A black and white photograph of a hand, palm facing up, resting on a dark, textured fabric. A small butterfly is perched on the palm. A wristwatch with a white face and black strap is visible at the bottom left. The text 'Las variaciones Sebald' is overlaid on the right side of the hand.

Las variaciones
Sebald

Sebald
Variations

CCCB Centre de Cultura
Contemporània
de Barcelona

Las variaciones **Sebald**

Sebald
Variations

Consorcio del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona

Presidente

Salvador Esteve Figueras

Vicepresidente

Xavier Trias Vidal de Llobatera

Director general

Vicenç Villatoro

Vocales

Diputación de Barcelona

Mireia Solsona Garriga
Joan Carles García Cañizares
Gerard Ardanuy Mata
Josep Salom Ges
Antoni Fogué Moya
Sara Jaurrieta Guarner
Emiliano Jiménez León
Francesc Xavier Forcadell Esteller
Àngels Esteller Ruedas
Josep Altayó Morral
Jordi Portabella Calvete
Carles Combarros Vilaseca

Ayuntamiento de Barcelona

Jaume Ciurana Llevadot
Guillem Espriu Avedaño
Marta Clari Padrós
Llucià Homs Capdevila
Fernando Sans Rivière

Secretaría general

Petra Mahillo García

Secretaría delegada

Laura Esquerda Fontanills

Interventora general

Maria Teresa Raurich

Interventor delegado

Ferran Bayo Sobrecasas

El CCCB es un consorcio de:



**Diputació
Barcelona**



**Ajuntament de
Barcelona**

Exposición

«Las variaciones Sebald» es una producción del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona donde se presenta entre el 10 de marzo y el 26 de julio del 2015.

Dirección del proyecto

Rosa Ferré

Comisariado

Jorge Carrión

Conceptualización

Jorge Carrión, Pablo Helguera

Artistas y escritores con obra en la exposición

Winfried Georg Sebald, Carlos Amoraes, Piedad Bonnett, Jorge Carrión, Mariana Castillo Deball, Julià de Jòdar, Simon Faithfull, Andrea Geyer, Núria Güell, Pablo Helguera, Susan Hiller, Reinaldo Laddaga, Valeria Luiselli, Josiah McElheny, Trevor Paglen, Fernando Sánchez Castillo, Taryn Simon, Jan Peter Tripp, Guido van der Werve, Jeremy Wood

Coordinación

Anna Escoda
con la asistencia de Francisco Copado

Diseño del espacio

Anna Alcubierre / Espai_e

Diseño gráfico de la exposición y la comunicación

Avanti Avanti Studio. Design for All

Producción y montaje

Servicio de exposiciones del CCCB
Unidad de producción y montajes del CCCB

Montaje de la exposición

La Central de projectes y Grafitex

Audiovisuales

Supervisión de las producciones y realización de la obra Extras 1967-C to York de *Pablo Helguera*: José Antonio Soria

Instalaciones audiovisuales:

Departamento de audiovisuales del CCCB

Registro y conservación

Unidad de registro y conservación del CCCB

Transporte

Feltreco

Seguros

Cogesa y Hiscox

Traducción y corrección de textos

Marta Hernández Pibernat,
Ignasi Pàmies, Marta Roigé,
Zoraida de Torres, Mark Waudby

Coordinación del blog Sebaldiana

Jorge Carrión y Mario Hinojos

Performances teatro Sebald

Guión y dirección: Pablo Helguera
Ayudante de dirección: David Pintó

Y la colaboración del Servicio de difusión y recursos externos, de los servicios administrativos y generales, del CCCB Lab y del Centro de documentación y debate del CCCB.

Catálogo

Dirección

Jorge Carrión

Coordinación

Marina Palà

Diseño

spread: David Lorente

Textos

Jorge Carrión, Julià de Jòdar, J. J. Long

Entrevistas: Pablo Helguera a James Elkins, Jorge Carrión a Josep Maria Lloró

Textos sobre los artistas:

Jorge Carrión y Pablo Helguera

Traducción y asesoramiento lingüístico

Marc Jiménez, Marta Hernández Pibernat, Anna Tetras, Zoraida de Torres (castellano)
Debbie Smirthwaite, Mark Waudby (inglés)

Edición

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona - CCCB

Impresión

Gràfiques Ortells

Papel interior impreso en Soporsset de 120 g/m², papel certificado FSC mix credit

© Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

Montalegre, 5
08001 Barcelona
www.cccb.org

© de los autores de los textos y de los propietarios de las imágenes, 2015

© de los artistas, 2015

Reservados todos los derechos de esta edición.

ISBN: 978-84-606-5702-6

D.L. B-5945-2015

Una producción de:

CCCB Centre de Cultura
Contemporània
de Barcelona

La mirada de Sebald

Hay escritores que han generado un mundo propio tan específico, tan preciso, que su nombre ha dado lugar a un adjetivo. Todos imaginamos algo bastante concreto cuando nos dicen que una situación es kafkiana o que un panorama es dantesco. Podemos incluso hablar de paisajes wagnerianos, y diría que en este caso el adjetivo no nace estrictamente de la música, sino de la narrativa, del mundo narrado. Casi en todos estos casos, la fuerza evocadora de estos nombres procedentes de la literatura hace que sea posible precisamente imaginar mundos, es decir, pasar del reino de la abstracción, que es el de las palabras, al reino donde todo debe convertirse forzosamente en concreto y singular, que es el de las imágenes.

3

No sé si con el paso del tiempo el nombre de Sebald, uno de los grandes autores de la literatura alemana (y de la universal) del siglo xx, acabará originando un adjetivo, como los que acabo de mencionar. No sería extraño. Pero, entonces, si «sebaldiano» (¿sería así?) se convirtiera en un adjetivo, ¿a qué sustantivo debería acompañar? Ciertamente, para un lector de su obra, hay edificios sebaldianos, una clase de arquitectura que evoca los espacios de Sebald. Hay sin duda también situaciones específicas que hacen pensar en su mundo, condiciones humanas y emociones que nos lo evocan en sí mismas: los desplazados, los fronterizos, quienes recuerdan y quienes olvidan, quienes dicen y quienes callan. Hay, incluso, temáticas sebaldianas: la culpa, el silencio consciente, una determinada huella del Holocausto y de la guerra sobre la generación posterior, sobre todo en Alemania.

Pero creo que si el adjetivo se acabara consolidando, el sustantivo al que terminaría asociado sería fundamentalmente «mirada». Hay una mirada sebaldiana sobre el mundo. Hay una manera de mirar específica de Sebald. Según cómo, en el caso de Sebald, es más relevante, específica, nueva, la forma de mirar que la cosa mirada. Más que un mundo de Sebald hay unos ojos de Sebald. Y a partir de ahí, en la medida que la literatura y el arte son la encarnación de una mirada, hay una manera de explicar la realidad (o de ver lo difícil que resulta explicarla) que asociaremos al nombre de Sebald. Y del mismo modo que «kafkiano» o «dantesco» son adjetivos nacidos de una creación hecha con palabras, pero que acaba desembocando también en imágenes, también la mirada de Sebald, nacida fundamentalmente de la literatura, tiene influencia y sentido más allá de la literatura y ha teñido maneras de mirar de otras disciplinas artísticas o, acaso mejor, de otros formatos de la mirada humana, incluidas las artes visuales.

