



MATEO MATÉ CANON

El canon, palabra que proviene del griego *kavóv* (regla), es un concepto que se refiere a las proporciones perfectas o ideales del cuerpo humano y establece las relaciones armónicas entre las distintas partes de una figura o construcción. Durante el período clásico en Grecia, la escultura, con su retrato idealizado del ser humano, se convierte en un eficaz instrumento de educación cívica, ética y estética. Pero sobre todo el canon es una norma de comportamiento moral y social. De ahí surge en la Edad Media el concepto de canonización para promover a los santos como modelos de virtud. Todas las normas son históricamente variables y no son comunes a las diferentes culturas. Otras culturas y otras razas tienen sus prototipos específicos y sus modelos ideales. Las normas estéticas y las costumbres son, por tanto, un reflejo de las sociedades humanas y sus sistemas políticos.

En la Real Academia de San Fernando se conservan reproducciones y moldes obtenidos de las figuras clásicas griegas y romanas de las diversas colecciones reales españolas. Con las figuras que se han generado en sus talleres se han formado durante varios siglos los artistas de todas las escuelas de arte. Es, en cierto modo, donde se guarda ese código genético de la forma ideal humana heredado de la Antigüedad clásica. Y es en sus talleres donde voy a intentar trastocar y modificar este ideal para adaptarlo a una nueva realidad difusa y dispersa.

*The canon, derived from the Greek *kavóv* (*kanna*, 'cane' or 'measuring rod'), is a concept that refers to the perfect proportions of the human body and decrees the harmonic relationships between the different parts of a figure or construction. Sculpture, and its idealised depiction of the human being, was used as an effective tool for civic, ethical and aesthetic education during the classical period of ancient Greece. But, above all else, the canon is a set of rules for moral and social behaviour. Therein the rise in the Middle Ages of the concept of canonisation to promote saints as models of virtue. All rules are historically variable and are not shared by different cultures. Other cultures and other races have their own specific prototypes and ideal models. In consequence, aesthetic rules and customs are a reflection of human societies and their political systems.*

The San Fernando Royal Academy possesses many casts and reproductions of classical Greek and Roman figures from various Spanish royal collections. The figures made in its workshops have been used over the centuries to train art school students. To a certain extent, it is like a storage vault for the genetic code of the ideal human figure inherited from classical antiquity. And it is in its workshops where I am going to try to overturn and modify this ideal in order to adapt it to a new diffuse and disperse reality.

MATEO MATÉ CANON



Canon

1. m. Regla o precepto.
2. m. Modelo de las características perfectas.
3. m. En arte, regla de las proporciones de la figura humana, conforme al tipo ideal aceptado por los escultores egipcios y griegos.
4. m. Catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos.
5. m. Decisión o regla establecida en algún concilio de la Iglesia católica sobre el dogma o la disciplina.
6. m. Derecho canónico. Ordenamiento que regula la organización de la Iglesia católica y las facultades y obligaciones de sus miembros.
7. m. Conjunto de normas o reglas establecidas por la costumbre como propias de cualquier actividad.

Mateo Maté utiliza objetos cotidianos, incluso a menudo ligados a su propia rutina doméstica, para explorar cómo en la modernidad tardía los espacios que habitamos están atravesados por tensiones y violencias en las que lo íntimo y lo social, lo político y lo existencial, lo individual y lo colectivo se entremezclan y confunden.

Con frecuencia, el artista recurre a la ironía y busca la implicación crítica de los espectadores junto con una cierta presencia del azar. Las obras de Mateo Maté abordan cuestiones como la construcción identitaria, la progresiva militarización del ámbito doméstico, la experiencia del desarraigo, la relación entre arte y vida, la emergencia de la videovigilancia como nueva narrativa de la contemporaneidad o la interiorización y naturalización de los dispositivos de poder.

Mateo Maté employs ordinary objects, often culled from everyday domestic routines, to explore how the spaces we inhabit in late modernism are cut across by tensions and violence that confuse and entwine the intimate and the social, the political and the existential, the individual and the collective.

The artist often makes uses of irony, actively seeking the spectator's critical engagement while always remaining open to the appearance of chance. Mateo Maté's works address questions such as the construction of identity, the progressive militarisation of the domestic sphere, the experience of uprootedness, the relationship between art and life, the emergence of video-surveillance as a new narrative of contemporaneity, and the internalisation and naturalisation of mechanisms of power.

Imma Prieto

**MATEO MATÉ
CANON**

[19 mayo / 23 julio 2017]

SALA ALCALÁ 31

c/ Alcalá, 31, Madrid

Canon

1. m. Regla o precepto.
2. m. Modelo de las características perfectas.
3. m. En arte, regla de las proporciones de la figura humana, conforme al tipo ideal aceptado por los escultores egipcios y griegos.
4. m. Catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos.
5. m. Decisión o regla establecida en algún concilio de la Iglesia católica sobre el dogma o la disciplina.
6. m. Derecho canónico. Ordenamiento que regula la organización de la Iglesia católica y las facultades y obligaciones de sus miembros.
7. m. Conjunto de normas o reglas establecidas por la costumbre como propias de cualquier actividad.

En 1988 Mateo Maté recibía el primer reconocimiento por su trabajo artístico al ser galardonado con el Premio de Escultura del Certamen de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid. Unos años más tarde, en 1992, ya estaba exponiendo en nuestra Sala de Arte Joven. Veinticinco años después, Mateo Maté presenta una gran exposición en nuestra sala más emblemática, la Sala Alcalá 31.

Canon, la muestra que completa este catálogo, se plantea como una gran instalación donde Mateo Maté recrea un enorme laberinto, una de las metáforas más utilizadas para representar la propia existencia humana.

Tanto en la mitología clásica como en otras narraciones de la historia de la literatura, se plantea el dilema del laberinto desde la individualidad. El héroe o la heroína normalmente se enfrentan al reto de sobrevivir a la prueba «solos ante el peligro».

El protagonista, en la mayoría de los casos, es consciente de varias evidencias: que el laberinto conlleva multitud de peligros; que él o ella, por diferentes motivos o necesidades, entran en el laberinto por voluntad propia; y que el éxito de la aventura depende de uno mismo, de la correcta resolución de las pruebas de ingenio y de la valentía y el autocontrol de temores y miedos internos, escondidos pero presentes en el subconsciente. El laberinto escenifica por tanto un tablero de juego por el que uno debe avanzar sin equivocarse.

Mateo Maté hace que el visitante de la exposición *Canon* se convierta directamente en ese protagonista, pues le propone que entre en una gran instalación de nueva producción realizada ex profeso para este espacio, convertido en un laberinto moderno de catenarias.

Para lograr salir del laberinto, el visitante tendrá que cumplir con una serie de normas establecidas en la sociedad y que afectan a las mismas salas de exposiciones, para «no salirse del camino correcto». Porque el «canon» es una norma de comportamiento moral y social, la mayoría de las veces autoimpuesto por la sociedad, pero no siempre compartida de manera universal.

Con la exposición *Canon*, Mateo Maté ofrece una representación diferente de la sociedad actual.

Utiliza como base de trabajo las reproducciones y moldes de figuras de la Antigüedad clásica conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Desde sus orígenes en 1752, esta institución tuvo especial interés en reunir una galería de esculturas en yeso, que servirían para la formación de los alumnos.

Tres siglos después, Mateo Maté manipula las reproducciones de esos clásicos para dotarles de nuevos sentidos.

Aprovecho la ocasión para agradecer al Museo Nacional de Escultura de Valladolid el préstamo de cinco esculturas de su colección, piezas históricas que, repartidas por el laberinto, sirven de contraste con las piezas modificadas por el artista.

In 1988 Mateo Maté received the first public recognition for his work, when he won the Regional Government of Madrid Visual Art Prize in the Sculpture category. A few years later, in 1992, his work was showcased in our Sala de Arte Joven programme for the promotion of young artists. Now, twenty-five years further down the road, Mateo Maté is presenting a major exhibition in Sala Alcalá 31, our most iconic exhibition venue.

Mateo Maté has conceived *Canon*, the show at hand, as a vast installation in the form of a labyrinth, one of the most recurrent metaphors for human existence itself.

Both in ancient mythology and in the history of literature, the dilemma posed by the labyrinth is usually addressed from the individual viewpoint. The hero or heroine in question is normally confronted with the challenge of surviving the test “alone in the face of danger”.

In most cases, the hero or heroine is aware of a number of parameters, namely: the labyrinth involves multiple risks; due to a variety of reasons or needs, he or she enters the labyrinth of their own free will; and the success of the enterprise depends on oneself, on finding the right solution to the tests of ingenuity and courage, and calls for a self-control of inner fears lurking in the subconscious. In ways, the labyrinth is like playing a board game in which one must advance without making mistakes.

Mateo Maté directly casts visitors to *Canon* in the role of one of those heroes, inviting them to enter into a large, new site-specific installation conceived as a modern labyrinth of catenaries.

To find their way out of the maze, visitors will have to fulfil a number of socially accepted conventions pertaining to exhibition venues in order “not to stray from the correct path.” After all, a “canon” is a set of rules for moral and social behaviour, mostly self-imposed by society but not always universally shared.

With this exhibition *Canon*, Mateo Maté affords a different vision of present-day society.

Maté grounds his work in reproductions and casts of figures from classical antiquity kept at the San Fernando Royal Academy of Fine Arts. Since it was founded in 1752, this institution has always shown a keen interest in putting together a gallery of plaster sculptures to be used in the education of its students.

Three centuries later, Mateo Maté manipulates the reproductions of those classical works to endow them with new meaning.

I would like to seize this opportunity to thank the Museo Nacional de Escultura [National Museum of Sculpture], Valladolid, for the loan of five sculptures from its collection which are dotted throughout the labyrinth, striking a contrast with the works altered by the artist.

ÍNDICE / INDEX

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

Si plus minusve secuerant, ne fraude esto

11

[Del canon a la «monstruosa ridiculez» o las trampas artísticas de Mateo Maté]

[From the canon to “monstruous absurdity” or Mateo Mate’s artist’s tricks]

JOSÉ MIGUEL MARINAS

Arte de mis huesos

117

Art of my bones

Obras en exposición

Exhibited works

139

Relación de obras

List of works

181

Curriculum

Résumé

191

Créditos

Credits

199

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

Si plus minusve secuerant, ne fraude esto

[Del canon a la «monstruosa ridiculez» o las trampas artísticas de Mateo Maté]

[From the canon to “monstruous absurdity” or Mateo Mate’s artist’s trick]

«[...] lo mucho que carecemos de las precisas reglas de simetría, no teniendo Autor nacional que nos dé una segura que los Escultores debamos seguir. Todos los autores varían, y así los discípulos no pueden venir en conocimiento de la verdad; y por eso tal vez se sigue lo más distante de lo cierto» (Celedonio Nicolás de Arce y Cacho: *Conversaciones sobre la escultura: compendio histórico, teórico y práctico de ella. Para la mayor ilustración de jóvenes dedicados a las bellas Artes de la Escultura, Pintura y Arquitectura: luz a los aficionados y demás individuos del dibujo. Obra útil, instructiva y moral*, Pamplona, 1786).

La figura de Adán, prodigiosamente esculpida por Tullio Lombardo entre 1490 y 1495, conservada por el Metropolitan Museum de Nueva York, sufrió un accidente fortuito el 6 de octubre de 2002 al ceder el pedestal de madera sobre el que estaba expuesta, quedando fragmentada en veintiocho grandes trozos y cientos de restos más pequeños. En noviembre de 2014 se volvió a exhibir en las salas de ese imponente museo la estatua perfectamente restaurada¹. Esa prodigiosa restauración de una obra canónica puede ser puesta en relación con la muestra *Cuadros para una exposición* (Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, 1996) en la que Mateo Maté presentaba el disco de la composición homónima de Mussorgsky roto y recomuesto junto a otros objetos en idéntico estado². Esos vasos, vitrinas, partituras, jarras, tazas, vasos, jarrones o botellas, rotos y meticulosamente recomuestos revelan que la cultura es siempre una jerarquía de valores pero también vienen a sugerir la posibilidad de *desviarse* de ella. Sabemos que lo nuevo sólo es tal

“[...] how deficient we are in the precise rules of *symmetria*, lacking a national Artist who provides us with an assurance that the Sculptors must continue. All artists varied, and thus the disciples cannot arrive at the possession of the truth; and that is why perhaps they continue the furthest from the truth” (Celedonio Nicolás de Arce y Cacho: *Conversaciones sobre la escultura: compendio histórico, teórico y práctico de ella. Para la mayor ilustración de jóvenes dedicados a las bellas Artes de la Escultura, Pintura y Arquitectura: luz a los aficionados y demás individuos del dibujo. Obra útil, instructiva y moral*, Pamplona, 1786).

The figure of Adam, wonderfully sculpted by Tullio Lombardo between 1490 and 1495, in the holdings of the Metropolitan Museum in New York, was gravely damaged in an accident on 6 October 2002 when the wooden pedestal on which it stood buckled and the sculpture fell and broke into twenty-eight large fragments and hundreds of smaller ones. In November 2014 the statue was back on exhibit in the halls of this imposing museum, perfectly restored.¹ This incredible restoration of a canonical work can be associated with the show *Cuadros para una exposición* (Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, 1996) in which Mateo Maté exhibited the restored broken vinyl record of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* (from which the show took its name) together with other equally restored objects.² The broken and painstakingly recomposed jugs, display cases, music scores, vases, glasses, bowls and bottles revealed how culture is always a hierarchy of values, but it also seemed to suggest the possibility of *deviating* from it. We know that newness is not only

¹ Rescato esta «anécdota» de la destrucción y restauración de una pieza canónica del ensayo de Leticia Azcue Brea «El canon escultórico: de Donatello a Canova» publicado en *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, p. 294. Cf. Luke Syson y Valeria Cafà: «Adam by Tullio Lombardo» en *Metropolitan Museum Journal*, n.º 49, 2014, pp. 9-31.

² «Esta obra central estaba rodeada por otras, también rotas y delicadamente recomuestas: urnas vacías, cuadros resquebrajados y rehechos, que daban la sensación de que ese arte se había fugado en ese proceso de ruptura, de no-unidad y sólo gracias al proceso de restauración la unidad resultante evidenciaba su vacuidad y falta de sentido. Mostrando la idea de unidad precaria, aludo a ese equilibrio frágil que tiene todo, como si en cualquier momento se pudiera descomponer» (Mateo Maté entrevistado por Tania Pardo en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació "SA NOSTRA", Palma de Mallorca, 2002, p. 110).

¹ I am recovering this “anecdote” of the destruction and restoration of a canonical piece from the essay by Leticia Azcue Brea “El canon escultórico: de Donatello a Canova” published in *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, p. 294. See Luke Syson & Valeria Cafà: “Adam by Tullio Lombardo” in *Metropolitan Museum Journal*, no. 49, 2014, pp. 9-31.

² “This central work was surrounded by others, also broken and delicately recomposed: empty urns, ripped and remade pictures, giving the feeling that the art had fled in this process of breaking up, of non-unity and only thanks to the restoration process the resulting unit showed its vacuity and lack of meaning. Showing the idea of precarious unity, I allude to this fragile balance that everything has, as if everything could decompose at any time” (Mateo Maté interviewed by Tania Pardo in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació "SA NOSTRA", Palma de Mallorca, 2002, p. 130).

para una determinada conciencia individual, sino cuando es nuevo en relación a los archivos de la cultura. «Las obras de arte que tienen una irradiación especialmente intensa son justamente aquellas en las que las pretensiones culturales más elevadas posibles se ponen en relación con las cosas más profanas insignificantes y devaluadas»³. Las cosas rotas y restauradas remiten al concepto de exposición, alegorizan el *dispositivo* y hacen ver que todo intento de anular la distancia viene, a la postre, a reforzar lo «aurático». El arte no ha sido, a través de la historia, un mero entretenimiento sino modo de articular la sociedad⁴, un elemento central de lo cultural que ciertamente comienza a neutralizarse cuando surge el pedestal «cultural».

Cuando en el arte prolifera una obsesión del «enmarcado» o, en términos lacanianos, un montaje al modo del *bâti* que puede llegar a derivar en una escala narcisista⁵, termina por imponerse lo que podríamos calificar como *estética liminar*. El antropólogo Arnold Van Gennep acuñó el concepto de «fase liminar» o de margen para referirse a la circulación protocolarizada por los corredores que separan los aposentos en la «casa social», un proceso ritual en el que personas o grupos transitan de un determinado estado a otro, transiciones entre ubicaciones estables y recurrentes de una determinada morfología social institucionalizada. Victor Turner aplicó esta noción al sistema ritual de los *ndembu* de Zambia,

³ Boris Groys: Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 94.

⁴ «El arte no ha sido nunca un entretenimiento puro: como expresión de los significados religiosos y sociales más elevados y como portador de los máximos valores de la cultura, el arte ha desempeñado un papel mayor en el orden imaginario y simbólico de las sociedades» (Gilles Lipovetsky: *De la ligereza*, Anagrama, Barcelona, 2016, p. 226).

⁵ «Ya se sabe que el arte actual, vuelto sobre sí, narcisista, se encuentra preocupado por el engranaje de sus propios lenguajes, por la marcha de sus propias instituciones, por la lógica de sus dispositivos expresivos y el desvelo de sus tantos límites. Pero hoy esa inquietud se detiene obsesivamente en el espacio de la representación: la pantalla donde se proyecta imaginariamente la escena del arte. El teatro donde actúa la forma. Lacan encuentra un concepto para referirse a la materialidad misma de la escena del arte. Llama *bâti* al montaje que emmarca (y levanta) el espacio de la función ilusoria. Que sostiene el cuadro, pero también la ficción que este apaña. El arte tiene la misión de producir en ese plano acotado el artificio de la imagen. Para ello, abre una ventana que atrapa un momento del devenir de la mirada. Examinado por detrás, visto en forma desmontada y vacante, el *bâti*, la estructura que soporta la imagen, es apenas un plano callado. Una superficie meramente física sometida a la contingencia de la intemperie, incapaz de convocar el deseo, de desafiar la mirada» (Ticio Escobar: *Imagen e intemperie*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2015, p. 127).

new for a particular individual consciousness, but also when it is new with regards the archives of culture. “That is why a particularly powerful aura surrounds precisely those works in which the highest possible cultural aspirations are combined with the most profane, insignificant, valueless things.”³ Broken and restored things bring to mind the concept of the exhibition, they allegorise the *dispositif* and evince that any endeavour to cancel out the distance will ultimately reinforce the “auratic”. Throughout history, art has not been a mere form of entertainment but rather a way of articulating society,⁴ a core element of culture that truly begins to be neutralised when the “cultural” pedestal is brought into play.

When art begins to be driven by an obsession for “being framed” or, in Lacanian terms, a montage in the form of a *bâti* that can lead to a narcissistic scale,⁵ it ends up imposing what we could call a *liminar aesthetic*. The anthropologist Arnold Van Gennep coined the term “liminal phase” or margin to allude to the protocolarised circulation through corridors that separate the various rooms within the “social house”, a ritual process in which people or groups move from one particular state to another, transitions between stable and recurrent locations within a certain institutionalised social morphology. Victor Turner applied this concept to the ritual system of the *Ndembu* in Zambia, demonstrating how a

³ Boris Groys: On the New, Verso, London – New York, 2014, p. 82.

⁴ “Art has never been pure entertainment: as an expression of more elevated religious and social meanings and as a bearer of the maximum values of culture, art has played a major role in the imaginary and symbolic order of societies” (Gilles Lipovetsky: *De la ligereza*, Anagrama, Barcelona, 2016, p. 226).

⁵ “It is generally accepted that art today, narcissistically turned in on itself, is concerned with the inner workings of its own languages, with the functioning of its institutions, with the logic of its mechanisms of expression and the unveiling of its many limits. However, today, this concern is obsessively focused on the space of representation: the screen where the scene of art is projected imaginarily. The stage where the form is acted out. Lacan found a concept to refer to the very materiality of the stage of art. He used the word *bâti* for the montage that frames (and raises) the space of the illusory function; that sustains the picture, but also the fiction that this covers. Art has a mandate to produce the artifice of the image in this circumscribed plane. For this purpose, it opens a window that traps a moment of becoming of the gaze. Examined from behind, seen dismantled and empty, the *bâti*, the structure that supports the image, is barely a silent plane. A merely physical surface subject to the contingency of the elements, unable to summon desire, to challenge the gaze” (Ticio Escobar: *Imagen e intemperie*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2015, p. 127).



Cuadros de una exposición, 1996



Obra de una exposición, 1996

mostrando cómo existe un modelo básico de sociedad, fijado en la mansión con una distribución clara de habitaciones, esto es, la sociedad queda presentada como una estructura neta de posiciones bien definidas.

Las «construcciones domésticas» de Mateo Maté refuerzan esa «eliminaridad» que tiene que ver con un estado de excepción en el que la identidad se desvanece «puesto que en el paréntesis suscitado por el paso entre estados sociales se insinúa todo un mundo de potencialidades, algunas monstruosas, que no hacen sino certificar el acecho de una alteridad que es al mismo tiempo la negación y el requisito del orden social, puesto que es al mismo tiempo el augurio de su demolición cercana pero también la sustancia básica de la que dependerá su reconstitución futura»⁶.

Mateo Maté, un artista que realiza trabajos «muy lógicos»⁷ aunque tengan apariencia de ser completamente disparatados, parece obsesionado por la *domesticidad*⁸, siendo capaz de realizar una exposición sin salir de la cama como un ermitaño⁹ o, por ser más crudo, convertido en un vago. En cierto sentido plantea una línea de resistencia a la retórica megalómana hacia la que a veces derivan las instalaciones, planteando un uso de lo cercano, de los objetos que nos rodean en la existencia para tratar de plantear *otras formas de vivir*. La meditación plástica de este artista parte del sentimiento de extravío, la sensación de estar desorientado como es manifiesto en la serie *Desubicado* (1998-2000) en la que se aludía, por

⁶ Manuel Delgado: «Prólogo. Espacio otros» en Stavros Stavrides: *Hacia la ciudad de umbrales*, Akal, Madrid, 2016, p. 11.

