

# Más allá | Monuments and Other Coincidences

Fernando Sánchez Castillo



Más allá | Monuments and Other Coincidences

Más allá | Monuments and Other Coincidences

Fernando Sánchez Castillo

La Comunidad de Madrid y la Provincia Federal de Alta Austria tienen el placer de presentar el proyecto del artista madrileño Fernando Sánchez Castillo, que aglutina en esta publicación dos experiencias expositivas individuales que versan sobre aspectos diferentes pero transversalmente similares de este artista. Se trata de las muestras tituladas *Monuments and Other Coincidences*, celebrada del 28 de febrero al 30 de abril de 2014 en el OK de Linz, y *Más allá (Beyond)*, realizada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles del 23 de octubre de 2015 al 28 de febrero de 2016.

Esta coedición remarca la colaboración entre instituciones y la creación de redes de trabajo internacionales que identifican tanto al CA2M como al OK. Esta nueva colaboración supone, así, el desarrollo y el impulso de las políticas culturales de trabajo en ambos centros.

La exposición *Monuments and Other Coincidences*, comisariada por Genoveva Rückert y Franz Prieler, trata el concepto del monumento y su relación con la historia, la política, el arte y el poder, el espacio público y la memoria colectiva. Se aborda el trabajo de Fernando Sánchez Castillo como eje para plantearse qué es, quién merece y cómo se formula el concepto de monumento desde diferentes ópticas sociopolíticas.

Por su parte, *Más allá*, comisariada por Ferran Barenblit, propone un regreso del artista a su ciudad natal a través de una potenciación de una selección de sus principales obras. El objetivo es dar un paso más allá en cada pieza, planteando una visión diferente o más profunda de las obras originales a través de nuevas producciones. *Más allá* es un guiño al Móstoles de los setenta, donde la ciudad dormitorio se veía lejana por la falta de comunicación con Madrid, aspecto que contrasta con la situación actual, en que la ciudad constituye un eje cultural para el sur de la región.

De este modo la unión de ambas propuestas en el presente catálogo nos ofrece un repaso por la intensa y prolífica obra de Fernando Sánchez Castillo.

Por último, nos gustaría destacar el profundo agradecimiento de la Comunidad de Madrid y la Provincia Federal de Alta Austria al artista, a las instituciones colaboradoras, a los prestadores y a todas las personas que de una manera u otra han colaborado para que las complejas producciones presentadas se hicieran realidad.

Die Regionalregierung von Madrid und das Bundesland Oberösterreich freuen sich, die vorliegende Publikation über den Madrider Künstler Fernando Sánchez Castillo präsentieren zu dürfen, welche die Eindrücke zweier Ausstellungen mit Fokus auf zwei unterschiedliche, aber einander ergänzende Aspekte dieses Künstlers verbindet. Bei den beiden Ausstellungen handelt es sich um *Monuments and Other Coincidences* („Über Denkmäler und andere Zwischenfälle“) und *Más allá* („Jenseits“). Erstere fand von 28. Februar bis 30. April 2014 im OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich und von 29. April bis 30. Juni 2014 in der Energie AG in Linz (Österreich) statt, letztere wurde von 23. Oktober 2015 bis 28. Februar 2016 im Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) in Móstoles (Spanien) präsentiert.

Der gemeinsame Katalog unterstreicht die Bedeutung der Zusammenarbeit zwischen Institutionen und der internationalen Vernetzung, die sowohl das CA2M als auch das OK Offenes Kulturhaus auszeichnet. Diese neuerliche Kooperation veranschaulicht darüber hinaus beispielhaft die Entwicklung und Stärkung der Kulturpolitik der beiden Institutionen.

Schwerpunkt der von Genoveva Rückert kuratierten Ausstellung *Monuments and Other Coincidences* war das Konzept des Denkmals und seine Verbindung mit Geschichte, Politik, Kunst und Macht, öffentlichem Raum und kollektivem Gedächtnis. Fernando Sánchez Castillos Œuvre diente dabei als Ausgangspunkt, um zu hinterfragen, was ein Denkmal ist, wer eines solchen für würdig erachtet wird und wie an das Konzept des Denkmals von unterschiedlichen soziopolitischen Standpunkten aus herangegangen wird.

Die von Ferran Barenblit kuratierte Ausstellung *Más allá* („Jenseits“) führte in die Heimatstadt des Künstlers und unternahm den Versuch, eine Auswahl seiner Hauptwerke intensiver zur Geltung zu bringen. Ziel der Ausstellung war es, „jenseits“ der herkömmlichen Repräsentation zu gehen und durch eine neue Inszenierung eine andere oder profundere Sichtweise auf die ursprünglichen Arbeiten zu ermöglichen. *Más allá* erweist dem Ort Móstoles der 1970er-Jahre Reverenz, als dieses verschlafene Städtchen aufgrund der fehlenden Verkehrsverbindungen zur Hauptstadt als „jenseits“ von Madrid angesehen wurde – ganz im Gegensatz zu heute, wo Móstoles die kulturelle Achse im Süden der Region ist.

Die Nebeneinanderstellung der beiden Ausstellungsprojekte im vorliegenden Katalog bietet einen Überblick über die intensiven künstlerischen Auseinandersetzungen und das vielseitige Schaffen von Fernando Sánchez Castillo.

Abschließend gilt unser Dank der Regionalregierung von Madrid und dem Bundesland Oberösterreich, dem Künstler, den mitwirkenden Institutionen, den LeihgeberInnen und allen, die auf die eine oder andere Weise dazu beigetragen haben, dass die Präsentation dieser komplexen Arbeiten verwirklicht werden konnte.

Regionalregierung von Madrid

Land Oberösterreich

The Regional Government of Madrid and the Federal Province of Upper Austria have the pleasure of presenting this publication on the Madrid artist Fernando Sánchez Castillo, uniting two experiences of individual exhibitions that focus on two different, yet transversal, aspects of this artist. These exhibitions were titled *Monuments and Other Coincidences*, celebrated from 28 February to 30 April 2014 at the OK Center for Contemporary Art and from 29 April to 30 June 2014 at the branch Energie AG in Linz (Austria), and *Más allá (Beyond)*, held at the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo in Mostoles (Spain) from 23 October 2015 to 28 February 2016.

This co-edition underscores the collaboration between institutions and the forging of international working networks that distinguishes the CA2M as much as the OK Center for Contemporary Art. This new cooperation thus exemplifies the development and strengthening of the cultural policies of both centres.

The exhibition *Monuments and Other Coincidences*, curated by Genoveva Rückert, focused on the concept of the monument and its relationship with history, politics, art and power, public space and collective memory. Fernando Sánchez Castillo's oeuvre served as the axis for questioning what is, and who merits, a monument and how its concept formulated from various socio-political standpoints.

For its part, *Beyond*, curated by Ferran Barenblit, proposed a return to the artist's hometown by means of a potentiation of a selection of his principal works. The objective was to go a step further in each piece, highlighting a different or more profound vision of the original works by means of a new staging. *Beyond* is a nod to the Mostoles of the 1970s, when the dormitory community was regarded as far "beyond" Madrid, due to its lack of transport connections with the capital. This contrast with today's situation, where Mostoles functions as a cultural axis for the southern area of the region.

In this manner the union of both exhibition projects in the present catalogue offers an overview of Fernando Sánchez Castillo's intense and prolific production.

Finally, we would like to emphasise the profound gratitude of the Regional Government of Madrid and the Federal Province of Upper Austria to the artist, the cooperating institutions, the lenders, and to all the people who, in one way or another, have contributed towards making this presentation of the complex works reality.

Regional Government of Madrid

Province of Upper Austria

## Índice Inhaltsverzeichnis Contents

---

Fernando Sánchez Castillo - Ferran Barenblit	11
Reflexionando con el arte - Genoveva Rückert	20
Sobre Fernando Sánchez Castillo - Javier Hontoria	28
Pero, ¿cómo hablar de ello? - Catherine Grenier	34
Jugar la historia, entrevista - Gerardo Mosquera	40
<hr/>	
Imágenes - Bilder - Images	52
<hr/>	
Fernando Sánchez Castillo - Ferran Barenblit	137
Nachdenken mit Kunst - Genoveva Rückert	148
Über Fernando Sánchez Castillo - Javier Hontoria	156
Aber wie davon sprechen? - Catherine Grenier	163
Das Spiel mit der Geschichte - Gerardo Mosquera	170
<hr/>	
Imágenes - Bilder - Images	184
<hr/>	
Fernando Sánchez Castillo - Ferran Barenblit	247
Thinking with Art - Genoveva Rückert	256
About Fernando Sánchez Castillo - Javier Hontoria	263
But how could we talk about it? - Catherine Grenier	269
Playing with history - Gerardo Mosquera	275
<hr/>	
Obras en exposición - Werke in der Ausstellung - Works in exhibition	288
<hr/>	
Biografía	296
Biografie	297
Biography	298

## Fernando Sánchez Castillo Ferran Barenblit

---

“El artista es un poder tan fuerte como el Estado” dice Fernando Sánchez Castillo. Tiene mucha razón. Para conseguir ser representado en una estatua, un hombre de Estado debe llevar a cabo grandes actos. Primero, debe hacerse con el poder por el camino que sea. Posteriormente, afianzarlo y legitimarlo. Luego, merecer ser recordado. Ganar una batalla contra un ejército enemigo, subyugar a su propio pueblo o, más deseablemente, guiarlo con sabiduría hacia metas más sublimes. Según Maquiavelo, el príncipe se gana el aprecio del pueblo acometiendo grandes empresas, pues con ello mantiene ocupados a los nobles y atento al pueblo, adquiere poder y reputación entre ambos y puede consolidar su ejército. O sea, debe dedicar inmensos esfuerzos, ser temido o convertirse en un ejemplo y en un referente para sus conciudadanos o súbditos. Sin embargo, el artista puede ahorrarse todos estos pasos intermedios: para generar una imagen y que perdure para siempre, le sirve con crearla. Es, sin duda, un poder más fuerte que el Estado. Jacques Rancière afirma que cualquier forma de poder tiende a tomar todas las formas posibles de la esfera pública, incluida la de la representación en el espacio público: el artista ya lo tiene conseguido de antemano. Hace más de tres siglos, Hamlet enunciaba: “muchos caballeros de espada en cinta están atemorizados de las plumas de ganso”. El escritor es más poderoso que el guerrero; el artista, más que el príncipe.

*Más allá*, la exposición de Fernando Sánchez Castillo en el Centro de Arte Dos de Mayo, parte de esta idea plantando cara al poder y la historia con la convicción de quien se sabe en posesión de un poder tan fuerte como el Estado. La muestra transita por diversos episodios del pasado aflorando memorias reprimidas con consciencia o sin ella, inventando nuevos juegos de significados e imágenes, rescatando elementos aparentemente intrascendentes pero que escalan en sentido y relevancia tan pronto como se ponen en diálogo con otros, forzando al espectador a trasladarse a escenarios inesperados y, en definitiva, creando un nuevo mapa emocional que une hechos históricos perfectamente documentados con narrativas improbables en las que la realidad se funde con el deseo.

Una reproducción algo ficcionada del salón de la casa del artista se presenta a modo de inmersión en una forma de pensar. A modo de *Wunderkammer*, la sala incluye todo tipo de objetos e imágenes. Docenas de pequeñas esculturas, muchas adquiridas en mercados de pulgas, plantean un recorrido desde Marx a Charles de Gaulle; desde Napoleón a Stalin. Las fotos van desde el aspecto del Che Guevara en una de sus últimas imágenes, completamente transfigurado para despistar a sus perseguidores, hasta fotos de Centelles de la Guerra Civil, que incluyen la famosa instantánea de las letrinas y la que muestra a la madre de Ramón Mercader colaborando en la retirada de las barricadas. También varias colecciones

cuidadosamente conseguidas: de matamoscas, un arma de destrucción masiva; de porras, un elemento común de los antidisturbios de todo el planeta; de pancartas, portadas por aquellos a quienes van destinados habitualmente los porrazos. Más allá, apuntes, pequeñas esculturas que algún día podrían convertirse en grandes piezas. Dentro de una urna, la bandera blanca más grande jamás realizada, 20 centímetros mayor que la que ondea en la plaza de Colón de la capital de España. Todo esto entre docenas de objetos inclasificables. En una estantería, los prototipos de los cuatro muñecos hechos para su producción masiva por el artista, todos ellos provenientes de imágenes publicadas en la prensa: el soldado abatido de Robert Capa; el soldado desertor Schumann, basado en una imagen tomada por el fotógrafo Peter Leibing; el *tankman*. También está el prisionero Satar Jabar con cables eléctricos conectados a manos y genitales en la prisión de Abu Ghraib, en una fotografía tomada, paradójicamente, por sus propios torturadores. El público puede convertir esta imagen en *souvenir* de plástico a través de una máquina de producción norteamericana que permite a cualquiera en su casa convertirse en fabricante de imágenes a gran escala.

La inclusión de este gabinete de curiosidades se articula con cierto contenido autobiográfico de la muestra, como es habitual en el trabajo del artista. No es coincidencia que su título, *Más allá*, coincida con el mote que recibía la ciudad de Móstoles en la década de 1980, a veces con cierto desprecio clasista, otras con autoironía. Fernando Sánchez Castillo sigue unido emocionalmente a la ciudad, en la que pasó una parte significativa de su infancia y adolescencia. *Mármoles Rambla* tiene su origen en el hecho de que pasaba frecuentemente por delante del lugar en el que estaban esas piedras originalmente en Barcelona, junto a quien escribe estas líneas, hace cerca de diez años. *Baraka* tiene su origen en la relación con uno de los técnicos de la fundición con la que trabaja. Igualmente, la elección del título *Más allá* tiene dos motivos más. El más allá es el lugar oculto desde el que muchos de los protagonistas de las obras de esta exposición creían recibir mensajes. Como se explica en el citado vídeo *Baraka*, Franco era apasionado de un esoterismo pagano, vulgar y ramplón, que contrastaba con su catolicismo oficial. Pero, por encima de todo, *Más allá* determina una declaración de intenciones del artista: ir más allá en su trabajo, siempre un poco más lejos. La exposición está presentada a partir de obras ya existentes, que le han llevado hacia otras más recientes, en una voluntad de acentuar posicionamientos, incrementar la intensidad, asumir mayores riesgos y traspasar fronteras. En algunas ocasiones, los cambios que presenta no son en sí mismos radicales, sino que buscan ampliar y profundizar lecturas que ya se intuían en obras anteriores. En otras, se trata de pasos muy decididos para la trayectoria de un artista.

La exposición plantea lecturas que se solapan, van avanzando en todas direcciones, divergiendo para luego converger. A veces se contradicen, generando cortocircuitos históricos inesperados. Varios vectores la atraviesan: la iconoclasia española del siglo XX y la

insistente necesidad de proteger nuestro patrimonio artístico de las agresiones de nosotros mismos; la imaginación sobre lo que pudo haber sido y nunca ocurrió, en paralelo con lo que sí aconteció y debería haber sido evitado a toda costa; la veneración del objeto y su lugar en la economía del deseo. Por el camino, participan otros elementos: el humor, generador de situaciones absurdas y cuya sinceridad desconcierta a instituciones y personas; el baile, igualmente capaz de generar un cierto estado de suspensión con respecto a la relación con nuestros cuerpos; la contundencia formal de su trabajo, que pasa por un control minucioso de escalas, materiales y procesos; la constante relación con la historia del arte, visible no solo en las referencias al Barroco y al Romanticismo, sino también al cubismo y al minimalismo como movimientos cargados de un intenso contenido político; y, en definitiva, la voluntad de sugerir y poner en marcha la imaginación para entender qué es el poder, más que desvelar una verdad que, probablemente, no existe.

Esas lecturas se entrecruzan con las referencias a la historia del arte y a sus instituciones. A lo largo del recorrido por *Más allá*, las citas al arte del siglo XX las resignifican y las dotan de nuevas capas de lectura. Los movimientos más populares que se sucedieron en los mismos años en que en España gobernaba el franquismo se suceden. El minimalismo es patente en sus estrategias formales y conceptuales de forma repetida. El arte no figurativo, basado en ese expresionismo abstracto supuestamente enviado por la CIA como su mejor agente encubierto, impregna un buen número de obras. La herencia duchampiana del *readymade* aparece aquí reapropiada una y otra vez, tanto de forma consciente (el objeto industrial y cotidiano sobre una peana) como de forma más velada (la acumulación de producciones de todo tipo). La psicodelia también circula como moda pasajera, pero que marcó una generación.

Las referencias al arte barroco son fundamentales. Y es lógico que sea así, pues uno de los vectores de lectura de la exposición tiene que ver con la destrucción. España, país férreamente católico, no vivió escenas iconoclastas a lo largo de su historia moderna. A diferencia de lo ocurrido en los países reformistas, desconoció episodios como el *Beeldenstorm*, que en los inicios de la segunda mitad del siglo XVI arrasó con centenares de imágenes en iglesias de los Países Bajos y Alemania. Bien al contrario, España fue en esa época un país iconódulo, protegió sus imágenes. Siglos antes, durante la Reconquista, el avance cristiano ni se molestó en destruir mezquitas y sinagogas: se limitó a un ligero maquillaje. Al llegar el Barroco, se convertirían en inmensas muestras de poder. Así se mantendrían durante siglos. La iconoclasia española es mucho más contemporánea. El siglo XIX, a través de sus desamortizaciones de bienes de la Iglesia, tuvo un efecto devastador sobre centenares de obras de arte, que continuó a lo largo de los siguientes cien años en revueltas como la Semana Trágica barcelonesa y su quema de conventos. En ese sentido, España marcha en consonancia con su propio tiempo: una era de destrucción. Las imágenes icónicas del siglo XX son imágenes de cataclismos provocados por humanos: desde el



hongo atómico de Hiroshima hasta la caída de las Torres Gemelas, broche final de una centuria, pasando por el asesinato de Kennedy o el fin del Muro de Berlín, nos hallamos ante imágenes que muestran aniquilaciones.

La iconoclasia funciona en la cultura contemporánea como una verdadera “transvaloración de todos los valores”, en el sentido que Friedrich Nietzsche le dio. Su sentido en una posmodernidad de recortar y pegar, asume su veneración y su persecución en el mismo acto: la destrucción. Ante la contundencia de su relato precisamente indeterminado y su persistente permanencia, el camino más decididamente valiente ha sido su aniquilación. Sin embargo, en esa actitud se encierra una contradicción inapelable, la de la generación de nuevos códigos, nuevos lenguajes y nuevas imágenes que se tornarán icónicas. Malévich anula la superficie del lienzo; Adolf Loos considera el ornamento como el peor de los crímenes; Marcel Duchamp reniega del objeto a través de su propio mecanismo irónico; Le Corbusier convierte la casa en una máquina en la que vivir. Todo eso convierte en la destrucción de los iconos en un continuo del siglo XX que parece alargarse al siglo XXI.

Quizá por eso *Más allá* se inicia con *Narón*, una estatua en bronce que muestra el momento en que dos individuos destruyen una estatua de bronce. La imagen proviene de la prensa y fue tomada en 2003, cuando dos militantes del partido político Nós – Unidade Popular se encaramaron a la escultura de Franco instalada en su ciudad natal, Ferrol, y armados de rudimentarias herramientas la sacaron de su base y la decapitaron al tiempo que exigían su retirada. Debe reconocerse que los vecinos de Ferrol, mostraron una notable paciencia al convivir con la imagen de su infame paisano durante más de un cuarto de siglo desde su muerte. El partido en cuestión había sido creado dos años antes y desaparecería doce años después, habiendo quedado siempre notablemente lejos de obtener representación parlamentaria; quien suscribe estas líneas probablemente nunca hubiera oído hablar de ellos si no hubieran atacado la estatua. Gracias a ello, consiguieron su objetivo y fue retirada. La cabeza nunca apareció.

Es notable que a lo largo de este periodo en España se tomaran tantas precauciones para proteger el patrimonio español de las agresiones de los propios españoles. “El Museo del Prado es lo más importante para España”, dijo Manuel Azaña a Negrín, “más que la República y la Monarquía juntas”<sup>1</sup>. Las palabras del presidente justificaban la defensa y la salvaguarda de las obras del Museo del Prado que durante la Guerra Civil llevó a cabo el Gobierno de la República. En un Madrid asediado por la artillería situada en la Casa de Campo y por las incursiones de la aviación, se dedicó una no desdeñable cantidad de

<sup>1</sup> No está claramente documentado dónde y cuándo pronunció estas palabras el presidente de la República, aunque existe un consenso sobre la certeza de su existencia.

recursos a poner a salvo unas cuantas docenas de pinturas. Lo que hoy vemos como lógico, cuidar de algunas de las pinturas más valiosas de la historia, en tiempo de guerra era una heroicidad. En un momento de suspensión de todo lo que nos hace humanos, que un Gobierno se volcara con la protección de sus obras de arte no solo es meritorio, sino que, otra vez, habla de la importancia de la imagen barroca.

El mérito no es de un solo hombre. Solo cinco días después de la sublevación, el 23 de julio de 1936, la Alianza de Intelectuales Antifascistas crea la primera Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Su primer objetivo era defender las obras de iglesias y templos de la exaltación de algunos elementos republicanos que, fieles a la tradición anarquista antes citada, se lanzaron a su sistemática quema y destrucción. Sin embargo, no tardó en convertirse en la Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional, que, con el tiempo, tendría como primer objetivo la protección y la conservación de las obras del Museo del Prado. Si bien el director general del museo por aquel entonces era el cartelista Josep Renau, el verdadero héroe sería José Lino Vaamonde. Nacido en Madrid en 1900, obtuvo el título de arquitecto en 1927 y el de aparejador en 1934, este último, según él mismo comentaba, para que estuviera firmado por el presidente de la República y no por el rey Alfonso XIII. Vaamonde dedicaría grandísimos esfuerzos a planificar la operación de salvaguarda de este patrimonio, que pasa por diversas fases. Tras estudiar y seleccionar las obras a proteger, estudia posibles localizaciones y las va descartando una por una por su falta de condiciones de seguridad o, sencillamente, por no ser lo suficientemente amplias, como es el caso de las cámaras blindadas del Banco de España. Situado a escasos metros del museo, se presentaba como el lugar ideal, de no ser porque la puerta tiene un diámetro de 197 centímetros, insuficiente para que pasen por ella la mayoría de las obras. La solución la encuentra en la construcción de un búnker, en una localización no revelada, que permitiría poner a resguardo las piezas. Su construcción hubiera implicado un esfuerzo nada desdeñable en un momento de guerra, en el que todos los hombres y todo el material disponible se destinan al frente. Finalmente, se opta por la evacuación de todos los cuadros y obras del museo. Cargadas en camiones, las obras emprenden su marcha entre innumerables riesgos y penurias. Primero, hacia Valencia, donde se alojaron en la Torre de los Serranos. Luego, hacia Figueras, donde esperaron que la Sociedad de las Naciones las condujera hasta Ginebra. El proceso fue sufragado, en parte, por las aportaciones económicas personales de directores de varios museos occidentales: tres franceses: David Weill, Henri Verne y Albert Sancholle Henraux; dos ingleses: Evan Charteris y Joseph Duveen; un suizo: Paul Lachenal; un holandés: Schimdt Daegener; un belga: Henri Carton de Wiart; y un estadounidense: Georges Blumenthal.

En *Depósito del Tesoro* Fernando Sánchez Castillo presenta los dibujos originales de Vaamonde para el imposible búnker, su reproducción en 3D y la maleta en la que su hijo,

Joselino Vaamonde, los trasladó a España desde su exilio en Caracas para ser donados al Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), así como el libro autopublicado en Caracas en la década de 1960 en el que relata la gesta. Apropiándose de este material y dando vida, al menos virtual, a esa obra de improbable construcción, Fernando Sánchez Castillo vuelve a poner el acento en la persistencia de la memoria y revierte un acto de destrucción en otro de creación.

La voluntad iconoclasta en este caso fracasó. Pero dejó una huella, que Fernando Sánchez Castillo recoge en *Hechos del 2 de mayo*. Sus dimensiones son exactamente las mismas que las del cuadro de Goya, al tratarse de la radiografía que el Museo del Prado realizó de la pieza antes de emprender su restauración en 2008. Esta radiografía muestra la herida que sufrió el cuadro durante el traslado cuando, a la altura de Benicarló, la artillería enemiga hizo caer varios cascotes de un balcón que impactaron en el lienzo. Al hacer, otra vez, visible lo invisible, la pieza hace emerger un fantasma. O quizá tan solo rebusca en el pasado de la pieza, en una especie de proceso psicoanalítico: solo conociendo aquello que no se puede ver, se puede entender aquello que sí emerge y es visible. La imagen no solo muestra a los entendidos el proceso de trabajo del artista, sino también sus heridas: un texto que alguien escribió a lo largo del siglo XIX en la parte superior, posteriormente borrado, y el desgarramiento de su traslado, que el franquismo no quiso reparar para que quedara patente la *barbarie roja*.

Pero volvamos a la idea de la necesidad de proteger de nosotros mismos el patrimonio español. La exposición también incluye *Urna para el Guernica*, una reproducción, a escala 1:5, de la estructura que protegió el *Guernica* a su llegada a España en el Casón del Buen Retiro. Por tercera vez en este recorrido, nos hallamos ante un suceso que implica al Museo del Prado. En 1981 el cuadro llegó, por fin, a España. El MoMA, depositario de la pieza hasta entonces, solo la entregaría al Gobierno español si se cumplían determinadas medidas de seguridad. El temor cundía entre los responsables. Íñigo Cavero y Lataillade, XI barón de Carondelet, ministro de Cultura durante el tercer Gobierno de la primera legislatura, declaraba: “es un cuadro que necesita estar muy protegido, porque probablemente habrá algún bárbaro que imagine alguna cosa”, mientras que su director de Bellas Artes, Javier Tusell, afirmaba a su vez: “no podemos fiarnos de las intenciones de algunos futuros espectadores, por eso la protegemos”. El arquitecto José María García de Paredes fue el encargado de diseñar la estructura de protección de la obra, que debía poder resistir, entre otros, ataques con granadas, según las indicaciones del museo neoyorquino, para lo cual era necesario dotar la estructura de un cristal blindado de gran peso. Todo ello condicionó la compleja fabricación del contenedor.

La esperada llegada del *Guernica* a España fue uno de los hitos de la Transición, quizá una de las culminaciones simbólicas del proceso que se había iniciado años antes. Uno de

sus episodios tuvo lugar el 20 de diciembre de 1973. Ese día amaneció como uno más en Madrid. Las portadas de la prensa recogían la visita del secretario de Estado estadounidense, Henry Kissinger, que había abandonado la capital el día anterior con la promesa del país de “participar en pie de igualdad, con los demás países del área atlántica en el establecimiento de un orden internacional justo y estable”, tal como señalaba el diario *ABC*. Rompiendo esa normalidad, un estruendo resonaba a media mañana en el barrio de Salamanca. En la calle Claudio Coello, frente al número 104, estallaba un explosivo que hizo saltar por los aires el Dodge 3700 de industria española en el que viajaban el almirante Carrero Blanco, su escolta, el inspector de policía José Luis Bueno Fernández, y el chófer del vehículo, el civil José Luis Pérez Moga. La detonación consiguió que el automóvil, con sus ocupantes, literalmente volara por encima de la cubierta del edificio colindante y fuera a parar a un alero interior. Ese edificio, por cierto, era anexo al que el propio almirante acababa de abandonar, la iglesia de San Francisco de Borja, en la que había oído misa minutos antes. Los españoles están familiarizados con el atentado a través de una obra de arte: la película *Operación ogro*, de Gillo Pontecorvo, presentada seis años después de los hechos, donde destaca la famosa escena de la explosión, que muchos creen incluso una filmación real.

Este atentado es uno de los capítulos más debatidos de la historia reciente de España. Su autoría por parte de ETA está, en términos generales, reconocida. Era su segundo atentado mortal tras el del jefe de Policía de San Sebastián, Melitón Manzanas, en 1968. Sin embargo, los apoyos que la banda pudo recibir y, sobre todo, el gran número de beneficiados con la muerte de Carrero Blanco, mantiene vivas todavía hoy docenas de teorías conspirativas, que van desde la participación de la KGB y la CIA a elementos del propio régimen.

Sin embargo, hay bastantes certezas. Una de ellas indica que Javier Larreategui, Atxulo, alquiló uno de los bajos del edificio situado frente al lugar en el que se cometería el atentado. Se identificó como escultor, para justificar el alquiler de un espacio destinado a taller y para que los ruidos no levantaran las sospechas del portero y los vecinos de la finca. Desde el interior de ese local, cavaron un túnel de unos 15 metros de longitud hasta el centro de la calzada, donde situaron el explosivo. Otra de las certezas cuenta que el cráter dejado por la explosión fue reparado antes del día 22 de diciembre, en una inesperada muestra de diligencia municipal.

En el año 2006, Fernando Sánchez Castillo realizó *Coche Carrero Blanco*, una reproducción a escala 1:5 del estado en el que quedó el vehículo tras el atentado. Quien suscribe estas líneas fue el comisario de la exposición, que llevó por título *Manu militari*. Conseguir las imágenes para realizar la pieza no fue fácil. No pudimos tener acceso al vehículo, conservado en el Museo del Ejército, pero afortunadamente dimos con unas imágenes tomadas por un fotógrafo de la agencia EFE la tarde del 20 de diciembre en el garaje al que

fue llevado el coche. En ese momento, tanto el artista como yo mismo nos preguntábamos si era moralmente aceptable recrear ese coche, en el que tres personas perdieron la vida. De hecho, esa pregunta planeaba en la propia pieza. Realizada en plata, resplandecía en la sala oscura proyectando sus brillos en todas direcciones.

Quienes pasan cada día por la calle Claudio Coello probablemente no reparan en un detalle. En el asfalto aún es visible una grieta que recorre la calle de lado a lado. No hace falta mucha imaginación para descubrir que la grieta sigue el contorno del cráter generado hace cuarenta y dos años. ¿Por qué sucede esto? Los manuales de patología de firmes dan como posibles causas a una grieta provocada por un hundimiento el “desplome de cavidades subterráneas, especialmente en zonas urbanas”. Antes decíamos que la calle fue reparada en tiempo récord. Quizá los operarios que llevaron a cabo la reparación no compactaron bien el terreno. No era difícil, tan solo llevaba un poco más de tiempo. Se realizó una reparación rápida para superar un suceso traumático. Cualquier lectura metafórica que relacione la aparición de esa grieta con las fisuras no resueltas de la historia contemporánea española no es mera coincidencia. Fernando Sánchez Castillo convierte esa resquebrajadura en un *frottage* sobre tela que recoge cada uno de los pliegues de la calle y convierte en abstracción un capítulo de la historia de España.

Lo mismo vuelve a ocurrir en la tercera pieza relacionada con el atentado, *Túnel*. Para sorpresa del artista y de todos los que estábamos trabajando en la preparación de *Más allá*, el taller que el escultor Atxulo alquiló es ahora una vivienda de uso temporal. Tangencialmente, queda la reflexión de la conversión de un país productor en un país dedicado al turismo. En todo caso, el local se ofrece en Internet coqueto y elegante mediante fotografías muy bien tomadas. En un lateral, el que coincide con la fachada exterior de la finca, se vislumbra un armario que solo puede tener su interior bajo la propia acera. La deducción no tardó en aparecer: la embocadura del túnel que los terroristas realizaron bajo la calzada. Un fragmento de la historia de España conservado de puro milagro. Fernando Sánchez Castillo lo ha convertido en una escultura geoméricamente perfecta. La ha tallado en piedra de Calatorao, una cantera de la provincia de Zaragoza cuya piedra es muy apreciada entre escultores por su calidad. En un mensaje del más allá, y no previsto al elegir el material, la piedra es la que usó Juan de Ávalos para las esculturas de la base de la cruz del Valle de los Caídos.

Todos estos objetos se convierten en fetiches de sucesos del pasado. Pero otras piezas de la exposición lo son antes de llegar a formar parte de ella. El fetiche es una de las construcciones modernas más sólidas, centro mismo de la lógica mercantil que alimenta tanto el capitalismo global como los mecanismos del deseo. El fetiche es en sí mismo lo que motiva la aparición de los museos en el siglo XIX: la creencia de que los objetos pueden

tener un valor simbólico que excede con creces al de otros objetos y se encaraman a lo alto de una escala de valores en la que participa de lleno el arte. Este proceso está alimentado tanto por una expansión colonial, que trae objetos de culturas exóticas necesitados de una recontextualización, como por el auge de la industrialización que, coincidentemente, provee al mundo de objetos realizados por el ingenio del hombre civilizado. En *Más allá*, el fetiche está presente en determinadas estrategias apropiacionistas de piezas únicas, que lo son por las capas de significado que somos capaces de otorgarles.

Hacia años, Fernando Sánchez Castillo había presentado *Baraka*, una gran vitrina en la que se exponían los objetos más ligeros jamás presentados en CA2M como una obra de arte: dos pestañas que, juntas, deben pesar mucho menos de un gramo. Para entender completamente la historia es necesario ver el vídeo que se muestra a su lado, pero valga decir aquí que estos restos proceden, presuntamente, de la máscara mortuoria de Francisco Franco. A su lado se muestra una caja fuerte semiabierta, preparada para introducir allí el análisis de ADN de dichos restos. De nuevo, como ha ocurrido varias veces a lo largo del relato de la presente exposición, nos encontramos ante algo que podría pasar inadvertido pero que, en sí mismo, es un capítulo de la historia.

Si esas pestañas describen un gran capítulo, *Mármoles Rambla* describe otro mucho menor: el rastro del sufrimiento de un número indeterminado de prostitutas de la Rambla barcelonesa. En la piedra inferior del dintel del portal por el cual se accedía a un burdel hasta tiempos muy recientes, quedaron marcadas las huellas de horas y horas de espera, bajo el frío y la incertidumbre, de las meretrices. Un hueco en la piedra, una escultura involuntaria realizada en mármol, que conserva en sí misma la historia de las décadas en las que dirigía el país, con mano férrea, el portador de las pestañas de la pieza que se exhibe en la misma sala. Enlazando con ambas, otra pieza en la que lo importante es algo igualmente inmaterial: el aire de la rueda de repuesto del vehículo que transportó el féretro de Franco en 1975. Ese camión solo cumplió un servicio, entre la Plaza de Oriente y el Valle de los Caídos. Aquí aparece como persistente presencia inmaterial, contundente.

Robert Frost escribió que la poesía es lo que se pierde en una traducción: el residuo de aquello que ocurre cuando existe un cambio, una alteración, una trasposición. La estrategia de Fernando Sánchez Castillo pasa por yuxtaponer diversas capas de transformaciones, encadenando tantas *traducciones* —alteraciones del lenguaje o conversiones semánticas— como *translaciones* —cambios de materia, tamaño, sentido, uso. Gran parte de la riqueza de las piezas de Fernando Sánchez Castillo reside precisamente ahí: en lo que se gana y se pierde en la transmutación de la representación, en el paso de la realidad a su narración, de su narración a la memoria, de la memoria a su relato y, a través de varias cadenas sucesivas —algunas más evidentes, otras más ocultas—, hasta la obra de arte.

## Reflexionando con el arte. Sobre las obras de arte, los originales, las reliquias y los iconos como estímulos mentales para una confrontación con la memoria y el olvido Genoveva Rückert

---

Fernando Sánchez Castillo investiga las relaciones entre la historia y la política, el arte y el poder, el espacio público y la memoria colectiva, así como sus manifestaciones en forma de monumentos. Él se encuentra entre los artistas españoles contemporáneos más conocidos y es uno de los pocos que trabajan con la historia española reciente. No es un provocador, sino un artista que manipula hechos y objetos de forma estética. De esta manera, nos propone un acceso a esta historia.

El punto central de la exposición en el OK Offenes Kulturhaus en la primavera de 2014 fue *Síndrome de Guernica, Azor* (2012), con el que Sánchez Castillo se atrevió a abordar un vestigio casi olvidado, pero, no obstante, explosivo: el *Azor*, el yate del antiguo dictador español Francisco Franco. Tras su muerte en 1975, el barco fue adjudicado al Estado, que lo vendió por un precio módico, probablemente para deshacerse de este símbolo fascista. Recientemente, un particular intentó comercializar el yate como atracción, pero no tuvo éxito. En 2011, Fernando Sánchez Castillo adquirió el *Azor* para un proyecto en el Matadero de Madrid. Lo hizo cortar y compactar para crear una escultura hecha de cuarenta prismas de metal. En un sentido formal, se observa aquí una referencia al arte *minimal* de los años sesenta y a su búsqueda de lógica y objetividad, pero también a los nuevos realistas y a *Les Compressions* de César. Al mismo tiempo, se trata de la superación —habitualmente cargada de emoción— del pasado, es decir, una mediación entre los dos polos de la represión y la glorificación de la historia.

No obstante, Fernando Sánchez Castillo ya no se dirige solamente a España, un país europeo que, a través de la monarquía (del rey Juan Carlos) reinstalada por Franco, ha evolucionado paulatinamente de una dictadura a una democracia con una confederación de diecisiete regiones autonómicas y a una nación conflictiva. Los monumentos y los iconos, así como los memoriales al dictador Franco, que gobernó desde 1939 hasta su muerte en 1975, han sido casi totalmente eliminados del espacio público. Pero, ¿qué se puede hacer con ellos? Cuando las imágenes y los monumentos se destrazan o desaparecen en almacenes, no es posible confrontarse a ellos. Sánchez Castillo ha conseguido con mucho esfuerzo los permisos necesarios para buscar estos monumentos. Para su obra de vídeo *Episodios nacionales. Táctica* (2010) ha indagado y “percibido” con personas invidentes los monumentos ecuestres, los bustos y las pocas piezas que permanecen en algunos museos: una figura de

cera de Franco en el Museo de Cera o bustos de Franco y sus utensilios de afeitado en el Museo Naval de Madrid.

Al igual que sucede con las reliquias religiosas, los objetos que el dictador ha tocado —su pequeño utensilio de afeitar o su enorme yate— están “cargados”. Asimismo, y al igual que las reliquias verdaderas —los restos de los huesos, las cenizas o la ropa de los santos dignos de veneración—, la impresión de la mano del dictador o su máscara funeraria son objetos de culto para sus seguidores. Sánchez Castillo ha incrustado las pestañas del dictador, que quedaron adheridas a la máscara funeraria y que fueron guardadas durante décadas por el escultor que la realizó, en una imponente mesa de cristal. Junto con la documentación de fotografías y vídeos titulada *Baraka* (2007), el artista interrumpe el culto con humor, haciendo que algunos quiromantes reconstruyan el carácter de la persona. En la exposición, estas obras sobre la era de Franco fueron expuestas en un “gabinete” junto con un modelo del yate.

Los monumentos y las imágenes mediales icónicas constituyen un tema central en la obra de Fernando Sánchez Castillo. El artista, no obstante, presenta una “reivindicación” global, que va más allá de la microhistoria de España. Él aborda con intensidad e ironía la función del arte y ha escogido como tema el género primordial de la escultura, el “monumento”, insertándose de esta forma en la larga historia del arte de la escultura. Este tema se refleja en su obra tridimensional *Mental Map* (2014): heroicidad y anonimato, armas y creatividad. Independientemente de los diferentes temas de sus obras, Sánchez Castillo mantiene que todo se puede reducir a un origen: a la piedra. Similar a la investigación de los gestos a través de la historia del arte llevado a cabo por Aby Warburg, el ensamblaje asociativo del *mind map* de Sánchez Castillo revela la forma de pensar del artista. Desde la piedra como primera herramienta, primera arma, primer instrumento musical y material para la escultura, pasando por la historia de los grandes monumentos para la libertad (como el *David* de Miguel Ángel) como símbolos de la emancipación del hombre hecho ciudadano, hasta la lucha actual con los medios del consumo, los ejemplos concretos y las relaciones complejas que se expanden en este cosmos de esculturas, arte y basura.

El tercer bloque de su obra, con instalaciones y vídeos irónicos-graciosos, aborda el papel del arte (en la danza, la música y las artes plásticas) y su ejecución mediante la enajenación funcional-experimental de las herramientas y las máquinas, como el robot de desactivar bombas en *Método del discurso* (2011), los camiones de antidisturbios en *Pegasus Dance* (2007) o los objetos empleados para crear sonidos en *Stone Soul Army* (2013).

Esta propuesta encaja con el concepto comisarial del OK de Linz y con su serie de exposiciones individuales internacionales, como las de Shilpa Gupta (India) y Ryan Gander

(Gran Bretaña) recientemente presentadas: artistas en un punto crucial de su biografía son invitados a reflexionar sobre sus propias obras y a trabajar de forma experimental en el museo. La contraposición de Fernando Sánchez Castillo y de la joven artista austriaca Gabriele Edlbauer confrontó de forma consciente a dos generaciones y a dos polos opuestos de la investigación de la escultura. Se trataba del arte de lo tridimensional, que se mueve entre el realismo y la abstracción, pero que argumenta de forma diferente sobre el material y la funcionalidad, ya sea como monumento o como objeto funcional y pantalla.

En los veinticinco años de su historia, el OK de Linz ha pasado de ser un edificio de estudios de artistas fundado a principios de 1990 a transformarse en un centro internacional de exposiciones y festivales. Después de la fusión con el centro de eventos Ursulinenhof, que dio lugar a la creación del OÖ Kulturquartier, y con el exitoso formato público *Höhenrausch* (Narcosis de altura) sobre los tejados que rodean la institución artística, el OK de Linz redefine su rol y a sí mismo, recurriendo a su identidad original: orientar el trabajo hacia los artistas y la producción y mantener un enfoque sobre el arte medial y de instalación, y nuestro gusto por transformar los espacios y retomar los temas sociopolíticos no ha cambiado. Todo ello también coincide con los intereses del “modelador de espacios” y “especialista en memoria” Fernando Sánchez Castillo. La cooperación de muchos años —la primera exposición sobre arte medial español, para la que contamos con el asesoramiento de Ferran Barenblit, tuvo lugar en 2006—, así como nuestro interés común en la memoria y el olvido, nos llevó en 2008 a una presentación en un sistema de galerías mineras subterráneas en Linz y, finalmente, a la exposición *Mid-career* presentada en 2014 y a la cooperación con el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) en Móstoles.

Recordar y olvidar son dos gemelos que han marcado profundamente la historia de nuestra cultura. Desde la Grecia antigua, Mnemosine, la celebrada diosa de la memoria, y Lete, su grisácea hermana del olvido, se han enfrentado enredándose con el paso de los siglos en una madeja casi imposible de desenmarañar.

También la ciencia moderna ha estudiado la capacidad de la mente para olvidar las cosas. “La suma de nuestro conocimiento resulta de lo que hemos aprendido y de lo que hemos olvidado”, sabía ya Marie von Ebner-Eschenbach. La introducción del concepto de la represión por parte del psicoanálisis expandió el horizonte de forma decisiva. Una vigencia especial y una explosividad política reclamaron el debate sobre la memoria, la represión y el olvido con el trasfondo de los intentos de aniquilar pueblos enteros por parte de los nacionalsocialistas y de otras dictaduras contemporáneas. Los monumentos funerarios grandiosos intentan, igual que los rituales de entierro y de defunción, contrarrestar el olvido de los individuos a través de la construcción de un elevamiento

en la memoria colectiva. Esta reivindicación se torna particularmente dramática en el contexto de los intentos de aniquilación de pueblos enteros con los medios de la modernidad y la industrialización. “Nunca olvidar” sustituye como lema a la inscripción fascista “El trabajo libera”, sobre la puerta del campo de exterminio Mauthausen, cerca de Linz, durante la marcha memorial anual de los antifascistas y las asociaciones de las víctimas de los campos de concentración.

El río Lete, “el río del olvido” del inframundo griego que proporcionaba un olvido ameno a los muertos y en el que toda memoria finalmente desaparece, inspiró el título y fue el *leitmotiv* de la exposición *Tiefenrausch* (Narcosis de nitrógeno) (2008)<sup>1</sup>. ¿Qué memorias pueden o deben ser salvadas de la corriente del olvido? ¿Y de qué manera, con qué estrategias estéticas, es posible iluminar vívidamente la madeja aparentemente inextricable del recuerdo, la memoria, el olvido y la represión, y contribuir a desenredarla? Los monumentos como piezas decisivas de la cultura de la memoria ya fueron el tema de la obra *Up and Down* (2006/2008) de Fernando Sánchez Castillo, donde el artista ironizaba el culto al monumento haciendo que una réplica de la estatua ecuestre del dictador Franco subiese —como el espíritu malvado de la botella— desde el pedestal cuando se insertaba una moneda. La muestra de esta obra también se llevó a cabo en colaboración con Ferran Barenblit y el Centre d’Art Santa Mònica en Barcelona. Reconocer que la memoria en particular es subjetiva y, como cada narrativa, es una (re)construcción, hace que la automemoria sea problemática. El historiador Johannes Fried, en su libro *Der Schleier der Erinnerung* (El velo de la memoria), constata que no existen dos recuerdos idénticos, porque dos individuos perciben el mismo acontecimiento de manera diferente y, también, porque el cerebro modifica el recuerdo cada vez que lo revive. “La memoria es siempre presente, nunca pasado. Es creación, construcción.”<sup>2</sup> Más allá de toda manipulación consciente, el material recordado está sometido a deformaciones. Asimismo, el cometido de crear monumentos específicos, que “congelan” una cierta perspectiva de memoria, se ha vuelto inaceptable para el arte contemporáneo y solo puede ser percibido como artesanía aplicada con el *habitus* ideológico de la mirada petrificada. Por el contrario, la propuesta contemporánea de trabajar con instalaciones efímeras siempre intenta actuar de nuevo contra el olvido.

1 *Tiefenrausch-Strom des Vergessens* (Narcosis de nitrógeno – Corriente del olvido) editado por el OK / Martin Sturm, vol. 2, *Tiefenrausch*. Un proyecto del OK Offenes Kulturhaus Oberrrhhaus Obe para Linz 2009, Capital de la Cultura de Europa, Folio: Viena y Bozen, 2008.

2 Johannes, F. (2004). *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik* (El velo de la memoria. Fundamentos de una memoria histórica). Múnich: C. H. Beck, p. 105.

## ¿Qué apariencia tiene un monumento en la actualidad y qué es digno de convertirse en un monumento?

Como miembro de una generación marcada por el escepticismo ideológico y la estética postheroica, Sánchez Castillo aborda los vestigios del pasado y se pregunta: ¿qué son las imágenes icónicas actuales? ¿Los monumentos del pasado o las imágenes mediáticas del presente? ¿Cómo manejamos esta cuestión y cómo podemos “captar” la historia? ¿Cómo se puede tratar la ambivalencia de las imágenes de los dictadores? ¿Encerrarlas y hacerlas invisibles o —a pesar del culto que despiertan— hacerlas públicas o, por lo menos, accesibles de manera restringida en museos? ¿Merecen estar las pestañas del dictador español Francisco Franco en un museo? ¿O cuál sería la forma “correcta” de presentarlas? ¿Qué nos dicen las más de diez toneladas de chatarra de aluminio de la agitada historia del barco estatal número uno, un pequeño yate que Franco usó de forma privada, pero también como jefe de Estado para puestas en escena y negociaciones “fuera” del territorio español?

¿Cómo se le puede erigir un monumento a la resistencia anónima? ¿Cómo se consigue un retrato de un desconocido? ¿Qué medios emplea un escultor hoy en día en la era de la impresión 3D y del fresado y el moldeado por inyección controlados por ordenador?

Con una escultura grande, Fernando Sánchez Castillo hace referencia al denominado *Tank Man* (hombre del tanque) (2013) o el “rebelde desconocido”. Este hombre, que nunca ha sido definitivamente identificado, cosechó fama mundial cuando, durante la masacre en la plaza Tiananmén (Plaza de la Paz Celestial) en Pekín (1989), se puso delante de un convoy de tanques, bloqueando su avance, mientras sujetaba en cada mano una bolsa de compra. Esta escena, grabada por un gran número de fotógrafos y equipos de televisión y que dio la vuelta al mundo, fue transferida por Sánchez Castillo en una impresión 3D de 5,16 metros de altura, cuyo tamaño y color hacen referencia al *David* de Miguel Ángel, para así erigir un monumento a este ejemplo de desobediencia civil y, al mismo tiempo, reflexionar sobre el monumento en sí. Pero también existe la versión pequeña del modelo, que reproducida cinco mil veces se alza en un ejército *Made in China* (2013), que deja muy atrás el carácter de juguete de cada figura individual.

Sánchez Castillo procuró fusionar el *Tank Man* con Lei Feng, un hijo predilecto de la propaganda china. El joven soldado fue transformado después de su muerte en héroe juvenil a través de la falsificación de su diario. Sánchez Castillo unió la famosa cara del “héroe” falso con el anonimato del héroe verdadero, proporcionando de esta forma numerosos estímulos para reflexionar precisamente sobre las cuestiones de la heroicidad y la popularidad.

## ¿Quién es entonces merecedor de un monumento y por qué son también atacados?

Con ocasión de la caída del Muro de Berlín en 1989 y del gran cambio político de Europa hace veinticinco años, Sánchez Castillo desarrolló la serie de pequeñas estatuillas *Mauerspringer* (Saltador de muro) (2014) expresamente para la exposición en la sede satélite de la Energie AG. En esta obra tradujo otro de los más destacados iconos medievales del siglo XX en una forma tridimensional. La fotografía que le sirvió de punto de arranque muestra a Conrad Schumann, un soldado de fronteras de la República Democrática Alemana, que solo tres días después del inicio de las obras del Muro de Berlín en 1961 saltó por encima de una alambrada de espino para huir a Berlín Occidental, convirtiéndose en uno de los primeros en escapar por la frontera.

Sánchez Castillo ha creado igualmente un monumento a las barricadas erigidas en las ciudades españolas durante las recientes manifestaciones con el más valioso de todos los materiales esculturales, el bronce, que ha sido empleado desde siempre para la construcción de los monumentos conmemorativos. Su *Barricada Collage. La naturaleza de lo social* (2014) irrita porque consta de impresiones al vacío “naturales” de objetos cotidianos reconvertidos para la lucha callejera, elevando el conjunto de ramas, neumáticos y botellas a monumento de la insurrección y la resistencia.

Muchas veces son precisamente los monumentos históricos en el espacio público los que nos parecen tan evidentes, como escribió Robert Musil: “Lo más llamativo de los monumentos es justamente que uno no se da cuenta de ellos. No hay nada tan invisible como un monumento”<sup>3</sup>.

No obstante, también se enciende la resistencia en los monumentos. Hasta el mobiliario del espacio público hoy en día desapercibido puede transformarse en motivo de discordia cuando, divulgado por los medios, se convierte en un escándalo público. Las líneas del conflicto discurren claras y tajantes por el espacio público, a través de la fricción social se genera lo público y, algunas veces, también el escándalo. Son justamente los monumentos que son atacados a modo sustitutivo, por ser manifestaciones del poder político. Estos representantes simbólicos se derrocan sobre todo cuando hay un cambio del poder<sup>4</sup>.

El derrocamiento de monumentos, la iconoclasia política, describen la eliminación o la destrucción, motivadas por razones políticas, de los símbolos del dominio o de las imágenes del soberano, normalmente en conexión con la caída de un soberano o con el

3 Musil, R. (1962). “Denkmale” (Monumento). En: *Nachlass zu Lebzeiten* (Legado en tiempo de vida). Hamburgo, p. 63.

4 Speitkamp, W. (ed.) (1997). *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik* (Derrocamiento de monumento. Sobre la historia conflictiva de los símbolos políticos). Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, p. x.

colapso de un sistema político. En la larga historia de la iconoclasia siempre se intentaba hacer simbólicamente visible la pérdida de poder o bien eliminar permanentemente los símbolos del régimen abatido de la percepción pública. En el vídeo-performance *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago*, la cabeza de una estatua es maltratada de la manera más variada, siempre con el acompañamiento de música clásica. Los ataques individuales al simbólicamente caído dictador desarrollan una comicidad inmediata, con lo cual la obra proporciona un comentario gracioso sobre el poder simbólico de los monumentos, que son venerados o destrozados justamente “en lugar de”. El título grotesco constituye una referencia a un titular de periódico aparecido después del golpe de Estado en São Paulo en diciembre de 1968 y remite a que la pérdida de la libertad es posible únicamente a través de la censura y lo absurdo. En la fricción entre el arte y la sociedad, muchas veces el arte aparece como un espacio alternativo y un aguijón, y define también su responsabilidad y misión como tal. Sin embargo, ya no tanto como una cultura alta o subcultura, llenas de miedo, sino como una diversión de alto nivel. ¿Pero es esa una estrategia equivocada, o quizá servible, que emplea el arte para sus propios fines? El humor como medio legítimo y estrategia útil para la transmisión se encuentra en muchas de las obras de Fernando Sánchez Castillo, también en *Spitting Leaders*. La instalación de una fuente que contiene las esculturas de bronce de los coetáneos Mussolini, Franco y Stalin, escupiéndose unos a otros en diálogo con Felipe V.

### ¿Cómo ‘trabaja’ el arte y qué pasa con su relevancia sociopolítica?

Es frecuente que cambie Sánchez Castillo el uso de lo existente. Los objetos o los medios que proceden de otro campo son reconvertidos y usados para fines extraños. Sánchez Castillo emplea instrumentos militares como lanzadores de agua o robots desactivadores de bombas como instrumentos artísticos, los hace bailar o crear esculturas o pinturas. Esta reconversión de un objeto, que Marcel Duchamp introdujo en el arte con sus *readymade*, está particularmente presente en la obra *Método del discurso* (2011). El título hace referencia al *Discurso sobre el método* del filósofo francés René Descartes, en el que declara que no existen las verdades certeras, sino que es siempre necesario dudar de las versiones oficiales.

Sánchez Castillo reconvierte un robot militar para la desactivación de explosivos en un dispositivo artístico, con cuya ayuda se pueden construir una serie de esculturas, como la famosa rueda de bicicleta de Duchamp de 1917, por ejemplo, y también pinturas abstractas en la tradición de las pinturas “disparadas” (como las de Niki de Saint Phalle). El arte contemporáneo se torna en recurso para demostrar que las cosas pueden “ser” diferentes, gracias a su libertad de pensamiento y actuación. Es una defensa del diálogo y de la no violencia, pero también un alegato para dominar la tecnología a través del intelecto y para emplear el arte para cambiar la sociedad. “Radicalmente detenido en el momento de su

creación, precisamente porque se consume en la actualidad, la [efímera obra consciente de su contexto] puede parar la corriente uniforme de la trivialidad, puede romper la normalidad y [...] satisfacer por un momento una conexión evanescente de lo eterno con lo coetáneo”, afirma Jürgen Habermas en *Der philosophische Diskurs der Moderne* (El discurso filosófico de la modernidad)<sup>5</sup>.

Este evanescente momento mantiene la ventana del recuerdo abierta y se levanta contra el flujo del olvido, aunque no pueda pararlo. La memoria, pero también el método de la duda de los hechos y la transformación con los medios del arte, son los motivos centrales de la compleja obra de Fernando Sánchez Castillo. Podemos seguir su reflexión con el arte, para no sucumbir a la narcosis ahistórica del consumo y la continua reducción de los lugares con sentido fundacional a meras atracciones turísticas. Cuando estamos sensibilizados para la lectura simbólica e histórica de nuestro entorno, es cuando podemos sacar conocimiento del arte. Al igual que afirma Descartes, solo de la duda fundamental se puede extraer algo nuevo de lo ya existente, y se requiere un método para avanzar de manera segura desde el fundamento a más conocimientos. Entonces, ¿por qué no el arte como método?

5 Habermas, J. (1993). “Der philosophische Diskurs der Moderne” (El discurso filosófico de la modernidad). En M. Diers y A. Beyer (eds.), *Mo(nu)mente: Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler* [Mo(nu)mentos: Formas y funciones de monumentos efímeros]. Berlín: Akademie Verlag.

## Sobre Fernando Sánchez Castillo Javier Hontoria

---

La de la clasificación, el encasillamiento, ese *etiquetado* al que tanto se alude hoy pero que lleva siglos lastrando las apreciaciones rigurosas de quienes se acercan con cierta profundidad a la creación artística, es una batalla perdida. Durante décadas, el mal llamado arte político se convirtió en el saco en el que todo cabía, un paraguas bajo el que se concentró una multitud de artistas de la traza más variada. Sabemos que la posición de un artista es política antes de entrar en detalles. Política con respecto a uno mismo, en la simetría entre lo buscado y lo encontrado, y en tanto que lo hallado no ha de ser sino la constatación, material o inmaterial, de la posición que uno o una ostenta en el marco de su propia comprensión del mundo. En un siglo XXI que avanza con premura y en el que un capitalismo bárbaro ha convertido el mundo del arte en un coto privado en el que satisfacer sus caprichos, resulta cada vez más extraño —cuando no absurdo— encontrar *artistas políticos*. Bajo las aparentemente inamovibles leyes del mercado, el artista que se dice político no es sino un monigote timorato e inocuo, cuyas contradicciones se revelan nada más poner un pie en el sistema. Es difícil negar esta evidencia: la inscripción del arte que dice querer el rumbo de las cosas en la imparable rueda comercial es problemática. Por lo tanto, ¿no es en este ámbito de la creación contemporánea donde se requiere un plus de precisión, un mayor esfuerzo a la hora de clasificar, de etiquetar el trabajo de los artistas? O tal vez haya que mirarlo desde el ángulo opuesto: ¿hace falta seguir clasificándolos, condenándolos a tan exasperante arbitrariedad?

Hace dos décadas, cuando los desmanes del mercado del arte no eran tan clamorosos como ahora, a Fernando Sánchez Castillo, que entonces iniciaba su carrera, ya se le tildaba en España de artista político. Ni entonces, ni desde luego ahora, le hizo justicia esa etiqueta. Desde muy pronto, la ambición del artista se concentró en cuestiones mucho más específicas, fundadas, sobre todo, en impedir que el tiempo empujara al olvido ciertos episodios de la reciente historia española. El tiempo y —¡claro!— el poder. Cuestionó el artista el modo en el que las estructuras de poder hacían visibles sus atributos, sus emblemas y, tirando de ese hilo, desmadejó los discursos ya agotados de la escultura como monumento conmemorativo y enaltecedor de la autoridad. No exento de un marcado perfil lúdico, su trabajo se asomó al oscuro periodo de la dictadura del general Franco, cuya figura desempolvó desafiando ese tópico tan ridículamente extendido que dice que la historia necesita de la perspectiva del tiempo. Y lo hizo enfatizando los supuestos lugares comunes que la propia autoridad pretende convertir en no tan comunes. En trabajos recientes, el artista realiza un ejercicio de reconstrucción de la historia que es casi literal, y lo hace sin dejar cabos sueltos, buscando el sentido real de su búsqueda y trascendiendo la anécdota, que es la fosa en la que yacen muchas de las aproximaciones a la historia que se realizan desde el arte contemporáneo.