Eso es lo que da pleno sentido al hecho de que el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona haya organizado la exposición «Las variaciones Sebald»: una exposición sobre Sebald que en realidad es una exposición sobre la mirada de Sebald o la mirada a la manera de Sebald. Si la función cultural (iy social!) del CCCB es entender y explicar el presente, tiene mucho sentido observar y enaltecer esa mirada especial que representa Sebald. Y tiene más sentido aún en la intuición de que, precisamente en este presente, precisamente hoy, cuenta más cosas la forma de mirar que la propia cosa mirada. Tiene sentido que esta exposición esté vinculada a uno de los ejes temáticos de reflexión que el CCCB propone para vertebrar el conjunto de su programación: la reflexión sobre la literatura amplificada, sobre la expansión del universo literario. Y tiene sentido, por último, que la exposición se genere desde una ciudad, Barcelona, y desde una cultura, la catalana, que han tenido como divisa el interés y la vocación de ser parte de una gran cultura europea donde se mezclan la innovación y la tradición, la mirada nueva y los dilemas morales eternos, el peso del pasado y la perspectiva de futuro; una tradición cultural europea de la que la literatura alemana en general, Sebald en particular y, todavía más, la mirada de Sebald, que tantas cosas tiñe y teñirá, forman un núcleo esencial, creador y sugestivo.



1845

p. 11 (C) Mit Centralstation. D. 25



p. 43 (14)

Sep. Blen
Gibich. Fern
film.

which is with gon. Make
print clauses.

402

separate let
show in
ipt. Make
same size,
rather than
.
to be of the
format, but
how, as how
typescript.
square as
type-script

section
with lines.
needed

with format & cap
the right as in type
ipt.

Caja con manuscritos, imágenes y postales de Austerlitz de W. G. Sebald
Deutsches Literaturarchiv Marbach

Sebald: doce variaciones y un epílogo — 7

Jorge Carrión

Jan Peter Tripp — 14, 57

W. G. Sebald: texto, imagen, artes — 17

J. J. Long

Carlos Amoraes — 24
Mariana Castillo Deball — 26
Simon Faithfull — 28
Andrea Geyer — 30
Núria Güell — 32
Susan Hiller — 34
Josiah McElheny — 36
Trevor Paglen — 38
Fernando Sánchez Castillo — 40
Taryn Simon — 42
Guido van der Werve — 46
Jeremy Wood — 48

Proyecto para Sebald, con él y más allá de él — 50

Julià de Jòdar

Pablo Helguera — 58

El legado de Sebald: dos variaciones finales — 59

James Elkins y Pablo Helguera

Josep Maria Lloró y Jorge Carrión

Piedad Bonnett — 70
Julià de Jòdar — 71
Reinaldo Laddaga — 72
Valeria Luiselli — 73

Notas biográficas — 74

Sebald Variations — 78

Sebald: doce variaciones y un epílogo

«En el campo de la estética hay siempre,
en definitiva, una cuestión ética.»

W. G. Sebald, *Pútrida patria* (1985–1991)

«Necesitamos por tanto nuevas genealogías
de la vanguardia que compliquen su pasado
y den apoyo a su futuro.»

Hal Foster, *El retorno de lo real* (1996)

I

Alguien me contó que en el despacho del profesor Max Sebald en la Universidad de East Anglia había cuatro fotos de escritores: las de Walter Benjamin, Robert Walser, Ludwig Wittgenstein y Thomas Bernhard. Las líneas de puntos suspensivos que dibujarían sus miradas en el aire cúbico podrían evocar este pasaje de *Del natural*: «El cerebro trabaja de continuo / con algunas huellas, por débiles / que sean, de autoorganización, / y a veces de ello surge / un orden». Imagino un orden en esas cuatro miradas, las de los maestros susurrando consejos a Sebald mientras escribía: cita para construir pensamiento; camina como quien con los pies escribe prosa; desconfía de tus palabras y del lenguaje; cuestiona siempre tu pútrida patria. El problema es que esos versos que he citado de su primer libro de creación prosiguen así: «un orden, en algunos aspectos hermoso / y tranquilizador, pero más cruel también / que el anterior estado de ignorancia».

II

La forma que articula la obra sebaldiana es la red. Los caminos cruzados: un sistema multiplicador de pisadas y citas. Unidades mínimas de significado: las pisadas del escritor viajero y las de los emigrados con quienes se encuentra; las citas que va tejiendo

en sus libros de los pasajes. «Flaubert veía el Sáhara entero —leemos en *Los anillos de Saturno*, el libro de Sebald más influyente en el arte contemporáneo—, en un grano de arena oculto en el dobladillo de un vestido de invierno de Emma Bovary, y según él cada átomo pesaba tanto como la cordillera del Atlas.» De lo micro a lo macro en la misma oración, como ocurre tantas otras veces en la misma reflexión, en la misma escena: este movimiento es profundamente sebaldiano. Del cuerpo del hombre que camina a la ruta de pasos vistos desde el aire; al punto en el mapa. De la biografía, la historia de una única persona, a la familia, la comunidad, la genealogía, la historia europea, la historia natural y universal (de la destrucción). La literatura es miniatura, pero aspira a representar lo complejo, lo enorme: un universo que se expanda (membrana cuántica) por ese laberinto amorfo que es la mente del lector.

III

Si todos los escritores son tejedores, si todos los escritores ordenan huellas de otros que los precedieron, W. G. Sebald es el maestro tejedor por excelencia. A este proceso él lo llamó en alguna ocasión *bricolaje*. Gutenberg no inventó ningún componente de la imprenta: ya existían las planchas para prensar el vino, los tipos móviles, el papel y la tinta; el suyo fue un ejercicio de combinatoria. Del mismo modo, Walter Benjamin o André Breton incluyeron fotografías en sus obras; Bruce Chatwin o Claudio Magris entrelazaron la literatura de viajes con el ensayo cultural y la novela; Franz Kafka o Peter Handke inyectaron a la escritura extrañamiento. Junto a tantos otros, Sebald combinó a estos escritores previos como nadie lo había hecho antes. Y el resultado sintonizó con todos los temas que preocupaban a la literatura, la filosofía y el arte del cambio de siglo: la memoria, lo documental, el archivo, lo textual-visual, los medios, el género, el *fake*, el viaje, la emigración, la deriva, el testimonio, el trauma. Fue leído por escritores, profesores, pensadores y artistas. Algunos de ellos asumieron el pase de testigo, caminantes. La obra de Sebald es un puente múltiple, un eje transversal que atraviesa la producción teórica y artística de nuestra época.

IV

Su literatura se mueve entre el hotel y el hospital, entre el albergue de viajeros y el sanatorio de emigrados y poetas, entre el hostel donde Sebald escribe al atardecer y la institución psiquiátrica donde fueron recludos los emigrados Ambros Adelwarth y su *amigo* Cosmo. Estos dos polos son unidos por el camino. El de Walser, que Sebald vinculaba íntimamente con su propio abuelo: «los dos murieron el mismo año, 1956; Walser, como es sabido, en un paseo el 25 de diciembre, y mi abuelo el 14 de abril, en la noche del último cumpleaños de Walser, en la que nevó otra vez en plena primavera», escribe en *El paseante solitario: En recuerdo de Robert Walser* (en realidad, un capítulo de *Logis in einem Landhaus*). «Por eso quizá, cuando pienso en su muerte, por mí nunca superada, veo a mi abuelo siempre tendido en el trineo de varas curvadas en el que llevaron de vuelta al establecimiento el cadáver de Walser, después de haberlo encontrado en la nieve y de fotografiarlo.» Para Sebald siempre hay una relación personal con la tradición propia. Los maestros son amigos, cómplices, parientes. Sus relatos comienzan a menudo —como los paseos walserianos— en un lugar de reposo, tras una enfermedad

o una crisis nerviosa, tras una convalecencia. Son, por tanto, post-traumáticos: como nuestro extraño siglo XXI.