⁷ «Mis trabajos normalmente resultan muy lógicos, aunque parezca extraño, son trabajos en cierto sentido muy científicos: me planteo un problema y después emprendo su desarrollo para encontrarles solución. Si hay poética es porque se me ha colado entre las variables de la ecuación, pero de una manera totalmente inconsciente» (Mateo Maté entrevistado por Tania Pardo en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació "SA NOSTRA", Palma de Mallorca, 2002, p. 108).

⁸ «Algunos aspectos de la actitud de Maté en relación a lo visual de la vida hogareña o de la incorporación de la domesticidad, son cercanas al arte y el diseño de la era Pop; otros se acercan a posturas recientes del pensamiento feminista» (Berta Sichel: «El hogar» en *Mateo Maté. Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006, pp. 5-6).

⁹ «El ermitaño –apunta Mateo Maté– que conoce el mundo desde su choza. [...] Cómo hacer un viaje global [...] pero sin salir de un viaje por tu salón, por tu cocina, por tu cama, por tu casa» (Mateo Maté citado en Jorge Brieso: «Arraigo y desarraigado en la obra de Mateo Maté» en *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, Valencia, 2011, p. 23).

basic model of society exists, fixed in a kind of mansion with a clear-cut layout of rooms, which is to say, society is presented as an overall structure of well-defined positions.

Mateo Maté's “domestic constructions” reinforce this “liminality” which has to do with a state of exception in which identity vanishes “given that in the parenthesis opened up by the passage between social states, a whole world of potentialities, some monstrous, are insinuated, which only goes to certify the threat of an alterity that is at once a negation of and the demand for social order, given that it is at once the prediction of its pending demolition but also the basic substance on which future reconstitution depends.”⁶

Mateo Maté, an artist who makes “very logical”⁷ works although they might seem to be completely absurd, appears to be obsessed with *domesticity*,⁸ and he is able to prepare an exhibition without getting out of bed, like a hermit⁹ or, not to mince words, a layabout. To a certain degree, he puts up resistance to the megalomaniac rhetoric towards which installations often derive, taking a closer approach, using the everyday objects that surround us in order to try to imagine *other ways of life*. This artist's visual meditation is grounded in a sense of loss, the sense of being disoriented as one can evince from the series *Desubicado* (1998-2000) in which he refers, by means of a compass and maps, to the desire to find a

⁶ Manuel Delgado: “Prólogo. Espacio otros” in Stavros Stavrides: *Hacia la ciudad de umbrales*, Akal, Madrid, 2016, p. 11.

⁷ “What I mean to say is that my works are normally very logical, although that sounds strange. They are highly scientific in some way: I set forth a problem and then I develop it to find the solution. If there is poetry, it is because it has slipped in between the variables of the equation, but totally unconsciously” (Mateo Maté interviewed by Tania Pardo in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació "SA NOSTRA", Palma de Mallorca, 2002, p. 129).

⁸ “Certain aspects of Maté's attitude to the visual side of home life, or the embrace of domesticity, are closer to Pop-era art and design; others are closer to recent feminist thought” (Berta Sichel: “Home” in *Mateo Maté. Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006, pp. 5-6).

⁹ Mateo Maté says “The hermit that knows the world from his hut [...] How to travel globally [...] keeping your journey to your living room, your kitchen, your bed, your home” (Mateo Maté quoted in Jorge Brieso: “Rootedness and Rootlessness in the Work of Mateo Maté” in *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, Valencia, 2011, p. 23).

medio de la brújula y los mapas, al deseo de encontrar asentamiento o a la pérdida de un lugar propio. Entre la mudanza y la incomodidad¹⁰ de la casa destartalada hemos aprendido a no tener demasiadas esperanzas; todos hemos contemplado, a la vuelta de la esquina, los carros de los supermercados, reciclados por los *homeless* y el pánico puede, por un momento, llevarnos a *ponernos imaginariamente en ese sitio sin asideros*. «¿En qué momento —pregunta Paul Auster— una casa deja de ser una casa?, ¿cuando las paredes se desmoronan?, ¿cuando se convierte en un montón de escombros?». Si bien es verdad que una vivienda se transforma, como señaló Alexander Mitscherlich, en un verdadero hogar siempre que lo que me vuelve a llevar a ella no sean sólo las costumbres, sino la continuidad viva de las relaciones con otras personas, la prosecución del sentir y aprender en común (*un interés todavía sincero por la vida*), tampoco podemos perder de vista la idea de que en esa intimidad no dejan de encontrarse elementos inequívocamente negativos. La modernidad, desde Baudelaire, experimenta el «horror domiciliario»: se nos vienen, literalmente, las paredes encima. Tenemos que marcharnos de casa, sea como sea, aunque finalmente el destino sea, sencillamente, deleznable, un cuchitril en el que se consuma una estafa.

No hace falta haber leído a Freud para tener claro que en lo familiar puede surgir lo más extraño. Ahí pugnan por retornar (con violencia inexcusable) infinidad de cosas reprimidas. Vivimos en la ciudad cainita y apenas somos capaces de soportar la presencia acosadora del vecindario. David Lynch apuntó que una casa es un sitio donde todo puede ir mal, tendríamos que añadir que ese sitio en el que habitualmente se come es, en muchos sentidos, lo «indigesto». Mateo Maté, tal vez el artista con más talento e inteligencia de su generación, concentró en

¹⁰ Hay que recordar que la serie *Desubicado* de Mateo Maté aludía, como apunta el mismo artista, a las «estructuras de comodidad», a través de la utilización de muebles clásicos, «aludiendo a su vez al concepto de conservadurismo no sólo en el término político, sino refiriéndome a una actitud ante la vida y una manera de pensar, pues quizás una casa con sus muebles y objetos definen y atrapan a la persona que la habita» (Mateo Maté entrevistado por Tania Pardo en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació «SA NOSTRA», Palma de Mallorca, 2002, p. 108).

settlement or to the loss of a place of his own. Between moving house and the discomfort¹⁰ of a rundown home we have learnt not to raise our hopes too high. We have all contemplated, just around the corner, the supermarket trolleys, recycled by the homeless. The feeling of panic it induces could, for a second, lead us to *imaginarily put ourselves in this place without handles*. Paul Auster wondered “At what moment does a house stop being a house? When the roof is taken off? When the windows are removed? When the walls are knocked down? At what moment does it become a pile of rubble?” While it is true that a house can become, as Alexander Mitscherlich pointed out, a real home as long as what I take there are not just the customs, but the living continuity of the relationships with other people, the pursuit of the feeling and learning in common (*a still sincere interest in life*), we cannot lose sight of the idea that in this intimacy we never stop finding unmistakably negative elements. Modernism, ever since Baudelaire, has experienced “domiciliary horror”: the walls, literally, come tumbling down around us. We have to leave home, one way or another, even though our final destination might simply be insignificant, a hovel in which fraud has been committed.

There is no need to have read Freud to realise that the familiar can give rise to the uncanny. There, an infinite number of repressed things wait to return (with unforgivable violence). We live in a Cainite city and we are barely able to bear the disquieting presence of our fellow residents. David Lynch said that the home is a place where everything can go wrong, and we would have to add that this place in which we usually eat is, in many cases, “indigestible”. Mateo Maté, perhaps the most talented and intelligent artist of his generation, concentrated his long-standing meditation on what he calls “domestic nationalism”

¹⁰ One ought to recall that the series *Desubicado* by Mateo Maté referred, as the artist himself clarified, to “comfort structures”, through the use of classical furniture, “in turn alluding to the concept of conservatism, not only in political terms, but also referring to an attitude to life and a way of thinking, perhaps a house with its furniture and objects define and trap the person living in it” (Mateo Maté interviewed by Tania Pardo in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació «SA NOSTRA», Palma de Mallorca, 2002, p. 129).



Desubicado, 2003

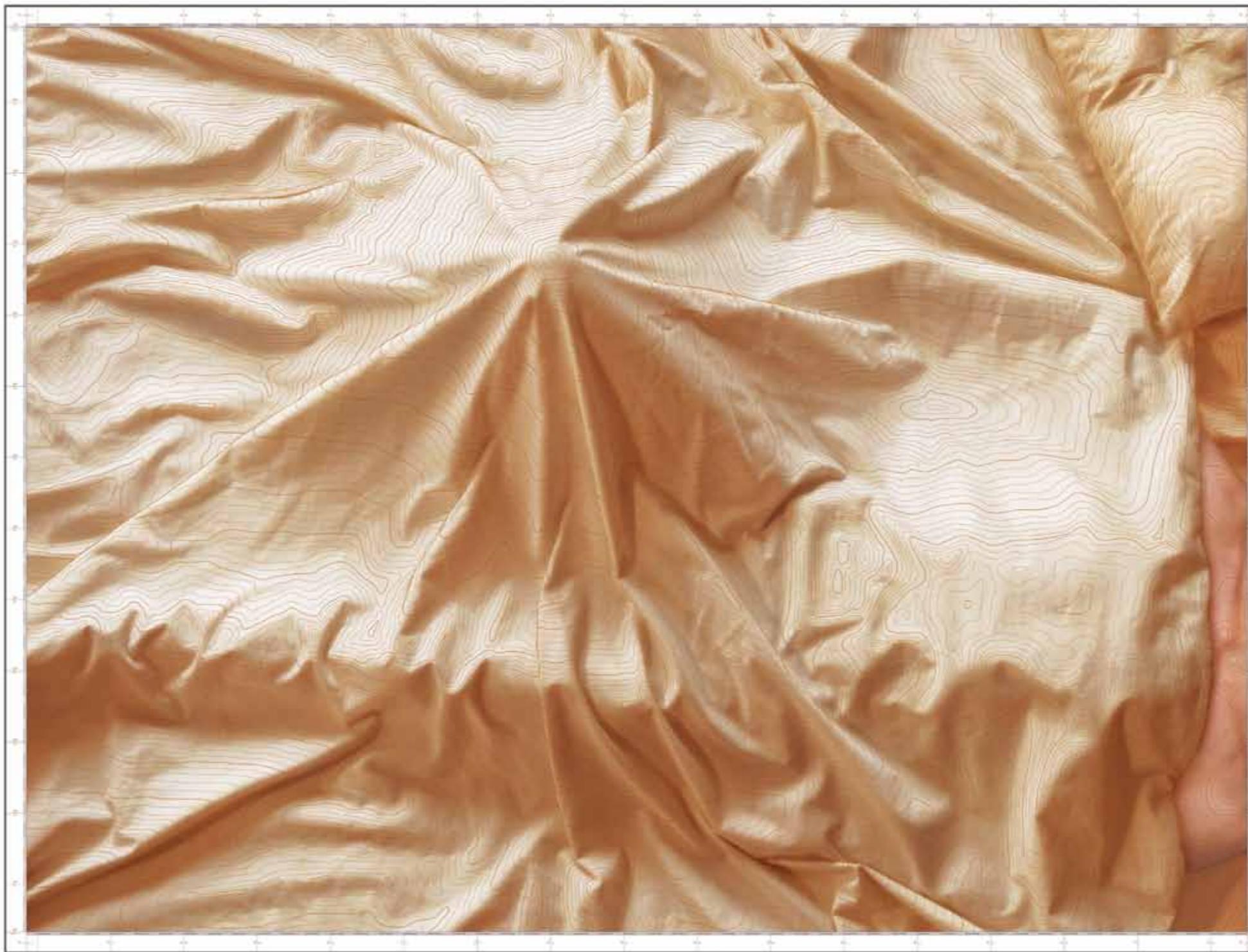


Desubicado (América del Sur), 2006

16-07-15

VIAJO PARA CONOCER TU GEOGRAFÍA

6



"Vou querer conviver na periferia"
as palavras de Mário Vaz
Biografia consultada em 11-08-2003

11

La tabella riporta le 4 componenti monetarie del CDP di B.C. e i 12 BIS monetari dei CDP di B.C. fissa terminazione per 31 dicembre.

una impresionante instalación en La Gallera de Valencia (*Actos Heroicos*, 2011) su dilatada meditación sobre lo que llama «nacionalismo doméstico»: una casa de ladrillos (con formas especiales, realizados para la ocasión) que dibuja el mapa de la península ibérica.

Si a mediados de los años noventa Mateo Maté hacía papiroflexia con reproducciones de cuadros antiguos, pinturas que son ya únicamente objetos¹¹, una década después ha «pintado» paisajes (*Paisajes uniformados*, 2007-2008) con las gamas de ropa de camuflaje de distintos ejércitos¹². Para este irónico creador un mantel puede convertirse en una bandera y una paellera en un escudo de armas. Su peculiar estrategia apropiacionista le permite transformar el discurso marcial del general Patton en la emocionante receta para preparar el pavo en Acción de Gracias. La imagen de Bush con la fuente y el manjar se le indigestó porque aquel letrero de «Misión cumplida» no era otra cosa que la celebración sórdida de la época del pánico planetario. Mateo Maté monta un astuto «collage» de películas con motivos gastronómicos en yuxtaposición con instantes del despliegue militar para advertirnos de que siempre se está, de una forma u otra, cocinando, a fuego lento, algo que, insisto, es estrictamente indigesto.

«Al intercambiar los signos –apunta Mateo Maté– del entorno doméstico y el social, extrañan pero funcionan»¹³. Efectivamente, su alegoría de la política contemporánea sitúa a la perfección la geoestrategia vigente. La serie *Viajo para*

¹¹ «Lo pictórico sería eso: lo que resta en el cuadro cuando se han quitado todos los pertrechos del arte de la pintura. (Siguiendo a Freud, quien distingue entre las prácticas artísticas aquellas que agregan *per via di levare*, como la escultura-, se inventaría para eso la paradójica categoría de una pintura *per via di levare*, por retirada)» (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 48).

¹² «El camuflaje militar –advierte Mateo Maté– no existiría sin el descubrimiento, realizado por los artistas del preimpresionismo e impresionismo, de un lenguaje y una peculiar iconografía plástica. [...] Pocos años después de este descubrimiento [...] los uniformes de los ejércitos de todo el mundo cambiaron radicalmente de planteamiento, pasaron a ser un elemento representativo del poder a ser armas ofensivas, aunque pasivas. El lenguaje plástico de los impresionistas se había convertido en arma» (Mateo Maté citado en Jorge Brioso: «Arraigo y desarraigo en la obra de Mateo Maté» en *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, Valencia, p. 26).

¹³ Mateo Maté citado en Jorge Brioso: «Arraigo y desarraigo en la obra de Mateo Maté» en *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, 2011, Valencia, p. 23.

in a remarkable installation at La Gallera in Valencia (*Actos Heroicos*, 2011): a house built of bricks (with a special shape designed for the occasion) that drew the map of the Iberian peninsula.

While in the mid-nineties Mateo Maté played with origami and reproductions of old pictures, paintings that are not just objects,¹¹ a decade afterwards he was “painting” landscapes (*Paisajes uniformados*, 2007-2008) with the spectrums of camouflage clothing from different armies.¹² For this ironic artist, a tablecloth can become a flag and a paella pan can become a coat of arms. His highly personal appropriationist strategy enables him to transform the martial speech by General Patton into an emotive recipe for preparing turkey for Thanksgiving. The image of Bush with the platter and food is ultimately indigestible because the sign reading “Mission accomplished” was no more than the sordid celebration of the era of planetary panic. Mateo Maté created a clever “collage” of films with gastronomic subjects in juxtaposition with moments of military deployment to warn us that something is always cooking, slowly simmering, something that is, and I repeat, absolutely indigestible.

“When you exchange the symbols of the domestic and the social environments” notes Mateo Maté, “it may feel strange, but they also fit.”¹³ Indeed, his allegory of contemporary politics pins down the current geo-strategy to perfection. The series *Viajo para*

¹¹ “The painterly is that: what is left in the picture when all the accoutrements of the art of painting have been removed. (Following Freud, who distinguished between artistic practices like painting that work *per via di porre* from those like sculpture that operate *per via di levare*, one could invent for this the paradoxical category of a painting *per via di levare*, by taking away)” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 48).

¹² “Military camouflage” Mateo Maté warns us, “would not exist were it not for the discovery, made by pre-impressionist and impressionist artists, of a language and a peculiar visual iconography. [...] It was only a few years after this discovery [that] the uniforms of armies all over the world changed their function radically; they went from being an element of the representation of power to being offensive weapons, if only passive. The plastic language of the impressionists had been turned into a weapon” (Mateo Maté quoted in Jorge Brioso: “Rootedness and Rootlessness in the Work of Mateo Maté” in *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, Valencia, p. 26).

¹³ Mateo Maté quoted in Jorge Brioso: “Rootedness and Rootlessness in the Work of Mateo Maté” in *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, 2011, Valencia, p. 23.

conocer mi geografía (2001-2010) ha evolucionado desde el desmantelamiento de la intimidad y de la melancolía hasta un sarcasmo sobre el patriotismo. España es tanto una mesa cuanto el quemador de una cocina (*Nacionalismo doméstico*, 2004), un imán para cuchillos o una cama. La construcción impresionante titulada *Actos Heroicos* nos permite habitar dentro de un «país» que tiene algo de búnker o recinto inquietante edificado en el lugar donde las apuestas estaban basadas en el combate despiadado¹⁴. Maté no se queda contento con hacer una broma sino que consigue plantear una poderosa reflexión sobre el camuflaje político actual, haciendo visible la «cerrazón», como si estuviéramos todavía en una suerte de feudalismo-infantil (algo que mostraba aquella pieza titulada *Medieval* que hiciera en 2007 con las piezas de Exin Castillos) protegiéndonos de la violencia que es, en todos los sentidos, la razón de Estado.

Pocas veces podemos encontrarnos con un trabajo tan coherente y riguroso, en el que, algo inusual, lo divertido no es sinónimo de banalidad sino, al contrario, la tonalidad adecuada para revelar las imposturas del Sistema. Mateo Maté emplea el distanciamiento irónico para desmontar la lógica de la domesticidad¹⁵. Las piezas de la serie *Delirios de grandeza* (2006) sacan partido de los recursos de la poética objetual para introducir una tonalidad crítica; unas escobas y fregonas, combinadas con una tapa de cacerola o una espumadera y un cazo sobre una fuente son los escudos nobiliarios más rocambolescos que podamos imaginar. La salita con el confortable sillón de camuflaje nos invita a contemplar películas agudas e hilarantes. El viaje de Mateo Maté, su geografía post-patriótica, destacan, en un medio apático y adormecido, como una construcción crítica, como un lujo

¹⁴ «El conflicto a partir del cual se organiza su obra podría ser resumido de la siguiente manera: nuestros espacios, todos los espacios, están atravesados por la beligerancia de los discursos nacionales y por lo errático y el anonimato de los discursos globales cosmopolitas» (Jorge Brioso: «Arraigo y desarraigo en la obra de Mateo Maté» en *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Galleria, Valencia, 2011, p. 10).

¹⁵ «[...] los dispositivos de vida hogareña de Maté tienen un distanciamiento irónico, para prevenir al artista y al espectador de la carga de una asociación demasiado íntima con la domesticidad» (Berta Sichel: «El hogar» en *Mateo Maté. Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006, p. 6).

conocer mi geografía (2001-2010) has evolved from dismantling intimacy and melancholia towards sarcasm on patriotism. Spain turns into a table as well as the burner on a kitchen cooker (*Nacionalismo doméstico*, 2004), a magnet for knives, or a bed. The striking building called *Actos Heroicos* enables us to speak from inside a “country” which reminds us in ways of a bunker or an unsettling construction built inside a place where wagers used to be laid on a fight to the death.¹⁴ Maté is not happy with just making a joke because he also manages to pose a far-reaching question on the political camouflage of today, making “narrow-mindedness” visible, as if we were still caught in a kind of infantile-feudalism (as uncovered in that piece called *Medieval* which he did in 2007 with Exin Castillos building blocks) protecting us from the violence which is, in all senses of the word, the reason of the State.

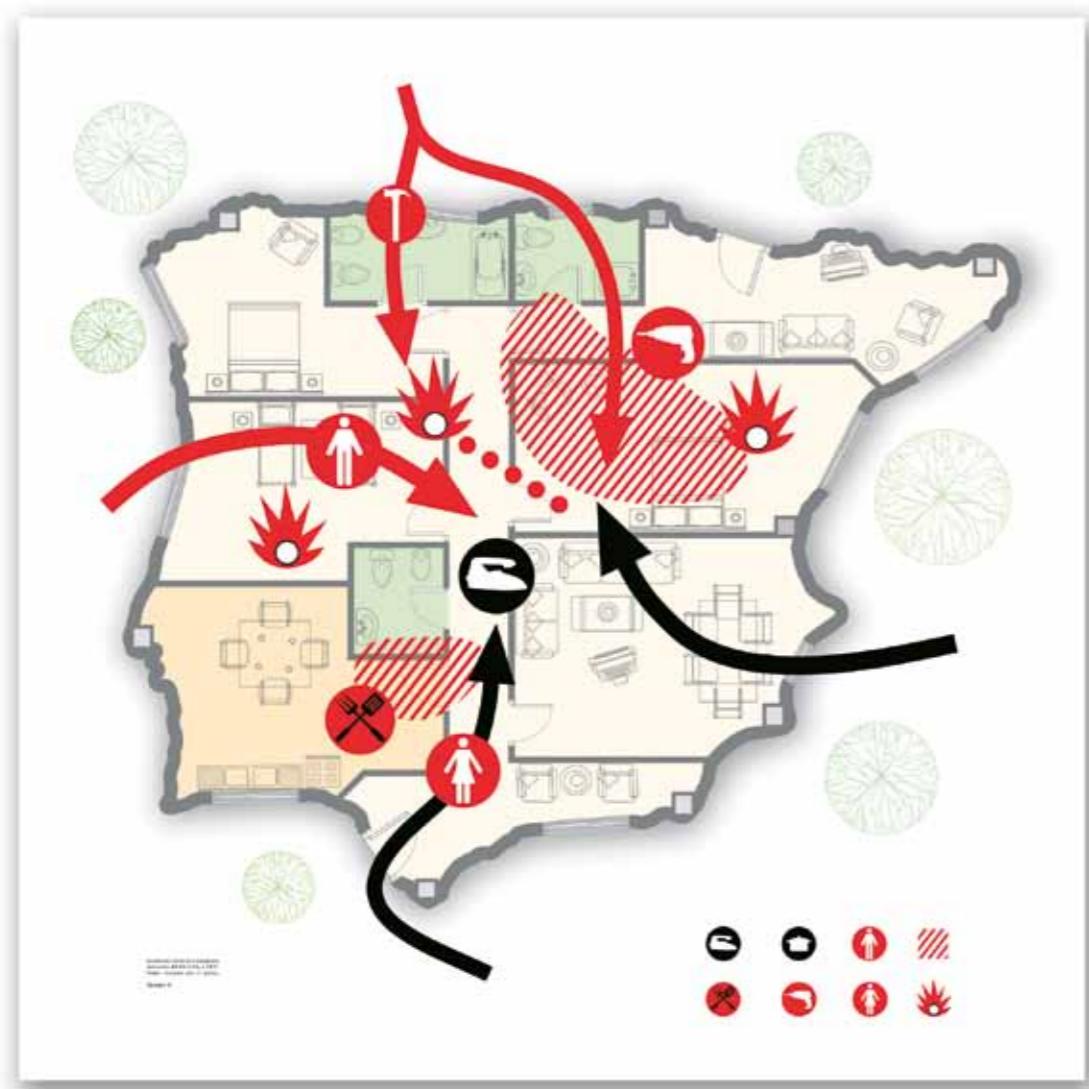
Seldom do we come across a work of such coherence and seriousness, in which, and this is unusual, amusement is not synonymous with banality but, on the other hand, it strikes the right tone to lay bare the falsehoods of the System. Mateo Maté uses ironic distancing to unmask the logic of domesticity.¹⁵ The pieces in the series *Delirios de grandeza* (2006) make the most of the resources of object-based poetics to introduce a critical tone; some mops and brushes, combined with the lid of a saucepot or a slotted spoon and a pot on a platter make the most bizarre aristocratic coat of arms one could imagine. The room with the comfortable camouflage armchair invites us sit down and watch witty, hilarious films. Mateo Maté’s journey and his post-patriotic geography stand out, in the midst of

¹⁴ «The conflict around which his work develops could be summarised in the following manner: our spaces, all spaces, are permeated by the belligerence of national discourses and the whimsicality and anonymity of the global and cosmopolitan discourses» (Jorge Brioso: “Rootedness and Rootlessness in the Work of Mateo Maté” in *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Galleria, Valencia, 2011, p. 10).