- 

Veán si no el trabajo realizado en fechas recientes en torno al *Azor*, el barco de recreo del dictador español, un motivo ante el que Sánchez Castillo se ha detenido en reiteradas ocasiones. En una de las salas de esta amplia exposición austriaca puede verse un conjunto de bloques metálicos de apariencia informe. Dispuestos sobre palés de madera, forman una nítida retícula que recuerda a las célebres *estructuras primarias* aparecidas en Estados Unidos en los años sesenta. Son fragmentos de aquel todo mayor que fue el gran bloque presentado por vez primera en Matadero Madrid y que más tarde ha podido verse en instituciones alemanas de Brunswick y Múnich. Sánchez Castillo adquirió los restos del barco del dictador, cuyo mástil ya había trasladado años atrás al MUSAC de León, y los comprimió formando un gran cubo negro. Parecía que este gran prisma negro iba a ser el fin de la historia del *Azor*, un barco que había sido un irritante estorbo para los sucesivos Gobiernos democráticos tras la muerte del dictador en 1975. Con este cubo se cerraba un ciclo formal y también conceptual; se *silenciaba* su historia, en definitiva.

No es Fernando Sánchez Castillo un artista que sienta especial predilección por las relecturas de la historia del arte, pero la referencia al minimalismo en su tratamiento del *Azor* resulta de lo más pertinente. Como sabemos, la irrupción del *minimal* en Estados Unidos fue saludada a su llegada como epígono de lo moderno, e implicaba por un lado el ocaso de la narrativa mientras, por el otro, alumbraba la aparición de nuevas relaciones entre la obra, el espectador y el espacio que a ambos acogía. En el cubo del *Azor* supone el fin de cualquier posibilidad narrativa de la historia reciente de España. No puede ser causalidad que Sánchez Castillo se refiera al barco como a un “escenario”, que es también como Douglas Crimp entendió ese nuevo paradigma estético propiciado por el minimalismo.

Pero nuestro artista se guardó un as en la manga. Si, como decíamos antes, la ambición de Sánchez Castillo reside en no dejar que el tiempo y el poder impidan el conocimiento de la historia, este cubo no podía implicar el final absoluto de la historia del barco de Franco. Por eso, en la sala grande del OK de Linz ha deconstruido el cubo y ha situado los pequeños pedazos sobre palés de madera, como si estos se prestaran ahora a un nuevo análisis. En la disposición reticular, de impronta aún minimalista, hay algo fúnebre, como si fueran cadáveres a la espera de una autopsia que arroje luz sobre sus muertes. Y en actitud forense, el artista determinará si la historia puede todavía ser reescrita, si puede verse todavía desde nuevos ángulos y si quedan todavía nuevas lecturas por ofrecer más allá de las sesgadas y normativas.

Asimismo, en su caso se constata cómo la herencia que dejó Duchamp es tan poderosa que su presencia en el pensamiento de los artistas de hoy es una realidad dada e inapelable, largamente asumida. El artista, en su trabajo sobre el dictador español, ha acudido a máscaras mortuorias que no solo evidencian un interés por lo ya hecho, a la manera del artista francés, sino que alumbran sorprendentes desviaciones del sentido o flagrantes sinsentidos, por decirlo



llanamente. Son trabajos que ponen el acento en el choque entre el poder y su representación, algunos rayando en delirantes resultados. En su descubrimiento de una de estas máscaras de Franco firmada por un conocido artista, Sánchez Castillo detecta un curioso e inverosímil deslizamiento entre el modo de acercarse a la representación desde una práctica artística y otra artesanal, en un contexto en el que cabría esperarse una anónima y muda aproximación, y no el ejercicio ostentoso y egocéntrico en que dicha práctica resolvió.

La historia de los totalitarismos, el culto a la personalidad, la proyección de la imagen y la relación entre individuo y masa son otros de los aspectos que Sánchez Castillo ha tratado con tanto rigor como descaro. Trabajos tempranos ya evidenciaban un interés por las ordenaciones de lo social desarrolladas por la autoridad en diferentes momentos históricos, y lo hacía desde una perspectiva lúdica, casi fabulada, como en aquellos experimentos con miel a cuyo saludable aroma acudían dócilmente las hormigas, formando símbolos del poder autoritario. Señala con acierto Juan Botella las implicaciones del juego en el arte y cita a Gadamer, que sitúa el “juego, el símbolo y la fiesta como bases antropológicas de nuestra experiencia del arte”<sup>1</sup>. Y también de la vida, por cuanto muchos trabajos iniciales y no tan tempranos tienen su razón de ser en la experiencia y los objetos de nuestra infancia, en situaciones festivas de ambiente supuestamente amable prolijas en artefactos y cachivaches, cuyos usos y significados son sistemáticamente desactivados y revertidos. En esta subversión lingüística se condensa una parte importante del trabajo de Fernando Sánchez Castillo, visible en sus textos verbeneros, en sus máquinas que se desplazan por medio de pequeños motores, en sus armas, sus maquetas, sus fuentes... Otros trabajos apelan a la gamberrada adolescente, que el artista atribuye a una inocencia en apariencia inofensiva pero decididamente ácida en el vídeo *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago*. Y otros se acogen a los azares esotéricos de videntes que leen las manos del dictador muerto a partir de un molde tomado de alguna estatua que lo venere. Con qué decisión, con qué valiente determinación ha interpelado Sánchez Castillo a este modelo de estatuaría conmemorativa desde el cuestionamiento de su vigencia en términos estéticos y políticos. Y con qué ironía se apropia de ese sentido de lo monumental, dándole la vuelta como si fuera un calcetín, desdeñada ahora el aura del líder y sublimada la voz anónima del súbdito.

Alguien me dijo no hace mucho que el arte no cuenta, que los que contamos somos nosotros. Es algo con lo que Sánchez Castillo parece estar de acuerdo, pues en toda su obra ha situado la pelota en el tejado del espectador. Siguiendo su interés por la simbología y por la fuerza vehicular del signifiante, ha realizado en fechas recientes una gran estatua del mítico *tank man*, aquel personaje que plantó cara a los tanques de Pekín el día después de la espeluznante represión de la plaza de Tiananmén, hace ahora veinticinco años. Este personaje, cuya identidad desconocemos, se enfrentó a las columnas de tanques, convirtiéndose en un icono,

1 Botella, J. (2011). *Method of discourse*, catálogo de la exposición homónima en el CAC Málaga.

un icono desconocido, inasible, vacío. Tal vez la tecnología digital sea el medio más preciso para subrayar esa condición de vacuidad, la naturaleza líquida de un individuo del que solo existe un rastro milagroso de una fotografía. Si existe esa imagen existió el suceso, como diría Barthes en una afirmación que hoy se revela caduca, pero este suceso tiene, en efecto, una cualidad evanescente similar al archivo digital del que nace la escultura de Sánchez Castillo. Hay una relación entre fondo y forma que resume en buena medida la posición del artista en torno a la deriva de la escultura como monumento. Hay un interés en el colapso, en el desplome, que lleva implícita la idea de gravedad, la del peso rotundo siempre inherente a la estatuaría. La contundencia del bronce, su anhelo de perpetuidad, la reivindicación de la memoria imperecedera, su violenta intrusión en el ámbito de lo público... Este colapso no puede ser discreto o sutil. Va acompañado del tumulto (casi siempre iracundo) de la masa. La personalidad de un líder se fragua en el rotundo formalismo de las esculturas que lo veneran. No es fácil derribarlas (¿se acuerdan de lo que tardó Sadam en caer?) y cuando caen se hace el caos en torno a ellas. Por el contrario, la personalidad del ser anónimo, la de nuestro discreto y escurridizo *tank man* se forja —y esto no puede ser casualidad— en la líquida evanescencia de un archivo.

Lo del anonimato no es poca cosa y Fernando Sánchez Castillo prefiere no dejar cabos sueltos. No solo se trata del retrato de un varón chino. Se trata del retrato de un varón que ha sido realizado utilizando un buen número de modelos que se funden en uno, de modo que no haya atisbo de duda, y que su *tank man* sea realmente *nadie*, que el espacio para lo contingente y lo azaroso se niegue en torno a este hombre del que tan solo se desprende una única realidad: es *chino*. Hay algo en esta idea de construcción que es tanto formal como narrativa, ideológica. Como el personaje de Li Feng, construido por Mao para remozar la fuerza de su discurso, un personaje ficticio. Hay una curiosa dualidad en la forma de percibir este asunto. Mientras el aparato chino da forma a lo inexistente, Sánchez Castillo potencia el carácter líquido de la realidad que permanece etérea y milagrosamente en la memoria colectiva. Y al mismo tiempo pone en entredicho la distancia conceptual que media entre el líder y la masa pues, como vemos en nuestro *tank man*, ambas nociones se vierten en una sola.

En la exposición hay un claro interés por los modelos de producción y por tremendas paradojas que, en torno a ellos, se dan en determinados sistemas políticos. No muy lejos del *tank man*, que —conviene recordar— mide un centímetro menos que el *David* de Miguel Ángel, un gran ejército de cinco mil diminutos *tank men* cubre una importante superficie del suelo de uno de los espacios del centro. Hay un importante salto de escala entre estos dos trabajos y, sobre todo, una sustancial variación en el punto de vista, en el modo en que las miramos. Fernando Sánchez Castillo es consciente de la enorme diferencia entre mirar a un líder y mirar a la masa. A sus cinco mil pequeños *hombres del tanque* los miramos de arriba hacia abajo, con todas las connotaciones políticas y metafóricas que esto implica y cuyo

origen se sitúa en las primeras representaciones que de la masa se realizan desde el lenguaje cinematográfico. Las veremos algo más tarde.

Pero este ejército de *tank men* tiene una singularidad fundamental, pues se resuelve en una doble lectura. Son cinco mil chinos fabricados siguiendo el espíritu productivo del capitalismo que el artista ha querido hacer en China, donde el precio de producción era, para acabar de concretar la paradoja, más alto. Este tipo de contradicciones tiene un gran valor conceptual para el artista. Porque no solo quiere hacernos partícipes de ellas a quienes observamos su trabajo. También quiere involucrar a quienes en ellas incurren en lo que constituye uno de los mimbres esenciales de su trabajo. “Vístanlo como quieran —parece decirnos Sánchez Castillo— pero la realidad es esta.” La masa de pequeños *tank men* se conforma como una masa pétrea y compacta, como esas imágenes de Thomas Bayrle en las que la masa deviene una unidad en su sentido más literal y en apariencia indivisible. El artista alemán, que trabajó en una factoría textil y que sacó un gran partido metafórico al modo en que se creaban los patrones, *tejía* sus imágenes utilizando como trama los desfiles chinos y como urdimbre los principios básicos de la producción capitalista.

Tras las referencias al barco vacacional de Franco y las paradojas entre el *poder y la masa* en China, esta exposición transita por territorios en los que se exploran determinadas pautas de autoría que el artista ha tratado en numerosas ocasiones a lo largo de su trayectoria. No hace mucho, en su exposición en el centro de arte de Málaga, Sánchez Castillo presentó un conjunto de obras en las que el propio autor se desligaba de la autoría y *dejaba hacer* a varios robots como los que utilizan los artificieros para desactivar explosivos. Ni es ni será la única vez que el artista ha delegado en instrumentos atribuibles casi en exclusiva a la autoridad para crear obras de arte. Los cuadros que aquí pueden verse han sido pintados por el brazo frío y mecánico de un robot. Resulta curiosa la cercanía de la palabra *automático* con la idea de automatismo, que durante décadas hemos asociado a una práctica pictórica de corte surrealista. El resultado son trazos más o menos violentos sobre fondos blancos que, efectivamente, remiten con decisión a una desafección por una representación verosímil y racional. En este caso, se acogen a su propio discurso, que no es otro que el discurso de la autoridad, tan surrealista muchas veces. En tiempos en que las relaciones entre el poder y la masa no pasan por su mejor momento en España, resulta curioso asociar una práctica automática, irracional, con cómo se definen las funciones de la autoridad, con cómo se limitan y con cómo se emponzoñan. Y es una buena oportunidad para asistir, casi atónitos, al modo en el que la autoridad y el poder echan mano de su *talento* para —intuimos que sin que sirva de precedente— *crear* obras de arte en vez de exterminarlas. Es un ejemplo más del ya longevo interés de Fernando Sánchez Castillo por las relaciones entre el poder y la cultura, un interés que le ha llevado a investigar con fascinación las incursiones de los líderes totalitarios en el ámbito de la creación y las flagrantes contradicciones que esto comporta.

En una nueva inversión de los gestos lingüísticos, en un nuevo ejercicio de subversión semántica de las expectativas conceptuales de una obra, los cuadros realizados por robots son deudores —y por eso los acompaña— de uno de los trabajos más aclamados en la obra reciente del artista, *Pegasus Dance*, realizado en Holanda en 2007, en el que de nuevo se revisan las funciones que por lo general se asocian al poder, en este caso los camiones antidisturbios. En un brillante gesto, el artista revienta la naturaleza violenta de estos instrumentos y ralentiza su tempo, alojándolos en un clima poético insólito. Se filtran los juegos de luces entre el agua que disparan al son de la música, se degradan los colores, la tarde se torna amable y la escena embriagadora, casi como una bucólica pintura de paisaje.

Tiene interés esta idea de creación anónima, supuestamente desligada del perfil subjetivo del artista. En párrafos anteriores hice una breve referencia a las relaciones entre el cine y la masa, y lo hacía recordando un texto en el que un teórico español señalaba el modo en que Dziga Vértov filmaba a la masa desde la altura, como abstrayéndose de su propio ojo, anulada su intención subjetiva para así ceñirse con mayor seguridad a lo real<sup>2</sup>. Con el avance frenético de la tecnología asistimos a la consolidación de instrumentos que no requieren de la participación y el control humanos. El mismo teórico sitúa la aparición de los drones y su decisiva y perversa aportación al lenguaje de la guerra como legado de las primeras aproximaciones cinematográficas de Vértov. Y, como sabemos, no solo son utilizados para el exterminio, nos dice, sino que son hábiles productores de representaciones urbanas, al surcar secretamente nuestros cielos capturando imágenes en sus turbias labores de espionaje.

Sánchez Castillo reconduce la simbología y la hace enfrentarse a su propia imagen. Su interés por la parafernalia simbólica de las diferentes ideologías, sistemas económicos y políticos y, en definitiva, por toda representación de poder se traduce en un ejercicio cáustico que roza el paroxismo. El abanico es amplísimo, desde los pelos del dictador Franco hasta camiones antidisturbios, desde las líneas de una mano con las que adivinar un posible futuro, a la rotunda aparatosisidad de los aviones de combate. Con los años, su revisión de los instrumentos de poder ha trascendido el contexto español y hoy se dirige hacia todas las variantes del poder globalizado. En todas sus obras hay una voluntad didáctica que se fundamenta en el anhelo de exponer las razones por las que realiza sus obras. Quiere hacer partícipe de ellas a todo agente con el que colabora. No es el mercenario que irrumpe, arrasa y huye con el botín. Muy al contrario, muestra abiertamente las razones por las que puede ser interesante obligar al poder a mirarse en el espejo. Y, claro, cuando se da la connivencia honesta entre el poder y la cultura, esta se enriquece a través de la imagen que aquel recibe de sí mismo.

2 Aguirre, P. (2014). *Some (modest) thesis on new publicity*. Disponible en: [http://peioaguirre.blogspot.com.es/2014\\_02\\_01\\_archive.html](http://peioaguirre.blogspot.com.es/2014_02_01_archive.html)

## Pero, ¿cómo hablar de ello? Catherine Grenier

---

Una de las últimas veces que vi a Fernando Sánchez Castillo habíamos ido a visitar juntos una exposición de Teresa Margolles en el Centro de Arte Dos de Mayo, titulada *El testigo*. El arte de Margolles es un arte muy comprometido, que trata principalmente la violencia criminal y política que afecta a México. En la instalación que había concebido para el pabellón mexicano de la 53ª Bienal de Venecia (en 2009), el visitante se encontraba con un baño de sangre que impregnaba al mismo tiempo grandes telas que recubrían las paredes y el suelo. En el contexto de un acontecimiento cultural internacional que ofrece formas artísticas con frecuencia ligeras, el título de su exposición resonaba como una interpelación dirigida tanto a los demás artistas como al público: *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

Fernando Sánchez Castillo también adoptó la postura del artista como testigo, un testigo atormentado por la cuestión de su responsabilidad y por la de los límites del imaginario artístico en un mundo en el que la tragedia es un espectáculo cotidiano. Desde hace más de quince años, el artista español desarrolla una reflexión sobre la violencia y la coacción que, en general, adopta la forma de grandes instalaciones, a veces muy espectaculares, aunque menos vehementes que las de Margolles. Y también plantea, antes de su obra, esta pregunta fundamental: ¿de qué debe hablar el arte, si no es del hombre en la historia, de la conciencia individual y de nuestro destino colectivo?

Sin embargo, Sánchez Castillo, que vive en Madrid y viaja con frecuencia a Ámsterdam, no vive en un entorno inmediato invadido por la violencia. El recuerdo de la dictadura franquista es para él un recuerdo de juventud, que la movida y la efervescencia cultural de los años ochenta quizá han podido borrar. Además, las maquinarias ingeniosas de sus primeras obras, aunque ya ponían catástrofes en escena (naufragio de un barco, lanzallamas miniaturizados que amenazaban al público), mostraban tanto el imaginario infantil nutrido de los relatos de batallas, como un mensaje político todavía poco explícito. Pero la obra de madurez del artista se ha desarrollado precisamente en la dirección de lo explícito. A lo largo de los años, su trabajo se ha vuelto decididamente político y ha realizado una reinterpretación de las páginas negras de la historia española y mundial. Hoy, muchas de sus instalaciones recuerdan a dictaduras en todas las formas que esta política del terror ha tomado, ya sea el franquismo y las dictaduras latinoamericanas o las dictaduras comunistas. Aunque su trabajo está anclado en la historia, su ángulo de enfoque es más el de un sociólogo, que presta atención a la repercusión de la acción política en las poblaciones, que el de un historiador. Más allá de la trayectoria intelectual y a pesar del rodeo dado con un método de investigación que recuerda a la investigación periodística, la elección de sus protagonistas traduce la postura de un artista que, al mismo tiempo que adopta una postura reflexiva y crítica, está animado

por una voluntad luchadora. Sánchez Castillo se interroga sobre la relación entre el poder y la violencia, pero esta interrogación no se limita a un ejercicio teórico y militante. Para ello, acude a su propia experiencia de la violencia y de sus consecuencias, a lo que ha podido sentir como ciudadano español, pero también como persona reactiva. En su interpretación de la historia y de las historias, lo que le interesa es tanto denunciar a los que ejercen la violencia, como distinguir a aquellos que reaccionan ante ella y la combaten. Por ello, la rebelión capta tanto su atención como lo hace el ejercicio autoritario del poder. El momento revolucionario y el heroísmo individual de personas anónimas son, de este modo, temas privilegiados al mismo nivel que estos héroes negativos, que son los poderosos que utilizan su fuerza contra las masas y las personas. De este modo, las ambigüedades, la precariedad e incluso el absurdo que acompañan al ejercicio del poder y sus emblemas adquieren en sus obras una relevancia particular que acentúa la distancia tomada con respecto al tiempo transcurrido y la deconstrucción retrospectiva de los mitos históricos.

El arte de Sánchez Castillo se incluye en la categoría del arte político. Por sus temas, su obra es heredera de la pintura social iniciada por Courbet y Daumier; por su voluntad de denuncia, inscribe al artista en la estirpe de los “artistas comprometidos” que provocaron la Primera Guerra Mundial y los movimientos de emancipación poscoloniales. Por su enfoque, se distingue, sin embargo, de muchas obras catalogadas como políticas. Lo que hace particular a Sánchez Castillo, menos que los temas de su arte, es que ha sabido encontrar una nueva forma, propia de él, para encarnar sus ideas. En efecto, en esta categoría del arte político convertida en un género en sí misma, si la primera afirmación es “¿de qué otra cosa podríamos hablar?”, la pregunta que sigue inmediatamente es “¿pero cómo hablar de ello?”. En efecto, podríamos temernos que, aunque el tema sea inagotable, la expresión “arte político” se encuentre al borde del agotamiento. Desde los años setenta y la época dorada del arte comprometido, cada conflicto o conmemoración ha desencadenado una ola de obras de denuncia que, en su gran mayoría, muestran una estética documental. Ahora nos encontramos muy acostumbrados a estas imágenes tomadas prestadas de los medios de comunicación, directamente de la realidad, que alimentan la pintura, la fotografía, los vídeos e instalaciones. Asimismo, desde hace veinte años, las obras de memoria que han aparecido ante una escena artística ya globalizada nos han familiarizado con un arte micronarrativo basado en el testimonio en el que los artistas se encargan de escribir una historia reprimida u ocultada. En este concierto de historias personales, frente a estas múltiples llamadas a tomar conciencia, ¿cómo componer una acción artística fuerte y un mensaje audible?

Sánchez Castillo forma parte de una generación que es plenamente consciente de este problema, ya que no se llama a engaño sobre un estatus supuestamente autónomo de la

creación, ni sobre la liberación del arte en relación con las distintas instancias del ejercicio del poder. Como desarrolla su reflexión desde su posición de artista, sus obras tienen también el objetivo de explicar y denunciar la relación entre el arte y el poder. Por este motivo le atormenta la cuestión del monumento desde sus primeros trabajos artísticos. De este modo, de entrada transformó en monumentos en miniatura la imagen de las barricadas hechas por los manifestantes con cualquier cosa; después, años más tarde, en auténticos monumentos de bronce. Al otro lado de la barricada, el poder opresor también se encuentra simbolizado por sus monumentos, efigies majestuosas que el artista va a mutilar, desarticular y ridiculizar en numerosas obras.

En varias ocasiones, Sánchez Castillo ha puesto en escena el deterioro de monumentos existentes en obras que respondían ellas mismas al canon monumental, ya se tratase de un grupo escultórico o de una fuente. Al hacer esto, crea monumentos de otro género que no responden ni a la definición de un monumento de glorificación que organiza la consagración presente y futura, ni al proyecto de un monumento conmemorativo que aún lo colectivo en torno a la rememoración. La principal característica de una y otra forma de monumentos es articularse en torno a una historia propuesta como positiva, lo cual no es el caso de la historia que evoca Sánchez Castillo. Como describe acertadamente Jochen Gerz, cuando se enfrentó al proyecto de crear un “monumento contra el fascismo”, en el caso de una historia negativa no puede existir un monumento propiamente dicho, sino un contramonumento. ¿Cuál es, entonces, el estatus de los monumentos de Sánchez Castillo? Más que contramonumentos, que invierten los valores constitutivos del monumento, sus obras son parodias, ya que imitan en todos los aspectos las características propias de los monumentos de propaganda o conmemoración, pero transformando su significado. Se habla con frecuencia de ironía para calificar su trabajo, pero el concepto de parodia me parece más ajustado a una trayectoria en la que existe poco espacio para la retórica. Sánchez Castillo trata, en general, recuerdos negativos de la historia y la mayor parte de sus monumentos paródicos utiliza efigies de dictadores u otros símbolos del poder. Pero, incluso aunque ilustre un tema positivo (la resistencia de un chino anónimo en la plaza de Tiananmén), sigue utilizando el registro paródico, agrandando su monumento a una escala desmesurada o reproduciendo este mismo modelo en miles de pequeñas figuritas, como productos derivados de mascotas populares, ya que, aunque sus monumentos son alegorías políticas con fines críticos y de denuncia, también son el medio de introducir en la reflexión suscitada en el espectador la cuestión de la instrumentalización del lenguaje artístico. Sánchez Castillo también aplica la parodia al arte. ¿Neutraliza o aumenta la provocación subversiva de su gesto cuando compra el yate de Franco para transformarlo en una composición minimalista? Esta transformación de un objeto simbólico en una forma estandarizada de arte contemporáneo plantea, en efecto, preguntas concretas que van más allá del tema tratado directamente.

¿Qué ha aportado o arrebatado el nuevo reconocimiento social del arte contemporáneo al ejercicio de un proyecto artístico político? ¿Cómo se beneficia ahora el artista contemporáneo de una tribuna pública? ¿Cómo puede y debe utilizar su posición? ¿Todavía se encuentra mejor situado para encarnar la conciencia de una sociedad? ¿El arte político no tiene, por asimilación a una categoría convenida del arte y por su inclusión en los lugares oficiales de exposición, la misma naturaleza que el arte monumental? Todos estos interrogantes se encuentran latentes en la instalación realizada a partir del yate de Franco, sin perjudicar, no obstante la eficacia crítica de la historia de ese barco cuyas peripecias ofrecen un resumen doloroso de la historia de la España franquista y posfranquista.

La parodia solo es una forma diferente y subversiva de contar una historia acoplada a una versión oficial cuestionada. De hecho, como muchas otras obras, la instalación *Síndrome de Guernica, Azor* (2012) es el producto de una sucesión de historias incrustadas. Desde que conozco a Fernando Sánchez Castillo, cada nueva obra es objeto de un relato que el tiempo transforma a veces en epopeya. Como he dicho, el cebo de un trabajo es normalmente una investigación, desarrollada a partir de una observación o de un descubrimiento. A continuación, la realización va a llevar al artista a solicitar autorizaciones imposibles, a convertir a los participantes recalcitrantes o a buscar el medio de sortear una probable censura.

Así, una de las piezas utiliza dos pestañas de Franco que el artista ha conseguido del propietario de la máscara mortuoria del dictador. Se ha buscado una forma legal de extraer el ADN de estos fragmentos corporales y de comprobar su autenticidad, a riesgo de cometer un acto de profanación o de realizar un acto fetichista. En este caso, al igual que en todos los demás, la investigación realizada tiene toda la apariencia de una parodia o de un juego, pero se trata, si es el caso, de un juego muy serio que exige un esfuerzo enorme.

A diferencia de la enorme carcasa del yate, la acción realizada a partir de las pestañas se inscribe en una reflexión sobre otro orden de objetos conmemorativos que no son monumentales, pero que se encuentran cargados de un aura casi mágica: las reliquias. En parte referencia política y en parte referencia religiosa, demuestran el carácter sagrado inherente a la simbolización política. Una de las referencias previas que se me ocurre para describir la mezcla de seriedad fundamental y aventura transgresora aplicada al método de investigación de Sánchez Castillo está relacionada con los trabajos del Collège de Sociologie, creado en 1937 por Georges Bataille y sus amigos. Estos pensadores procedentes del surrealismo, descritos por Denis Hollier como “locos de la sociedad”, utilizaban la nueva ciencia de la Sociología a su manera y con el fin de interpelar. “La Sociología ya no será una ciencia, sino algo parecido a una enfermedad,

una extraña infección del cuerpo social”, explica el historiador del movimiento<sup>1</sup>. Una infección lanzada al asalto de la sociedad para limitar “la capacidad de la especie humana para ‘cuadrarse’”. Sánchez Castillo pertenece a la categoría de artistas que se fija como misión denunciar cómo se cuadran las personas, así como todos los medios, coercitivos o seductores, de esta servidumbre del intelecto y el cuerpo. Al igual que ocurre con el editor de *Documents* y *Acéphale*, es en la aproximación de la experiencia personal y la experiencia social donde concibe la posibilidad de un destello de comunión libremente consentida, que se abre a una comunidad realmente compartida. “El ser humano valora en extremo algunos instantes raros, fugitivos y violentos de su experiencia íntima, indicaba Bataille. El Collège de Sociologie parte de este dato y se esfuerza en detectar acciones equivalentes en el corazón mismo de la existencia social, en los fenómenos elementales de atracción y repulsión que la determinan, como en sus composiciones más acusadas y más significativas como las iglesias, los ejércitos, las hermandades y las sociedades secretas. Tres problemas principales dominan este estudio: el del poder, el de lo sagrado y el de los mitos.”<sup>2</sup> El Collège de Sociologie, espacio de interrogación en el contexto turbado de una sociedad amenazada por la guerra, conjugaba análisis filosóficos, reflexiones históricas y la propagación de las ideas subversivas de Bataille. Las manifestaciones del Collège, que atraía a los espíritus más adelantados de la época en torno a temas muy serios vinculados a la inminencia de la catástrofe, mostraban, sin embargo, tanto provocación artística, como justa intelectual. Me parece que, aunque no resulta adecuado asociar a Sánchez Castillo con los términos de “sociología sagrada” y un número determinado de teorías de Bataille, este mantiene, sin embargo, cierta cercanía con esta iniciativa a la vez política, intelectual y novelesca, basada en la idea de que el principal peligro que acecha a la sociedad es la deshumanización. Esta conciencia particular, que lleva al artista a restablecer prioritariamente lo humano antes que la política es, en mi opinión, precisamente lo que distingue a Sánchez Castillo de la mayoría de los artistas que practican el arte político.

En efecto, la especificidad de la obra de Sánchez Castillo se encuentra menos en una estética particular y más en una actitud y una forma de dirigirse al público. Su práctica combina, de una forma que juzgaríamos en otros casos como paradójica, literalidad y distanciamiento. La literalidad es lo que lo lleva a partir en busca de fragmentos auténticos de lo real, a pesar de todos los obstáculos, allí donde numerosos artistas de la historia de la memoria pasan hoy por el vector de la ficción para crear los objetos que soportan el discurso. En cuanto al efecto de distanciamiento, se crea mediante la dimensión paródica y a veces humorística que introduce un elemento exógeno en la demostración política. El discurso histórico, al igual que el político, conocen la alegoría pero no practican el humor. Ahora bien, aunque cada una de las obras

1 Hollier, D. (dir.) (1979). “A l'en-tête d'acéphale”, introducción a los textos compilados en *Le Collège de Sociologie (1937-1939)* (1ª ed.). Gallimard, p. 10.

2 Bataille, G. y Caillois, R. (1937). “La sociologie sacrée et les rapports entre ‘société’, ‘organisme’, ‘être’”, en D. Hollier (dir.), *Le Collège de Sociologie (1937-1939)* (1ª ed.). Gallimard, 1979, p. 145.

hurga en la historia, el objetivo de Sánchez Castillo es una demostración política constante, el artista comprometido se convierte en director de cine que utiliza la burla o los efectos de separación en el tiempo para movilizar a su público. Este desdoblamiento es intrínsecamente de orden teatral. No resulta sorprendente, por tanto, que intervengan la actuación y la danza, a veces en las circunstancias más extrañas, ya se trate de un *ballet* de caballos, de blindados antidisturbios; o que se desplieguen juegos de agua, como en una fuente en la que las figuras del poder se escupen sus discursos a la cara. En una de las obras más conocidas de Bruce Nauman, este, en respuesta a la obra *Fountain* de Marcel Duchamp, se transformó él mismo en fuente. En la obra de Sánchez Castillo *Fuente de Caldas* es la efigie de Franco la que proyecta un chorro de agua. Bataille, por su parte, afirmaba en su artículo sobre lo amorfo: “Afirmar que el universo no se parece a nada y que es amorfo viene a decir que el universo es algo parecido a una araña o un escupitajo”. Duchamp, Bataille, Nauman... Fernando Sánchez Castillo no es solo el heredero de la estirpe del arte político. Es también un artista filósofo heredero del sobresalto dadaísta. Un artista que, cuando pone el dedo en las grandes y pequeñas llagas de la sociedad, nos muestra que la historia, al igual que el arte, “es algo parecido a una araña o a un escupitajo”<sup>3</sup>.

3 Bataille, G. (1929). “Informe”. En *Documents*, 7 (diciembre), p. 382.

## Jugar la historia Entrevista con Gerardo Mosquera

---

**Gerardo Mosquera:** Aunque se ha hecho una crítica de los monumentos desde el arte, eres el único artista que conozco cuyo trabajo mismo se basa en la retórica, la técnica y los mecanismos de representación de los monumentos tradicionales, con el fin de subvertir sus operaciones de poder. Siento gran curiosidad por saber cómo llegas a esto.

**Fernando Sánchez Castillo:** Quizá porque, en cierto sentido, me planteo el actuar como un poder de similar magnitud representativa, como un Estado paralelo. Me interesa llevar al extremo las propias inercias de la representación del poder, llevando con rigor una aceleración de su lógica que evidencia sus propios delirios, sus carencias y sus excesos.

Un ejemplo de esta “histrionización” de las estrategias de representación del poder sería mi obra *Baraka*. Es un trabajo en el que completo la “historia” de una pieza que se encuentra en el Museo del Ejército español. La máscara funeraria del dictador Francisco Franco y sus manos fundidas en bronce. Uno de los operarios de fundición continuó con la “fetichización” del líder y, eludiendo la vigilancia policial, obtuvo de la escayola vertida directamente sobre el rostro del cadáver dos pelitos de las pestañas. Los guardó por más de treinta y cinco años hasta que me confesó el episodio. El Estado también fundió las manos de Franco con una fidelidad extrema, en la que se aprecian todas las líneas del “destino”. Con una cámara oculta las llevé a varias quiromantes para que las leyeran.

Lo único que hice fue llevar un paso más la dinámica del Estado y de la gente que ha trabajado para él. Hay como una necesidad de reequilibrar las balanzas sociales.

**GM:** Debo confesar que me fascina la cuestión de las pestañas de Franco. Las has exhibido como parte del conjunto de piezas que giran alrededor de *Baraka*. Es en verdad excepcional que un artista conserve restos del cuerpo de un dictador tan poderoso, un personaje histórico que dominó España durante largas décadas. Son como una antirreliquia, con contenidos simbólicos muy fuertes. ¿Piensas hacer algo más con ellas?

**FSC:** En verdad, quizá es un comportamiento muy parecido al de un coleccionista que persigue lo más voluminoso (el barco) y también lo mínimo (las pestañas). Estas fueron obtenidas por el operario que hizo la máscara funeraria. En la alocución que realiza ante mi cámara parece que tiene todo ya como aprendido de antemano, como si la pregunta se la hubiera preparado durante años ante una posible formulación por parte de la seguridad del Estado.

Le compré las pestañas en 2008 después de haber estado todos esos años guardadas en la funda transparente de un paquete de tabaco. Para exhibirlas construimos una urna con cristal antibala

doble y estructura de vigas de hierro similar a las utilizadas en la construcción de la vitrina blindada del *Guernica* (la cual podremos también ver en la muestra en escala 1:5). La urna, de unos 400 kilogramos de peso, no permite que los pelos puedan ser manipulados o sustituidos. Consultados forenses especialistas en ADN, pudimos comprobar que se conservan los folículos pilosos. Allí es donde reside la información genética del propietario. Actualmente se pueden averiguar multitud de datos que hace solo una década eran insospechados. Desde las posibles tendencias de personalidad e incluso la inclinación por patologías mentales, a datos tan relevantes como si el individuo era fértil o no. Esto daría un vuelco a toda una concepción del Estado centrada en la familia. Hay teorías que hablan de la presunta infertilidad de Franco, y por tanto de la ilegitimidad de su descendencia... por no hablar de cuál es el verdadero origen de sus presuntos descendientes.

Todo es historia-ficción hasta ahora, pero es curioso el hecho de cómo un par de pelos podrían cambiar muchos aspectos de la historia del país, capaces de provocar una pequeña convulsión entre los nostálgicos. Si algún día el análisis se produce, sus resultados no podrían ser revelados públicamente sin caer en un delito. A tal efecto, dichos análisis serán guardados en la caja fuerte que hemos previsto anexa a la vitrina. La divulgación de sus resultados sería responsabilidad personal de aquellos autorizados por mí a verlos. La responsabilidad sería del espectador y no del autor.

Más que los resultados, me fascina el poder potencial de un objeto tan pequeño, sus repercusiones y planteamientos legales y toda la posibilidad de transformar la historia dominante sobre la virilidad, la familia o la concepción del Estado que se da en regímenes totalitarios. Sería un hecho que obligaría a reescribir una historia “oficial” que más bien parece de opereta... Quizá sea esto responsabilidad de generaciones futuras.

**GM:** Otro trabajo con reliquias históricas reales es tu obra con el yate *Azor*. Resulta fascinante cómo la embarcación, emblemática de Franco y su régimen, terminó como material para el arte contemporáneo, algo inimaginable. Destruyes ese emblema real, histórico, mediante una operación minimalista, que se pensaría en las antípodas de semejante deconstrucción simbólica. ¿Cómo llegaste a la decisión de reducir el *Azor* a cubos de chatarra?

**FSC:** Voy a puntualizar los términos, si me permites, pues el lenguaje es la base de la seguridad y la permanencia de la pieza en el ámbito del arte contemporáneo y lo estético:

- El término “chatarra”. El proceso de producción se hizo utilizando una empresa de “reciclaje”. Curiosamente, reciclan y destruyen también documentos. Es decir, los restos de correspondencias y archivos de empresas y grandes corporaciones. Al

margen de estas cualidades que ya incoan a trabajar con una empresa así (el *recycling* y la destrucción de archivos), la única manera de enfrentarse a un barco de 60 metros de acero y aluminio es con una gran empresa que tenga experiencia en demoliciones y recuperación de metales. En un principio le propuse el trabajo a la fundición con la que habitualmente trabajo, y ellos inmediatamente me remitieron a su recuperador de metales. La tecnología a emplear es realmente la industrial, y no eran necesarios intermediarios.

- El término “destrucción”. Otra puntualización que hago es que yo hablaría de “transformación”, de cambio de “estado”. Distinguiré varios estadios en el estatus del barco:
  1. Escenario de poder, lugar de representación del líder. Sería el que corresponde al periodo comprendido entre la construcción del *Azor* hasta su venta por parte del Estado en pública subasta.
  2. Fetiche, intento de rentabilizar la nostalgia del franquismo. Se correspondería con el intento del primer dueño de hacer un hotel flotante o convertirlo en reclamo de un restaurante y motel de carretera. Se correspondería esta fase también con la transición española, cuando las Administraciones de uno y otro partido se desligan de cualquier referencia a la dictadura y sus lastres.
  3. Valor económico de su corpus, fracasado el intento de rentabilizar la nostalgia. El cadáver de esta ballena metálica permanece abandonado en un negocio ruinoso y es que el valor remanente del metal apenas cubriría los gastos de su retirada. Es en este punto donde el arte contemporáneo es capaz de catalizar los procesos y, con una pequeña inyección de dinero, la balanza que sostiene el barco “a flote” en el páramo castellano hace que se precipite hacia una cubicación como mero *stock* de materia prima.

Titulé el proyecto *Síndrome de Guernica* por varios motivos, en especial por la ambigüedad en torno a la historia del bombardeo y la génesis del cuadro. Picasso se enfrenta ante un hecho histórico utilizando las estrategias formales del cubismo. En mi trabajo se trata justo de lo inverso; utilizar las estrategias formales del minimalismo, la historia del cubo y el prisma para encerrar en lo formal un objeto cargado de una gran significación histórica y política.

**GM:** Es interesante considerar que el *Azor* nació signado por los cambios de Estado, pues tengo entendido que fue construido como un barco de guerra y transformado en un yate para Franco. ¿Fue así? Esto resulta significativo también en términos simbólicos, pues subraya el militarismo de la dictadura franquista.

**FSC:** En realidad, el *Azor* fue la transformación de un proyecto de barco guardapesca, es decir, un barco destinado a proteger las aguas donde debían faenar los barcos españoles y defenderlos. Todavía navega un barco gemelo de la armada, *La Sultana*, que fue reconvertido y realiza labores de pequeño ferri entre la península y las ciudades del norte de Marruecos.

Para las necesidades de protocolo, se extendió la popa del *Azor* unos 10 metros, a fin de poder recibir a personalidades y hacer que el barco pudiera ser utilizado en actividades recreativas y, cómo no, realizar las famosas fotos con atunes y cachalotes. En ellas, el líder aparece como un superhombre dotado de fuerza titánica, afortunado en sus capturas y conquistas.

El Ejército, en sus diferentes museos y almacenes, ha sido el receptor, unas veces por voluntad interna y otras por mandato del Ejecutivo de turno, de las patatas calientes y las perlas de la dictadura... Todo este material resulta interesantísimo para mis investigaciones.

Hay incluso museos, como el de la Armada, que preservan la máquina de afeitar que Franco usaba en el *Azor*. En la cartela del objeto no aparece número de inventario, como si de una aparición fantasmal se tratase. Sí aparece el donante, que en un acto de responsabilidad compartió su fetichismo con el del museo.

También están presentes en la muestra la rueda de repuesto del camión del Ejército que transportó el féretro del caudillo hasta el Valle de los Caídos, donde está enterrado. Un vehículo totalmente nuevo se utilizó exclusivamente a tal efecto, y se ha conservado cuarenta años después sin volver a ser usado, exclusivamente con esos pocos 150 kilómetros de ida y vuelta e incluso, a decir de los responsables del museo, mantiene el aire inyectado en sus ruedas en 1975. La preservación de este aire como paralelo militar del *Air de Paris* de Duchamp me fascina.

Es este hecho en realidad el verdadero motivo por el que está en la muestra. Agradezco a la sensibilidad del director del museo del parque de vehículos su préstamo. Es un signo de que las cosas están cambiando y estamos ya disfrutando de nuestras propias rarezas y particularidades. Me interesan las capacidades del “documento como monumento”. Claro está, son estos unos documentos y unos monumentos muy idiosincráticos, de una sociedad en un momento y con una psique social “peculiares”, por determinarlo de alguna manera “técnica”.

**GM:** Encuentro que el minimalismo, con su poética objetiva, voluntariamente “presentacional” y vacía de significados (recordemos la famosa frase de Frank Stella: “es solo lo que ves”), ha resultado sin embargo un vehículo paradójico y muy efectivo para la construcción de nuevo sentido, reforzado por el contraste con las formas escuetas, “frías” (baste mencionar a Félix González Torres). Tu obra con el *Azor* presiona al máximo al minimalismo, no solo cargándolo

de significados, sino al trabajar con un objeto real de la historia misma. ¿Está además haciendo historia al efectuar la última transformación del *Azor*?

**FSC:** El objetivo quizá era sacar un objeto del ámbito de la historia para transferirlo a las lecturas de la estética, allí donde todas las disciplinas intelectuales y los sistemas civiles y estatales han fracasado. Cómo abordar el exorcismo de un objeto peculiarmente simbólico, escenario de un tiempo y unos personajes entre los cuales, a modo de espejo, ineludiblemente nos vemos todavía reflejados.

Cada año recibo, de tanto en tanto, alguna llamada o *mail* de periodistas que no tienen el mínimo rudimento de estética contemporánea. En verdad, el *Azor* ya no pertenece a ese campo de la actualidad de los sucesos. Está en el territorio del juego entre espectadores de distintas épocas y momentos históricos, el que decía Duchamp que es propio de la actividad artística.

**GM:** Hay obras nuevas en la exposición que responden a estas pulsiones con la historia y tu inclinación paradójica a “monumentalizar” deconstructivamente mediante el arte.

**FSC:** Sí, hay otros objetos fríos o enfriados sobre los que he dado un pasito “más allá”, volviendo sobre los documentos originales u ocultos, esta vez pertenecientes a los poderes de la sociedad civil: el túnel donde se colocó la carga explosiva que causó la muerte de Carrero Blanco, los agujeros de bala en las Cortes hechos durante el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, la grieta del cuadro del 2 de mayo de Goya...

La entrada al túnel del atentado de Carrero Blanco fue preservada durante cuatro décadas por el propietario del sótano en el que trabajaron los terroristas. Este le colocó una puerta transparente que permite verlo como una curiosidad histórica *in situ*. Esta puerta le da una posibilidad de ser utilizado realmente al margen de su valor histórico. Me imagino, por qué no, su uso como pequeño almacén de vinos. Se podría entender como un *readymade*, pero esta vez partiendo de un fetiche: tiene la posibilidad de ser transformado en un objeto/espacio útil para los habitantes del apartamento ahora en alquiler y quizá ignorantes de que unos terroristas, que decían ser artistas, asesinaron en 1973 al presidente del Gobierno y a dos de sus escoltas atravesando esa oscuridad.

Esa caverna, histórica en cuanto a su trascendencia en el cambio social del momento, ha sido escaneada como si de una gruta prehistórica se tratara: marca el año cero de la historia reciente de España.

El acceso a ella me permitió obtener muestras de arena y roca que podrían darnos pistas, todavía, de cuál fue el explosivo utilizado. Evidenciando así la posible implicación de una potencia extranjera en el magnicidio.

De este episodio también obtuve una impronta de la grieta que está en el lugar del cráter producido por la explosión en la calle, cuarenta y dos años después. A pesar de numerosas capas de asfalto aplicadas a través de los años, siempre surge la grieta que va desde la ventana del apartamento hasta la placa de homenaje a los fallecidos, como si los españoles fuéramos incapaces de cerrar un agujero, un problema del pasado, firmemente.

Hablando de agujeros, pliegues y grietas deleuzianos, no podía evitar el estudio de la preservación en el Congreso de los Diputados de los casi cuarenta orificios de bala que se conservan allí. Escaneamos, también con aparatos que se utilizan en arqueología y en la reproducción de cuevas paleolíticas, los orificios más cercanos a las tribunas del público. Una operación también de estudio de los terrores del pasado. El objetivo era realizar un positivo sobredimensionado de los impactos, esas formas impuestas *manu militari* en el seno de la cámara donde se alberga el símbolo de una sociedad democrática. El vacío en negativo, ampliado, tiene una forma de colmillo misterioso y amenazante, una forma compleja de explicar.

En ese intento de visualizar el problema se inserta la caja de luz a tamaño exacto del cuadro de Goya, *La lucha con de los mamelucos* o *El 2 de mayo de 1808 en Madrid*. Se trata de unas manchas, con forma de mapa, que recuerdo había en el lado superior izquierdo del cuadro en el punto donde se encuentra el puñal en la mano del mameluco. Las superficies de las manchas estuvieron visibles hasta 2008. Un seminario celebrado sobre la restauración llevó a los expertos a eliminarlas y restaurar el diseño original de Goya. Sin embargo, yo me eduqué con la presencia de esas manchas abstractas que expresaban la tragedia del cuadro y de toda una sociedad. Eran de un rojo oscuro, como de sangre seca. La única manera de verlas ahora es con la radiografía a escala natural que nos ha cedido, muy amablemente, el Museo del Prado, y que he trabajado en conjunción con fotografías antiguas de la pintura durante la Guerra Civil. Se sabe que los cuadros del 2 y del 3 de mayo (los fusilamientos) viajaron juntos, escapando de los bombardeos, hacia Ginebra, tuvieron un accidente y se dañaron considerablemente. Los cuadros antibélicos más importantes de la historia se dañaron durante nuestra guerra. Lo fascinante es que hubo hasta una transferencia de pigmentos de un cuadro a otro, y las grietas del uno coinciden con las del otro si reproducimos la manera invertida en que se embalaron. Como si las imágenes se relacionaran no solo visualmente, sino también a través de la historia. Ahora podemos ver ese vacío, hoy restaurado, con el que unas generaciones de estudiantes de pintura nos educamos, y que quizá echamos en falta como una abstracta imposición de la realidad en la composición del pintor.

En referencia a la frialdad de la mirada del arte minimal que apuntaba, no puedo sentirme más que heredero de sus conceptos de “minimalismo pervertido”. Es quizá la más potente estrategia de muchos artistas de mi generación, en mi caso quizá asociándola, o partiendo de,



“los fetiches críticos”, como diría Cuauhtémoc Medina. Objetos olvidados, nunca contruidos, o destruidos, de nuestra historia “glocal”.

**GM:** Además de esas huellas y cicatrices de la historia, tu exposición señala también tu interés por ciertas arquitecturas únicas y olvidadas.

**FSC:** Por olvidada —historia lateral— me interesa la vitrina blindada del *Guernica* que construyó el arquitecto García de Paredes para la primera contemplación de la obra en el Casón del Buen Retiro de Madrid en 1982. El MoMA exigió una urna con cristal antigranadas (a tenor de los sucesos del 23 de febrero de 1981, España no parecía un lugar seguro). La estructura se diseñó y se realizó en función del mayor cristal antigranadas existente. Resulta curioso puntualizar cómo la tecnología militar determina la visión del cuadro. Esta forma geométrica fue tremendamente determinante en mi primera percepción del *Guernica*. Escultura, entiendo yo, maravillosa, que a modo de diamante convertía el cubismo de Picasso en una caleidoscópica visión, aún más compleja.

**GM:** Esas medidas de protección me impresionaron mucho en 1983, cuando vi allí el *Guernica* por primera vez. Había que pasar bajo un arco detector de metales para entrar y había, no recuerdo si uno o dos, guardias con ametralladora al lado del cuadro. Mi impresión inicial del *Guernica* quedó asociada a aquella situación, que aumentaba el mito de la obra.

**FSC:** Curiosamente, no recuerdo al guardia civil que allí estaba, junto con una bandera preconstitucional, custodiando la pintura...

La información para la construcción de la vitrina nos fue dada por la familia del arquitecto, sus hijos Ángela y Manuel. La familia, los herederos, parecen ser fundamentales en la lectura y la recuperación de hechos singulares de la historia del arte español, sobre todo en los años de exilio.

En la muestra incluyo los planos originales de un proyecto de búnker para el tesoro artístico español en plena Guerra Civil. Esta construcción, hasta donde conozco única en el mundo, tenía la intención de preservar las pinturas, esculturas y documentos más importantes del imaginario español de los bombardeos deliberados sobre el Museo del Prado. La fortificación, meticulosamente calculada, nunca se construyó. Su autor, José Lino Vaamonde, huyó con los planos y documentos por varios países, hasta que rehizo su vida en Venezuela.

Encontré dichos planos en un librito autopublicado en 1973, del que hay un ejemplar en el Museo Reina Sofía. Con este material realicé una animación 3D del edificio que nunca existió: era como dar vida a un fósil. Años antes, Isabel Argerich, conservadora del IPCE, contactó con el hijo de José Lino para interesarse por los mismos materiales, pero esta vez por los

originales que sirvieron para la edición del libro. Pese a reticencias iniciales, los planos y otros documentos fueron donados al Estado. La maleta en que llegaron, objeto entrañable, también fue conservada por Isabel. Es quizá una maleta tan importante como la de Capa. Resulta un privilegio poder contar con estos objetos y planos en la muestra.

Nuestras historias sobre construcción, destrucción, restauración e iconoclastia nada tienen que envidiar a ISIS. Para este proyecto he realizado una réplica, también con técnicas de escaneo e impresión digital, del Cristo del Cerro de los Ángeles. Este Cristo monumental fue emplazado en el centro geodésico de la península en 1919. El corazón de Jesús coincidía con el centro de la nación. Hay unas imágenes muy conocidas de la demolición y fusilamiento de esta imagen durante la Guerra Civil.

El monumento se reconstruyó después y se dejó frente a él la cabeza informe, agujerada, de la estatua. La cabeza desfigurada por la acción bélica ha sufrido además la erosión de los casi ochenta años pasados a la intemperie. Curiosamente, se ha convertido en una figura que recuerda a una escultura de Brâncuși. Han crecido líquenes e insectos han tapado los balazos con sus nidos. Parece que la historia se dulcifica con el tiempo y se queda en puro sedimento inerte.

**GM:** Algo interesante en *Baraka* es que la palabra árabe refiere a un don divino que disfruta una persona. En Marruecos se decía que Franco tenía *baraka*, y de ahí el título de tu obra. Esta penetra también en el campo de las creencias místicas al hacer leer póstumamente las manos de Franco. ¿Podrías comentar más acerca de esto?

**FSC:** La idea era realizar un documental llevando al absurdo la situación, ya de por sí loca, de sacar un molde de las huellas dactilares y de la palma de la mano de Franco. Había en la intención del escultor obtener material para quirománticos futuros o, mejor aún, para una identificación policial, criminal. Sea como fuere, para obtener las huellas de la palma tuvieron que violentar y romper el *rigor mortis*, pues el dictador había muerto con los puños apretados. Un líder como él no podía ser recordado por sus puños, ni siquiera en bronce.

Las creencias místicas y míticas de la personalidad de Franco fueron ampliamente cultivadas por él y por el aparato de propaganda del régimen. Hay que recordar que iba bajo palio y logró que se considerara el golpe de Estado de 1936 como una cruzada contra el comunismo y la masonería. Su imagen de salvador y de estar protegido por una fortuna sobrenatural (*baraka*, en árabe) se remontan al inicio de su carrera militar en África. Se dice que arriesgaba su vida en acciones temerarias que le reportaron éxito y fama. La realidad es que era un ser meticuloso, que planificaba sus acciones al milímetro y luego ocultaba esa planificación para atribuirse una protección “divina”.

La grabación de las quiromantes leyendo la mano de Franco se hizo con una cámara espía que simulaba un botón de mi camisa. Las quirománticas desconocían por completo de quién se trataba y, sin embargo, todas revelan aspectos conocidos que encajan con la personalidad del dictador y con lo que sabemos de él. Para mí hay algo de misterioso en cómo se acercan a definir su personalidad.

En un principio intentaba obtener información sobre el Franco artista (él practicaba la pintura como entretenimiento), pero los comentarios de las quirománticas, incluso de la que “habla” con él, dan datos bastante precisos de la figura pública...

**GM:** Podríamos decir que usas los monumentos en contra de ellos mismos, valiéndote de sus mismas herramientas. Pero lo más importante no es esta deconstrucción, sino que ella conduce a una reflexión crítica acerca de la historia. ¿Consideras que, de este modo, tu arte reescribe la historia desde la potencia propia de los medios visuales y simbólicos?

**FSC:** En muchos casos me han interesado las intrahistorias de la historia, notando cómo tenían mucha más profundidad que las versiones “digeridas” por y para la generalidad de la gente. Otras veces acentúo una pequeña anécdota, dotándola de un estatus de poder... como si un pequeño gesto hubiera sido el germen de una revolución triunfante que hubiera conquistado una hegemonía. Es una fantasía sobre otras posibles historias. Ya sabemos que toda historia es una fantasía y una construcción. Lo que se nos da como cierto y aceptado no es más que el relato del vencedor.

En general, me interesan las situaciones de vacío de poder y caos momentáneo, antes de que las nuevas situaciones se perpetúen con las mismas estrategias de lo que derrocaron. En ese reequilibrio de las balanzas trabajo con los mismos materiales que el poder: el documental, la estatuaría para el espacio público o la arqueología de hechos singulares poco o, por el contrario, muy conocidos.

**GM:** Quisiera que comentases acerca del humor en tu obra. Lo veo como un humor carnavalizante (en el sentido de Mijaíl Bajtín) que desacraliza a las figuras históricas y sus representaciones, o lleva al absurdo las funciones de instituciones represivas y sus instrumentos de poder. Veo también una tendencia a jugar, a divertirse con tu trabajo.

**FSC:** De Bajtín son muchos aspectos los que me interesan. De primeras el método dialógico, es decir, cómo las diferentes voces, versiones de los hechos, hablan sin jerarquía en un contexto polifónico. Este es el carácter de *Baraka*, en el que las versiones del fundador de máscaras funerarias o de las quirománticas tienen tanta validez como los médicos e historiadores de Franco.

Otro aspecto interesante en Bajtín es el de la inclusión de los cuentos populares o su interés por la novela picaresca. En *Táctica*, por ejemplo, mi papel casi es el de Lazarillo de Tormes acompañando a los invidentes a tocar las estatuas ecuestres de la dictadura guardadas en almacenes secretos. Muchas veces, en los interminables procesos burocráticos, me siento como guía de un pícaro señor (¡manejos surrealistas!).

El arte como juego transgeneracional, en el sentido duchampiano antes comentado, es siempre un objetivo de mi actividad. El juego como pulsión artística elimina un formalismo que neutraliza o potencia las características de los agentes con los que trabaja. Cuando estos agentes son “agentes del orden” (ejército, policía) el realizar actividades relacionadas con la creación o la danza supone una experiencia catártica liberadora y al mismo tiempo misteriosa. Como decía Félix Duque, a lo que realmente teme el poder es a la impotencia, a la inactividad... a no hacer nada. Es quizá una “normalización” o “reeducación” en lo popular la inserción de estos agentes del poder en actividades como la creación contemporánea.

El trabajar con, por ejemplo, el equipo de desactivación de explosivos de la Guardia Civil para realizar pinturas o rehacer *readymades* supone una humanización, una integración en los procesos creativos contemporáneos. Sorprende en un cuerpo del que la mayoría de los ciudadanos conocemos solo una imagen estereotipada, pero también refuerza la posición de inserción del arte como actividad seria o peligrosa, que ha de manejarse con igual cuidado, precisión y cautela que el más potente de los explosivos.

Coreografías como la realizada con la policía antidisturbios de Róterdam dislocan a los policías y ciudadanos de otras partes del planeta en las que aquellos no están al servicio de estos tan decididamente como sucede en Holanda. En este sentido, aquí sí que se genera una carnavalización de las performances filmadas, en las que no entendemos la actividad de unos entes que hacen una actividad absurda. Esta actitud carnavalesca (entendida como la fiesta que el pueblo se da a sí mismo antes de las restricciones de la cuaresma) es un escape de sus vidas ultranormativizadas.

En esta muestra, el juego en la disposición de los elementos fluctúa entre cuestiones tan serias que de puro absurdo generan una sensación cómica. La risa, podríamos decir, es una reacción ante lo que somos incapaces de controlar totalmente y que quizá amenaza nuestras ideas y principios de andar por casa... es también una primera reacción positiva ante lo que desconocemos. Estoy pensando en la pieza *Spitting Leaders*, por ejemplo, en la que bustos reales de personajes históricos no hacen más que escupirse chorros de agua, generando un diálogo y un caos incomprensible. El mismo carácter de feria verbenera tenían los mensajes hechos con bombillas de colores de las que se utilizan en las fiestas populares. Mensajes tales como “abajo la inteligencia” o “la calle es mía” generaban, merced a “el mal de la

banalización”, el olvido de hechos lejanos traumáticos perdidos en el confort y la fiesta del momento presente.

Hay una pieza en la muestra que, por su carácter exógeno y popular, actúa de contrapunto popular: las huellas, agujeros tallados durante decenios por las prostitutas de las Ramblas, en Barcelona, en dos portales en los que se ubicaba una casa de citas. Testimonios de la esclavitud de los humildes, son agujeros más profundos tal vez que los cráteres de los presidentes o los disparos de los salvapatrias.

**GM:** Es característico de tu trabajo incidir en el plano mismo de la realidad como medio para la construcción del significado de tu mensaje artístico. En *Made in China* mandaste hacer las cinco mil (número posible de las víctimas de la masacre de Tiananmén) figuritas de plástico del *tank man* (aquel transeúnte anónimo que se paró frente a los tanques de guerra que entraban en la plaza, deteniéndolos) a una fábrica en China, y estas portan la leyenda “Made in China”. Este significativo aspecto procesual de la obra fue posible por el desconocimiento que existe en ese país acerca de los hechos de Tiananmén a causa de la censura. Tu pieza la revierte, aprovechando sus efectos para una operación crítica. El hecho comenta además la expansión industrial capitalista de China, lanzada por Deng Xiaoping tras la represión de las protestas sociales que culminó en Tiananmén. ¿Podrías comentar esto, así como tu colosal escultura del *tank man*, ese héroe anónimo, sin rostro, que has monumentalizado?

