentences on Conceptual Art» (1968), de Sol Lewitt– para expresar el nuevo tipo de fisicidad de las obras conceptuales «desmaterializadas», frente a los cuadros tradicionales. Ver: PELZER, Birgit: «Synchronies. A Journey of Discovery through Herman and Nicole Daled's Collection and Archives – 1966-1978», en DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich, *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled: 1968-1978*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, p. 41.

69. La historiadora y comisaria Catherine Morris lo describía así, en el texto que elaboró a modo de introducción de la exposición-homenaje al libro de Lippard que organizó, en 2012, el Museo de Brooklyn: «Because most of the art was made up of instructions, or diagrams written on cheap paper, or simple photographic documentation, an entire exhibition devoted to the movement could travel in one suitcase, easily transported and installed in each venue by one person»; MORRIS, Catherine: «Six Years as a Curatorial Project», en BONIN, Vincent; MORRIS, Catherine (eds.), *Materializing Six Years. Lucy Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Cambridge, Massachusetts y Nueva York, MIT Press y Brooklyn Museum, 2012, p. 11.

70. BUCHLOH, Benjamin: «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», *October*, 55 (1990), pp. 105-143.

71. «[But] the supposedly subversive anti-aesthetic of typewriter and paper, and of amateurish photographs, would eventually turn and acquire an involuntary similarity to both the textual aesthetics of a totally administered world and the photographic styles of surveillance culture. In other words, the conceptual appeared (just as Duchamp's ready-made had been misperceived as a celebration of industrial commodity culture) as though it was working in tandem with the universal reduction of all tactile and specular gratifications performed in the daily regimes of administration. As the painterly backlash and the object proliferation since then have taught us,

El expediente de hallazgo 143/76, elaborado por la Comandancia de Marina de A Coruña en plena transición del franquismo a la democracia, podría identificarse, quizá, con esta forma de representación fría, racional y burocrática: se trata de un documento estrictamente judicial, sin concesiones a la poesía, anti-estético, como corresponde a su género, que, después de pasar treinta años almacenado, «olvidado», aislado o desatendido –«guardado en un cajón», por hacer referencia a las palabras de la coleccionista Nicole Daled– en un archivo militar ubicado en la Calle María de Ferrol, en Galicia, junto a cientos de miles de documentos y legajos vinculados al mar y la navegación, desde su fundación por Felipe V, en el siglo XVIII, es rescatado ahora para hacerlo «hablar», significar –a través de su inserción en un contexto de lectura adecuado, hacia el que este artículo pretende ser un primer paso– del desenlace de uno de los más trágicos proyectos artísticos del siglo XX. Esa información contextual, que nos permitiría, idealmente, reconstruir parcialmente el proceso y la manera en que el artista condujo la obra –es decir; recorporalizarla, transformando la abstracta signatura «143/76» en una historia con nombres y apellidos; los de Bas Jan Ader y Mary Sue Andersen– debería potenciarse, para tener éxito, con elementos diversos como son las [dramáticas] fotografías de Alberto Martí, otros elementos generados alrededor del proyecto *In Search of the Miraculous*, algunas de las obras previas de Ader e incluso obras afines de otros artistas de su generación⁷².

7. CONCLUSIONES: DE LA IDEA AL DOCUMENTO

Por eso, más allá de la crítica de Buchloh a esta nueva «estética administrativa y de control», que, como él señala acertadamente, a menudo alimentó una nueva demanda de fetiches, por parte de coleccionistas privados e institucionales⁷³, es necesario plantearse si este tipo de materiales –como los que hemos presentado en este artículo a propósito del proyecto póstumo de Ader– son capaces de desempeñar, simultáneamente, otro tipo de roles de tipo histórico y artístico, sin verse reducidos, inevitablemente, al puro y duro mercantilismo que refleja la postura del crítico alemán. No se trata, como ya hemos advertido, de considerarlos necesariamente como obras de arte, en el sentido tradicional del objeto autónomo y exclusivo, sino, en su lugar, de reconocer, precisamente, su capacidad para cuestionarlo, así como su papel esencial en la transmisión de una obra tan singular como *In Search of the Miraculous*.

conceptualism was easily misread as though it were mimetically following the gradual withdrawal of *jouissance* from everyday life by masochistically accepting the prohibition of matter and process under pressures and controls of a universally administered world»; BUCHLOH, Benjamin: «*Art Belge et Conceptuel Dalidien: An Abecedarium (incomplete)*», en DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich: *op. cit.*, p. 273.