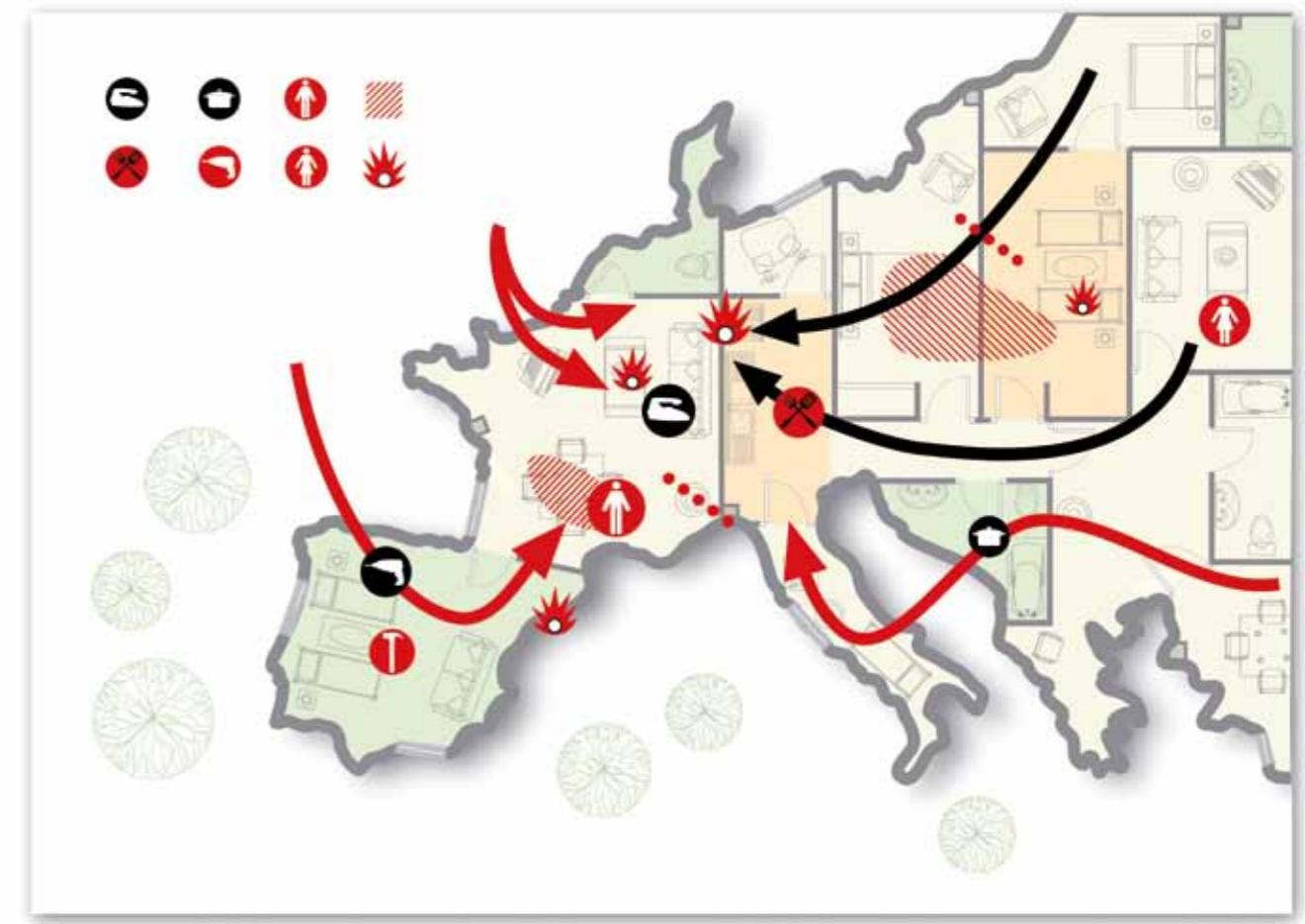
¹⁵ “[...] Maté’s accoutrements of home life often have an ironic detachment, as if to defend the artist and viewers from charges of too intimate an association with domesticity” (Berta Sichel: “Home” in *Mateo Maté. Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006, p. 6).



Actos heroicos, 2011



Actos heroicos, 2005



Actos heroicos, 2016

de albañilería alegórica que nos interpela para que pensemos, si es que todavía podemos, cómo estamos (mal)viviendo¹⁶.

Tenemos que atravesar, en las obras e intervenciones de Mateo Maté, la fantasía o acaso tratar todavía de encontrar placer en la precaria zona en la que habitamos¹⁷. Su cartografía del entorno inmediato¹⁸, lo que llama Maté *Nacionalismo Doméstico* (2004-2010), está sostenida en una estrategia estética que no renuncia a la parodia ni al pastiche¹⁹. En la serie *Medios de formación* (1999), realizada con miles de periódicos apilados, contemplamos una suerte de excavaciones y arqueologías de la información: atraviesa capa a capa esas páginas, recordando lo acontecido pero también, como advierte el mismo artista, llega a la conclusión de que «somos lo que leemos»²⁰. El viaje por lo más cercano puede llevarnos hasta lo extraño, los objetos y las acciones cotidianas pueden estar marcados por la

¹⁶ «La obsesión que tiene la obra de Mateo Maté con los mapas puede ser contextualizada en esta experiencia. En un momento en el que los lugares supuestamente más cercanos, conocidos y asequibles, se nos extrañan y alejan, se convierten en geografías llenas de amenazas e incertidumbres ¿Cómo definir una nueva noción de habitat? Hay que volver a entender la sintaxis elemental de nuestro espacio: lo vertical y lo horizontal, lo que nos resulta cercano y lejano, próximo o extraño, familiar o remoto y exótico e incluso amenazante. En este mundo el hombre ha perdido las coordenadas de su propia intimidad y tiene que buscar una nueva forma de orientarse y encontrarse entre las cosas» (Jorge Brioso: «Arraigo y desarraigo en la obra de Mateo Maté» en *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, Valencia, 2011, p. 21).

¹⁷ «Alterando los elementos y presentándolos como "viajes a través de mis propias cosas", como él dice, la habitación irradia el placer de la fantasía» (Berta Sichel: «El hogar» en *Mateo Maté. Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006, p. 7).

¹⁸ «Para estar seguro de que son ciertas las cosas que hago –declara Mateo Maté–, como método lo primero que he hecho ha sido hacerme una cartografía de ese entorno más inmediato» (Mateo Maté citado en Jorge Brioso: «Arraigo y desarraigo en la obra de Mateo Maté» en *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, Valencia, 2011, p. 21).

¹⁹ «En *Actos Heroicos* la frontera que distingue el funcionamiento sociológico de la parodia, el travestimiento y el pastiche es muy delgada, por lo que creo oportuno recordar los matices que de ellas hace Gérard Genette en su libro *Palimpsestos* porque todas ellas están entrelazadas en la particular estructura de lenguaje que se despliega en *Actos Heroicos*. Genette atribuye a la parodia una "desviación del texto por medio de un mínimo de transformación", mientras que al travestimiento atribuye "la transformación estilística con función degradante", entre tanto que al pastiche lo divide en dos; el pastiche satírico "cuyos ejemplos canónicos son los A la manera de... y del cual el pastiche heroi-co-cómico es una variedad; y simplemente pastiche la imitación de un estilo sin función satírica"» (Dennys Matos: «Entre actos heroicos y nacionalismos domésticos» en *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, Valencia, 2011, p. 94).

²⁰ «Nunca había realizado una obra donde recurriera al uso de figuras, siempre he utilizado objetos. Apilé muchos periódicos y me di cuenta de que toda aquella información era yo mismo. Ese busto alude a las noticias y esa cultura que se ha ido asimilando y que forman parte de mí; aunque no deje de ser información, en cierto sentido, manipulada. Con periódicos también desarrollé la serie *Arqueologías del saber*, en las que iba excavando y creando fosas donde iban apareciendo cronológicamente, capa tras capa, todo lo que yo había ido leyendo: yo era toda esa información. Me parecía otra forma de aludir a mi personalidad y reconocer y analizar fríamente que yo soy eso» (Mateo Maté entrevistado por Tania Pardo en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació "SA NOSTRA", Palma de Mallorca, 2002, p. 114).

apathy and drowsiness, like a critical construction, like a display of allegorical brickwork that asks us to think, if that is still possible, about how we are (just about) living.¹⁶

In Mateo Maté's works and interventions, we have to cut through fantasy or perhaps we have to try to find pleasure in the precarious zone in which we live.¹⁷ His cartography of the surrounding environs,¹⁸ what Maté calls *Nacionalismo Doméstico* (2004-2010), is sustained on an aesthetic strategy that does not relinquish parody or pastiche.¹⁹ In the series *Medios de formación* (1999), made using piles of thousands of newspapers, we can contemplate a kind of excavation or archaeological dig of information: cutting through layer after layer of pages, bringing to the surface past events but also, as the artist himself suggests, arriving at the conclusion that "we are what we read".²⁰ An exploration of what is closest at hand can take us to strange places, and everyday objects and actions can be marked by a

¹⁶ «The obsession with maps manifested in the work of Mateo Maté can be put into context in this experience. At a time when the places presumed to be nearest, best known, and most accessible to us become strange and distant, they turn into geographies full of threats and uncertainties. How to define a new concept of dwelling? We have to come to a new understanding of the elementary syntax of our space: the vertical and the horizontal, what feels near and what feels far, akin or alien, familiar or remote and exotic, or even threatening. In this world, man has lost the coordinates of his own personal life, and he has to find a new way to orient himself and to find his place among things» (Jorge Brioso: "Rootedness and Rootlessness in the Work of Mateo Maté" in *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, Valencia, 2011, p. 21).

¹⁷ «By altering the elements and presenting them, as he says, like 'a trip through my own things', the room irradiates the pleasure of fantasy» (Berta Sichel: "Home" in *Mateo Maté. Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006, p. 7).

¹⁸ «In the method I use to ascertain that the things I do are true" explains Mateo Maté, "my first step has been to make myself a cartography of my immediate environment" (Mateo Maté quoted in Jorge Brioso: "Rootedness and Rootlessness in the Work of Mateo Maté" in *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, Valencia, 2011, p. 21).

¹⁹ "In *Actos Heroicos*, the boundaries that separate the socio-psychological functions of parody, travesty and pastiche are very subtle, and given that all of them are interwoven in the particular structure of language that unfolds in this series, I think it would be convenient to review the clarifications that Gérard Genette made in regard to their differentiation in his book *Palimpsests*. Genette attributes to parody 'the distortion of a text by means of a minimal transformation', while he attributes to the travesty 'the stylistic transformation whose function is to debase', whereas he divides the pastiche in two; the satirical pastiche 'A la manière de...' offers canonical examples and of which the mock-heroic pastiche is merely a variety; and pastiche plain and simple would refer to the imitation of style without any satirical intent ..." (Dennys Matos: "Between Heroic Acts and Domestic Nationalisms" in *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Gallera, Valencia, 2011, p. 94).

²⁰ "Never before had I composed a work where I resorted to the use of figures; I have always used objects. I piled up many newspapers and I realised that I was all this information. This bust alludes to this news and this culture that I have assimilated and that form a part of me; although it doesn't stop it being, to a certain extent, manipulated information. I also developed the "Arqueologías del saber" series using newspapers, in which I excavated and created pits where layer after layer, chronologically, everything I had read appeared: I was all this information. It seemed another way of alluding to my personality and coldly analysing what I am" (Mateo Maté interviewed by Tania Pardo in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació "SA NOSTRA", Palma de Mallorca, 2002, p. 131).

sensación de ausencia²¹ y, en buena medida, la obra de Mateo Maté transmite un *anhelo de intimidad*²². Cuando Lucio Fontana rasgó con precisión quirúrgica el lienzo reveló que había otro espacio, oscuro y misterioso, del que parece que no habíamos querido saber nada. El soporte de la representación, la «otra cara», puede estar en sombra únicamente de forma provisional.

Mateo Maté, astuto viajero de «su» geografía, revela la condición laberíntica de lo artístico con un obsesivo y humorístico trabajo de bricolaje en bastidores que adquieren presencia escultórica. Desde el singular «vía crucis» que planteara en una ermita en el proyecto *Peregrinatio* (Sagunto, 2012), donde ya colocaba lienzos de cara a la pared, hasta la lúcida y lúdica muestra que realizó en 2014 en la galería NF de Madrid, ha intensificado su meditación sobre lo ideológico en lo doméstico –ese patriotismo que se materializa hasta en los quemadores de la cocina–, pero también ha desplegado su imaginario sarcástico sobre el heroísmo banal.

Ese viaje por la geografía personal puede surgir del *desconocimiento*, esto es, de la evidencia de que somos, para nosotros mismos, extraños acaso porque «no nos hemos buscado nunca»²³. Desde la pintura de camuflaje llegamos a los laberintos que tensan la pintura que no es ni pura ni autónoma a la manera modernista, sino *pauta de normalización* en el sentido foucaultiano. Maté obliga al espectador

²¹ «Es la geografía de mi entorno [en la serie *Viajo para conocer mi geografía*], un viaje a través de los objetos que utilizo diariamente, de todas las acciones del día a día. Es un análisis de mi relación con todo lo cercano: mis amigos, mi novia, el trabajo, mis hijos, mi estudio... Un viaje por mi cama deshecha, un viaje evocador, un reflejo de ausencias. Un paseo por los restos de la comida con amigos. Un viaje espacial por los objetos que conforman mi universo en el trabajo, etc.» (Mateo Maté entrevistado por Tania Pardo en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació "SA NOSTRA", Palma de Mallorca, 2002, p. 115).

²² «Aunque las instalaciones realizadas a partir de botes transparentes en los que introduce la estructura básica de muebles de madera (como *Sinodo*, 1994; *Posición conservadora*, 1992) tienen poco que ver con los laberintos realizados con bastidores (*Trampa de artista*, 1997) o con las grandes estructuras de control construidas a partir de periódicos (*Medios de formación*, 1999) se observa, sin embargo, en todos ellos, una mirada compartida bajo la que subyace tanto una cierta inquietud como un profundo anhelo de intimidad» (Javier Fuentes Feo: «Anhelos políticos para resistir el fragmento» en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació "SA NOSTRA", Palma de Mallorca, 2002, p. 11).

²³ «Nosotros los que conocemos somos desconocidos para nosotros, nosotros mismos somos desconocidos para nosotros mismos: esto tiene un buen fundamento. No nos hemos buscado nunca, ¿cómo iba a suceder que un día nos encontrásemos? [...] Necesariamente permanecemos extraños a nosotros mismos, no nos entendemos, tenemos que confundirnos con otros, en nosotros se cumple por siempre la frase que dice "cada uno es para sí mismo el más lejano", –en lo que a nosotros se refiere no somos "los que conocemos"» (Friedrich Nietzsche: *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 17-18).

sense of absence²¹ and, to a large extent, Mateo Maté's work conveys a *longing for intimacy*.²² When Lucio Fontana cut the canvas with surgical precision he revealed another space, dark and mysterious, which it seems we did not want to know anything about. The support for representation, the "other face", can only remain in shadow as an interim measure.

Mateo Maté, an astute traveller through "his" geography, uncovers the labyrinthine quality of the artistic with an obsessive and witty work of DIY using stretchers that bestow a sculptural presence. Ranging from the singular "stations of the cross" he conceived for one of the chapels in the project *Peregrinatio* (Sagunto, 2012), turning the face of the canvases towards the wall, to the lucid and ludic show he put on in 2014 at the NF gallery in Madrid, he has intensified his meditation on the ideology behind the domestic—that form of patriotism that is materialised even in the burners of a cooker—but he has also deployed his sarcastic imaginary on banal heroism.

This journey through a personal geography can give rise to *ignorance*, in other words, it provides proof that we are strangers to ourselves, perhaps because "we have never looked for ourselves".²³ From camouflage painting we arrive to labyrinths that tauten painting, which is neither pure nor autonomous as decreed by modernism but rather *guidelines for normalisation* in the Foucauldian sense. Maté forces the spectator to walk through the gallery in a labyrinth made with stretch barriers, coded in such a way that they are both playful as

²¹ "It is the geography of my environment, a journey through the objects I use every day, all the daily actions. It is an analysis of my relationship with everything close to me: my friends, my girlfriend, work, my children, my studio... A journey across my unmade bed, an evocative journey, a reflection of absences. A stroll through the remains of a meal with friends. A spatial journey through the objects that make up my universe at work, etc." (Mateo Maté interviewed by Tania Pardo in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació "SA NOSTRA", Palma de Mallorca, 2002, p. 131).

²² "Although the installations made from basic wooden furniture structures are placed in transparent containers (such as *Sinodo*, 1994; *Posición conservadora*, 1992) have little to do with the mazes made with frames (*Trampa de artista*, 1997) or with the large controlled structures built using piled up newspapers (*Medios de formación*, 1999), however they all share a viewpoint showing both a certain concern and a deep desire for privacy" (Javier Fuentes Feo: "Political aspirations for resisting the fragment" in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació "SA NOSTRA", Palma de Mallorca, 2002, p. 121).

²³ "We are unknown, we knowers, ourselves to ourselves: this has its own good reason. We have never searched for ourselves—how should it then come to pass, that we should ever find ourselves? [...] Of necessity we remain strangers to ourselves, we understand ourselves not, in ourselves we are bound to be mistaken, for of us holds good to all eternity the motto, "Each one is the farthest away from himself"—as far as ourselves are concerned we are not 'knowers'." (Friedrich Nietzsche: *On the Genealogy of Morals*, Penguin Classics, London, 2013).



Via Crucis, 2012





Via Crucis, 2012

a recorrer la galería a través de un laberinto realizado con catenarias, en una codificación que tiene tanto de juego cuanto de restricción policial de lo visible. La paradoja es que tenemos que circular para dejar de ver lo acostumbrado y buscar una salida que no ofrece una solución; queremos quedarnos ahí para pensar qué hay al otro lado, en la cara oculta del cuadro aunque sabemos que hemos caído en la trampa²⁴. Mateo Maté ha señalado que la serie *Trampas de artista* es muy personal y cerrada: «Me planteé realizar una serie con materiales típicos del arte: bastidores, telas y cuñas. Con ellos hice laberintos, celosías, etc. Los llamé “trampas” porque simulaban ser espacios hechos a medida para encerrarse uno mismo. La idea de laberinto realizado con bastidores aludía a poder perderte en tu propia obra de un modo literal»²⁵. La metáfora del laberinto, como espacio de la pérdida pero también como territorio protegido²⁶, funciona de forma eficaz en el imaginario de Mateo Maté para subrayar que la instalación es un *espacio de excepción*²⁷. Recorremos la heterotopía²⁸ laberíntica que ha instalado en la Sala Alcalá 31 y podemos llegar a entregarnos a un paradójico *aburrimiento «interesante»* cuando da la impresión de que

well as a police-like restriction of the visible. The paradox is that we have to keep moving in order to stop seeing what we are accustomed to and to look for a way out that does not afford a solution; we want to stay there to reflect on what is on the other side, on the hidden face of the painting although we are aware that we have fallen victim to a trap.²⁴ Mateo Maté claimed that *Trampas de artista* is a very personal and closed series: “I set forth the idea of making a series using commonplace art materials: frames, fabrics and wedges. I made mazes, lattice windows, and so on, with them. I called them ‘traps’ because they simulated being custom-made spaces to shut yourself in. The maze idea made with frames alluded to being able to lose yourself in your own work in a literal way.”²⁵ The metaphor of the labyrinth, as a space of loss but also as a protected territory,²⁶ operates effectively in Mateo Maté’s imaginary to underscore that the installation is a *space of exception*.²⁷ We make our way through the labyrinthine heterotopia²⁸ he has installed in Sala Alcalá 31 and we will come across a paradoxically “*interesting*” *boredom* when we get the impression that there is nothing to see²⁹ and yet in this walkthrough what he wishes to do is to transform the confrontation with his particular *mutation* of the canon into a *rite of passage*.