**FSC:** Para configurar el rostro realizamos una media digitalizada entre estudiantes chinos, voluntarios, residentes en Madrid, a modo de moderno ejercicio frenológico. En China la censura ha funcionado tan bien que no se conocen los hechos ocurridos en Tiananmén hace veintiséis años. Por ello pude realizar esta pieza allí hace un par de años, casi un cuarto de siglo después de que los hechos sucedieran. El Gobierno, ante la falta de apertura democrática, ha generado un confort material en el pueblo chino como sustituto de las libertades y, aunque alguno sospeche algo, creo que las ansias de negocio son superiores a los prejuicios morales o las valoraciones éticas. Creo que en ese punto también estamos los occidentales, a punto de perder los valores de ciudadanía y democracia en pro de unas perspectivas económicas, con China o cualquier otro régimen no democrático. Cualquier aspecto que dañe las relaciones económicas es censurado. Para realizar el proyecto creé una empresa desligada de mi nombre a través de la cual importo las figuras regularmente, en lotes de cinco mil unidades. Estas son donadas a los ciudadanos a cambio de sus opiniones o comentarios en pro de las ideas democráticas. El monumento se convierte en un objeto viral barato, fácil de guardar y ocultar en un bolsillo.

Me gusta también la idea de que en realidad está camuflado como un juguete, algo inofensivo, un soldadito pacifista en plástico. Ya utilicé juguetes en muchas de las colecciones y maquetas,

o en *Canicas*, un vídeo muy abstracto en el que se liberan miles de canicas en la Universidad Autónoma de Madrid, conquistando un espacio y haciéndolo impracticable para la policía a caballo que irrumpía en los campus en la década de 1970.

El personaje gigante, a pesar de medir 5,16 centímetros, uno menos que el *David* de Miguel Ángel, también actúa como un juguete. Una hipótesis dentro de las estrategias con que actúan los Estados: al agrandar a los héroes empujeñecen a los ciudadanos. Me interesa experimentar cómo sería el ver un día una estatua de uno de los personajes más influyentes del siglo XX. Hoy día sería imposible erigirla sin el temor a represalias económicas.

El proyecto se complementa con la creación del *Tank Man Prize*, en el que un jurado del mundo del arte y los derechos humanos elige a alguien anónimo que haya generado un acto o imagen en pro de los derechos civiles.

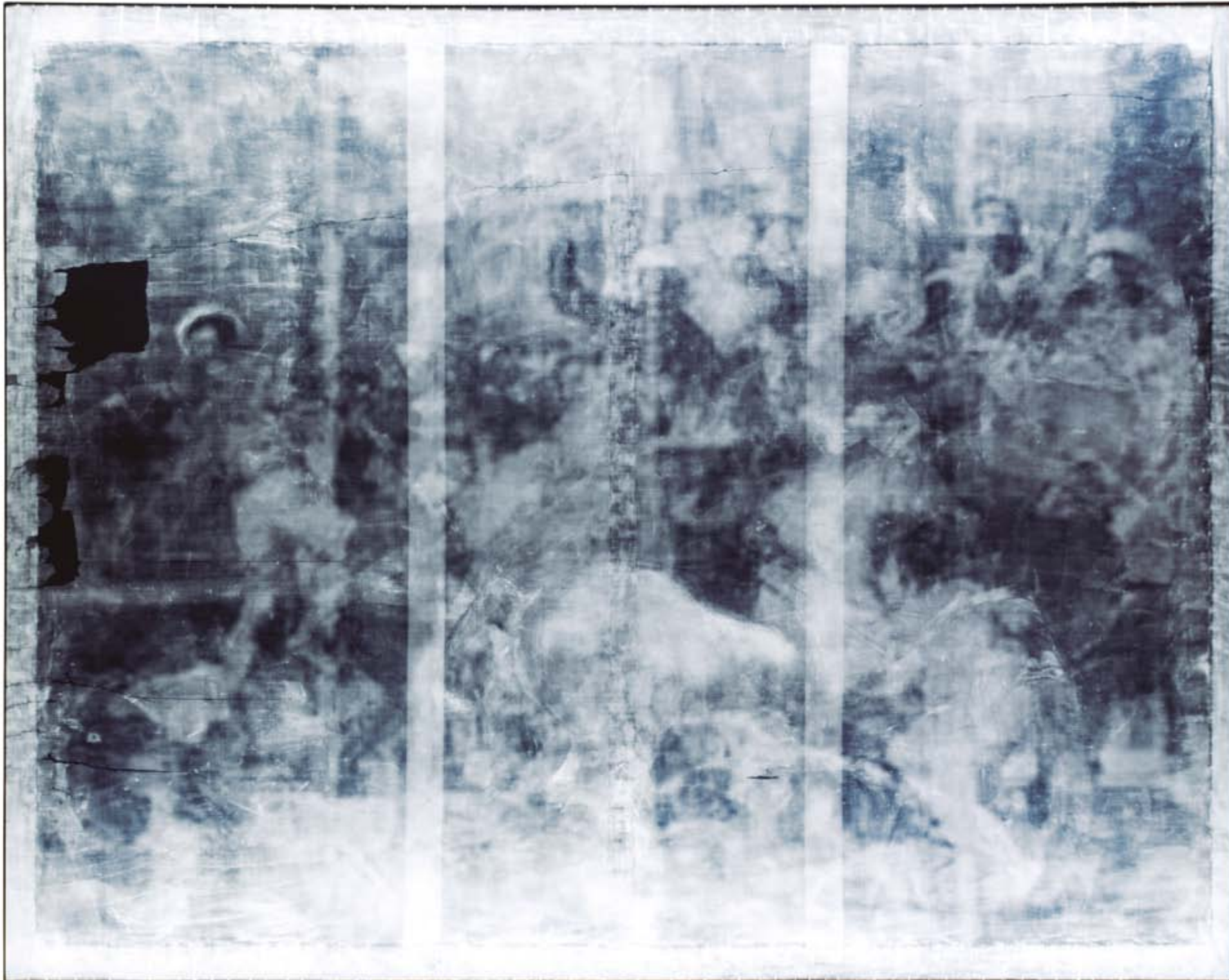


Imagen que toma como base la radiografía escala 1:1 realizada por el Museo del Prado al cuadro de Goya *El 2 de mayo* o la *Carga de los Mamelucos*. En ella se muestran los daños sufridos por el cuadro durante su huida de Madrid en 1939, en especial las superficies perdidas y que fueron reintegradas en 2008.

Bild, das auf einem vom Prado erstellten Röntgenbild von Goyas Gemälde *Der Zweite Mai* oder *Der Angriff der Mameluken* basiert. Es zeigt die Schäden, die das Bild während der Flucht aus Madrid im Jahre 1939 davontrug, insbesondere die Teile der Oberfläche, die verloren gegangen waren und 2008 wieder hergestellt wurden.

Image based on the X-ray at a scale of 1:1 made by the Prado Museum of Goya's painting *The Second of May* or *The Charge of the Mamelukes*. It shows the damages suffered by the painting during its escape from Madrid in 1939, in particular the parts of the surface that were lost and were restored in 2008.



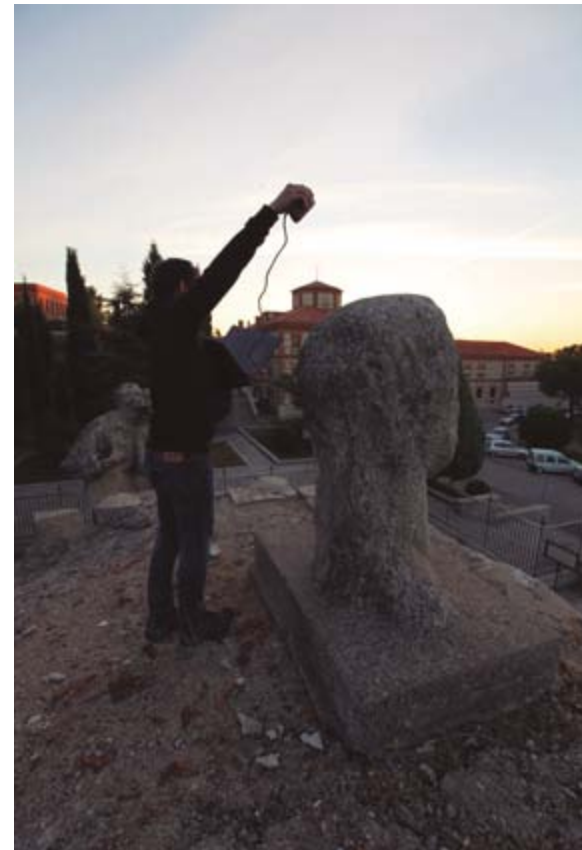
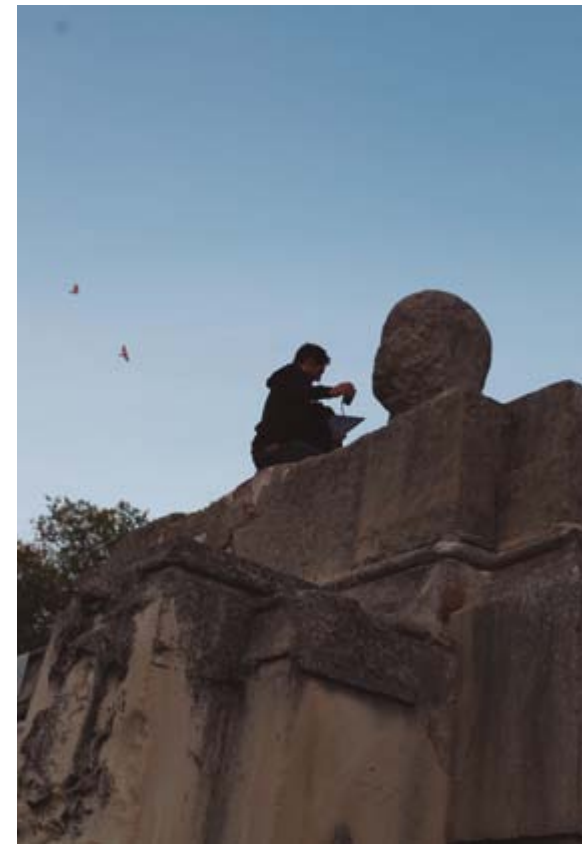
Cerro de los  
Ángeles, 1936

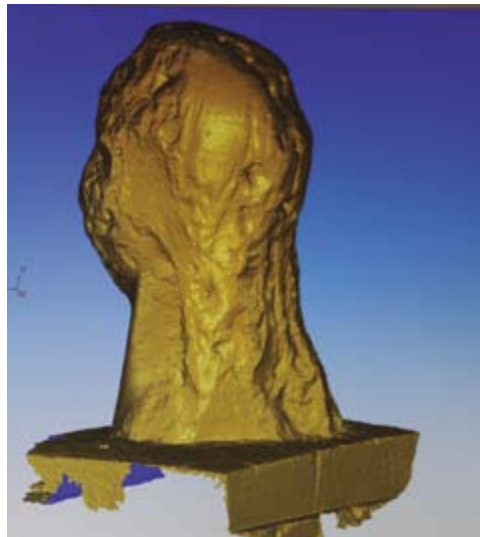
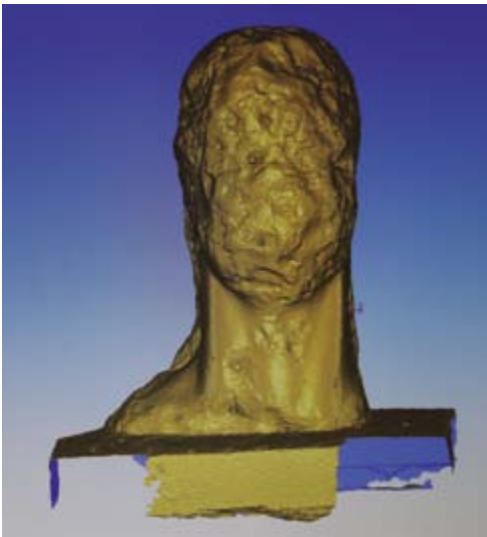
Cabeza del Cristo del  
Cerro de los Ángeles,  
Getafe, 2015.

Kopf des Cristo de los  
Ángeles, der im August  
1936 zerstört wurde.

Head of the Cristo de  
los Ángeles, destroyed in  
August 1936, 2015.







*Cristo, 2015*

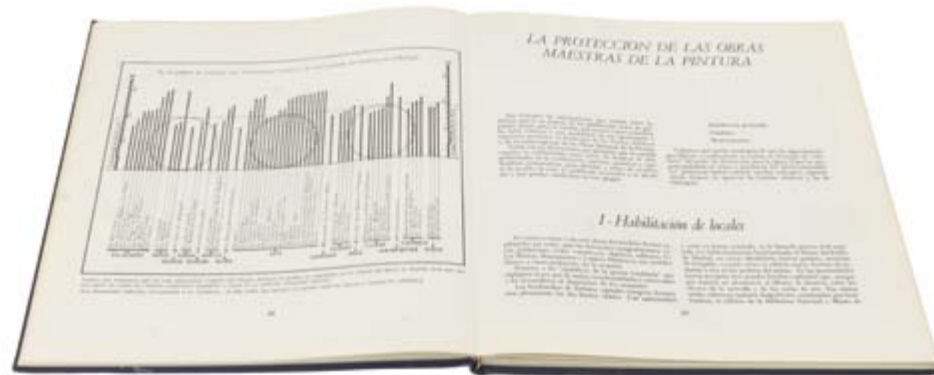


*Más allá*, CA2M, Madrid, 2014-2015

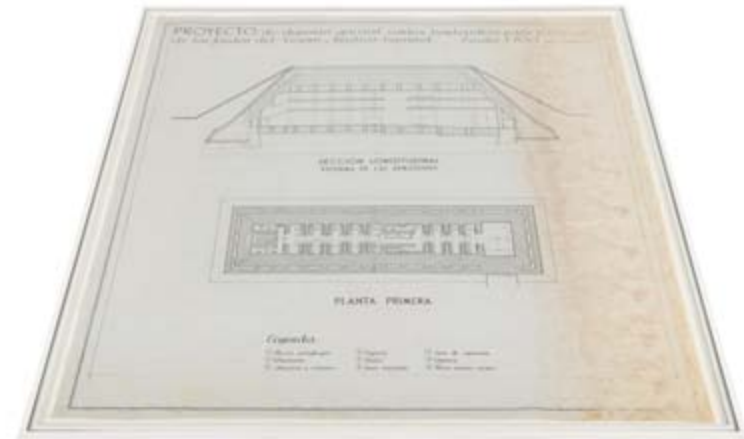




*Más allá*, CA2M, Madrid, 2014-2015



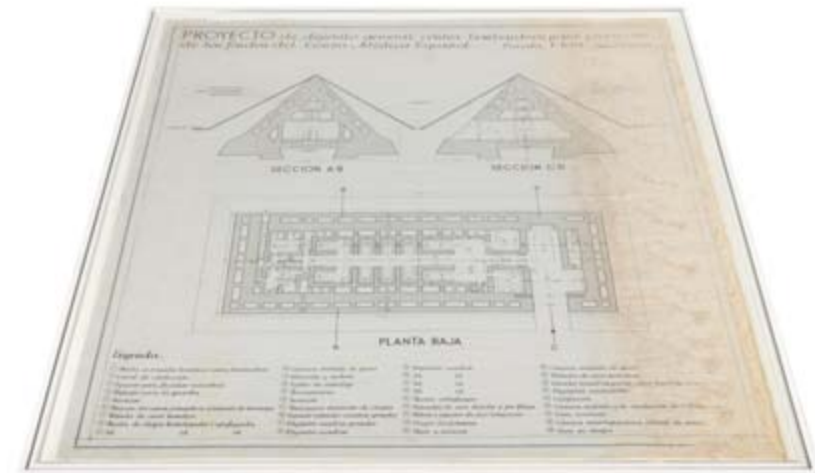
Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español, 1973 (Ed. José Lino Vaamonde Valencia)



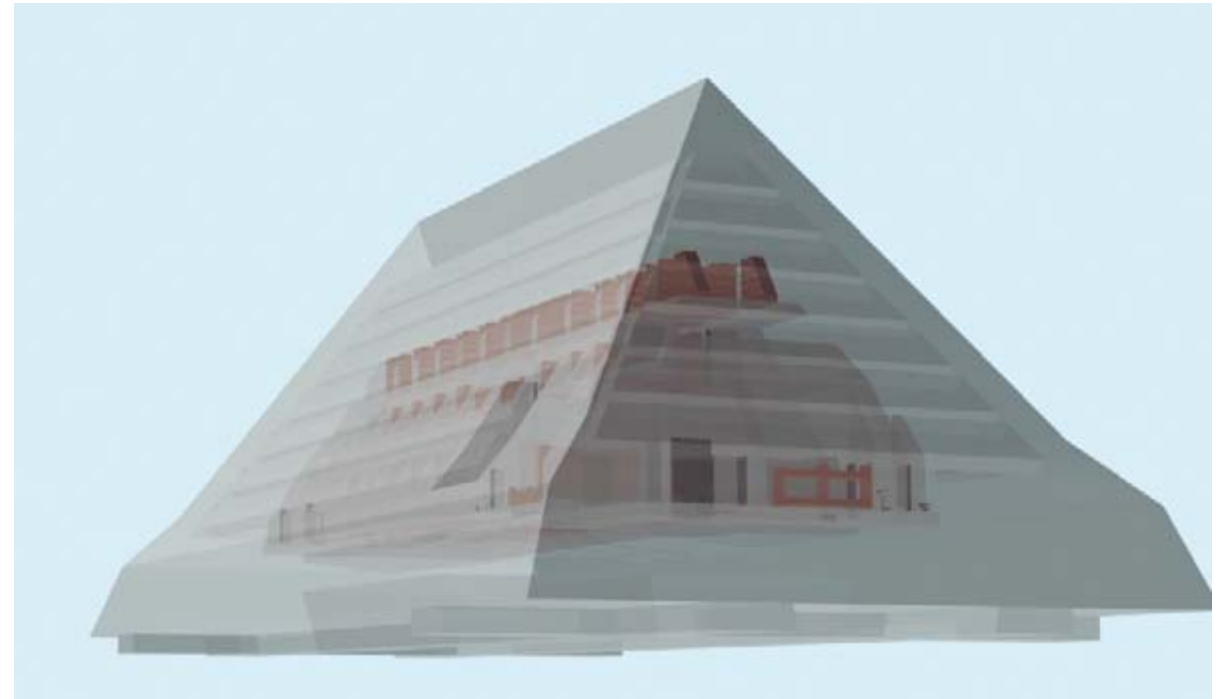
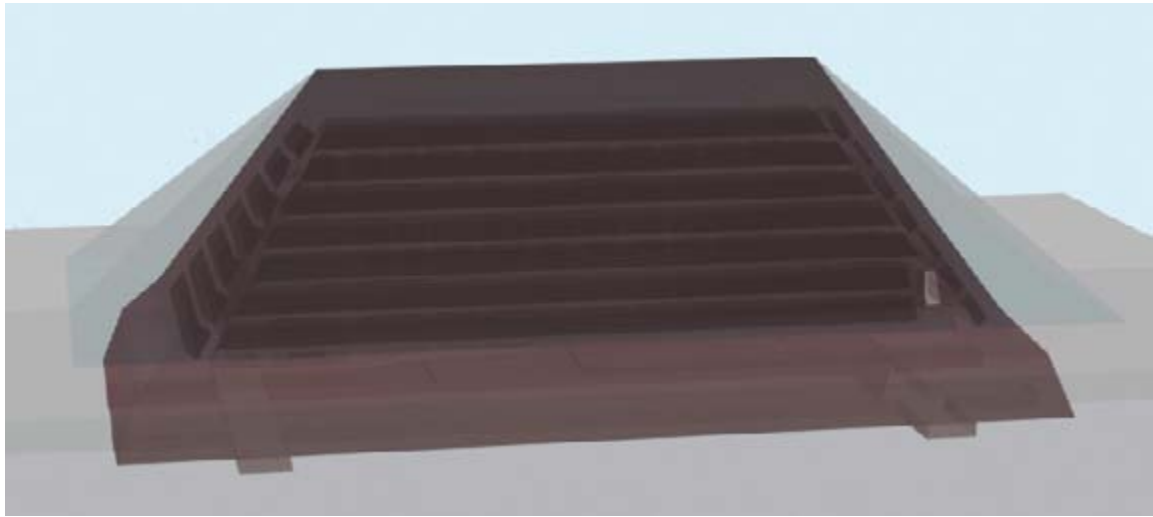
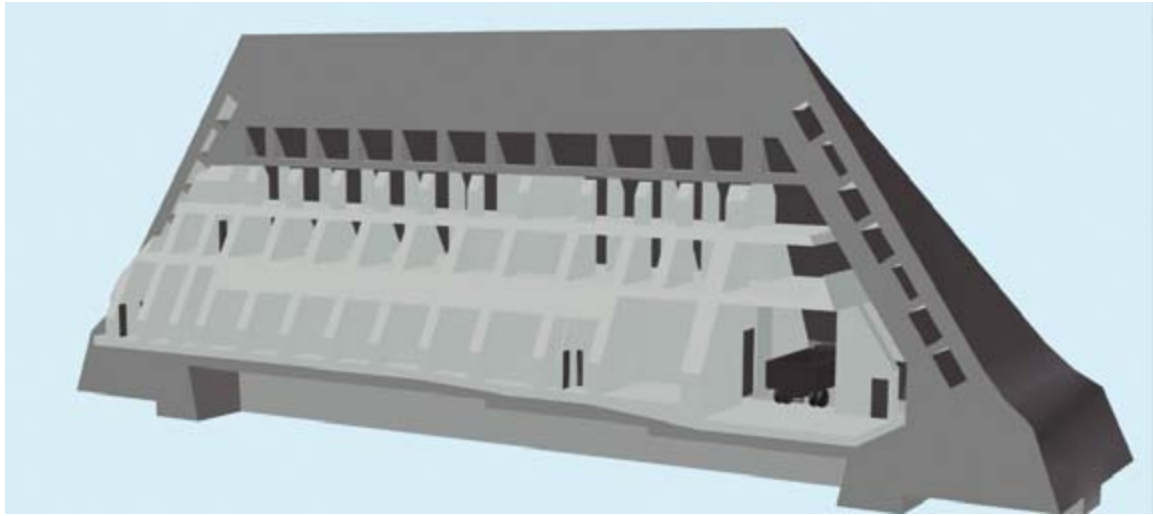
Proyecto de depósito general contra bombarderos para la protección de los fondos del Tesoro Artístico Español. José Lino Vaamonde Valencia, 1937-1938. Sección longitudinal

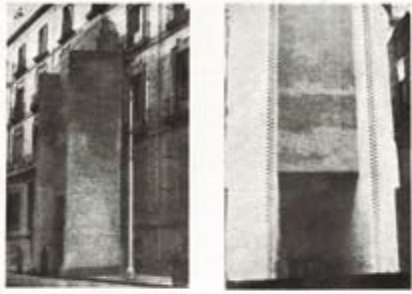


Maleta en la que Joselino Vaamonde Horcada transportó en el año 2001 de Venezuela a Madrid la Donación Vaamonde Horcada



Proyecto de depósito general contra bombarderos para la protección de los fondos del Tesoro Artístico Español. José Lino Vaamonde Valencia, 1937-1938. Secciones A-B-C-D- y planta baja





Dos aspectos de la protección del Palacio de Miraflores.

En cuanto a los Museos, se ha ejecutado la protección del Prado, ya citado, y la del de Sanillo, estando en vías de ejecución las de Corralo y Valencia de Don Juan.

La forma de protección ha tenido que ser lenta, dada la escasez de madera y sacos fuertes, que como protección más rápida se ha utilizado para aquellos lugares más castigados. Los diseños se han cubierto con muros de ladrillo rellenos de arena cuando esa grande se tomaba, o de un enrejado de tubos de ladrillo, rellenos también de arena.

También se ha ensayado los armados de madera con tablonas acoblonadas con ciertos procedimientos que no ha podido continuarse por la falta de elementos para ello.

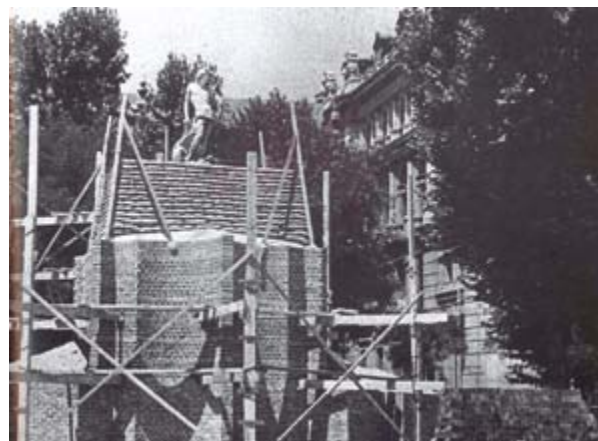
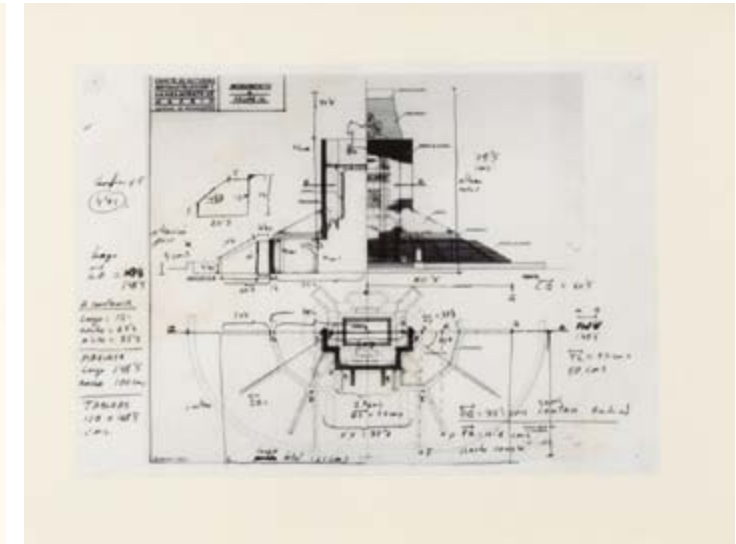
- 21 -



Protección de la portada barroca del Hospital.

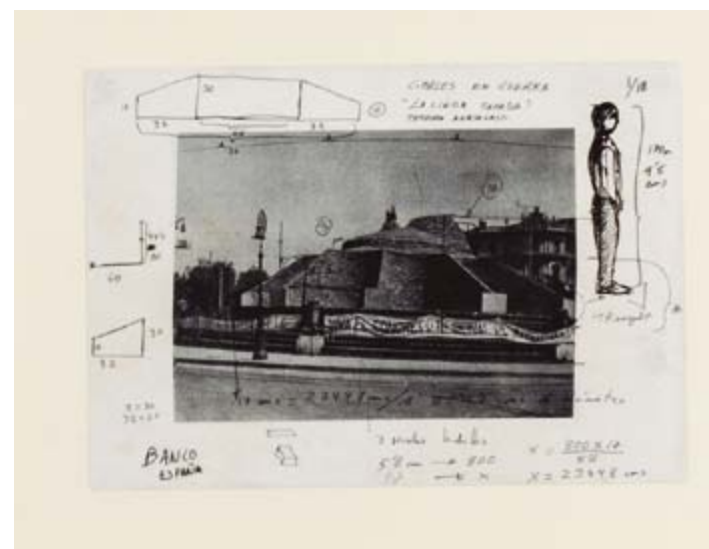


- 22 -



Memoria. Comité de Reforma, Reconstrucción y saneamiento de Madrid, 1937-1938

Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español, 1973





*Portada del hospicio, 1937-2009*



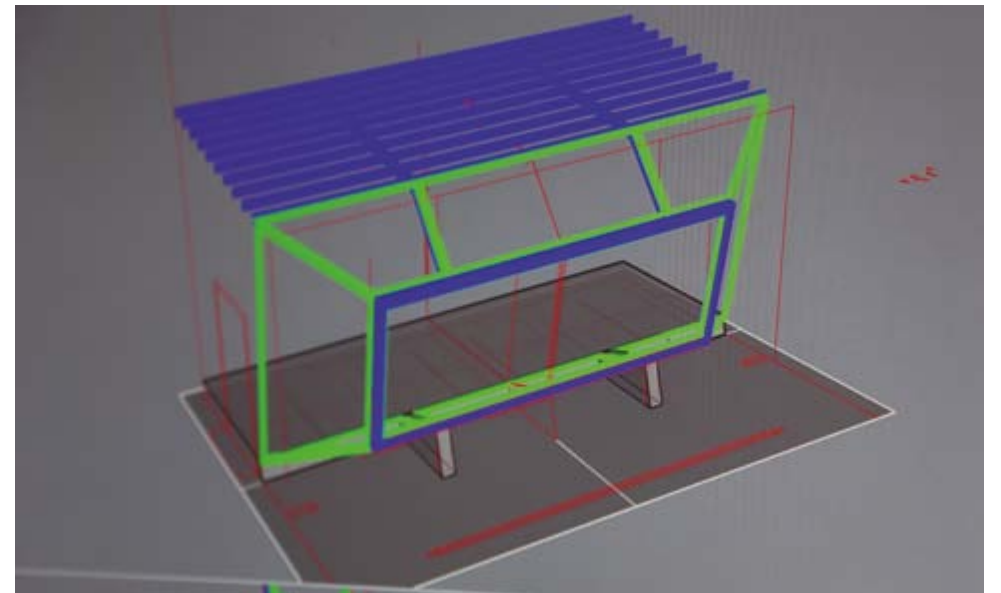
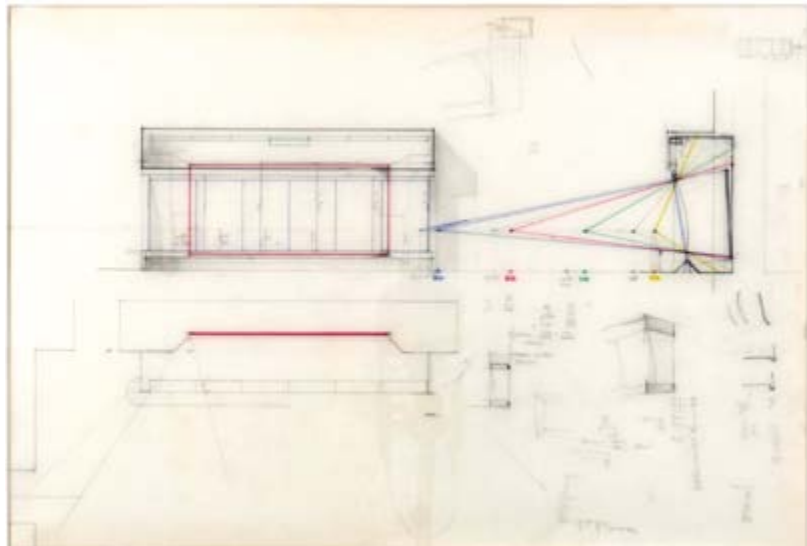
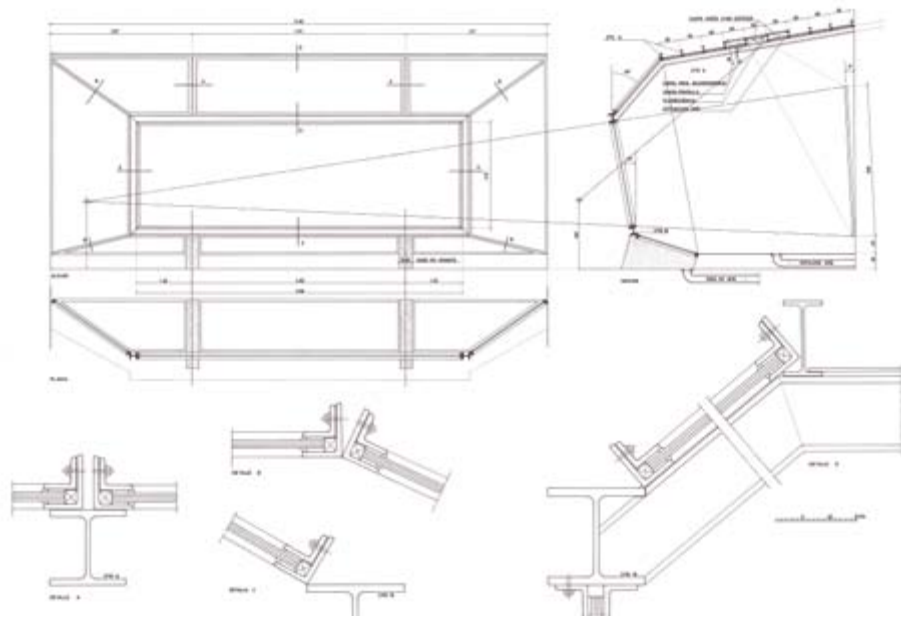
*Manu Militari, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2006*



*Monumentos ciegos*, Espacio Ecat, Toledo, 2011



*Guernica*, Madrid, 1981  
Documentación de trabajo - Werk-Dokumentation - Work documentation  
Fuente - Quelle - Source: Archivo José M. García de Paredes



Planos Urna para el Guernica, García de Paredes, 1981

3D, Fundiciones Capa, 2015





*Urna para el Guernica, CA2M, Madrid, 2015*



Arquitectura para el caballo, 2002

La Universidad Autónoma de Madrid fue creada en 1971 no solo para acoger estudiantes, también estos debían ser fácilmente controlables y por ello parte de sus peculiaridades constructivas era que la policía pudiera acceder, incluso a caballo, a la mayoría de sus dependencias.

Los estudiantes sembraban los espacios interiores de las facultades con canicas para evitar la entrada de policías y sus caballos.

Die Universidad Autónoma von Madrid wurde 1971 nicht nur gegründet, um Studenten aufzunehmen, sondern auch um sie leicht kontrollieren zu können. Eine architektonische Besonderheit des Campus besteht darin, dass die Polizei in die meisten Räume auch zu Pferd gelangen konnte.

Die Studenten der Universidad Autónoma von Madrid verstreuten in den 1970er-Jahren Murmeln in den Innenräume der Fakultäten, um zu verhindern, dass die berittene Polizei die Gebäude betritt.

The Universidad Autónoma of Madrid was created in 1971 not just to accommodate students, but to easily control them; to this end one of the campus's architectural peculiarities was that the police could access, even on horseback, the majority of its rooms.

The students of the Universidad Autónoma of Madrid spread marbles around the rooms of the faculties in the 1970s in order to prevent the entrance of the police and their horses.



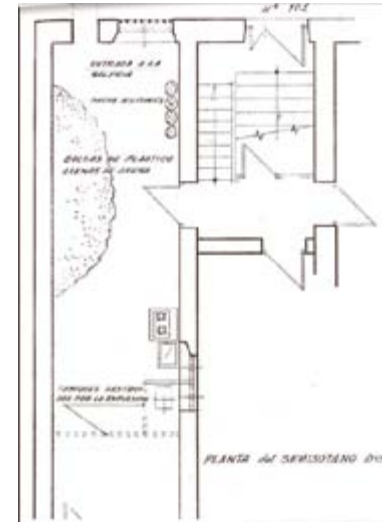
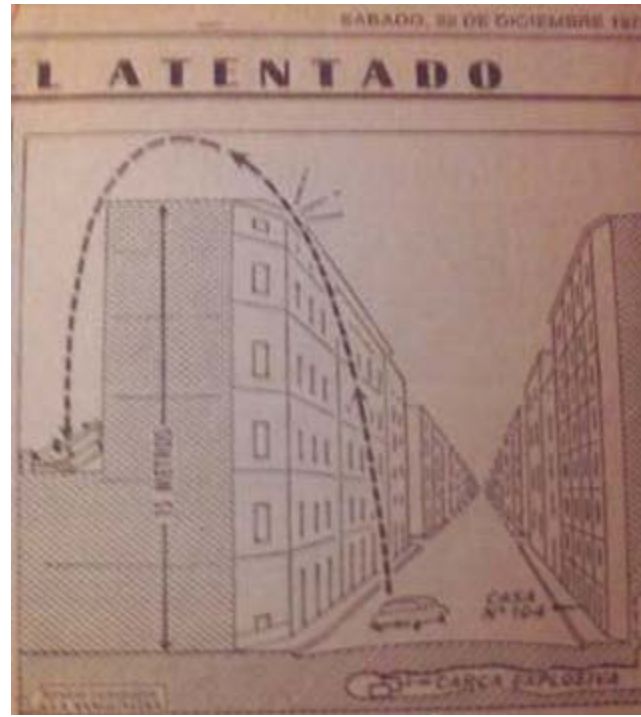
Canicas, 2002



*Arquitectura para el caballo, 2002*







Documentación de trabajo - Werk-Dokumentation -  
Work documentation  
Fuente - Quelle - Source: Agencia EFE

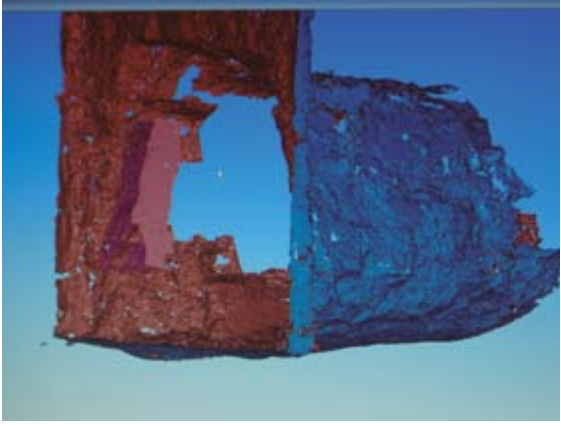
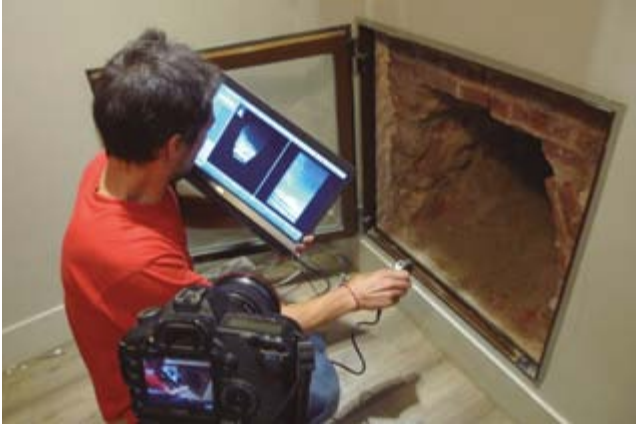
Túnel utilizado en el magnicidio del  
20 de diciembre de 1973 contra Luis  
Carrero Blanco y sus acompañantes.

Tunnel, der bei der Ermordung von  
Luis Carrero Blanco und seinen  
Begleitern am 20. Dezember 1973  
verwendet wurde.

Tunnel used in the assassination of  
Luis Carrero Blanco and his fellow  
passengers on 20 December 1973.



Coche Carrero Blanco, 2007







Talla en escala 1:1 del túnel. Obtenido mediante escaneo del hueco original que todavía se conserva.



Skulptur im Maßstab von 1:1 jenes Tunnels. Dafür wurde die heute noch existierende originale Öffnung gescannt.

Sculpture at a scale of 1:1 of the tunnel. Obtained by scanning the original opening that is still preserved.

Transferencia obtenida directamente sobre las grietas que todavía aparecen sobre el asfalto de la calle donde se generó el cráter de la explosión.

Direkte Abpause von heute noch im Asphalt der Straße sichtbaren Rissen. Sie stammen vom Krater, den die Explosion verursachte, die Luis Carrero Blanco und seine Begleiter am 20. Dezember 1973 tötete.

Tracing obtained directly from the cracks, still visible today on the asphalt of the street, from the crater caused by the explosion during the assassination of Luis Carrero Blanco and his fellow passengers on 20 December 1973.

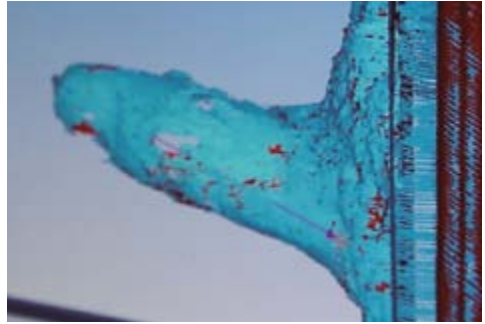
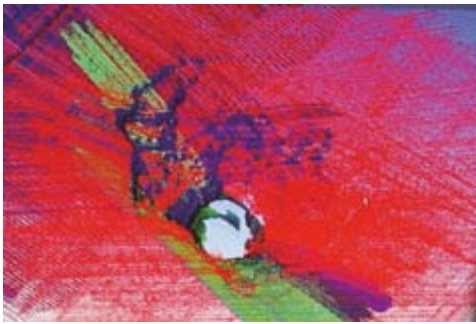
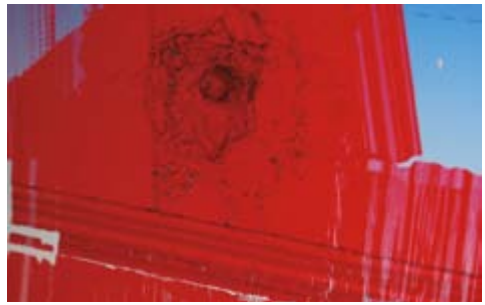




*Crieta*, 2015



Recorte de prensa - Zeitungsausschnitt - Newspaper clipping  
Documentación de trabajo - Werk-Dokumentation - Work documentation





**Positivo, 2015**  
Foto digital sobre soporte papel.  
Con la colaboración del Congreso de los Diputados.  
Creado en papel.  

---

Positivo autodevelado del soporte más cercano a la  
forma de prensa del Congreso de los Diputados realizado  
el 20 de febrero de 1987 durante el debate de grupo de  
debate.



Positivo, 2015



I know it's nothing, but to me it is, because it belonged to a personality.

Testimonio sobre la realización de la máscara funeraria e impronta de las manos de Francisco Franco. Revelación de la existencia de dos supuestos pelos de pestaña obtenidos a partir de la máscara. Cámara oculta en sesiones de varios videntes que leen la palma de la mano de Francisco Franco y narran su pasado y presente.



Testimonials über die Schaffung der Totenmaske und des Abgusses der Hände von Francisco Franco. Enthüllung der Existenz von zwei Wimpern, die von der Totenmaske abgenommen wurden. Versteckte Kamera bei Besuchen von Handleserinnen, die Francos Hand lesen und seine Vergangenheit sowie Gegenwart beschreiben.

Testimony about the making of the death mask and of the cast from the hands of Francisco Franco. Revelation of the existence of two supposed eyelashes obtained from the death mask. Hidden camera in sessions with various palm readers who read Franco's palm and narrate his past and present.



Caja fuerte que albergará un supuesto pelo de pestaña de Francisco Franco y el análisis de ADN.

Tresor, der eine angebliche Wimper von Francisco Franco sowie die Ergebnisse des DNA-Tests der anderen Wimper aufbewahrt.

Safe containing an alleged eyelash from Francisco Franco and the results of the DNA analysis made from the other eyelash.







Rueda de recambio del camión que trasladó en 1975 el féretro de Francisco Franco desde la Plaza de Armas del Palacio Real (Madrid) hasta el Valle de los Caídos (San Lorenzo de El Escorial) el 23 de noviembre de 1975. Este neumático conserva en su interior el aire con el que fue hinchado en 1975.

Ersatzreifen (der Marke Michelin Pilot XL Gürtelreifen) jenes Pegaso-Lastkraftwagen, Modell 3050 (Kennzeichen ET 59373), der am 23. November 1975 den Sarg Francisco Francos von der Plaza de Armas (Madrid) ins Valle de los Caídos (San Lorenzo des Escorial) transportierte. Der Reifen enthält noch immer jene Luft, mit der er 1975 aufgepumpt wurde.

Spare tyre (Michelin Pilot XL Radial) from the Pegaso lorry model 3050 (license plate ET 59373) that carried the coffin of Francisco Franco from the Plaza de Armas (Madrid) to the Valle de los Caídos (San Lorenzo del Escorial) on 23 November 1975. This tyre preserves the air with which it was inflated in 1975 in its interior.



Narón, 2007



Recorte de prensa: destrucción estatua en Narón, A Coruña, 2002.

Skulptur zum Gedenken an die Zerstörung der ersten Franco-Statue, die in Narón, La Coruña, aufgestellt wurde, 2002.

Newspaper clipping: Narón sculpture, A Coruña, 2002.



*Madrid Treaty*, PS1 MoMA, Queens, NY, 2004



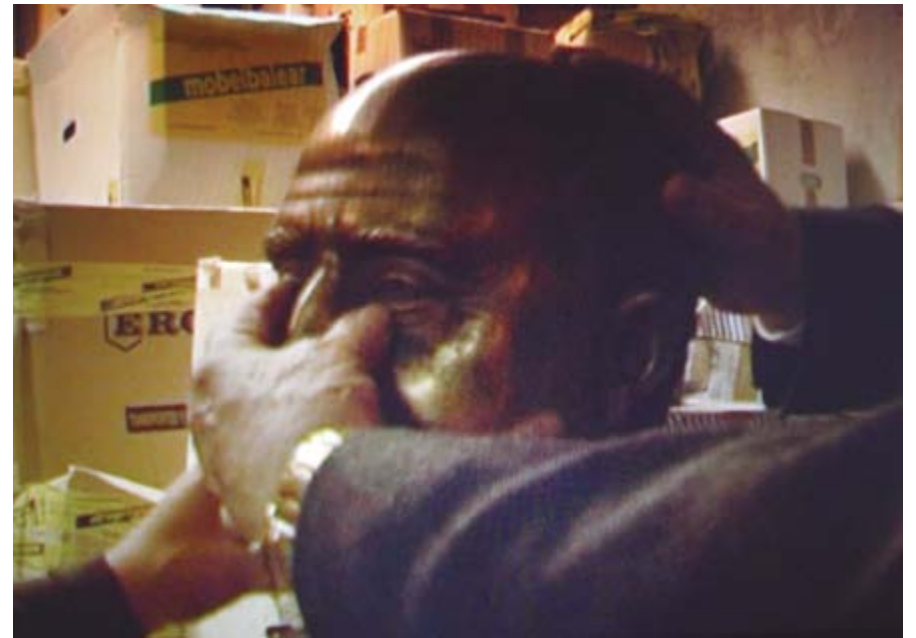
*Episodios nacionales.Táctica, 2010*



Visita con invidentes a dos de las nueve estatuas erigidas a Franco y a la escultura del mismo en el Museo de Cera de Madrid. Las siete esculturas restantes, dispersas por toda la geografía española, esperan ser visitadas.

Besuch mit Blinden bei zwei der neun Statuen, die für Franco errichtet wurden, sowie bei der Skulptur von Franco im Wachsmuseum von Madrid. Auch den restlichen sieben über ganz Spanien verstreuten Statuen soll ein Besuch abgestattet werden.

Visit with blind people to two of the nine statues erected for Franco and the sculpture of him at the Wax Museum in Madrid. The remaining seven statues are dispersed all over Spain and await a visit.



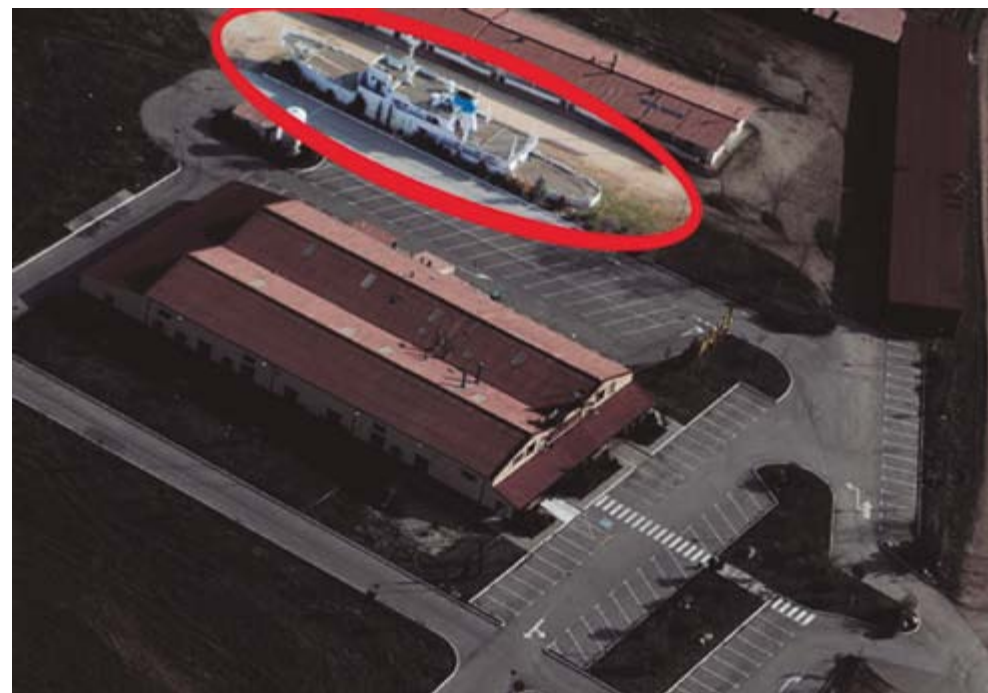


*Episodios nacionales. Táctica, 2010*

LA VANGUARDIA  
BARCELONA  
ESPAÑOLA



EL CAUDILLO NAVIGA EN EL «AZOR»  
POR EL MAR CANTÁBRICO



Síndrome de Guernica, Azor

Recorte de prensa - Zeitungsausschnitt - Newspaper clipping  
Documentación de trabajo - Werk-Dokumentation - Work documentation





Elementos pertenecientes al barco de protocolo *Azor*. Esta fue una embarcación de recreo y protocolo construida para el uso del jefe del Estado Español en 1953.

Elemente, die zum Boot *Azor* gehörten. Es wurde im Jahre 1953 als Freizeit- und Protokollboot für das spanische Staatsoberhaupt gebaut.

Elements that belonged to the boat *Azor*. It was built as a recreational and protocol boat for the Spanish head of state in 1953.



*Síndrome de Guernica, Azor, Matadero, Madrid, 2012*



*Síndrome de Guernica, Azor, OK Linz, 2013*



*Síndrome de Guernica, Azor, Matadero, Madrid, 2012*



*Síndrome de Guernica, Azor, OK Linz, 2013*



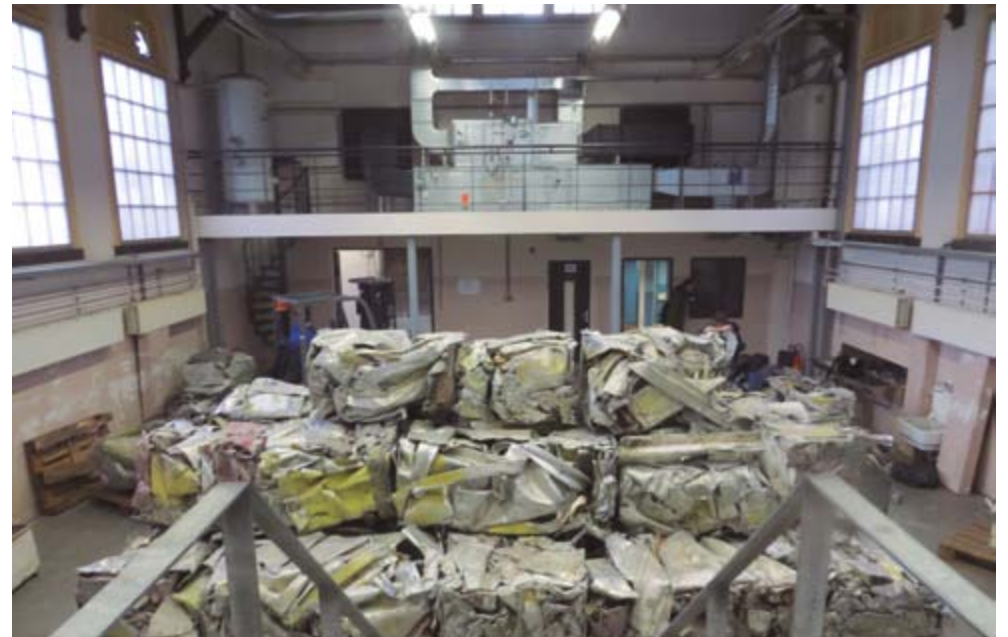
*Síndrome de Guernica, Azor, Kunstpavilion, Munich, 2013*



*Síndrome de Guernica, Azor, Palais de Tokyo, Paris, 2015*



*Síndrome de Guernica, Azor, Kunstverein, Braunschweig, 2012*



*Síndrome de Guernica, Azor, Hacking Habitat, Utrecht, 2016*



*Síndrome de Guernica, Azor, Soesterberg, Holland, 2012*



*Síndrome de Guernica, Azor, OK Linz, 2014*

## Fernando Sánchez Castillo Ferran Barenblit

---

„Der Künstler ist so mächtig wie der Staat“, sagt Fernando Sánchez Castillo. Wie recht er hat! Um als Statue verewigt zu werden, muss ein Staatsmann große Taten vollbracht haben. Zuerst muss er die Macht erlangen, auf welchem Weg auch immer. Danach muss er sie stärken und legitimieren. Später muss er es verdienen, dass man seiner gedenkt: eine Schlacht gegen ein feindliches Heer gewinnen, sein eigenes Volk unterwerfen oder, vorzugsweise, es mit Umsicht zu höchsten Zielen führen. Gemäß Machiavelli verdient der Prinz sich die Wertschätzung des Volkes, indem er große Taten vollbringt, denn damit hält er die Adligen beschäftigt und gewinnt die Aufmerksamkeit des Volkes, erlangt Macht und Ruf bei beiden und kann das Militär konsolidieren. Alles in allem muss er enorme Anstrengungen unternehmen, um gefürchtet oder zum Vorbild und Maßstab für seine Mitbürger oder Untertanen zu werden.

Der Künstler dagegen kann alle diese Zwischenschritte überspringen: Er muss ein Bild nur erschaffen, damit es für immer fortlebt. Eine Macht, die zweifelsohne stärker als die des Staates ist. Laut Jacques Rancière tendiert jede Machtform dazu, alle nur möglichen Formen von Öffentlichkeit zu besetzen, auch die der Repräsentation im öffentlichen Raum: Dem Künstler gelingt das von vornherein. Schon bei *Hamlet* hieß es vor mehr als drei Jahrhunderten, „daß viele, die Degen tragen, sich vor Gänsekielen fürchten.“ Der Schriftsteller ist mächtiger als der Krieger; der Künstler mächtiger als der Prinz.

Die Ausstellung *Más allá* („Jenseits“) von Fernando Sánchez Castillo basiert auf dieser Idee und erhebt sich gegen Macht und Geschichte in der Überzeugung, ebenso mächtig wie der Staat zu sein.

Die Schau wandert durch verschiedene Ereignisse der Vergangenheit und bringt bewusst oder unbewusst verdrängte Erinnerungen zu Tage, erfindet neue Gedankenspiele und Bilder, birgt scheinbar unbedeutende Elemente, die jedoch in dem Moment an Sinn und Bedeutung gewinnen, in dem sie in Dialog mit anderen gestellt werden. Sie zwingt die Besucher in unerwartete Szenarien und kreierte letztlich eine neue emotionale Landkarte, die perfekt dokumentierte historische Tatsachen mit unwahrscheinlichen Narrativen verbindet, in denen Realität und Wunsch miteinander verschmelzen.

Die etwas fiktionale Reproduktion des Wohnzimmers von Fernando Sánchez Castillo zeigt auf immersive Weise eine Art zu denken. Ähnlich einer Wunderkammer, beinhaltet der Raum Objekte und Bilder aller Art. Dutzende kleine Skulpturen, viele davon auf Flohmärkten erworben, spannen einen Bogen von Marx zu Charles de Gaulle, von Napoleon zu Stalin. Die Fotos reichen von einer der letzten Aufnahmen Che Guevaras, der zur Täuschung seiner

Verfolger darauf völlig verändert wirkt, bis hin zu Fotos aus dem Spanischen Bürgerkrieg von Augustí Centelles, einem der Pioniere des Fotojournalismus, die auch den berühmten Schnappschuss von den Latrinen beinhalten sowie das Bild, auf dem die Mutter von Ramón Mercader (*eines spanischen Kommunisten, Agent des sowjetischen Geheimdienstes und Mörder von Leo Trotzki, A. d. Ü.*) zu sehen ist, wie sie beim Abbau der Barrikaden hilft. Es gibt auch verschiedene sorgfältig zusammengetragene Sammlungen: eine Sammlung von Fliegenklatschen, einer Massenvernichtungswaffe; eine Sammlung von Schlagstöcken, einem weltweit üblichen Ausstattungselement der Sicherheitskräfte; und eine von Transparenten, die von jenen hochgehalten werden, denen üblicherweise die Schläge gelten. Darüber hinaus finden sich Aufzeichnungen und kleine Skulpturen, die eines Tages zu großen Arbeiten werden könnten. Eine Urne beinhaltet die größte jemals hergestellte weiße Fahne, 20 Zentimeter größer als jene, die auf der Plaza de Colón in Spaniens Hauptstadt weht. All das zwischen Dutzenden nicht klassifizierbarer Objekte. In einem Regal stehen die Prototypen von vier Figuren, die der Künstler in Massenproduktion herstellen will. Jede dieser Figuren basiert auf veröffentlichten Pressebildern: der fallende Soldat von Robert Capa; der desertierende Soldat Schumann, basierend auf einer Aufnahme des Fotografen Peter Leibing; der *Tank Man*. Auch der Häftling von Abu Ghraib, Satar Jabar, ist mit dabei, mit Stromkabeln an Händen und Genitalien gefesselt und paradoxerweise von seinen eigenen Folterknechten fotografiert. Die Ausstellungsbesucher können dieses Bild mittels einer in Nordamerika hergestellten Maschine – dank derer jedermann zu Hause zum Produzenten von Bildern in Massenproduktion werden kann – in ein „Souvenir“ aus Plastik verwandeln. Die Aufnahme dieses Kuriositätenkabinetts in die Ausstellung erklärt sich durch gewisse autobiografische Inhalte der Schau, die charakteristisch für die Arbeit des Künstlers sind.

Der Titel der Ausstellung *Más allá* („Jenseits“) ist nicht zufällig gewählt, deckt er sich doch mit dem Spitznamen, den die Stadt Móstoles in den 1980er-Jahren zum einen aus einem gewissen Klassendenken heraus, zum andern aber auch aus Selbstironie erhalten hat. Fernando Sánchez Castillo bleibt der Stadt, in der er den Großteil seiner Kindheit und Jugend verbracht hat, emotional verbunden.