V

En ese ensayo Sebald reproduce varios retratos de Walser, pero no incluye ninguna de las fotografías que hizo la policía de su cadáver circundado de blanco helado: hay que respetar a los maestros, no sólo tratar de entenderlos. En los libros sebaldianos se suceden las imágenes de caminos, de edificios, de objetos y espacios casi siempre marginales, nunca obvios. También aparecen, insistentes, los Alpes nevados y el desierto, el contraste brutal entre el frío y el calor —como en el infierno imaginado por Dante. Esas orografías a menudo despobladas, a lo sumo atravesadas por una caravana nómada, se ven en grabados, en dibujos, en mapas y, sobre todo, en instantáneas en blanco y negro. Las fotografías de Sebald —tanto si son propias como si son apropiadas— se pueden entender como *imágenes pensativas*, en el sentido de Jacques Rancière: fotografías cuyo sentido se ha divorciado radicalmente de la intención de quien las tomó. «Susan Sontag ha calificado la fotografía de equivalente moderno de las ruinas artísticas», escribe en uno de los ensayos de *Pútrida patria*. «Resulta llamativo el silencio que reina sobre las ruinas», añade en *Sobre la historia natural de la destrucción* («Guerra aérea y literatura», según el título original). «La falta de acontecimientos engaña, porque en los sótanos hay todavía incendios vivos que se mueven bajo tierra.» Todo es combustión, nos diría; hasta las propias fotografías se van consumiendo lenta, imparablemente. Las páginas son yacimientos arqueológicos, ceniza en potencia.

9

VI

La historia se vuelve espacio. Se camina, se recorre, en un viaje tan literario como político. A medida que avanzas en la lectura del tejido o de la red percibes que ese mundo eminentemente europeo, centrado en la topografía demolida por la Segunda Guerra Mundial, siempre se está oscureciendo: como si se consumiera ante tus ojos. La Europa del siglo XX es convertida en una red de caminos y de vías ferroviarias en perpetuo crepúsculo. Y es trascrita por esta prosa en un alemán ajeno a la caída del muro, anacrónico, porque Sebald escribía en el idioma que aprendió en su infancia, la lengua de posguerra. En cierta etapa de su vida, su personaje Austerlitz dudó profunda, terriblemente de las palabras: «Toda la estructura del idioma, el orden sintáctico de las distintas partes, la puntuación, las conjunciones y, en definitiva, hasta los nombres de las cosas corrientes, todo estaba envuelto en una niebla impenetrable». Después de Hofmannsthal y de Wittgenstein, ya no se puede confiar en el lenguaje. Después de Warburg y de Wittgenstein, tampoco se puede confiar ya en la imagen. Pero sólo tenemos palabras e imágenes para dar cuenta de la Europa del siglo XX, para acometer el intento de reconstrucción y de restitución, en el espacio de la página, ese lugar del posible encuentro.

VII

Escritor artesano, escritor pirómano, artista del bricolaje, el autor de *Vértigo* construye su Austerlitz a partir de las sombras de Wittgenstein —que también estaba obsesionado

con la arquitectura y con el espacio— y las de Paul Celan. En el Archivo de la Literatura Alemana de Marbach se conserva parte de la biblioteca de Sebald. En la cubierta de un ejemplar de *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, dedicado por su autor, John Felstiner, encontramos la cronología de la vida del personaje de ficción: aquella lectura inspiró tan directamente la figura del protagonista, que éste se plantea suicidarse mientras vive en el mismo número 6 de la avenida Émile Zola donde vivió el poeta suicida. Como en cada poema de Celan, en cada página de Sebald late el exterminio de los judíos europeos. En una entrevista, dijo: «Siempre intento explicar a mis familiares que no hay diferencia entre la resistencia pasiva y la colaboración pasiva». Nunca cesa la crítica crónica, la empatía con las víctimas, la acción política en forma literaria. «Nosotros los supervivientes lo vemos todo desde arriba, vemos todo al mismo tiempo y, sin embargo, no sabemos cómo fue», leemos en *Los anillos de Saturno*. «¿Nos encontramos sobre una montaña de muertos? ¿Acaso nuestro observatorio, en definitiva, no es más que eso?» La arqueología es necesaria, pero es también siempre parcial, insuficiente. Bajo las ciudades y los campos europeos reposan los cementerios romanos, los huesos de las guerras religiosas, civiles y mundiales, las fosas de nuestro mercado común. También bajo todas las páginas de Sebald: el mismo polvo de los mismos huesos.

VIII

Ese pasaje de *Los anillos de Saturno* no está completo sin una cita cercana: «El arte de la representación de la historia se basa en una falsificación de la perspectiva». A sus estudiantes, Sebald les aconsejaba, irónico: «Debéis mantener una libreta de notas con citas, pero no anotéis las atribuciones; al cabo de un par de años podréis volver sobre el cuaderno y emplear el material sin sentimiento de culpa como propio». *Collages* complejos, los libros de Sebald son a un mismo tiempo profundamente documentales y profundamente ficcionales. Entre el documento y la ficción, los testimonios y la historia, los textos y las fotografías, movedizo, el texto de arena o ceniza se nos escurre entre las manos. Se traduce, varía, no se deja fijar. Como el cine ensayístico de Godard, es virtuoso en el arte del desvío. La inestabilidad atañe a todos los niveles de la obra sebaldiana: al narrador, a los personajes, a los edificios —o arquitecturas navegables: a menudo se mueven como si fueran barcos—, a los géneros, a los paisajes que perpetuamente se oscurecen, a las interpretaciones de la obra de Rembrandt o de Alexander Kluge. Sebald, a través de estos libros que todavía no hemos aprendido del todo a leer, nos sigue interrogando desde el más allá.

IX

España llegó tarde a la política pública de la *memoria histórica* y llega tarde a su crítica: en *Sobre la historia natural de la destrucción*, de 1999, leemos lo siguiente: «Uno de los problemas centrales de los llamados 'relatos vividos' es su insuficiencia intrínseca, su notoria falta de fiabilidad y su curiosa vacuidad, su tendencia a lo tópico, a repetir siempre lo mismo». Los libros de Sebald son una alternativa a la voz única del testimonio (a partir de la membrana cuántica de voces y de testigos). Lector de Jean Améry y de Thomas Bernhard, Sebald fue desde el principio un crítico valiente de los podridos sótanos de la historia germánica; sin embargo, al contrario que los maestros, apoyó sus

afilados e incómodos argumentos en la fuerza de los datos, de los hechos, del archivo académico. Buca en las ciénagas de los testigos hasta encontrar, en las afueras de sus discursos, el material con que generar verdad. Este movimiento hacia lo marginal a menudo también se da en su modo de leer a los clásicos: Casanova, Rousseau, Stendhal, Kafka o el propio Améry son abordados a partir de momentos poco conocidos de sus existencias, que son narradas con la aguja y el hilo que brindan pasajes suyos que iluminan y oscurecen esas vidas, nos las acercan y nos las alejan, entre lo microscópico y lo macroscópico, simultáneamente, puntada a puntada, en oraciones zigzagueantes como gusanos de seda.