²⁴ «Te sentías atrapado en una red, recluido en una celda, encerrado en una cueva, enterrado en una fosa. Hasta lo que era más cotidiano se había convertido en una cárcel. Tus instrumentos de trabajo eran rejas que no te dejaban salir. Había caído en la trampa. Cuando dudabas ya era tarde, la puerta se había cerrado. El laberinto te había engañado. La vida tenía demasiadas esquinas. Habías equivocado el camino. Tú mismo habías echado la llave y la habías perdido» (Sergio Rubira: texto sobre *Trampas de artista*, 1997, Mateo Maté. *Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 62).

²⁵ Mateo Maté entrevistado por Tania Pardo en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 111.

²⁶ «[...] la metáfora del laberinto a la que algunos autores (Borges y Cortázar entre ellos) se han referido en términos contradictorios; el laberinto, si bien tiene un carácter inquietante, es también un cierto refugio para el Minotauro. Esa estructura arquitectónica, ingeniería por Dédalo (y a la que han hecho alusión desde perspectivas diversas artistas como Picasso, Robert Morris o Gregor Schneider), no sólo es el territorio de la pérdida o el desconcierto, sino el lugar íntimo en el que su “guardián” sabe desplazarse. “Es el afuera –dirá el Minotauro– donde el desorden se multiplica, donde ningún hilo puede cerrar espacios de ubicación y donde, finalmente, uno, aunque libre, se ve irremisiblemente perdido”. El laberinto posee ese carácter ambiguo al mostrarse como espacio de protección u ocultamiento voluntario (tantos jardines ingleses lo tuvieron como lugar en el que reflexionar) y como territorio siniestro del encasillamiento, como aquel lugar de donde ya jamás se ha de salir» (Javier Fuentes Feo: «Anhelos políticos para resistir el fragmento» en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, pp. 11-12).

²⁷ «[...] podemos decir que la instalación artística es también un “espacio de excepción”: aísla un espacio específico de la topología “normal” para revelar sus condiciones y determinaciones internas» (Boris Groys: *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, La Caja Negra, Buenos Aires, 2016, p. 102).

²⁸ «Las heterotopias siempre suponen un sistema de apertura y de cierre que, al mismo tiempo, las aísla y las torna penetrables. En general, no se accede a un emplazamiento heterotópico como Pedro por su casa» (Michel Foucault: «Espaces différents» en *El cuerpo utópico. Las heterotopias*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010, p. 78).

²⁴ “You felt trapped in a net, imprisoned in a cell, shut in a cave, buried in a pit. Even the most everyday things had become a prison. Your work tools were bars that did not let you out. You had fallen into the trap. When you hesitated it was already too late, the door had closed. The maze had deceived you. Life had too many corners. You had mistaken your way. You had locked the door yourself and lost the key” (Sergio Rubira: text on *Trampas de artista*, 1997, Mateo Maté. *Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 126).

²⁵ Mateo Maté interviewed by Tania Pardo in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 130.

²⁶ [...] the maze metaphor, to which some authors (Borges and Cortázar among others) have referred in contradictory terms; the maze, although it is worrying, is also a sort of refuge for the Minotaur. This architectonic structure, conceived by Daedalus (and to which artists such as Picasso, Robert Morris or Gregor Schneider have alluded from different angles), is not only the territory of loss or confusion, but also the intimate place where its ‘guardian’ knows how to move around. ‘Outside’, the Minotaur would say, ‘is where disorder multiplies, where no thread brings the spaces closer together and where, finally, one, although free, is unforgivably lost.’ The maze holds this ambiguous nature, showing itself as a space of protection or a voluntary hiding place (many English gardens had them as places for contemplation) and as a sinister land of cloisters, such as a place you will never leave” (Javier Fuentes Feo: “Political aspirations for resisting the fragment” in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, pp. 121).

²⁷ “[...] we could say that the art installation is also a ‘space of exception’: to isolate a specific space of the ‘normal’ topology to reveal its inner conditions and determinations” (Boris Groys: *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, La Caja Negra, Buenos Aires, 2016, p. 102).

²⁸ “Heterotopias always presuppose a system of opening and closing that isolates them and makes them penetrable at the same time. In general, one does not gain entry to a heterotopian emplacement as if to a windmill” (Michel Foucault: “Different Spaces” in *Aesthetics, Method and Epistemology*, The New Press, New York, 1998, p. 183).

²⁹ “In this way, art, sold as a device for entertainment and mass socialization, fails in its mission to entertain: yet it is precisely this failure that induces the spectator to recognise himself as a subject, bestowed with a critical-political superiority. In short, for the world of hyper-aesthetised capital, art must triumph sufficiently in failing, it must bore the forced average spectator sufficiently so that, among other things, its suspicions are confirmed: there was nothing to see here” (Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Manuscritos, Madrid, 2016, p. 201).

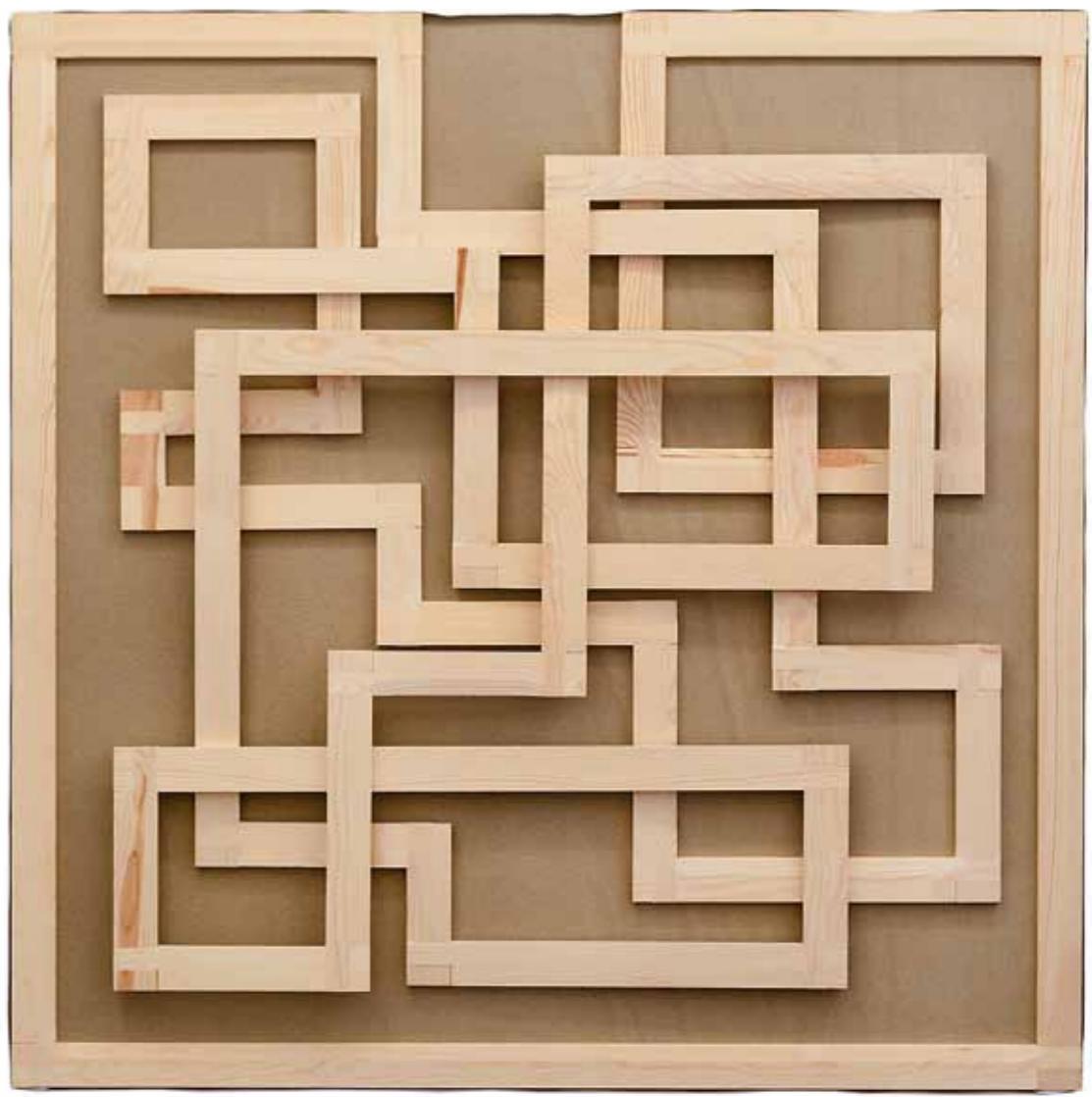
MEDIDAS UNIVERSALES DE BASTIDORES			
	FIGURA	PAISAJE	MARINA
1	22 x 16	22 x 14	22 x 12
2	24 x 19	24 x 16	24 x 14
3	27 x 22	27 x 19	27 x 16
4	33 x 24	33 x 22	33 x 19
5	35 x 27	35 x 24	35 x 22
6	41 x 33	41 x 27	41 x 24
8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
12	61 x 50	61 x 46	61 x 38
15	65 x 54	65 x 50	65 x 46
20	73 x 60	73 x 54	73 x 50
25	81 x 65	81 x 60	81 x 54
30	92 x 73	92 x 65	92 x 60
40	100 x 81	100 x 73	100 x 65
50	116 x 89	116 x 81	116 x 73
60	130 x 97	130 x 89	130 x 81
80	146 x 114	146 x 97	146 x 89
100	162 x 130	162 x 114	162 x 97
120	195 x 130	195 x 114	195 x 97



La cara oculta, 2014



Trampa de artista, 2014



La cara oculta, 2014

no hay nada que ver²⁹ y, sin embargo, en ese trayecto lo que pretende es convertir la confrontación con su particular *mutación* del canon en un *rito de paso*.

«El canon occidental –señala Harold Bloom con una actitud ultraconservadora–, a pesar del idealismo ilimitado de aquellos que querían abrirlo, existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral. Soy consciente de que ahora existe una alianza encubierta entre la cultura popular y lo que se autodenomina “crítica cultural”, y en su nombre de esa alianza la propia cognición puede, sin duda, adquirir el estigma de lo incorrecto. La cognición no puede darse sin memoria, y el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural»³⁰. Enfrentarse a la cuestión histórica y normativa del canon³¹ supone revisar la reglamentación de la belleza y el sistema de proporciones. Erwin Panofsky advirtió que la historia de la teoría de las proporciones es el reflejo de la historia de los estilos: «Por una teoría de las proporciones entendemos un sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos se consideran como objeto de una representación artística»³². El primer canon, establecido por Policleto, tenía un carácter puramente antropométrico, estableciendo que la belleza no consistía en los elementos sino en la proporción armónica de las partes, algo

²⁹ «De esta forma el arte, erigido como dispositivo de entretenimiento y socialización de masas, fracasa en su misión de entretenir: pero es precisamente ese fracaso el que induce al espectador a saberse sujeto, dotado de una superioridad crítico-política. En definitiva, para el mundo del capital hiperestetizado, el arte debe triunfar lo suficiente en fracasar, debe de aburrir lo suficiente al forzado espectador medio para que, entre otras cosas, se cumplan sus sospechas: no había nada que venir a ver aquí» (Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Manuscritos, Madrid, 2016, p. 201).

³⁰ Harold Bloom: *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 45.

³¹ «Los investigadores se han referido al término “canon” con dos posibles acepciones, una más restringida, a partir de una fórmula matemática y basada en la anatomía en relación con la ciencia médica y las proporciones que varían según la raza y es más realista, más objetiva; y una acepción más amplia, el canon estético, referido al ideal de belleza que si bien variaba en cada época, que partía de modelos humanos en general no lo hacía de la media estadística de los modelos reales» (Leticia Azcue Brea: «El canon escultórico: de Donatello a Canova» en *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, pp. 287-288).

³² Erwin Panofsky: «La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos» en *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 77-78.

“The Western Canon” argued Harold Bloom from an ultra-conservative slant, “despite the limitless idealism of those who would open it up, exists precisely in order to impose limits, to set a standard of measurement that is anything but political or moral. I am aware that there is now a kind of covert alliance between popular culture and what calls itself ‘cultural criticism’, and in the name of that alliance cognition itself may doubtless yet acquire the stigma of the incorrect. Cognition cannot proceed without memory, and the Canon is the true art of memory, the authentic foundation for cultural thinking.”³³ Facing up to the historical and normative question of the canon³¹ means having to revise the rules and regulations of beauty and the system of proportions. Erwin Panofsky maintained that the history of the theory of proportions is a reflection of the history of styles: “By a theory of proportions we understand a system of establishing the mathematical relations between the various members of a living creature, in particular of human beings, in so far as these beings are thought of subjects of an artistic representation.”³² The first canon, developed by Polykleitos, was strictly anthropometric, establishing that beauty did not consist in elements but in the harmonic proportion of the parts, which is measurable, materialised in the sculpture of *Doryphorus* as the perfect expression of a *well-proportioned* body, an embodiment of the ideal of beauty.³³

³⁰ Harold Bloom: *The Western Canon*, Harcourt Brace, New York, 1994, p. 35.

³¹ “Researchers have referred to the term ‘canon’ with two possible meanings, one more restricted, based on a mathematic formula and on the anatomy with regards medical science and proportions that would vary according to race and is more realist, more objective; and a wider meaning, the aesthetic canon, referring to the ideal of beauty which, although varying with each era, and based on human models in general, did not do so with the average statistics of real models” (Leticia Azcue Brea: “El canon escultórico: de Donatello a Canova” en *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, pp. 287-288).

³² Erwin Panofsky: “The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles” in *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, New York, 1955, p. 56.

³³ “When objectivising this ideal of beauty geometrically, if we explore its material application in contemporary Greek art to Plato—produced between the fourth and fifth centuries of our era, what is academically classified as the classical period—we will find the works of Polykleitos and Praxiteles among others. Let’s take as an example of the former the famous statue of *Doryphorus* (copy in Naples, Museo Arqueológico Nazionale di Napoli), which depicts the beautiful body of a well-proportioned young man, with a prismatic configuration perfectly in tune with the platonic ideal. On the other hand, Polykleitos of Argos, the sculptor from the late fifth century, wrote a treatise on art called *Kanon*, in which he exemplified the ideal proportion of the human body based on a harmonic ratio between different parts of its anatomy, taking *Doryphorus* as the perfect example of this model” (Francisco Calvo Serraller: “¿Existe un arte sin belleza?” en *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, pp. 12-13).

mensurable, materializado por la escultura del *Doríforo* como perfecta manifestación de un cuerpo *proporcionado*, una encarnación del ideal de belleza³³.

El canon es una prolongación del gran código pitagórico, de esa matematización que lo armoniza todo, esto es, de la certeza de que la proporción reside en el número³⁴ y «la perfección nace poco a poco a través de muchos cálculos»³⁵. Se trata de un sistema proporcional que llegó a ser considerado como un «misterio» que había que desentrañar³⁶. En el Renacimiento italiano se retomó y reinterpretaron las culturas griega y romana a partir de principios artísticos basados en un canon de la belleza matemática ajustada a la teoría de las proporciones del cuerpo humano. El realismo idealizado generó una inmensa tratadística³⁷ sobre lo bello, el orden y el decoro en la que será fundamental *Los diez libros de arquitectura* de

The canon is a prolongation of the great Pythagorean code, of a mathematisation that harmonises everything, in other words, of the certainty that proportion lies in numbers³⁴ and “perfection is born little by little through a series of calculations.”³⁵ It is a proportional system that was even considered a “mystery” which had to be solved.³⁶ The Italian Renaissance returned to the classic Greek and Roman cultures using artistic principles based on a canon of mathematical beauty in accordance with the theory of proportions of the human body. Idealised realism gave rise to a vast corpus of treatises³⁷ on beauty, order and decorum in which *The Ten Books on Architecture* by Vitruvius was central. The theory of proportions on an empirical scientific level is embodied in Leonardo da Vinci’s drawing of *Vitruvian Man*.³⁸

³³ «Objetivado geométricamente este ideal de belleza, si indagamos la aplicación material del mismo en el arte griego contemporáneo a Platón –el producido entre los siglos V y IV antes de nuestra era, el clasificado académicamente como el periodo clásico–, nos encontramos con las obras, entre otros, de Policleto y Praxiteles. Tomemos como ejemplo del primero la célebre estatua del *Doríforo* (copia en Nápoles, Museo Arqueológico Nazionale di Napoli), que representa el hermoso cuerpo de un joven en sazón, bien proporcionado, de configuración prismática, perfectamente concorde con el ideal platónico. Por otra parte, Policleto, escultor argivo de fines del siglo V a.C., escribió un tratado de arte, el *Kanon o Regla*, donde estableció la proporción ideal del cuerpo humano basada en una relación armónica entre las diferentes partes de su anatomía, siendo precisamente el *Doríforo* el ejemplo de este modelo» (Francisco Calvo Serraller: «¿Existe un arte sin belleza?» en *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, pp. 12-13).

³⁴ «Ningún arte se organiza sin proporciones, y las proporciones residen en el número: hay proporciones en la escultura, así como en la pintura, y a través de ellas se consiguen el parecido y la semejanza exactas» (Sexto Empírico: *Adversus mathematicos*, VII, 106).

³⁵ Filón de Bizancio: *Mechanike syntaxis*, IV, 1. «La estatua de un hombre se nos presenta así “canónicamente” bella cuando la belleza del conjunto se consigue gracias a la belleza de cada una de las partes. Pero también el hombre representado por la estatua no es sino una parte de una armonía superior: al proponerse reproducir una figura humana perfecta, el *Canon* descubre lo ideal en lo real y consigue así mostrar, de modo pitagórico, la consonancia entre la belleza del individuo y la belleza del cosmos» (Giovanni Lombardo: *La estética antigua*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008, p. 43).

³⁶ «Obviamente, el cuerpo se divide en cuatro partes iguales, pero estas muestran unos límites muy precisos: la segunda va desde la axila hasta el arranque del miembro viril, y la tercera concluye en el límite interior de la rodilla. Por su parte, la cabeza mide, del occipucio al mentón, 1/7 del conjunto; la longitud del pie, 1/6, y su anchura, 1/16. También cabe descubrir proporciones más pequeñas: falange de un dedo, la diagonal medirá lo que la segunda falange, y el mismo proceso relacionará la segunda y la primera falanges. Aún podríamos llegar más lejos, y no sabríamos dónde concluir: incluso hay quien ha señalado relaciones numéricas entre los mechones del cabello!» (Miguel Ángel Elvira Barba: «Belleza y fealdad en la Grecia clásica» en *Historia de la Belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, p. 50).

³⁷ Cfr. Juan Bordes: *Historia de las teorías de la figura humana: el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*, Cátedra, Madrid, 2003.

³⁸ «And surely no skill was put together without proportion, and proportion depends on number [...] So there is a certain proportion in sculpture, and similarly in painting, by means of which indistinguishable similarity is achieved» (Sextus Empiricus: *Against the Logicians*, Cambridge University Press, New York, 2005, p. 22).

³⁹ Philo of Byzantium: *Mechanike syntaxis*, IV, 1. «The statue of a man is thus presented to us as ‘canonically’ beautiful when the beauty of the work as a whole is achieved thanks to the beauty of each one of its parts. But the man depicted in the statue is no more than a part of a higher harmony: by proposing to reproduce a perfect human figure, the Canon discovers the ideal in the real and thus manages to show, pythagoreally, the consonance between the beauty of the individual and the beauty of the cosmos» (Giovanni Lombardo: *La estética antigua*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008, p. 43).

⁴⁰ «Obviously, the body is divided into four equal parts, but these have very precise limits: the second goes from the armpit to the start of the virile member, and the third ends at the inner limit of the knee. Likewise, the head measures, from the occiput to the chin, 1/7 of the whole; the length of the foot, 1/6, and its width, 1/16. One can also discover even smaller proportions: the phalanx of a finger, the diagonal measures the same as the second phalanx, and the same process would relate the second and the first phalanges. One could go even further, and we would not know where to stop: there are even those who have pointed out numerical ratios between locks of hair!» (Miguel Ángel Elvira Barba: «Belleza y fealdad en la Grecia clásica» en *Historia de la Belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, p. 50).

⁴¹ See Juan Bordes: *Historia de las teorías de la figura humana: el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*, Cátedra, Madrid, 2003.

⁴² [...] the famous drawing *Vitruvian Man* (Venice, Gallerie dell’Accademia), considered the first artistic canon of the modern age, with the graphic representation of the ideal proportions of the body, inscribed within two perfect and harmonious figures, a symbol of the universe and of the earth, which would also stand for a perfect harmony between the divine and the terrestrial. In this drawing, as recognised by experts, Leonardo tests and reconciles a large part of the canons of proportions known in the fifteenth century: the Byzantium or pseudo-Varronian canon and the Vitruvian canon» (Leticia Azcue Brea: «El canon escultórico: de Donatello a Canova» en *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, pp. 291-292).

Vitrubio. La teoría de las proporciones a nivel de ciencia empírica está encarnada en *El hombre de Vitrubio* dibujado por Leonardo da Vinci³⁸.