Ausgangspunkt für die Arbeit *Mármoles Rambla* („Rambla-Marmor“) ist Barcelona, wo der Künstler vor etwa zehn Jahren gemeinsam mit dem Autor dieser Zeilen oft an der Stelle vorbeigegangen ist, wo diese Steine ursprünglich lagen. *Baraka* hat ihren Ursprung in der Verbindung zu einem der Techniker in jener Gießerei, mit der der Künstler zusammenarbeitete.

Die Wahl des Titels *Más allá* hat aber noch zwei weitere Gründe: „*El más allá*“, das Jenseits, ist jener okkulte Ort, aus dem viele Protagonisten der hier ausgestellten Arbeiten angeblich Botschaften erhalten haben. Wie das erwähnte Video *Baraka* anschaulich zeigt, begeisterte

sich Franco leidenschaftlich für eine heidnische, derbe und vulgär geprägte Esoterik, die in krassem Widerspruch zu seinem offiziell zur Schau getragenen Katholizismus stand. *Más allá* steht vor allem aber für die Intention des Künstlers, immer noch einen Schritt weiter zu gehen in seiner Arbeit, sich immer noch weiter hinauszuwagen. Die Ausstellung zeigt frühe Arbeiten des Künstlers, die ihn zu weiteren, neueren Arbeiten inspiriert haben, in seinem Bestreben, seine Positionen stärker herauszuarbeiten, die Intensität zu erhöhen, mehr Risiko einzugehen und dabei Grenzen zu überschreiten. Manche der gezeigten Veränderungen sind in sich nicht radikal, sondern eher als Versuch zu sehen, Positionen, die man schon in früheren Arbeiten erkennen konnte, auszubauen und zu verstärken. Andere aber manifestieren sich als fest entschlossene Schritte im Werdegang eines Künstlers.

Die Ausstellung zeigt Lesarten, die sich überschneiden, dann in alle Richtungen gehen und voneinander abweichen, um schließlich wieder zu konvergieren. Manchmal erzeugen sie in ihrer Widersprüchlichkeit unerwartete historische Kurzschlüsse. Unterschiedliche Vektoren bestimmen die Schau: der Ikonoklasmus im Spanien des 20. Jahrhunderts und die Dringlichkeit, unser Kunsterbe vor unseren eigenen Angriffen zu schützen; die Vorstellung davon, was hätte sein können, aber nie passiert ist, und parallel dazu das, was tatsächlich geschehen ist, aber um jeden Preis hätte verhindert werden sollen; der Kult des Objekts und seine Stellung in der Ökonomie des Begehrens. Elemente, die ebenfalls auf dem Weg durch die Schau auftauchen, sind: Humor als Generator absurder Situationen, dessen Ernsthaftigkeit sowohl Institutionen als auch Personen verunsichert; Tanz, der in Hinblick auf das Verhältnis zu unserem Körper einen gewissen Grad an Auflösung hervorzurufen vermag; die formale Kraft seiner Arbeiten, in der Größen, Materialien und Prozesse genauestens aufeinander abgestimmt sind; der konstante Dialog mit der Kunstgeschichte, der nicht nur in den Bezügen auf Barock und Romantik, sondern auch auf Kubismus und Minimalismus zu Tage tritt, also auf zwei mit starken politischen Inhalten aufgeladenen Bewegungen; und schließlich der Wille, die Fantasie anzukurbeln, um zu verstehen, was Macht ist. Dieser Wille ist stärker als der Wille, eine Wahrheit aufzudecken, die vermutlich gar nicht existiert.

Diese Lesarten überschneiden sich mit Bezügen auf die Kunstgeschichte und ihre Institutionen. Während des Ausstellungsrundgangs durch *Más allá* wird ihnen mit den Verweisen auf die Kunst des 20. Jahrhunderts neue Bedeutung verliehen, und weitere Interpretationsebenen kommen dazu. Die Ausstellung zeichnet die populärsten Strömungen nach, die just in den Jahren des Franco-Regimes aufeinanderfolgten. Immer wieder ist der Minimalismus präsent in den formalen und konzeptionellen Strategien des Künstlers. Viele seiner Arbeiten sind von der gegenstandslosen Kunst geprägt, die auf dem abstrakten Expressionismus beruht, der angeblich von der CIA als bester Undercover-Agent entsendet wurde. Das Erbe des Duchamp'schen *Readymade* taucht hier immer wieder neu adaptiert auf, manchmal ganz offen (das alltägliche Industrieprodukt auf einem Sockel), manchmal

eher verdeckt (die Anhäufung von Produkten aller Art). Das Psychedelische, das eine ganze Generation geprägt hat, taucht auf wie eine vergängliche Mode.

Fundamental sind die Bezüge auf die Barockkunst. Und das hat seine Logik, da ein Erzählstrang in der Ausstellung mit dem Thema Zerstörung zu tun hat. Spanien, das Land des eisernen Katholizismus, hat im Laufe seiner jüngeren Geschichte keine Bilderstürme erlebt. Im Gegensatz zu den Ereignissen in den Ländern der Reformation waren in Spanien Episoden wie der *Beeldenstorm* unbekannt, bei dem Anfang der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Hunderte von Bildern in den Kirchen Deutschlands und der Niederlande zerstört wurden. Spanien war in dieser Zeit ganz im Gegenteil ein bilderverehrendes Land und beschützte seine Bilder. Viele Jahrhunderte früher, zu Zeiten der Reconquista<sup>1</sup>, hat man sich beim Vormarsch der Christen nicht einmal die Mühe gemacht, Moscheen und Synagogen zu zerstören: Man begnügte sich mit einem kleinen „Make-Up“. In der Zeit des Barocks verwandelten diese sich dann in riesige Symbole der Machtdemonstration und wurden als solche viele Jahrhunderte lang bewahrt. Der spanische Ikonoklasmus ist wesentlich jünger. Das 19. Jahrhundert hatte mit seinen Enteignungen der kirchlichen Güter verheerende Auswirkungen auf Hunderte von Kunstwerken. Dies setzte sich im darauf folgenden Jahrhundert fort, zum Beispiel in Ereignissen wie der Tragischen Woche von Barcelona mit ihren niedergebrannten Klöstern. In dieser Hinsicht war Spanien auf der Höhe der Zeit: dem Zeitalter der Zerstörung. Die ikonenhaften Bilder des 20. Jahrhunderts sind Bilder von menschgemachten Katastrophen. Vom Atompilz von Hiroshima bis hin zu den brennenden Türmen des World Trade Center als „krönender“ Abschluss eines Jahrhunderts, das die Ermordung Kennedys und den Mauerfall in Berlin erlebt hat – immer sind es Bilder der Auslöschung, vor denen wir uns wiederfinden.

In der modernen Kultur funktioniert der Ikonoklasmus wie eine regelrechte „Umwertung aller Werte“ im Sinne eines Friedrich Nietzsche. In einer Postmoderne des „Cut and Paste“ liegt seine Bedeutung darin, dass seine Verehrung und Verfolgung in ein und demselben Akt erfolgen: in der Zerstörung. Angesichts der Verbreitung seiner nachgerade unendlichen Geschichte und seinem dauerhaften Fortbestehen war seine Auslöschung der definitiv mutigste Weg. Darin verbirgt sich jedoch ein unauflöslicher Widerspruch: der des Entstehens neuer Codes, neuer Sprachen und neuer Bilder, die ihrerseits wieder ikonenhaften Charakter erlangen. Malévich hebt die Oberfläche der Leinwand auf; für Adolf Loos ist das Ornament das schlimmste Verbrechen; Marcel Duchamp sagt sich mit dem ihm eigenen ironischen Mechanismus vom Objekt los; Le Corbusier verwandelt das Haus in eine Maschine zum Wohnen. All das lässt aus der Zerstörung der Ikonen eine Konstante des 20. Jahrhunderts werden, die, so hat es den Anschein, auch ins 21. Jahrhundert herüberreicht.

1 A. d. Ü.: Von 711–719 eroberten die Mauren die iberische Halbinsel. Die Rückeroberung („Reconquista“) der iberischen Halbinsel durch die Christen dauerte insgesamt fast 800 Jahre. Sie endete 1492 mit der Vertreibung des letzten maurischen Herrschers, Boabdil, aus Granada.

Vielleicht steht gerade deshalb die Bronzestatue *Narón* am Beginn der Ausstellung *Más allá*, bildet sie doch just den Augenblick ab, in dem zwei Personen eine Bronzestatue zerstören. Die Vorlage entstammt einem Pressebild, das 2003 aufgenommen wurde, als zwei militante Anhänger der politischen Partei *Nós – Unidade Popular* sich an das in Francos Geburtsstadt Ferrol errichtete Denkmal heranschlichen und mit rudimentären Werkzeugen die Franco-Statue vom Sockel rissen und enthaupteten, während sie lautstark ihre Entfernung forderten. Zugegebenermaßen haben die Einwohner von Ferrol eine beachtenswerte Geduld bewiesen: Immerhin haben sie nach dem Tod Francos noch mehr als ein Vierteljahrhundert mit dem Abbild ihres infamen Landmanns zusammenleben müssen. Die fragliche Partei war zwei Jahre zuvor gegründet worden und zwölf Jahre später wieder von der Bildfläche verschwunden, ohne je im Parlament vertreten gewesen zu sein. Der Autor dieser Zeilen hätte wahrscheinlich ohne diesen Angriff auf die Statue auch nie von dieser Gruppierung erfahren. Mit dieser Aktion hat sie ihr Ziel erreicht: Die Statue wurde entfernt. Ihr Kopf ist nie wieder aufgetaucht.

Bemerkenswert ist, dass man in Spanien im Laufe dieser Periode zahlreiche Vorsichtsmaßnahmen ergriff, um das spanische Kulturerbe vor Angriffen der Spanier selbst zu schützen. „Das Wichtigste für Spanien ist das Museo del Prado“, sagte Präsident Manuel Azaña zu seinem Regierungschef Juan Negrín, „wichtiger als die Republik und die Monarchie zusammen“<sup>2</sup>. Mit diesen Worten begründete der Präsident die Verteidigungs- und Schutzmaßnahmen für die Werke im Museo del Prado, die die Regierung der Republik während des Spanischen Bürgerkriegs veranlasst hatte. Madrid, das von der Artillerie im Park Casa de Campo belagert und von der vordringenden Luftwaffe bedroht wurde, setzte beachtliche Ressourcen ein, um einige Dutzende Bilder in Sicherheit zu bringen. Was uns heute nur logisch erscheint – der Schutz einiger der wertvollsten Bilder der Geschichte – war in Zeiten des Krieges eine Heldentat. Dass sich eine Regierung in einem Moment, wo all das, was uns zu Menschen macht, aufgehoben war, dem Schutz ihrer Kunstwerke widmet, ist nicht nur ein großes Verdienst, sondern zeigt einmal mehr die Bedeutung des barocken Bildes.

Es ist nicht das Verdienst eines einzigen Mannes. Nur fünf Tage nach dem Aufstand, am 23. Juli 1936, gründete die Allianz der Antifaschistischen Intellektuellen die erste Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (etwa „Ausschuss zur Konfiszierung und zum Schutz des Kunstschatzes“). Oberstes Ziel war der Schutz der Kunstwerke in Kirchen und anderen religiösen Bauten vor den hitzköpfigen Übergriffen einiger republikanischer Elemente, die sich – getreu der oben erwähnten antifaschistischen Tradition – mit Eifer an ihre systematische Verbrennung und Zerstörung machten. Es dauerte jedoch nicht lange, bis daraus die Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional wurde (etwa „Ausschuss zur Verteidigung des Nationalen Kunstschatzes“), deren oberste Aufgabe bald die Sicherung und Bewahrung

2 Es ist nicht eindeutig dokumentiert, wo und wann der Präsident der Republik diese Worte formuliert hat, dennoch herrscht Konsens über die Gewissheit ihrer Existenz.



der Kunstwerke des Museo del Prado wurde. Obwohl der Plakatmaler Josep Renau damals Generaldirektor des Museums war, war der eigentliche Held José Lino Vaamonde. Geboren 1900 in Madrid, erhielt er 1927 den Titel Architekt und 1934 den Titel Baumeister, letzteren, wie er selbst erzählte, deshalb, damit dieser vom Präsidenten der Republik und nicht von König Alfonso XIII. unterzeichnet würde. Vaamonde unternahm größte Anstrengungen bei der Planung der Rettungsaktion des Kulturerbes, die in verschiedenen Phasen verlief. Nach Prüfung und Auswahl der zu schützenden Werke untersuchte er mögliche Standorte und schied einen nach dem anderen aus, entweder weil die Sicherheitsvorkehrungen mangelhaft waren oder ganz einfach weil sie, wie die Tresorräume des Banco de España, nicht breit genug waren: Nur wenige Meter vom Museum entfernt, schien die spanische Zentralbank der ideale Ort zu sein, hätte die Türe nicht einen Durchmesser von nur 197 Zentimetern gehabt, zu wenig, als dass die Mehrheit der Kunstwerke durchgepasst hätte. Die Lösung schien schließlich in der Errichtung eines Bunkers an einem unbekanntem Ort zu liegen, in dem die Werke geschützt werden konnten. In Zeiten des Krieges, in dem alle Männer und das gesamte verfügbare Material für die Front bestimmt waren, bedeutete der Bau eines Bunkers eine nicht zu unterschätzende Aufgabe. Schlussendlich entschied man sich zur Evakuierung der Bilder und Kunstwerke des Museums. Auf Lastwagen geladen, begann für die Kunstwerke eine gefährliche Reise. Zuerst ging es Richtung Valencia, wo sie in der Torre de los Serranos unterbracht wurden, und dann weiter in Richtung Figueras, wo sie auf den Weitertransport nach Genf durch den Völkerbund hofften. Die Unternehmung wurde zum Teil durch private Mittel von Direktoren einiger westlicher Museen unterstützt: von den Franzosen David Weill, Henri Verne und Albert Sancholle Henraux; den Engländern Evan Charteris und Joseph Duveen; dem Schweizer Paul Lachenal; dem Holländer Schimdt Daegener; dem Belgier Henri Carton de Wiart und dem Amerikaner Georges Blumenthal.

In der Arbeit *Depósito del Tesoro* („Schatzdepot“) zeigt Fernando Sánchez Castillo Vaamondes Originalzeichnungen für den unmöglichen Bunker, seine Reproduktion in 3D und den Koffer, in dem sein Sohn, Joselino Vaamonde, diese Zeichnungen aus dem Exil in Caracas nach Spanien brachte, um sie dem Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE – Institut für das Kulturelle Erbe Spaniens) zu vermachen, sowie das in den 1960er-Jahren in Caracas selbstveröffentlichte Buch, in dem er von dieser Heldentat erzählt. Fernando Sánchez Castillo hat sich dieses Materials angenommen und das unmögliche Bauwerk – zumindest virtuell – zum Leben erweckt und somit wieder einmal den Akzent auf die Beständigkeit der Erinnerung gelegt und einen Akt der Zerstörung in einen Akt künstlerischen Schaffens umgekehrt.

In diesem Fall ist die ikonoklastische Intention gescheitert. Aber sie hat eine Spur hinterlassen, die Fernando Sánchez Castillo in der Arbeit *El Dos de Mayo* („Der zweite Mai“) wieder aufnimmt. Die Dimensionen stimmen exakt mit denen des Originalbildes von Goya überein, denn das Museo del Prado hat vor Beginn der Restaurierungsarbeiten von diesem

Werk 2008 eine Radiografie anfertigen lassen. Darauf sind die Schäden zu sehen, die das Bild während der Evakuierung davongetragen hat, als auf der Höhe von Benicarló durch feindlichen Artilleriebeschuss Schuttbrocken von einem Balkon fielen und auf dem Gemälde einschlugen. In dieser Arbeit wird wieder einmal durch das Sichtbarmachen des Unsichtbaren der Geist der Vergangenheit heraufbeschworen. Aber vielleicht ist es auch nur eine Reise in die Vergangenheit des Bildes, eine Art psychosozialer Prozess: Nur wenn wir das kennen, was wir nicht sehen können, können wir das verstehen, was zum Vorschein kommt und sichtbar ist. Das Werk veranschaulicht nicht nur den Arbeitsprozess des Künstlers, sondern auch die Beschädigungen des Bildes: einen Text, den jemand im Laufe des 19. Jahrhunderts in den oberen Teil des Bildes geschrieben hat und der später unleserlich gemacht wurde, sowie den bei der Evakuierung entstandenen Riss, den der Frankismus nicht ausbessern wollte, damit die rote Barbarei sichtbar bliebe.

Aber kehren wir noch einmal zurück zur Idee der Notwendigkeit, das spanische Kulturerbe vor uns selbst zu schützen. In der Ausstellung ist auch *Urna para el Guernica* („Urne für Guernica“) zu sehen. Es ist eine Reproduktion im Maßstab 1:5 jener Konstruktion, die das Gemälde *Guernica* bei seiner Ankunft in Spanien im Casón del Buen Retiro schützen sollte. Bereits zum dritten Mal stoßen wir bei diesem Ausstellungsrundgang auf ein Ereignis, in das das Museo del Prado involviert war. Im Jahr 1981 kam das Bild schlussendlich in Spanien an. Das MoMA, in dessen Depot sich das Bild bis dahin befand, wollte es der spanischen Regierung nur dann aushändigen, wenn bestimmte Sicherheitsauflagen erfüllt würden. Bei den Verantwortlichen machte sich Angst breit. Der Kulturminister der dritten Regierung in der ersten Legislaturperiode, Íñigo Cavero y Lataillade, XI. Baron von Carondelet, erklärte: „Dieses Bild braucht besonderen Schutz, womöglich führt irgendein Barbar etwas im Schilde.“ Javier Tusell, der Leiter der Dirección General de Bellas Artes im spanischen Kulturministerium, unterstrich dagegen: „Wir können den Absichten zukünftiger Besucher nicht trauen, deshalb schützen wir es.“ Mit dem Entwurf der Schutzkonstruktion für das Bild, die nach Vorgaben des New Yorker Museums unter anderem einem Granatenangriff standhalten sollte, wurde der Architekt José María García de Paredes beauftragt. Da die Konstruktion mit schwerem Panzerglas verstärkt werden musste, gestaltete sich die Produktion des Gehäuses als äußerst schwierig.

Die lang ersehnte Ankunft von *Guernica* in Spanien war eines der Highlights der Transition, wahrscheinlich einer der symbolischen Höhepunkte eines Prozesses, der schon einige Jahre vorher begonnen hatte. Einer der markanten Vorfälle in diesem Prozess ereignete sich am 20. Dezember 1973. In Madrid begann dieser Tag wie jeder andere. Die Presse berichtete über den Besuch des amerikanischen Außenministers Henry Kissinger, der die Hauptstadt am Tag zuvor mit dem Versprechen Spaniens verlassen hatte, „gleichberechtigt mit den anderen Atlantikstaaten an der Errichtung einer international gerechten und stabilen Ordnung mitzuwirken“, wie die Tageszeitung *ABC* meldete. Diese Normalität wurde plötzlich durch

ein Krachen gestört, das am frühen Vormittag durch das Barrio de Salamanca hallte. In der Calle Claudio Coello, gegenüber der Hausnummer 104, explodierte eine Bombe und sprengte einen Dodge 3700 spanischer Bauart in die Luft, in dem der Admiral Carrero Blanco, sein Leibwächter, Polizeiinspektor José Luis Bueno Fernández, und der Fahrer des Wagens, der Zivilist José Luis Pérez Mogena, unterwegs waren. Die Detonation bewirkte, dass das Fahrzeug mit seinen Insassen sprichwörtlich über das Dach des angrenzenden Gebäudes flog und auf einem Vordach im Inneren landete. Dieses Gebäude grenzte übrigens an jenes an, das der Admiral gerade verlassen hatte: an die Kirche San Francisco de Borja, in der er wenige Minuten zuvor noch der Messe beigewohnt hatte. Den Spaniern ist dieses Attentat nicht zuletzt durch eine künstlerische Arbeit bestens bekannt: durch den Film *Operación ogro* („Ogro“) von Gillo Pontecorvo, der sechs Jahre nach den Ereignissen in die Kinos kam. Die berühmte Explosionsszene ist so hervorragend umgesetzt, dass viele sogar glauben, es handle sich um reale Aufnahmen.

Dieses Attentat ist eines der umstrittensten Kapitel in der jüngeren Geschichte Spaniens. Die Urheberschaft der ETA ist im Großen und Ganzen anerkannt. Es war der zweite tödliche Anschlag der ETA nach dem Attentat auf den Polizeichef von San Sebastián, Melitón Manzanás, im Jahr 1968. Nicht zuletzt der Rückhalt, auf den die Untergrundorganisation zählen konnte, und die große Zahl derjenigen, die vom Tod Carrero Blancos profitierten, trugen dazu bei, dass selbst heute noch Dutzende Verschwörungstheorien kursieren, die von einer Beteiligung des KGB oder des CIA bis hin zur Beteiligung von Personen aus den Reihen des eigenen Regimes reichen.

Es gibt jedoch genügend gesicherte Erkenntnisse. Eine davon deutet darauf hin, dass Javier María Larreategui Cuadra („Atxulo“) einen der Erdgeschoßräume in jenem Gebäude gemietet hat, das genau vis-à-vis jenes Ortes lag, wo der Anschlag verübt wurde. Er gab sich als Bildhauer aus, um die Anmietung des als Werkstatt gewidmeten Raums zu rechtfertigen und um zu verhindern, dass die Geräusche Verdacht beim Portier und den Bewohnern des Hauses erregten. Vom Inneren dieser Werkstatt aus gruben sie einen Tunnel in der Länge von ca. fünfzehn Metern bis hin zur Mitte der Fahrbahn, wo sie den Sprengstoff platzierten. Weiters gilt als gesichert, dass der durch die Explosion verursachte Krater noch vor dem 22. Dezember repariert wurde, ein ungewohnter Beweis städtischer Effizienz.

Im Jahr 2006 realisierte Fernando Sánchez Castillo die Arbeit *Coche Carrero Blanco* („Der Wagen von Carrero Blanco“), eine Rekonstruktion des Wagens im Maßstab 1:5, und zwar in jenem Zustand, in dem er sich nach dem Anschlag befand. Der Autor dieser Zeilen war Kurator der Ausstellung mit dem Titel *Manu militari*. Es war nicht ganz einfach, die Bilder für die Realisierung dieser Arbeit aufzutreiben. Der Zutritt zu dem im Museo del Ejército (Heeresmuseum) aufbewahrten Fahrzeug blieb uns verwehrt, aber

glücklicherweise fanden wir einige Aufnahmen, die ein Fotograf der Agentur EFE am Nachmittag des 20. Dezembers in der Werkstätte, in die das Auto gebracht worden war, gemacht hatte. An diesem Punkt fragten wir uns beide – der Künstler ebenso wie ich – ob es moralisch vertretbar sei, ein Auto nachzubauen, in dem drei Personen ums Leben gekommen waren. Implizit spiegelte sich diese Frage dann auch im eigentlichen Kunstwerk wider: In Silber ausgeführt, erstrahlte es in vollem Glanz und erhellte den dunklen Ausstellungsraum.

Den Passanten, die täglich durch die Calle Claudio Coello gehen, ist vermutlich ein Detail entgangen: Im Asphalt ist immer noch ein Riss sichtbar, der sich quer über die Straße von einer Seite zur anderen zieht. Man braucht nicht viel Fantasie, um herauszufinden, dass dieser Riss entlang des vor 42 Jahren entstandenen Kraters verläuft. Woran kann das liegen? In den Handbüchern zur Instandhaltung von Straßenbelägen wird als möglicher Grund für einen durch Absackung hervorgerufenen Riss ein „Einbruch von unterirdischen Hohlräumen, speziell im urbanen Bereich“, genannt. Weiter oben war noch von einer Reparatur in Rekordzeit die Rede: Vielleicht haben die Arbeiter den Grund nicht ausreichend verdichtet. Das wäre nicht schwer gewesen, hätte aber etwas länger gedauert. Es war ein Zupflastern in Rekordzeit, um ein traumatisches Ereignis zu bewältigen. Nicht ganz zufällig drängt sich die Metapher auf, dass dieses Aufreißen der Straße Ausdruck der noch nicht verheilten Wunden ist, die die jüngere spanische Geschichte hinterlassen hat. Fernando Sánchez Castillo setzt dieses Aufreißen in einer Frottage auf Stoff um, die jede einzelne Verwerfung der Straße abbildet und ein Kapitel der jüngeren spanischen Geschichte in ein abstraktes Gebilde verwandelt.

Das ist auch bei *Túnel* („Tunnel“), der dritten Arbeit, die mit dem Attentat in Zusammenhang steht, der Fall. Zur Überraschung des Künstlers und von uns allen, die wir mit den Vorbereitungsarbeiten zu *Más allá* beschäftigt waren, wird die Werkstatt, die der „Bildhauer“ Atxulo damals gemietet hat, jetzt als Kurzzeit-Apartment genutzt. Dies spiegelt auch den Wandel Spaniens von einem produzierenden Land zu einer Tourismusdestination wider. Jedenfalls werden die Räumlichkeiten jetzt im Internet mit tollen Fotos ansprechend und elegant angeboten. In einem zur Fassade hin ausgerichteten Nebenraum ist ein Schrank erkennbar, dessen Innenleben eigentlich nur unter Gehsteigniveau liegen kann. Im Grunde kann es sich dabei nur um den Eingang des Tunnels handeln, den die Terroristen unter der Fahrbahn gegraben haben. Es ist ein Stück spanischer Geschichte, das aus purem Zufall erhalten geblieben ist. Fernando Sánchez Castillo hat daraus eine geometrisch perfekte Skulptur geschaffen. Er hat sie in Stein aus Calatorao gemeißelt, einem Steinbruch in der Provinz Saragossa, dessen Steine ob ihrer Qualität bei Bildhauern besonders beliebt sind. Und als wäre es eine Botschaft aus dem Jenseits (*el más allá*), als hätte ein nicht vorhersehbarer „Zufall“ bei der Auswahl des Materials mitgespielt, handelt es sich doch

genau um jenen Stein, den auch Juan de Ávalos für die Skulpturen am Sockel des Kreuzes des „Tals der Gefallenen“<sup>3</sup> verwendet hat.

All diese Objekte verwandeln sich in Fetische vergangener Ereignisse. Andere Arbeiten waren bereits Fetische, bevor sie überhaupt Teil der Ausstellung wurden. Der Fetisch ist eines der solidesten Konstrukte der Neuzeit und das eigentliche Zentrum der merkantilen Logik, die sowohl den globalen Kapitalismus nährt als auch die Mechanismen des Begehrens. Der Fetisch als solcher liegt der Entstehung von Museen im 19. Jahrhundert zu Grunde: Es ist der Glaube, dass Objekte einen symbolischen Wert haben können, der den Wert anderer Objekte bei weitem übersteigt und sie auf die oberste Stufe einer Werteskala hebt, an der die Kunst voll und ganz partizipiert. Dieser Prozess wird sowohl durch die koloniale Expansion genährt, die Objekte aus exotischen Kulturen herbeischafft, die einer Rekontextualisierung bedürfen, als auch durch die zunehmende Industrialisierung, die, ganz nebenbei, die Welt mit Objekten versorgt, die der Erfindungsgabe des zivilisierten Menschen entspringen. In der Ausstellung *Más allá* ist der Fetisch in bestimmten Strategien der Appropriation von Einzelstücken präsent, die nur aufgrund der Bedeutungen, die wir ihnen zuschreiben, Einzelstücke sind.

Vor einigen Jahren präsentierte Fernando Sánchez Castillo die Arbeit *Baraka*, eine große Vitrine, in der die leichtesten jemals im CA2M – Centro de Arte Dos de Mayo gezeigten Objekte als Kunstwerke präsentiert wurden: zwei Wimpernhaare, die gemeinsam vermutlich weniger als ein Gramm wiegen. Um die ganze Geschichte zu verstehen, sollte man das Video anschauen, das im Kontext mit dieser Arbeit gezeigt wird, aber so viel kann man sagen: Diese Überreste stammen vermutlich von Francisco Francos Totenmaske. Neben dieser Vitrine ist ein halb geöffneter Tresor angebracht, bereit, die DNA-Analysen der erwähnten Überreste aufzunehmen. Wie schon öfter in dieser Ausstellung sind wir auch hier wieder mit einem Umstand konfrontiert, von dem wir normalerweise keine Notiz genommen hätten, der aber als solches ein Kapitel der Geschichte ist.

Während diese Wimpern einen bedeutenden historischen Abschnitt beschreiben, thematisiert die Arbeit *Mármoles Rambla* („Rambla-Marmor“) einen wesentlich kleineren: die Leidensspur unzähliger Prostituerter auf der Rambla von Barcelona. In die steinerne Türschwelle, durch die man bis vor kurzem in ein Bordell gelangte, haben sich die Spuren

3 A. d. Ü.: Das Valle de los Caídos, mit vollem Namen Monumento Nacional de Santa Cruz del Valle de los Caídos (Nationalmonument des Heiligen Kreuzes im Tal der Gefallenen), ist ein Monument bei Cuelgamuros in der Nähe von El Escorial in der Sierra de Guadarrama in Spanien, in dem sich die Grabstätten des Diktators Francisco Franco und des Gründers der faschistischen Bewegung Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, befinden.

Quelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/Valle\\_de\\_los\\_Ca%C3%ADdos](https://de.wikipedia.org/wiki/Valle_de_los_Ca%C3%ADdos)

von Absätzen eingekerbt, die erahnen lassen, wie die Straßenmädchen dort stundenlang in Kälte und Unsicherheit warteten. Ein Abdruck im Stein, eine zufällig entstandene Skulptur aus Marmor, die die Geschichte jener Jahrzehnten in sich trägt, in denen das Land vom Träger der Wimpern, die im gleichen Saal präsentiert werden, mit eiserner Hand regiert wurde. An diese beiden Werke knüpft eine weitere Arbeit an, bei der das Immaterielle im Vordergrund steht: die Luft aus dem Ersatzreifen des Fahrzeugs, mit dem Francos Sarg 1975 überstellt wurde. Dieser Lastkraftwagen kam nur ein einziges Mal zum Einsatz: zwischen der Plaza de Oriente und den Grabstätten Francos im Tal der Gefallenen. Hier tritt er als nachhaltige immaterielle Präsenz überzeugend in Erscheinung.

Robert Frost schrieb: „Poetry is what gets lost in translation“ („Poesie ist, was in der Übersetzung verloren geht“): der Rest, der nach einem Wandel, einer Veränderung oder einer Umstellung übrig bleibt. Fernando Sánchez Castillos Strategie besteht darin, verschiedene Transformationslayer nebeneinander zu stellen und sowohl *Übersetzungen* – Alternationen der Sprache oder semantische Umkehrungen – als auch *Übertragungen* – Veränderungen des Materials, der Größe, der Bedeutung, des Gebrauchs – miteinander zu verknüpfen. Die große Stärke der Arbeiten von Fernando Sánchez Castillo liegt genau in dem, was man in der Transmutation der Darstellung gewinnt oder verliert, in dem Schritt von der Realität zu ihrem Narrativ, von ihrem Narrativ zur Erinnerung, von der Erinnerung zu ihrer Schilderung und mittels verschiedener sukzessiver Verkettungen – manche offensichtlicher, andere versteckter – bis zum Kunstwerk.

## Nachdenken mit Kunst. Über Kunstwerke, Originale, Reliquien und Ikonen als Denkvorlagen für eine Auseinandersetzung mit dem Erinnern und Vergessen Genoveva Rückert

---

Fernando Sánchez Castillo untersucht die Beziehungen zwischen Geschichte und Politik, Kunst und Macht, öffentlichem Raum und kollektiver Erinnerung und ihrer Manifestationen in Form von Denkmälern.

Er gehört zu den bekanntesten spanischen KünstlerInnen der Gegenwart und ist einer der raren Geschichts-Aufarbeiter der jüngsten Zeitgeschichte Spaniens. Kein Provokateur, sondern ein Künstler, der Fakten und Gegenstände ästhetisch aufbereitet und uns so einen Zugang ermöglicht.

Das Zentrum der Ausstellung im OK Center for Contemporary Art im Frühling 2014 bildete *Guernica Syndrome* (2012), womit sich Sánchez Castillo an ein fast vergessenes, jedoch brisantes Relikt wagt: die „Azor“, die Jacht des ehemaligen spanischen Diktators Francisco Franco. Das Schiff ging nach dessen Tod 1975 in den Besitz des Staates über, der es für einen geringen Preis verkaufte, vielleicht auch um sich dieses faschistischen Symbols zu entledigen. Ein Privatmann versuchte zuletzt erfolglos, die Jacht als Attraktion zu vermarkten. 2011 erwarb Fernando Sánchez Castillo die Azor für ein Projekt im Matadero in Madrid, ließ sie zerlegen und in eine mehrteilige Skulptur aus über 40 Metall-Quadern pressen. Formal besteht hier ein Bezug zur Minimal Art der 1960er-Jahre und ihrem Streben nach Logik und Objektivität, aber auch zu den Nouveaux Réalistes, zu Césars „Les Compressions“. Gleichzeitig ging es aber um die meist emotional aufgeladene Vergangenheitsbewältigung, also um eine Vermittlung zwischen den beiden Polen Verdrängung und Glorifizierung von Geschichte.

Es geht Fernando Sánchez Castillo aber nicht mehr nur um Spanien, ein europäisches Land, das sich durch die von Franco reinstallierte Monarchie (unter König Juan Carlos) langsam von einer Diktatur zu einer Demokratie in einem Verbund von 17 autonomen Regionen und einer Konflikt geladenen Nation entwickelt hat. Die Monumente und Ikonen, wie die Denkmäler des von 1939 bis zu seinem Tod 1975 regierenden Diktators Franco, sind aus dem öffentlichen Raum verbannt. Doch wie kann man damit umgehen? Wenn Bilder und Monumente zerstört oder in Depots verschwunden sind, ist auch eine Beschäftigung damit nicht möglich. Sánchez Castillo hat mühsam die Berechtigungen erhalten, um diese Monumente aufzusuchen. Für die Videoarbeit *Táctica – Episodios nacionales* (2010) hat er

mit Blinden die Reiterstandbilder, Büsten und die raren Stücke in Museen (eine Wachsfigur Francos im Wachsfigurenkabinett) oder im Marinemuseum (Franco-Büste und Rasiergeräte) aufgesucht und „begriffen“.

Wie bei religiösen Reliquien sind Dinge, die der Diktator berührt hat – sein Rasiermesser im Kleinen oder seine Jacht in ihrer gewaltigen Dimension –, „aufgeladen“. Wie bei echten „Reliquien“ – verehrungswürdigen Überresten der Gebeine, Asche oder Kleider eines Heiligen – sind der Abguss der Hand oder die Totenmaske des Diktators Kultobjekte für seine Anhänger. Die im Abguss der Totenmaske verbliebenen Wimpern des Diktators, die der damals ausführende Bildhauer jahrzehntelang aufbewahrt hatte, hat Sánchez Castillo nun in einem mächtigen Glastisch verwahrt. Gemeinsam mit der Foto- und Video-Dokumentation *Baraka* (2007) bricht er den Kult, indem er durchaus humorvoll mit Handleserinnen dem Charakter der Person nachspürt. In der Ausstellung wurden diese Arbeiten zur Ära Francos in einer Art „Kabinett“ gemeinsam mit einem Modell der Jacht gezeigt.

Denkmäler und ikonische Medienbilder sind ein zentrales Thema der Arbeiten von Fernando Sánchez Castillo. Der Künstler hat aber auch einen globalen „Anspruch“ über die Mikrogeschichte Spaniens hinaus. Er beschäftigt sich durchaus lustvoll und ironisch mit der Funktion von Kunst und hat die Auseinandersetzung mit dem Urbildhauergenre „Denkmal“ zu seinem Thema gemacht und reiht sich damit in die lange Kunstgeschichte der Bildhauerei ein. Dieses Thema bildet sich in einer dreidimensionalen *Mental Map* (2014) ab: Heldentum und Anonymität, Waffen und Kreativität; Unabhängig von den verschiedenen Themen in seinem Werk, argumentiert Castillo, dass man alles wieder auf einen Ursprung zurückbringen kann: auf den Stein. Ähnlich wie Aby Warburgs Untersuchung von Gesten durch die Kunstgeschichte hindurch vermittelte diese assoziative Mind-Map-Assemblage die Denkweise des Künstlers: Vom Stein als erstes Werkzeug, erste Waffe, erstes Musikinstrument und Bildhauermaterial über die Geschichte der großen Denkmäler für die Freiheit (wie Michelangelos *David*) als Symbole der Emanzipation des Menschen zum Bürger bis zum heutigen Kampf mit den Mitteln des Konsums reichten die konkreten Beispiele und komplexen Bezüge in diesem Kosmos aus Skulpturen, Kunst und Trash.

Im dritten Themenblock seines Werkes, in ironisch-witzigen Videoarbeiten und Installationen, ging es um die Rolle der Kunst (in Tanz, Musik und Bildender Kunst) und ihre Ausführung mittels zweckmäßig-experimenteller Entfremdung von Werkzeugen und Maschinen, wie einem Entminungsroboter *Method on the Discourse* (2011), Feuerlöschwagen *Pegasus Dance* (2007) oder zur Klangerzeugung eingesetzten Gegenständen *Stone Soul Army*, (2013).

Dieser Ansatz trifft sich mit dem kuratorischen Konzept des OK und dessen Serie von internationalen Einzel-Ausstellungen (wie zuletzt von Shilpa Gupta / IN und Ryan Gander

/ GB): Dabei werden KünstlerInnen in einer wesentlichen Phase ihrer Künstlerbiografie eingeladen, ihre eigene Arbeit zu reflektieren und vor Ort experimentell zu arbeiten. In der Gegenüberstellung von Fernando Sánchez Castillo und der jungen österreichischen Künstlerin Gabriele Edlbauer wurden bewusst zwei Generationen und Pole einer zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Skulptur und Bildhauerei eingeladen. Es ging um die Kunst des Dreidimensionalen, die sich zwischen Realismus und Abstraktion bewegt, aber unterschiedlich über Material und Funktionalität argumentiert – sei es als Denkmal oder benutzbares Objekt und Display.

Das OK hat sich in seiner 25-jährigen Geschichte von einem Anfang der 1990-er Jahre gegründeten Atelierhaus hin zum internationalen Ausstellungshaus und Festivalzentrum gewandelt. Nach der Fusion mit dem Veranstaltungshaus Ursulinenhof, woraus das OÖ Kulturquartier entstand, und mit dem erfolgreichen Publikumsformat „Höhenrausch“ auf den Dächern rund um die Kunstinstitution definiert es sich und seine Rolle unter Rückgriff auf unsere ursprüngliche Identität neu: Künstler- und produktionsorientiert zu arbeiten und unserem Fokus auf Medienkunst und Installation, ist unsere Lust, Räume zu transformieren und gesellschaftspolitische Themen aufzugreifen, ungebrochen. Was sich auch mit den Interessen des „Raum-Modellierers“ und „Erinnerungs-Spezialisten“ Fernando Sánchez Castillo trifft. Die langjährige Zusammenarbeit – die erste Ausstellung über spanische Medienkunst, für die uns Ferran Barenblit beraten hat, fand 2006 statt – und unser gemeinsames Interesse am Erinnern und Vergessen führte 2008 zu einer Präsentation in einem unterirdischen Stollensystem in Linz und schließlich 2014 zur „Mid-Career“-Ausstellung und Kooperation mit dem Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) in Móstoles.

Erinnern und Vergessen sind ein Zwillingsspaar, das unsere Kulturgeschichte zutiefst geprägt hat. Seit dem alten Griechenland stehen sich Mnemosyne, die gefeierte Göttin des Gedächtnisses, und Lethe, ihre graue Schwester des Vergessens, in kämpferischer Haltung gegenüber und haben sich im Laufe der Jahrhunderte zu einem nahezu unentwirrbaren Knäuel verstrickt.

Auch die moderne Wissenschaft beschäftigt sich mit der Fähigkeit des Gehirns, Dinge vergessen zu können. „Die Summe unserer Erkenntnis besteht aus dem, was wir gelernt, und aus dem, was wir vergessen haben“, wusste schon Maria von Ebner-Eschenbach. Mit der Einführung des Begriffes der Verdrängung durch die Psychoanalyse wurde die Sichtweise entscheidend erweitert. Besondere Dramatik und politische Brisanz gewinnt die Debatte um das Erinnern, Verdrängen und Vergessen vor dem Hintergrund der Ausrottungsversuche ganzer Völker im Nationalsozialismus und zeitgleicher Diktaturen. Monumentale Grabmonumente versuchen ebenso wie Begräbnis- und Totenrituale dem Vergessen der Einzelnen durch die Konstruktion des Aufgehobenseins im kollektiven Gedächtnis

entgegentreten. Besonders dramatisch wird dieser Anspruch vor dem Hintergrund der Vernichtungsversuche ganzer Völker mit den Mitteln von Moderne und Industrialisierung. „Niemand vergessen!“ ersetzt als Leitparole den Faschistenspruch „Arbeit macht frei!“ am Zugangstor zum nahe Linz gelegenen Vernichtungslager Mauthausen beim jährlichen Gedenkmarsch der AntifaschistInnen und KZ-Opferverbände.

Der Fluss Lethe, „der Strom des Vergessens“ der griechischen Unterwelt, der den Toten glückliches Vergessen spendet und in dem schließlich jede Erinnerung untergeht, war damals der bildhafte Titelgeber und das Leitmotiv der Ausstellung *Tiefenrausch* (2008)<sup>1</sup>. Welche Erinnerungen können oder müssen dem Strom des Vergessens entrissen werden? Warum überhaupt? Und auf welche Weise, mit welchen ästhetischen Strategien ist es möglich, das scheinbar unentwirrbare Knäuel aus Erinnerung, Gedächtnis, Vergessen und Verdrängung scharf zu beleuchten und einen Beitrag zur Entwirrung zu leisten? Denkmäler als wichtiger Bestandteil der Gedächtniskultur waren schon damals das Thema von Fernando Sánchez Castillos *Up and Down* (2006/2008). Er ironisierte den Denkmalkult, indem er die Kopie einer Reiterstatue des Diktators Franco gegen Bezahlung aus dem Sockel fahren ließ – wie den bösen Geist in der Flasche. Auch das war damals eine Kooperation mit Ferran Barenblit und dem Centre d'Art Santa Mònica (CASM) in Barcelona. Die Erkenntnis, dass gerade auch das Erinnern subjektiv ist und wie jede Geschichte (Re-)Konstruktion darstellt, macht das Selbst-Erinnern problematisch. Der Historiker Johannes Fried konstatiert in seinem Buch *Der Schleier der Erinnerung*, dass es keine zwei identischen Erinnerungen gibt, weil sowohl zwei Individuen ein und dasselbe Ereignis unterschiedlich wahrnehmen und erinnern, als auch das Gehirn die Erinnerung mit jedem neuen Abruf verändert. „Erinnerung ist stets Gegenwart, nie Vergangenheit. Sie ist Schöpfung, Konstrukt.“<sup>2</sup> Jenseits aller bewussten Manipulation widerfahren dem erinnerten Material Verformungen. So ist auch die Aufgabe, manifeste Denkmäler zu schaffen, die eine bestimmte Erinnerungsperspektive „einfrieren“, für die zeitgenössische Kunst tendenziell unannehmbar geworden und kann nur mehr als angewandte Handwerkskunst mit dem ideologischen Habitus eines versteinerten Blicks wahrgenommen werden. Der zeitgenössische Ansatz mit temporären Installationen hingegen versucht stets aufs Neue, dem Vergessen entgegenzuwirken.

### Wie schaut ein Denkmal heute aus – was ist denkmalwürdig?

Als Angehöriger einer Generation, die von ideologischem Skeptizismus und postheroischer Ästhetik geprägt ist, beschäftigt sich Sánchez Castillo mit den Relikten der Vergangenheit;

1 Tiefenrausch – *Strom des Vergessens*, Hrsg. vom OK / Martin Sturm, Bd. 2, Tiefenrausch. ein Projekt des OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich für Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas, Folio: Wien und Bozen, 2008.  
2 Johannes Fried: *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*, C. H. Beck, 2004, S. 105.

er fragt, was heute ikonische Bilder sind: Sind es die Denkmäler der Vergangenheit oder die Medienbilder heute? Wie gehen wir damit um und wie können wir die Geschichte „begreifen“? Wie soll man mit der Ambivalenz von Diktatorenbildern umgehen – wegsperren und unsichtbar machen oder sie trotz des Kults um sie wieder öffentlich oder zumindest im Museum geschützt zugänglich machen? Gehören dann die Wimpern des spanischen Diktators Francisco Franco in ein Museum? Oder was ist die „richtige“ Präsentationsform dafür? Was erzählen uns die mehr als zehn Tonnen Aluminiumschrott von der bewegten Geschichte des Staatsschiffes Nummer 1 – einer kleinen Jacht, die Franco sowohl privat als auch als Staatsmann für Inszenierungen und Verhandlungen „außerhalb“ des spanischen Territoriums genutzt hat?

Wie kann man dem anonymen Widerstand ein Denkmal setzen? Wie schafft man ein Porträt eines Unbekannten? Welche Mittel nutzt ein Bildhauer heute, in Zeiten von 3D-Druck und computerbasierten Hi-Tech-Fräsen und Spritzguss-Techniken?

In einer Großskulptur nimmt Fernando Sánchez Castillo Bezug auf den sogenannten *Tank Man* (2013) oder „Unknown Rebel“. Dieser nicht identifizierte Mann erlangte als Medienbild internationale Bekanntheit, als er sich während des Massakers am Platz des himmlischen Friedens (Tian’anmen-Platz) in Peking 1989 vor einen Konvoi von Panzern gestellt und ihr Vorrücken blockiert hat, wobei er in jeder Hand eine Einkaufstüte hielt. Diese von zahlreichen Fotografen und Fernsichtteams festgehaltene und weltweit publizierte Szene wurde von Castillo in einen 5,16 Meter hohen 3D-Druck überführt, der in Größe und Farbe Michelangelos David in Florenz zitiert, um diesem Beispiel zivilen Ungehorsams ein Denkmal zu setzen und gleichzeitig das Denkmal an sich zu reflektieren. Es gibt aber auch die kleine Modellversion davon, die fünftausendfach zu einer Armee *Made in China* (2013) anwächst, die den Spielzeugcharakter der Einzelfigur weit hinter sich lässt.

Sánchez Castillo versuchte den *Tank Man* mit Lei Feng, einem beliebten Sprössling der chinesischen Propaganda, zu verschmelzen. Den jungen Soldaten und Jugendhelden Lei Feng hat es in Wirklichkeit niemals gegeben. Sánchez Castillo verband das berühmte Gesicht des „gefälschten“ Helden mit der Anonymität eines echten Helden und liefert dadurch zahlreiche Denkanstöße zum eigentlichen Thema Heldentum und Popularität.

### Wer verdient nun ein Denkmal und warum werden diese Denkmäler auch angegriffen?

Anlässlich des Berliner Mauerfalls 1989 und der großen politischen Wende Europas vor 25 Jahren führte Sánchez Castillo eigens für die Ausstellung in der Außenstelle der Energie AG die Serie der kleinen Statuetten mit der Arbeit *Mauerspringer* (2014) weiter. Dabei wurde eine weitere der wichtigsten Medienikonen des 20. Jahrhunderts in eine dreidimensionale

Form überführt. Das Ausgangsfoto zeigt Conrad Schumann, einen DDR-Grenzsoldaten, der 1961, nur drei Tage nach dem Beginn des Mauerbaus, über einen Stacheldraht nach Westberlin sprang und damit zu einem der ersten Grenzflüchtlinge wurde.

Auch den Barrikaden, die bei Demonstrationen in spanischen Städten zum Einsatz kommen, hat Castillo mit dem wertvollsten aller Bildhauermaterialien, der Bronze, die seit jeher zur Herstellung von Denkmälern verwendet wurde, ein irritierendes, weil aus „lebensechten“ Abformungen von für den Straßenkampf umfunktionierten Alltagsgegenständen bestehendes Denkmal geschaffen. *Barricada Collage. La naturaleza de lo social* (2014), ein Ensemble aus Ästen, Reifen und Flaschen, wird so zum Monument der Auflehnung und des Widerstands. Oft erscheinen gerade historische Denkmäler im öffentlichen Raum so selbstverständlich oder wie es Robert Musil formulierte: „Das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts, was so unsichtbar wäre wie ein Denkmal.“<sup>3</sup>

Jedoch entzündet sich an Denkmälern auch Widerstand. Selbst heute unbeachtete Möblierungen des öffentlichen Raums können zum Stein des Anstoßes werden, wenn sie, über die Medien vermittelt, zu einem öffentlichen Ärgernis werden. Im öffentlichen Raum verlaufen die Konfliktlinien deutlich und scharf, durch gesellschaftliche Reibung bildet sich Öffentlichkeit – und manchmal auch ein „Skandal“. Als Manifestationen politischer Macht werden gerade Denkmäler stellvertretend angegriffen, und insbesondere bei einem Machtwechsel wird der symbolische Stellvertreter gestürzt<sup>4</sup>.

Der Denkmalsturz, der politische Ikonoklasmus, bezeichnet die politisch motivierte Beseitigung oder Zerstörung von Herrschaftssymbolen oder Herrscherbildern, meist im Zusammenhang mit dem Sturz eines Herrschers oder dem Zusammenbruch eines politischen Systems. In der langen Geschichte der Bilderstürme<sup>5</sup> ging es stets darum, den Machtverlust symbolisch sichtbar zu machen beziehungsweise die Symbole einer untergegangenen Herrschaft dauerhaft aus der öffentlichen Wahrnehmung zu entfernen. In der Videoperformance *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago* wird der Kopf einer Statue, begleitet von klassischer Musik, auf unterschiedlichste Weise malträtiert. Die einzelnen Attacken auf den symbolisch gefallenen Diktator entwickeln eine unmittelbare Komik, womit die Arbeit einen humorvollen Kommentar zur symbolischen Kraft von Denkmälern liefert, die eben „an Stelle von“ verehrt oder auch zerstört werden. Der skurrile Titel ist eine Referenz auf eine Schlagzeile nach dem Staatsstreich im

3 Musil, Robert: Denkmale, in: *Nachlass zu Lebzeiten*, Hamburg 1962, S. 63.

4 Speitkamp, Winfried (Hrsg.): *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 1997.

5 Martin Warnke (Hrsg.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973.

Dezember 1968 in São Paulo und verweist darauf, dass der Verlust der Freiheit rein durch die Zensur und das Absurde möglich ist. In der Reibung zwischen Kunst und Gesellschaft erscheint die Kunst oft als gesellschaftlicher Gegenhort und Stachel und definiert auch ihre Verantwortung und Aufgabe als solche, allerdings oft nicht mehr als mit Schwellenangst belegte Hoch- oder Subkultur, sondern oft als Unterhaltung auf hohem Niveau. Doch ist das eine verkehrte oder doch gar brauchbare Strategie, die die Kunst für ihre Zwecke nutzt? Humor als legitimes Mittel und brauchbare Strategie der Vermittlung findet sich in vielen Arbeiten von Fernando Sánchez Castillo, so auch in den *Spitting Leaders*. In der Brunnen-Installation aus sich gegenseitig anspeckenden Bronze-Skulpturen stehen die Zeitgenossen Mussolini, Franco und Stalin im „Dialog“ mit Philipp V. (einer Kopie einer Büste von Bernini).

### Wie „arbeitet“ die Kunst und was ist mit ihrer gesellschaftspolitischen Relevanz?

Oft passiert eine Umwidmung von Bestehendem. Dinge oder Mittel, die aus einem anderen Bereich kommen, werden umfunktioniert und zweckentfremdet eingesetzt. Bei Sánchez Castillo werden militärische Werkzeuge wie Wasserwerfer oder Entminungsroboter als künstlerische Werkzeuge eingesetzt, sie werden zum Tanzen gebracht oder zum Bau von Skulpturen oder zum Malen verwendet. Dieses Umfunktionieren eines Objekts, das Marcel Duchamp mit seinen *Readymades* in die Kunst einbrachte, ist in *Method on the Discourse* (2011) besonders präsent. Bezug nehmend auf den *Discours de la méthode* („Abhandlung über die Methode“) des französischen Philosophen René Descartes, geht es darum, dass es keine verbrieften Wahrheiten gibt, sondern dass es stets nötig ist, die offiziellen Versionen zu bezweifeln.

Sánchez Castillo kehrt die Funktion eines militärischen Roboters zur Deaktivierung von Bomben um und macht ihn zu einem künstlerischen Gerät, mit dessen Hilfe sich eine Serie von Skulpturen herstellen lässt, zum Beispiel eine Replik des berühmten Fahrrad-Rades von Duchamp von 1917, aber auch abstrakte, in der Tradition „geschossener“ Gemälde stehende Werke (wie bei Niki de Saint Phalle). Die Gegenwartskunst wird zu einem Hilfsmittel, mit dem sich aufzeigen lässt, dass die Dinge auch anders „sein“ können, und zwar dank ihrer Freiheit im Denken und Handeln. Es ist eine Verteidigung des Dialogs und der Gewaltlosigkeit, aber auch ein Plädoyer dafür, Technologie durch den Intellekt zu beherrschen und die Kunst für die Veränderung der Gesellschaft einzusetzen. „Radikal dem Augenblick des Entstehens verhaftet; gerade weil sie sich in Aktualität verzehrt, kann [das kontextbewusste, ephemere Werk] den gleichmäßigen Fluss der Trivialität anhalten, die Normalität durchbrechen und [...] für den Augenblick einer flüchtigen Verbindung des Ewigen mit

dem Aktuellen befriedigen“, konstatierte dazu Jürgen Habermas in *Der philosophische Diskurs der Moderne*<sup>6</sup>.

Dieser flüchtige Augenblick hält das Erinnerungsfenster offen und stemmt sich gegen den Strom des Vergessens, auch wenn er ihn nicht aufhalten kann. Die Erinnerung, aber auch die Methode des Zweifels an den Gegebenheiten und die Transformation mit den Mitteln der Kunst sind die zentralen Motive in dem vielschichtigen Werk von Fernando Sánchez Castillo. Wir können seinem Nachdenken mit Kunst folgen, um nicht im geschichtslosen Rausch des Konsums und in der fortschreitenden Reduktion sinnstiftender Orte der Erinnerung zu bloßen Sehenswürdigkeiten unterzugehen. Sensibilisiert für die symbolische und historische Lesart unserer Umgebung lässt sich aus der Kunst Erkenntnis ziehen. Wie bei Descartes kann erst aus dem grundsätzlichen Zweifel an dem Bestehenden Neues entstehen, und es bedarf einer Methode, um vom Fundament gesichert zu weiteren Erkenntnissen fortschreiten zu können. Warum also nicht Kunst als Methode!

---

6 Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt: suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2001, in *Mo(nu)mente: Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Michael Diers, Andreas Beyer <http://books.google.at/books?id=qd3WBUOBcP8C&pg=PA257&dp=PA257&dq=das+ephemere+denkmal&source=web&ots=PAAsyNJREdh&sig=LtdT6757T-4YTkW7bvj684qzS-w&hl=de#PPP1,M1>

## Über Fernando Sánchez Castillo Javier Hontoria

---

Es ist ein aussichtsloses Unterfangen, dieses Klassifizieren und Schubladisieren, dieses *Etikettieren*, das man heute so gerne betreibt, das aber seit Jahrhunderten die seriöse Arbeit derjenigen erschwert, die sich dem Kunstschaffen mit einem gewissen Tiefgang nähern. Die sogenannte politische Kunst wurde über Jahrzehnte hinweg zu einem großen Sack, in den alles hineinpasste, unter ihrem Dach versammelte sich eine große Anzahl von Künstlern aus unterschiedlichsten Richtungen. Ohne jetzt auf die Details einzugehen: Wir wissen, dass die Position von KünstlerInnen eine politische ist. Sie ist politisch im Hinblick auf das eigene Selbst, liegt in der Ausgewogenheit von Suchen und Finden, und wenn das Gefundene dann auch nur eine – materielle oder immaterielle – Bestimmung der Position ist, die er oder sie innerhalb des eigenen Weltverständnisses einnimmt. In einem so schnelllebigen 21. Jahrhundert, in dem ein barbarischer Kapitalismus die Kunstwelt zu einem Revier gemacht hat, in dem ein kleiner Kreis Auserwählter seine Allüren auslebt, *politische KünstlerInnen* finden zu wollen, scheint ein seltsames, ja, nachgerade absurdes Unterfangen zu sein. Angesichts der scheinbar unabänderlichen Gesetze des Marktes ist der als politisch bezeichnete Künstler nichts als eine zaghafte, zahme Marionette, dessen Widersprüchlichkeit sich in dem Moment manifestiert, in dem er sich auf dieses System einlässt. Eines zeigt sich ganz deutlich: Etwas mit dem Label „Kunst“ zu versehen, das sich widerspruchslos in die globalen ökonomischen Mechanismen einfügt, ist problematisch. Bedarf es nicht gerade im Bereich des zeitgenössischen Kunstschaffens größerer Präzision und Sorgfalt bei der Klassifizierung, bei der Etikettierung der Arbeit von KünstlerInnen? Oder anders gefragt: Müssen wir sie überhaupt noch klassifizieren und sie dieser unsinnigen Willkür aussetzen?

Vor zwei Jahrzehnten, als die Exzesse des Kunstmarktes noch nicht so schlimm waren wie heute, galt Fernando Sánchez Castillo, der damals am Anfang seiner Karriere stand, in Spanien bereits als politischer Künstler. Schon damals wurde ihm dieses Etikett nicht gerecht, geschweige denn heute. Bereits sehr früh konzentrierte sich der Künstler auf wesentlich spezifischere Fragestellungen, weil er verhindern wollte, dass bestimmte Kapitel der jüngsten spanischen Geschichte von der Zeit in den Schatten des Vergessens gedrängt würden. Von der Zeit und – ja! – der Macht.

Der Künstler beschäftigte sich mit der Frage, auf welche Weise der Machtapparat seine Attribute und Embleme sichtbar macht, und knüpfte damit an den beinahe schon erschöpften Diskurs über die Skulptur als Monument der Verehrung und Verherrlichung der Staatsgewalt an. Dem dunklen Kapitel der Diktatur Francos näherte er sich mit einem ausgeprägt spielerischen Zugang und trug mit seiner Arbeit dazu bei, diese Figur zu entstauben. Er lehnte die seltsamerweise weit verbreitete Ansicht ab, dass Geschichte die Perspektive der Zeit

brauche. Er übte Kritik daran und hob mit Nachdruck die sogenannten Gemeinplätze hervor, die die Staatsmacht versuchte, nicht zu solchen werden zu lassen. In seinen jüngeren Arbeiten unternimmt der Künstler den Versuch, beinahe buchstäblich die Geschichte zu rekonstruieren, wobei er nichts dem Zufall überlässt: Auf der Suche nach dem wahren Sinn geht er über die reine Anekdote hinaus, die zum Sammelgrab für viele der Versuche geworden ist, mit der sich die zeitgenössische Kunst der Geschichte angenähert hat.