11

X

En *Sin contar*, las miniaturas poéticas de Sebald se acompañan de los dibujos hiperrealistas de Jan Peter Tripp, el único artista con quien el escritor mantuvo una relación prolongada de amistad y colaboración. Se trata de treinta y cinco grabados de pares de ojos. Si alguna vez se expusieran todas estas miradas en blanco y negro, el lugar más adecuado no serían las salas de un museo, sino un *nocturama*, un zoológico de animales nocturnos como el que aparece en las primeras páginas de *Austerlitz*. En el libro no están los ojos de Benjamin, Walser, Wittgenstein ni Bernhard. Ocupan su lugar los de Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Michael Hamburger y Marcel Proust. Imagino que estos cuatro maestros podrían susurrarle, imperativos: que tu lengua no sea un instrumento, sino un problema; abarca la cultura entera; emigra para cambiar de idioma y de patria; recuerda como si la memoria fuera un largo fraseo de otra época. El libro también podría incluir las miradas de Thomas Browne, Vladimir Nabokov, Ernst Herbeck o Joseph Conrad. Y de tantos otros escritores que son nodos de ese tejido, de esa red que llamamos *Sebald*. Las variaciones son variantes: son variables: son infinitas. Mientras sean posibles y deseables, cualquier obra seguirá rabiosamente viva.

XI

Un escritor es una sucesión de variaciones de sí mismo. Un escritor que importe no escribe siempre el mismo libro. Perfecciona los anteriores, alterándolos radicalmente, cambiando el cuerpo aunque persista el alma. Los reinterpreta. Los versiona. En *Del natural* ya están todos los temas sebaldianos (la historia del arte como historia del dolor, la destrucción y el incendio, la familia y sus círculos infernales, la emigración y el viaje, los traumas), pero todavía no está la forma. Es un libro narrativo, ensayístico, escrito en verso y sin fotografías. Con *Vértigo* llega la imagen, y con ella, la prosa definitiva: esa cadencia, esas digresiones tan conradianas, como si escribir fuera rodear incesantemente un agujero negro que no puede ser dicho, que ni siquiera puede ser nombrado. *Los emigrados* expande la idea del libro como suma de cuatro *nouvelles*, de cuatro vidas individuales que, elocuentes, se vuelven patrimonio de la humanidad. En cambio, *Los anillos de Saturno* es un libro de viaje a pie, un itinerario, que zigzaguea por migraciones también universales. *Austerlitz*, en fin, es una novela centrada en un único personaje, en su obsesión por la arquitectura, por el espacio, como un correlato laberíntico de su propia, difícil identidad. No sé si los escritores evolucionamos, pero sí tengo claro que en Sebald hay una progresión o, al menos, una exploración de ámbitos

distintos de un mismo mundo; de sus estratos, que parecen infinitos. Una voluntad de ir cada vez más lejos y más hondo. La misma insistencia se observa en sus artículos y ensayos, que van dejando de ser académicos, que van integrando el tono y el ritmo, texto e imagen, para insertarse en el gran conjunto de una obra ya no escindida entre el investigador y el escritor, ya simplemente artista.

XII

12

El penúltimo poema del libro de las miradas le da título: «Sin contar / queda la historia / de las caras / vueltas hacia otro lado». El grabado que lo acompaña es el de los ojos de Anna Sebald, la hija del escritor, que además lo acompañó en su último viaje: ella iba en el coche del accidente, iba en el coche de la muerte, sobrevivió y una cicatriz recuerda *aquello* a ella misma y al mundo. Al cabo de un tiempo Anna tuvo un hijo y le puso de nombre Cosmo. Este personaje de *Los emigrados*, en 1913, durante un viaje por Grecia y Oriente, dice a la luz de la Vía Láctea, tan poderosa que permite escribir sin velas, que es allí «donde los dioses prosiguen su camino».

Epílogo

A mediados del año 2012, mientras seguía el rastro de Sebald por la costa inglesa, anoté en mi cuaderno lo siguiente: «Pese a la nubosidad variable y los chubascos, la luz y el color predominan en Southwold. Sebald embalsama el mundo. Lo extraña, en su bisemia: lo extraña y lo echa de menos. Lo da por perdido.» Aunque ahora encadenaría estas tres oraciones con comas («embalsama el mundo, lo extraña en su bisemia, lo da por perdido»), sigo creyendo en la verdad de esa apreciación. En el tren que me traje ayer desde Múnich releí «El retorno in patria», la cuarta sección de *Vértigo*, y subrayé una y otra vez palabras del campo semántico de la oscuridad. A medida que se desplaza el viajero, se extingue la luz ante él, todo se vacía y se oscurece sin remedio. Sebald pasó un tercio de su vida en el sur de Alemania y otros dos en el noroeste de Inglaterra: siempre vivió nublado. Al menos eso insinúa él mismo en sus libros. Pero creo que era una niebla interior y, sobre todo, narrativa, literaria. Incluso cuando se traslada a otras topografías, estas son invadidas por la tiniebla dramática que hereda de Conrad y de Kafka.

Así que, por mucho que respete al maestro, he decidido iluminarlo, colorear su mundo, inyectarle luz. Con esta intención he alquilado un Audi A5 en la estación central de Stuttgart y me dirijo hacia la sureña región de Allgäu para hacer las mismas fotos en color que hizo él en blanco y negro de su pueblo natal. Para buscar alternativas en color a su mirada oscurantista. En la radio, Joe Cocker canta *Summer in the City*. De los dos libros de poemas que Sebald publicó en vida, *For Years Now* y *Sin contar*, no es casual que este último sea el más conocido: Tripp trabaja en blanco y negro, mientras que Tess Jaray, que ilustra el otro, imagina abstracciones en colores básicos, de semáforo, muy vivos. En eso voy pensando mientras las canciones cambian en los canales de la radio o dejan paso a cápsulas informativas, de igual modo a como lo hace la autopista —en las ventanas y en el mapa digital— interrumpida progresivamente por las estribaciones de una ciudad, una periferia disgregada que desaparece de pronto bajo el esplendor solar, para reintegrarse de nuevo, poco a poco, en nuevos polígonos y zonas residen-

ciales. Ulm, Menningen y otras ciudades van quedando atrás y en cada ocasión miro la pantalla del iPad para localizar el siguiente topónimo, hasta que al fin llega Wertach.

Cuando Sebald vino en los años ochenta y noventa del siglo xx, Wertach todavía era un rincón bastante inaccesible de Baviera; y todavía lo sigue siendo si uno se empeña en venir en tren y a pie, ignorando la autopista. Sebald murió conduciendo y sin embargo nunca alquila un coche en sus libros de viaje. Probablemente borró el coche como hizo en *Vértigo* con su hermana, que compartió con él la infamia en Wertach, el nazismo persistente después de la guerra, y que sin embargo no aparece en «El retorno in patria». Tal vez porque en realidad el título, pese a las apariencias, no alude al regreso a la patria chica de la infancia, en esta frontera con Austria, sino al retorno a Norwich, a Inglaterra, que es donde termina el relato. No en vano fue en una ermita cercana a su casa inglesa, que visité el año pasado, donde Sebald quiso ser enterrado. En la lápida gris de granito figuran sus iniciales alemanas, W. G., seguidas de su nombre inglés, Max, y de su apellido. Los visitantes dejan sobre ella piedras memoriales, según el antiguo ritual judío.