En 1509 Luca Pacioli utilizará, en su tratado sobre la *Divina proporción*, el dibujo leonardesco del *homo quadratus*, para indicar que el *número áureo* era el resultado del cociente entre la altura del hombre (lado del cuadrado) y la distancia del ombligo a la punta de la mano (radio de la circunferencia). Recordemos que las estatuas dispuestas en el Patio del Belvedere del Vaticano conforman el primer núcleo de las «antigüedades bellas» que había que, en todos los sentidos, copiar³⁹. Mateo Maté subraya la importancia que tuvieron las Academias en el siglo XVIII en la imposición de los *modelos artísticos*⁴⁰. La formación académica se realizaba a través de los vaciados de las esculturas más emblemáticas de la historia del arte que se distribuyeron por toda Europa⁴¹ permitiendo conocer lo *canónico* incluso cuando no era posible contemplar directamente las obras originales realizadas en mármol o bronce. Mateo Maté ha realizado su peculiar *mutación del canon* en los sótanos de la Academia de San Fernando donde se realizan las copias de las esculturas clásicas a partir de los vaciados históricos que catalogara Tomás López Enguídanos en

In 1509, in his treatise *On the Divine Proportion*, Luca Pacioli used Leonardo's drawing of the *homo quadratus* to argue that the *golden ratio* was the result of the quotient between the height of the man (the side of the square) and the distance from his navel to the tip of his hand (radius of the circumference). It is worth recalling that the statues arranged in the Belvedere Courtyard at the Vatican Palace comprise the primary core of "beautiful antiquities" that had to be copied, in all senses.³⁹ Mateo Maté underlined the importance of the Academies in the eighteenth century for the imposition of *artistic models*.⁴⁰ Academic training was carried out using casts of the most emblematic sculptures from the history of art which were distributed throughout the whole of Europe,⁴¹ thus spreading the *canon* even when it was not possible to directly contemplate the original works made in marble and bronze. Mateo Maté has undertaken his own personal *mutation of the canon* in the basement of the San Fernando Academy, where copies are made of classical sculptures using the historic casts catalogued by Tomás López Enguídanos in 1794.⁴² Ranging from the copies prepared by Velázquez for King Felipe IV in 1649 to the mutations of the canon which

³⁸ [...] el famoso dibujo *El hombre de Vitrubio* (Venecia, Gallerie dell'Accademia), considerado el primer canon artístico de la modernidad, con la representación gráfica de las proporciones ideales del cuerpo, inscritas en dos figuras perfectas y armoniosas, símbolo del universo y de la tierra, lo que significaría también una armonía perfecta entre lo divino y lo terrestre. En este dibujo, como los especialistas han reconocido, Leonardo prueba y concilia en una buena parte los cánones de proporciones que conoció el siglo XV: el canon bizantino o pseudovarroniano y el canon vitruvio (Leticia Azcue Brea: «El canon escultórico: de Donatello a Canova» en *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, pp. 291-292).

³⁹ [...] las obras que decoraban el Patio del Belvedere configuraban el primer núcleo de la lista canónica de las "primeras antigüedades bellas" custodiadas en Roma. Había comenzado, ya en este momento, un proceso secular: la reducción del *corpus* a pocas estatuas selectas (consagradas en su lugar de ubicación) se tradujo en una exaltación del carácter perpetuamente ejemplar de la escultura antigua, dando lugar a la práctica de su reproducción, ya fue en formato grande o pequeño, en mármol o en bronce. La reducción, exaltación y reproducción del *corpus* de "estatuas de Roma" fueron, durante siglos, y en cierto sentido hasta nuestros días, diferentes aspectos de una misma visión y un mismo gusto» (Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama y estilo*, Vaso Roto, Madrid, 2014, p. 26).

⁴⁰ «El siglo XVIII fue testigo del peso que las Academias, cuya existencia data del siglo XVI, adquirieron en la formación de los futuros artistas. En 1720 había ya diecinueve academias de Bellas Artes; la española no se desarrolló tras una primera propuesta del pintor Francisco Antonio Meléndez a Felipe V en 1726, sino que hubo que aguardar a que en 1744 se constituyera una Junta Preparatoria hasta que finalmente durante el reinado de Fernando VI, se fundara definitivamente la Real Academia llamada por aquel momento de las Tres Nobles Artes de San Fernando, según Real Decreto de 12 de abril de 1752. Todas ellas establecieron la formación de un canon clásico, en clara oposición a lo que se consideraban los excesos del barroco, al que no juzgan de buen gusto» (Leticia Azcue Brea: «El canon escultórico: de Donatello a Canova» en *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, 2015, p. 304).

⁴¹ Cfr. Nikolaus Pevsner: *Las Academias de Arte: pasado y presente*, Cátedra, Madrid, 1982.

³⁹ [...] the works decorating the Belvedere Courtyard were the very core of the canonical list of the 'first beautiful antiquities' kept in Rome. A secular process was already underway at that time: the reduction of the corpus to a few select statues (consecrated in their place of location) was translated into an exaltation of the perpetually exemplary quality of ancient sculpture, giving rise to the practice of its reproduction, whether this be in small or large formats, in marble or in bronze. The reduction, exaltation and reproduction of the corpus of 'statues of Rome' were, throughout centuries, and to a certain extent even down to our day, different aspects of the same vision and the same taste" (Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama y estilo*, Vaso Roto, Madrid, 2014, p. 26).

⁴⁰ The eighteenth century saw the weight that the Academies, whose existence dated back to the sixteenth century, would take on in the training of future artists. In 1720 there were nineteen academies of Fine Arts; the Spanish one did not take off after the first proposal by the painter Francisco Antonio Meléndez to King Felipe V in 1726, and we would have to wait until 1744 when a Preparatory Board was formed and finally during the reign of King Fernando VI, the Royal Academy was founded, initially known as the Three Noble Arts of San Fernando, following a Royal Decree on 12 April 1752. Together they constituted the formation of a classical canon, in evident opposition to what was generally considered to be the excess of the Baroque, which was not deemed to be of good taste" (Leticia Azcue Brea: «El canon escultórico: de Donatello a Canova» in *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, 2015, p. 304).

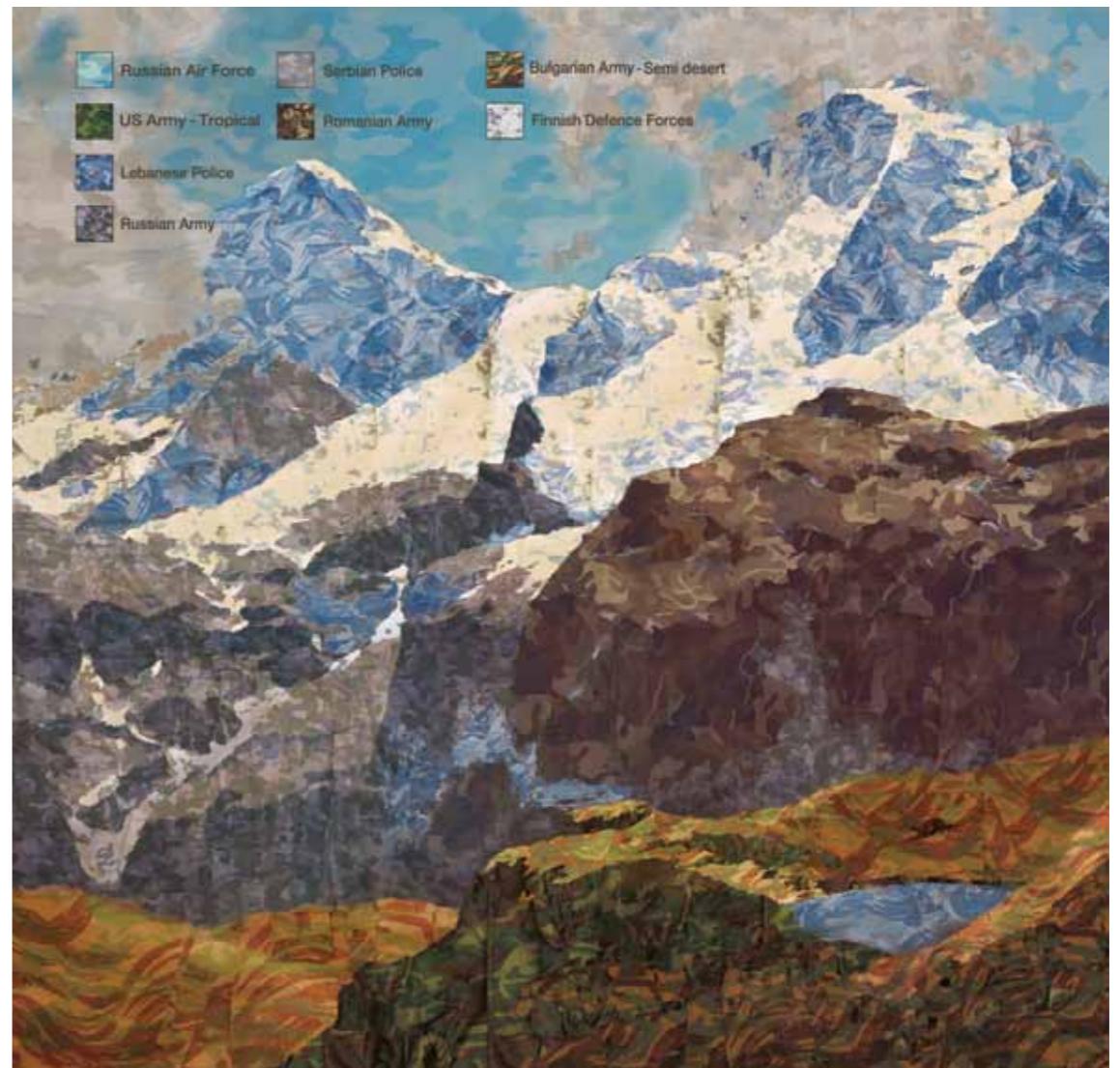
⁴¹ See Nikolaus Pevsner: *Las Academias de Arte: pasado y presente*, Cátedra, Madrid, 1982.

⁴² Tomás López Enguídanos: *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1794. See the study by Alfonso Rodríguez Ceballos: "Academia y escultura" in Siglo XVIII: entre tradición y academia, Madrid, 1992, pp. 108-115 and Leticia Azcue Brea: *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid, 1994. The sculptor Juan Domingo Olivieri drew up a list of the main works which ought to be acquired in Rome, indicating that the main ones were sculptures at the Belvedere Courtyard in the Vatican and also a selection to be found on the Capitoline Museum.



German Army	Italian Army-Desert
Russian Air Force	Yugoslavian Army
Taiwanese Army	U.S. Army-MultiCam

Paisaje uniformado 26, 2014



Russian Air Force	Serbian Police	Bulgarian Army - Semi desert
US Army - Tropical	Romanian Army	Finnish Defence Forces
Lebanese Police	Russian Army	

Paisaje uniformado 28, 2015

1794⁴². Desde las copias preparadas por Velázquez para el rey Felipe IV en el año 1649 hasta las mutaciones del canon que Maté «perpetra» en el Taller de Vaciados y Reproducciones Artísticas hay un evidente desplazamiento desde la nostalgia por el arte griego perdido y el ejercicio deconstrutivo que trata de zafarse del corsé histórico; de la evidente atracción por los originales inalcanzables pasamos con Mateo Maté a una cierta *irreverencia*, el estudio arqueológico está sustituido por una «técnica perforante» que va más allá de la obviedad. No es el momento para evocar la grandeza (*marmoris gloria et claritas artificum*) pero tampoco basta con tomar el canon a la manera del *ready-made*⁴³. Nietzsche advirtió que en la profusión de belleza hay también una secreta auto-violentación, una crueldad que genera «mala conciencia»⁴⁴ y, en cierto sentido, Mateo Maté parte de ahí para plantear una peculiar *genealogía de la moral estética*.

Entre las obras clásicas que Mateo Maté *re-compone* está el *Discóbolo*, que hizo exclamar a Quintiliano: «¿Qué hay tan retorcido y complicado como el famoso *Discóbolo* de Mirón? Y sin embargo, si alguien lo criticase por no estar erguido, ¿no mostraría ignorar que, en arte, los principales méritos son precisamente la novedad y la dificultad?»⁴⁵. En esta obra afloran, de algún modo, las matemáticas:

⁴² Tomás López Enguidanos: *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1794. Cf. el estudio de Alfonso Rodríguez Ceballos: «Academia y escultura» en *Siglo XVIII: entre tradición y academia*, Madrid, 1992, pp. 108-115 y Leticia Azcúte Brea: *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid, 1994. El escultor Juan Domingo Olivieri elaboró una lista de las principales obras que se deberían adquirir en Roma, indicando que las principales eran las esculturas del Belvedere Vaticano y también una selección que se encontraba en el Museo Capitolino.

⁴³ «Todo *ready-made* realiza, por definición, la subversión del principio del *home-made* y del *hand-made* en las obras de arte, lo que tiene por consecuencia la subversión de la idea de original: una rueda de bicicleta; un peine, por otro peine. De ahí que los museos posean diversos "ejemplares" de estos *ready-mades*, que no son por ello "copias"» (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 57).

⁴⁴ «Esta secreta autoviolentación, esta crueldad de artista, este placer de darse forma a sí mismo como a una materia dura, resistente y paciente, de marcar a fuego en ella una voluntad, una crítica, una contradicción, un desprecio, un no, este siniestro y horrendamente voluptuoso trabajo de un alma voluntariamente escondida consigo misma que se hace sufrir por el placer de hacer-sufrir, toda esta *activa* "mala conciencia" ha acabado por producir también —ya se lo advina—, cual auténtico seno materno de acontecimientos ideales e imaginarios, una profusión de belleza y de afirmación nuevas y sorprendentes, y quizás ella sea la que por vez primera ha creado la belleza... [...] Al menos, tras esta indicación resultará menos enigmático el enigma de hasta qué punto puede estar insinuado un ideal, una belleza, en conceptos contradictorios como *desinterés, autonegación, sacrificio de sí mismo*» (Friedrich Nietzsche: *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1983, p. 100).

⁴⁵ Quintiliano: *De institutione oratoria*, II, 13, 8.

Maté “perpetrates” in the Casts and Artistic Reproductions Workshop there is an obvious shift from nostalgia for lost Greek art to an deconstructive exercise that tries to cast off the corset of history; from the evident attraction for the unattainable original, we move with Mateo Maté to a brand of *irreverence*; archaeological study is replaced by a “perforating technique” which goes much further than the surface. Now is not the time to evoke grandeur (*marmoris gloria et claritas artificum*) but it is also not enough to take the canon as if it were a *ready-made*.⁴³ Nietzsche warned us that in the profusion of beauty there is also a secret self-violation, a form of cruelty that creates a “bad conscience”⁴⁴ and, to a certain degree, Mateo Maté starts out from there to pose a personal *genealogy of aesthetic moral*.

Among the classic works that Mateo Maté *re-composes* is *Discobolus*, about which Quintilian said: “What work is there which is as distorted and elaborate as that *Discobolus* of Myron? But if anyone should criticize this work because it was not sufficiently upright, would he not reveal a lack of understanding of the art, in which the most praiseworthy quality is this very novelty and difficulty?”⁴⁵ Somehow, this work brings mathematics to the surface: the triangles and arcs of the circle that compose its brilliant geometry. In the workshop at the San Fernando Royal Academy of Fine Arts, Mateo Maté showed me his “copy”

⁴³ “Every *ready-made*, by definition, implies the subversion of the principle of the *home-made* and the hand-made in artworks, which would have the consequence of subverting the idea of the original: a bicycle wheel; a brush, by another brush. That is why museums possess various ‘examples’ of these *ready-mades*, which are not ‘copies.’” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 57).

⁴⁴ “This secret self-tyranny, this cruelty of the artist, this delight in giving a form to one's self as a piece of difficult, refractory, and suffering material, in burning in a will, a critique, a contradiction, a contempt, a negation; this sinister and ghastly labour of love on the part of a soul, whose will is cloven in two within itself, which makes itself suffer from delight in the infliction of suffering; this wholly *active* bad conscience has finally (as one already anticipates)—true fountainhead as it is of idealism and imagination—produced an abundance of novel and amazing beauty and affirmation, and perhaps has been the first to give birth to beauty at all... [...] At any rate, after this hint the problem of how far idealism and beauty can be traced in such opposite ideas as selflessness, self-denial, self-sacrifice becomes less problematic” (Friedrich Nietzsche: *On the Genealogy of Morals*, Penguin Classics, London, 2013, p. 81).

⁴⁵ Quintiliano: *Institutio Oratoria*, II, 13, 8.

los triángulos y arcos de círculo que la componen en su genial geometría. En el Taller de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Mateo Maté me muestra su «copia» del *Discobolo* al que, como me dice, «únicamente» le ha tocado «veinte gramos» que no son otros que los correspondientes a su boca y nariz, lo suficiente para transformar el atleta canónico en un negro; este cambio de «raza» de la estatua alude, obviamente, tanto a la (presunta) pureza clásica cuanto a la ideología nacionalsocialista que se plasma, en un verdadero tratado de «totalitarismo visual», en la película de las Olimpiadas de Berlin por Leni Riefenstahl. El cambio efectuado por Maté es mínimo e incluso puede pasar desapercibido y es precisamente esa *sutiliza* la que hace que recibamos, cuando comprendemos la «operación quirúrgica», un golpe contundente.

Mateo Maté disecciona, literalmente, el canon mostrando que no es otra cosa que una *construcción moral*. Su instalación en la Sala Alcalá 31 ha sido concebida como *una prueba* o una peregrinación, un recorrido por un laberinto, realizado con catenarias, de 400 metros, en el que revela que «el canon es una trampa». Este artista tiene perfectamente claro que el arte sirve al poder para conservar el control y que en lo estético no se encuentra el kantiano «placer desinteresado» sino elementos (descarados) morales que tienen que imponerse como (pretendidos) *modos de vida ideales*. Para un artista que ha mantenido siempre un interés particular por «las posiciones conservadoras», trabajar con los *moldes académicos* es un proceso lógico porque en ellos prolonga su interés por mostrar los mecanismos del poder. Desde sus bastidores laberínticos a sus reliquias de artista, desde los paisajes «camuflados» a las apropiaciones de películas bélicas o escenas «gastronómicas» (en un maridaje perverso y lúcido), no ha cesado en su voluntad de plasmar la *ideología estética imperial* en la que, como he apuntado, el arte está al servicio del eso que se califica orgullosamente como «orden». Recordemos al *Doríforo*, aquel «efebo

of *Discobolus* which, as he explained, he had “only” touched “twenty grams”, which were those corresponding to the mouth and nose, sufficient to make the canonical athlete black; this change of “race” of the statue obviously alludes both to (accepted) classical purity as well as to the national-socialist ideology that is rendered, in the true treatise of “visual totalitarianism”, in Leni Riefenstahl’s film of the Olympic games in Berlin. The change effected by Maté is minimum and could even go unnoticed yet it is precisely this *subtlety* that, once we understand the “surgical operation”, delivers the biggest blow.

Mateo Maté literally dissects the canon, revealing that it is nothing more than a *moral construct*. His installation at Sala Alcalá 31 is conceived as a *test* or a pilgrimage, a route through a 400-metre labyrinth made with stretch barriers, in which we learn that “the canon is a trap.” This artist is absolutely convinced that art helps power to maintain control and that aesthetics is not the place of Kantian “disinterested pleasure” but of (brazen) moral elements that have to impose themselves as (supposed) *ideal ways of life*. For an artist who has always been particularly interested in “conservative positions”, working with *academic casts* is a logical process because they prolong his interest in revealing the mechanisms of power. From the labyrinthine stretchers to his artist’s relics, from his “camouflaged” landscapes to the appropriations of war films or “gastronomic” scenes (in a playful yet perverse coupling), there has been no let-up in his desire to render the *imperial aesthetic ideology* in which, as he claims, art is at the service of that which is proudly called “order”. Let us recall *Doryphorus*, that “virile ephebe”⁴⁶ who, as Quintilian advocated, is the *only canon for the human being in general*, suited “for war as well as the arena.”⁴⁷ Maté does not declare war on

⁴⁶ [Polykleitos] made “Doryphorus”, a virile-looking boy. He also made a statue that artists call the “*Canon*”, and from which they derive the principles of their art, as if from a law of some kind, and he alone of men is deemed to have rendered art itself in a work of art” (Pliny: *Natural History*, 34, 55).

⁴⁷ Quintiliano. *De institutione oratoria*, V, 12, 21.

viril»⁴⁶ que, como afirmara Quintiliano, es el *canon único para el ser humano en general*, adecuado «tanto para la guerra como para la palestra»⁴⁷. Maté no declara la guerra al canon sino que decide «estirarlo» y, en vez de buscar la belleza en *el término medio*⁴⁸, genera seres híbridos como un torso con cabeza de caballo.

Si en algunas piezas Mateo Maté elabora combinaciones que tienen algo de «monstruoso», en la mayoría, como él mismo subraya, quita y pone «poco», como sucede en su versión de Apolo que en vez de un pequeño pene tiene unos hermosos pechos femeninos. En buena medida, es, en palabras de Maté, «la chica que siempre quiso ser», un ejemplo de belleza masculina que «se ha encontrado» en una época que ha intensificado las *políticas del género*. Las «pequeñas mutaciones» que realiza con obras canónicas (en algunas obras consiste en hacer que adelgacen o engorden, cambios en los labios o en los pechos) responden al deseo de mostrar otras formas de vida en una liberación de los rígidos *modelos*. Se trata de *dejar vivir* más allá del control biopolítico. Mateo Maté advierte que en los sótanos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se encuentra lo que llama la «Herencia» y, ciertamente, «de aquí sale todo»: esas piezas de yeso son el cimiento académico, los modelos de enseñanza, las formas para generar una «moral del arte».

Mateo Maté «toca los clásicos» y, con un desenfado alarmante, los *re-toca*. *El niño de la espina* está sometido a un cambio de sexo, la *Venus* de Canova se ha convertido en una mujer «negra», la virgen dórica está embarazada; a veces tan sólo cambia unos pómulos o adapta el tabique nasal en un busto, intentando no cambiar completamente «la esencia» de la figura. Todo ese ejercicio de *apropiacionismo sutil*

⁴⁶ «[Policleto] hizo un efebo viril, el *Doríforo*, al que los artistas llaman *Canon* porque buscan en él, como en un código legal, los principios de su arte. Él fue el único ser humano, se piensa, que logró encarnar en una obra de arte el arte mismo» (Plinio: *Historia natural*, 34, 55).

⁴⁷ Quintiliano. *De institutione oratoria*, V, 12, 21.

⁴⁸ Galeno explicó que los artistas elaboran los más bellos especímenes «observando la media de cada especie» (Galen: *De temperamentiis*, I, 9). Es lo mismo que pensaba Luciano de Samósata cuando dijo que «el *Canon* de Policleto prueba que no se debe ser demasiado grande, ni alargado en exceso, ni pequeño o minúsculo por naturaleza, sino hallarse exactamente en la media: ni excesivamente carnoso [...], ni demasiado delgado».

the canon, rather he decides to “stretch it” and, instead of looking for beauty in the *middle ground*,⁴⁸ he creates hybrid beings like a torso with a horse’s head.