72. Berger y Santone consideran que la «documentación como práctica artística» consiste tanto en «the material processes of creating documents, and the complex work of assembling sets of documents, organizing systems of materials, or drawing connections between them» (BERGER, Christian; SANTONE, Jessica: *op. cit.*, pp. 201-202). Es decir, no solo en la creación del documento, sino en su contextualización.

73. La demanda de materiales documentales y archivos vinculados al arte conceptual se ha incrementado considerablemente en los últimos años, tal y como atestiguan ciertas exposiciones en galerías privadas y museos, así como la creación de colecciones privadas e institucionales dedicadas en exclusiva a este tipo de formatos.

Una forma de lograr este objetivo podría resultar de la síntesis entre dos interpretaciones alternativas del arte conceptual; la que recientemente ha propuesto el historiador del arte Christian Berger⁷⁴ y la «clásica» del artista Lawrence Weiner⁷⁵. Así, frente al mito de la «desmaterialización», Berger cuestiona la literalidad o parcialidad de la definición acuñada por Lippard y Chandler en 1968, no para denunciar su posible, aunque indeseada, connivencia con los regímenes de control de la sociedad capitalista, como hace Buchloh, sino para incidir en aquellos elementos que demuestran que los artistas conceptuales apreciaban e investigaban la materialidad de la obra de arte, aunque de una manera distinta a sus predecesores. Una materialidad peculiar, adaptada a su realidad, que no tiene que ver con la de la obra de arte tradicional, sino con una materialidad alternativa –en muchos casos ligera, precaria, frugal, sucinta– compuesta por documentos archivísticos, producto de la nueva «sociedad de la información», en forma de textos, fotografías...⁷⁶ Bajo este prisma, los documentos que hemos presentado y analizado adquieren un nuevo valor. Forman parte de una nueva visión materialista e histórica del arte conceptual y plantean toda una serie de cuestiones entorno al estatus de la obra de arte; tanto en lo que se refiere al proyecto de Ader, en sí mismo, como al concepto de «obra de arte» en general.

Dicho lo cual, habría que aclarar que, para ciertos artistas, y más allá de la reivindicación de Berger del carácter material del arte conceptual, la obra no se expresa o manifiesta únicamente en dichos elementos; sino en un aspecto más sutil, si cabe, que es el que determina la relación dialéctica entre la idea o proyecto y su eventual materialización. La conocida declaración de Lawrence Weiner de 1968, en la que afirmaba que «El artista puede construir la obra / la obra puede ser fabricada / la obra *no* necesita ser construida [...] (cursiva del autor)», es fundamental y ejemplar al respecto; en este texto Weiner contempla que la obra existe como «objeto» desde que se constituye en el lenguaje⁷⁷ y que su materialización –o documentación– es una condición que queda en manos del espectador –«[...] la decisión sobre el estado de la obra reposa en el receptor en ocasión de la recepción»– lo que, a su vez, abre todo un campo de debate sobre el rol de los críticos, curadores y coleccionista en relación a la constitución de la obra de arte como tal⁷⁸.

Se podría argumentar que Ader suscribiría esta visión dialéctica (hegeliana) del arte conceptual, que daría pie a considerar de otra manera la relación entre el proyecto *In Search of the Miraculous* y su hipotética documentación. Para ello podríamos remitirnos a la relación personal entre Ader y Weiner, que se conocieron en Amsterdam en 1970 y coincidieron en varios lugares desde ese momento hasta 1975. Pero lo que demuestra

74. BERGER, Christian (ed.): *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*. Leiden-Boston, Brill, 2019.

75. WEINER, Lawrence: «Statement», en Siegelau, Seth: *January 5–31*, Nueva York, auto-edición, enero de 1969.

76. Matthew Wittkovsky defendía una tesis parecida en el catálogo de la exposición *Light Years*, una de las mejores aportaciones sobre la relación entre el conceptual y la fotografía: «Although the later movement [Conceptual art] was said from early on to be aiming at «dematerialization», that tag was a misnomer for what amounted to the development of a new set of material practices, grounded in the mutability and anonymity of photographs»; WITTKOVSKY, Matthew (ed.): *Light Years: Conceptual Art and the Photograph*. Yale, Yale University Press, 2011, p. 17.