Hingewiesen sei hier vor allem auf die aus jüngerer Zeit stammende Arbeit *Azor* rund um die Freizeitjacht Francos, einem Thema, dem sich Sánchez Castillo immer wieder gewidmet hat. Im großen Saal dieser umfangreichen Ausstellung in Österreich ist eine Anordnung aus unregelmäßigen Metallquadern zu sehen. Auf Holzpaletten platziert, bilden sie ein deutlich erkennbares Raster, das an die berühmten *Primary Structures* aus den 1960er-Jahren in den USA erinnern. Es sind dies Einzelteile eines großen Ganzen – eines massiven Blocks, der zum ersten Mal im Kulturzentrum Matadero, dem ehemaligen Schlachthof von Madrid, gezeigt wurde. Später war diese Arbeit auch in deutschen Kultureinrichtungen in Braunschweig und München zu sehen. Sánchez Castillo hatte die Überreste der Jacht des Diktators erworben – den Mast hat er schon einige Jahre früher nach León in das MUSAC, das Museum für Zeitgenössische Kunst Kastilien und León, überstellt – und sie zu Metallblöcken pressen lassen, die, aufgeschichtet einen großen schwarzen Würfel bildeten. Es schien, als wäre dieses große schwarze Prisma das Ende der Geschichte der *Azor*, das Ende eines Schiffes, das für die nach Francos Tod im Jahr 1975 nachfolgenden demokratischen Regierungen ein lästiger Störfaktor war. Mit diesem Würfel wurde ein formaler und zugleich auch konzeptueller Zyklus abgeschlossen: Seine Geschichte wurde endgültig „zum Schweigen“ gebracht.

Fernando Sánchez Castillo ist kein Künstler, der ein besonderes Interesse an einer Re-Lektüre der Kunstgeschichte hat, dennoch drängt sich der Verweis auf den Minimalismus im Kontext seines Umgangs mit der *Azor* auf. Wie wir wissen, wurde das *Minimal* in Amerika anfangs als Epigone der Moderne begrüßt, was einerseits den Untergang des Narrativen bedeutete, andererseits aber neue Beziehungen zwischen Werk und Betrachter und dem Raum, der beide umgab, hervorbrachte. Vielleicht bedeutet der Quader der *Azor* das Ende möglicher Narrative über die jüngere Geschichte Spaniens. Nicht zufällig spricht Sánchez Castillo vom Schiff als „Szenario“ (in dem Sinne, in dem auch Douglas Crimp dieses neue, durch den Minimalismus hervorgerufene ästhetische Paradigma verstand).

Aber unser Künstler hat sich ein Ass im Ärmel behalten. Wie wir eingangs erwähnt haben, will Sánchez Castillo nicht zulassen, dass Zeit und Macht verhindern, dass wir Kenntnis über die Geschichte erlangen. Daher konnte für ihn dieser Quader noch nicht das tatsächliche Ende der Geschichte von Francos Freizeitjacht sein. Er hat daher in Linz, im Großen Saal des OK, diesen großen Quader dekonstruiert und die Einzelteile auf Holzpaletten angeordnet, so als



würden sie einer neuen Untersuchung unterzogen werden. In dieser rechteckigen, weiterhin minimalistischen Anordnung liegt etwas Düsteres, so als wären es Kadaver, die auf ihre Autopsie warteten, damit diese Licht in die Ursachen ihres Todes bringe. Mit der Attitüde eines Forensikers wird der Künstler entscheiden, ob es noch eine Neuschreibung der Geschichte und neue Sichtweisen geben kann, und ob sich außerhalb der einseitigen, normativen Lesarten nicht doch auch noch andere anbieten.

An Sánchez Castillo zeigt sich auch, wie sehr die Künstler von heute vom Erbe Duchamps beeinflusst sind: Sie haben seine Ansätze weitgehend übernommen, in ihrem Denken wirken sie als gegebene und unabdingbare Realität weiter. In seinen Werken über den spanischen Diktator arbeitet der Künstler auch mit Totenmasken, die nicht nur sein Interesse für das Vorgefundene nach Art der französischen Künstler zeigen, sondern auch erstaunliche Entgleisungen der Sinnhaftigkeit, oder kurz gesagt, flagranten Unsinn ans Licht bringen. Es sind Arbeiten, deren Schwerpunkt im Aufeinanderprallen von Macht und ihrer Repräsentation liegt, bei manchen mit knapp an der Grenze zum Absurden liegenden Ergebnissen.

Als Sánchez Castillo eine dieser Masken Francos fand, die von einem berühmten spanischen Künstler signiert war, entdeckte er, dass man sich dieser Form der Darstellung sowohl im Künstlerischen als auch im Handwerklichen auf sehr befremdliche, unglaubliche Art genähert hatte – in einem Kontext, in dem man eher stumme Zurückhaltung als diese prahlerische Egozentrik erwartet hätte, in der die Ausübung dieser Kunst schließlich endete.

•  
Die Geschichte der totalitären Regime, der Personenkult, die öffentliche Selbstdarstellung und das Verhältnis zwischen Individuum und Masse sind weitere Themen, denen sich Sánchez Castillo so konsequent wie unverfroren widmet. Schon in frühen Arbeiten zeigt sich sein Interesse für jene sozialen Ordnungen, die von der Staatsmacht zu verschiedenen Zeitpunkten der Geschichte entwickelt wurden. Aus einer spielerischen, wie von Fabeln inspirierten Haltung heraus, führte er Experimente mit Honig durch, dessen verführerischer Geruch die Ameisen in Scharen anlockte und deren „Straßen“ Symbole der Staatsmacht abbildeten. Juan Botella weist sehr präzise auf die Bedeutung des Spiels für die Kunst hin und zitiert Gadamer, der „das Spiel, das Symbol und das Fest als anthropologische Grundlagen unserer Kunsterfahrung“<sup>1</sup> sieht. Aber auch unserer Lebenserfahrungen, denn viele von Sánchez Castillos Frühwerken und etliche spätere Arbeiten basieren auf den Erfahrungen und Objekten unserer Kindheit, auf den vermutlich launigen Festen und Feiern, die mit Artefakten und Krempel überladenen waren und deren Verwendung und Bedeutung nun systematisch entschärft und aufgelöst werden. In dieser linguistischen Subversion verdichtet sich ein wichtiger Teil der Arbeit von Fernando Sánchez Castillo. Sichtbar wird dies in seinen

<sup>1</sup> Juan Botella (2011), *Method of discourse*, Katalog der Ausstellung *homónima* im CAC Málaga 2011

jahrmarktähnlichen Texten, seinen von Motoren angetriebenen Apparaten, in seinen Waffen, Modellen und Quellen ...

Andere Arbeiten erinnern an jugendliche Aufmüpfigkeit: Nach außen hin lässt der Künstler sie harmlos und unschuldig wirken, in Wahrheit aber sind sie bissig wie das Video *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago*. Wieder andere Arbeiten basieren auf esoterischen Begebenheiten, wie jene, in der Wahrsagerinnen aus einem Abdruck der Hände des toten Diktators lesen. Dieser Handabdruck war als Grundlage für eine Plastik zu Ehren Francos angefertigt worden. Mit großer Entschlossenheit und mutiger Beharrlichkeit hinterfragt Sánchez Castillo die ästhetische und politische Gültigkeit des Modells dieser Plastik. Voll Ironie spielt er mit dem Monumentalen, dreht es um, als wäre es ein Strumpf, und schon ist die Aura des Führers gebrochen und die anonyme Stimme des Untertanen überhöht.

Vor nicht allzu langer Zeit sagte mir jemand: „Nicht die Kunst zählt, sondern wir sind es, die zählen.“ Genau das scheint auch die Haltung von Sánchez Castillo zu sein, spielt er doch bei jeder seiner Arbeiten den Ball dem Publikum zu. Sein Interesse für Symbolik und deren Kraft als Bedeutungsträger zeigt sich in der kürzlich realisierten riesigen Statue des legendären *Tank Man*, also jenes Mannes, der sich am Tag der grauenhaften Niederschlagung des Aufstands am Platz des Himmlischen Friedens ins Peking den Panzern in den Weg stellte. Das war vor nunmehr 25 Jahren. Dieser Unbekannte, der sich vor die Kanonenrohre der Panzer stellte, wurde zu einer Ikone, einer unbekannten, nicht greifbaren, leeren Ikone. Die digitale Technologie ist vielleicht das adäquateste Mittel, um diesen Zustand der Leere zu unterstreichen, den liquiden Zustand eines Individuums, dessen einzige wundersame Spur ein Foto ist. Wenn es dieses Bild gibt, muss es auch das Ereignis gegeben haben, würde Barthes wohl sagen, eine Aussage, die heutzutage allerdings nicht mehr gültig ist. Trotzdem besitzt dieses Ereignis eine ähnlich ephemere Qualität wie die Datei, aus der die Skulptur von Sánchez Castillo hervorgeht. Zwischen Inhalt und Form besteht eine Beziehung, die im Wesentlichen auch die Position des Künstlers in Bezug auf den Untergang der Skulptur als Monument beschreibt. Es herrscht Interesse am Zusammenbruch, am Sturz, was die Idee der Schwerkraft impliziert und die Idee des der Bildhauerei immer inhärenten absoluten Gewichts: die Verbreitung der Bronzeskulptur, ihr Streben nach Unvergänglichkeit, der Anspruch auf die immerwährende Erinnerung, ihr gewaltsames Vordringen in den öffentlichen Bereich ... Dieser Zusammenbruch kann weder diskret noch subtil erfolgen. Er geht mit dem (meist zornigen) Tumult der Massen einher. Die Persönlichkeit eines Führers zerbricht am unbedingten Formalismus seiner Denkmäler. Es ist nicht einfach, sie zu Fall zu bringen (erinnern Sie sich, wie lange Saddam Hussein brauchte, um zu stürzen?). Und wenn sie stürzen, entsteht rundherum Chaos. Ganz im Gegensatz dazu wird die Persönlichkeit unseres Unbekannten, unseres diskreten und nicht greifbaren *Tank Man* – und das kann kein Zufall sein – in der liquiden Vergänglichkeit einer Datei „geschmiedet“.

Die Anonymität ist keine Lappalie, und Fernando Sánchez Castillo überlässt lieber nichts dem Zufall. So ist seine Arbeit nicht einfach nur das Porträt eines chinesischen Mannes, sondern das Porträt eines Mannes, in dem die Porträts vieler anderer Menschen zu einem einzigen verschmelzen, sodass nicht der geringste Zweifel daran bestehen bleibt, dass sein *Tank Man* auch wirklich *niemand* ist. Er spart das Gefährliche und Waghalsige rund um diesen Mann aus, von dem man nur eines mit Sicherheit weiß: Er ist *Chinese*. Dieses Konstrukt enthält sowohl formale als auch narrative, ideologische Aspekte, wie die fiktive Figur Lei Feng, die von Mao Zedong als nationales Vorbild konstruiert wurde, um mit dieser jugendlichen Gestalt seinen Kampagnen mehr Durchschlagskraft zu verleihen. Es gibt eine interessante Dualität in der Art der Wahrnehmung dieses Themas. Während Chinas Staatsapparat dem Inexistenten eine Form gibt, verstärkt Sánchez Castillo den liquiden Charakter der Realität, die ätherisch und auf wundersame Weise im kollektiven Gedächtnis bleibt. Und gleichzeitig stellt er die konzeptuelle Distanz zwischen Führer und Masse in Frage, da, wie wir bei *Tank Man* sehen, beide Wahrnehmungen zu einer einzigen verschmelzen.

In der Ausstellung ist ein deutliches Interesse an den Produktionsmodellen spürbar und daran, in welchem eklatanten Widerspruch sie zu bestimmten politischen Systemen stehen. Unweit des *Tank Man*, der – darauf sei hingewiesen – nur einen Zentimeter kleiner als der *David* von Michelangelo ist, bedeckt ein Heer von fünftausend Miniatur-*Tank Men* eine riesige Fläche eines der Ausstellungsräume des OK. Zwischen diesen beiden Arbeiten liegt ein enormer Größenunterschied, vor allem aber erfolgt eine substantielle Verschiebung der Perspektive, der Betrachtungsweise. Fernando Sánchez Castillo ist sich natürlich des großen Unterschieds bewusst, in der Art wie man einen Führer oder die Masse anblickt. Auf seine fünftausend kleinen *Tank Men* blicken wir von oben herab, mit all den politischen und metaphorischen Konnotationen, die dieser Blick impliziert, dessen Ursprung auf die ersten Darstellungen von Massen in der Sprache der Kinematografie zurückgeht. Dazu später mehr.

Eine grundlegende Besonderheit haftet diesem Heer aus *Tank Men* an: Es löst sich in zweierlei Hinsicht auf. Die fünftausend Chinesen, entstanden im Geiste des Kapitalismus, wollte der Künstler ausdrücklich in China herstellen lassen. Dort allerdings waren die Produktionskosten – und jetzt kommt das Paradoxe – wesentlich höher. Solche Widersprüchlichkeiten haben für den Künstler einen bedeutenden konzeptuellen Wert. Nicht nur, weil er uns an den Widersprüchen, die wir in seiner Arbeit beobachten, beteiligen möchte. Er möchte auch jene involvieren, die sich in diese Widersprüche verstricken, was einer der wichtigsten Aspekte in seiner Arbeit ist. „Betrachten Sie es, wie Sie wollen“, scheint uns Sánchez Castillo zu sagen, „aber das ist die Realität“. Die Masse der kleinen *Tank Men* wirkt wie eine kompakte Steininformation, ähnlich wie die Bilder von Thomas Bayrle, in denen die Masse sprichwörtlich zu einer Einheit, zu einem scheinbar unteilbaren Ganzen wird. Der deutsche Künstler hat in einer Textilfabrik gearbeitet und, metaphorisch gesprochen, deutlich von der Technik der

Schnittmusterherstellung profitiert. Er *webt* seine Bilder, indem er chinesische Parademärsche als Schussfaden und die grundlegenden Prinzipien der kapitalistischen Produktion als Kettfaden verwendet.

Neben den Bezügen auf die Freizeitjacht Francos und den Widersprüchen zwischen *Macht und Masse* in China untersucht diese Ausstellung bestimmte Systeme von Autorenschaft, einen Themenbereich, den der Künstler im Laufe seines Werdegangs mehrmals behandelt hat. In seiner Ausstellung im Centro de Arte in Málaga präsentierte Sánchez Castillo erst kürzlich eine Serie von Arbeiten, in denen er die Autorenschaft einer Gruppe von üblicherweise im Entschärfungsdienst eingesetzten Robotern übertrug und sie einfach „machen ließ“.

Es war und es wird nicht das letzte Mal gewesen sein, dass der Künstler das Erschaffen von Kunstwerken an Geräte delegiert, die im Normalfall der Staatsgewalt vorbehalten sind. Die hier gezeigten Bilder sind durch den kalten und mechanischen Arm eines Roboters entstanden. Die Verwandtheit des Wortes *automatisch* mit der Idee des „Automatismus“ erscheint merkwürdig, haben wir doch letzteren Begriff jahrzehntlang mit der Malpraktik der Surrealisten in Verbindung gebracht. Das Ergebnis sind mehr oder weniger gewaltige Striche auf weißem Grund, die definitiv die Ablehnung einer klaren und rationalen Darstellung erkennen lassen. In diesem Fall führen sie ihren eigenen Diskurs, der sich nicht vom oft surrealistisch anmutenden Diskurs der Staatsgewalt unterscheidet. In einer Zeit, in der in Spanien die Beziehungen zwischen Masse und Macht nicht zum Besten stehen, mag es seltsam erscheinen, eine automatische, irrationale Praxis damit zu assoziieren, wie die Funktionen der Staatsgewalt definiert, wie sie eingeschränkt und wie sie vergiftet werden. Es ist eine einmalige Gelegenheit, staunend mitzuerleben, wie die Staatsgewalt und die Macht ihre *Talente* einsetzen, um – wir ahnen es, ausnahmsweise – Kunstwerke zu *schaffen*, anstatt sie zu zerstören. Einmal mehr wird deutlich, wie sehr sich Sánchez Castillo für die Beziehungen zwischen Macht und Kultur interessiert und mit welcher Faszination er das Hineinwirken totalitärer Führer in die Bereiche des Kunstschaffens und die damit verbundenen eklatanten Widersprüche untersucht.

In einer weiteren Umkehrung der linguistischen Gesten, in einer weiteren semantischen Subversion der konzeptuellen Ansprüche eines Werks bleiben die Roboterbilder gewissermaßen etwas „schuldig“ – und deshalb stellt der Künstler ihnen *Pegasus Dance* zur Seite, eine der gefeiertsten Arbeiten seines jüngeren Schaffens, die 2007 in Holland realisiert wurde. Auch in diesem Projekt werden die üblicherweise mit der Macht assoziierten Funktionsweisen einer Prüfung unterzogen, in diesem Fall sind es Wasserwerfer. Es ist beeindruckend, wie der Künstler den Geräten ihre Bedrohung nimmt, sie in ihrem Tempo einbremst und sie in einer einmaligen, poetischen Atmosphäre ansiedelt. Das Spiel der Lichter zwischen den Wasserfontänen, die im Gleichklang mit der Musik hervorschießen, die

verblasenden Farben eines friedlichen Abends, diese berauschte Szenerie erinnert beinahe an eine bukolische Landschaft.

Interessant ist dieses Konzept der anonymen, vom subjektiven Profil des Künstlers scheinbar losgelösten Kreation. Etwas weiter vorne im Text sprach ich über Kino und Masse, weil ich mich an den Text eines spanischen Theoretikers erinnerte, der auf die Art und Weise hinwies, wie Dziga Vertov die Massen gefilmt hatte, nämlich von oben, als würde er auf sein eigenes Auge verzichten und seine subjektive Intention für nichtig erklären, um sich mit größerer Sicherheit auf das Reale zu beschränken<sup>2</sup>. Mit dem unaufhaltsamen Fortschritt der Technologie erleben wir auch eine Konsolidierung der Instrumente, die weder die Teilnahme noch die Kontrolle des Menschen erfordern. Derselbe Theoretiker sieht das Auftauchen der Drohnen und ihren entscheidenden, perversen Beitrag zur Sprache des Krieges, als Erbe der ersten kinematografischen Annäherungen Vertovs. Außerdem würden Drohnen, so sagt er, nicht nur zur Vernichtung eingesetzt, sondern bildeten auch eifrig urbane Räume ab, während sie unbemerkt über den Himmel gleiten und im Zuge ihrer schmutzigen Spionagearbeit Bilder aufzeichneten.

Sánchez Castillo greift die Symbolik wieder auf und konfrontiert sie mit ihrem eigenen Image. Sein Interesse für die paraphernalische Symbolik verschiedener Ideologien, verschiedener wirtschaftlicher und politischer Systeme und für jede Art der Darstellung von Macht äußert sich in einer kaustischen, an der Grenze zum Paroxysmus verlaufenden Ausübung seiner Kunst. Das Spektrum ist breit gefächert und reicht von den (Wimpern-)Haaren des Diktators Franco bis hin zu den Wasserwerfern, vom Lesen der Schicksalslinien einer Hand zwecks Zukunftsdeutung bis hin zum Pomp der Kampfflugzeuge. Im Laufe der Zeit hat seine kritische Auseinandersetzung mit den Instrumenten der Macht den spanischen Kontext verlassen. Heute wendet er sich gegen alle Formen der globalisierten Macht.

Der didaktische Aspekt ist in sämtlichen seiner Arbeiten präsent, genauso sein Bestreben, die Beweggründe für die Realisierung eines Projekts transparent zu machen. Er will die Akteure, mit denen er zusammenarbeitet, teilhaben lassen. Er ist kein Söldner, der einfällt, alles an sich reißt und sich dann mit der Beute aus dem Staub macht. Ganz im Gegenteil, er begründet sehr genau, warum es interessant sein könnte, der Macht einen Spiegel vorzuhalten. Und klar, wenn es ein ehrliches Einverständnis zwischen Macht und Kultur gibt, gewinnt dieses durch das Bild, das die Macht von sich selbst erhält.

---

2 Peio Aguirre (2014), *Some (modest) thesis on new publicity*. Siehe: [http://peioaguirre.blogspot.com.es/2014\\_02\\_01\\_archive.html](http://peioaguirre.blogspot.com.es/2014_02_01_archive.html)

## Aber wie davon sprechen? Catherine Grenier

---

Bei einer meiner letzten Begegnungen mit Fernando Sánchez Castillo haben wir gemeinsam die Ausstellung von Teresa Margolles *El Testigo* („Der Zeuge“) im Centro de Arte Dos de Mayo besucht. Margolles' Kunst ist eine sehr engagierte Kunst, die sich in erster Linie mit der kriminellen und politischen Gewalt, die in Mexiko herrscht, beschäftigt. In der Installation, die sie für den mexikanischen Pavillon bei der 53. Biennale von Venedig<sup>1</sup> konzipiert hatte, sahen sich die BesucherInnen mit einem „Blutbad“ konfrontiert, wofür sie sowohl die Wände als auch den Boden mit großen Tüchern bespannt hatte. Im Kontext eines internationalen Kulturevents, das oft recht unverfängliche künstlerische Formen präsentiert, wirkte der Titel ihrer Ausstellung wie ein Appell sowohl an die anderen KünstlerInnen als auch an das Publikum: „Wovon sonst sollten wir sprechen?“<sup>2</sup>

Fernando Sánchez Castillo hat für sich ebenfalls die Position des Künstlers als Zeugen gewählt, eines Zeugen, der von der Frage nach seiner Verantwortung geplagt ist, von der Frage nach den Grenzen der künstlerischen Vorstellungswelt in einer realen Welt, in der die Tragödie tagtägliches Spektakel ist. Seit mehr als fünfzehn Jahren beschäftigt sich der spanische Künstler mit der Frage von Gewalt und Zwang, meist in Form groß angelegter Installationen, die manchmal sehr spektakulär, wenngleich weniger gewaltig sind als die von Margolles. Und im Zuge der Vorarbeiten zu einem Werk stellt er sich auch die grundlegende Frage: Wovon soll Kunst sprechen – wenn nicht vom Menschen in der Geschichte, vom individuellen Gewissen, von unserem kollektiven Schicksal?

Allerdings lebt Sánchez Castillo, der in Madrid wohnt, sich aber auch oft in Amsterdam aufhält, nicht in einer unmittelbar von Gewalt geprägten Umgebung. Die Erinnerung an die Franco-Diktatur ist für ihn eine Jugenderinnerung, die die Movida und der kulturelle Aufbruch der 1980er-Jahre hätten verblasen lassen können. Übrigens ließen schon die raffinierten Maschinerien seiner ersten Arbeiten, die Katastrophen (den Untergang eines Schiffs, Miniatur-Flammenwerfer, die das Publikum bedrohten) inszenierten, sowohl eine von Erzählungen über Schlachten beeinflusste kindliche Vorstellungswelt als auch eine damals noch wenig explizite politische Botschaft erahnen. Das Werk aus der Reifezeit des Künstlers hat sich hingegen immer stärker in Richtung des Expliziten entwickelt. Im Laufe der Jahre wurde seine Arbeit dezidiert politisch und widmete sich der Aufarbeitung der dunklen Seiten der spanischen und globalen Geschichte. Heute erinnern viele seiner Installationen an Diktaturen, in all den Formen, die diese Politik des Terrors annehmen kann, an den Franquismus genauso wie an lateinamerikanische oder kommunistische Diktaturen.

---

1 Im Jahr 2009.

2 Im Original: *¿De qué otra cosa podíamos hablar?*

Seine Arbeit wurzelt zwar in der Geschichte, aber sein Ansatz ist weniger der eines Historikers als der eines Soziologen, der die Auswirkungen des politischen Handelns auf die Bevölkerung beobachtet. Auch wenn er über eine rein intellektuelle Vorgehensweise hinausgeht und den Umweg über eine investigative, an journalistische Praktiken erinnernde Methode nimmt, so verdeutlicht allein die Auswahl der Themen die Position eines Künstlers, der von einem kämpferischen Willen beseelt ist, sich aber gleichzeitig eine reflexive und kritische Haltung bewahrt. Sánchez Castillo hinterfragt die Beziehung zwischen Macht und Gewalt, aber dieses Hinterfragen beschränkt sich nicht auf eine theoretische und militante Übung.

Dafür greift er auf seine Erfahrung mit Gewalt und deren Folgen zurück, auf das, was er als spanischer Bürger, aber auch als Individuum, das auf seine Umwelt reagiert, erlebt hat. In seinem Verständnis von Geschichte und Geschichten geht es vor allem darum, jene anzuprangern, die Gewalt ausüben, aber auch jene wahrzunehmen, die auf Gewalt reagieren und sie bekämpfen. Daher beschäftigt er sich mit der Rebellion genauso wie mit der autoritären Machtausübung. Seine Lieblingsthemen sind das revolutionäre Moment, das individuelle Heldentum anonymen Menschen, aber auch die negativen Helden, die Mächtigen, die ihre Macht gegen die Masse und den Einzelnen einsetzen. Das Mehrdeutige, das Ungewisse, ja, das Absurde, das die Machtausübung und ihre Embleme begleiten, erlangen in seinen Arbeiten eine sehr plastische Prägnanz, die er durch die Distanz, die er zur verflossenen Zeit aufbaut, und durch die retrospektive Dekonstruktion geschichtlicher Mythen noch verstärkt.

Die Kunst von Sánchez Castillo fällt in die Kategorie „politische Kunst“. Aufgrund der Sujets seiner Werke ist er als Nachkomme der sozialkritischen Malerei zu sehen, wie sie von Courbet und Daumier eingeführt wurde. Die anprangernde Entschlossenheit seiner Kunst hingegen reiht ihn in die Linie der „engagierten Künstler“ ein, wie sie sich nach dem Ersten Weltkrieg, inspiriert von den emanzipatorischen postkolonialen Bewegungen, formiert haben. Dank ihres Ansatzes hebt sich seine Kunst jedoch von vielen Werken ab, die als politisch eingestuft werden. Was Sánchez Castillo ausmacht, sind nicht so sehr die Themen seiner Kunst, sondern vielmehr die Tatsache, dass er eine neue Form, seine ureigenste Form, gefunden hat, um seinen Ideen Ausdruck zu verleihen.

Wenn in dieser Kategorie der politischen Kunst, die zu einem Genre geworden ist, an erster Stelle die Frage steht „Wovon sonst könnten wir sprechen?“, dann lautet die unmittelbar darauf folgende Frage: „Aber wie davon sprechen?“ Man könnte tatsächlich befürchten, dass die „politische Kunst“ am Rande der Erschöpfung steht, auch wenn ihr Thema unerschöpflich zu sein scheint. Seit den 1970er-Jahren und den Sternstunden der engagierten Kunst hat jeder Konflikt, jede Gedenkfeier eine Vielzahl anklagender Arbeiten hervorgebracht, die fast alle eine dokumentarische Ästhetik aufweisen. Wir sind daher sehr an diese den Medien entlehnten Bilder gewöhnt, die direkt jener Wirklichkeit entstammen,

aus der sich Malerei, Fotografie, Video und Installationen inspirieren. Außerdem sind seit gut zwanzig Jahren „Erinnerungswerke“ in der inzwischen globalisierten Kunstwelt sehr präsent. Sie haben uns mit einer mikro-narrativen Kunst vertraut gemacht, die auf Zeugenschaft basiert und in der sich KünstlerInnen der Aufzeichnung einer unterdrückten oder verschleierte Geschichte annehmen. Wie kann man in diesem Wirrwarr einzelner Geschichten und angesichts der vielfältigen Aufforderungen zur Bewusstwerdung einen starken künstlerischen Akt setzen? Eine hörbare Botschaft vermitteln?

Sánchez Castillo gehört einer Generation an, die sich dieses Problems sehr wohl bewusst ist. Er gibt sich auch keinen Illusionen hin, was den angeblich autonomen Status der Kunst oder die Befreiung der Kunst von den verschiedenen Instanzen der Machtausübung betrifft. Da er diese Reflexion aus der Position des Künstlers anstellt, geht es ihm in seinen Arbeiten auch darum, die Beziehung zwischen Kunst und Macht explizit zu machen. Daher lässt ihn seit seinen allerersten künstlerischen Arbeiten die Problematik des Denkmals nicht los. Deswegen hat er auch zuallererst das Bild von Barrikaden, welche die Demonstranten aus zusammengetragenem Material errichtet haben, in Miniatur-Denkmäler verwandelt und erst Jahre später in echte Bronze-Denkmäler.

Auf der anderen Seite der Barrikaden ist die unterdrückende Macht ebenfalls durch ihre Denkmäler symbolisiert, durch majestätische Bildnisse, die der Künstler in vielen seiner Werke beschneidet, auseinandernimmt und lächerlich macht. In etlichen Fällen hat Sánchez Castillo so den Verfall existierender Denkmäler in Szene gesetzt – man denke an seine Arbeiten, die selbst dem Kanon des Monumentalen entsprechen, handelt es sich nun um eine Skulpturengruppe oder um einen Brunnen. Dabei schafft er Denkmäler einer anderen Art, die weder der Definition eines glorifizierenden Denkmals entsprechen, das eine gegenwärtige und zukünftige Konsekration vornimmt, noch dem Projekt eines Denkmals zur Erinnerung an eine Person oder ein Ereignis, das ein Kollektiv im Gedenken vereint. Das wesentlichste Merkmal dieser beiden Formen von Denkmälern besteht darin, dass sie sich rund um eine als positiv deklarierte Geschichte artikulieren, was bei der Geschichte, die Sánchez Castillo heraufbeschwört, nicht der Fall ist. Jochen Gerz hat dies treffend beschrieben, als er ein „Denkmal gegen den Faschismus“ schaffen sollte: Im Falle einer negativen Geschichte kann es im Grunde gar kein Denkmal geben, nur ein Gegen-Denkmal.

Welchen Status haben nun die Denkmäler von Sánchez Castillo? Seine Werke sind weniger Gegen-Denkmäler, die jene Werte, die das Monumentale ausmachen, umkehren, als vielmehr Parodien, da sie bis ins Detail jene Merkmale imitieren, die ein Propaganda- oder Gedenkdenkmal ausmachen, dabei aber deren Bedeutung verändern. Man spricht oft von Ironie, wenn man seine Arbeiten charakterisieren will, aber der Begriff der Parodie scheint

mir treffender für seine Herangehensweise zu sein, in welcher der Rhetorik nur wenig Raum zugestanden wird.

Sánchez Castillo befasst sich im Allgemeinen mit negativen Erinnerungen an die Geschichte, und die meisten seiner Denkmal-Parodien arbeiten mit Bildnissen von Diktatoren oder anderen Symbolen der Macht. Selbst wenn er ein positives Sujet aufgreift – den Widerstand eines anonymen Chinesen auf dem Platz des Himmlischen Friedens –, zieht er das parodistische Register, indem er sein Denkmal bis ins Unverhältnismäßige vergrößert oder dasselbe Modell als Statuette reproduziert, und zwar gleich tausendfach, als wäre es ein populäres Maskottchen. Seine Denkmäler sind zwar politische Allegorien, die kritisieren und anprangern wollen, aber gleichzeitig auch ein Vehikel, um die BetrachterInnen anzuregen, über die Frage der Instrumentalisierung der künstlerischen Sprache nachzudenken. Die Form der Parodie wendet Sánchez Castillo auch auf die Kunst an. Neutralisiert oder steigert er die subversive Provokation seines Gestus, wenn er Francos Jacht zurückkauft, um sie in eine minimalistische „Compression“ zu verwandeln?

Diese Transformation eines symbolischen Objekts in eine standardisierte Form der zeitgenössischen Kunst wirft tatsächlich spezielle Fragen auf, die über das direkt behandelte Thema hinausgehen: Was hat die neue gesellschaftliche Anerkennung der zeitgenössischen Kunst einem politischen Kunstprojekt gebracht oder genommen? Wie kann bzw. muss der zeitgenössische Künstler, der heutzutage eine öffentliche Bühne zur Verfügung hat, diese seine neue Position nutzen? Ist er nach wie vor in der idealen Position, um das Gewissen einer Gesellschaft zu verkörpern? Ist die politische Kunst nicht von der gleichen Art wie die Kunst des Denkmals, da sie ja einer anerkannten Kunstkategorie gleichgestellt wird und die gleichen offiziellen Orte der Sichtbarmachung nutzt? Alle diese Fragen sind in der Installation, die Sánchez Castillo anhand Francos Jacht realisiert hat, latent vorhanden, ohne aber die kritische Schlagkraft der Geschichte dieses Bootes zu schmälern, dessen Schicksal wie im Zeitraffer einen schmerzlichen Überblick über die Geschichte des franquistischen und postfranquistischen Spanien liefert.

Die Parodie ist nur eine andere und subversive Art und Weise, eine Geschichte zu erzählen, die ihrerseits an eine umstrittene offizielle Erzählung gebunden ist. Wie viele andere Arbeiten ist auch die Installation *El yate Azor* („Die Jacht Azor“, 2012) das Ergebnis einer Reihe ineinandergreifender Geschichten. Seit ich Fernando Sánchez Castillo kenne, ist jedes neue Werk Gegenstand einer Erzählung, die die Zeit manchmal in ein Epos verwandelt. Wie ich bereits gesagt habe, steht am Anfang einer Arbeit meist eine Untersuchung, die von einer Beobachtung oder einem Zufallsfund ausgeht. Im Zuge der Realisierung seiner Arbeit versucht der Künstler, eigentlich unmögliche Genehmigungen

zu erhalten, widerwillige TeilnehmerInnen zu überzeugen oder Mittel und Wege zu finden, um eine mögliche Zensur zu umgehen.

Auch wenn noch unklar ist, welche exakte Form die neuen Arbeiten für diese Ausstellung im CA2M annehmen werden, so weiß ich doch, dass bei einem Werk zwei Wimpern von Franco verwendet werden, die der Künstler sich vom Besitzer der Totenmaske des Diktators beschafft hat. Ich weiß auch, dass er eine legale Vorgehensweise gesucht hat, um eine DNA-Probe aus den körperlichen Überresten des Diktators entnehmen und deren Echtheit überprüfen zu können – auf die Gefahr hin, eines Aktes der Entweihung oder einer fetischistischen Handlung beschuldigt zu werden. In diesem Fall wie auch in anderen hat seine Untersuchung den Anschein einer Parodie oder eines Spiels, in letzterem Fall allerdings eines sehr ernstes Spiels, das gewaltige Anstrengungen erfordert. Im Unterschied zum imposanten Wrack der Jacht basiert die Vorgehensweise des Künstlers im Fall der Wimpern auf einer Reflexion über eine andere Kategorie von Erinnerungsstücken, die nicht monumental sind, sondern mit einer fast magischen Aura aufgeladen: Reliquien. Dabei handelt es sich um eine sowohl politische als auch religiöse Bezugnahme, was den heiligen Charakter widerspiegelt, der einer politischen Symbolisierung inhärent ist.

Will man die Mischung aus tiefem Ernst und transgressivem Unterfangen beschreiben, die die Untersuchungsmethode von Sánchez Castillo auszeichnet, so bietet sich meines Erachtens ein Bezug auf die Arbeit des Collège de Sociologie an, das 1937 von Georges Bataille und seinen Freunden gegründet wurde. Diese Denker, die aus dem Surrealismus kamen und die Dennis Hollier als „Verrückte (an) der Gesellschaft“<sup>3</sup> beschreibt, benutzten die neue Wissenschaft der Soziologie auf ihre Art und Weise und zum Zweck eines Appells. „Die Soziologie sollte keine Wissenschaft mehr sein, sondern eine Art Krankheit, eine merkwürdige Infektion des Gesellschaftskörpers“, schreibt der Historiker<sup>4</sup> dieser Bewegung, eine Infektion als Angriff auf die Gesellschaft, um der Menschheit „das Strammstehen“ zu verleiden.

Sánchez Castillo gehört zu jener Kategorie von KünstlerInnen, deren Mission es ist, dieses Strammstehen der Individuen sowie alle Mittel einer solchen Versklavung des Intellekts und des Körpers, sei es durch Verführung oder durch Zwang, anzuprangern. Wie auch Bataille, der Herausgeber von *Documents* und *Acéphale*, hält er das Entstehen einer frei wählbaren Gemeinschaft für möglich, sofern es zu einer Annäherung von persönlicher und gesellschaftlicher Erfahrung käme, durch die eine wirkliche Teilhabe an Gemeinschaft entstehen könnte.

3 Denis Hollier (Hrsg.), *Das Collège de Sociologie 1937–1939*, Suhrkamp 2012, S. 11

4 Edb.

Der Mensch schätzt gewisse rare, flüchtige und gewaltige Augenblicke seiner intimen Erfahrung unendlich, meinte Bataille. Das Collège de Sociologie geht von dieser Annahme aus und bemüht sich, gleichwertige Erfahrungen innerhalb der gesellschaftlichen Existenz, in den elementaren Phänomenen von Anziehung und Abstoßung, die diese definieren, zu eruieren, aber genauso in den markantesten und signifikantesten Ausprägungen wie Kirchen, Waffen, Bruderschaften und Geheimgesellschaften. Drei Hauptprobleme dominieren diese Studie: jenes der Macht, jenes des Heiligen und jenes der Mythen<sup>5</sup>.

Als Raum für kritische Auseinandersetzung im wirren Kontext einer vom Krieg bedrohten Gesellschaft vereinigte das Collège de Sociologie philosophische Analyse, historische Reflexion und Propagierung der subversiven Ideen von Bataille. Bei den Aktivitäten des Collège, das die schärfsten Denker der Zeit rund um sehr ernste Themen versammelte, die mit der bevorstehenden Katastrophe zu tun hatten, ging es sowohl um künstlerische Provokation als auch um intellektuelle Auseinandersetzung. Auch wenn es nicht angemessen ist, Sánchez Castillo mit den Begriffen der „Sakralsoziologie“ und gewissen Theorien von Bataille zu verbinden, besteht trotzdem eine gewisse Verwandtschaft zwischen ihm und dieser sowohl politischen als auch intellektuellen und romantischen Initiative, die die Hauptgefahr für die Gesellschaft in der Entmenschlichung sieht. Die besondere Wachsamkeit gegenüber dieser Gefahr, die Kunstschaffende dazu bringt, dem Menschlichen Vorrang vor dem Politischen einzuräumen, ist meiner Meinung nach genau das, was Sánchez Castillo von den meisten anderen KünstlerInnen unterscheidet, die politische Kunst machen.

Tatsächlich liegt das Spezifische des Œuvre von Sánchez Castillo weniger in einer besonderen Ästhetik als in einer speziellen Denkart und in der Art und Weise, sich an das Publikum zu wenden. Seine Praxis kombiniert Literalität und Verfremdung in einer Form, die man in einem anderen Kontext wohl paradox nennen würde. Diese Literalität lässt ihn Fragmente des Wirklichen suchen, trotz aller Hindernisse, und zwar auch dort, wo viele andere KünstlerInnen, die sich mit der Gedenk-Geschichte auseinandersetzen, heute den Weg über die Fiktion wählen, um Objekte zu schaffen, die diesen Diskurs untermauern. Der Effekt der Verfremdung entsteht bei ihm durch die parodistische und manchmal humorvolle Dimension, die ein fremdes Element in diese politische Beweisführung einbringt. Der historische wie auch der politische Diskurs kennen die Allegorie, nicht aber den Humor.

Während in jedem der Werke von Sánchez Castillo, die sich mit der Geschichte auseinandersetzen, seine Intention eine unerbittliche politische Beweisführung ist, schlüpft dieser engagierte Künstler gleichzeitig auch in die Rolle des Regisseurs, der den Spott oder die

---

5 Siehe Georges Bataille, Roger Callois, Die Sakralsoziologie und die Beziehung zwischen „Gesellschaft“, „Organismus“ und „Wesen“, 20. November 1937, in: Denis Hollier (Hrsg.), *Das Collège de Sociologie 1937–1939*, S. 34–62.

Effekte der Diskrepanz nutzt, um sein Publikum zu mobilisieren. Diese Doppelrolle ist per se theatralisch. Es ist daher nicht überraschend, wenn in seinen Arbeiten auch Performance und Tanz vorkommen, manchmal in den seltsamsten Verwandlungen: als Pferdeballete oder Panzer von Einsatzkräften. Genauso verwundert es nicht, wenn sich Wasserspiele entfalten, wie in diesem Brunnen, der die Machtfiguren ihre Reden einander ins Gesicht spucken lässt.

In einem seiner berühmtesten Werke hat sich Bruce Nauman in Reaktion auf Marcel Duchamps *Fountain* selbst in einen Brunnen verwandelt. In *Fuente de caldas* von Sánchez Castillo ist es die Büste Francos, die einen Wasserstrahl ausspeit. Bataille schrieb in seinem Artikel über das „Informe“: Gäbe man zu, dass das Universum nichts anderem ähnelte und nur formlos (*Informe*) sei, so hieße das zu behaupten, das Universum sei etwas wie eine Spinne oder ein Auswurf.<sup>6</sup> Duchamp, Bataille, Nauman ... Fernando Sánchez Castillo steht nicht nur in der Tradition der politischen Kunst. Er ist auch ein philosophischer Künstler, der sich der Revolte des Dadaismus verwandt fühlt. Ein Künstler, der die Finger in die großen und kleinen Wunden der Gesellschaft legt und uns dadurch zeigt, dass die Geschichte, und auch die Kunst, etwas wie eine Spinne oder ein Auswurf ist.

---

6 Siehe Georges Bataille: *Informe. Documents 7* (Dezember 1929), S. 382.

## Das Spiel mit der Geschichte Gerardo Mosquera

---

**Gerardo Mosquera:** Obwohl das Denkmal in der Kritik der Kunst steht, bist du der einzige Künstler, den ich kenne, dessen Arbeit genau auf der Rhetorik, der Technik und den Darstellungsmechanismen klassischer Monumente beruht, mit dem Ziel, ihre Machtmechanismen zu unterwandern. Ich würde gerne wissen, wie du dazu gekommen bist.

**Fernando Sánchez Castillo:** Vielleicht weil ich mir in gewisser Hinsicht vorgenommen habe, wie eine Macht mit vergleichbarer repräsentativer Größe zu agieren, wie eine Art Parallel-Staat. Mein Interesse liegt darin, die Trägheit dieser Machtdemonstration auf die Spitze zu treiben, ihre Logik gnadenlos zu beschleunigen und so ihren eigenen Größenwahn, ihre Unzulänglichkeiten und Exzesse bloßzustellen.

Ein gutes Beispiel für diese „Dramatisierung“ der Darstellungsstrategien von Macht ist meine Arbeit *Baraka*. Hier ergänze ich die „Geschichte“ eines Exponats, das sich im Museo del Ejército (spanisches Heeresmuseum) befindet: die Geschichte der bronzenen Totenmaske und der in Bronze gegossenen Hände des Diktators Francisco Franco. Einer der Gießereiarbeiter hat die „Fetischisierung“ des Führers fortgesetzt und unter Umgehung der Polizeibewachung zwei Wimpernhaare vom Gipsabdruck, der direkt vom Gesicht des Leichnams genommen worden war, entwendet. Als er mir die Geschichte anvertraute, hatte er sie bereits über 35 Jahre lang aufbewahrt. Der Staat hat ebenfalls Francos Hände in Bronze gegossen, mit einer Detailgenauigkeit, die sogar alle „Schicksalslinien“ exakt erkennen lässt. Die mit versteckter Kamera aufgezeichneten Bilder dieser Hände habe ich zu verschiedenen Handleserinnen gebracht und sie gebeten, daraus zu lesen. Ich habe lediglich die Dynamik des Staates und der Menschen, die für ihn gearbeitet haben, einen Schritt weitergedreht. Es ist wie das Bedürfnis, das soziale Gleichgewicht wieder herzustellen.

**GM:** Ich muss zugeben, dass mich die Sache mit Francos Wimpern fasziniert. Du hast sie im Kontext mit anderen Arbeiten, die sich um *Baraka* drehen, ausgestellt. Es ist in der Tat außergewöhnlich, dass ein Künstler die Überreste eines so mächtigen Diktators konserviert, einer historischen Persönlichkeit, die Spanien jahrzehntelang beherrscht hat. Wie eine Anti-Reliquie mit sehr starkem symbolischem Charakter. Hast du auch noch etwas anderes mit ihnen vor?

**FSC:** In Wahrheit kann man meine Herangehensweise vermutlich mit dem Verhalten eines Sammlers vergleichen, der hinter dem allergrößten (dem Schiff) und dem allerkleinsten Stück (den Wimpern) her ist. Bekommen habe ich die Wimpern von dem Arbeiter, der die Totenmaske angefertigt hatte. In der Stellungnahme, die er vor meiner Kamera abgibt, scheint

es so, als hätte er alles vorab einstudiert, als hätte er sich jahrelang auf diese möglicherweise einmal von der Staatssicherheit gestellte Frage vorbereitet.

Ich habe ihm die Wimpern, die er all diese Jahre in der Zellophanhülle einer Zigarettenschachtel aufbewahrt hatte, im Jahr 2008 abgekauft. Um sie auszustellen, haben wir eine Urne aus doppeltem Panzerglas und einer Struktur aus Eisenträgern konstruiert, ähnlich denen, die für den Bau der gepanzerten Vitrine für *Guernica* verwendet wurden (die übrigens in der Schau im Maßstab 1:5 zu sehen ist). Die 400 Kilogramm schwere Urne verhindert, dass die Wimpernhaare manipuliert oder ausgetauscht werden können. Wir haben auf DNA spezialisierte Forensiker konsultiert, und sie konnten bestätigen, dass die Haarfollikel erhalten geblieben sind. Darin lagert die genetische Information über den Besitzer. Heutzutage kann eine große Anzahl an Daten ausgewertet werden, was noch vor zehn Jahren undenkbar gewesen wäre: Es kann auf die Persönlichkeitsstruktur geschlossen werden, ja, sogar auf eine Veranlagung für psychische Erkrankungen oder auf die Fortpflanzungsfähigkeit bzw. Unfruchtbarkeit eines Individuums. Solche Informationen könnten die Konzeption des ganz auf die Familie fokussierten Staates zum Kippen bringen. Es gibt Theorien, die besagen, dass Franco unfruchtbar war – was bedeuten würde, dass seine Nachkommenschaft illegitim wäre ... und was natürlich den Ursprung seiner angeblichen Nachkommen in Frage stellen würde. Bis jetzt ist das alles noch History-Fiction, aber die Tatsache, dass zwei Härchen viele Aspekte der Geschichte des Landes in Frage stellen und ein kleines Erdbeben unter den Nostalgikern auslösen könnten, stimmt schon nachdenklich. Sollten solche Analysen eines Tages tatsächlich durchgeführt werden, würde man mit der öffentlichen Bekanntgabe der Ergebnisse eine Straftat begehen. Aus diesem Grund werden auch allfällige Analyseergebnisse in dem Tresor hinterlegt werden, den wir an der Vitrine angebracht haben. Die Verlautbarung der Ergebnisse läge dann in der persönlichen Verantwortung jener Personen, die von mir autorisiert wurden, Einblick zu nehmen. Die Verantwortung läge also nicht mehr beim Autor, sondern beim Betrachter.

Mehr noch als die Analyseergebnisse fasziniert mich jedoch die potenzielle Macht, die in so einem kleinen Objekt steckt: Welche Auswirkungen und legalen Konsequenzen kann diese potenzielle Macht haben? Inwieweit kann sie das gängige Narrativ über Männlichkeit und Familie oder die in totalitären Regimen herrschende Konzeption des Staates verändern? Das wären Fakten, die zu einer Neuschreibung der „offiziellen“, fast operettenhaft anmutenden Geschichte verpflichten würden ... Möglicherweise liegt dies in der Verantwortung zukünftiger Generationen.

**GM:** Ein anderes Werk, in dem du ebenfalls mit realen historischen Reliquien arbeitest, ist *Azor*, bei dem die ehemalige Freizeitjacht Francos im Mittelpunkt steht. Es ist faszinierend zu sehen, wie dieses für Franco und sein Regime so emblematische Schiff als Material für

zeitgenössische Kunst endet – eigentlich unvorstellbar. Durch eine minimalistische Aktion zerstörst du dieses reale, historische Wahrzeichen, das man genau am Antipoden einer solchen symbolischen Zerstörung vermuten würde. Wie kamst du zu der Entscheidung, die *Azor* auf Schrottwürfel zu reduzieren?

**FSC:** Ich möchte, wenn Sie mir gestatten, einige Termini präzisieren, da die Sprache die Grundlage für die Sicherheit und den Fortbestand der Arbeit im Rahmen der zeitgenössischen Kunst und Ästhetik ist:

- Der Begriff „Schrott“: Der Produktionsprozess wurde mit Hilfe einer Recycling-Firma durchgeführt. Interessanterweise recycelt und vernichtet dieses Unternehmen auch Dokumente, das heißt die Reste des Schriftverkehrs und die Archive von Firmen und Großunternehmen. Die Erfahrung, die dieses Unternehmen mit dem Recyceln und Vernichten von Archiven hat, legte also eine Zusammenarbeit nahe. Außerdem brauchte ich eine Firma, die Erfahrung im Abtragen und Wiedergewinnen von Metallen hat, denn immerhin ging es um die Verschrottung eines 60 Meter langen Schiffs aus Stahl und Aluminium. Am Anfang wollte ich das Projekt mit der Gießerei, mit der ich normalerweise zusammenarbeite, realisieren, aber sie haben mich sofort an eine Firma, die auf Metallgewinnung spezialisiert ist, verwiesen. Hier musste tatsächlich ein industrielles Verfahren zum Einsatz kommen, und es waren auch keine Zwischenhändler nötig.
- Der Begriff „Zerstörung“: Ich möchte weiters präzisieren, dass ich eher von „Transformation“, von einer Veränderung des „Zustands“, sprechen würde. Es gilt verschiedene Rollen zu unterscheiden, die das Schiff im Lauf der Zeit gespielt hat:
  1. Als Bühne der Macht, als Repräsentationsort für den Führer: Das betrifft die Zeit vom Bau der *Azor* bis hin zu ihrer Veräußerung im Rahmen einer öffentlichen Versteigerung durch den Staat.
  2. Als Fetisch: Es wurde versucht, mit der Franquismus-Nostalgie Geschäfte zu machen. Der erste Besitzer wollte es in ein schwimmendes Hotel verwandeln oder damit Reklame für ein Restaurant und Motel machen. Diese Fetisch-Phase fällt in die Zeit der spanischen Transition, als die Führungen verschiedener Parteien möglichst jegliche Verbindung zur Diktatur kappen und Altlasten loswerden wollten.
  3. Der Schiffsrumpf als wirtschaftlicher Wert: Der Versuch, mit der Nostalgie Profit zu machen, scheiterte: Der Kadaver dieses metallischen Wals strandete nach einem ruinösen Geschäft in der spanischen Einöde. Der Restwert des Altmetalls

hätte kaum die hohen Entsorgungskosten abdecken können. Genau an diesem Punkt gelingt es der zeitgenössischen Kunst, als Katalysator die Prozesse zu beschleunigen: Mit einer kleinen Geldspritze war es möglich, das gestrandete Schiff wieder „flott“ zu machen, und auf wundersame Weise konnte man nun plötzlich die Kubatur des Schiffsrumpfes nach dem Rohstoffpreis berechnen.

Ich habe das Projekt aus verschiedenen Gründen *Síndrome de Guernica* („Guernica-Syndrom“) genannt, in erster Linie aber wegen der Mehrdeutigkeit rund um den Luftangriff auf Guernica und der Entstehung des Bildes. Picasso bedient sich in seiner Auseinandersetzung mit diesem historischen Ereignis der formalen Strategien des Kubismus. In meiner Arbeit ist es genau umgekehrt: Hier kommen die formalen Strategien des Minimalismus und die Geschichte des Kubus und des Prismas zur Anwendung, um ein in historischer und politischer Hinsicht so bedeutendes Objekt im Formalen einzuschließen.

**GM:** Interessant ist, dass die *Azor* im Zeichen der im Staat stattfindenden Umbrüche das Licht der Welt erblickte; soweit ich weiß, wurde sie als Kriegsschiff konstruiert und in eine Privatjacht für Franco umgebaut. Stimmt das? Das ist auch in symbolischer Hinsicht signifikant, da es den Militarismus der Franco-Ära unterstreicht.

**FSC:** In Wahrheit war die *Azor* ursprünglich ein Fischereischutzboot, das heißt, ein Schiff, das zum Schutz der Gewässer und zur Verteidigung der spanischen Fangboote, die dort fischen durften, bestimmt war. Noch immer ist ein Zwillingschiff in der Kriegsflotte, *La Sultana*, auf See; es wurde umgewidmet und ist für kleinere Fährdienste zwischen der spanischen Halbinsel und den Städten im Norden Marokkos im Einsatz.

Aus protokollarischen Gründen wurde das Heck der *Azor* um zehn Meter verlängert, damit man dort wichtige Persönlichkeiten empfangen und das Schiff auch für Freizeitaktivitäten einsetzen konnte – und um die berühmten Fotos mit Thunfischen und Pottwalen zu machen. Darauf erscheint der Führer wie ein mit kolossalen Kräften ausgestatteter Übermensch, der bei seinen Fängen und Eroberungen stets das Glück auf seiner Seite wusste.

Zuweilen bewahrte das Militär auf eigenen Wunsch die „Perlen“ oder auf Befehl der jeweiligen Exekutive auch „die heißen Kartoffeln“ der Diktatur in seinen verschiedenen Museen und Lagerhallen auf ... Dieses gesamte Material ist extrem interessant für meine Untersuchungen. Es gibt Museen, wie etwa das der Kriegsmarine, die sogar Dinge wie den Rasierapparat, den Franco auf der *Azor* benutzte, aufbewahren. Auf der Objektbeschreibung fehlt die Inventarnummer, als wäre das Objekt wie durch Geisterhand aufgetaucht. Der Spender dagegen, der aus einem Gefühl der Verantwortung heraus seinen Fetischismus mit dem des Museums geteilt hat, wird jedoch genannt.



In der Ausstellung im CA2M ist auch der Ersatzreifen des Militärlastkraftwagens zu sehen, der den Sarg des *Caudillo* zum Valle de los Caídos überführt hat, dem Tal der Gefallenen, wo sich die Grabstätte Francos befindet. Für diese nur 150 Kilometer lange Hin- und Rückfahrt wurde ein vollkommen neues Fahrzeug verwendet, danach 40 Jahre lang aufbewahrt und nie wieder benutzt. Wie die Museumsverantwortlichen versichern, sei in den Reifen noch die Originalluft aus dem Jahr 1975, mit der sie damals befüllt wurden. Die Konservierung dieser Luft – ein militärischer Vergleich zu Duchamps *Air de Paris* – fasziniert mich. Dieser Umstand ist auch der eigentliche Grund, warum der Reifen in der Schau gezeigt wird. Ich verdanke diese Leihgabe der Sensibilität des Direktors des Fuhrparkmuseums. Es ist ein Zeichen dafür, dass sich die Dinge ändern und wir uns an unseren eigenen Marotten und Eigentümlichkeiten erfreuen.

Mein Interesse gilt den Potenzialen des „Dokuments als Monument“. Es steht außer Zweifel, dass es äußerst idiosynkratische Dokumente und Monumente einer Gesellschaft sind, die zu einem „besonderen“ Zeitpunkt in einer „besonderen“ sozialen Verfasstheit ist, um es irgendwie „fachspezifisch“ zu definieren.

GM: Ich finde, dass der Minimalismus mit seiner objektiven Poetik, die von sich aus „präsentational“ und bedeutungslos ist (denken wir an das Credo von Fank Stella: „Was du siehst, ist, was du siehst“), zu einem paradoxen, aber sehr wirksamen Vehikel geworden ist, um eine neue Bedeutungsebene zu schaffen, die durch den Kontrast mit den nüchternen, „kalten“ Formen (Félix González Torres sei hier erwähnt) verstärkt wird. In deiner Arbeit *Azor* wird der Minimalismus auf die Spitze getrieben, nicht nur indem du dieses Werk mit Inhalten auflädst, sondern auch indem du mit einem echten historischen Objekt arbeitest. Schreibst du durch diese letzte Umwandlung der *Azor* Geschichte?

FSC: Die Intention war vielleicht, ein Objekt aus der historischen Ebene herauszulösen, um es in die Lesarten der Ästhetik zu überführen, dort wo alle intellektuellen Disziplinen und die zivilen und staatlichen Systeme versagt haben. Als würde man den Exorzismus eines besonders symbolträchtigen Objekts in Angriff nehmen, das bestimmten Personen zu einer bestimmten Zeit eine Bühne bot und unter denen wir uns unweigerlich wie in einer Spiegelung immer noch wiederfinden.

Jedes Jahr erhalte ich den einen oder anderen Anruf oder eine E-Mail von Journalisten, die nicht die geringste Ahnung von zeitgenössischer Ästhetik haben. Die *Azor* gehört in Wahrheit nicht mehr zum Themenfeld der aktuellen Ereignisse. Sie ist nun Teil des Spiels zwischen einem Publikum aus verschiedenen Epochen und historischen Momenten, das, wie Duchamp meinte, künstlerischen Aktivitäten eigen ist.

GM: Es gibt auch neue Arbeiten in der Ausstellung, die auf dieses Spannungsfeld mit geschichtlichen Bezügen und deiner paradoxen Neigung antworten, mithilfe der Kunst dekonstruktiv zu „monumentalisieren“.

FSC: Ja, es gibt weitere „kalte“ oder „erkaltete“ Objekte, bei denen ich einen kleinen Schritt „weiter weg“ gegangen bin und auf originale oder nur im Verborgenen existierende Dokumente zurückgegriffen habe, die diesmal jedoch den Kräften der Zivilgesellschaft zuzuordnen sind: der Tunnel, in dem man die Sprengladung deponiert hatte, die den Tod des Regierungschefs Carrero Blanco verursachte; die Einschusslöcher im Parlament, die vom Putschversuch des 23. Februars 1981 stammen; der Riss im Bild *Kampf mit den Mamelucken am 2. Mai 1808 in Madrid* von Goya ...

Der Eigentümer des Untergeschosses, in dem die Terroristen gearbeitet hatten, hat den Eingang zum Tunnel, von dem aus das Attentat auf den spanischen Regierungschef und Nachfolger Francos, Carrero Blanco, verübt wurde, 40 Jahre lang erhalten. Er hat eine transparente Tür eingebaut, durch die man den Tunnel *in situ* wie eine historische Sehenswürdigkeit betrachten kann. Diese Tür ermöglicht eine Nutzung des Raums auch außerhalb des historischen Kontexts. Ich denke da zum Beispiel – ja, warum nicht – an eine Nutzung als Weinkeller. Man könnte es als *Readymade* auffassen, das in diesem Fall aber von einem Fetisch ausgeht: Der Tunnel hat das Potenzial, sich in ein für die Mieter der Wohnung nützliches Raum/Objekt zu verwandeln. Vermutlich haben sie aber gar keine Ahnung davon, dass eine Gruppe von Terroristen, die sich als Künstler ausgaben, 1973 den Regierungspräsidenten und zwei seiner Leibwächter ermordeten, als sie diese Höhle durchquerten. Der im Kontext des gesellschaftlichen Umbruchs jener Zeit bedeutsame Tunnel wurde gescannt, als würde es sich um eine prähistorische Grotte handeln: Er markiert das Jahr 0 der jüngeren Geschichte Spaniens.