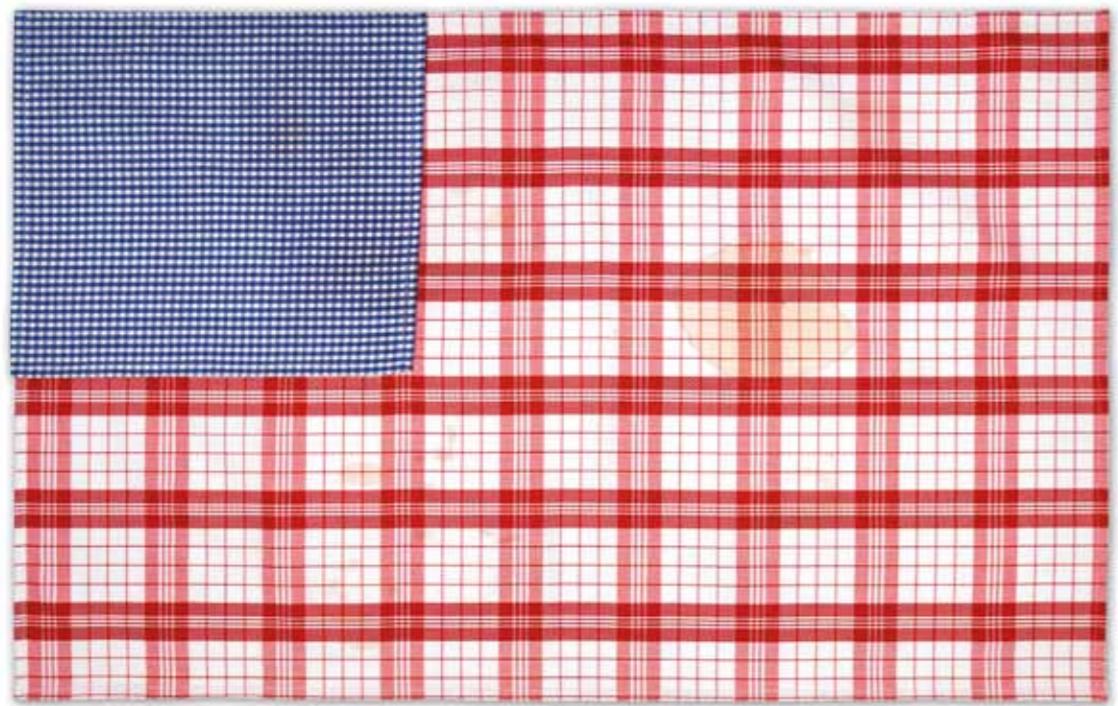
Though in some pieces Mateo Maté creates combinations one might classify as “monstrous”, in the majority, as the artist himself points out, he adds and removes “very little”, as is the case of his version of Apollo which, instead of a small penis, has large women’s breasts. To a large extent, it is, in Maté’s words, “the girl she always wanted to be”, an example of masculine beauty that “is found” in a time in which *gender politics* have intensified. The “small mutations” he carries out on canonical works (in some works it consists of making them fatter or slimmer, changes to the lips or breasts) respond to a desire to show other forms of life in a liberation of rigid *models*. It is an endeavour to *live and let live* over and above bio-political control. Mateo Maté lets us know that in the basement of the San Fernando Royal Academy of Fine Arts one can find what he calls “Legacy” and, it is true that “everything comes from here”: these plaster pieces are the foundations of the academy, the models for teaching, the forms to create a “moral of art”.

Mateo Maté “touches the classics” and, with an alarming lack of inhibition, he re-touches them. *Boy with Thorn* is given a sex change, Canova’s *Venus* has become a “black” woman, the Doric virgin is pregnant; sometimes all that changes is the cheekbones or the nose on a bust, trying not to completely change the “essence” of the figure. This whole exercise in *subtle appropriationism* wishes to reinforce the idea that the canon manages to

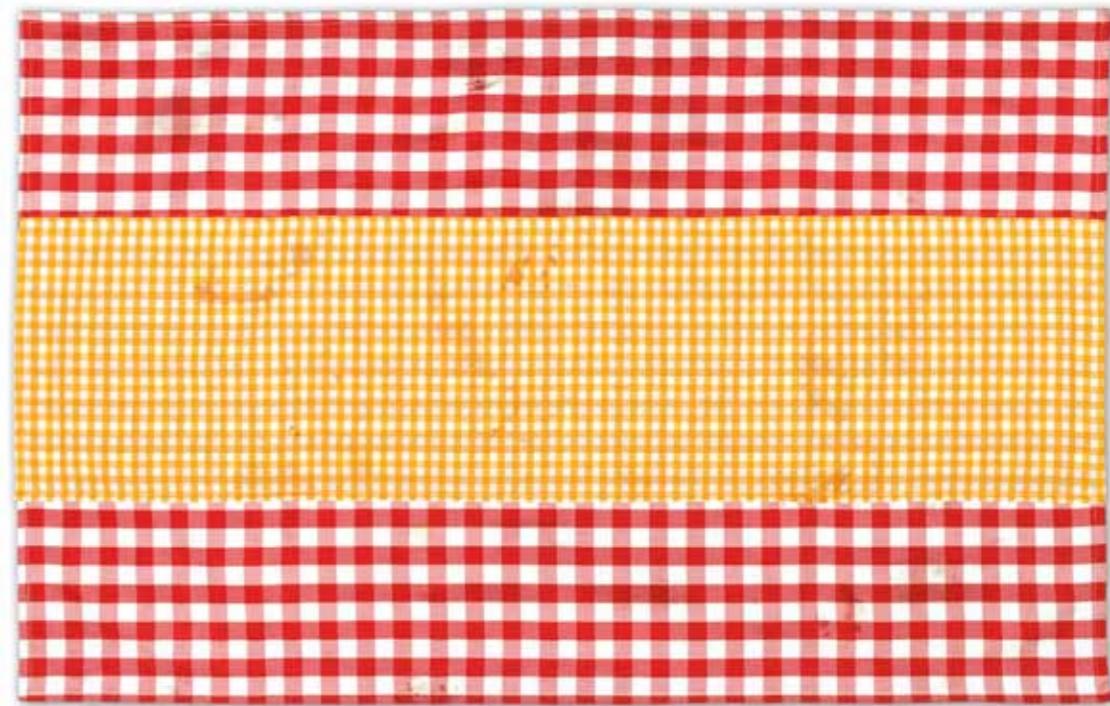
⁴⁸ Galen explained that artists paint or model the most beautiful figures “by observing in each case what is the mean within each genus” (Galen: *De temperamentiis*, I, 9). Lucian of Samosata thought the same when he said that “I think I may take the *Canon* of Polykleitos as my model. He must be perfectly proportioned: neither immoderately tall nor dwarfishly short; not too fleshy [...], nor cadaverously thin.”



Nacionalismo doméstico, 2005



Campo de batalla (Estados Unidos), 2011



Campo de batalla (España), 2011

quiere reforzar la idea de que el canon consigue imponerse incluso de forma inconsciente. Cuando pensamos en una estatua como la del *Atleta* de Estéfanos que ha sido calificado por Linfert como un «anti-Doríforo», perdemos de vista que se trata de una obra erudita que presupone una pluralidad de fuentes⁴⁹ y que no viene a cuestionar el *sistema modelizador*. Mateo Maté quiere mostrar el canon *como moral* y, a su vez, esta como síntoma o máscara, en el sentido de Nietzsche, «como tartufería, como enfermedad, como malentendido; pero también la moral como causa, como medicina, como estímulo, como freno, como veneno»⁵⁰.

El laberinto *transcanónico* de Mateo Maté intenta liberarnos de la «enfermedad histórica» en una reivindicación de la potencia y multiplicidad de la vida. Mateo Maté fabrica, a partir del canon, seres *anómalos* a los que califica como «quimeras posibles» como si estuviera retomando la mitología de las criaturas que causan terror, ese mundo de lo *fóbico* que materializan, para el imaginario griego, monstruos como la hidra, los cíclopes o las gorgonas o engendros híbridos como los centauros o las esfinges. Pareciera como si el artista reencarnara al sátiro o incluso peor fuera tan entrometido como Tersites, estricto ejemplo de fealdad (*aischrós*), que interrumpía el círculo deliberante de los héroes para imponer el desafuero o la bufonada y convertirse, a la postre, en chivo expiatorio.

⁴⁹ «El *Atleta* de Estéfanos puede ser fechado en torno al 40-30 a.C. y, por consiguiente, es una obra más o menos contemporánea del *Laocoonte*. Nada más lejos del *Laocoonte* que este joven, de formas estilizadas, como pasadas por una espátula; un “anti-Doríforo” (según Linfert) que no sólo resume, con erudita ostentación de referencias, un canon sumariamente antipolicleteano, sino incluso presupone el de Lisipo, casi como si la obra se ofreciese al comitente romano como un tercer ejercicio, más actual, sobre las proporciones del cuerpo humano: otro canon, en suma, “de aquellos que hacen los griegos”. Asimismo, sus reducidas dimensiones (1,40 m de altura) hacen que este atleta, delicado y pensativo, sea más adecuado para una colección de arte que para un gimnasio o un santuario; más que un *anathema*, es una escultura exquisitamente decorativa y académica, creada para prestarse como ejercicio sintético del arte del conocedor, similar al que presuponía la obra escrita de Pasiteles, y para el uso de sus destinatarios: reconocer aquí, utilizando sus propios “óculos eruditos”, la pluralidad de fuentes y la armonía del conjunto. De hecho, se podría criticar al escultor que combinase en su ejecución “una cabeza de Mirón, los brazos de Praxiteles y el torso de Policletos”, pero era (y es) siempre un gran placer saber darse cuenta y poder comentarlo con detenimiento» (Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama y estilo*, Vaso Roto, Madrid, 2014, pp. 85-86).

⁵⁰ Friedrich Nietzsche: *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1983, p. 23.

impose itself even if it is unconsciously. When we think about a statue like the Stephanos Athlete which Linfert called an “anti-*Doryphorus*”, we lose sight of the fact that it is an erudite work that presupposes a plurality of sources⁴⁹ and that it does not question the *modelling system*. Mateo Maté wants to uncover the canon *as moral* and, at once, the latter as a symptom or mask, in Nietzsche’s sense, “as Tartuffism, as disease, as a misunderstanding; but also morality as a cause, as a remedy, as a stimulant, as a fetter, as a drug.”⁵⁰

Mateo Maté’s *transcanonical* labyrinth tries to free us from “historic illness” in a defence of the power and multiplicity of life. Using the canon, Mateo Maté creates *anomalous* beings which he calls “possible chimeras” as if he were returning to the mythology of creatures that once caused terror, to the *phobic* world that is materialized, in the Greek imaginary, by monsters like the Hydra, Cyclops or Gorgons or hybrid freaks like Centaurs or Sphinxes. It would seem as if the artist was embodying the Satyr or even worse, as meddling as Thersites, a strict example of ugliness (*aischros*), who interrupted the deliberative circle of heroes to impose excess or the grotesque and become, at the end of the day, a scapegoat.

This project by Maté could be understood as a reactivation of the *grotesque* that consists, in short, in a radical game with things in order to generate aberrant, combinatory and

⁴⁹ “The Stephanos Athlete can be dated to around 40-30 B.C. and, as a result, is a work from more or less the same time as *Laocoonte*. But there is nothing further from *Laocoonte* than this young man with stylised forms as if they had been applied by a spatula; an ‘anti-Doryphorus’ (according to Linfert) that not only summarised, with an erudite ostentation of references, an early anti-Polykleitan canon, but even anticipated that of Lysippos, almost as if the work was offered to the Roman commissioner as a third, more contemporary, exercise on the proportions of the human body: another canon, in short, ‘of those that the Greeks make’. At the same time, its small size (1.4 metres tall) make this delicate, pensive athlete the most suited to an art collection rather than for a gymnasium or a shrine; more than an *anathema*, it is an exquisitely decorative and academic sculpture, created as a synthetic exercise of the art of the connoisseur, similar to that suggested in the written work of Pasiteles, and for the use of its collectors: to recognise here, using their own ‘erudite eyes’, the plurality of sources and the harmony of the whole. In fact, the sculptor who combined in his execution ‘a head of Myron, the arms of Praxiteles and the torso of Polykleitos’ could be criticised, but it was and always is a great pleasure to be able to realise it and to be able to discuss it carefully” (Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama y estilo*, Vaso Roto, Madrid, 2014, pp. 85-86).

⁵⁰ Friedrich Nietzsche: *On the Genealogy of Morals*, Penguin Classics, London, 2013, p. ix.

Puede entenderse este proyecto de Maté como una reactivación de lo *grotesco* que consiste, en definitiva, en un radical juego con las cosas para generar imágenes aberrantes, combinatorias y metamórficas. Lo grotesco es algo generado culturalmente y estrechamente unido al cuerpo⁵¹. Recordemos el *Ars poetica* de Horacio, uno de los textos más influyentes sobre lo grotesco, que comienza con una extraña descripción: «A cabeza humana si un pintor cerviz equina unir quisiera e incluir variado plumaje, allegando miembros de todas partes como para rematar feamente en negro pez mujer hermosa por arriba»; a continuación, pregunta: «¿ante tal espectáculo contendríais la risa, amigos?». La escultura del torso musculoso y la cabeza de caballo que Mateo Maté ha ejecutado en el Taller de Vaciados y Reproducciones Artísticas de la Academia de Bellas Artes parece corresponder a la descripción de las anomalías risibles de Horacio. Un poeta puede imaginar este tipo de cosas, pero estas monstruosidades ridículas son como «febril delirio» [*aegri somni*]... «se moldean tan vanamente que ni pie ni cabeza a una única forma responden»⁵². La condena de Horacio al híbrido extravagante no excluye la calificación de esas aberraciones como «formas bastardas» que no solamente confunden las convenciones artísticas que tienen significado sino que, en una insistencia perversa manifiesta, «dan risa». Por desgracia no se ha conservado aquel cuadro de Zeuxis, titulado *La vieja*, que, según le cuenta le mató de «un ataque de risa» aunque sí podemos contemplar en el Louvre una composición del Pintor de Nicias en la que aparece Heracles sobre una cuadriga tirada por centauros y dirigida por una Niké, todos ellos con narices respingonas, amplia sonrisa y cejas abultadas.

Lo grotesco es un emblema de invención convertido en deshonesto, no tiene ningún sentido, para los defensores del canon, salvo el regodeo en lo insignificante,

metamorphic images. The grotesque is something that is generated culturally and closely bound to the body.⁵¹ We should remember that Horace's *Ars poetica*, one of the most influential texts on the grotesque, begins with an odd description: "If a painter had chosen to set a human head on a horse's neck, covered a melding of limbs, everywhere, with multi-coloured plumage, so that what was a lovely woman, at the top, ended repulsively in the tail of a black fish"; and then says: "asked to a viewing, could you stifle laughter, my friends?" The sculpture of a muscular torso and a horse's head that Mateo Maté created in the Casts and Artistic Reproductions Workshop at the San Fernando Royal Academy of Fine Arts seems to respond to Horace's description of laughable anomalies. A poet can imagine this type of thing, but these ridiculous monstrosities are like "idle fancies shaped like a sick man's dream so that neither foot nor head can be assigned to a single shape."⁵² Horace's condemnation of the extravagant hybrid does not exclude the classification of these aberrations as "bastard forms" that not only confound meaningful artistic conventions but that, in a manifest perverse insistence, "are laughable". Unfortunately the painting of an old woman by Zeuxis, from which he supposedly "died from laughing" no longer exists though we can contemplate in the Louvre a composition attributed to Nikias Painter in which Heracles is depicted in a chariot drawn by centaurs and driven by Nike, all with snub noses, big smiles and thick eyebrows.

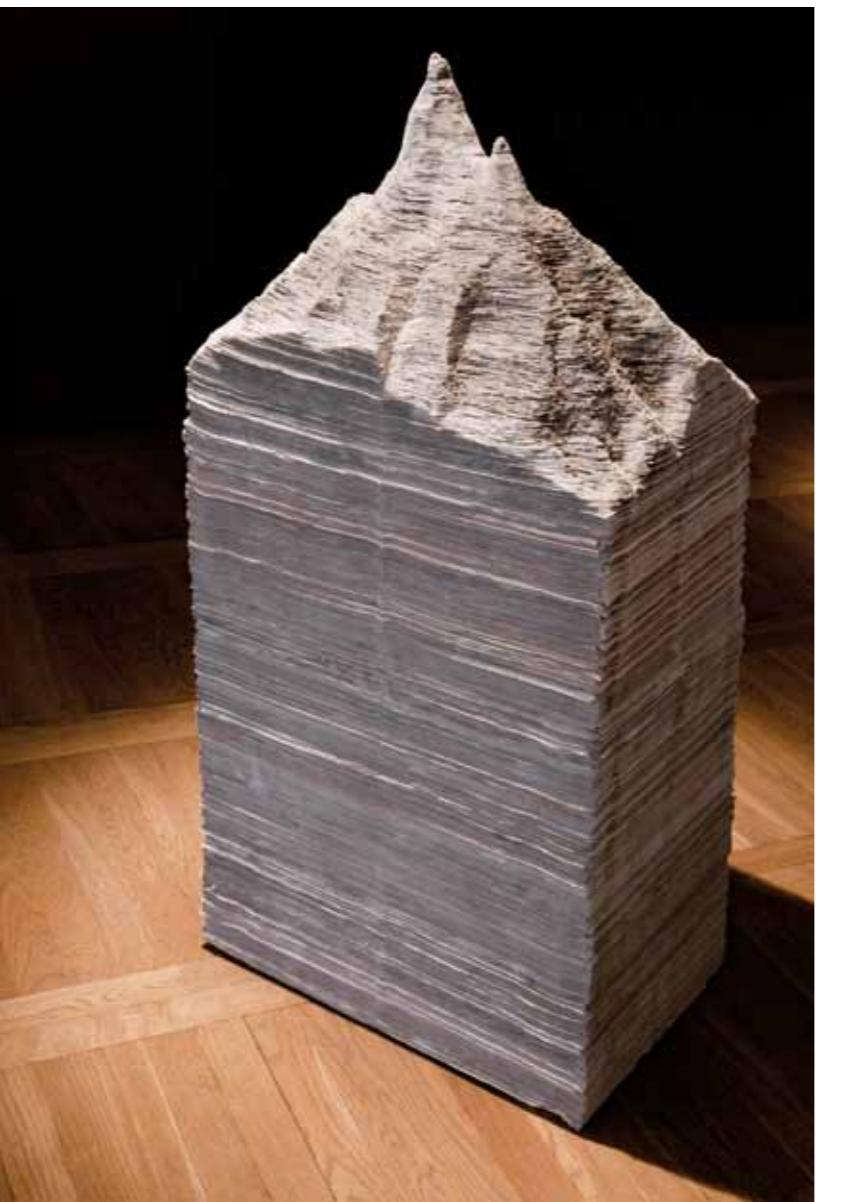
The grotesque is an emblem of invention turned dishonest, it makes no sense for defenders of the canon, except for taking delight in the insignificant, that is, artifice for the mere pleasure of artifice. In his powerful aversion to *mixture*, Horace equated the productions of the overly audacious artist/poet with the mating of birds and vipers. In *Ars Poetica*

⁵¹ Cfr. Frances S. Connelly: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2015, p. 25.

⁵² Horacio: *Arte poética*, 1-9.

⁵¹ See Frances S. Connelly: *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2003, p. 6.

⁵² Horace: *Ars Poetica*, 1-9.



Montaña de periódicos, 2013



esto es, el artificio por el mero placer del artificio. En su poderosa aversión a la *mezcla* Horacio equipara las producciones del artista/poeta demasiado audaz con el apareamiento de aves y víboras. En el *Ars poetica* deplora la confusión y cruces anómalos de géneros, categorías y clases: «que cada cosa mantenga el sitio propio que le ha tocado en suerte» (86-87), de tal forma que «sonríen a los que ríen, lloran con los que lloran» (89-91). El poeta revela su intención de contribuir a la *estática* (más que a la estética) social, subrayando que el honor y renombre de los divinos vates y sus cantares fue, acorde a lo que califica como «sabiduría de antaño», «separar lo público de lo privado, lo sacro de lo profano, prohibir el concubinato, dar leyes a los matrimonios, pergeñar ciudades, inscribir leyes en leño» (396-399). Lo grotesco ejemplifica para Horacio la amenaza que suponía lo profano, lo extranjero, lo femenino y salvaje; no es accidental que Horacio visualizara lo grotesco como una mujer monstruosa, de forma cambiante y, sin ningún género de dudas, deploaría todas las *mínimas mutaciones del canon* ejecutadas por Mateo Maté que incluso presentan a mujeres (presuntamente virginales) en manifiesto estado de gestación. El «ornamento bastardo» que atacara con saña Vitrubio y que, a partir del descubrimiento arqueológico en el Renacimiento de la Domus Aurea, terminara imponiendo la moda de los *grutescos*, es retomado con *refinamiento sutil* por Mateo Maté. Estoy convencido de que este artista tampoco compartirá la incertidumbre de Bernardo de Claraval ante la «belleza disforme» que adornaba los claustros y las iglesias medievales que no parecían corresponder a la necesaria meditación sobre la ley del Señor⁵³.