77. SCHUG, Alfred: «Kunst–Sprache–Denken–Wirklichkeit», citado por Buchmann, Sabeth: «Language is a Change in Material», en el libro BERGER, Christian: *op. cit.*, p. 161.

78. Para algunos artistas, como Weiner, la documentación es secundaria, mientras para otros, como Aconci o Huebler, resulta esencial.

esta sintonía de manera más convincente son las declaraciones de sus amigos y artistas William Leavitt y Allen Ruppberg, que sitúan la forma de entender el arte conceptual de Ader en un ámbito cercano al de Weiner. Leavitt declaró, en este sentido, que «no era infrecuente» que Ader se refiriese a una pieza «como si estuviese terminada mientras que todavía estaba trabajando en ella o pensándola»⁷⁹. Allen Ruppberg, por su parte, expresó su convicción de que *In Search of the Miraculous* se trata de una obra «terminada», en la medida en que es coherente con los principios del arte conceptual, y en la medida en que la «estructura, la idea» es todo lo que hace falta para «verla» o entenderla⁸⁰. Ambas declaraciones encajan con la propuesta de Weiner de la obra como «objeto lingüístico» que puede llegar a materializarse, o no, dependiendo de la evolución del proceso.

Esta lectura de *In Search of the Miraculous* –a través de las teorías de Lawrence Weiner y la interpretación crítica del concepto de materialidad de Berger– pretende incidir en la que consideramos cómo característica más singular del movimiento conceptual que, a su vez, se manifiesta de manera original en este proyecto de Ader. Esta característica no es otra que la constante reflexión sobre el vínculo que existe entre el ámbito lingüístico y material; o, dicho de otro modo, entre lo presente y lo ausente; lo figurativo (o narrativo) y lo abstracto. Una dialéctica que se expresó de formas distintas en la obra de Bas Jan Ader hasta llegar a su proyecto póstumo, en el que su biografía se diluye en el océano.

Por eso, podría llegar a afirmarse, como conclusión, que, si bien, durante mucho tiempo, la segunda parte del tríptico existió solo como «objeto lingüístico», desde el momento en que el expediente de hallazgo y las fotografías de Alberto Martí salen a la luz (se publican o son exhibidas en un contexto adecuado), el proceso de materialización se culminaría de manera natural –incluso en ausencia del artista– si aceptamos la proximidad de la práctica de Bas Jan Ader con lo que estipula la famosa declaración de Lawrence Weiner.

Por un lado, esta lectura pretende situar *In Search of the Miraculous* como una obra paradigmática del arte conceptual. Por otro, pone en valor los documentos inéditos hallados en Galicia y relacionados con la segunda fase del tríptico. Finalmente, esta lectura también nos conduce hasta el punto de partida de la que, en nuestra opinión, debería ser la siguiente fase en el análisis de esta obra compleja y única; su relación con el concepto de «mito», desde un punto de vista filosófico y artístico. Es decir, otra forma de entender la relación entre la materialidad y el lenguaje que tiene que ver con los controvertidos pero insoslayables vínculos entre la historia, la biografía y la ficción.

79. «His way of working was very slow and careful. He wanted to make sure it was alright and properly done. [...] He spent a lot of time thinking about a title. If he didn't give it a title it probably was discarded [...] He would think of an idea, write it down and then (sometimes much later) it might be done, but the date of the writing the idea down was the date»; Archief Galerie Paul Andriess/BJ Ader, 19-25 (0946), RKD, La Haya.

80. Autor en conversación con Allen Ruppberg. Nueva York, octubre de 2015; «*Do you think it's a finished work?* I would say so. It exists for what is known about it. And it's a great work. The planning and the structure of the work is all there to be seen. *And you think that's what makes the work?* I mean, you can see the structure. You see the idea. And because it wasn't completed, it doesn't alter that structure, it just adds a set of unknown circumstances. You see the work as it exists, and then in relationship to his other works –it all makes sense to me».