En ese tipo de evocaciones me he ensimismado mientras tomaba la salida de la autopista y recorría los quince kilómetros que llevaban a Wertach, donde pronto me regalarán el folleto del Sebald Weg, el camino señalizado que recorre la ruta que el escritor dice en *Vértigo* haber seguido, cuando inesperadamente una niebla densa como crema solar empieza a caer a plomo, rápida, puro alud de niebla, desde las montañas envolventes. Enseguida tengo que encender las luces del coche, porque no veo más allá de tres o cuatro metros por detrás y por delante. Por un acto reflejo, miro la pantalla que descansa en el asiento vacío del copiloto: se ha pixelado. Disminuyo la velocidad a causa tanto de la precaución como del miedo (esos volúmenes gaseosos deben de ser la primeras granjas del pueblo, a escasos metros avanza algo que podría ser un mamut o un tractor) y vuelvo a mirar la pantalla: el mapa ha desaparecido y la tecnología me muestra, indigente, un espejo en blanco, cada vez más sombreado de gris.

Su dominio del hiperrealismo ha convertido a **Jan Peter Tripp** en uno de los autores de referencia de esa corriente pictórica. Su obra, en los campos del retrato y el bodegón, no exenta de ironía, integra materiales como la madera y la pizarra, y postales y fotografías, la imagen dentro de la imagen, espejos que se reflejan en otros espejos, internos o externos a la propia obra.

Así ocurre en las piezas que dedicó a su amigo Sebald, *Remember Max* (2010) y la que presentamos, *L'Oeil oder die weiße Zeit*. A partir del retrato fotográfico que le hizo en el año 2000, la composición se centra en la mirada de Sebald y en su fascinación por la luz y la oscuridad. La caja de lápices fue un regalo de la viuda del escritor tras la muerte de este. El pase del testigo.

Jan Peter Tripp's mastery of hyper-realism has made him one of the key artists working in this pictorial genre. His works, which centre on portraits and still lifes, are not devoid of irony and incorporate materials including wood, slate, postcards and photographs: the image inside the image; mirrors that reflect themselves in other mirrors, inside or outside the work itself.

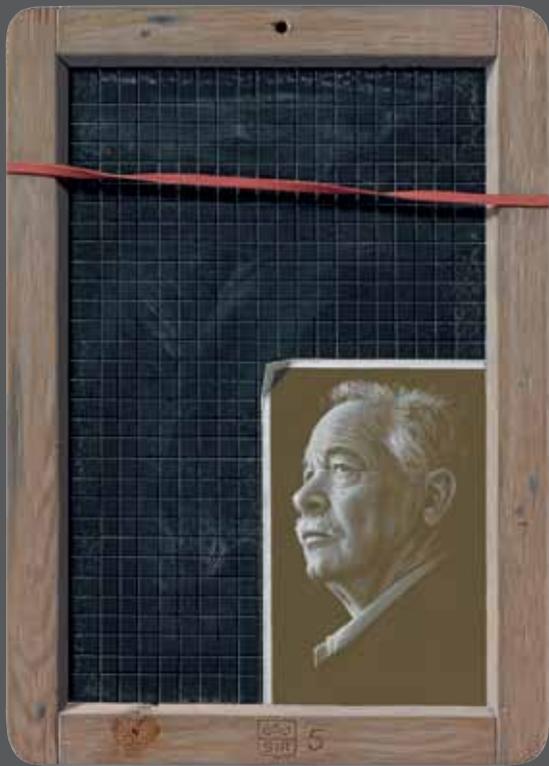
This is the case of the works he dedicated to his friend Sebald, *Remember Max* (2010), and the one being shown here, *L'Oeil oder die weiße Zeit*. Based on the photographic portrait he took of Sebald in the year 2000, the composition centres on Sebald's gaze and his fascination with light and dark. The pencil box was a gift from the writer's widow after his death. The handing-on of the baton.



L'Oeil oder die weiße Zeit, 2003

Pintura acrílica sobre tela y aluminio

Cortesía de Sebald Estate y Deutsches Literaturarchiv Marbach



W. G. Sebald: texto, imagen, artes

En *Austerlitz*, el último gran texto en prosa de W. G. Sebald, se hace patente que el ojo es un órgano poco fiable: las estelas luminosas que dejan tras de sí las mariposas nocturnas al revolotear alrededor de la lámpara, y que tanto maravillan a Gerald, el amigo de infancia de Austerlitz, son ilusorias, huellas espectrales que deja en la retina algo que ya no existe (*Austerlitz*, p. 96).¹ No obstante, lo primero que llama la atención en los textos de W. G. Sebald es la incorporación de imágenes: cuadros y dibujos, mapas y diagramas, fotogramas y fotografías. Teniendo en cuenta, sin embargo, que estamos ante una obra que pone en cuestión la vista humana, deberíamos sospechar que esas imágenes no tienen un carácter simplemente documental; ver no siempre implica creer. En Sebald, en efecto, lo visual interactúa con el texto de formas diversas y complejas, y a continuación intentaré dilucidar algunas de ellas.

Memoria

Los textos de Sebald representan, entre otras cosas, una exploración constante de la memoria. A juicio de Susan Sontag y Roland Barthes, una de las consecuencias de la fotografía es la pérdida de la memoria auténtica, recelo que también expresa Sebald en uno de sus ensayos críticos: «La diferencia decisiva entre el método del escritor y la técnica de la fotografía, con su avidez y temor simultáneos ante la experiencia, consiste en que describir fomenta la memoria mientras que fotografiar fomenta el olvido».² No obstante, la exploración de la fotografía y la memoria por parte de Sebald es más matizada de lo que podrían dar a entender estas palabras. En *Los emigrados* y *Austerlitz*, en particular, la fotografía y el cine son esenciales en los intentos del narrador y los personajes de recuperar el pasado. Las imágenes que le llegan al narrador constituyen, en los dos textos, un recurso fundamental en la reconstrucción de las historias de los protagonistas, aunque en cada caso las imágenes técnicas operan de manera distinta.

1. En el artículo se citan las siguientes ediciones de los textos de W. G. Sebald: *Los emigrados*, trad. de Teresa Ruiz Rosas, Anagrama, Barcelona 2006; *Los anillos de Saturno*, trad. de Carmen Gómez y Georg Pichler, Debate, Madrid 2000; *Vértigo*, trad. de Carmen Gómez,

Debate, Madrid 2001; *Austerlitz*, trad. de Miguel Sáenz, Anagrama, Barcelona 2002.

2. *Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Residenz, Salzburgo 1985, p. 178.

Carlos Amorales

24 **Carlos Amorales** es un artista mexicano que desde los inicios de su carrera ha producido obras que se insertan en el intersticio entre la *performance* y la gráfica.

Ha desarrollado a lo largo de los años un vasto compendio de imágenes bajo el título *Archivo líquido*, siluetas en blanco y negro dibujadas por medio de gráficas vectoriales. El «archivo líquido» hace las veces de diario y libro de apuntes para el artista. De este grupo surge *Black Cloud*, una instalación de 25.000 siluetas de mariposas negras, recortadas en papel. La imagen de esta cantidad de insectos en la pared, casi onírica pero a la vez temible, se asemeja a la vivencia de una plaga.

Amorales comenzó a trabajar con la imagen de la mariposa negra de manera espontánea, y descubrió tiempo después que esta imagen figura prominentemente en la novela *Austerlitz* de Sebald. Como resultado, el artista produjo un libro intervenido donde las mariposas negras encauzan la narrativa de Sebald.