⁵³ No me resisto a la pasión de citar al abad de Claraval, defensor a ultranza del aniconismo y, por supuesto, de la verdad absoluta de la Biblia: «¿A qué provecho estas rústicas monas, estos leones furiosos, estos monstruosos centauros, estos semihombres, estos tigres moteados, estas gentes armadas que se combaten, estos cazadores que tocan las trompetas? Se ven aquí muchos cuerpos bajo una sola cabeza y muchas cabezas sobre un mismo cuerpo. De un lado, se presenta una bestia con cuatro pies con la cabeza de una serpiente; del otro, la cabeza de un cuadrúpedo con cola de pez; en este lugar, un animal representa a un caballo, que es mitad cabra por detrás: en ese, otro con cuernos en la cabeza, que es mitad caballo por lo restante del cuerpo. En fin, se ve aquí por todas partes una tan grande y prodigiosa diversidad de toda suerte de animales que los mármoles, más bien que los libros, podrían servir de lectura; y se pasaría aquí todo el día con más gusto en admirar cada obra en particular que en meditar la ley del Señor» (Bernardo de Claraval: «Apología a Guillermo» en *Obras completas de san Bernardo*, vol. II, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1955, p. 850).

he deplored the confusion and anomalous crossovers of genres, categories and classes: “let each thing keep to the proper place allotted” (86-87), in such a way that “as the human face smiles at a smile, so it echoes those who weep” (89-91). The poet reveals his intention of contributing to the social *static* (more than aesthetic), underlining the honour and renown of the divine bards and their poems and, according to what he said, “once it was Wisdom to separate public and private, sacred and profane, to bar chance union, set marriage rights, build towns, and inscribe the laws on pieces of wood” (396-399). For Horace the grotesque exemplifies the threat of the profane, the foreign, the feminine and untamed; it is no coincidence that Horace imagined the grotesque as a monstrous woman with changing forms and, without question, he would deplore all the *minimum mutations of the canon* executed by Mateo Maté that even present (presumably virginal) women in an evident state of pregnancy. Mateo Maté returns with *subtle refinement* to the “bastard ornament” that Vitruvius would viciously attack and that, following the archaeological discovery during the Renaissance of the Domus Aurea, would end up imposing a fashion for *grottos*. Likewise, I am also convinced that this artist would not share Bernard of Clairvaux’s uncertainty in the face of the “misshapen beauty” that adorned medieval cloisters and churches that did not seem to fulfil the requisite meditation on the Lord’s law.⁵³

⁵³ I cannot resist my passion to quote the Abbot of Clairvaux, an outright defender of Aniconism and, of course, the absolute truth of the Bible: “What are disgusting monkeys there for, or ferocious lions, or horrible centaurs, or spotted tigers, or fighting soldiers, or huntsmen sounding the bugle? You may see there one head with many bodies, or one body with numerous heads. Here is a quadruped with a serpent's tail; there is a fish with a beast's head; there a creature, in front a horse, behind a goat; another has horns at one end and a horse's tail at the other. In fact, such an endless variety of forms appears everywhere, that it is more pleasant to read in the stonework than in books, and to spend the day in admiring these oddities than in meditating on the Law of God” (Bernard of Clairvaux: “Apology to Abbot William of Thierry” in *The Life and Times of Saint Bernard*, Abbot of Clairvaux, Cambridge University Press, 2012, p. 149).

David Summers advierte que no es coincidencia que lo grotesco surgiera en el arte occidental junto a la imitación de las apariencias. Si en primera instancia nos vemos inclinados a creer o aceptar lo que reconocemos para, sólo después, dudar de ello, entonces ilusión y grutesco explotan en esa primera proclividad. La palabra «ilusión» proviene de *ludere*, «jugar» y, desde ese punto de vista, las ilusiones y los grutescos no están tan distanciados, más bien debemos mantener nuestra credulidad inicial para que nos entretengan. La palabra «ilusión» proviene tanto de «illusio, -onis» (engaño) cuanto del verbo «illudere» (burlarse de), por lo que originalmente significaba «jugar contra» o «hacer mofa». Mateo Maté juega con el canon aunque también es evidente que se lo toma muy en serio. En toda su trayectoria artística ha desplegado una lúcida estrategia de apropiación, ya sea en su disección de lo doméstico o en la mutación del canon, provocando malentendidos, alterando el contexto, camuflando sentidos⁵⁴ como cuando interviene en la sala de armas del Museo Lázaro Galdiano de Madrid (2013) colocando su parafernalia pseudo-militar-doméstica en diálogo con las armaduras. Desde piezas como las que conformaban *Espacio de no erosión* (1994), alude al paso del tiempo⁵⁵ y su laberinto contra-canónico es una suerte de *pulverización* de los modelos para, en una mezcla de recuerdo y olvido, tratar de conseguir *algún presente*. En la normativa artística hay una deuda que compromete, en el sentido de la genealogía de la moral nietzscheana, nuestra «responsabilidad»⁵⁶.

David Summers maintained that it is no accident that the grotesque emerged in western art together with the imitation of appearances. If, initially, we were inclined to believe or to accept what we recognize only to immediately doubt it, then illusion and grotesque exploited this first inclination. The word “illusion” comes from *ludere*, “to play” and from this point of view, illusions and grotesques are not so far apart, and instead we should maintain our initial credulity for them to entertain us. The word “illusion” also comes from “illusio, -onis” (jesting) and the verb “illudere” (to deceive), so it originally meant “playing with” or “mock at”. Mateo Maté plays with the canon though it is equally evident that he takes it seriously. Throughout his whole artistic practice he has deployed a lucid strategy of appropriation, be it in his dissection of domesticity or in his mutation of the canon, giving rise to misunderstandings, altering the context, camouflaging meanings⁵⁴ like when he intervened in the Hall of Arms at the Lázaro Galdiano Museum in Madrid in 2013, placing his pseudo-military-domestic paraphernalia in dialogue with the armour. In pieces like those in *Espacio de no erosión* (1994), he alludes to the passing of time⁵⁵ and his counter-canonical labyrinth is a kind of *pulverization* of models in order to try to achieve *some present* from the mix of memory and forgetting. In artistic rules and standards there is a debt that compromises, in the genealogical meaning of Nietzschean moral, our “responsibility”.⁵⁶

⁵⁴ «El reflejo del desapego doméstico de Maté es un modo comprehensivo de entender el mundo, más cercano a nosotros, con manifestaciones en diferentes tiempos. Para él, “es fácil confundir naturaleza y artificio, especialmente en el espacio urbano, donde uno es tan grande como el otro y la naturaleza está fuertemente aludida por la arquitectura”. Siguiendo con esta opción, adopta conscientemente el “falso malentendido” confundiendo ambas, haciendo bellas apropiaciones de las decisiones manufacturadas, tanto reales como hipotéticas. “Disfruto de la ambigüedad de sacar de contexto los objetos de mi vida diaria”» (Berta Sichel: «El hogar» en *Mateo Maté. Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006, p. 8).

⁵⁵ «Así el tiempo se puede entender también como algo determinante en el trabajo de este artista. En algunas de sus piezas se hace patente un poso temporal como elemento iconográfico de primer orden» (Javier Fuentes Feo: «Anhelos políticos para resistir el fragmento» en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 15).

⁵⁶ Cfr. Friedrich Nietzsche: *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1983, p. 71.

⁵⁴ “Maté’s ‘mirror’ of domesticity’s disenfranchisement is a comprehensive mode of understanding the world close to us with different manifestations at different times. For him ‘it is easy to confuse nature and artifice especially in a city space where one is as big as the other, and nature being heavily referenced in architecture.’ In keeping with this notion, he adopts a fake misunderstanding consciously confusing the two, making beautiful appropriations of manufactured decisions, both real and hypothetical. ‘I enjoy the ambiguity of the resulting objects taken out of my daily life.’” (Berta Sichel: “Home” in *Mateo Maté. Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006, p. 8).

⁵⁵ “Therefore, time may be also understood as a determining factor in this artist’s work. In some of the pieces the traces of time become obvious as a primary iconographic element” (Javier Fuentes Feo: “Political aspirations for resisting the fragment” in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 123).

⁵⁶ See Friedrich Nietzsche: *On the Genealogy of Morals*, Penguin Classics, London, 2013.



Nacionalismo doméstico, 2013



Heráldica, 2005



Nacionalismo doméstico, 2004



Platón «expulsa» al poeta de la ciudad ideal o, como mal menor, admite el arte en la forma *teatocrática*, esto es, como un sistema de imposición de silencio reverencial. Los artistas son aquellos que se inclinan descaradamente por la *bajeza* y no siguen el camino ascendente hacia las Ideas regulativas donde lo bello es, esencialmente, bueno y verdadero⁵⁷. El *imperio de las ideas platónicas* no puede aceptar la mierda en las uñas ni tampoco el absurdo laberinto de Mateo Maté con sus esculturas que encarnan la *mutación de lo canónico*. En vez de llegar a la plenitud de la verdad parece como si Maté estuviera siguiendo a rajatabla aquella insistencia de Malevich, en la estela de *El único y su propiedad*, de que no alcanzar nada o, mejor, alcanzar la «nada misma» es el verdadero objetivo del arte. Las catenarias policiales-burocráticas o, sencillamente, propias de las lógicas de los «no lugares» nos conducen más que nos desvíen hacia el *petit a* en un modo intrincado de sostener el vacío⁵⁸. Estamos emplazados en el *mundo de las copias* allí donde, en la sobada referencia benjaminiana, se *disuelve el aura*. Aquí faltaría el *hic et nunc* del original que siempre tiene su lugar particular mientras que la copia esta *desterritorializada*⁵⁹; esa falta de inscripción histórica de lo copiado coloca a las obras de Mateo Maté *fueras de lugar* aunque también se podría sostener que el museo de reproducciones es el ámbito en el que, en cierto sentido, acontece la libración de la lógica del *autor*⁶⁰.

⁵⁷ «A los artistas les interesa lo que es bajo y complejo pero no lo que es simple y bueno. Inducen lo mejor del alma a "relajar la guardia". Así, imágenes de maldad y exceso pueden conducir incluso a que personas buenas se dejen arrastrar en secreto, mediante el arte, a emociones que en la vida real se sentirían avergonzados de abrigar. Las bromas crueles y el mal gusto nos divierten en el teatro, y luego nos comportamos groseramente en casa. El arte da expresión y, a la vez, gratifica lo más bajo del alma, al tiempo que nutre y aviva bajas emociones que deberían dejarse fenercer» (Iris Murdoch: *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, Siruela, Madrid, 2016, p. 18).

⁵⁸ «La función del arte –sostiene María Eugenia Escobar– es cumplir de alguna manera ese mandato: sostener imaginariamente el vacío insoportable ofreciéndole una envoltura, procurándole una imagen».

⁵⁹ «El original tiene un lugar particular –y es a través de este lugar particular que el original se inscribe en la historia como un objeto particular y único-. La copia es, en cambio, virtual, deslocalizada, ahistorial; desde el comienzo aparece como una multiplicidad potencial. Reproducir algo es removerlo de su lugar, desterritorializarlo» (Boris Groys: *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, La Caja Negra, Buenos Aires, 2016, p. 157). Evidentemente esta consideración está en deuda con las indicaciones benjaminianas: «Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra» (Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 20).

⁶⁰ Arnold Gehlen, siguiendo la concepción del *musée imaginaire* de André Malraux o del «museo de reproducciones artísticas» ve, precisamente en la reproducción artística, la «abstracción de lo "puramente artístico"», liberada de todo intención autorial y de toda aura: «A la luz de esa abstracción, la obra de arte singular enmudece, actúa con el terrible atractivo de la forma vacía, no puede utilizársela para nada más que para la autoinfección con un virus desconocido, como los expresionistas usaron las máscaras del Congo» (Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder*, Frankfurt, 1960, p. 48).

Plato “expelled” the poet from the ideal city or, as a lesser evil, he admitted art in *theatocratic* form, which is to say, as a system of imposing reverential silence. Artists are those who are unashamedly inclined towards *baseness* and do not follow the ascending path towards regulative Ideas in which beauty is, essentially, good and true.⁵⁷ The *empire of platonic ideas* cannot accept dirty fingernails nor the absurd labyrinth of Mateo Maté with its sculptures that embody the *mutation of the canonical*. Instead of arriving at the plenitude of truth, it is as if Maté were strictly abiding by Malevich’s insistence, in the wake of *The Ego and Its Own*, that not reaching anything or, better put, reaching “nothing itself” is the true goal of art. Police-bureaucratic catenaries or, simply, those proper to the logic of “non-places” lead us more than diverting us towards the *objet petit a* in a complex way of sustaining emptiness.⁵⁸ We are located in a *world of copies* where, falling back on the hackneyed Benjaminian reference, the *aura is dissolved*. This is where we are missing the *hic et nunc* of the original that always has its own place while the copy is *deterritorialized*;⁵⁹ the copy’s lack of historical inscription places Mateo Maté’s works of art *outside* though one could equally sustain that the museum of reproductions is the location where, to a certain extent, the liberation from the logic of *authorship* actually takes place.⁶⁰

⁵⁷ «Artists are interested in what is base and complex, not in what is simple and good. They induce the better part of the soul to 'relax its guard'. Thus, images of wickedness and excess may lead even good people to indulge secretly through art feelings which they would be ashamed to entertain in real life. We enjoy cruel jokes and bad taste in the theatre, then behave boorishly at home. Art both expresses and gratifies the lowest part of the soul, and feeds and enlivens base emotions which ought to be left to wither» (Iris Murdoch: *The Fire and The Sun. Why Plato Banished the Artists*, Chatto & Windus, London, 1990).

⁵⁸ «The function of art» argued María Eugenia Escobar, «is somehow to fulfil this mandate: to imaginarily sustain the unbearable emptiness by offering it a casing, procuring for it an image».

⁵⁹ «The original has a particular site—and through this particular site the original is inscribed into history as this unique object. The copy, by contrast, is virtual, siteless, ahistorical; from the beginning it appears as potential multiplicity. To reproduce something is to remove it from its site, to desterritorialize it» (Boris Groys: *Art Power*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2008, p. 61). This consideration is evidently indebted to Benjamin’s avowals: “In even the most perfect reproduction, one thing is lacking: the here and now of the work of art—its unique existence in a particular place” (Walter Benjamin: “The Work of Art in the Age of Reproducibility” in *Selected Writings*, Volume 4, 1938-1940, Belknap Press, Cambridge MA, 2003, p. 253).

⁶⁰ Arnold Gehlen, following the conception of André Malraux’s *musée imaginaire* or the “museum of artistic reproductions” saw, precisely in the art reproduction, the “abstraction of the ‘purely artistic’,” freed from all authorial intention and all aura: “Under the light of this abstraction, the singular artwork falls silent, acts with the terrible attraction of the empty form, and it cannot be used for anything else than for self-contagion with an unknown virus, like the way the expressionists used the masks from the Congo” (Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder*, Frankfurt, 1960, p. 48).

Mateo Maté no quiere enredarse en el *citacionismo postmoderno* que, en buena medida, era una radicalización de la *estrategia de apropiación-disolvente del aura*⁶¹. Si en algunas de sus obras sugiere la inmutabilidad de las cosas (usando un congelador, encerrando muebles en latas de conserva o asegurando los frutos de un árbol colocado dentro de una vitrina), no está, ni mucho menos, apuntalando una «sociología de la inmovilidad»⁶². Maté pasa por el *assujettissement*, conforma su obra como una subjetividad que afronta la interpellación ideológica para activar fisuras liberadoras o, por lo menos, traza estrategias de resistencia sutiles, sus *juegos y trampas para artistas* esconden y revelan el movimiento contra las reglas, la fuga con respecto a los modelos heredados. El *enclave laberíntico* que monta en la Sala Alcalá 31 es un ejercicio de «autoexposición» en el que, entre otras cosas, podríamos encontrar tanto un *rito de paso*, un transitar por «umbrales canónicos» que propone una mutación excepcional⁶³ cuanto una alegoría del arte como una singular *estrategia de nada* en la que el secreto está, literalmente, a la vista⁶⁴.

El *Canon* de Mateo Maté es una suerte de *instalación brechtiana* en la que revela que *distanciar es mostrar*. Bertolt Brecht sostenía que el actor no debe intentar transformarse en su personaje, ni su misión es la de mentir sobre su identidad, al

Mateo Maté does not wish to get tangled up in *postmodern citationism* which, to a large extent, was a radicalisation of the *strategy of appropriation-dissolving the aura*.⁶¹ While in some of his works one can detect the immutability of things (using a freezer, preserving furniture in jars, or a fruit tree in a display case), he is by no means shoring up a “sociology of immobility.”⁶² Maté engages with *subjectivation*, he shapes his work like a subjectivity that faces up to an ideological questioning in order to activate liberating fissures or, at the very least, to outline subtle strategies of resistance, his *plays and tricks for artists* conceal and reveal the movement against the rules, the flight from inherited models. The *labyrinthine enclave* he has conceived for Sala Alcalá 31 is an exercise in “self-exhibition” in which, among other things, we can find a *rite of passage*, a voyage through “canonical thresholds” that proposes an *exceptional mutation*⁶³ as well as an allegory of art as a singular *strategy of nothing* in which the secret is literally on view for all to see.⁶⁴

Mateo Maté’s *Canon* is a kind of *Brechtian installation* that reveals the fact that *distancing is showing*. Bertolt Brecht believed that the actor should not try to become his character, nor is it his mission to lie about his identity. On the contrary, he “must make the act of showing artistic”, that is his truth, the truth of art; that is why he sustains that “showing that one is showing is not to lie about the epistemic status of the representation: it is to

⁶¹ «Mediante esta tecnología reproductora, el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de cita y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Se socavan así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo» (Douglas Crimp: «Sobre las ruinas del museo» en *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, p. 143).

⁶² Como sucede en la propuesta de Bryan Turner de una «sociología de la inmovilidad» que incluye la definición de una «sociedad de enclaves» como una sociedad en la que «los gobiernos y otros organismos pretenden regular los espacios e immobilizar cuando sea necesario los flujos y las personas, bienes y servicios» (Bryan Turner: «The Enclave Society: Towards a Sociology of Immovility» en *European Journal of Social Theory*, 10 (2), p. 40).

⁶³ «La antropología nos ha enseñado que el cruce de umbrales es una experiencia de cambio, el cual no tiene por qué ser un cambio creado colectivamente, como sería el caso de un alzamiento o cualquier otro salto cualitativo en términos de las relaciones sociales. Puede quizá tratarse de un cambio que afecta a grupos específicos de personas en períodos concretos de su vida social. Los antropólogos han aportado numerosos ejemplos de espacialidades que albergan períodos ritualizados de transición de una posición o condición social a otra. Van Gennep denominó «ritos de paso» a aquellos actos ritualizados que se conectan con determinadas espacialidades que simbolizan transiciones (por ejemplo, de la infancia a la adolescencia, de la soltería al matrimonio, de la adolescencia a la ciudadanía, del rol de guerrero al del cazador)» (Stavros Stavrides: *Hacia la ciudad de umbrales*, Akal, Madrid, 2016, p. 45).

⁶⁴ «Un estratega de la nada cuya performance remite a una util escenificación de la tragedia mediática: el truco, como la carta del cuento de Poe, está a la vista. Esta estética de lo epigonal en la que estamos hundidos hasta el cuello no es sino el aqüelarre esperpéntico para no ver un misterio que salta a la vista. El don, la deuda, el intercambio simbólico está a la vista y nuestra paranoia es querer verlo todo para no ver nada o, mejor aún, para no ver la nada» (Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Manuscritos, Madrid, 2016, p. 230).

⁶¹ “Through reproductive technology, postmodernist art dispenses with the aura. The fiction of the creating subject gives way to a frank confiscation, quotation, excretion, accumulation and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity and presence, essential to the ordered discourse of the museum, are undermined” (Douglas Crimp: *On the Museum’s Ruins*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1995, p. 58).

⁶² As happens in the proposal by Bryan Turner of a “sociology of immobility” which includes the definition of a “society of enclaves” as a society in which “governments and other organisations wish to regulate spaces and immobilise flows and persons, goods and service whenever necessary” (Bryan Turner: “The Enclave Society: Towards a Sociology of Immobility” in *European Journal of Social Theory*, 10 (2), p. 40).

⁶³ “We know from anthropology that the social experience of threshold-crossing is an experience of change. This change does not have to be a collectively created change, as in an uprising or any other qualitative leap in terms of social relations. It can be a change affecting specific groups of people in specific periods of their social life. Anthropologists have provided us with many examples of spaces that house periods of ritualize transition from one social position or condition to another. Famously, Van Gennep has described as ‘rites of passage’ those ritual acts connected with spaces that symbolize transitions (for example, from childhood to adolescence, from single to married life, from the status of the adolescent to that of the citizen, the warrior or the hunter)” (Stavros Stavrides: *Towards the City of Thresholds*, professionalDreamers, 2010, pp. 32-33).

⁶⁴ “A strategist of nothingness whose performance refers to a subtle re-enactment of the media tragedy: the trick, like the letter in Poe’s story, is there to be seen. This aesthetic of the epigone in which we are immersed right up to our necks is no more than a grotesque witches’ coven in order not to see what is in front of your eyes. The gift, the debt, the symbolic exchange is in full sight and our paranoia is to want to see everything so that we see nothing or, better still, to see nothingness” (Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Manuscritos, Madrid, 2016, p. 230).

contrario «debe hacer artístico el acto mismo de mostrar», esa sea su verdad, la verdad del arte; por eso sostiene que «mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión»⁶⁵. Acaso la tarea del arte sea la de fabricar el objeto-de-más que falta en la colección del objeto-de-menos: «la obra de arte como aquello que viene a ocupar el lugar vacío del Objeto Faltante»⁶⁶. Nada tendrá lugar sino el lugar, excepcionalmente laberíntico o, en otros términos, una posición liminal que no es tanto de «la falta de la falta»⁶⁷ cuanto una sutil transgresión del orden simbólico en la que Mateo Maté no puede evitar su destino de burlar el límite. El *bâti*, el sostén físico de la ficción, es también el *Gestell*. Heidegger advierte que, en todas partes, se provoca a nuestro existir, sea en la forma del juego o de la llamada opresiva, a dedicarse a la planificación y el cálculo de todo. «El nombre para la provocación conjunta que dispone de este modo al hombre y al ser el uno respecto al otro, de manera que alternan su posición, reza: com-posición»⁶⁸. La palabra alemana es *Ge-stell*, que en el idioma corriente significa armazón, chasis, bastidor, esqueleto o dispositivo, es decir, la estructura física interna de un objeto.

Mateo Maté es, en todos los sentidos, un artista obsesionado con el *parergon*, esta figura que pone en entredicho la concepción del marco como ventana de la representación, como umbral infranqueable del espacio del arte, límite que separa, tajante, la imagen de su contexto, lo interior y lo exterior: lo que pertenece al dominio intrínseco de la obra y lo que le resulta ajeno, contextual o accesorio.

⁶⁵ Bertolt Brecht citado en Georges Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado, Madrid, 2008, p. 77.

⁶⁶ Gérard Wajcman: *Colección*, Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 52.