REFERENCIAS

- ALBERRO, Alex; NORVELL, Patricia (eds.): *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*. Berkeley, University of California Press, 2001.
- ALBERRO, Alex: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2004.
- ANDRIESSE, Paul: *Bas Jan Ader. Kunstenaar/Artist*. Amsterdam, Openbaar kunstbezit, 1988.
- BAKER, George: «The Cinema Model», en COOKE, Lynne; KELLY, Karen (eds.), *Robert Smithson: Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*. Los Ángeles y Nueva York, University of California and Dia Foundation, 2005.
- BÉAR, Liza; SHARP, Willoughby: «A Telephone Conversation with Mary Sue Ader», *Avalanche* (verano de 1976), pp. 24-27.
- BEENKER, Erik: «The man who wanted to look beyond the horizon», en BLÄTTLER, Alexandra; WOLFS, Rein (eds.), *Bas Jan Ader. Please, don't leave me*. Cat. exp. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2006.
- BERGER, Christian; SANTONE, Jessica: «Documentation as Art Practice in the 1960s. Introduction», *Visual Resources. An international journal on images and their uses*, 32/3-4 (2016), pp. 201-209.
- BERGER, Christian: «Douglas Huebler and the Photographic Document», *Visual Resources. An international journal on images and their uses*, 32/3-4 (2016), pp. 210-229.
- BERGER, Christian (ed.): *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*. Leiden-Boston, Brill, 2019.
- BLÄTTLER, Alexandra; WOLFS, Rein (eds.): *Bas Jan Ader. Please, don't leave me*. Cat. exp. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2006.
- BUCHLOH, Benjamin: «Art Belge et Conceptuel Dalidien: An Abecedarium (incomplete)», en DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich, *A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled: 1968-1978*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.
- BUCHLOH, Benjamin: «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», *October*, 55 (1990), pp. 105-143.
- COOKE, Lynne: «A Position of Elsewhere», en COOKE, Lynne; KELLY, Karen (eds.), *Robert Smithson: Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*. Los Ángeles y Nueva York, University of California and Dia Foundation, 2005.
- COOKE, Lynne: *Mixed Use, Manhattan. Photography and Related Practices, 1970s to the Present*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2010.
- CHERIX, Christophe (ed.): *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art (1960-1976)*. Cat. exp. Nueva York, Museum of Modern Art (MoMA), 2009.
- DALSTAR, KOOS; VAN WIJK, Marion (eds.): *In Search of the Miraculous. Bas Jan Ader. 143/76. Discovery File*. Rotterdam, Veenman Publishers, 2007.
- DÁVILA FREIRE, Mela: «¿Es una obra o es un documento? El centro de estudios y documentación del Macba», en PICAZO, Glòria (ed.), *Impasse 10: libros de artista, ediciones especiales, revistas objetuales, proyectos editoriales...* Lleida, Ajuntament de Lleida – Centre d'art La Panera, 2011, pp. 301-308.
- DUMBADZE, Alexander: *Bas Jan Ader. Death is Elsewhere*. Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2013.