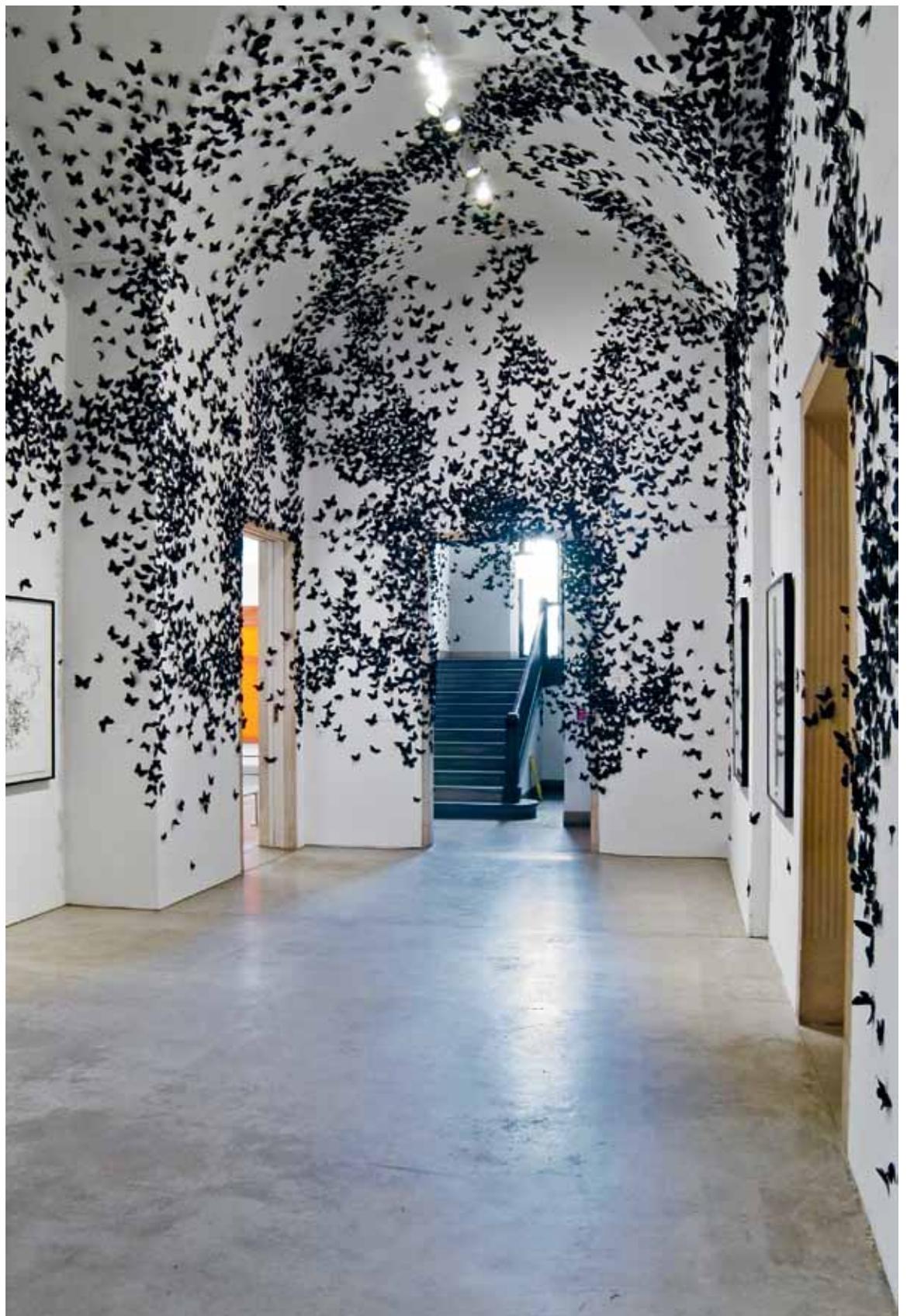
Carlos Amorales is a Mexican artist. Since the beginning of his career, he has produced works that bridge the gap between performance and graphics. Over the years, he has built up a vast database of images entitled *Liquid Archive*— black and white silhouettes created using vector graphics. The *Liquid Archive* acts as a diary and notebook for the artist. *Black Cloud*, an installation of 25,000 black butterflies cut out of paper is part of this series. The image of this large amount of insects on the wall, which is almost dream-like yet frightening, resembles the experience of a plague. Amorales began working with the image of the black butterfly spontaneously and discovered, some time later, that the image features prominently in Sebald's novel *Austerlitz*. As a result, Amorales has produced an artist's book in which the black butterflies are interwoven with Sebald's narrative.



Black Cloud Aftermath (Austerlitz book), 2009
Cartón y fotocopias, edición 2/5
Cortesía del artista y kurimanzutto,
Ciudad de México

Black Cloud, 2007
Instalación de 25.000 mariposas
nocturnas de papel
©Carlos Amorales - Colección de
Diane y Bruce Halle

Detalle de *Black Cloud*, 2007



26 En sus obras, **Mariana Castillo Deball** suele partir de la literatura, así como de la investigación de objetos históricos y los problemas filosóficos que estos presentan.

Parergon es un proyecto realizado para el museo Hamburger Bahnhof de Berlín (el nombre del museo recuerda la función original del edificio que lo acoge, una de las primeras estaciones terminales del sistema ferroviario alemán). En esta exposición presentamos dos obras: *Parergon aetas* y *Parergon itineris* (2014), dos pizarras de horarios de trenes comunes de los inicios del ferrocarril alemán, con diversos elementos que incluyen billetes de tren y otros documentos asociados al ferrocarril, tales como fotografías e impresos. El tipo de soporte expositor de estos documentos sugiere un proceso de investigación o de búsqueda de pruebas de hechos o eventos que se encuentran aún sin resolver, elementos fijos que entran en tensión con la idea misma de la constante transición y movimiento que representa el concepto del ferrocarril.

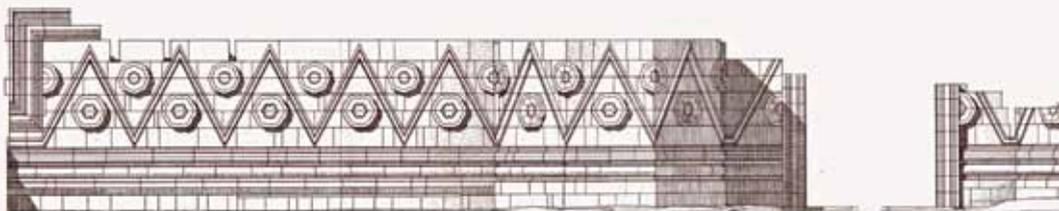
En el contexto del museo, Castillo Deball ha tratado las historias de estos objetos con un espíritu de investigación, utilizándolos como evidencia de revelaciones que se pueden obtener ya sea de una institución o de un pasado en particular.

Mariana Castillo Deball's works are usually based on literature as well as research into historical objects and the philosophical problems they present.

Parergon was created for the Hamburger Bahnhof Museum in Berlin (the museum's name refers to the museum building's original function as one of the first terminal stations in Germany's rail system). At this exhibition, two works are being shown: *Parergon aetas* and *Parergon itineris* (2014), two blackboards displaying train timetables from the early days of the railway in Germany. They incorporate different elements such as

train tickets and other documents associated with the railway, like photos and forms. The way the documents are exhibited suggests a research-based process that looks for evidence of facts or events that are as yet unresolved; fixed elements that create a tension with the very idea of the constant transition and movement represented by the concept of the railway.

In the museum setting, Castillo Deball has dealt with the stories of these objects with a spirit of research, using them as evidence of revelations that can be obtained either from an institution or a particular past.