Ich erhielt Zutritt und konnte Stein- und Sandproben entnehmen, die uns – auch heute noch – Hinweise darauf liefern könnten, welcher Sprengstoff verwendet worden war. So könnte unter Umständen nachgewiesen werden, dass eine Fremdmacht in diesen Mordanschlag auf eine bekannte Persönlichkeit verwickelt war. Ich konnte auch – 42 Jahre später – einen Abdruck des Risses machen, der sich an jener Stelle gebildet hatte, an dem damals durch die Explosion ein Krater entstanden war. Trotz zahlreicher Asphaltsschichten, die im Laufe der Jahre aufgetragen wurden, wird dieser Sprung immer wieder sichtbar. Er erstreckt sich vom Fenster der Wohnung bis hin zur Gedenktafel für die Verstorbenen, so als wären wir Spanier nicht in der Lage, ein Loch, ein Problem der Vergangenheit, fest in den Griff zu bekommen.

Wenn wir gerade von deleuzianischen Löchern, Falten und Sprüngen sprechen: Ich konnte nicht widerstehen, die fast vierzig bis heute erhaltenen Einschusslöcher im Abgeordnetenhaus in Madrid genauer zu untersuchen. Wir haben die den Zuschauertribünen nächstgelegenen Einschusslöcher gescannt, und zwar mit Geräten, die üblicherweise in der Archäologie und für die Reproduktion paläolithischer Höhlen eingesetzt werden. Auch wieder eine Studie zum Terror der Vergangenheit ... Unser Ziel war es, ein überdimensionales Positiv der Einschlüge zu gewinnen, dieser durch *manu militari* gewaltsam herbeigeführten Formen im Inneren des Abgeordnetenhauses, in dem das Symbol einer demokratischen Gesellschaft beheimatet ist.

Das Negativ dieser Leere hat, wenn man es vergrößert, eine nur sehr schwer zu beschreibende Form, fast wie ein geheimnisumwitterter, Furcht einflößender Fangzahn.

Bei einem weiteren Versuch, ein Problem zu visualisieren, wird ein Lichtkasten eingesetzt, der exakt die gleiche Größe wie das Bild *Kampf mit den Mamelucken am 2. Mai 1808 in Madrid* von Goya hat. Dabei geht es um einige Flecken in Form einer Landkarte, die sich, wenn ich mich recht erinnere, im linken oberen Teil des Bildes befanden, an jener Stelle, an der die Hand eines Mamelucken zur Faust geballt war. Bis 2008 waren diese Flecken sichtbar. Ein Seminar zum Thema Restaurierung führte dann dazu, dass Experten diese Flecken beseitigten und das Originalbild Goyas wiederherstellten. Ich bin jedoch mit diesen abstrakten Flecken aufgewachsen, die die Tragödie des Bildes, ja, einer ganzen Gesellschaft zum Ausdruck brachten. Sie waren dunkelrot, wie aus getrocknetem Blut. Heute kann man sie nur noch auf der maßstabsgetreuen Radiografie sehen, die uns das Museo del Prado freundlicherweise überlassen hat und die ich anhand alter Fotografien der Malerei, die während des Bürgerkriegs entstanden, bearbeitet habe. Man weiß, dass die Bilder vom 2. und 3. Mai (den Tagen der Erschießungen) gemeinsam Richtung Genf verbracht wurden, um sie vor dem Beschuss in Sicherheit zu bringen, und dass sie bei einem Unfall erheblich beschädigt wurden. Die beiden wichtigsten Antikriegsbilder der Geschichte wurden während unseres Bürgerkrieges beschädigt! Faszinierend ist, dass sogar eine Übertragung der Farbpigmente von einem auf das andere Bild stattgefunden hat und die Risse des einen Bildes exakt mit denen des anderen Bildes übereinstimmen, wenn man sie umgekehrt aufeinanderlegt, also so, wie sie damals verpackt waren. Als würden die Bilder nicht nur visuell, sondern auch geschichtlich zusammenhängen. Jetzt können wir den – mittlerweile restaurierten – Riss sehen, mit dem wir und Generationen von Kunststudenten aufgewachsen sind und die ihn gewissermaßen als abstraktes Eindringen der Realität in die Komposition des Malers vermissen.

Was den von Ihnen erwähnten nüchternen Blick der Minimal-Art betrifft, so kann ich mich nur als Erbe eines „pervertierten Minimalismus“ fühlen, der möglicherweise wirksamsten Strategie vieler KünstlerInnen meiner Generation – in meinem Fall vielleicht durch die Verbindung mit, wie Cuauhtémoc Medina sagen würde, „den kritischen Fetischen“ oder dadurch, dass ich sie als Ausgangspunkt nehme, diese vergessenen, niemals gebauten oder zerstörten Objekte unserer „glokalen“ Geschichte.

**GM:** In deiner Ausstellung ist neben diesen Spuren und Narben der Vergangenheit auch dein Interesse für gewisse einzigartige und in Vergessenheit geratene Bauten spürbar.

**FSC:** Weil sie vergessen wurde – aber das ist eine Nebengeschichte –, interessiert mich die gepanzerte Vitrine, die der Architekt García de Paredes für das Gemälde *Guernica* konstruiert hat, das 1982 erstmals öffentlich in Spanien im Casón del Buen Retiro in Madrid zu sehen war.

Das MoMA hatte damals eine Urne aus Panzerglas gefordert. (A. d. Ü.: *Wegen der Ereignisse rund um den gescheiterten Putsch vom 23. Februar 1981, als die junge Demokratie neuerlich einer Diktatur weichen sollte, schien Spanien kein sicherer Ort zu sein.*) Der Entwurf und die Ausführung dieser Konstruktion waren auf das massivste verfügbare Panzerglas abgestimmt. Es ist schon seltsam, wie eine militärische Technologie den Blick auf ein Bild bestimmt. Die geometrische Form dieser Konstruktion war extrem dominierend, als ich *Guernica* zum ersten Mal sah. Ich halte sie aber für eine großartige Skulptur, vergleichbar mit einem Diamanten, der Picassos Kubismus kaleidoskopisch und noch komplexer wirken ließ.

**GM:** Als ich *Guernica* dort 1983 zum ersten Mal sah, haben mich die Sicherheitsmaßnahmen enorm beeindruckt. Beim Eingang musste man einen Metalldetektor durchschreiten, und neben dem Bild waren ein oder zwei Wachmänner mit Maschinenpistolen postiert. Mein erster Eindruck von *Guernica* ist eng mit dieser Situation verbunden, was den Mythos des Werkes noch verstärkt.

**FSC:** Eigenartigerweise erinnere ich mich nicht an den Guardia Civil, der dort neben einer prä-konstitutionellen Flagge stand und das Gemälde bewachte ... (A. d. Ü.: *Spanien hatte in der Übergangsphase nach Francos Tod von 1977 bis 1981 eine eigene Flagge, die mit dem Übergang zur konstitutionellen Monarchie 1981 abgeschafft wurde.*)

Die Informationen zum Bau der Vitrine haben wir von der Familie des Architekten, von seinen Kindern Ángela und Manuel, erhalten. Die Familie, die Erben scheinen eine wesentliche Rolle zu spielen, was die Interpretation und das Wiederauffinden von einzelnen Fakten der spanischen Kunstgeschichte betrifft, speziell aus den Jahren des Exils. In die Schau habe ich auch die Originalpläne für einen projektierten Bunker aufgenommen, der während des Bürgerkriegs zum Schutz des spanischen Kunstschatzes hätte gebaut werden sollen. Das wäre, soweit ich weiß, ein weltweit einzigartiger Bau geworden, er sollte die Gemälde, Skulpturen und die wichtigsten Dokumente des spanischen Kunstschaffens vor den geplanten Bombardements des Museo del Prado bewahren. Diese minutiös berechnete Schutzanlage wurde jedoch niemals gebaut. Der Planer, José Lino Vaamonde, flüchtete mit den Plänen und Dokumenten. Seine Flucht führte ihn durch verschiedene Länder, bis er schließlich in Venezuela ein neues Leben begann. Ich fand die besagten Pläne in einem von ihm selbst publizierten Büchlein aus dem Jahr 1973, von dem es auch ein Exemplar im Museum Reina Sofia gibt. Mit Hilfe dieses Materials habe ich eine 3D-Animation des Bauwerks, das niemals existiert hat, erstellt: Es war, als würde man einem Fossil Leben einhauchen. Isabel Argerich, Restauratorin am Institut für das Kulturelle Erbe Spaniens (IPCE), hatte mit dem Sohn von José Lino schon einige Jahre davor Kontakt aufgenommen, weil sie sich ebenfalls für diese Unterlagen interessierte, allerdings für die Originale, die als Ausgangsmaterial für die Publikation des Buches dienten. Trotz anfänglicher Vorbehalte hat man die Pläne und

andere Dokumente dem Staat vermacht. Den Koffer – ein innig geliebtes Objekt –, in dem die Unterlagen angekommen sind, hat Isabel ebenfalls aufbewahrt. Dieser Koffer ist vielleicht ebenso bedeutend wie der Fotokoffer von Robert Capa. Es ist ein großes Privileg, diese Objekte und Pläne in der Schau zu haben.

Unsere Geschichten über Konstruktion, Destruktion, Restaurierung und Ikonoklasmus stehen denen des Islamischen Staates nicht nach. Für die Ausstellung habe ich eine Replik der Christusstatue vom Hügel Cerro de los Ángeles in Getafe angefertigt und ebenfalls Scan-Techniken und Digitaldruck eingesetzt. Die riesige Plastik vom Sagrado Corazón de Jesús, dem heiligen Herz Jesu, war im Jahr 1919 genau im geodätischen Mittelpunkt der Iberischen Halbinsel errichtet worden. Das Herz Jesu deckte sich exakt mit dem Zentrum der Nation. Von der Zerstörung und „Erschießung“ dieser Heiligenfigur in der Zeit des Bürgerkrieges zeugen einige sehr bekannte Bilder. Das Denkmal wurde später wieder aufgebaut, den unförmigen, von den Schüssen durchlöcherten Kopf der Statue ließ man auf der gegenüberliegenden Seite einfach liegen. Der durch die militärischen Handlungen verunstaltete Kopf war in den seit damals vergangenen knapp 80 Jahren auch der Erosion ausgesetzt und erinnert durch diese Veränderungen erstaunlich an eine Skulptur von Brâncuși. Insekten haben sich in den Einschusslöchern des mit Flechten bewachsenen Kopfes eingenistet, und fast scheint es, als hätte sich die Geschichte beruhigt und als bliebe sie nur als steinerner Rest zurück.

**GM:** Interessant an der Arbeit *Baraka* ist, dass sich dieses arabische Wort auf eine göttliche Gabe bezieht, die eine Person besitzt. In Marokko hieß es, Franco hätte *baraka* gehabt, daher kommt auch der Titel deiner Arbeit. Dadurch, dass du posthum aus Francos Händen lesen lässt, bekommt diese Arbeit auch eine mystische Konnotation. Könntest du dazu noch etwas sagen?

**FSC:** Die Idee war, die an sich schon verrückte Situation – nämlich einen Abdruck von Francos Fingerabdrücken und von seiner Handfläche zu machen – zu dokumentieren und sie ins Absurde zu steigern. Vielleicht lag es ja in der Intention des Bildhauers, daraus Material für angehende Handleser zu gewinnen oder, besser noch, Material für eine kriminalpolizeiliche Identifizierung. Sei es, wie es sei: Um an die Handlinien zu gelangen, mussten sie den *rigor mortis* brechen, da der Diktator mit geballten Fäusten gestorben war. Einem Führer wie ihm konnte man aber nicht mit Fäusten gedenken, nicht einmal, wenn sie aus Bronze sind.

Die mystischen und mythischen Lehren zur Person Francos, diesen Kult um seine Person hat nicht nur er selbst, sondern auch die Propagandamaschinerie des Regimes heftig betrieben. Man muss sich in Erinnerung rufen, dass er unter dem Baldachin ging und es ihm gelang, den Putsch von 1936 als Kreuzzug gegen Kommunismus und Freimaurertum darzustellen. Sein Image als Retter, der von einer übernatürlichen Kraft (*baraka* auf Arabisch) beschützt wird, stammt aus den Anfängen seiner militärischen Laufbahn in Afrika. Es heißt, er habe

sein Leben bei waghalsigen Aktionen aufs Spiel gesetzt, was ihm Erfolg und Ruf einbrachte. In Wahrheit war er aber ein Pedant, der seine Aktionen auf den Millimeter genau plante, diese Planungen dann aber verheimlichte, um sich einen „göttlichen“ Schutz zuzuschreiben.

Die Aufzeichnungen von den Chiromantikerinnen, die aus der Hand Francos lesen, wurden mit einer Spionagekamera gemacht, die aussieht wie einer meiner Hemdknöpfe. Sie hatten überhaupt keine Ahnung, wessen Hand das war und dennoch entdeckten sie alle Aspekte, die genau auf die Person des Diktators passen und mit den über ihn bekannten Fakten übereinstimmen. Für mich liegt etwas Mysteriöses darin, wie sie sich der Beschreibung seiner Persönlichkeit näherten.

Am Anfang versuchte ich Informationen über Franco als Künstler zu finden (als Zeitvertreib malte er), aber die Aussagen der Handleserinnen (auch jener, die mit ihm „gesprochen“ hat), gaben eine ziemlich präzise Beschreibung der öffentlichen Figur Francos ...

**GM:** Könnte man sagen, du richtest die Monumente gegen sie selbst, indem du dich ihrer eigenen Instrumente bedienst? Das eigentlich Wichtige ist ja nicht die Dekonstruktion selbst, sondern dass sie als Vehikel dient, um zu einer kritischen Reflexion der Geschichte zu gelangen. Glaubst du, dass deine Kunst auf diese Weise dank der Stärke der visuellen und symbolischen Mittel die Geschichte neu schreibt?

**FSC:** In vielen Fällen haben mich die Geschichten in der Geschichte interessiert, weil ich gemerkt habe, dass sie wesentlich mehr Tiefgang haben als die Versionen, die vom und für das Volk „vorgekauft“ wurden. Andere Male habe ich eine kleine Anekdote hervorgehoben und ihr dadurch einen gewissen Machtstatus verliehen – als hätte eine unscheinbare Geste der Samen für eine siegreiche Revolution im Kampf gegen eine Hegemonie sein können. Es ist das Fantasieren über andere mögliche Geschichten. Jede Geschichte ist Fantasie und Konstruktion. Die Versionen, die uns als anerkannte Wahrheiten serviert werden, sind nichts anderes als die Erzählungen des Siegers.

Generell interessieren mich Situationen, in denen ein Machtvakuum und momentanes Chaos herrschen, bevor die neu entstehenden Situationen mit denselben Strategien aufrechterhalten werden, derer sich das gerade Abgeschaffte bedient hat. Um wieder Ordnung herzustellen, setze ich dieselben Mittel ein wie die Macht: die Dokumentation und die Plastik im öffentlichen Raum, oder ich widme mich archäologisch singulären Ereignissen, die kaum oder, im Gegenteil, sehr bekannt sind.

**GM:** Könntest du noch etwas zum Humor in deiner Arbeit sagen? Ich betrachte ihn (im Sinne eines Michail Michailowitsch Bachtins) als karnevalisierenden Humor, der die

historischen Persönlichkeiten und ihre Darstellungen entzaubert oder die Funktionsweisen der repressiven Organe und ihre Machtinstrumente ins Absurde zieht. Ich sehe aber auch, dass du einen Hang zum Spielerischen hast und Spaß an deiner Arbeit findest.

**FSC:** An Bachtin finde ich einige Aspekte interessant. Erstens die dialogische Methode, das heißt, wie die verschiedenen Stimmen und Versionen der Sachverhalte hierarchiefrei in einem polyphonen Kontext sprechen. Das ist auch charakteristisch für *Baraka*. In dieser Arbeit haben die Darstellungen des Totenmasken-Schmelzers oder der Handleserinnen ebenso Gültigkeit wie die der Ärzte und Historiker Francos.

Ein weiterer interessanter Aspekt bei Bachtin ist die Einbeziehung von Volksmärchen oder sein Interesse für den Schelmenroman. In der Arbeit *Táctica* zum Beispiel ist meine Rolle vergleichbar mit der des Lazarillo de Tormes: Ich führe die Blinden zu den in verborgenen Lagerstätten aufbewahrten Reiterstatuen der Diktatur, damit sie sie berühren können. In den unendlichen bürokratischen Prozessen fühle ich mich oft wie der Führer eines gaunerischen Herrn (surrealistische Machenschaften!).

Die Kunst als Generationen übergreifendes Spiel, im oben erwähnten Sinne Duchamps, ist immer ein Ziel meiner Arbeit. Das Spiel als künstlerischer Impuls eliminiert einen Formalismus, der die Merkmale der handelnden Personen, mit denen ich arbeite, neutralisiert oder verstärkt. Wenn diese handelnden Personen „Ordnungskräfte“ (Militär, Polizei) sind, erscheinen die in Verbindung mit kreativem Schaffen oder Tanz ausgeübten Aktivitäten wie eine kathartische, befreiende und zugleich mysteriöse Erfahrung. Wie Félix Duque sagte, fürchtet die Macht nichts so sehr wie die Ohnmacht, die Untätigkeit ... das Nichtstun. Vielleicht ist es eine Art „Normalisierung“ oder „Re-Eduktion“ dessen, was populär ist, wenn man diejenigen, die die Macht ausüben, in das zeitgenössische Kunstschaffen einbezieht.

So bedeutet zum Beispiel die Arbeit mit dem Team des Entschärfungsdienstes der Guardia Civil, um Bilder zu malen oder *Readymades* zu überarbeiten, eine Humanisierung, eine Integration in die zeitgenössischen kreativen Schaffensprozesse. Das mag überraschend sein für eine Körperschaft, von der die meisten Mitbürger nur eine stereotype Vorstellung haben. Es untermauert jedoch die Position, dass das „Einbringen“ von Kunst eine mindestens ebenso ernste oder gefährliche Tätigkeit ist, die mit der gleichen Sorgfalt, Präzision und Vorsicht erfolgen muss wie das „Anbringen“ eines hoch explosiven Sprengstoffs.

Choreografien, wie sie mit der Rotterdamer Antiterrorereinheit umgesetzt wurden, verlegen die Polizisten und Bürger von einem Teil der Erde in einen anderen, in dem die Einen nicht so explizit im Dienst der Anderen stehen, wie das in Holland der Fall ist. In diesem Sinne

findet hier tatsächlich eine Karnevalisierung der gefilmten Performances statt, insofern, als wir die Aktivitäten einer Körperschaft nicht verstehen, die eine absurde Tätigkeit ausübt. Diese karnevaleske Haltung (als Fest verstanden, das das Volk für sich selbst gibt, bevor die Einschränkungen der Fastenzeit beginnen) bedeutet einen Ausbruch aus ihrem hypernormierten Leben.

In dieser Ausstellung wechselt das Spiel zwischen Ernst und Komik, zutiefst ernste Fragen gleiten aufgrund ihrer puren Absurdität ins Komische ab. Lachen ist, so könnte man sagen, eine Reaktion auf etwas, das wir nicht völlig kontrollieren können und das unsere Ideen und lieb gewonnenen Prinzipien bedroht ... zugleich ist es eine erste positive Reaktion auf das Unbekannte. Ich denke zum Beispiel an das Werk *Spitting Leaders* („Speiende Führer“), in dem reale Büsten historischer Persönlichkeiten nichts anders tun, als sich gegenseitig mit Wasser zu bespuken, was in einem unverständlichen Dialog und Chaos gipfelt. Denselben Jahrmarktcharakter hatten auch die Botschaften aus bunten Glühbirnen, wie sie bei Volksfesten verwendet werden. Dem „Übel der Banalisierung“ ausgeliefert, bewirken Parolen wie „Nieder mit der Intelligenz“ oder „Die Straße gehört mir“, dass lange zurückliegende traumatische Ereignisse vergessen werden, weil sie sich in der Gemütlichkeit und dem Feiern des Hier und Jetzt verlieren.

In der Schau gibt es ein Werk, das aufgrund seines exogenen und populären Charakters einen entsprechenden Kontrapunkt setzt: die Spuren der Prostituierten, deren Absätze sich über Jahrzehnte hinweg in die beiden Portale eines Bordells auf den Ramblas von Barcelona eingegraben und ihre lochförmigen Abdrücke hinterlassen haben. Es sind Zeugnisse der Unterwerfung von Frauen aus bescheidenen Verhältnissen, und diese Löcher haben sich vermutlich tiefer eingegraben als die Krater der Präsidenten oder die Einschüsse des Heimatschutzes.

**GM:** Ein Charakteristikum deiner Arbeit ist, dass sie auf der Ebene der Realität eingreift, als Mittel für den inhaltlichen Aufbau deiner künstlerischen Botschaft. In *Made in China* hast du 5.000 Stück (geschätzte Zahl der Opfer des Tian'anmen-Massakers) kleiner Plastikfiguren des *Tank Man* (jenes anonymen Helden, der sich den anrollenden Militärpanzern in den Weg stellte und sie aufhalten konnte) in einer chinesischen Fabrik anfertigen lassen und sie mit der Aufschrift „Made in China“ versehen. Dieser so signifikante prozesshafte Aspekt der Arbeit wurde überhaupt erst möglich, weil in China die Allgemeinheit aufgrund der Zensur, die im Land herrscht, über die Ereignisse am Tian'anmen-Platz nichts weiß. Deine Arbeit unterläuft die Zensur und macht sich ihre Auswirkungen für eine kritische Operation zunutze. Es ist auch ein Statement zur kapitalistischen industriellen Expansion Chinas, die von Deng Xiaoping nach der Niederschlagung der sozialen Proteste, die schließlich im Tian'anmen-Massaker gipfelten, eingeleitet wurde. Könntest du das näher erläutern und

auch etwas zu der beeindruckenden Skulptur des *Tank Man* sagen, diesem unbekanntem und gesichtslosen Helden, dem du ein Denkmal gesetzt hast?

**FSC:** Um das Gesicht zu formen, haben wir eine digitale Analyse unter chinesischen Studierenden gemacht, also unter Freiwilligen, die in Madrid wohnen. Es war eine Art moderne phrenologische Übung. Die Zensur in China hat so gut funktioniert, dass man auch 26 Jahre danach nichts über die Ereignisse am Tian'anmen-Platz weiß. Daher konnte ich die Arbeit dort auch vor einigen Jahren realisieren, fast ein Vierteljahrhundert nach den Ereignissen. Angesichts der fehlenden demokratischen Öffnung hat die Regierung als Ersatz für Freiheit eine für das chinesische Volk komfortable materielle Situation geschaffen, und, wenngleich es manche Zweifel geben mag, glaube ich, dass das Interesse, Geschäfte zu machen, größer ist als die moralischen Bedenken oder als ethische Werte.

Ich denke, dass wir als westliche Gesellschaft in Bezug auf Bürgerrechte und Demokratie ebenfalls vor einem Werteverlust stehen, wenn wir so sehr auf die Wirtschaftsbeziehungen mit China oder mit anderen nicht-demokratischen Regierungen setzen. Alles, was die Wirtschaftsbeziehungen stören könnte, wird zensuriert. Um das Projekt realisieren zu können, habe ich ein Unternehmen gegründet, bei dem mein Name nicht aufscheint und über das ich die Figuren in Mengeneinheiten von 5.000 Stück ganz regulär importiere. Diese werden den Bürgern als Anerkennung für ihre Unterstützung der Menschenrechte durch Meinungsäußerungen oder Kommentare gespendet. Das Denkmal wird so zu einem billigen, viralen Objekt, das sich einfach in einer Tasche verstauen und verstecken lässt. Mir gefällt auch der Gedanke, dass es de facto als harmloses Spielzeug daherkommt, als pazifistischer Soldat aus Plastik.

In meinen Sammlungen und für meine Modelle habe ich schon oft Spielzeug verwendet, zum Beispiel auch in der Arbeit *Canicas* („Murmeln“), einem sehr abstrakten Video, in dem in der Autonomen Universität Madrid tausende Murmeln ausgeschüttet werden. Durch diese Aktion kann ein Bereich an der Universität erobert werden, der dadurch für die berittene Polizei, die in den 1970er-Jahren den Campus stürmte, unzugänglich wird. Die gigantische Figur des *Tank Man*, die mit 5,16 Meter Höhe nur einen Zentimeter kleiner als der *David* von Michelangelo ist, agiert trotz ihrer Größe wie ein Spielzeug.

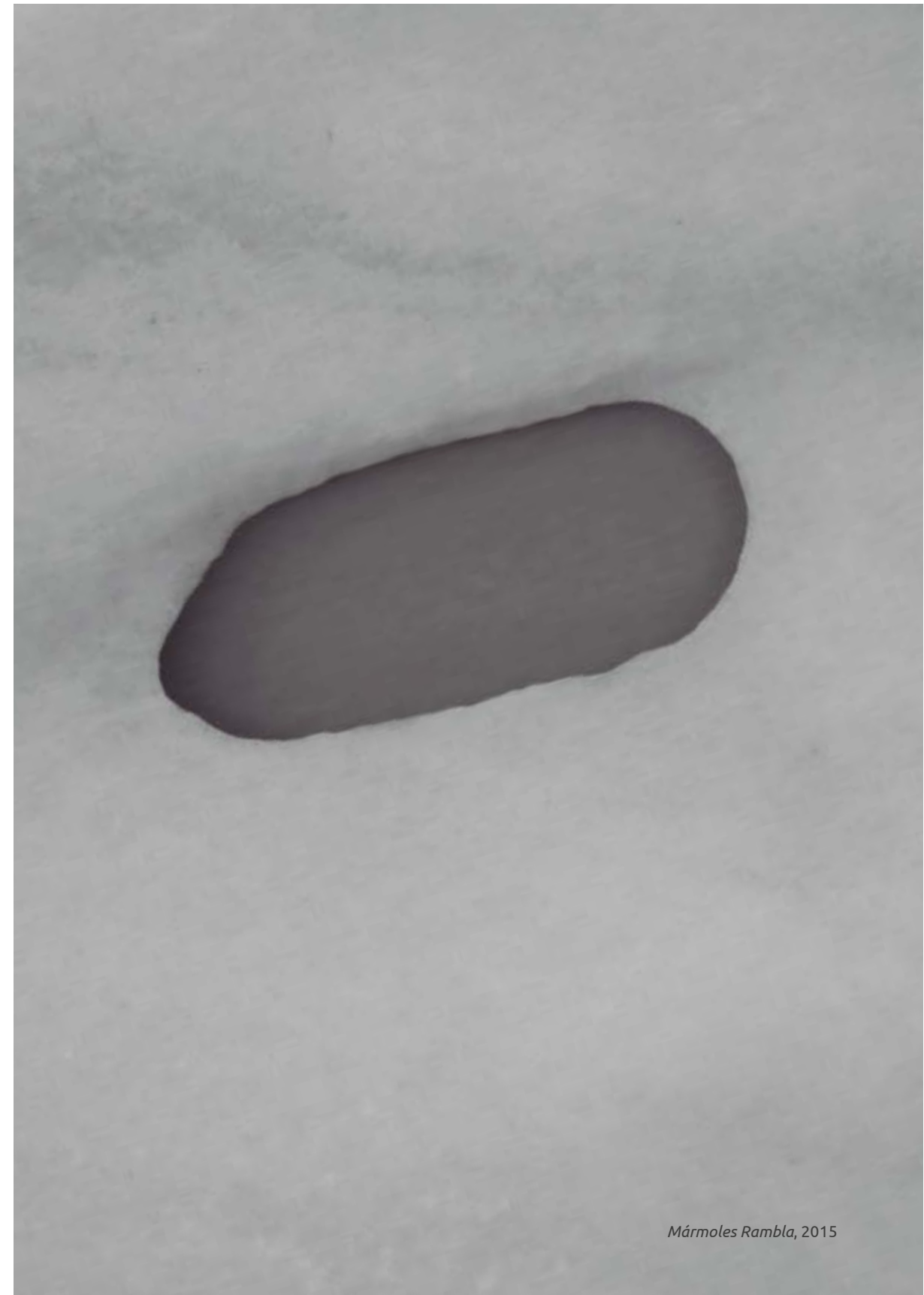
Hier noch eine Hypothese zu den von Staaten eingesetzten Strategien: Wenn die Helden vergrößert werden, schrumpfen die Bürger. Ich würde gerne in einem Experiment herausfinden, wie es wäre, eines Tages die Statue einer der beiden einflussreichsten Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts zu sehen. Heutzutage könnte man ihnen kein Denkmal errichten, ohne wirtschaftliche Sanktionen fürchten zu müssen.

Das Projekt *Made in China* wird um den *Tank Man Price* ergänzt, bei dem eine Jury aus VertreterInnen aus den Bereichen Kunst und Menschenrechte eine unbekannte Person auswählt, die sich in einer Aktion oder in einem künstlerischen Werk für Bürgerrechte eingesetzt hat.



Recorte de prensa  
- Zeitungsausschnitt -  
Newspaper clipping

Documentación de  
trabajo - Werk-  
Dokumentation -  
Work documentation



Mármoles correspondientes a los escalones de acceso de los números 22 y 24 de las Ramblas de Barcelona. Los agujeros fueron generados por decenios de taconeo de trabajadoras del sexo con el objetivo de llamar la atención de clientes o con motivo de aliviar el frío o la ansiedad.

Marmorplatten von den Treppen zu den Häusern Nummer 22 und 24 in der Ramblas-Straße von Barcelona. Die Löcher entstanden über Jahrzehnte hinweg: Sexarbeiterinnen wollten mit dem Klicken ihrer Absätze die Aufmerksamkeit der Kunden gewinnen oder Kälte und Angst vertreiben.

Marble slabs from the steps to number 22 and 24 in the Ramblas avenue in Barcelona. The holes were made by sex workers who for decades clicked with their heels on the marble, in order to draw the attention of clients or to alleviate the cold or anxiety.



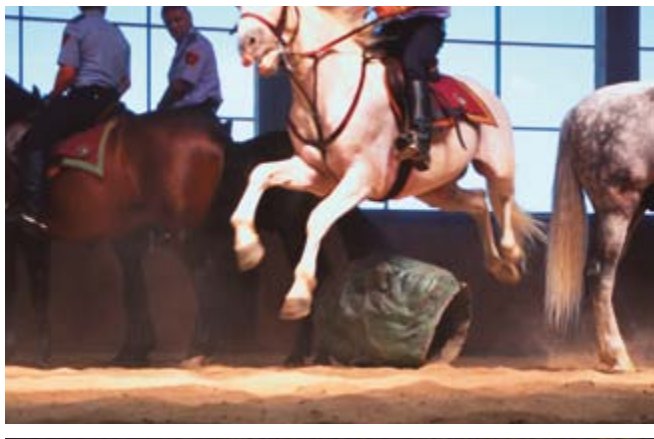
*Mármoles Rambla, CA2M, Madrid, 2015*



Cuarto de estar, CA2M, Madrid, 2015







*Rich Cat Dies of Heart  
Attack in Chicago, 2004*



*White Flag, CA2M, Madrid, 2015*



Cuarto de estar, CA2M, Madrid, 2015



*Mental Map*, OK Linz, 2014



*Barricade*, Evento Bordeaux, 2011



*Walraven Van Hall Memorial*, Amsterdam, 2010



*Barricada collage. La naturaleza de lo social*, OK Linz, 2014



*Barricade, Maxima Park, Utrecht, 2008*



*León I hembra, 2003*



*Perspectiva ciudadana (Serie notas para la educación estética de la burguesía), 2004*



*Barricada collage. La naturaleza de lo social, 2014-2015*



*Barricada collage. La naturaleza de lo social, 2014-2015*



*Barricada collage, La naturaleza de lo social, CA2M, Madrid, 2014-2015*





*Pegasus Dance, 2007*



*Pegasus Dance, 2007*



*Fountain, La alegría de mis sueños, Bienal de Sevilla, 2004*



*Fountain, La alegría de mis sueños, Bienal de Sevilla, 2004*



*Fountain, La alegría de mis sueños, Alcorcón, 2004*



*Fontaine*, Fundación NMAC, Cádiz, 2003



*Talking Leaders, Le Pont MAC, Marseille, 2013*



*Spitting Leaders, Sonsbeek Arnhem, 2008*

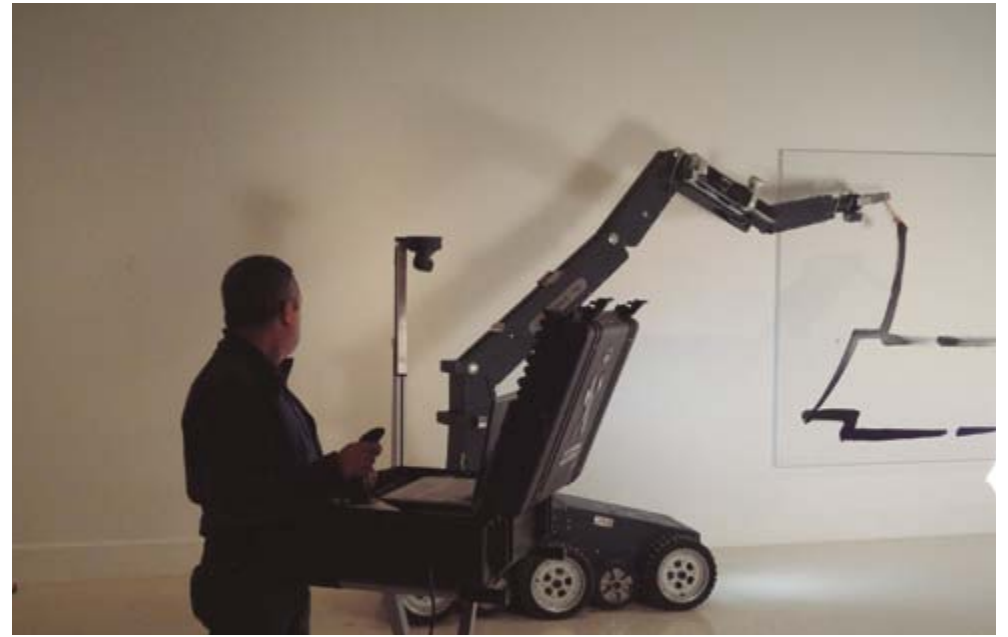


*Talking Leaders, AG Energie, Linz, 2014*



*Talking Leaders, CA2M, Madrid, 2015*









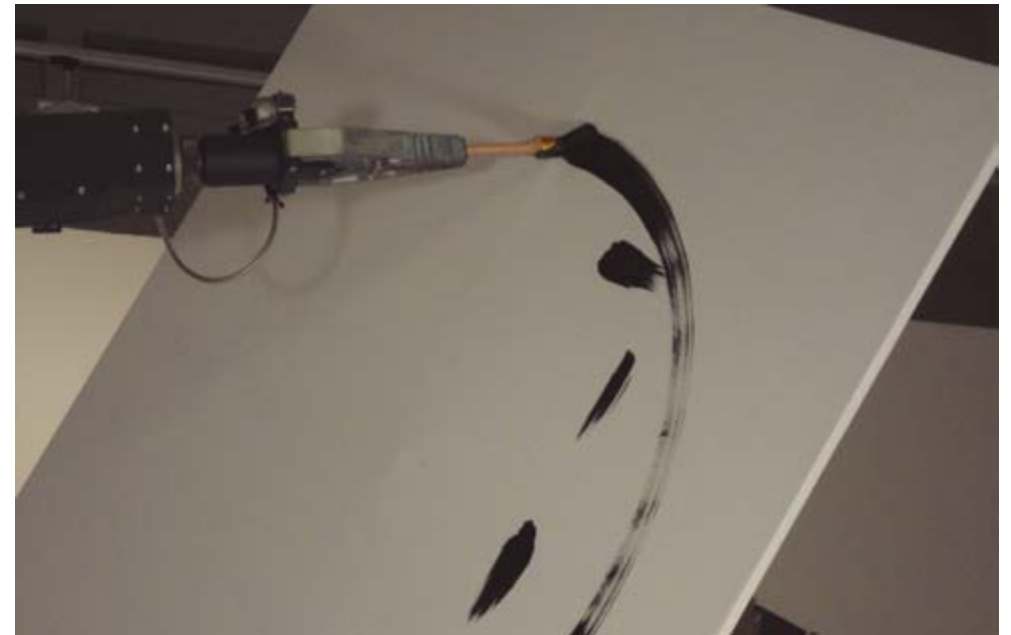
*Método del discurso*, CA2M, Madrid, 2014-2015



*Método del discurso*, CAC, Málaga, 2011



*Método del discurso*, CAC, Málaga, 2011



*Método del discurso*, CAC, Málaga, 2011



*Método del discurso*, OK Linz, 2014



Proyecto realizado con la orquesta de las Fuerzas Aéreas Peruanas y el musicólogo Abraham Padilla. Uso de las primeras armas, piedras y huesos para la creación de ritmos musicales.

Projekt, das mit dem Orchester der Streitkräfte von Peru und dem Musikwissenschaftler Abraham Padilla realisiert wurde. Dabei werden primitive Waffen, Steine und Knochen zur Erzeugung musikalischer Rhythmen verwendet.

Project realised with the orchestra of the Armed Forces of Peru and the musicologist Abraham Padilla, in which primitive weapons, stones, and bones were used to create musical rhythms.



Stone Soul Army, 2013

Stone Soul Army, OK Linz, 2014



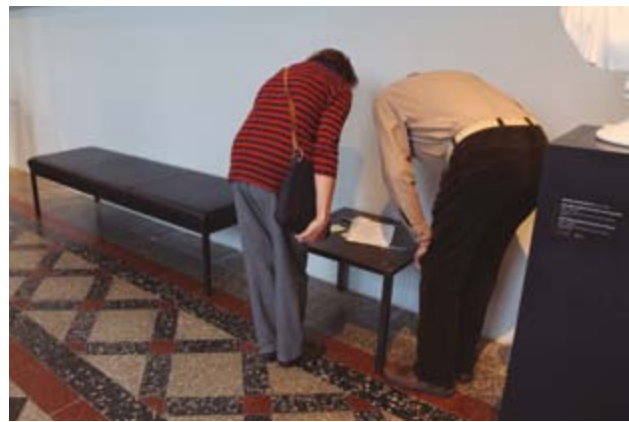
*Stone Soul Army, 2013*



*Commissioned Handmade  
Painted in China, 2015*



Made in China, 2014



60197

You are warmly invited to take one TANK MAN from the installation  
**MADE IN CHINA** by Fernando Sánchez Castillo.  
Please leave in exchange a **note about democracy and human rights**.  
You can send us a photo from the place where you put your tank man  
as a private monument!

Email [gwendolin.kremer@skd.museum](mailto:gwendolin.kremer@skd.museum)  
Facebook  
<https://www.facebook.com/Albertinum-401473129953006/timeline/?ref=hl>



*Made in China*, Albertinum, Dresden, 2015





*Made in China, OK Linz, 2014*



*The Call of the Mall,*  
Hoog Catherine,  
Utrecht Central  
Station, 2015

*Marble Tank Man,*  
Produced in China,  
Stroom Den Haag,  
2015



*Tank Man, CA2M, Madrid, 2014*



*Tank Man, OK Linz, 2014*

## Fernando Sánchez Castillo Ferran Barenblit

---

“The artist is as powerful as the State,” says Fernando Sánchez Castillo. He is very right. In order to be represented by a statue, a man of state has to carry out great actions. First, he has to gain power by any means necessary. Afterwards, consolidate it and legitimise it. Then, be worthy of being commemorated. Win a battle against an enemy state, subjugate his own people, or more desirably, guide it with wisdom to more sublime goals. According to Machiavelli, the Prince gains the approval of the people by undertaking great enterprises, because with them he maintains the nobles occupied and the people attentive, acquires power and reputation among both, and can consolidate his army. That is, he must dedicate tremendous efforts, be feared, or convert himself into an example and a standard for his fellow citizens and subjects. Yet the artist can skip all of these intermediary steps: To produce an image and to ensure it survives forever, he simply has to create it. The artist is, without a doubt, more powerful than the State. Jacques Rancière affirms that any form of power tends to occupy all of the possible forms of the public sphere, including that of representation in the public space: The artist has already achieved this beforehand. More than three centuries ago, Hamlet announced, “Many wearing rapiers are afraid of goose quills.” The writer is more powerful than the warrior; the artist than the Prince.

*Más allá* [Beyond], Fernando Sánchez Castillo’s exhibition at the Centro de Arte Dos de Mayo, starts from this idea, confronting power and history with the conviction of someone who knows that they possess a power as strong as the State. The show explores various episodes from the past, unearthing memories that were consciously or unconsciously repressed, inventing new games of meanings and images, recovering elements apparently insignificant, but that acquire sense and relevance as soon as they are placed in dialogue with other elements, forcing the observer to journey to unexpected settings, and ultimately creating a new emotional map that unites perfectly documented historical incidents with improbable narratives in which reality fuses with desire.

A somewhat fictionalised reproduction of the artist’s living room presents, immersively, a way of thinking. As in a *Wunderkammer*, the room contains all sorts of objects and images. Dozens of small sculptures, many purchased in flea markets, signpost a route from Marx to Charles de Gaulle, from Napoleon to Stalin. The photographs range from the appearance of Che Guevara in one of his last pictures, completely disguised to fool his persecutors, to photographs by Centelles of the Spanish Civil War that include the famous shot of the latrines and the picture showing Ramón Mercader’s mother helping to remove barricades. In addition, there are various painstakingly acquired collections: of fly-swatters, a weapon of mass destruction; of truncheons, a common tool of anti-riot police around the world;

of posters, normally carried by those who are the target of truncheons. Beyond this there are also sketches, small sculptures that could transform themselves into large pieces. Inside an urn, the largest white flag ever made, 20 centimetres larger than the flag that flutters at Colón Square in the capital of Spain. All of this among dozens of unclassifiable objects. A shelf holds the prototypes of four dolls designed for mass production by the artist, all of them drawn from images published in the press: the Falling Loyalist Soldier by Robert Capa; the soldier-deserter Schumann, based on an image taken by the photographer Peter Leibing; the *Tankman*. As well as the prisoner Satar Jabar with electric cables connected to his hands and genitals in Abu Ghraib prison, a photograph taken, paradoxically, by his torturers. The public can transform this image into a plastic souvenir by means of a machine manufactured in North America that allows anyone to turn themselves into a producer of images on a grand scale.

The inclusion of this cabinet of curiosities is linked to a certain autobiographical content in the exhibition, as is customary in the artist's production. It is no coincidence that the title, *Más allá* [Beyond], corresponds to the nickname given Mósteles in the 1980s and usually used with a certain amount of snobbish disdain, other times with self-irony. Fernando Sánchez Castillo remains emotionally tied to the city in which he spent a significant part of his childhood and adolescence. *Mármoles Rambla* [Ramblas Marbles] has its origin in that he frequently passed by in front of the site where these marble slabs were originally located in Barcelona, together with the author of this essay, approximately ten years ago. The origins of *Baraka* lie in the relationship with one of the casting technicians with whom he collaborates. In addition, the choice of the title for the exhibition *Más allá* has two more reasons. The "beyond" is the place from which many of the protagonists of the works in this exhibition believed they received messages. As explained in the aforementioned video work *Baraka*, Franco was passionately interested in a pagan, vulgar, and coarse esotericism, which contrasted starkly with his official Catholicism. Above all, however, *Más allá* denotes a declaration of intentions by the artist: to go beyond, go farther in his work, always a bit further. The exhibition presents existing pieces that have led him to other more recent works, in a will to accentuate positions, increase intensity, take on greater risks, and cross boundaries. On some occasions, the changes are not in themselves radical, rather they seek to amplify and deepen readings that could already be sensed in previous works. In others, the measures have proven to be decisive in the artist's career.

The exhibition proposes readings that overlap each other, that advance in all directions, now diverging to later come together again. Sometimes they contradict each other, sparking surprising historical short-circuits. Various vectors traverse the exhibition: Spanish iconoclasm of the 20th century and the insistent need to protect our artistic heritage from our own aggressions; the imagination of what could have been but never was, parallel to

what did happen and should have been avoided at all cost; the veneration of the object and its place in the economy of desire. Along the way, other elements are involved too: humour, the initiator of absurd situations and whose sincerity unsettles institutions and persons; dance, similarly capable of generating a certain state of suspension in regards to the relationship to our own bodies; the formal strength of his work, derived from a meticulous control of scales, materials, and processes; the constant relation with the history of art, visible not only in the references to the Baroque and Romanticism, but also to Cubism and Minimalism as movements charged with intense political content; and, finally, the will to stimulate and set in motion the imagination in order to understand what is power, rather than intend to reveal a truth that most likely does not exist.

These readings intersect with references to art history and its institutions. During the journey through *Más allá* the allusions to the art of the 20th century re-signify the references and generate new layers of readings. The most popular art movements that succeeded one another during the same years that Francoism governed Spain are cited. Minimalism is repeatedly apparent in Fernando Sánchez Castillo's formal and conceptual strategies. Non-figurative art, based on the abstract expressionism supposedly sent by the CIA as its best undercover agent, impregnates a sizable number of works. The Duchampian legacy of the *readymade* is here persistently re-appropriated in a conscious (the industrial and everyday object on a pedestal) as well as in a more veiled manner (the accumulation of productions of all kinds). Psychedelia also makes an appearance as a short-lived fashion that, however, marked an entire generation.

The references to Baroque art are crucial. This is logical, as one of the vectors of readings of the exhibition has to do with destruction. Spain, a ferociously Catholic country, has not experienced iconoclastic scenes during its modern history. In contrast to what occurred in the countries of the Reformation, it did not have episodes like the *Beeldenstorm* that at the beginning of the 16th century destroyed hundreds of images in the churches of the Netherlands and Germany. On the contrary, Spain was in this era an iconodulist country and protected its images. In the previous centuries, during the *Reconquista* (the re-conquest of Muslim Spain) the advancing Christians did not bother to destroy mosques and synagogues, but limited themselves merely to cosmetic changes. When the Baroque period arrived, they were converted into immense displays of power. In this way they have been preserved for centuries. Iconoclasm in Spain is much more contemporary. The 19th century, through its confiscation of Church assets, had a devastating effect on hundreds of works of art, which continued for the next hundred years in revolts such as the *Semana Trágica* [Tragic Week] in Barcelona with the incineration of convents. In this sense, Spain marched in harmony with its own age: an era of destruction. The iconic images of the 20th century are images of cataclysms provoked by humans: from the atomic mushroom of Hiroshima

to the collapse of the Twin Towers – the final touch to a century – and in-between the assassination of Kennedy or the fall of the Berlin Wall, we find ourselves before images that depict annihilation.

Iconoclasm functions in contemporary culture as a true “transvaluation of all values”, in the sense that Friedrich Nietzsche defined it. Its sense of a cut-and-paste Postmodernism assumes its veneration and its persecution in the same act: that of destruction. Before the forcefulness of its precisely undetermined narrative and its persistent permanence, the most decidedly courageous path has been that of annihilation. However, this attitude encloses an inevitable contradiction, that of the production of new codes, new languages, and new images that themselves become iconic. Malevich annuls the surface of the painting, Adolf Loos regards ornament as the worst of crimes; Marcel Duchamp rejects the object by means of its own ironic mechanism; Le Corbusier transforms the house into a machine for living. All of this transforms the destruction of idols into a constant of the 20th century that seems to have extended into the 21st century.

Perhaps for this reason *Más allá* begins with *Narón*, a bronze statue that depicts the moment when two persons destroyed a bronze statue. The image was taken from a press photograph from 2003 showing how two members of the political party Nós – Unidade Popular climbed up a statue of Franco installed in his home town of Ferrol and, armed with simple tools, removed it from its base and decapitated it, all the while demanding its removal. One has to note that the inhabitants of Ferrol demonstrated notable patience in having to coexist with the image of their infamous native son for more than a quarter of a century after his death. The political party in question had been created two years before and disappeared twelve years later, always remaining notably far from achieving parliamentary representation; the author would probably never have heard of them had they not attacked the statue. Thanks to this act they achieved their objective and it was removed. The head was never recovered.

It is noteworthy that during this period in Spain so many precautions were taken to protect Spanish cultural assets from the aggressions of Spaniards themselves. “The Prado Museum is most important for Spain,” Manuel Azaña said to Juan Negrín, “more than the Republic and the Monarchy together.”<sup>1</sup> The President’s words justified the protection of the Prado Museum and the preservation of its works as carried out by the government of the Republic during the Civil War. In a Madrid besieged by the artillery located in the nearby Casa de Campo park and by the attacks of warplanes, a far from negligible quantity of resources were dedicated to protecting a few dozen paintings. What we today regard as logical, the

---

1 It is not clearly documented when and where the President of the Republic pronounced these words, although there is a consensus on their existence.

preservation of some of the most valuable paintings in history, amounted to a heroic act in times of war. In a moment of suspension of everything that makes us human, the fact that a government committed itself to the protection of its works of art is not only commendable, but, once again, speaks of the importance of the Baroque image.

The credit belongs not to just one person. Only five days after the uprising, on 23 July 1936, the Alliance of Antifascist Intellectuals created the first Committee of Confiscation and Protection of Artistic Treasures. Its prime objective was defending the artworks of churches and temples from the fervour of some Republican groups who, loyal to the anarchist tradition mentioned above, embarked on the systematic burning and destruction of religious buildings. Nevertheless, it did not take long before it was transformed into the Committee for the Defence of National Artistic Treasures, which soon set as its prime objective the protection and preservation of the works in the Prado Museum. Although the General Director of the museum at that time was the poster artist Josep Renau, the true hero in this was José Lino Vaamonde. Born in Madrid in 1900, he obtained the title of architect in 1927 and of building engineer in 1934, the latter, as he claimed, so that it would be signed by the President of the Republic and not by the king, Alfonso XIII. Vaamonde put tremendous efforts into planning the operation of safeguarding of this heritage, an operation which went through several phases. After studying and selecting the works to be protected, he examined possible sites and eliminated them one by one, due to the lack of safety conditions or, simply, because they were not large enough, such as in the case of the vaults of the Banco de España. Situated only a few metres from the museum, it would have been the ideal site, were it not that the vault’s door has a diameter of 197 centimetres, not enough to allow the majority of works to go through it. The solution Vaamonde elected was to construct a bunker on an unknown site that would allow the artworks to be safeguarded. Its construction would have required considerable efforts, at a moment in the war when all the manpower and material available was destined for the front. Ultimately, the government opted for evacuating all of the paintings and works from the museum. Loaded onto lorries, the artworks set off on their journey amidst innumerable risks and hardships. First to Valencia, where they were deposited in the Torre de los Serranos gate tower. Later to Figueras, where they waited until the League of Nations transported them to Geneva. The action was partially financed by personal contributions from the directors of various Western museums: three Frenchmen (David Weill, Henri Verne, and Albert Sancholle Henraux), two Englishmen (Evan Charteris and Joseph Duveen), a Swiss, (Paul Lachenal), a Dutchman (Schimdt Daegener), a Belgian (Henri Carton de Wiart), and a North American (Georges Blumenthal).

In *Depósito del Tesoro* [Deposit of the Treasure] Fernando Sánchez Castillo presents the original drawings by Vaamonde for the impossible bunker, its reproduction in 3D, and the suitcase that Vaamonde’s son Joselino used to transport the materials from his exile in

Caracas to be donated to the Institute for the Cultural Heritage of Spain (IPCE), as well as the self-published book in Caracas from the 1960's in which Vaamonde relates the incident. Appropriating this material and lending life, at least virtually, to this work of improbable construction, Fernando Sánchez Castillo once again puts the accent on the persistence of memory and converts an act of destruction into one of creation.

In this case, the iconoclastic will failed. But it left a trace that Fernando Sánchez Castillo has recovered in *El Dos de Mayo* [Second of May]. Its dimensions are exactly the same as the eponymous painting by Goya, being the X-Ray of the work that the Prado Museum made before beginning the restoration of the work in 2008. This X-Ray depicts the damage the painting suffered while it was moved when, near Benicarló, enemy artillery caused various pieces of rubble from a balcony to impact on the painting. By making, once again, the invisible visible the work makes a ghost emerge. Or perhaps it merely explores the painting's past in a type of psychoanalytical process: only knowing what we cannot see are we able to understand what does appear and is visible. The image not only reveals the artist's working process, but also the painting's injuries: a text that someone in the 19th century wrote on the upper part of the canvas, later erased, and the gashes of its move, which the Franco government did not want repair so that the "red barbarism" would remain evident.

But let us return to the idea of the necessity of protecting the Spanish artistic legacy from ourselves. This exhibition also includes *Urna para el Guernica* [Urn for Guernica], a reproduction at a scale of 1:5 of the structure that protected *Guernica* when it arrived in Spain and was displayed at the Casón del Buen Retiro. For the third time in this tour, we come across a work that implicates the Prado Museum. In 1981 the painting finally arrived in Spain. The MoMA, where it had been deposited until then, was willing to relinquish it to the Spanish government only if certain security conditions were met. Fear spread among those responsible. Íñigo Cavero y Lataillade, XI Baron of Carondelet, Minister of Culture of the third government of the first legislature, declared that "this is a painting that needs to be very protected, because there is probably some barbarian who imagines doing something," while his Director of Fine Arts, Javier Tusell, affirmed that "we cannot trust the intentions of some of the future observers, that is why we protect it." The architect José María García de Paredes was tasked with designing the structure to protect the work, which should be able to resist even a grenade attack, according to the instructions of the New York museum; to this end it was necessary to equip the structure with very heavy armoured glass. All of this conditioned the complex manufacture of the container.

The eagerly awaited arrival of *Guernica* in Spain was one of the milestones of the *Transición*, the transition to democracy after Franco's death, perhaps even one of the culminating symbolic moments of that process initiated several years before. One of its episodes

occurred on 20 December 1973. That day began like any other in Madrid. The newspapers' headlines commented on the visit by the US Secretary of State, Henry Kissinger, who had left the Spanish capital the day before with the promise from Spain to "participate equally, with the other countries of the Atlantic area, in the establishment of a just and stable international order", as the newspaper ABC reported. Shattering that normality, a blast resounded at mid-morning in the Salamanca neighbourhood in Madrid. In Claudio Coello street, in front of number 104, an explosion hurled into the air a Dodge 3700 manufactured in Spain, along with its passengers Admiral Luís Carrero Blanco, his bodyguard, the police inspector José Luis Bueno Fernández, and the chauffeur, the civilian José Luis Pérez Mogena. The detonation literally propelled the automobile, with its occupants, over the roof of the neighbouring building and onto an interior ledge. This building, by the way, was next to the one the Admiral had just left, the church of Saint Francis of Borja, where he had attended mass a few minutes previously. Spaniards are familiar with the assassination through an artwork: the film *Operación ogro* [Operation Ogre] by Gillo Pontecorvo, presented six years after the incident, in which the famous scene of the explosion stands out, which many even believe to have actually been staged.

This assassination is one of the most fiercely debated events of Spain's recent history. The responsibility of ETA is, in general, recognised. It was its second mortal attack after that on the chief of police of San Sebastián, Melitón Manzanás, in 1968. Nevertheless, the support that the terrorist group could have received, and above all the great number of those who benefitted from the death of Carrero Blanco, have kept alive until today dozens of conspiracy theories, ranging from the participation of the KGB to that of the CIA or of individuals in the regime itself.

Nonetheless, a number of facts are certain. One of them is that Javier Larreategui, *Atxulo*, rented one of the basements in the building in front of the spot where the explosion was set. He claimed to be a sculptor, in order to justify the rental of a space supposedly destined as a studio and so that the noise would not raise the suspicions of the caretaker and other tenants. From the interior of the basement they dug out a tunnel some 15 metres long to the centre of the street and placed the explosives in it. Another fact is that the crater caused by the explosion was repaired before 22 December in an unusual demonstration of municipal efficiency.

In 2006 Fernando Sánchez Castillo created *Coche Carrero Blanco* [The Car of Carrero Blanco], a reproduction at a scale of 1:5 of the state in which the car was left after the attack. The author of this essay was the curator of the exhibition titled *Manu militari* that included the piece. Obtaining the images to realise the work was not easy. We did not gain access to the vehicle, housed in the Army Museum, but fortunately we were able to find a few pictures taken by a photographer from the EFE press agency on the afternoon of 20 December in



the garage where the car was taken. At that moment, the artist as well as I asked ourselves if it was morally acceptable to recreate the car in which three persons lost their lives. In fact, this question was inherent in the work itself. Made of silver, it gleamed in the dark room, projecting its reflections in all directions.

Those who pass by every day along Claudio Coello street have probably never noticed a certain detail. In the asphalt a crack is still visible that runs from one side to the other of the street's pavement. Not much imagination is necessary to make out that the crack delineates the shape of the crater created 42 years ago. Why is this? Pavement maintenance manuals explain the possible causes for a crack caused by sinking as the "collapse of subterranean cavities, particularly in urban zones". Above we mentioned that the street was repaired in record time. Perhaps the workers who carried out the repair did not compact the ground well. It was not difficult, but would have required a bit more time. A hasty patch-up to overcome a traumatic incident. A metaphoric interpretation that relates the emergence of the crack with the unresolved fissures of Spanish contemporary history is not a mere coincidence. Fernando Sánchez Castillo renders this fracture as a frottage on cloth that records each fold of the street and transforms a chapter of Spanish history into abstraction.

The same occurs with the third work related to the assassination, *Túnel* [Tunnel]. To the surprise of the artist and to all of us working on the preparation of *Más allá*, the studio that the "sculptor" Atxulo leased is now an apartment rented for temporary stays. Tangentially, this also constitutes a reflection on the transformation of a manufacturing country into a country dedicated to tourism. In any case, the apartment is offered online in a charming and elegant manner with well-executed photographs. In a side room that aligns with the building's exterior façade one can see a closet whose interior can only lie underneath the pavement. The deduction did not take long to be drawn: the entrance to the tunnel that the terrorists excavated under the street. A fragment of the history of Spain preserved by pure chance. Fernando Sánchez Castillo has translated it into a geometrically perfect sculpture. He has chiselled it in stone from Calatorao, a quarry from the province of Zaragoza whose stone is esteemed by sculptors because of its quality. In a message from beyond, and not foreseen when choosing the material, the stone is the same type as used by Juan de Ávalos for the sculptures at the base of the cross of the Francoist monument Valle de los Caídos.