- FLAM, Jack: «Introduction: Reading Robert Smithson», en *Robert Smithson: Collected Writings*. Los Angeles, London, Berkeley, University of California Press, 1996.
- FOOTE, Nancy: «The Anti-Photographers», *Artforum*, 15 (septiembre 1976), pp. 46-54.
- FOSTER, Hal: «An Archival Impulse», *October*, 110 (otoño 2004), pp. 3-22.
- GOLDSTEIN, Anne; RORIMER, Anne (eds.): *Reconsidering the Object of Art. 1965-1975*. Cat. exp. Cambridge, Massachusetts y Los Ángeles, MIT Press y Los Angeles MoCA, 1995.
- HAINLEY, Bruce: «Legend of the Fall», *Artforum*, 37/7 (marzo 1999), pp. 90-95.
- HENSEMA, Jan H.: «Kunstenaar uit Drieberg verdronk op de oceaan», Groningen, *Nieuwsblad van het Noorden*, 10 de julio de 1976, p. 3.
- HONTORIA, Javier: *Bas Jan Ader. Entre dos tierras*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2010.
- HUEBLER, Douglas: «Statement», en SIEGELAUB, Seth: *January 5-31*, Nueva York, auto-edición, 1969.
- KAISER, Philipp (ed.): *Disappearing. California C. 1970*. Cat. exp. Munich, Prestel, 2019.
- LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John: «The Dematerialization of Art», *Art International*, 12/2 (febrero 1968), pp. 31-36.
- LIPPARD, Lucy: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nueva York, Praeger, 1973.
- LIPPARD, Lucy: «Escape Attempts», en GOLDSTEIN, Anne; RORIMER, Anne (eds.), *Reconsidering the Object of Art. 1965-1975*. Cat. exp. Cambridge, Massachusetts y Los Ángeles, MIT Press y Los Angeles MoCA, 1995.
- LLANO NEIRA, Pedro de: «Quiet Quality: A Possibility of Evasion». Cat. exp., *John Knight. Quiet Quality*. London, Cabinet Gallery, 2013, pp. 10-23.
- LLANO NEIRA, Pedro de: «La galería Claire Copley y los intercambios entre Norteamérica y Europa en el tiempo del arte conceptual», *Quintana*, 14 (2015), pp. 159-186.
- LLANO NEIRA, Pedro de: «Puntos de fuga: David Lamelas y su búsqueda de una práctica inimaginable en la esfera de lo estético», *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28 (2016), pp. 207-228.
- LLANO NEIRA, Pedro de: «La ciudad comienza con la respiración: Maria Nordman y *Filmroom/Smoke* (1967-presente)», *Artefacto visual*, 5/8 (2020), pp. 100-128.
- MANRY, Robert: *Tinkerbelle. The Story of the Smallest Boat Ever to Cross the Atlantic Nonstop*. Nueva York, Harper and Row, 1967.
- MARIÑO, Melanie: «Almost not Photography», en CORRIS, Michael (ed.), *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- MARTÍ VILLARDEFrancos, Alberto: *Alberto Martí VillardeFrancos*. A Coruña, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosko Alfonso, 1998.
- MEYER, Ursula: *Conceptual Art*. Nueva York, Dutton & Co., 1972.
- MORRIS, Catherine: «Six Years as a Curatorial Project», en BONIN, Vincent; MORRIS, Catherine (eds.), *Materializing Six Years. Lucy Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Cambridge, Massachusetts y Nueva York, MIT Press y Brooklyn Museum, 2012.
- MOSELEY, Catherine: *Conception. Conceptual Documents 1968 to 1972*. Norwich, Norwich School of Art and Design, 2002.
- MÜLLER, Christopher: *Bas Jan Ader. Implosion*. Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2000.
- OWENS, Craig: «Earthwords», en *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Los Ángeles y Berkeley, University of California Press, 1992.
- PELZER, Birgit: «Synchronies. A Journey of Discovery through Herman and Nicole Daled's Collection and Archives – 1966-1978», en DANDER, Patricia; WILMES, Ulrich, *A Bit of*

- Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled: 1968-1978.* Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010.
- ROBERTS, John: *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976.* Londres, Camerawork, 1997.
- TURRELL, James: «Truth in Light: A Conversation Between Michael Govan and James Turrell», en *James Turrell: Extraordinary Ideas Realized.* Berlín-Stuttgart, Hatje Cantz, 2018.
- VAN WIJK, Marion: *Bas Jan Ader. Let go.* Eindhoven-Amsterdam, Lecturis, 2015.
- VERWOERT, Jan: *Bas Jan Ader. In Search of the Miraculous.* London, Afterall Books, 2006.
- WALL, Jeff: «Marks of Indifference. Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art», en GOLDSTEIN, Anne; RORIMER, Anne (eds.), *Reconsidering the Object of Art. 1965-1975.* Cambridge, Massachusetts y Los Ángeles, MIT Press y Los Angeles MoCA, 1995.
- WEINER, Lawrence: «Statement», en Siegelau, Seth: *January 5-31*, Nueva York, auto-edición, enero de 1969.
- WITTKOVSKY, Matthew (ed.): *Light Years: Conceptual Art and the Photograph.* Yale, Yale University Press, 2011.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art*

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRES MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*