Der Teppichhändler auf der Straße

KONSTANTINOPLE, 1888. Der Straßenhändler hält einen großen Teppich in der einen Hand, mit der anderen scheint er seine Rede zu unterstützen, die von der Qualität des Stückes überzeugen will. Er bietet seine Ware einem europäischen Paar an, das offensichtlich kein Wort versteht. Praktischerweise steht ein türkischer Mann neben der Frau, der genau zuhört und ihr seine Empfehlungen zuhört. Auch er hält ein Stück Stoff in der Hand, wahrscheinlich ein vorheriger Kauf der Familie. Seine Arbeit als Übersetzer, Führer und Berater wird ihm am Ende des Tages eine Kommission bringen.

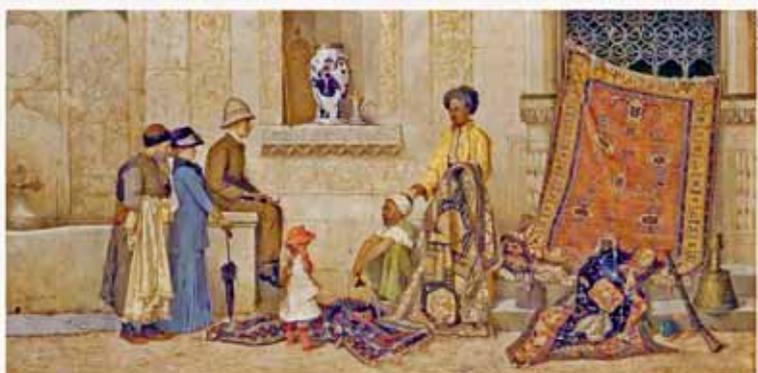
Der Mann der Familie trägt einen khaki-farbenen Anzug, eine Tarnfarbe, die mit dem militärischen Einträgen der Europäer in sandige Wüstenlandschaften modern wurde. Er sitzt auf einem Steinsockel, der eigentlich zu groß für ihn ist. Seine Füße berühren den Boden nicht, so steht er nun wie ein kleiner Berg. Obwohl er der Hauptadressat des Teppichhändlers zu sein scheint, zeigt seine Haltung keine besondere Interesse und sein Blick verliert sich irgendwo in der Ferne.

Seine Frau steht aufrecht neben ihm. Sie sieht aus, als würde sie vor einem imaginären Publikum aufstehen und auf Applaus für ihre Gedichte warten: ein blaues Kleid, beige Handschuhe und ein indigo-blauer Hut, der perfekt zu ihrem Schilf und zu ihrem Schirm passt. Ihre Lippen formen ein leichtes Lächeln, eine eingetragene Geste der Freundlichkeit. Ihre kleine Tochter steht näher beim Händler und betrachtet das aufwendige Muster eines Teppichs am Boden.

Neben dem Teppichhändler ist ein zweiter Mann; er sitzt auf einer Stule und starrt die Touristen an. Er scheint nicht die Absicht zu haben, ihnen irgendetwas anbieten zu wollen und mustert sie angeblich von Kopf bis Fuß. Die Figur hat einen durchdringenden Ausdruck, als ob der Maler seine Züge schon auswendig kannte. Eigenartigweise sieht er seinen türkischen Gegenüber irgendwie ähnlich, der auf der anderen Seite der Szene die Touristen beobachtet.

Osman Hamdi Bey setzte sich oft selbst als Modell in seinen Malereien ein. Häufig waren Fotos von ihm in traditioneller Kleidung der Ausgangspunkt für seine Kompositionen. Jedes Gemälde ist eine Collage von Objekten, Menschen und Orten aus seinem Umfeld. In dieser speziellen Szene hat er sich wohl zum Modell gestellt, einerseits als Statuenverkäufer, andererseits als Vermittler oder Ratgeber für die Touristen, denen er seine Kultur übersetzt. Die Körperposturen wie auch der Gesichtsausdruck sind eher steif und stehen im Gegensatz zur übermäßigen Aufmerksamkeit für Textur und Materialität: Jede Ecke des Gemäldes ist mit Ornamenten bedeckt. Im Hintergrund ist eine detailreich gemalte Wand aus Kalkstein und Textilien zu sehen, sehr sorgfältig gemalt, um ein Gefühl für Textur, Farbe und Gewicht zu vermitteln.

Persischer Teppichhändler auf der Straße ist Teil der Sammlung der Nationalgalerie in Berlin.



Osman Hamdi Bey, Persischer Teppichhändler auf der Straße, 1888 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

The Carpet Seller on the Street

KONSTANTINOPLE, 1888. The street vendor holds a large carpet with one hand, waving the other hand to complement a convincing speech on the quality of the piece. He is offering the merchandise to a European couple that obviously cannot understand a word of what he is saying. Conveniently, a Turkish man stands next to the woman, listening carefully while whispering to her his recommendation. He is holding another piece of fabric, probably a previous purchase for the family. His work as a translator, guide, and advisor provides him with a commission at the end of the day.

The family man is sporting a khaki suit, a color typical of camouflage that came into fashion with European military incursions into desert landscapes covered with sand. He is sitting on a stone plinth that is too high for his stature, so that his feet are not touching the ground, which makes him look like a little boy at school. While he seems to be the main person addressed by the carpet seller, his posture doesn't signal any particular interest, and he stares at a blind spot in the distance.

His wife is standing next to him, with a rigid posture. She seems to be performing for an imaginary audience, waiting to receive approval on the outfit of the day: a pale blue dress, beige gloves, and an indigo hat that matches both her scarf and umbrella. Her lips are drawn into a light smile, a trained gesture of cordiality.

Their small girl stands closer to the dealer while observing the intricate pattern of a tapestry lying on the ground.

Next to the carpet seller is another man, sitting on a step and staring at the tourists. He is not planning on offering them anything, and is intent on examining them from top to toe. This character is depicted with a penetrating expression, as if the painter already knew his features by heart. Strangely enough, he resembles the Turkish fellow on the other side of the exchange advising the tourists.

Osman Hamdi Bey often used himself as a model in his paintings. Many of his compositions departed from photographs of himself in traditional costumes. Each painting is a collage of the objects, people, and places that surrounded him.

In this particular scene, he seems to have depicted himself twice: on the side of the street vendor, as a local, and on the side of the tourists, as an agent or advisor, translating his culture to foreigners.

The body language and the facial expressions of the figures portrayed are quite stiff.

In contrast with the above gesture to texture and materials shown by the artist: each corner of the canvas is laden with ornament. In the background is featured a limestone wall carved in intricate detail, and the different textiles have been carefully painted to convey a sense of texture, color, and weight.

The Persian Carpet Seller on the Street is part of the collection of the Nationalgalerie in Berlin.

— page 8

Rollstuhl mit armem Poet im Hintergrund

Sie fragen sich vielleicht gerade, was zum Teufel dieser Rollstuhl hier eigentlich macht. Und warum ist er überhaupt so auffällig und gewaltig? Ich nehme an, dass so mancher unter Ihnen an den bewegungsunfähigen James Stewart im Rollstuhl gedacht hat, und an sein Glasbein. Einem Sie sich an *The Financier* von Hof von 1954, jenen Hitchcock-Film? Der riesige Rollstuhl von Stewart war ziemlich beeindruckend, scheinbar konnten sich alle möglichen Arten von Dokumenten und sogar Finanzwaffen darin verstecken. Übrigens hält sich das Gerücht, das nie demontiert wurde, dass Stewart in einer der zahlreichen Taschen dieses Rollstuhls einen ausführlichen Brief an Hitchcock hatte, in dem er sich bei ihm für die wunderbare Möglichkeit bedankte, in diesem sublimen Film die Hauptrolle spielen zu dürfen; gleichzeitig warf er ihm vor, ihn (über Wochen direkt ganz aus dem Bild zu verschieben) im Rollstuhl gefesselt zu haben.