All of these objects are transformed into fetishes from the past. Other works in the exhibition have already become fetishes, however, before joining the exhibition. The fetish is one of the most solid of modern constructions, the very centre of the mercantile logic that feeds global capitalism as much as the mechanisms of desire. The fetish is in itself what motivates the appearance of the museum in the 19th century: the belief that objects can have a symbolic value that exceeds by far that of other objects and elevates them to the top

of a scale of values where art participates wholly. This process is fed as much by colonial expansion, which brings objects from exotic cultures requiring a re-contextualisation, as much as by the rise of industrialisation, which coincidentally supplies the world with goods produced by the genius of civilised man. In *Más allá*, the fetish is present in certain appropriationist strategies of unique works, unique due to the layers of meaning that we are able to confer on them.

Years ago, Fernando Sánchez Castillo presented *Baraka*, a large display case containing the lightest objects ever displayed at CA2M as art objects: Two eyelashes that, together, must weigh much less than a gram. In order to understand the story behind them, one has to see the video presented beside the display case, but it suffices to say that these remains originate, allegedly, from the death mask of Francisco Franco. Beside them there is a safe that is partially open, ready to house the results of the DNA analysis of these remains. Once again, as has occurred several times during the story of this exhibition, we find ourselves before something that could easily go unnoticed, but which, in itself, is a chapter of history.

If these eyelashes recount a significant chapter, *Mármoles Rambla* [Rambla Marbles] describes another one much more minor: the trace of the suffering of an undetermined number of prostitutes from the Rambla avenue in Barcelona. The stone of the threshold of the doorway leading to a brothel, in operation until very recently, bears the marks left during hours and hours of waiting in the cold and in the uncertainty by the sex workers. A depression in the stone, an involuntary sculpture realised in marble, preserving in itself the story of the decades in which the country was governed with an iron hand by the bearer of the eyelashes in the work displayed in the same room. Linking both of these works is another one in which something equally immaterial is at its centre: the air of the spare tyre of the vehicle that transported Franco's coffin in 1975. This lorry was put into service only this once, from the Plaza de Oriente in Madrid to the Valle de los Caídos. Here it appears as a persistent, immaterial, powerful presence.

Robert Frost claimed that "poetry is what gets lost in translation": the residue of what happens when a change, an alteration, a transposition takes place. Fernando Sánchez Castillo's strategy juxtaposes a variety of transformations, linking as many *translations* – alterations in language or semantic conversions – as *transpositions* – changes in material, dimension, sense, use. A great part of the richness of his works resides precisely there: in what is gained and what is lost in the transmutations of representation, in the passage from reality to its narration, from its narration to memory, from memory to its story, and by means of various successive chains – some more evident, some more concealed – to the work of art.

## Thinking with Art. On artworks, originals, relics, and icons as food for thought in addressing remembering and forgetting Genoveva Rückert

---

Fernando Sánchez Castillo investigates the relationships between history and politics, art and power, public space and collective memory, and their manifestations in the form of monuments. He is among the foremost Spanish contemporary artists and one of the rare ones to attempt to come to terms with Spain's recent history. He acts not as a provocateur but as an artist who configures facts and objects aesthetically in a way that gives us access to his ideas.

At the heart of the exhibition at the OK Center of Contemporary Art in spring 2014 was the work *Guernica Syndrome* (2012), with which Sánchez Castillo ventures to engage with an almost forgotten and yet highly charged relic: the yacht "Azor," which once belonged to the former Spanish dictator Francisco Franco. After Franco's death in 1975, the state took over ownership of the yacht and then sold it off cheaply, perhaps wishing to rid itself of this fascist symbol. The private buyer tried in vain to market the yacht as an attraction. In 2011 Sánchez Castillo purchased the Azor for a project at Matadero Madrid, for which he had it dismantled and compressed into a multi-part sculpture made up of over 40 metal blocks. In formal terms, the reference here is to the minimal art of the 1960s and its quest for logic and objectivity, but the work also brings to mind the Nouveaux Réalistes and César's "Les Compressions." At the same time, however, the piece alludes to the, in most cases emotionally fraught, efforts to overcome the past, showing a way to mediate between the two poles of repression and glorification of history.

Fernando Sánchez Castillo is no longer concerned here only with Spain, a European country that, with the monarchy that was reinstated after Franco (under King Juan Carlos), has gone from dictatorship to democracy as an alliance of 17 autonomous regions and which has since then developed into a nation plagued by conflicts. In Spain, many monuments and icons, such as the memorials commemorating Franco, who ruled the country from 1939 until his death in 1975, have been banished from the public space. So how can these now be dealt with? When images and monuments are destroyed or have disappeared into depots, any engagement with them is no longer possible. Sánchez Castillo arduously obtained permission to view these hidden monuments. For his video work *Táctica – Episodios nacionales* (2010), he joined a group of blind people in visiting equestrian statues, busts, and the rare pieces in museums (a wax figure of Franco in the wax museum) or in the Navy Museum (a bust of Franco and razors he used) and tried to "grasp" them in this way.

Things that the dictator once touched – on a small scale his razor, or his yacht with its majestic dimensions – are now "charged" objects similar to religious relics. Just like real "relics" – venerable remains of saints' bones, ashes, or clothing – a cast of the dictator's hand or his death mask are now cult objects for his devotees. The eyelashes caught when casting Franco's death mask, which the sculptor who did the job kept for decades, have now been preserved by Sánchez Castillo in a thick glass table. In the same vein, in the photo and video documentation *Baraka* (2007), he breaks with the cult of the dictator by trying to gain insights into his character with the help of palm readers –with a touch of tongue-in-cheek humour. In the exhibition, these works addressing the Franco era were shown in a kind of "cabinet" together with a model of the yacht.

Monuments and iconic media images are a leitmotif in Fernando Sánchez Castillo's work. But the artist has global "aspirations" that go beyond the micro-history of Spain. He deals with evident relish and irony with the function of art itself and has made a confrontation with the archetypal sculptural genre of the monument his main focus, thus adding a new chapter to the long history of sculpture. This focus is portrayed in a three-dimensional *Mental Map* (2014): heroism and anonymity, weapons and creativity; regardless of the divergent themes in his work, Castillo argues that it can all be reduced to a common origin: stone. Similar to Aby Warburg's study of gesture throughout art history, this associative mind map assemblage conveys the artist's thought process: The specific examples and complex references in this cosmos of sculptures, art, and trash thus range from stone as a first tool, first weapon, first music instrument and sculptural material, to the history of the great monuments to freedom (such as Michelangelo's *David*) as symbols of the emancipation of the people to attain the status of citizens, all the way to today's battle through the means of consumption.

The third thematic block in his oeuvre, his ironic and witty video works and installations, treated the role of art (dance, music, and the visual arts) and its execution by means of the purposeful and experimental alienation of tools and machines, such as a demining robot in *Method on the Discourse* (2011), fire engines in *Pegasus Dance* (2007), and objects used for sound generation in *Stone Soul Army* (2013). This approach fits in well with the curatorial concept of the OK and its series of international solo exhibitions, most recently featuring Shilpa Gupta (India) and Ryan Gander (United Kingdom). The series invites artists in an important phase of their career to reflect on their own work and to experiment on site. By juxtaposing Fernando Sánchez Castillo with the young Austrian artist Gabriele Edlbauer, the OK deliberately presented two generations and two poles of contemporary engagement with sculpture. Both artists are concerned with the art of the three-dimensional, moving between realism and abstraction but arguing differently about material and function, whether as a monument or usable object and display.

During its 25-year history, the OK Center of Contemporary Art has evolved from a studio building established in the early 1990s to an international exhibition institution and festival centre. After the merger with the Ursulinenhof event venue, which gave rise to the OÖ Kulturquartier, and the inauguration of the successful popular format “Höhenrausch,” taking place on rooftops all around the art institution, it redefined itself and its role based on its original identity: orienting its work around artists and their production and focusing on media art and installations. All the while, the desire to transform spaces and to take on sociopolitical themes persists as strong as ever. And these intentions are mirrored in the interests of the “space modeller” and “memory specialist” Fernando Sánchez Castillo. The long-standing cooperation – the first exhibition on Spanish media art, for which Ferran Barenblit served as advisor, took place in 2006 – and a common interest in the themes of remembering and forgetting resulted in 2008 in a presentation in an underground tunnel network in Linz, and finally in 2014 in a “mid-career” exhibition in cooperation with the Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) in Móstoles.

Remembering and forgetting are a pair of twins that have profoundly shaped our cultural history. Ever since ancient Greece, Mnemosyne, the celebrated goddess of memory, and Lethe, her grey sister of oblivion, have faced off militantly and yet have become entangled over the centuries into a virtually inextricable jumble. Modern science has taken an avid interest in the ability of the brain to forget things. “The sum of our knowledge consists of what we have learned and what we have forgotten,” Maria von Ebner-Eschenbach already pointed out. The introduction by psychoanalysis of the concept of repression has substantially expanded our view of this theme. The discussion of remembering, repressing, and forgetting takes on special drama and political import against the background of attempts to eradicate entire peoples in the Third Reich and contemporary dictatorships. Monumental tomb memorials as well as funeral and death rituals attempt to keep us from forgetting the individual by constructing a state of belonging in a collective memory. These efforts are especially dramatic when dealing with attempts to exterminate entire sections of the population by modern industrial means. “Never forget!” now replaces the fascist slogan “Arbeit macht frei!” as watchword at the entrance gate to the Mauthausen extermination camp near Linz on the occasion of the annual memorial march of the antifascists and concentration camp victims associations.

The River Lethe, “the river of forgetting” at the threshold of the Greek underworld, in which all memories were drowned so that the dead could blissfully forget the past, was the leitmotif and the source of the title of the exhibition “*Tiefenrausch*” in 2008.<sup>1</sup> Which memories

1 *Tiefenrausch – Stream of Forgetfulness*, ed. by OK / Martin Sturm, vol. 2, Tiefenrausch. A project of the OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich for Linz 2009 Capital of Culture, Folio: Vienna and Bolzano, 2008.

can or must be rescued from the river of forgetting? And why? In what manner, using which aesthetic strategies, is it possible to shed an unforgiving light on the seemingly inextricable skein of memory, remembrance, forgetting, and repression in order to help unravel it? Monuments as an important part of the culture of remembrance were already the subject of Fernando Sánchez Castillo’s *Up and Down* (2006/2008). He satirised the cult of monuments here by having a copy of the equestrian statue of the dictator Franco rise out of its pedestal when a coin was inserted – like the evil genie out of the bottle. This, too, was a collaboration with Ferran Barenblit and the Centre d’Art Santa Mònica (CASM) in Barcelona. The realization that even memory is subjective and is in fact (re-)constructed just like every narrative makes self-remembrance problematic. The historian Johannes Fried states in his book *The Veil of Memory* that there is no such thing as two identical memories, because two individuals will always perceive and remember one and the same event quite differently, and the brain of any one individual will also modify the memory each time it is called up. “Memory always has to do with the present and never the past. It is a creation, a construct.”<sup>2</sup> Beyond all conscious manipulation, remembered material is therefore always subject to distortion. The task of creating manifest monuments that “freeze” a certain version of the past has thus become virtually untenable for contemporary art and can today be regarded as nothing more than applied craftsmanship with the ideological habitus of a petrified gaze. The contemporary approach to memorializing using temporary installations, however, continually strives anew to counteract forgetting.

### **What does a monument look like today – what is worthy of commemorating?**

As a member of a generation characterised by ideological scepticism and post-heroic aesthetics, Sánchez Castillo deals with the relics of the past, asking what today’s iconic images might be: Are they the monuments to the past or the media images of the present? How do we react to them and how can history be made “tangible” through them? How should we deal with the ambivalence inherent in images of dictators – should we lock them away and render them invisible, or, despite the cult that might surround them, should we show them again in public or at least in the museum, in a protected environment? Do the eyelashes of the Spanish dictator Francisco Franco belong in a museum? Or what is the “correct” way to present them? What do the more than ten tons of aluminium scrap left over tell us about the turbulent history of the Ship of State Number 1 – a small yacht that Franco used both privately and as a statesman for staged presentations and negotiations “outside” of Spanish territory?

2 Johannes Fried: *The Veil of Memory: Anthropological Problems When Considering the Past*, German Historical Institute 1998, p. 105.

How is it possible to erect a monument to anonymous resistance? How do we create a portrait of an unknown person? Which means can a sculptor use today, in this era of 3D printing and high-tech computer-based milling machines and injection moulding techniques?

In a large sculpture, Fernando Sánchez Castillo alludes to the so-called *Tank Man* (2013), or “Unknown Rebel.” This unidentified man rose to international fame as a media icon when, during the massacre on Tiananmen Square in Beijing in 1989, he stood firm before a convoy of tanks and blocked their advance, all the while holding a shopping bag in each hand. Captured by numerous photographers and TV crews and published all over the world, this scene was transformed by Castillo into a 5.16-meter-high 3D print whose size and coloration recall Michelangelo’s *David* in Florence. Castillo’s aim was both to erect a monument to this example of civil disobedience and at the same time to reflect on the subject of monuments itself. There is also a small model version, which has multiplied five thousand fold to form an army *Made in China* (2013), leaving the toy character of the individual figurine far behind.

Sánchez Castillo fused the *Tank Man* with Lei Feng, a popular figure in Chinese propaganda. The young soldier was transformed after his early death into a youth hero by the falsification of his diary. Sánchez Castillo joined the famous face of the “fake” hero with the anonymity of a real hero, delivering a thought-provoking statement on the topic of heroism and popularity.

### So who deserves a monument and why are monuments so often attacked?

On the occasion of the fall of the Berlin Wall in 1989 and the great political turning point in Europe 25 years ago, Sánchez Castillo continued his series of small statuettes with the work *Mauerspringer* (Wall Jumper, 2014), created especially for an exhibition at a branch of the Energie AG. Here, another one of the key media icons of the twentieth century was translated into a three-dimensional form. The photo shows Conrad Schumann, an East German border soldier who in 1961, just three days after construction started on the wall, jumped over a barbed wire fence into West Berlin, becoming one of the first border crossers.

Castillo also erected a monument to the barricades used in the recent demonstrations in Spanish cities, using bronze, one of the most precious sculptors’ materials and one that has always been used for monuments. The piece irritates with its “lifelike” impressions of everyday objects that are frequently repurposed for street fighting. *Barricada Collage, The Nature of Social* (2014), an ensemble of tree boughs, tires, and bottles, thus becomes a monument to rebellion and resistance.

Historical monuments in the public space often seem like they have always been there, or, as Robert Musil put it: “The most striking thing about monuments is that you do not notice them. There is nothing in the world as invisible as a monument.”<sup>3</sup> And yet monuments also spark resistance. Even neglected public furnishings that usually go unnoticed can still today become a bone of contention when they are hyped in the media as a public nuisance. In the public sphere, the lines of conflict are unambiguous and sharp, and social friction can lead to the formation of a concerned public – and sometimes to a “scandal.” As manifestations of political power, monuments may be attacked as proxies and are seen in particular during a changeover of power as symbolic substitutes<sup>4</sup>.

The toppling of a monument, an instance of political iconoclasm, denotes the politically motivated removal or destruction of symbols of rule or portraits of sovereigns, usually in connection with the overthrow of a ruler or the collapse of a political system. In the long history of iconoclasm,<sup>5</sup> the goal has always been to make visible symbolically the loss of power or to lastingly remove the symbols of a defunct regime from public view. In the video performance *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago*, the head of a statue is abused in a number of ways, accompanied by classical music. The individual attacks on the symbolic fallen dictator develop a very immediate comic affect, the work providing a humorous commentary on the symbolic power of monuments, which are either worshipped or also destroyed as proxies of those they represent. The quirky title is a reference to a headline after the coup d’état in São Paulo in December 1968 and refers to the fact that the loss of freedom is possible merely through censorship and the absurd. In the friction between art and society, art often takes the form of social counter-draft and barb, also defining its own responsibility and mission as such – no longer in the realm of high culture or subculture, however, with the resulting barriers to access, but instead as entertainment on a high level. Is this a wrong-headed, or perhaps actually a viable strategy that art uses for its own purposes? Humour as a legitimate means and viable strategy of mediation can be found in many works by Fernando Sánchez Castillo, for example in his *Spitting Leaders*. In this fountain installation of bronze sculptures spitting at each other, we find the contemporaries Mussolini, Franco, and Stalin placed in “dialogue” with Philipp V.

3 Robert Musil: *Denkmale*, in: *Nachlass zu Lebzeiten*, Hamburg 1962, p. 63.

4 Winfried Speitkamp (ed.): *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, p. X.

5 Martin Warnke (ed.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, Munich 1973.

## How does art “work” and what is its sociopolitical relevance?

Often, Sánchez Castillo reuses what already exists. Things or means that come from another area are repurposed and used for something completely different. In Sánchez Castillo’s work, military apparatuses such as water cannons or demining robots are deployed as artistic tools instead; they are made to dance or used for sculpting or painting. This conversion of an object, which Marcel Duchamp brought into the world of art with his *readymades*, is particularly apparent in *Method on the Discourse* (2011). Referring with its title to the *Discourse on Method* by the French philosopher René Descartes, this work deals with the fact that certified truths do not exist and we therefore always have to doubt the official versions.

Sánchez Castillo reverses the function of a military robot used to deactivate bombs and turns it into an artistic device, using it to create a series of sculptures, for example a replica of Duchamp’s famous bicycle wheel from 1917, but also abstract paintings in the tradition of “shot pictures” (as practised by Niki de Saint Phalle). Contemporary art becomes a tool used to demonstrate that things can also take on a different existence thanks to freedom of thought and action. This is nothing less than a defence of dialogue and non-violence, as well as a plea for mastering technology through the intellect and deploying art for the transformation of society. According to Jürgen Habermas in *The Philosophical Discourse of Modernity*, the authentic modern work of art is “radically bound to the moment of its emergence; precisely because it consumes itself in actuality, it can bring the steady flow of trivialities to a standstill, break through normality and [...] satisfy for a moment the immortal longing for beauty – a moment in which the eternal comes into fleeting contact with the actual.”<sup>6</sup>

This fleeting moment keeps the window of memory open and stems the tide of forgetting, even if it cannot stop it entirely. Remembrance, but also using the means of art to cast doubt on what is given and to instigate transformation, are the central motifs in the complex oeuvre of Fernando Sánchez Castillo. We can follow his thinking through art in order not to go under in the ahistorical rush of consumption and the progressive reduction of meaningful places of remembrance to mere sightseeing attractions. When we are sensitised to the symbolic and historical reading of our surroundings, we are then able to draw knowledge from art. As with Descartes, something new can only emerge from fundamental doubt about what exists, and we need a method for advancing from a secure foundation to further insights. Why not use art as this method?

---

6 Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, The MIT Press 1987, p. 9.

## About Fernando Sánchez Castillo Javier Hontoria

---

The battle of classification, of pigeon-holing, that *labelling* so often referred to today but which for centuries has weighed down the rigorous appraisals of those who approach artistic creation in some depth, is a lost battle. For decades, the misnamed field of political art became the catch-all for everything, an umbrella that provided shelter for endless artists of the most varied kind. We know that an artist’s stance is political before entering into details. Political with respect to oneself, in the symmetry between what is sought and what is found, and insofar as what is found must be no other than the tangible or intangible realisation of the stance that we hold in the framework of our own understanding of the world. In a hastily advancing 21st century in which a barbaric capitalism has made the world of art a private reserve for satisfying its whims, it is increasingly rare – if not absurd – to find *political artists*. Under the seemingly unmovable market laws, artists who today claim to be political are merely spineless and innocuous ragdolls whose contradictions are revealed as soon as they set foot in the system. It is difficult to deny this evidence: The inclusion of art that states its desire to change the direction of things on the unstoppable commercial wheel is problematic. Therefore, is it not in this field of contemporary creation where extra precision is required, a greater effort when classifying and labelling the work of artists? Or perhaps it must be seen from the opposite angle: Is it necessary to go on classifying them and condemning them to such an exasperating arbitrariness?

Two decades ago, when the excesses of the art market were not as pronounced as now, Fernando Sánchez Castillo, who was then just beginning his career, was already branded a political artist in Spain. Neither then nor now was justice done to this brand. From a very early stage, the artist’s ambition focused on far more specific issues, based above all on stopping time from pushing recent episodes of Spanish history into oblivion. Time and – of course – power. The artist questioned how the structures of power made their attributes and emblems visible and, by pulling that thread, he untangled the already exhausted discourses of sculpture as a commemorative and exalting monument of authority. With a markedly playful profile, his work explored the dark period of the dictatorship of General Franco, whose figure he revived by challenging the ridiculously extended cliché that says that history needs the perspective of time. And he did so by emphasising the supposed commonplaces that authority itself seeks to make less common. In recent works, the artist conducts an exercise in the reconstruction of history that is almost literal, and has done so without leaving loose ends, seeking the real meaning of his search and transcending the anecdotal, which is the grave in which many of the approaches to history made from contemporary art lie.

Otherwise, look at the work carried out recently on the *Azor*, the Spanish dictator's yacht, a motif that Sánchez Castillo has explored on many occasions. In one of the rooms of this extensive Austrian exhibition you can see a set of apparently shapeless metal blocks. Displayed on wooden pallets, they form a clear grid that recalls the celebrated *primary structures* that appeared in the United States in the 1960s. They are fragments of that big whole that was the great block presented for the first time at Matadero Madrid and which later could be seen in German institutions in Brunswick and Munich. Sánchez Castillo acquired the remains of the yacht, whose mast had already been taken to MUSAC in León years before, and he compressed it, forming a big black cube. It seemed that this big black prism was going to be the end of the story of the *Azor*, a yacht that had been an irritating nuisance for successive democratic governments after the dictator's death in 1975. With this cube, a formal and also conceptual cycle was closed; its history was definitively *silenced*.

Fernando Sánchez Castillo is not an artist who feels a special predilection for reinterpretations of the History of Art but the reference to minimalism in his treatment of the *Azor* is highly pertinent. As we know, the eruption of minimal art in the United States was greeted as the epigone of the modern, and involved, on the one hand, the decline of narrative while, on the other, it illuminated the appearance of new relations between the work, the viewer, and the space that hosted them. The cube of the *Azor* represents the end of any narrative possibility of recent history in Spain. It is not by chance that Sánchez Castillo refers to the yacht as a "stage", which is also how Douglas Crimp understood that new aesthetic paradigm brought about by minimalism.

But our artist kept an ace up his sleeve. If, as we mentioned above, Sánchez Castillo's ambition lies in not allowing time and power to impede knowledge of history, this cube could not involve the absolute end of the history of Franco's yacht. This is why in the main room of the OK Center of Contemporary Art in Linz he has deconstructed the cube and placed the small pieces on wooden pallets as if they now lend themselves to a new analysis. In the reticular arrangement, still with a minimalistic stamp, there is something funereal, as if they were corpses awaiting an autopsy to shed light on their deaths. And with a forensic approach, the artist will determine if history can still be rewritten, if it can still be seen from new angles and if new readings still remain beyond the biased and regulatory interpretations.

Moreover, in his case we realise how Duchamp's legacy is so powerful that his presence in the minds of today's artists is a given and unquestionable, broadly accepted, reality. The artist, in his work on the Spanish dictator, has used death masks that not only show an interest in what had already been done, in the style of the French artist, but also shed light on surprising deviations from the meaning or flagrant absurdities, to put it plainly. They are works that stress the clash between power and its representation, some bordering on

delirious results. In his discovery of one of these masks of Franco by a well-known artist, Sánchez Castillo detects a curious and unlikely drift between how the representation is approached from either artistic or artisanal practice in a context in which one might expect an anonymous and mute approach and not the ostentatious and egocentric exercise on which this practice was focused.

The history of totalitarianism, the cult of personality, the projection of the image, and the relation between the individual and the masses are other aspects that Sánchez Castillo has addressed with rigour and boldness in equal measure. Early works already revealed an interest in arrangements of the social developed by authority at different historical moments, and he did so from a playful, almost invented, perspective, such as in those experiments with honey whose healthy aroma attracted docile ants, forming symbols of authoritarian power. Juan Botella rightly notes the implications of play in art and cites Gadamer, who situates "play, symbol and festival as the anthropological basis of our experience of art."<sup>1</sup> And also of life, given that the *raison d'être* of many early and later works lies in experience and in the objects of our childhood, in festive situations of a supposedly friendly atmosphere rich in artefacts and junk whose uses and meanings are systematically deactivated and reverted. This linguistic subversion encapsulates a major part of Fernando Sánchez Castillo's work, visible in his festive texts, in his machines powered by small engines, in his weapons, scale models, fountains... Other works invoke teenage hooliganism, which the artist attributes to an apparently inoffensive but decidedly sour innocence in the video *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago*. Others invoke the esoteric fate of clairvoyants who read the hands of the dead dictator using a mould taken from a statue in his honour. Sánchez Castillo has used such decision, such brave determination, to address this model of commemorative statuary by questioning its validity in aesthetic and political terms. And with great irony he appropriates this sense of the monumental, turning it inside out like a sock, and the aura of the leader is now disdained and the anonymous voice of the subject sublimated.

Someone told me not so long ago that art does not count, but we do. It is something with which Sánchez Castillo seems to agree, because in all his work he has kicked the ball into the viewers' court. Following his interest in symbolism and in the vehicular strength of the signifier, he has recently made a big statue of the legendary Tank Man, the person who held out against the tanks in Beijing the day after the appalling repression in Tiananmen Square, 25 years ago. That unidentified man confronted the tank columns and became an icon, an unknown, elusive, and empty icon. Perhaps digital technology is the most precise medium to emphasise that status of vacuity, the liquid nature of an individual of whom only

<sup>1</sup> Juan Botella: *Method of discourse*. Catalogue of the exhibition under the same name held at CAC Malaga in 2011.

the miraculous trace of a photograph exists. If that image exists so did the event, as Barthes would argue in a statement that today appears outdated but which does have an evanescent quality similar to the digital archive from which Sánchez Castillo's sculpture emerges. There is a relation between form and content which to a great extent summarises the position of the artist in relation to the drift of the sculpture as a monument. There is interest in collapse, which involves the notion of gravity, that of a solid weight always inherent to statuary. The bluntness of the bronze, its yearning for perpetuity, the call for an everlasting memory, its violent intrusion into the public sphere... This collapse cannot be discreet or subtle. It is accompanied by the turmoil (almost always irate) of the masses. The personality of a leader is forged in the solid formalism of the sculptures that revere him. It is not easy to pull them down (do you remember how long Saddam took to fall?) and when they fall chaos emerges around them. In contrast, the personality of the anonymous being, that of our discreet and elusive Tank Man, is forged – and this cannot be by chance – in the liquid evanescence of an archive.

Anonymity is a major issue, and Fernando Sánchez Castillo prefers not to leave loose ends. It is not the portrait of a Chinese male. It is the portrait of a male who has been made using a large number of models that fuse into one, so that there is no hint of doubt, and that his Tank Man is really nobody, and that the space for what is contingent and eventful is rejected around this man about whom there is only one reality: he is *Chinese*. There is something in this idea of construction that is formal and narrative, ideological. Like the character of Li Feng, built by Mao to invigorate his discourse, it is a fictional character. There is a curious duality in how this matter is seen. While the Chinese apparatus gives shape to the inexistent, Sánchez Castillo enhances the liquid character of the reality that remains ethereally and miraculously in the collective memory. Meanwhile, he questions the conceptual distance that mediates between the leader and the masses because, as we see in our Tank Man, both ideas come together in a single notion.

In the exhibition there is a clear interest in the models of production and in the tremendous paradoxes that take place in certain political systems. Not very far away from the Tank Man, which – it must be pointed out – measures one centimetre less than Michelangelo's *David*, a large army of 5,000 miniscule tank men covers an extensive area of the floor of one of the centre's spaces. There is a notable difference in scale between these two works and, above all, a significant variation in the point of view, in the way we look at them. Fernando Sánchez Castillo is aware of the enormous difference between looking at a leader and looking at the masses. We look at these 5,000 small tank men from top to bottom, with all the political and metaphorical connotations that this involves and whose origin lies in the early representations of the masses made using cinematographic language. We will examine them later.

But this army of tank men has a fundamental singularity as it involves a dual reading. They are 5,000 Chinese men, manufactured following the productive spirit of capitalism, which the artist wanted to make in China, where production costs were, to complete the paradox, higher. These types of contradictions have great conceptual value for the artist. Because not only does he wish to make us – the viewers – party to them but also wants to involve those prone to them, which is an essential aspect of his work. “Dress it up however you like,” Sánchez Castillo seems to tell us, “but this is the reality.” The small tank men appear as a stony compact mass, like those images by Thomas Bayrle in which the mass becomes a unity in the most literal and apparently indivisible sense. The German artist, who worked in a textile factory and took great metaphorical advantage of how the patterns were created, *wove* his images using the Chinese parades as weft and the basic principles of capitalist production as warp.

•

After the references to Franco's yacht and the paradoxes between *power and the masses* in China, this exhibition explores areas dealing with given specific authorship guidelines that the artist has approached on many occasions throughout his career. Not long ago, in his exhibition at an art centre in Malaga, Sánchez Castillo presented a set of works in which he unlinked himself from authorship and *left the work* to a series of robots such as those used by bomb disposal officers. It is not and will not be the only occasion when the artist delegates to instruments almost exclusively attributable to authority to create works of art. The paintings that can be seen here have been produced by the cold and mechanical arm of a robot. The closeness of the word *automatic* with the idea of automatism, which for decades we have linked to a pictorial surrealist practice, is curious. The result is more or less violent strokes on white backgrounds, which decisively recall disaffection with a credible and rational representation. In this case, they invoke their own discourse, which is no other than the discourse of authority, so surreal on many occasions. In times when the relations between power and the masses are not at their best in Spain, it is curious to link an automatic irrational practice to how the functions of authority are defined, how they are limited, and how they are entangled. And it is a good opportunity to witness, almost with amazement, how authority and power resort to their *talent* – we sense that just once – to *create* works of art instead of exterminating them. It is yet another example of Fernando Sánchez Castillo's already long-lived interest in the relations between power and culture, an interest that has led him to fascinating research into the incursion of the totalitarian leaders in the field of creation and the flagrant contradiction that this involves.

In a new inversion of the linguistic gestures, in a new exercise of semantic subversion of the conceptual expectations of a work, the paintings made by robots are indebted to – and therefore accompanied by – one of the most acclaimed pieces in the recent work of the artist, *Pegasus Dance*, made in Holland in 2007, in which he again revises the functions

that are generally associated with power, in this case, the anti-riot water cannon vehicles. In a brilliant gesture, the artist reinvents the violent nature of these instruments and slows down their tempo, accommodating them in an unusual poetic climate. The plays of light are filtered through the water that they shoot to the sound of music; the colours are degraded, the afternoon becomes pleasant and the scene intoxicating, almost like a bucolic landscape painting.

This notion of anonymous creation, apparently unlinked from the subjective profile of the artist, is of interest. In previous paragraphs I made a brief reference to the relations between cinema and the masses, and did so by recalling a text in which a Spanish theoretician pointed out how Dziga Vertov filmed the masses from above as if abstracting himself from his own eye, cancelling his subjective intention in order to adjust more safely to the real.<sup>2</sup> With the frantic advance of technology we are witnessing the consolidation of instruments which do not require human participation and control. The same theoretician locates the emergence of the drones and their decisive and perverse contribution to the language of war as a legacy of Vertov's early cinematographic approaches. And, as we know, they are not only used for extermination, he argues, but are skilful producers of urban representations when secretly plying our skies, capturing images on their dubious espionage missions.

Sánchez Castillo takes symbolism in other directions and makes it confront its own image. His interest in the symbolic paraphernalia of the different ideologies, in economic and political systems and, in short, in all representations of power results in a caustic exercise that is close to paroxysm. The range is very broad, from the hair of the dictator Franco to the anti-riot vehicles, from the lines of a hand in which to read a possible future to the striking ostentation of the fighter planes. Over the years, his revision of the instruments of power has gone beyond the Spanish context and today focuses on all the variants of globalised power. In all his works there is a didactic will which focuses on the longing to set out the reasons he creates his works. He wants to make all agents he collaborates with party to them. He is not the mercenary that breaks in, destroys, and flees with the loot. Rather the contrary, he openly shows the reasons why it can be interesting to oblige power to look in the mirror. And, of course, when the honest connivance between power and culture occurs, the latter is enriched through the image that the former receives of itself.

---

2 Peio Aguirre. *Some (modest) thesis on new publicity*, at: [http://peioaguirre.blogspot.com.es/2014\\_02\\_01\\_archive.html](http://peioaguirre.blogspot.com.es/2014_02_01_archive.html)

## But how could we talk about it? Catherine Grenier

---

In one of my last meetings with Fernando Sánchez Castillo, we visited a Teresa Margolles exhibition together, “The Witness” at the Centro de Arte Dos de Mayo. Margolles’ art is a highly committed form of art that essentially addresses the criminal and political violence that affects Mexico. In the installation she devised for the Mexican Pavilion at the 53rd Venice Biennale,<sup>1</sup> visitors were confronted with a bloodbath, impregnating the ground and large cloths covering the walls. In the context of an international cultural event that often offers whimsical artistic formats, the title of her presentation resonated like a challenge, directed both at other artists and at the audience: “What else could we talk about?”<sup>2</sup>

Fernando Sánchez Castillo has also adopted the stance of the artist as a witness; a witness haunted by the question of his responsibility and the limits of the artistic imagination in a world in which tragedy is a daily spectacle. For more than fifteen years the Spanish artist has been developing reflections on violence and coercion that generally take the form of large-scale installations, which are sometimes highly spectacular, albeit less impassioned than Margolles’ art. As a backdrop to his work, he asks the fundamental question: what could art talk about – if not about humans within history, individual conscience, our collective destiny?

However, for Sánchez Castillo, who lives in Madrid and often spends time in Amsterdam, his immediate daily environment is not steeped in violence. Although Franco’s dictatorship numbers among his youthful memories, those recollections might have been swept away by the *movida* and the cultural effervescence of the 1980s. Furthermore, although the ingenious mechanisms of his first works already saw him creating a *mise-en-scène* of catastrophes (a shipwreck, miniaturised flamethrowers threatening the audience), these pieces were as much a product of a childhood imagination fed with tales of battles as they were a political message, which was not rendered particularly explicit at this stage in his career. The artist’s mature work has, however, moved precisely towards such explicit statements. Over the years, his work has become resolutely political and has revisited the dark chapters of history, both in Spain and around the globe. Nowadays a number of his installations recall memories of dictatorships, in all the forms that this politics of terror has assumed, whether we think of Francoism, Latin American dictatorships, or Communist regimes. While his work is anchored in history, the angle from which he tackles these issues is more that of a sociologist, attentive to the repercussions of political actions on local people, than that of a historian. Although it is filtered through an investigative method akin to journalistic

---

1 In 2009.

2 “What else could we talk about?”



probing, the choice of his subject-matter moves beyond an intellectual examination to express the position of an artist who, while adopting a reflective and critical position, has a clear desire to adopt a combative stance. As Sánchez Castillo dissects the relationship between power and violence, this examination does not remain solely a theoretical and activist undertaking. Within this process he draws on his own experience of violence and its consequences, in as much as this has touched him directly as a Spanish citizen but also as an individual with his own personal reactions. In this mode of grasping History and (hi)stories, his interest lies as much in critiquing those who deploy violence as in identifying figures that react to and combat such violence. Rebellion consequently grabs his attention, as does authoritarian exercise of power. The revolutionary moment, the individual heroism of anonymous individuals thus number among his preferred topics, along with “negative heroes”, the powerful who use force against the masses and individuals. His work underscores in particular the ambiguities, precarity, and indeed absurdity that go hand-in-hand with the exercise of power and its symbols, accentuating the distancing arising from the passage of time and retrospective deconstruction of historical myths.

Sánchez Castillo’s work falls into the category of political art. Thanks to his subject-matter, his work owes a great deal to the legacy of socially conscious painting initiated by Courbet and Daumier; his urge to condemn wrongs places him within the tradition of “committed artists” born of the First World War and post-colonial liberation movements. The way in which he approaches these issues however distinguishes him from many works categorised as political. Sánchez Castillo’s defining hallmark is not so much the topics his art addresses but the new form he has found, his own form, in which to embody his ideas. In this category of political art, which has become a genre in and of itself, although the initial enquiry may be “What else could we talk about?”, the question that immediately follows in its tracks is “but how could we talk about it?” There is perhaps reason to fear that political art as a format is on the verge of exhaustion, even if the subject-matter of such art is inexhaustible. Since the 1970s and the heyday of committed art, every conflict or commemoration has given rise to a wave of works full of invective, which are rooted, on the whole, in a documentary aesthetic. We have by now grown very accustomed to these images borrowed from the media, which are in direct contact with the realm of the real, and which feed into painting, photography, videos, and installations. Similarly, for twenty-odd years, the works of memory that have appeared in the forefront of an artistic scene that has long become globalised have familiarised us with micro-narrative art based on witness reports, in which artists take on the task of writing a history that has been repressed or hidden. In this concert of individual histories, in the face of these multiple injunctions to awareness, how is it possible to position a strong artistic act and an audible message?

Sánchez Castillo comes from a generation that is fully aware of this problem, just as he is not naive about the supposedly autonomous status of creative work, nor about art’s liberation

vis-à-vis the various authorities that exercise power. Because he pursues his reflections from his position as an artist, his works also aim to render explicit and condemn the relationship between art and power. That is why, right from his very first artistic works, he is haunted by the question of the monument. He began to address this by taking images of barricades cobbled together by demonstrators from a random jumble of materials and transforming these first into miniature monuments, and subsequently, years later, into veritable bronze monuments. On the other side of the barricade, oppressive power is also symbolised by its monuments, majestic effigies that the artist repeatedly truncates, disrupts, and mocks in numerous works. Again and again, Sánchez Castillo has therefore produced a *mise-en-scène* of the downfall of existing monuments, in works that themselves fall into the canon of the monumental, whether it be a sculptural group or a fountain. In the process, he creates another type of monument that fits neither into the definition of a monument of glorification that seeks to channel present and future devotions nor into the notion of a commemorative monument providing a unifying group focus for remembrance. The principal characteristic of both such monument types is that they are articulated around a history presented as positive, which is not the case for the history evoked by Sánchez Castillo. As Jochen Gerz aptly stated when he was faced with the project of creating a “monument against fascism”, it is not a monument in the strict sense of the term that must be created when dealing with negative historical episodes, but instead a counter-monument. What status should we ascribe to Sánchez Castillo’s monuments? Rather than being counter-monuments, which invert the constitutive values of the monumental, his works are parodies, for they faithfully emulate the inherent characteristics of propaganda or commemorative monuments, yet transform their meaning. Irony is a term that frequently seems apt to characterise his work, but the notion of parody appears to me to be more fitting for a practice that affords little scope to rhetoric. Sánchez Castillo generally tackles History’s negative memories, and most of his parody-based monuments use effigies of dictators or other symbols of power. However, even when he addresses a positive subject – the resistance of an anonymous Chinese citizen on Tian’anmen Square – he still deploys the register of parody, blowing up his monument to some disproportionate scale, or reproducing the same model as a figurine in thousands of copies, like derivatives of popular mascots. For, if his monuments are indeed political allegories with a critical and accusatory thrust, they are also a means to introduce into the reflections presented to the viewer the question of how artistic language is instrumentalised. Sánchez Castillo also applies parody to art. Is the subversive provocation of his gesture neutralised when he buys up Franco’s yacht to transform it into a minimalist compression, or is this provocation instead heightened? This transformation of a symbolic object into one of the standardised formats of contemporary art raises specific questions that extend beyond the subject-matter addressed directly in this work. Has the new social recognition accorded to contemporary art added to or detracted from the practice of a political artistic project? As the contemporary artist now enjoys a

public platform, how can and must he utilise this position? Is he still best-placed to embody a society's conscience? Has political art, by being assimilated into a generally accepted category of art and enshrined inscription in official exhibition venues, come to share the status of monumental art? All these questions are latent within the installation made out of Franco's jacht, yet do not undermine the critical impact made by the history of this boat, whose adventures offer a bitter summary of Francoist and post-Francoist Spain's history.

Parody is only a different and subversive way of telling a story/narrating history, which is itself tied to a contested official account. Indeed, like many other works, the installation *El yate Azor*, 2012 (The Azor Yacht) is the fruit of a series of interlinked (hi)stories. For as long as I have known Fernando Sánchez Castillo, every new work he creates has been the object of a narrative that on occasion morphs into an epic. As I said, the initial spark of a work is generally an investigation, triggered by an observation or a found object. Subsequently, in order to realise the work, the artist must obtain seemingly impossible authorisations, convince reluctant participants, or find some way to circumvent likely censorship. Although I do not know exactly what shape the new works created for this exhibition at CA2M will take, I do know that one of them will use two of Franco's eyelashes, which the artist obtained from the owner of the dictator's death mask. I also know that he is trying to find a legal means of extracting DNA from these bodily fragments and validating its authenticity, running the risk of accusations that he is profaning the dead or indeed engaging in a fetishist act. In this case, as in all his other works, the investigation he conducts looks for all the world like a parody or game, yet, if that is the case, it is a very serious game that may call for an enormous effort. Contrasting with the enormous shell of the jacht, the approach the artist adopts on the basis of the eyelashes slots into reflections on a different order of commemorative objects, which are not monumental but are imbued with an almost magical aura, namely relics. This reference is on the one hand political, on the other religious, demonstrating the sacred character inherent to political symbolisation. One of the preliminary considerations that springs to mind in describing the mixture of fundamental seriousness and transgressive enterprise in Sánchez Castillo's investigative method relates to the works of the College of Sociology, which was created in 1937 by Georges Bataille and his friends. These thinkers with a Surrealist background, described by Denis Hollier as the madmen of society, used the new science of sociology in their own way in order to pose a challenge. Sociology would no longer be a science but something of the order of a disease, a strange infection of the social body, as the historian of the movement explains.<sup>3</sup> An infection launched to assault society in order to stem "the capacity of the human race to spring 'to attention'". Sánchez Castillo falls into the category of artists who have made it their mission to condemn individuals pushed to "stand to attention", as well as all the coercive

3 Denis Hollier, "A l'en-tête d'acéphale", introduction, *The College of Sociology*, (Minneapolis:University of Minnesota Press, 1979).

or seductive means of such subjection of the intellect and the body. Just like the editor of *Documents and Acéphale*, Sánchez Castillo envisages that bringing personal and social experience closer together offers the possibility of a spark of communion, granted freely, paving the way for a genuinely shared sense of community. "There are certain rare, fleeting and violent moments of this intimate experience on which man places extreme importance," Bataille wrote by way of introduction. "From this given the College of Sociology takes its departure, striving to reveal equivalent processes at the very heart of social existence in the elementary phenomena of attraction and repulsion determining this existence, as in its most marked and meaningful formations such as churches, armies, brotherhoods, secret societies. Three principle problems dominate this study: the problems of power, of the sacred, and of myths."<sup>4</sup> A space of questioning within the troubled context of a society threatened by war, the College of Sociology brought together philosophical analyses, historical reflections, and the dissemination of Bataille's subversive thinking. Attracting the finest minds of the era around very serious topics linked to the imminently looming catastrophe, the College's output stemmed however as much from artistic provocation as from some kind of intellectual sparring. Although it may not be fitting to associate Sánchez Castillo with the terms of "sacred sociology" or with some of Bataille's theories, I do believe that the artist nonetheless has a kind of kinship with this initiative that is simultaneously political, intellectual, and literary, rooted in an awareness that the main risk facing society is dehumanisation. This particular awareness, which leads Sánchez Castillo to re-establish the human as a priority upstream of the political, is to my mind precisely what distinguishes him from most artists who produce political art.

The specificity of Sánchez Castillo's oeuvre actually lies not so much in a particular aesthetic as in a specific mind set and a specific way of addressing the public. Adopting an approach that could well be dubbed paradoxical in another context, his practice combines literalness and distancing. His literalness is what leads him to set off in search of genuine fragments of reality, despite all the obstacles, in contrast to numerous artists of commemorative history who deploy the vector of fiction to create the objects underpinning their discourse. The distancing effect is created by the parodic and sometimes humorous dimension that introduces an exogenous element into the political object lesson. Historical discourse, like political discourse, is acquainted with allegory but does not engage in humour. Whereas the concepts put forward by Sánchez Castillo when he delves into history in his works are always impeccable demonstrations of a political notion, in parallel this committed artist also stages spectacles, tapping into ridicule or alienation effects to mobilise his audience. This splitting is intrinsically theatrical. It is therefore no surprise that performance and dance

4 Georges Bataille and Roger Caillois, "Sacred Sociology and the relations between 'society', 'organism' 'being'", Saturday 20th November 1937, repr. in Denis Hollier (ed.), *The College of Sociology*, (Minneapolis:University of Minnesota Press, 1979), 11.

make an occasional appearance, sometimes in the strangest of circumstances, in the form of a ballet of horses or anti-riot tanks, just as he deploys water features, like the fountain into which figureheads of power hurl their speeches at one another. Bruce Nauman, in one of his most famous works, transformed himself into a fountain, in response to Marcel Duchamp's *Fountain*. In Sánchez Castillo's *Fuente de caldas* (Caldas de Reis fountain), a jet of water shoots out from a Franco effigy. Bataille, in his article on the formless, asserts that "affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or spit"<sup>5</sup> Duchamp, Bataille, Nauman... Fernando Sánchez Castillo does not simply follow in the footsteps of a particular tradition of political artists. He is also a philosophical artist who draws on the legacy of the sudden jolt provoked by Dadaism. An artist who reveals, as he spotlights society's greater and lesser wounds, that History, like art, "is something like a spider or spit".

---

<sup>5</sup> Georges Bataille: "Informe." *Documents* 7 (December 1929), 382. English translation: Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, (ed.) Allan Stoekel (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 31

## Playing with history Gerardo Mosquera

---

**Gerardo Mosquera:** Although there has been a criticism of monuments from the art world, you are the only artist I know of whose work is directly based on the rhetoric, technique, and mechanisms of representation of the traditional monument, with the aim of subverting its operations of power. I am very curious to find out how you arrived at this approach.

**Fernando Sánchez Castillo:** Perhaps because, in a certain sense, I pose for myself acting like a power of a similar representative magnitude, something like a parallel state. I am interested in taking the very inertia of power to an extreme, rigorously pushing the acceleration of its logic to reveal its own deliriums, its deficiencies, and its excesses.

An example of this "histrionicisation" in the strategies of representation of power would be my work *Baraka*. It is a piece in which I complete the "history" of a piece housed in the Spanish Army Museum. The death mask of the dictator Francisco Franco and the impression of his hands cast in bronze. One of the technicians continued the "fetishisation" of the leader and, evading police surveillance, obtained two small eyelashes from the plaster mask placed directly on the cadaver's face. This person kept them for more than 35 years, before confessing this story to me. The State also cast Franco's hands with extreme faithfulness, so that all the hand's lines of "destiny" are clearly visible. Equipped with a hidden camera, I took the casts to various palm readers to read them.

The only thing I did was take the same dynamics of the State and of the people who worked for it a step further. There is something akin to a need to equalise the social balance.

**GM:** I have to admit that I am fascinated by the issue of Franco's eyelashes. You have exhibited them as part of the ensemble of pieces that revolve around *Baraka*. It is truly exceptional that an artist preserves the bodily vestiges of such a powerful dictator, a historical figure who dominated Spain for many decades. They are almost like an anti-relic, full of very strong symbolic content. Do you think of doing something more with them?

**FSC:** Actually, it is perhaps very similar to the behaviour of a collector who pursues the largest (the boat) and also the smallest (the eyelashes). The latter were obtained by the technician who made the death mask. In the short speech the technician made before my camera it seems like everything was prepared long beforehand, as though this person had

been waiting for years for this question and had prepared an answer, in case the State's security forces would have formulated the question.

I purchased the eyelashes from the technician after they had been kept in the transparent plastic cover of a pack of cigarettes. In order to exhibit them we built an urn made of double bullet-proof glass and iron beams, similar to that used for the construction of the armoured display case for *Guernica* (which we can also see in the exhibition at a scale of 1:5). The urn, which weighs approximately 400 kg, does not permit the eyelashes to be manipulated or substituted. After consulting forensic DNA specialists, we were able to determine that the hair follicles are preserved. That is where the genetic information of their owner is conserved. Nowadays we can determine from them a multitude of data that only a decade ago would have been inconceivable. From possible personality tendencies and even an inclination to metal pathologies, to such relevant information as whether the individual was fertile or not. This would turn the entire concept of a State centred on the family upside down. There are theories that postulate a possible infertility for Franco, and thus question the legitimacy of his descendants... not to speak of what is the true origin of those presumed descendants.

This all remains in the sphere of history-fiction up to now, but it is curious how a pair of eyelashes could change many aspects of this country's history, provoking a small convulsion among nostalgic followers. If one day such a genetic analysis were made, then its results could not be made public without committing a serious offence against the law. To this effect, such analyses would be kept in a safe that we have planned to be installed next to the display case. Disseminating the results would be the personal responsibility of those authorised by me to see them. The responsibility would lie with the observer and not with the creator.

More than the results, what fascinates me is the potential power of such a small object, its repercussions and legal status, and the entire possibility of transforming the dominant history of virility, the family, or the conception of the State as exists in totalitarian regimes. It would be a fact that would necessitate rewriting an "official" history that seems more like a operetta... Perhaps this would be the responsibility of future generations.

**GM:** Another of your works with historical relics concerns the yacht *Azor*. It seems fascinating how the boat, which was emblematic for Franco and his regime, has ended up as material for contemporary art, something previously unimaginable. You destroy that real, historical emblem by means of a minimal operation, which would seem to be the opposite of such a symbolic deconstruction. How did you arrive at the decision of reducing the *Azor* into cubes of scrap metal?

**FSC:** I would like to define the terms more specifically, if you permit me, since language is the basis for the security and the permanence of the piece within the field of contemporary art and of aesthetics:

- The term "scrap metal". The production process was carried out by a "recycling" firm. Curiously, they also recycle and destroy documents, that is, the remains of the correspondence and archives of companies and major corporations. Apart from these qualities that already stimulate one to work with such a firm, (one that recycles and destroys archives), the only way of tackling a 60 metre boat made of aluminium and steel was with a large company experienced in the demolition and recuperation of metal. Initially I proposed working with casting, the process I usually employ, and they immediately referred me to someone who salvages metals. The technology to be used is truly industrial; intermediaries were not necessary.
- The term "destruction". Another clarification I would like to make is that I prefer to speak of "transformation", of a change in "state". I would distinguish between various stages in the boat's status:
  1. Stage of power, site of representation of the leader. This would correspond to the period from the construction of the *Azor* until its sale by the State in a public auction.
  2. Fetish, the attempt to exploit the nostalgia of Francoism. This would correspond to the intention of the first owner of converting it into a floating hotel or into an advertisement for a roadside restaurant and motel. This would also correspond to the period of the Spanish transition, when the administrations of one or the other political party disassociated themselves from any reference to the dictatorship or its ballast.
  3. The economic value of its corpus, after the attempt to exploit the nostalgia. The cadaver of this metallic whale remained stranded in a ruined property; the residual value of the metal hardly covered its removal. It is at this point when contemporary art is capable of catalysing the processes and, with a small injection of capital, tipping the balance that maintains the boat "floating" in the Castilian plains towards its cubication as mere stock of primary material.

I titled the work *Síndrome de Guernica* for various reasons, in particular because of the ambiguity surrounding the bombing and the origin of the painting. Picasso approached

a historical incident using the formal strategies of Cubism. In my work I did precisely the opposite, employing the formal strategies of minimalism, the history of the cube and of the prism, in order to enclose formally an object loaded with great historical and political significance.

**GM:** It is interesting that the *Azor* was born under the sign of the changes of State, as I understand that it was built as a battleship and subsequently transformed into a yacht for Franco. Was this so? Because this is significant in symbolic terms too, as it underlines the militarism of the Franco dictatorship.

**FSC:** Actually the *Azor* was the transformation of a project for a fishery protection vessel, that is, a boat designed to patrol the waters where Spanish boats fish and protect them. An identical sister ship of the fleet, *La Sultana*, still functions; it has been reconverted and now serves as a small ferry between the Iberian peninsula and northern Morocco.

To meet protocol requirements, the *Azor*'s stern was extended by 10 metres, so that famous people could be welcomed on board and the boat could be used for recreational activities, as well as, of course, for making the famous photographs with tuna and sperm whales. In them the leader appears as a superman gifted with titanic strength, fortuitous in his catches and conquests.

The armed forces, in their different museums and storerooms, have been the repository of the various hot potatoes and pearls of the dictatorship, sometimes due to an internal will and other times at the order of the State... All of this material is very interesting for my investigations.

There are even museums, such as the Naval Museum, that conserve the razor that Franco used on the *Azor*. The label besides the object does not include an inventory, as though it were a ghostly appearance. It does list, however, the name of the donor, who in an act of responsibility shared his fetish with that of the museum.

The exhibition at CA2M also displays the spare tire of the army lorry that transported the commander's coffin to the "Valle de los Caídos", where he is buried. A completely new vehicle was utilised exclusively to this end, and it has been preserved for 40 years without ever being used again, only with those approximately 150 kilometres of the trip there and back. Those responsible at the museum even claim that the tyre contains the air injected into it in 1975. The preservation of this air, as a military parallel to Duchamp's *Air de Paris*, intrigues me.

This fact is in reality the real motive why the object is present in the exhibition. I am grateful to the sensibility of the director of the museum of the fleet of vehicles for lending it. It is a sign that things are changing and that we are enjoying our own peculiarities and particularities.

I am interested in the capabilities of the "document as monument". Of course, these are documents and monuments that are very idiosyncratic, from a society in a "peculiar" moment and with a "peculiar" social psyche, to put it in some "technical" manner.

**GM:** I find that minimalism, with its objective poetics, intentionally "presentational" and devoid of meanings (let us recall the famous phrase by Frank Stella: "it is only what you see"), has nevertheless resulted in a paradoxical and very effective vehicle for the construction of new meaning, reinforced by the contrast with the forms that are plain, "cold" (one need only recall Félix González Torres). Your work with the *Azor* pressures minimalism to the maximum, not only charging it with meaning, but also by using a real object drawn from actual history. Are you also making history by making the last transformation of *Azor*?

**FSC:** The objective was perhaps to remove an object from the field of history and to subject it to the reading of aesthetics, to where all the intellectual disciplines and civil and state systems have failed. How to approach the exorcism of an especially symbolic object, the scene of an era and of persons among which, like in a mirror, we inevitably see ourselves reflected.

Every year I receive, from time to time, a call or an email from journalists who do not have at least a minimum rudimentary sense of contemporary aesthetics. In reality, the *Azor* does not belong anymore to that field of contemporary events. It is now in the territory of a game between spectators of different epochs and historical moments, that which Duchamp said was the proper one of artistic activity.

**GM:** The exhibition shows works as well that respond to these tensions with history and with your paradoxical inclination to "monumentalise" art in a deconstructive manner.

**FSC:** Yes, there are other cold or frozen objects with which I have gone a tiny step beyond, returning to the original or hidden documents, but this time belonging to civil society: The tunnel where the explosive charge used to murder Carrero Blanco was placed, the bullet holes in the Parliament made during the attempted coup d'état on 23 February 1981, the crack in the painting *Dos de Mayo* by Goya...

The entrance to the tunnel used for the Carrero Blanco assassination was preserved for four decades by the owner of the basement in which the terrorists worked. He placed a

transparent door that allowed one to view it as a historical curiosity *in situ*. This door opens the possibility of truly using the space, apart from its historical value. I could imagine, for example, its use as a small wine cellar. It could be understood as a *readymade*, yet this time starting from a fetish: It contains the possibility of being transformed into an object/space useful for the inhabitants of the rented flat and possibly ignorant that terrorists, who claimed to be artists, in 1973 assassinated the President of the government and two of his bodyguards as they crossed that cavity.

That cavern, historic on account of its significance in the social change of that moment, has been scanned as though it were a prehistoric cave: it marks the year zero in Spain's recent history.

Access to it allowed me to obtain samples of sand and rock that could provide us with clues as to which kind of explosive was used, indicating the possible implication of a foreign power in this assassination.

From this episode I also obtained an impression of the crack in the spot of the crater produced by the explosion underneath the street, 42 years later. Despite the numerous layers of asphalt that have been applied to the street over the years, the crack that extends from the window of the flat to the memorial plaque for the murdered always reappears, as though the Spanish people were incapable of firmly sealing the hole of a problem from the past.

Speaking of Deleuzian holes, folds, and cracks, I could not resist studying the preservation of the almost 40 bullet holes conserved in the "Congreso de los Diputados" [Parliament]. We scanned the hole closest to the public galleries, again employing apparatuses that are used in archaeology and in the reproduction of Palaeolithic caves. Once again, an operation to study the terrors of the past. The objective was to realise an over-dimensional positive reproduction of the impact holes, those forms imposed by *manu militari* in the heart of the chamber that houses the symbol of a democratic society. The negative enlarged impression has the form of a mysterious and threatening fang, a form that is complicated to describe.

This intent to visualise the problem also encompasses the light box with the exact dimensions of the painting by Goya, *La lucha con los mamelucos* [The Battle Against the Mamelukes] also known as *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* [The Second of May 1808 in Madrid]. These are certain stains, in the shape of a map, that I remember in the upper left part of the painting, at the spot where the Mameluke holds the dagger. The stains were visible until 2008. A seminar on the restoration of the painting led the experts to eliminate them and restore Goya's original design. Yet I had been educated with the presence of those abstract stains that expressed the tragedy of the painting and of an entire society.

They were of a dark red, like dried blood. The only way to see them today is with the full-sized X-ray, which has been lent us, very generously, by the Prado Museum, and which I have used in conjunction with old photographs of the painting dating from the Civil War. We know that the paintings *Second of May* and *Third of May* (the one of the firing squad) travelled together, escaping the bombardments, to Geneva, that they were involved in a traffic accident and were considerably damaged. The most important anti-war paintings in history were damaged during our Civil War. What is fascinating is that there even was a transfer of pigments from one painting to another, and the cracks in one coincide with those in the other when we reproduce them in the upside-down position they were packed. As though the two images were not only visually related, but also through their shared history. Now we can see that gap, which today has been restored, which we and several generations of students of painting were educated with, and which we perhaps miss as an abstract injection of reality into the painter's composition.

Referring to the coldness of the minimal art gaze that you mentioned, I cannot feel other than as a heir to the concepts of a "perverted minimalism". It is possibly the most powerful strategy of many artists of my generation, in my case maybe associated with, or starting out from, the "critical fetishes", as Cuauhtémoc Medina would say. Objects that have been forgotten, or never constructed, or destroyed, from our "glocal" history.

**GM:** Apart from the traces and scars of history, your exhibition also demonstrates your interest in certain unique and forgotten architectures.