— Seite 15



Wheelchair with Poor Poet in the Background

You might be asking yourself what on earth this wheelchair is doing here. And why, for that matter, is the wheelchair so obtrusive, so large? I wouldn't mind betting that a few people at least will have thought of James Stewart stuck in a wheelchair with his leg in plaster. Do you remember him in *Rear Window*, that film by Hitchcock? Stewart's enormous wheelchair was impressive. He seemed to be able to hide all kinds of documents in it, even firearms. In fact, rumors had it – a rumor never confirmed – that Stewart kept an obnoxious letter to Hitchcock in amongst the wheelchair's many secret places, thanking the director for giving him the marvelous opportunity of starring in that sublime film, but at the same time reproaching him for leaving him so cruelly bound to his engenderedly monumental wheelchair for weeks.

— page 13



Hamburger Bahnhof, Berlin, 1984

28 Con la ayuda de científicos y técnicos, **Simon Faithfull** ha ido construyendo una obra que habla del difícil diálogo que un artista sostiene con el mundo. Una obra radiante, sobre el viajar. Así, en *Orbital No. 1* (2002) el artista circula por las rondas que circundan Londres, y en *30 Km* (2003) instala una cámara en un balón meteorológico que atraviesa la estratosfera hacia el fundido en negro final. En esta obra, *O°OO Navigation*, el artista avanza en línea recta por el meridiano de Greenwich, sorteando todo tipo de obstáculos para no desviarse de su trayectoria. Se trata de una acción con ecos dadaístas y situacionistas y de un viaje por la misma geografía inglesa que *Los anillos de Saturno* de Sebald, pero con una intención completamente distinta, que demuestra la vigencia de las formas artísticas contemporáneas de la caminata y el paseo en sus múltiples manifestaciones.

La película *O°OO Navigation* muestra un viaje obsesivo y delirante que sigue la trayectoria exacta del Meridiano de Greenwich.

Vista desde atrás, una figura llega nadando a la costa, en el punto en que el meridiano toca la costa sur de Inglaterra en Peacehaven, en Sussex. La persona solitaria emerge del agua con un GPS de mano, y guiada por este instrumento echa a andar directamente hacia el norte, siguiendo la línea de longitud O°OO'OO". Esquivando cuantos obstáculos encuentra a su paso —trepando vallas, cruzando propiedades, entrando en edificios por las ventanas más cercanas, vadeando ríos, arrastrándose por debajo de los setos—, la figura atraviesa el sureste de Inglaterra, Londres y las Midlands, hasta que vuelve a entrar en el mar en Cleethorpes, Lincolnshire, y se aleja nadando lentamente en el Mar del Norte, siguiendo su ruta hacia el norte.

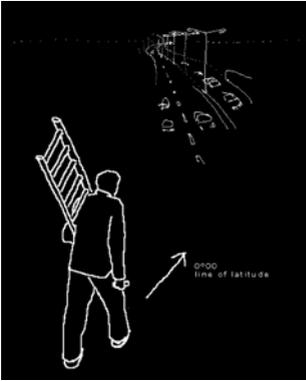
En *O°OO Navigation*, el constructo hipotético, geográfico, que es la línea de longitud cero es tratado como si fuera un fenómeno real, un camino trazado que debe seguirse. El meridiano de Greenwich cruza el sur de Inglaterra porque fue aquí donde se fraguó a partir de tratados, de mapas y de la mecánica de la potencia naval.

[Simon Faithfull]

With the help of scientists and technicians, **Simon Faithfull** has constructed a body of work that talks about the difficult dialogue an artist has with the world. His work centres on travel. In *Orbital No. 1* (2002) the artist travels on the ring roads around London; and in *30 Km* (2003) he attaches a camera to a weather balloon which travels through the atmosphere until the image fades to black.

In this work, *O°OO Navigation*, the artist moves forward in a straight line along the Greenwich Meridian, negotiating all kinds of obstacles to avoid deviating from his route. This action has echoes of the Dadaists and Situationists. It is a journey through the same English landscape as Sebald's *The Rings of Saturn*, but has a completely different intent that proves the validity of the contemporary artistic forms of walking and wandering in its multiple forms.

The film *O°OO Navigation* shows an obsessive and deranged journey exactly along the Greenwich Meridian. Always seen from behind, a figure first swims out of the seawater where the meridian hits the south coast of Britain at Peacehaven in Sussex. The solitary person emerges out of the water carrying a handheld GPS device and using this implement he proceeds to



walk directly north along the 0°00'00" line of longitude. Any obstacle encountered is negotiated – fences climbed, properties crossed, buildings entered via nearest windows, streams waded, hedges crawled through. The figure gradually makes his way up through southeast Britain, through London, the Midlands and ultimately re-enters the sea at Cleethorpes, Lincolnshire. The figure then slowly swims away into the North Sea heading ever further north.

In *0°00 Navigation* the hypothetical, geographic construct that is the zero line of longitude is treated as if it were a real phenomenon – a path mapped out to follow. The Greenwich meridian bisects southern England because it was here that it was once fabricated out of treaties, maps and the mechanics of naval power. [Simon Faithfull]





Andrea Geyer es una artista cuya obra se centra especialmente en la investigación documental y de archivo, generalmente con el objetivo de realizar obras que entrelazan la realidad con la ficción, que cuestionan temas tales como la identidad nacional y analizan problemáticas de género y de clase. En proyectos anteriores, Geyer ha partido de acontecimientos históricos como la reconstrucción del juicio al oficial nazi Adolf Eichmann en Jerusalén en 1961, o la expropiación por el gobierno estadounidense de tierras de varios grupos indígenas en el suroeste del país, analizados en un trabajo fotográfico y textual titulado *Spiral Lands* (2007). En las obras de Geyer surge un cuestionamiento constante sobre la responsabilidad individual respecto a la verdad y la justicia.

Para esta exposición, Geyer ha decidido centrarse en un tema familiar, siguiendo la metodología misma de Sebald. Después del fallecimiento de su marido en 1949, la abuela de Geyer viajó extensamente, a partir de los años sesenta, tomando diapositivas de sus viajes mientras llevaba un detallado diario. El interés de la artista no radica en la narración biográfica, sino en la forma en que el personaje de su abuela se puede convertir en catalizador para entender la realidad de la mujer en este complejo período histórico. Geyer incorpora de esta manera entrevistas, imágenes y material documental que apunta tanto a lo personal como al pasado colectivo.

Andrea Geyer is an artist whose work is firmly rooted in documentary and archival research, usually with the aim of producing works that interweave reality and fiction and question concepts such as national identity and analyse gender and class issues.

Geyer has based her previous projects on historic events such as the reconstruction of the trial of the Nazi officer Adolf Eichmann in Jerusalem in 1961, or the U.S. government's expropriation of land belonging to Native Americans in the southwest of the country, analysed in an installation of photographs and texts entitled *Spiral Lands* (2007). Geyer's works constantly question individual responsibility in relation to truth and justice.

For this exhibition, Geyer has decided to focus on a family theme, following Sebald's methodology. After her husband died in 1945, Geyer's grandmother travelled widely, taking slides of her travels and keeping a detailed diary. The artist isn't so much interested in biographical narrative but more in the way the personality of her grandmother can become the catalyst for understanding women's lives during this complex historical period. Geyer includes interviews, photos and documentary material that points to the personal and collective past.