**FSC:** Because it has been forgotten – lateral history – I am intrigued by the armoured display case for the *Guernica* constructed by the architect García de Paredes for the first viewing of the work in the Casón del Buen Retiro in Madrid in 1982. MoMA demanded a case with anti-grenade glass; due to the events of 23 February 1981, Spain did not seem a safe place.

The structure was designed and realised with the thickest anti-grenade glass available. It is remarkable how military technology determined the vision of the painting. This geometric form was tremendously decisive in my first perception of *Guernica*. A marvellous sculpture, as I understand it, which like a diamond converted Picasso's cubism into a kaleidoscopic vision, even more complex.

**GM:** Those protective measures impressed me very much in 1983, when I saw *Guernica* there for the first time. You had to go through a metal detector to enter the room and there were – I cannot remember whether one or two – guards with submachine

guns beside the painting. My initial impression of *Guernica* remained linked to that situation, which augmented the myth of the work.

**FSC:** Strangely enough, I do not recall the guard that was there, together with the pre-Constitution flag, guarding the painting...

The information for the construction of the display case was provided by the architect's family, his children Ángela and Manuel. The family, the heirs, seem to have been instrumental in the reading and recuperation of singular incidents in the history of Spanish art, in particular in the years of exile.

In the exhibition I include the original plans for a projected bunker for Spanish art treasures from the middle of the Civil War. This construction, as far as I know the only one of its kind, was made with the idea of protecting the paintings, sculptures, and most important documents of Spanish visual culture from the deliberate bombardment of the Prado Museum. The fortification was meticulously calculated but was never built. Its creator, José Lino Vaamonde, escaped with the plans and documents, carrying them to various countries, before he was able to re-establish his life in Venezuela.

I found these plans in a small book, self-published in 1973, of which the Reina Sofia Museum has a copy. With this material I was able to make a 3D animation of a building that never existed: it was like giving life to a fossil. Some years before, Isabel Argerich, a conservator at the Spanish National Cultural Heritage Institute (IPCE), had contacted the son of José Lino in regard to the same materials, but this time in regard to the originals that had been used in the book. In spite of initial hesitation, the plans and other documents were ultimately donated to the State. The suitcase in which they arrived, a touching object, was also preserved by Isabel. It is a suitcase perhaps as important as Capa's one. It is a privilege being able to have these objects and plans in the exhibition.

Our history of construction, destruction, restoration, and iconoclasm leave nothing for ISIS to envy. For this project I have made a replica, also with scanning and digital printing technology, of the Christ of the Cerro de los Ángeles. This monumental figure of Christ was placed in the geodesic centre of the peninsula in 1919. The heart of Christ was to coincide with the centre of the nation. There exist some very well-known images of the demolition and shooting of this image during the Civil War.

The monument was later restored, but the head of the statue, misshapen, riddled with bullet holes, was left in front of it. The head disfigured by military action has suffered the erosion as well of almost 80 years of exposure to the elements. Curiously, it has been turned into a

figure that recalls a sculpture by Brâncuși. Lichens have grown on it and insects have sealed the bullet holes with their nests. It seems as though history becomes sweetened over with the passage of time and remains only a pure inert sediment.

**GM:** Something interesting about *Baraka* is that the Arab word refers to the divine power a person enjoys. In Morocco people said that Franco had *baraka*, which is the reason for your work's title. The work also penetrates the field of mystical beliefs by having Franco's hands read posthumously. Could you comment on this?

**FSC:** The idea was to make a documentary film taking the situation to an absurd extreme, which was already crazy, of making a mould from the fingerprints and the palm of Franco's hand. There was in the sculptor's intention something of obtaining material for future hand readers, or even better, for a future police or criminal identification. Be that as it may, in order to obtain the impression of the palm they had to violate the corpse and break the rigor mortis, because the dictator had died with his hands clenched into fists. A leader such as him could not be remembered by his fists, not even in bronze.

The mystical and mythical beliefs in Franco's personality were extensively cultivated by him and the regime's propaganda apparatus. One has to remember that he went in processions under a canopy and that he succeeded in turning the coup d'état of 1936 into a crusade against Communism and Freemasonry. His image of a saviour and of being protected by a supernatural force (*baraka*, in Arabic) derive from the beginning of his military career in Africa. It is reported that he risked his life in daring actions that earned him success and fame. The truth is that he was a meticulous person, who planned his actions to the millimetre, and later hid that planning in order to attribute a "divine" protection to himself.

The recording of the hand readers reading Franco's hand was done with a spy camera that simulated a button on my shirt. The hand readers had no idea whose hand it was, yet, nevertheless, all of them revealed well-known aspects that match the personality of the dictator and what we know of him. For me there is something mysterious in how they come near to defining his personality.

At first I wanted to get information about Franco the artist (he practised painting as a hobby), but the hand readers' comments, including of the one who "talks" with him, revealed quite precise facts about the public figure...

**GM:** We could say that you use monuments against themselves, using their own tools. But what is most important is not this deconstruction, but that it leads to a critical reflection on

history. Do you think that in this manner your art re-writes history from the potency proper to the visual and symbolic media?

**FSC:** In many cases the “intrahistories” [the everyday history behind the headlines] have interested me much more, I noticed how they were much more profound than the versions “digested” by and for the majority of people. Other times I accentuate a small anecdote, lending it the status of power... as though a small gesture could have been the seed of a triumphal revolution that conquered hegemonic power. It is a fantasy on other possible histories. We already know that all of history is a fantasy and a construction. What is fed to us as true and accepted is nothing more than the victor’s story.

In general, what interests me are the situations of power vacuums and momentary chaos, before the new situations perpetuate themselves with the same strategies as the ones they toppled. In this re-equalising of the balances is where I work with the same materials as power: with the documentary, sculpture for public space, or the archaeology of outstanding incidents that are little, or on the contrary, very well-known.

**GM:** I would like you to comment on the humour in your work. I see it as a carnivalesque humour (in the sense of Mikhail Bakhtin), one that de-sacralises historical figures and their representations, or takes the functions of repressive institutions and their instruments of powers to an absurd extreme. I also detect a tendency to play, to have fun with your work.

**FSC:** There are many aspects of Bakhtin that interest me. First of all, the dialogic method, that is, how different voices, different versions of events, speak in a polyphonic context without any hierarchy. This is the character of *Baraka*, in which the versions by the sculptor who made the death masks or the hand readers are just as valid as the physicians and historians of Franco.

Another interesting aspect of Bakhtin is the inclusion of popular tales or his interest in the picaresque novel. In *Táctica*, for example, my role is almost that of Lazarillo de Tormes accompanying the blind people to touch the equestrian statues of the dictator kept in secret storerooms. Many times, in the interminable bureaucratic processes, I feel like the guide for a picaresque gentleman (surrealist touches!).

Art as trans-generational game, in the Duchampian sense mentioned before, has always been an objective of my activity. The game as an artistic drive eliminates a formalism that neutralises or boosts the characteristics of the agents with which one works. When these agents are “agents of order” (the army, the police), realising activities related to creativity or dance represents a cathartic, liberating – and at the same time mysterious – experience. Like

Félix Duque said, what power really fears is impotence, inactivity... not doing anything. The insertion of these agents of power in activities like contemporary artistic creation is perhaps a “normalisation” or “re-education” in what is popular.

For example, working with the bomb deactivation group of the Guardia Civil in order to realise paintings or reproduce *readymades* represents a humanisation, an integration in creative contemporary processes. This surprises us about a group, of which the majority of people only know a single, stereotype image, but it also strengthens the position of the insertion of art as a serious or dangerous activity, that has to be treated with the same carefulness, precision, and precaution as when dealing with the most powerful of explosives.

Choreographies like the one made with the anti-riot police in Rotterdam disturb the police forces and citizens from other parts of the world in which the former are not at the service of the latter as decidedly as happens in the Netherlands. In this sense, a carnivalisation of the filmed performances does indeed take place here, in that we do not understand the activity of an entity that performs such an absurd activity. This carnivalesque activity (understood as the festival that the people throw for themselves before the restrictions of Lent) is an escape from their ultra-standardised lives.

In this exhibition, the play of the disposition of the elements fluctuates between questions so serious that, out of pure absurdity, they generate a comic sensation. Laughter, we could say, is a reaction before something we are incapable of controlling totally and that possibly threatens our ideas and cherished principles... it is also a first positive reaction before something we are unfamiliar with. I am thinking of the piece *Spitting Leaders*, for example, in which the real busts of historic figures do nothing but spit jets of water at each other, generating an incomprehensible dialogue and chaos. The same character of a country fair is demonstrated by the messages made with coloured light bulbs, like the ones used in popular fairs. Messages such as “down with intelligence” or “the street belongs to me” generated, through the “the evil of trivialisation”, the forgetting of distant traumatic occurrences lost in the comfort and the *fiesta* of the present moment.

There is a piece in the exhibition that, on account of its exogenous and popular character, acts as a type of popular counterpoint: the marks made during decades by prostitutes in the Ramblas, in Barcelona, in the two doorways of a brothel. Testimony to the slavery of the humble, they are holes perhaps more profound than the craters of presidents or the shots of saviours of the fatherland.

**GM:** It is characteristic of your work that you intervene on the very plane of reality as a means towards constructing the meaning of your artistic message. In *Made in China*



you ordered the five thousand (the probable number of victims of the massacre at Tiananmen square) plastic figurines of the “tank man” (the anonymous pedestrian who stood in front of the tanks that were entering the square, detaining them) from a factory in China and these carry the label “Made in China”. This significant processual aspect of the work was possible because of the ignorance that exists in that country about the incidents at Tiananmen square, due to censorship. Your work inverts it, exploiting it for a critical operation. The action, moreover, comments on the industrial capitalist expansion of China, launched by Deng Xiaoping after the repression of the social protests that culminated in Tiananmen. Could you comment on this, as well as on your colossal statue of the “tank man”, that anonymous hero, without a face, that you have monumentalised?

**FSC:** To configure the face we created an digitalised amalgam from volunteer Chinese students who live in Madrid, a sort of modern phrenological army. In China censorship has worked so well that what happened at Tiananmen 26 years ago is not known. That is why I was able to realise this piece there a couple of years ago, almost a quarter century after the events had taken place. The government, as a substitute for a democratic liberalisation, has created a state of material comfort for the Chinese people as a substitute for liberties, and although some people suspect something, I believe that the thirst for doing business is superior to moral prejudices or ethical evaluations. I believe that Westerners are at the same point, at the point of losing the values of civil society and democracy in favour of economic prospects with China or any other non-democratic regime. Any aspect that threatens economic relationships is censored. In order to realise this project I created a company not linked to my name and through which I regularly import the figurines, in batches of 5000 units. These are donated to citizens in exchange for their opinions or commentaries in favour of democratic ideas. The monument is converted into a viral object that is cheap, easy to keep and to hide in a pocket.

I also like the idea that actually it is camouflaged like a toy, seemingly inoffensive, a little toy pacifist soldier in plastic. I already used toys in many of the collections and models, or in *Canicas* [Marbles], a very abstract video in which thousands of marbles were set free in the Universidad Autónoma de Madrid, occupying the space and making it impossible for the mounted police to invade the campus during the 1970s.

The giant figure, even though it measures 5.16 metres, one less than Michelangelo’s *David*, also operates as a toy. A hypothesis among the strategies that States employ: by enlarging the heroes they shrink the citizens. It intrigues me to experiment with how

it would be to see one day a statue of one of the most influential figures of the 20th century. Today it would be impossible to erect it without fearing economic reprisals.

The project is complemented by the creation of *Tank Man Prize*, in which a jury from the worlds of art and of human rights selects an anonymous person who has carried out an act or made an image in favour of civil rights.

**OBRAS EXPUESTAS EN EL CA2M**

*Hechos del 2 de mayo*, 2015

Caja de luz  
275 x 345 cm  
Con la colaboración de Departamento de Restauración del Museo del Prado  
Cortesía del artista

*Abu Graib*, 2015

Máquina inyectora y muñeco de plástico  
Dimensiones variables  
Cortesía del artista

*Aire 1975*, 2015

Instalación: aire, metal y caucho  
35 x 110 cm  
Cortesía de Museo de Automóviles del Ejército

*Arquitectura para el caballo*, 2002

Vídeo: 5 min 30 s  
Cortesía del artista

*White flag*, 2015

Tela  
140 x 222 cm  
Cortesía del artista

*Canicas*, 2002

Vídeo: 2 min 30 s  
Cortesía del artista

*Coche Carrero Blanco*, 2007

Bronce y plata  
43 x 124 x 70 cm  
Cortesía de colección privada, Madrid

*Cristo*, 2015

Escultura  
28 x 18 x 17 cm  
Con la colaboración de Obispado de Getafe  
Cortesía del artista

*Cuarto de estar*, 2015

Instalación  
Medidas variables  
Cortesía del artista y Galería Juana de Aizpuru, Madrid, Tegenboschvanvreden, Ámsterdam

*Depósito del Tesoro*, 2015

Vídeo: 7 min 43 s  
Con la colaboración de CCCB, Barcelona, y Casa de Velázquez, Madrid  
Cortesía del artista

*Fuente de Neptuno*, 2010

Escultura y documentación  
140 x 115 x 118 cm  
Colección CA2M de la Comunidad de Madrid

*Grieta*, 2015

Transferencia: acrílico sobre algodón y marcas de vehículos  
135 x 1.030 cm  
Cortesía del artista

*León I hembra*, 2003

Bronce  
120 x 154 x 248 cm  
Cortesía del artista y Galería Juana de Aizpuru, Madrid

*León II macho*, 2015

Bronce  
8 x 15 x 8 cm  
Cortesía del artista

*Maleta en la que Joselino Vaamonde Horcada transportó en el año 2001 de Venezuela a Madrid la Donación Vaamonde Horcada*

45 x 58 x 20 cm  
Cortesía de Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

*Mármoles Rambla*, 2015

Escalones de mármol  
4 x 103 x 40 cm y 3 x 136 x 40 cm  
Cortesía de colección privada, Barcelona

*Más allá*, 2007-2015

Instalación: caja fuerte, pelo y análisis de ADN  
Medidas variables  
Cortesía del artista

*Narón*, 2003

Bronce  
200 x 200 x 140 cm  
Cortesía de la Colección MUSAC

*Perspectiva ciudadana (Serie notas para la educación estética de la burguesía)*, 2004

Bronce y hierro  
Medidas variables  
Cortesía de Artium de Álava, Vitoria-Gasteiz

*Positivo*, 2015

Talla digital sobre mármol blanco  
7 x 7 x 7 cm  
Con la colaboración del Congreso de los Diputados  
Cortesía del artista

*Presidente*, 2009

Busto en bronce  
Medidas variables  
Cortesía del artista

*Problemas formales*, 2015

Instalación: óleo sobre lienzo y documentación.  
Cuadros atribuidos a Luis Carrero Blanco y a Antonio Tejero Molina  
Medidas variables  
Cortesía del artista

*Proyecto de depósito general contra bombardeos para la protección de los fondos del Tesoro Artístico Español*. 1937-1938

Sección longitudinal  
Esquema de armaduras  
Secciones A-B-C-D y planta baja  
103,5 x 93,2 cm c/u  
Plano de José Lino Vaamonde Valencia  
Cortesía de Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.  
Donación de Joselino Vaamonde Horcada, agradecimientos Isabel Argerich

*Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español*, 1973

Libro editado por José Lino Vaamonde Valencia  
26 x 3 x 26 cm  
Cortesía del artista

*San Isidro*, 2010

Escultura y documentación  
210 x 112 x 63  
Colección CA2M de la Comunidad de Madrid

*Straight line*, 2015

Defensas policiales  
Medidas variables  
Cortesía del artista

*Túnel*, 2015

Talla digital sobre mármol de Calatorao  
100 x 100 x 30 cm  
Cortesía del artista

*Urna para el Guernica*, 2015

Escultura a escala 1:5 y tres planos originales  
Escultura 110 x 233 x 50 cm  
Planos 92 x 122 x 4 cm c/u enmarcado  
Cortesía del artista y Ángela García de Paredes

**OBRAS EXPUESTAS EN OK**

*Mental Map*, 2014

Instalación  
Medidas variables  
Comisionada por Rabobank Art Collection  
Cortesía del artista

*Tank Man*, 2013

Vídeo: 13 min 32 s  
Comisionada por Rabobank Art Collection  
Cortesía del artista y Rabobank Art Collection

**OBRAS EXPUESTAS EN EL CA2M Y EN OK**

*Baraka*, 2007

Instalación: vitrina blindada con dos pestañas y dos fotografías de la máscara funeraria y de la mano de Francisco Franco  
Medidas variables. Vídeo: 23 min 47 s  
Cortesía del artista y Galería Juana de Aizpuru, Madrid, y Tegenboschvanvreden, Ámsterdam

*Barricada collage. La naturaleza de lo social*, 2014-2015

Instalación: objetos en bronce  
Medidas variables  
Cortesía del artista, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, y Tegenboschvanvreden, Ámsterdam

*Episodios nacionales. Táctica*, 2010

Vídeo: 17 min 2 s  
Con la colaboración de Centre Georges Pompidou Collection y Rabobank Art Collection  
Comisionada por PhotoEspaña  
Cortesía del artista y Galería Juana de Aizpuru, Madrid y Tegenboschvanvreden, Ámsterdam

*Made in China*, 2013

Plástico de inyección  
Medidas variables  
Con la colaboración de Rabobank Art Collection  
Cortesía del artista

*Mauerspringer [Saltador del muro]*, 2014

138 figuras de plástico  
Comisionado por OK & Energie AG  
Cortesía del artista

<p><i>Método del discurso</i>, 2011  Instalación: pinturas, objetos y vídeo: 24 min 47 s  Medidas variables  Con la colaboración de grupo Gedax, Guardia Civil de Málaga  Comisionada por Centro de Arte Contemporáneo de Málaga  Cortesía del artista, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, y Tegenboschvanvreden, Ámsterdam</p>	<p><b>AUSGESTELLT NUR IM CA2M</b></p> <p><i>Hechos del 2 de mayo</i> [Tatsachen des 2. Mai], 2015  Lightbox  275 x 345 cm  In Zusammenarbeit mit der Restaurierungsabteilung des Museo del Prado (Madrid)  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>	<p><i>Fuente de Neptuno</i> [Neptun-Brunnen], 2010  Skulptur und Dokumentation  140 x 115 x 118 cm  CA2M Sammlung der Regionalregierung von Madrid</p> <p><i>Grieta</i> [Riss], 2015  Abpause: Acryl auf Baumwolle und Spuren von Fahrzeugen  135 x 1.030 cm  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>	<p><i>Positivo</i> [Positiv], 2015  CNC-bearbeiteter weißer Marmor  7 x 7 x 7 cm  In Zusammenarbeit mit dem Congreso de los Diputados (spanisches Abgeordnetenhaus)  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p> <p><i>Presidente</i> [Präsident], 2009  Bronzebüste  Variable Größe  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>
<p><i>Pegasus Dance</i>, 2007  Vídeo: 11 min 27 s  Con la colaboración de Rijksakademie Amsterdam Collection  Cortesía del artista, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, y Rabobank Art Collection</p>	<p><i>Abu Ghraib</i>, 2015  Spritzmaschine und Plastikfigurine  Variable Größe  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p> <p><i>Aire 1975</i> [Luft 1975], 2015  Installation: Luft, Metall und Gummi  35 x 110 cm  Zur Verfügung gestellt vom Museo de Automóviles del Ejército (Torrejón de Ardoz)</p>	<p><i>León I hembra</i> [Löwe I Weibchen], 2003  Bronze  120 x 154 x 248 cm  Zur Verfügung gestellt vom Künstler und Galería Juana de Aizpuru (Madrid)</p>	<p><i>Problemas formales</i> [Formale Probleme], 2015  Installation: Öl auf Leinwand und Dokumentation.  Gemälde Luis Carrero Blanco und Antonio Tejero Molina zugeschrieben.  Variable Größe  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>
<p><i>Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago</i>, 2004  Vídeo: 22 min 23 s  Comisionada por Gobierno de España para la 26 Bienal de São Paolo  Cortesía del artista</p>	<p><i>Arquitectura para el caballo</i> [Architektur für das Pferd], 2002  Video, 5 min 30 s  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>	<p><i>León II macho</i> [Löwe II Männchen], 2015  Bronze  8 x 15 x 8 cm  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>	<p><i>Proyecto de depósito general contra bombardeos para la protección de los fondos del Tesoro Artístico Español</i>. [Projekt für ein General-Depot zum Schutz der Bestände des spanischen Kunstschatzes gegen Bombardierung], 1937 – 1938  Sección longitudinal [Längsschnitt]  Esquema de armaduras [Plan des Dachstuhls]  Secciones A-B-C-D y planta baja [Sektionen A-B-C-D und Untergeschoß]  103,5 x 93,2 cm  Pläne von José Lino Vaamonde Valencia  Zur Verfügung gestellt vom Institut für das spanische Kulturerbe, Ministerium für Bildung, Kultur und Sport.  Geschenk von Joselino Vaamonde Horcada  Mit Dank an Isabel Argerich</p>
<p><i>Síndrome de Guernica, Azor</i>, 2012  Instalación: metal y documentación  Medidas variables  Con la colaboración de E. Niño y Capa Esculturas  Comisionado por Matadero, Madrid  Cortesía del artista y Andatz Collection, Ámsterdam</p>	<p><i>White flag</i> [Weiße Fahne], 2015  Stoff  140 x 222 cm  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>	<p><i>Maleta en la que Joselino Vaamonde Horcada transportó en el año 2001 de Venezuela a Madrid la Donación Vaamonde Horcada</i>  [Koffer, in dem Joselino Vaamonde Horcada 2001 die Vaamonde-Horcada-Schenkung von Venezuela nach Madrid transportiert hat]  45 x 58 x 20 cm  Zur Verfügung gestellt vom Institut für das spanische Kulturerbe, Ministerium für Bildung, Kultur und Sport</p>	<p><i>Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español</i> [Rettung und Schutz des spanischen Kunstschatzes], 1973  Buch, herausgegeben von José Lino Vaamonde Valencia  26 x 3 x 26 cm  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>
<p><i>Síndrome de Guernica, Azor</i>, 2012  Dos vídeos: 32 min 22 s y 6 min  Cortesía del artista</p>	<p><i>Canicas</i> [Murmeln], 2002  Video, 2 min 30 s  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>	<p><i>Mármoles Rambla</i> [Rambla-Marmor], 2015  Marmorne Treppenstufen  4 x 103 x 40 cm &amp; 3 x 136 x 40 cm  Privatsammlung (Barcelona)</p>	<p><i>San Isidro</i> [Sankt Isidor], 2010  Skulptur und Dokumentation  210 x 112 x 63 cm  CA2M Sammlung der Regionalregierung von Madrid</p>
<p><i>Stone Soul Army</i>, 2013  Videoinstalación: 29 min 37 s  Comisionada por Rabobank Art Collection  Cortesía del artista y Rabobank Art Collection, Utrecht</p>	<p><i>Coche Carrero Blanco</i> [Carrero Blanco Automobil], 2007  Bronze und Silber  43 x 124 x 70 cm  Privatsammlung (Madrid)</p>	<p><i>Más allá</i> [Jenseits], 2007-2015  Installation: Tresor, Haar und DNA-Analyse  Variable Größe  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>	<p><i>Straight line</i> [Gerade Linie], 2015  Polizei knüppel  Variable Größe  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>
<p><i>Talking Leaders</i>, 2008  Bronze  Medidas variables  Cortesía del artista</p>	<p><i>Cristo</i> [Christ], 2015  Skulptur  28 x 18 x 17 cm  In Zusammenarbeit mit dem Bistum Getafe  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>	<p><i>Narón</i>, 2003  Bronze  200 x 200 x 140 cm  Zur Verfügung gestellt von MUSAC Collection (León)</p>	<p><i>Túnel</i> [Tunnel], 2015  CNC-bearbeiteter Calatorao-Marmor  100 x 100 x 30 cm  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>
<p><i>Tank Man</i>, 2013  Poliuretano y resina. Escaneado 3D y modelado digital  516 x 285 cm  Comisionada por Rabobank Art Collection  Cortesía del artista y Rabobank Art Collection, Utrecht</p>	<p><i>Cuarto de estar</i> [Wohnzimmer], 2015  Installation  Variable Größe  Zur Verfügung gestellt vom Künstler, Galería Juana de Aizpuru (Madrid) und Tegenboschvanvreden (Amsterdam)</p>	<p><i>Perspectiva ciudadana (Serie notas para la educación estética de la burguesía)</i> [Bürgerliche Perspektive (aus der Serie „Notizen für die ästhetische Bildung des Bürgertums“)], 2004  Bronze und Eisen  Variable Größe  Zur Verfügung gestellt von Artium de Álava (Vitoria-Gasteiz)</p>	<p><i>Depósito del Tesoro</i> [Vermögen-Depot], 2015  Video, 7 min 43 s  In Zusammenarbeit mit CCCB (Barcelona) und Casa de Velázquez (Madrid)  Zur Verfügung gestellt vom Künstler</p>

*Urna para el Guernica* [Urne für die Guernica], 2015  
Skulptur im Maßstab von 1:5 und drei Originalpläne  
Skulptur 110 x 233 x 50 cm  
Pläne 92 x 122 x 4 cm, gerahmt  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler und Ángela García de Paredes

**AUSGESTELLT NUR IM OK OFFENES KULTURHAUS  
OBERÖSTERREICH**

*Mental Map*, 2014  
Installation  
Variable Größe  
Beauftragt von Rabobank Art Collection (Utrecht)  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler

*Tank Man*, 2013  
Video, 13 min 32 s  
Beauftragt von Rabobank Art Collection (Utrecht)  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler und Rabobank Art Collection (Utrecht)

**AUSGESTELLT IM OK OFFENES KULTURHAUS  
OBERÖSTERREICH UND CA2M**

*Baraka* [Magische Kraft], 2007  
Installation: Panzerglas-Vitrine mit zwei Wimpern und zwei Fotografien von der Totenmaske Francisco Francos  
Variable Größe. Video, 23 min 47 s  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler, Galería Juana de Aizpuru (Madrid) und Tegenboschvanvreden (Amsterdam)

*Barricada collage. La naturaleza de lo social* [Barrikaden-Collage. Die Natur des Sozialen], 2014–2015  
Installation: Objekte aus Bronze  
Variable Größe  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler, Galería Juana de Aizpuru (Madrid) und Tegenboschvanvreden (Amsterdam)

*Episodios nacionales. Táctica* [Nationale Episoden. Taktik], 2010  
Video, 17 min 2 s  
In Zusammenarbeit mit Centre Georges Pompidou Collection (Paris) und Rabobank Art Collection (Utrecht)  
Beauftragt von PhotoEspaña  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler, Galería Juana de Aizpuru (Madrid) und Tegenboschvanvreden (Amsterdam)

*Made in China*, 2013  
Plastikspritz  
Variable Größe  
In Zusammenarbeit mit Rabobank Art Collection (Utrecht)  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler

*Mauerspringer* [Wall Jumper], 2014  
138 Skulpturen, Kunststoffguss  
Modell mit originaler DDR-Uniform, Waffe, Schuhen  
Auftragsarbeit: OK Offenes Kulturhaus & Energie AG  
Entwicklung in Kooperation mit der Johannes-Kepler-Universität, Dr. Zoltan Major, Institute of Polymer Product Engineering

*Método del discurso* [Methode des Diskurses], 2011  
Installation: Gemälde, Objekte und Video, 24 min 47 s  
Variable Größe  
In Zusammenarbeit mit Gedax Group, Guardia Civil von Malaga  
Beauftragt von Centro de Arte Contemporáneo de Málaga  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler, Galería Juana de Aizpuru (Madrid) und Tegenboschvanvreden (Amsterdam)

*Pegasus Dance* [Pegasus-Tanz], 2007  
Video, 11 min 27 s  
In Zusammenarbeit mit Rijksakademie Amsterdam Collection  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler, Galería Juana de Aizpuru (Madrid) und Rabobank Art Collection (Utrecht)

*Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago* [Reicher Kater stirbt in Chicago an Herzinfarkt], 2004  
Video, 22 min 23 s  
Beauftragt von der spanischen Regierung für die 26 Biennale São Paolo  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler

*Síndrome de Guernica, Azor* [Guernica-Syndrom, Azor], 2012  
Installation: Metall und Dokumentation  
Variable Größe  
In Zusammenarbeit mit E. Niño y Capa Esculturas  
Beauftragt von Matadero (Madrid)  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler und Andatz Collection (Amsterdam)

*Síndrome de Guernica, Azor* [Guernica-Syndrom, Azor], 2012  
Zwei Videos, 32 min 22 s bzw. 6 min  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler  
*Spiting Leaders* [Speiende Führer], 2008/2013  
4 Bronze Skulpturen: Francisco Franco, Benito Musolini, Josef Stalin, Philipp V. von Frankreich

*Stone Soul Army* [Stein Seele Armee], 2013  
Video-Installation, 29 min 37 s  
Beauftragt von Rabobank Art Collection  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler und Rabobank Art Collection (Utrecht)

*Talking Leaders* [Sprechende Führer], 2008  
Bronze  
Variable Größe  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler

*Tank Man*, 2013  
Polyurethane und Harz. 3D-Scan und digitale modellierung  
516 x 285 cm  
Beauftragt von Rabobank Art Collection (Utrecht)  
Zur Verfügung gestellt vom Künstler und Rabobank Art Collection (Utrecht)

**SHOWN ONLY AT CA2M**

*Hechos del 2 de mayo* [Facts of 2 de Mayo], 2015  
Lightbox  
275 x 345 cm  
With the collaboration of the Department of Conservation of the Museo del Prado  
Courtesy of the artist

*Abu Graib*, 2015  
Injection machine and plastic figurine  
Variable dimensions  
Courtesy of the artist

*Aire 1975* [Air 1975], 2015  
Installation: air, metal, and rubber  
35 x 110 cm  
Courtesy of the Museo de Automóviles del Ejército

*Arquitectura para el caballo* [Architecture for the Horse], 2002  
Video 5 min 30 s  
Courtesy of the artist

*White flag*, 2015  
Cloth  
140 x 222 cm  
Courtesy of the artist

*Canicas* [Marbles], 2002  
Video 2 min 30 s  
Courtesy of the artist

*Coche Carrero Blanco* [Carrero Blanco Car], 2007  
Bronze and silver  
43 x 124 x 70 cm  
Private collection, Madrid

*Cristo* [Christ], 2015  
Sculpture  
28 x 18 x 17 cm  
With the collaboration of the bishopric of Getafe  
Courtesy of the artist

*Cuarto de estar* [Living Room], 2015  
Installation  
Variable dimensions  
Courtesy of the artist, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, and Tegenboschvanvreden, Amsterdam

*Depósito del Tesoro* [Treasury Deposit], 2015  
Video 7 min 43 s  
With the collaboration of CCCB, Barcelona, and Casa de Velázquez, Madrid  
Courtesy of the artist

*Fuente de Neptuno* [Neptune Fountain], 2010  
Sculpture and documentation  
140 x 115 x 118 cm  
CA2M Collection of the Autonomous Regional Government of Madrid

*Grieta* [Crack], 2015  
Tracing: Acrylic on cotton and marks of vehicles  
135 x 1.030 cm  
Courtesy of the artist

*León I hembra* [Lion I Female], 2003  
Bronze  
120 x 154 x 248 cm  
Courtesy of the artist and Galería Juana de Aizpuru, Madrid

*León II macho* [Lion II Male], 2015  
Bronze  
8 x 15 x 8 cm  
Courtesy of the artist

*Maleta en la que Joselino Vaamonde Horcada transportó en el año 2001 de Venezuela a Madrid la Donación Vaamonde Horcada*  
[Suitcase in Which Joselino Vaamonde Horcada Transported in 2001 from Venezuela to Madrid the Vaamonde Horcada Donation]  
45 x 58 x 20 cm  
Courtesy of the Institute of National Heritage of Spain, Ministry of Education, Culture and Sport

*Mármoles Rambla* [Rambla Marbles], 2015  
Marble steps  
4 x 103 x 40 cm and 3 x 136 x 40 cm  
Private collection Barcelona

*Más allá* [Beyond], 2007-2015  
Installation: safe, hair, and DNA analysis  
Variable dimensions  
Courtesy of the artist

*Narón*, 2003  
Bronze  
200 x 200 x 140 cm  
Courtesy of MUSAC Collection, León

*Perspectiva ciudadana (Serie notas para la educación estética de la burguesía)* [Citizen Perspective (From the Series Notes for the Aesthetic Education of the Bourgeois)], 2004  
Bronze and iron  
Variable dimensions  
Courtesy of Artium, Álava, Vitoria-Gasteiz

*Positivo* [Positive], 2015  
Digital carving on white marble  
7 x 7 x 7cm  
With the collaboration of the Congreso de los Diputados  
Courtesy of the artist

*Presidente* [President], 2009  
Bronze bust  
Variable dimensions  
Courtesy of the artist

*Problemas formales* [Formal Problems], 2015  
Installation: oil on canvas and documentation.  
Paintings attributed to Luis Carrero Blanco and Antonio Tejero Molina.  
Variable dimensions  
Courtesy of the artist

*Proyecto de depósito general contra bombardeos para la protección de los fondos del Tesoro Artístico Español*. [Project of a General Shelter Against Bombardments for the Protection of the Holdings of the Spanish Artistic Treasury] 1937-1938  
Sección longitudinal [Horizontal section]  
Esquema de armaduras [Layout of Roof Supports]  
Secciones A-B-C-D y planta baja [Sections A-B-C-D and Lower Level]  
103.5 x 93.2 cm each  
Plans by José Lino Vaamonde Valencia  
Courtesy of Institute of National Heritage of Spain, Ministry of Education, Culture and Sport.  
Donation by Joselino Vaamonde Horcada  
Thanks to Isabel Argerich

*Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español* [Saving and Protecting the Spanish Artistic Treasures], 1973  
Book edited by José Lino Vaamonde Valencia  
26 x 3 x 26 cm  
Courtesy of the artist

*San Isidro* [Saint Isidore], 2010  
Sculpture and documentation  
210 x 112 x 63 cm  
CA2M Collection of the Autonomous Regional Government of Madrid

*Straight line*, 2015  
Police batons  
Variable dimensions  
Courtesy of the artist

*Túnel* [Tunnel], 2015  
Digital carving on Calatorao marble  
100 x 100 x 30 cm  
Courtesy of the artist

*Urna para el Guernica* [Urn for the Guernica], 2015  
Sculpture at a scale of 1:5 and three original plans  
Sculpture 110 x 233 x 50 cm  
Plans 92 x 122 x 4 cm, framed  
Courtesy of the artist and Ángela García de Paredes

#### SHOWN ONLY AT OK

*Mental Map*, 2014  
Installation  
Variable dimensions  
Commissioned by Rabobank Art Collection  
Courtesy of the artist

*Tank Man*, 2013  
Video 13 min 32 s  
Commissioned by Rabobank Art Collection  
Courtesy of the artist and Rabobank Art Collection

#### SHOWN AT OK AND CA2M

*Baraka* [Magical Power], 2007  
Installation: armoured glass display case with two eyelashes and two photographs of the death mask of Francisco Franco  
Variable dimensions. Video 23 min 47 s  
Courtesy of the artist, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, and Tegenboschvanvreden, Amsterdam

*Barricada collage. La naturaleza de lo social* [Barricade Collage. The Nature of Social], 2014-2015  
Installation: objects in bronze  
Variable dimensions  
Courtesy of the artist, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, and Tegenboschvanvreden, Amsterdam

*Episodios nacionales. Táctica* [National Episodes. Tactics], 2010  
Video: 17 min 2 s  
With the collaboration of Centre Georges Pompidou Collection and Rabobank Art Collection  
Commissioned by PhotoEspaña  
Courtesy of the artist, Galería Juana de Aizpuru, Madrid and Tegenboschvanvreden Amsterdam

*Made in China*, 2013  
Injected plastic  
Variable dimensions  
With the collaboration of Rabobank Art Collection  
Courtesy of the artist

*Mauerspringer* [Wall Jumper], 2014  
138 figures out of plastic model with original DDR uniform  
Commissioned by: OK Offenes Kulturhaus & Energie AG  
Courtesy of the artist

*Método del discurso* [Method of the Discourse], 2011  
Installation: paintings, objects, and video 24 min 47 s  
Variable dimensions  
With the collaboration of Gedax Group, Guardia Civil of Málaga  
Commissioned by Centro de Arte Contemporáneo de Málaga  
Courtesy of the artist, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, and Tegenboschvanvreden, Amsterdam

*Pegasus Dance*, 2007  
Video 11 min 27 s  
With the collaboration of the Rijksakademie Amsterdam Collection  
Courtesy of the artist, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, and Rabobank Art Collection

*Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago*, 2004  
Video 22 min 23 s  
Commissioned by the government of Spain for 26 Biennale São Paolo  
Courtesy of the artist

*Síndrome de Guernica, Azor* [Guernica Syndrome, Azor], 2012  
Installation: metal and documentation  
Variable dimensions  
With the collaboration of E. Niño y Capa Esculturas  
Commissioned by Matadero, Madrid  
Courtesy of the artist and Andatz Collection, Amsterdam

*Síndrome de Guernica, Azor* [Guernica Syndrome, Azor], 2012  
Two videos: 32 min 22 s y 6 min  
Courtesy of the artist

*Stone Soul Army*, 2013  
Video installation 29 min 37 s  
Commissioned by Rabobank Art Collection  
Courtesy of the artist and Rabobank Art Collection

*Talking Leaders*, 2008  
Bronze  
Variable dimensions  
Courtesy of the artist

*Tank Man*, 2013  
Polyurethane and resin. 3D scan and digital moulding.  
516 x 285 cm  
Commissioned by Rabobank Art Collection  
Courtesy of the artist and Rabobank Art Collection

## Biografía

---

Nace en Madrid en 1970. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, Master del Instituto de Estética Contemporánea Universidad Autónoma de Madrid. Fue integrante del grupo de investigación del ENSBA París y residente en la Rijksakademie de Ámsterdam. Actualmente participa en el Research Team de United Nations Geneva, PIMPA Memory, Politics and Art Practices.

Ha realizado muestras individuales entre otros lugares en: OK Linz, Austria (2014), Rabo Kunstzone, Utrecht (2013), Kunstpavilion, Múnich (2013), Kunstverein Braunschweig (2012), Matadero, Madrid (2012), CAC Málaga (2011), Vleeshal Middleburg, Holanda (2008), MUSAC, León (2007), Centre d'Art Contemporain, Ginebra (2007), Wanas Foundation, Suecia (2007), Skissernas Museum, Lund, Suecia y Stedelijk Schiedam, Rotterdam (2006), Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona (2006) y MARTa Herford (2006).

Desde 2003 trabaja con la galería Juana de Aizpuru, Madrid, y desde 2013 con Tegenboschvanvreden Gallery, Ámsterdam.

Entre las exposiciones colectivas más destacables podríamos señalar:

*Play* en Goteborg Biennial (2013), *Artificial Amsterdam* en de Appel, Ámsterdam (2013), *Le Pont* en MAC, Marsella (2013), *NEWTOPIA* en Mechelen VZW, Bélgica (2012), *Bourdeaux Biennale* (2009), *Borders* en Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (2008), *Sonsbeek Grandeur* en Arnhem (2008), X International Istanbul Biennial (2007), *Border Jam, La Cuadratura del Cono* en ERA (2007), Montevideo (2007), *El Dorado* en MUDAM, Luxemburgo (2006), *Mercury in Retrograde* en de Appel, Ámsterdam (2006), Tel Aviv Biennale (2004), XXVI Bienal Internacional de São Paulo (2004), I Bienal de Sevilla, BIAC (2004), *The Failure of Beauty, The Beauty of Failure* en Fundació Joan Miró, Barcelona (2004), *The Real Royal Trip* en PS1 MoMA, Nueva York (2003), *Abracadabra* en Tate Modern, Londres (1999).

Su obra se encuentra en las colecciones de Centre Georges Pompidou en París, Fundación ARCO en Madrid, MUSAC Junta de Castilla y León, en León, MUDAM en Luxemburgo, Rabobank en Ámsterdam, Caldic Collection en Rotterdam, Utrecht Central Museum en Utrecht, Netherland De Nederlandsche Central Bank en Ámsterdam, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, Spencer Churchill Collection en Londres, Artium en Vitoria, City of Amsterdam, City of Utrecht, City of Arnhem, City of Osnabruck, Fundación Marcelino Botín en Santander, Museo Patio Herreriano en Valladolid y Centro de Arte Dos de Mayo en Madrid.

## Biografie

---

Geboren 1970 in Madrid. Studium der Bildenden Kunst an der Universidad Complutense Madrid, MA-Abschluss in Philosophie und Ästhetik an der Universidad Autónoma de Madrid. Mitarbeit am Forschungsprogramm der ENSBA Paris und Artist in Residence an der Rijksakademie, Amsterdam. Derzeit Teilnahme am Forschungsprojekt „Politics of Memory and Art Practices (PIMPA)“ der Vereinten Nationen in Genf.

Einzelausstellungen (Auswahl): OK Centrum Linz, Österreich (2014), Rabo Kunstzone, Utrecht (2013), Kunstpavillon München (2013), Kunstverein Braunschweig (2012), Matadero, Madrid (2012), CAC de Málaga, Spanien (2011), Vleeshal Middelburg, Niederlande (2008), MUSAC, León (2007), Centre d'Art Contemporain Genève, Frankreich (2007), Stiftung Wanås, Schweden (2007), Skissernas Museum (Museum der Skizzen), Lund, Schweden, Stedelijk Museum Schiedam, Rotterdam (2006), Arts Santa Mònica (CASM), Barcelona (2006) und Marta Herford, Deutschland (2006).

Seit 2003 vertreten durch die Galerie Juana de Aizpuru (Madrid), seit 2013 durch die Galerie Tegenboschvanvreden (Amsterdam).

Zu den wichtigsten Gruppenausstellungen, an denen er teilnahm, zählen:

*Play* bei der Göteborger Kunstbiennale (2013), *Artificial Amsterdam* im De Appel Centre for Contemporary Art, Amsterdam (2013), *Le Pont* im Musée d'Art Contemporain (MAC) de Marseille, (2013), *NEWTOPIA* in Mechelen, Belgien (2012), Biennale von Bourdeaux (2009), *Borders* im Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (2008), *Sonsbeek Grandeur* in Arnhem (2008), 10. Istanbul-Biennale (2007), *Border Jam, La Cuadratura del Cono* beim Encuentro Regional de Arte Montevideo (ERA), Montevideo (2007), *El Dorado* im MUDAM, Luxemburg (2006), *Mercury in Retrograde* im De Appel Centre for Contemporary Art, Amsterdam (2006), Kunst-Biennale in Tel Aviv (2004), 26. Biennale von São Paulo (2004), 1. Biennale von Sevilla, BIAC (2004), *The Failure of Beauty, The Beauty of Failure* in der Fundació Joan Miró, Barcelona (2004), *The Real Royal Trip* im MoMA PS1 New York (2003), *Abracadabra* in der Tate Modern, London (1999).

Arbeiten des Künstlers befinden sich in zahlreichen internationalen Sammlungen, u.a.: Centre Georges-Pompidou in Paris, Fundación ARCO in Madrid, MUSAC, Junta de Castilla y León in León, MUDAM in Luxemburg, Rabobank in Amsterdam, Caldic Collection in Rotterdam, Utrecht Central Museum, Niederlande, Zentralbank der Niederlande in Amsterdam, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) in Madrid, Spencer-Churchill-Sammlung in London, Museum Artium in Vitoria, der Stadt Amsterdam, der Stadt Utrecht, der Stadt Arnhem, der Stadt Osnabrück, Fundación Botín in Santander, Museo Patio Herreriano in Valladolid und CA2M Centro de Arte Dos de Mayo in Madrid.

## Biography

---

Born in Madrid in 1970. Degree in Fine Arts from the Universidad Complutense Madrid, MA from the Instituto de Estética Contemporánea, Universidad Autónoma, Madrid. Former member of the Research Group of ENSBA Paris and resident at the Rijksakademie Amsterdam. Currently participating in the Research Team of the United Nations Geneva, PIMPA Memory, Politics and Art Practices.

Solo exhibitions in, among other venues: OK Linz, Austria (2014), Rabo Kunstzone, Utrecht (2013), Kunstpavilion, Munich (2013), Kunstverein Braunschweig (2012), Matadero, Madrid (2012), CAC Malaga (2011), Vleeshal Middleburg Netherlands (2008), MUSAC, León (2007), Centre d'Art Contemporain Geneva (2007), Wanas Foundation, Sweden (2007), Skissernas Museum, Lund, Sweden, and Stedelijk Schiedam, Rotterdam (2006), Centre d'Art Santa Mónica Barcelona (2006), and MARTa Herford (2006).

Since 2003 he has worked with the gallery Juana de Aizpuru, Madrid, and from 2013 with Tegenboschvanvreden Gallery, Amsterdam.

Among the most notable group shows he has participated in:

*Play* at the Goteborg Biennial (2013), *Artificial Amsterdam* at de Appel, Amsterdam (2013), *Le Pont* at MAC Marseilles (2013), *NEWTOPIA* at Mechelen VZW, Belgium (2012), Bourdeaux Biennale (2009), *Borders* at Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (2008), *Sonsbeek Grandeur* at Arnhem (2008), X International Istanbul Biennial (2007), *Border Jam, La Cuadratura del Cono* at ERA 2007, Montevideo (2007), *El Dorado* at MUDAM, Luxemburg (2006), *Mercury in Retrograde* at de Appel, Amsterdam (2006), Tel Aviv Biennale (2004), XXVI Bienal Internacional de São Paulo (2004), I Bienal de Sevilla, BIAC (2004), *The Failure of Beauty, The Beauty of Failure* at Fundació Joan Miró, Barcelona (2004), *The Real Royal Trip* at PS1 MoMA New York (2003), *Abracadabra* at Tate Modern, London (1999)

His works are included in the collections of the Centre Georges Pompidou in Paris, Fundación ARCO in Madrid, MUSAC Junta de Castilla y León in León, MUDAM in Luxemburg, Rabobank in Amsterdam, Caldic Collection in Rotterdam, Utrecht Central Museum in Utrecht, Netherlands, De Nederlandsche Central Bank in Amsterdam in Amsterdam, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, Spencer Churchill Collection in London, Artium in Vitoria, City of Amsterdam, City of Utrecht, City of Arnhem, City of Osnabruck, Fundación Marcelino Botín in Santander, Museo Patio Herreriano in Valladolid, and Centro de Arte Dos de Mayo in Madrid.

## Créditos Impressum Credits

---

**COMUNIDAD DE MADRID**  
**REGIONALREGIERUNG VON MADRID**  
**REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID**

Presidenta  
Präsidentin  
President  
**Cristina Cifuentes Cuencas**

Directora de la Oficina de Cultura y Turismo  
Direktorin des Büros für Kultur und Tourismus  
Director of the Office for Culture and Tourism  
**Anunciada Fernández de Córdoba y Alonso-Viguera**

Director General Promoción Cultural  
Generaldirektor kulturelle Förderung  
General Director of Cultural Promotion  
**Jaime Miguel de los Santos González**

Subdirector General de Bellas Artes  
Stellvertretender Direktor bildende Künste  
Deputy Managing Director of Fine Arts  
**Antonio J. Sánchez Luengo**

Asesor de Artes Plásticas  
Berater für bildende Künste  
Fine Arts Adviser  
**Javier Martín-Jiménez**

**CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO**

Director  
Direktor  
Director  
**Manuel Segade**

Gerente  
Geschäftsführerin  
Manager  
**María Aranzazu Borraz De Pedro**

Gestión y administración  
Management und Verwaltung  
Management and administration  
**Inmaculada Lizana Plaza**

Colección  
Sammlung  
Collection  
**M. Asunción Lizarazu de Mesa**  
**Teresa Cavestany Velasco**  
**Carmen Fernández Fernández**

Exposiciones  
Ausstellungen  
Exhibitions  
**Victor de las Heras Iglesias**  
**Ignacio Macua Roy**

Comunicación  
Öffentlichkeitsarbeit  
Communication  
**Mara Canela Fraile**  
**Marta Martínez Barrera**  
**Rosa Naharro Diestro**

Educación y Actividades Públicas  
Vermittlung und öffentliches Programm  
Education and public programmes  
**Pablo Martínez**  
**María Eguizabal Elías**  
**Victoria Gil-Delgado Armada**  
**Carlos Granados**

Biblioteca  
Bibliothek  
Library  
**M. Paloma López Rubio**

Colaboradores  
Freie Mitarbeiterinnen  
Collaborators  
**Gisèle Rodríguez**  
**Pilar Álvarez**  
**Eva Garrido**  
**Yera Moreno**  
**Mónica Ruiz Trilleros**  
**Marta van Tartwijk**  
**María José Pérez Vizá**  
**Wilfredo Encarnación**  
**Lotta Hansson**

Amigos del CA2M  
Freunde des CA2M  
Friends of CA2M  
**Inez Piso**

**OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH IM**  
**OÖ KULTURQUARTIER**  
**OK CENTER FOR CONTEMPORARY ART**  
**EINE INSTITUTION DES LANDES OBERÖSTERREICH**  
**AN INSTITUTION OF THE FEDERAL PROVINCE OF**  
**UPPER AUSTRIA**

Director  
Direktor  
Director  
**Martin Sturm**

Gerente  
Geschäftsführerin  
Manager  
**Gabriele Daghofer**

Exposiciones  
Ausstellungen  
Exhibitions  
**Genoveva Rückert**  
**Martina Rauschmayer**

Marketing y ventas  
Marketing & Verkauf  
Marketing & Sales  
**Maria Falkinger**  
**Simon Lachner**

Producción y tecnología  
Produktion & Technik  
Production & Technology  
**Alfred Fürholzer**  
**Martin Haselsteiner**  
**Rainer Jessel**  
**Bernhard Kitzmüller**  
**Andreas Kurz**  
**Daniel Mandel**  
**Franz Quirchtmayer**  
**Aron Rynda**  
**Andreas Steindl**  
**André Tschinder**  
**Tom Vens**  
**Hans-Jörg Weidinger**  
**Simon Wilhelm**  
**Betty Wimmer**  
**Gehard Wörnhörer**

Educación y Actividades Públicas  
Vermittlung und öffentliches Programm  
Education and public programmes

**Erika Baldinger**  
**Manuela Gruber**  
**Judith Maule**  
**Marlies Stöger**  
**Helene Schoißengeyr**

Agradecimientos al equipo de Alta Austria Culture Quartes  
Vielen Dank an das OÖ Kulturquartier Team  
Many thanks to the Upper Austrian Culture Quarter Team  
<http://www.oekulturquartier.at/>

OK Partners





EXPOSICIÓN / AUSSTELLUNG / EXHIBITION

Comisarios / KuratorInnen / Curators

**Ferran Barenblit** (CA2M)

**Genoveva Rückert** (OK Center for Contemporary Art)

Artista / Künstler / Artist

**Fernando Sánchez Castillo**

CATÁLOGO / KATALOG / CATALOGUE

Autores / AutorInnen / Authors

**Ferran Barenblit**

**Genoveva Rückert**

**Javier González-Hontoria**

**Catherine Grenier**

**Gerardo Mosquera**

Coordinación editorial

Redaktionelle Koordination

Editorial coordination

**Julia Brunner** (OK Center)

**Víctor de las Heras Iglesias** (CA2M)

Traducción / Übersetzung / Translation

**David Sánchez**

**Blink Translations**

**Ingrid Fischer-Schreiber**

**Martina Bauer**

**Jutta Schmiederer**

Corrección de textos / Lektorat / Proof reading

**David Sánchez** (Inglés – English – English)

**Cuarto de Letras** (Español – Spanish – Spanish)

**Ingrid Fischer-Schreiber** (Alemán – Deutsch – German)

Fotografías / Fotografien / Photographs

**Andrés Arranz**

**Otto Saxinger**

Diseño gráfico / Grafik / Graphic Design

**Oklok**

Impresión / Druck / Printing

**BOCM**

**CA2M - Centro de Arte Dos de Mayo**

Av. Constitución, 23

28931 Móstoles, Madrid

Tel.: +34 91 276 02 13

ca2m@madrid.org

www.ca2m.org

**OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich**

Im OÖ Kulturquartier

OK Platz 1

4020 Linz

Tel.: + 43 7327841780

office@oekulturquartier.at

www.ok-centrum.at

**Revolver Publishing**

Immanuelkirchstr. 12

D – 10405 Berlin

Tel.: +49 (0)30 616 092 36

Fax: +49 (0)30 616 092 38

info@revolver-publishing.com

www.revolver-publishing.com

Todas las publicaciones editadas por CA2M están disponibles para su descarga digital en [www.ca2m.org](http://www.ca2m.org). Alle vom CA2M herausgegebenen Publikationen sind abrufbar auf [www.ca2m.org](http://www.ca2m.org).

All publications published by CA2M are available for digital download at [www.ca2m.org](http://www.ca2m.org).

Esta publicación ha sido coeditada por la Oficina de Cultura y Turismo, Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid; OK Offenes Kulturhaus Austria y Revolver con motivo de las exposiciones *Monuments and Other Coincidences* y *Más allá* presentadas respectivamente en el Ok Centrum y en el Energie AG Linz del 28 de febrero al 30 de abril de 2014; y en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid del 23 de octubre de 2015 al 28 de febrero de 2016.

Dieser Katalog ist gemeinsam vom Büro für Kultur und Tourismus – Direktion kulturelle Förderung der Regionalregierung von Madrid, OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich und Revolver anlässlich der Ausstellungen *Monuments and Other Coincidences* (OK Offenes Kulturhaus und Energie AG Linz, 28. Februar – 30. April 2014 & 29. April – 30. Juni 2014) und *Más allá* (CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid), 23. Oktober 2015 – 28. Februar 2016) herausgegeben.

This publication is co-published by the Culture and Tourism Office - General Direction of Cultural Promotion of the Regional Government of Madrid, OK Offenes Kulturhaus Austria, and Revolver in conjunction with the exhibitions *Monument and Other Coincidences* and *Beyond*, the former presented at Ok Centrum Linz and Energie AG Linz from 28 February to 30 April 2014, the latter at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid) from 23 October 2015 to 28 February 2016.

Textos / Texte / Texts

© **Catherine Grenier, 2015**

Resto de textos / restliche Texte / other texts

**Creative Commons 3.0 España**

**Licencia reconocimiento –no comercial– sin obra derivada**

**Atribution - Non Commercial - No Derivatives**

Imágenes / Bilder / Images

**Sus autores / deren Autoren / their authors**

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © *copyright*.

Einige Rechte vorbehalten. Eine Vervielfältigung der Bilder oder Texte dieser Publikation in jeglicher Art oder auf jede Weise ohne die vorherige schriftliche Genehmigung des © Urheberrechtsinhabers ist weder auszugsweise noch insgesamt gestattet.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © copyright holders is strictly prohibited.

Depósito legal • Pflichtexemplar • Legal Deposit  
**M-3454-2016**

ISBN CA2M: **978-84-451-3529-7**

ISBN REVOLUTION : **978-3-95763-325-5**

**CA2M**  Centro de Arte Dos de Mayo  
Comunidad de Madrid

**OK**  imoökulturquartier



AGRADECIMIENTOS DE FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO  
FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO DANKSAGUNGEN  
FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO ACKNOWLEDGEMENTS

Franz Prieler | Energie AG, Verily Klaassen | Rabobank Art Collection , Galería Juana de Aizpuru  
Sacha Bronwasser & Lucette ter Borg | Tegenboschvanvreden, Dr. Zoltan Major & Olatz Ansola, Institute of  
Polymer Product Engineering | Johannes-Kepler-Universität Linz, Carlos Alameda, Carlos Alberdi, Joaquín  
Serrano, Julia Chamorro, Eduardo Capa, Isabel Argerich, Cristina Lucas, Familia García de Paredes,  
Imanol Elguezabal, Ignasi Torralba, Carlos Pérez, Francisco Armenteros/ Obispado Getafe, Miguel Ángel  
Cortés, Inez Piso, Juan Albiñana, Cristina Moñivar, Santiago Oliver, Carmelo Niño, FONTIMAT, Martina  
de Maizière/Kunst und Music fur Dresden, Hilke Wagner /Albertinum Dresden, Ricardo Ramón, Abraham  
Padilla, Ella van Zanten, Laura Alba, Inmaculada Echeverría, Gabinete de Documentación Técnica, Área  
de Restauración, Museo Nacional del Prado, Raúl Silva, Lucía Domínguez, Xavier Baudin, Alexander  
Strengers, Wilma Sutto, Tegenboschvanvreden Amsterdam, Juana de Aizpuru, Museo de Automóviles del  
Ejército, Pedro Carmena, Cristina Campos, Personal CA2M, Diana Cuéllar, Alonso Cuéllar, Sofía Moro,  
Ana María Galván, Anna Olivé, Jimena Blázquez Fundación NMAC, CCCB, Ine Gevers, Óscar del Monte,  
Ferran Barenblit, Catherine Grenier, Gerardo Mosquera, Juan Botella, Genoveva Rückert, Rafael Liaño,  
Martin Sturm, Javier Hontoria, Mónica Ruiz Bremón, Antonio Amarante Romero, María Teresa de Castro,  
Elisabet Haglund, Tom Van Gestel, Lorenzo Benedetti, Hans Weijers, Anna Tilroe, Martin van Vreden, Pietje  
Tegenbosch, La Vascongada, Stijlaart Family, Ella Derksen, Gijs Frieling, Carmen Castillo, Emilio Sánchez,  
Arno van Roosmalen, Sandra Spijkerman, Carlijn Dietsfeld, Jane Huldman, José Jiménez, Fernando Castro,  
Rafael Doctor, Rijksakademie van beeldende Kunsten, Marta Herford, Luis Francisco Pérez, Sergio Rubira,  
RMS, Casa de Velázquez, Agneta von Zeipel, Fundación NMAC, Enrico Lunghi, Harald Szeemann, Jan Hoet,  
Wise Guys, Carlota Álvarez Basso, Diego Mas Trelles, Manuela Villa, Paco Ferrandiz, Francien van Westrenen,  
Isabel Durán, Bea Espejo, Sofía Moro, Fernando Capa, Nacho Pastor, Jur Vanstaen, Suso Outeiro, Philip Trout,  
Francisco Artacho, Personal Fundación Capa, Antonio Alcaide, Inti Hernández, Jesús Carrillo, Gwedolin  
Kremer, Mathias Wagner, Arnau Horta, Elly Stegeman, Ella Derksen, Ane Rodríguez, Monique Verhulst,  
Chus Burés, Christian Domínguez, Jorge Díez, Antoni Abad, Pablo Berastegui, Jordi Guixé, Miguel Caballero,  
MUSAC, ARTIUM, Albertinum Dresden.



Ferran Barenblit  
Genoveva Rückert  
Javier Hontoria  
Catherine Grenier  
Gerardo Mosquera