⁶⁷ «La merma de espacios dispuestos al acontecimiento, pérdida producida ya por sobresaturación ya por eliminación, lanza un desafío al arte contemporáneo, éticamente responsable de cautelar esos espacios. Zizek considera que si llenar el vacío donde se auratizan las cosas ordinarias constituye un quehacer fundamental del arte tradicional (amenazado por el horror vacui), la tarea del arte actual consiste, por el contrario, en fundar o mantener vacante el lugar del vacío: asegurarse de que "el lugar tenga lugar". (El problema de la ausencia de extensiones en blanco para la inscripción del acontecimiento se vincula con la figura lacaniana de *la falta de la falta*). Resulta ineludible, pues, habilitar escenas abiertas al para-sí de la memoria doliente, de modo que sus figuras no deambulen, en vilo, sobre el registro histórico: que no devengen principio de pura melancolia sin objeto de duelo, sino alegato de desagravio histórico» (Ticio Escobar: *Imagen e intemperie*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2015, p. 155).

⁶⁸ Martin Heidegger: *Identidad y diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1988, p. 83.

make the image a question of knowledge and not of illusion.⁶⁵ Perhaps the task of art is to create the surplus-object that is missing from the collection of the lacking-object: “the work of art as that which comes to occupy the empty place of the Missing Object.”⁶⁶ Nothing takes place but the place, exceptionally labyrinthine or, in other words, a liminal position that is not so much “the lack of the lack”⁶⁷ as a subtle transgression of the symbolic order in which Mateo Maté cannot avoid his fate of evading the limit. The *bâti*, the physical support of fiction, is also the *Gestell*. Heidegger claimed that, everywhere, our being is encouraged, whether in the form of play or oppressive diktak, to devote itself to planning and calculating everything. “The name for the gathering of this challenge which places man and Being face to face in such a way that they challenge each other by turn is ‘the framework’”⁶⁸ The German word is *Ge-stell* which in day-to-day idiom means armature, chassis, frame, skeleton, or mechanism, that is, the internal physical structure of an object.

Mateo Maté is, in all senses, an artist obsessed with the *parergon*, that figure that questions the concept of the frame as the window of representation, as the impassable threshold of the space of art, the limit that categorically separates the image from its context, the inside from the outside: what belongs to the intrinsic domain of the work and what is removed from it, contextual or accessory.

⁶⁵ Bertolt Brecht quoted in Georges Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado, Madrid, 2008, p. 77.

⁶⁶ Gérard Wajcman: *Colección*, Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 52.

⁶⁷ “The decrease in spaces prepared for the event, a loss produced either by over-saturation or by elimination, poses a threat to contemporary art, ethically responsible for guarding over these spaces. Zizek believes that if filling the emptiness where ordinary things are given an aura was a fundamental task of traditional art (threatened by horror vacui), the task of today's art lies, on the contrary, in founding or keeping the place of emptiness empty: to ensure that ‘*the place takes place*’. (The problem of the absence of blank extensions for the inscription of the event is associated with the Lacanian figure of the lack of lack). Therefore, it is inevitable to facilitate open scenes for the being-in-itself of the bereaved memory, in such a way that its figures do not wander, waveringly, in the historic register: that they do not become a principle of pure melancholia without an object of mourning, without a plea for historic amends” (Ticio Escobar: *Imagen e intemperie*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2015, p. 155).

⁶⁸ Martin Heidegger: *Identity and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 2002, p. 35.



Thanksgiving Turkey, 2007



Hitler y el Discóbolo de Mirón. Glyptoteca de Múnich, 1938

El *parergon* es un indecidible: «mitad obra, mitad fuera-de-obra; ni obra ni fuera-de-obra»⁶⁹, no busca una síntesis entre el adentro y el afuera, sino que se ubica en el lugar del entre ambos y habilita, así, una zona de oscilación, un pliegue que posterga la presencia plena e impide la plena clausura. *Bâti*, *Gestell* y *parergon* son términos de camuflaje para dar cuenta de las «trampas de artista» de Mateo Maté, bastidores y catenarias conformando laberintos para cuestionar los modelos y las normas, límites que hay que forzar para que pueda decirse algo *diferente*.

Tenemos dudas para discernir si son estos tiempos propios para el arte⁷⁰ cuando ya ni siquiera parece existir un conflicto entre el canon y lo nuevo⁷¹. Algunos consideran que reivindicar el aura de las obras de arte supone establecer una cierta resistencia al despliegue tiránico del capitalismo⁷² mientras que otros siguen apostando por la voluntad moderna de *arruinar* no sólo lo «útil» sino también la decisión obstinada de hacer las cosas *peor*⁷³. Ya no estamos, ni mucho menos, fascinados con Antinoo, aquella belleza adolescente⁷⁴ ha sido sustituida por el

⁶⁹ Jacques Derrida: *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 130. «El lugar –el deslugar– donde nos ubica la figura de *parergon* permite desestabilizar no sólo el encierro del cuadro físico de la obra y la fijesa del espacio de la representación, sino también las formas institucionales de enmarcado: los circuitos y discursos que sustentan el sistema del arte y amurallan su espacio» (Ticio Escobar: *Imagen e intemperie*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2015, p. 110).

⁷⁰ «No son los tiempos que corren propicios para el arte», se lamentaba Hegel, augurando la inestabilidad de un espacio que comenzaba a zozobrar y retroceder, a perderse. Cfr. Hegel: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 13. «Como dijo Hegel muy claramente, “el arte ha dejado de satisfacer la necesidad más elevada del espíritu”. Liberado de toda relación con lo sagrado y de toda intención de transformación social, el arte ya no es, de hecho, más que una diversión de consumo, una “superfluidad espléndida”, una actividad periférica que, ciertamente, puede ser muy agradable, pero totalmente incapaz de crear una “participación vital”. El arte era indispensable para la vida religiosa y mundana: hoy no es ya más que un accesorio de la vida, una actividad ligera y placentera que no invita a nada realmente importante» (Gilles Lipovetsky: *De la ligereza*, Anagrama, Barcelona, 2016, p. 227).

⁷¹ «Lo nuevo comienza a ser una exigencia, sobre todo, siempre que los valores antiguos se archivan y, en esa medida, se los protege del paso destructor del tiempo. Donde no hay archivos, o allí donde la existencia de los archivos está amenazada, la transmisión de la tradición intacta tiene preeminencia sobre la innovación, o se apela a principios e ideas que se consideran independientes del tiempo y, en este sentido, son constantes y se pueden acceder a ellos en cualquier momento, inmediatamente. [...] El arte clásico seguía un canon determinado, o apelaba a la mimesis de la naturaleza, a la que se consideraba inmutable en sus aspectos esenciales, para que se la pudiera imitar de la manera más fiel posible» (Boris Groys: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una nueva economía cultural*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 31).

⁷² «La reivindicación del aura de las obras de arte y de la autonomía de los mundos simbólicos asumiría, hoy, un significado de contestación social, porque constituiría la última defensa con respecto al dominio total y directo del capitalismo» (Mario Perniola: *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 78).

⁷³ «El arte moderno y contemporáneo no quiere hacer cosas mejores sino peores. Y no relativamente peores sino radicalmente peores: hacer cosas disfuncionales a partir de objetos funcionales, traicionar las expectativas, demostrar la presencia invisible de la muerte donde sólo quisieramos ver que hay vida» (Boris Groys: *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, La Caja Negra, Buenos Aires, 2016, p. 70).

⁷⁴ Cfr. Antinoo. *Il fascino della bellezza*, Tívoli, 2012.

The *parergon* is undecidable: “half-work, half-outside-the-work; neither work nor outside-the-work”⁶⁹, it does not seek a synthesis between inside and outside, rather it locates itself in the place between both and thus enables an area of oscillation, a fold that postpones full presence plena and prevents full closure. *Bâti*, *Gestell* and *parergon* are terms of camouflage to give account of Mateo Maté’s “artist’s tricks”, stretchers and catenaries outlining labyrinths to question rules and models, the limits that have to be breached so that something *different* can be said.

We seem to be unable to discern whether these are times proper to art⁷⁰ when there no longer seems to be a conflict between the canon and the new.⁷¹ Some people believe that defending the aura of works of art is tantamount to putting up resistance to the tyrannical deployment of capitalism⁷² while others continue to wager on the modern will to *ruin* not just the “useful” but also the obstinate decision to make things *worse*.⁷³ We are no longer fascinated, by no means, with Antinous, and that adolescent beauty⁷⁴ has been replaced by the *vociferous bizarrism* of the *reality show*. It is not required to practice the “dissection of

⁶⁹ Jacques Derrida: *The Truth in Painting*, University of Chicago Press, Chicago, 1987 p. 122. “The place—the displace—where we locate the figure of the *parergon* not only destabilises the closing of the physical framing of the work and the fixing of the space of depiction, but also the institutional forms of framing: the circuits and discourses that sustain the art system and fortify its space” (Ticio Escobar: *Imagen e intemperie*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2015, p. 110).

⁷⁰ “The conditions of our present time are not favourable to art”, lamented Hegel, foreshadowing the instability of a space that was beginning to founder and retreat, to lose itself. See Hegel: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 13. “As Hegel clearly said, ‘art no longer affords the satisfaction of spiritual needs’. Freed from any relationship with the sacred and any intention of social transformation, art is now in fact no more than amusement to be consumed, a ‘splendid superfluity’, a peripheral activity that admittedly can be very pleasing but completely unable to create ‘vital participation’. Art used to be indispensable for religious and mundane life: today it is no more than a life accessory, a light and pleasant activity that does not invite anything really important” (Gilles Lipovetsky: *De la ligereza*, Anagrama, Barcelona, 2016, p. 227).

⁷¹ “The demand for the new arises primarily when old values are archived and so protected from the destructive work of time. Where no archives exist, or where their physical existence is in danger, people prefer to transmit tradition intact rather than innovate, or else to appeal to principles and ideas which are regarded as independent of time and, in that sense, always immediately accessible and unchanging. [...] Classical art obeys certain canonical rules or else appeals to the mimetic representation of nature in order to reflect, as faithfully as possible, a nature whose essential aspects are regarded as immutable” (Boris Groys: *On the New*, Verso, London – New York, 2014, p. 21).

⁷² “The vindication of the aura of works of art and the autonomy of symbolic worlds would take on today the meaning of social contestation because it would constitute the last defence with respect to the total and direct dominion of capital” (Mario Perniola: *Art and Its Shadow*, Continuum, New York London, 2004, p. 49.)

⁷³ “Modern and contemporary art wants to make things not better but worse—and not relatively worse but radically worse: to make dysfunctional things out of functional things, to betray expectations, to reveal the invisible presence of death where we tend to see only life” (Boris Groys: *OnArt Activism*, E-Flux no.56, 2014).

⁷⁴ See Antinoo. *Il fascino della bellezza*, Tívoli, 2012.

bizarroscismo vociferante del *reality show*. Ni siquiera hace falta practicar la «disección del cadáver» de la que fuera un pionero canónico Vesalio con su *De humani corporis fabrica* (1543), nosotros somos transparentes y, a la vez, siniestros, los anómalos contemporáneos de la rana transparente japonesa que permite la contemplación de su *condición enferma*. La *symmetria* clásica en ocasiones se denominaba como *analogía* («la adecuación –en palabras de Vitrubio– a un módulo fijo de los elementos que componen una obra»). Nosotros hemos pasado de lo «analógico» a lo digital y más que preocuparnos por la relación de tamaño para generar una proporción matemática, nos interesan las «relaciones» y *situaciones construidas* (en aquella moda tan precariamente articulada de la estética relacional) para fantasear con que todavía sería posible encontrar algo común aunque sea el habitual comer juntos o el festivo bailoteo discotequero.

Winckelmann consideraba en sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) que, los griegos como maestros absolutos de la serenidad apolínea, habían comprendido que la mayor blancura de un cuerpo era el índice de su hermosura, olvidando no solamente la policromía sino imponiendo un «ideal de pureza» que sofocaba la multiplicidad de la vida. Tenemos que ser, aunque suene completamente anacrónico, más aristotélicos que platónicos, aceptando la diversidad de la realidad⁷⁵. Si el hombre es, como indica sagazmente Nietzsche, el «animal tasador en sí»⁷⁶, sabemos que esa *medida del mundo* la ha realizado mediante la abstracción de los modelos, con esa geometrización perfecta que encarna el *homo quadratus*. Frente al pitagorismo matematizador⁷⁷ convendría tener presente la

⁷⁵ «[Aristóteles] demostró que ese canon figurativo tenía muchos reversos: el de la mujer, el de la edad, el de la situación de cada suceso, todos ellos “canonizables” en su infinita diversidad circunstancial. De hecho, su elástica concepción artística no sólo se mostró compatible con el “decadente” helenismo, sino que, a la postre, nunca ha perdido en lo esencial vigencia» (Francisco Calvo Serraller: «¿Existe un arte sin belleza?» en *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, p. 14).

⁷⁶ «Acaso todavía nuestra palabra alemana “hombre” (*Mensch, manas*) exprese precisamente algo de *ese* sentimiento de sí: el hombre se designaba como el ser que mide valores, que valora y mide, como el «animal tasador en sí» (Friedrich Nietzsche: *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1983, p. 80).

⁷⁷ «Los llamados pitagóricos se dedicaron a las matemáticas [...]: absortos en su estudio, creen que sus principios son los de todas las cosas [...]; en los números creen contemplar muchas semejanzas con los seres existentes» (Aristóteles: *Metafísica*, A 5, 985, b 23).

the corpse” of the pioneer of the canon Vesalius with his *De humani corporis fabrica* (1543), we are transparent and, at once, uncanny, the contemporary anomaly of the transparent Japanese frog which allows its *illness* to be observed. Sometimes classic *symmetria* is called an *analogy* (“the adaptation to a fixed module of the elements that compose a work” according to Vitruvius). We have shifted from “analogue” to digital and more than worrying about the ratio of size to generate mathematical proportion, we are interested in “relations” and *constructed situations* (in that precariously articulated fashion of relational aesthetics) to fantasise that it would still be possible to find something in common even if it is just the usual eating together or festive dancing.

In his *Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* (1755) Winckelmann believed that the Greeks, as absolute masters of Appollonian serenity, had understood that the greater whiteness of the body was a sign of its beauty, forgetting not only polychromy but also imposing an “ideal of purity” that undermined the multiplicity of life. We have to be, though it sounds completely anachronistic, more Aristotelian than Platonic, accepting the diversity of reality.⁷⁵ If man is, as wisely pointed out by Nietzsche, the “valuating animal as such”⁷⁶, we also know that this *measuring of the world* was done by means of an abstraction of models, with the perfect geometrisation embodied by *homo quadratus*. As opposed to mathematizing Pythagoreanism⁷⁷ it would be worth bearing in mind the witticism of Ramón Gómez de la Serna who said that the squaring of a circle is done with a

⁷⁵ «[Aristotle] demonstrated that this figurative canon had a lot of other faces: that of the woman, that of age, that of the situation of each event, all of which are ‘canonisable’ in their infinite circumstantial diversity. In fact, their elastic artistic conception is not only compatible with ‘decadent’ Hellenism, but, at the end of the day, in essence it has never lost its currency» (Francisco Calvo Serraller: «¿Existe un arte sin belleza?» in *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Crítica, Barcelona, 2015, p. 14).

⁷⁶ «Perhaps our German word ‘Mensch’ (*manas*) still expresses just a little of this pride: man denoted himself as the being as the being who measures values, who values and measures, as the ‘assessing’ animal par excellence» (Friedrich Nietzsche: *On the Genealogy of Morals*, Penguin Classics, London, 2013, p. 58).

⁷⁷ «The Pythagoreans, because they had been brought up in the study of mathematics, thought that mathematical principles are the principles of all things that are [...]; imagined that they could see in numbers many resemblances to the things that are» (Aristotle: *Metaphysics*, A 5, 985, b 23).

humorada de Ramón Gómez de la Serna que desveló que la cuadratura del círculo se hace con un tricornio. El laberinto de catenarias montado por Mateo Maté nos hace comprender que el canon es parte de la biopolítica y que las visiones contratuéticas, post-orwellianas, de la sociedad de la vigilancia y el control no son fruto de la epidemia *conspiracy* sino consecuencia de la imposición global de un *estado de excepción* descaradamente policial.

Lo poco que *sabemos* del *Canon* parece indicarnos que la belleza está *entre un dedo y otro*⁷⁸ y también quedaba claro que la cosa era dificilísima «cuando la arcilla llega a la uña»⁷⁹. Mateo Maté araña la superficie de las esculturas canónicas, modifica sus «vaciados» levemente para obligarnos a pensar en el sistema de proporciones en un *tiempo desquiciado*, en una época en la que todo, a la manera sofística, es *occasional*⁸⁰. Ciertamente la «ampliación del canon» ha supuesto su *destrucción*⁸¹ aunque puede que no desaparezca, en ningún caso, el elitismo⁸². Nosotros no somos, en ningún sentido, aquellos «colecciónistas» romanos o renacentistas ávidos de *copias* del arte

⁷⁸ Lo único que sabemos del *Canon* de Policleto es lo que nos cuenta el médico Galeno, el cual afirma que, según Crisipo de Solos, «la belleza radica en la proporción [...] de las partes: entre un dedo y otro; entre los dedos, la mano y el puño; entre estos y el antebrazo; entre el antebrazo y el brazo, y, en fin, entre todas las partes, tal como está escrito en el *Canon* de Policleto; porque Policleto nos enseñó en su tratado todas estas proporciones del cuerpo e ilustró sus palabras con la práctica, creando una estatua según los principios de su escrito y dando el nombre de *Canon* tanto al libro como a la escultura» (Galen: *De placitis Hippocratis et Platonis*, 5).

⁷⁹ «En el *Canon* de Policleto el criterio de *symmetria* no tenía por tanto una función exclusivamente técnica, sino que apuntaba también a la consecución de una belleza (*kállos*) articulatoria que liberara a la experiencia artística de la rigidez compositiva de la era arcaica. La armonía reciproca de las partes y su obediencia a la lógica del todo confería dignidad también a cada uno de los detalles particulares de la obra. En los dos únicos fragmentos que parecen referirse directamente a Policleto, podemos leer: “dificilísima es la realización de estas cosas cuando la arcilla llega a la uña”. Y después: “el valor (*tó éu*) nace de una pequeñez (*pará mikrón*) y pasa a través de muchos números”. La interpretación de estos fragmentos es difícil y controvertida, pero ambos parecen en conjunto dar testimonio de una gran sensibilidad para el valor expresivo de detalles incluso mínimos» (Giovanni Lombardo: *La estética antigua*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008, pp. 42-43).

⁸⁰ «Creo –afirmaba un anónimo sofista– que, si alguien mandara a todos los hombres a reunir un montón de lo que cada uno de ellos considerase feo, e hiciera después que cada uno cogiera de ese conjunto lo que tuviese por bello [...], todos se repartirían de todo, pues no todos piensan lo mismo [...]. Además, [...] nada es bello ni feo por completo: la ocasión (*kairós*) hace que algo sea feo y, después, hermoso» (*Dialexis*, 2, 8).

⁸¹ «En la práctica, la “ampliación del canon” ha significado la destrucción del canon, puesto que entre los escritores que uno estudia ya no se incluyen los mejores independientemente de que por pura casualidad sean mujeres, africanos, hispanos o asiáticos, sino, por contra, los escritores que ofrecen poco más que el resentimiento que han cultivado como parte de su identidad» (Harold Bloom: *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 17).

⁸² «Todos los cánones, incluyendo los contracánones tan de moda hoy en día, son elitistas, y como ningún canon está nunca cerrado, la tan cacareada “apertura del canon” es una operación bastante redundante» (Harold Bloom: *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 47).

three-cornered hat. The labyrinth of catenaries put in place by Mateo Maté makes us understand that the canon is part of bio-politics and that the counter-utopian, post-Orwellian visions of the surveillance society are not the result of a *conspiracy* epidemic but the consequence of the global imposition of a bare-faced police *state of exception*.

The little we actually know about the *Canon* appears to tell us that beauty is *between one finger and another*⁷⁸ and it is equally evident that the work was trickiest “when the clay is under the fingernail.”⁷⁹ Mateo Maté scratches the surface of canonical sculptures, he slightly modifies their “casts” to force us to think about the system of proportions in a *disjointed time*, in an era in which everything, in the Sophist manner, is *occasional*.⁸⁰ It is true that the “expansion of the canon” has meant its *destruction*⁸¹ even though not the disappearance of elitism.⁸² We are by no means the same as those Roman or Renaissance “collectors” avid for *copies* of classical art, our leisure is not dedicated to “learned pleasure”⁸³. We are not even attracted to the inexpressive features of *Doryphorus*, lacking in *pathos* and

⁷⁸ The only thing we know about the *Canon* by Polykleitos is what is relayed by the physician Galen, who said that, according to Chrysippus of Soli, “beauty in art results from the commensurability of the parts: such as that of finger to finger, and of all the fingers to the palm and the wrist, and of these to the forearm, and of the forearm to the upper arm and, in fact, of everything, just as it is written in the *Canon* of Polykleitos.... Polykleitos supported his treatise [by making] a statue according to the tenets of his treatise, and called the statue, like the work, the *Canon*” (Galen: *De placitis Hippocratis et Platonis*, 5).

⁷⁹ “In the *Canon* by Polykleitos the criterion of *symmetria* did not have an exclusively technical function, rather it also pointed to the achievement of an articulatory beauty (*kallos*) that would free artistic experience from the compositional rigidity of the archaicera. The reciprocal harmony of the parts and its compliance with the overall logic also confers dignity to each and every one of the particular details of the work. In the only two fragments that appear to refer directly to Polykleitos, we can read: ‘the work is hardest when the clay is under the fingernail’. And then: ‘ideal perfection (*to eu*) comes about little by little (*para mikron*) through numbers’. The interpretation of these fragments is tricky and controversial, but taken together the two seem to bear witness to a great sensibility for expressive perfection in even the tiniest details” (Giovanni Lombardo: *La estética antigua*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008, pp. 42-43).

⁸⁰ The anonymous Sophist said “I think that, if someone ordered every man to throw on a pile whatever each of them considered to be ugly, and then ordered everyone to pick from the pile something they believed to be beautiful [...], everything would be shared out, because not everyone thinks the same [...]. Furthermore, [...] nothing is utterly beautiful or ugly: the occasion (*kairos*) makes something ugly and then beautiful” (*Dialexis*, 2, 8).

⁸¹ “Pragmatically, the ‘expansion of the canon’ has meant the destruction of the Canon, since what is being taught includes by no means the best writers who happen to be women, African, Hispanic, or Asian, but rather the writers who offer little but the resentment they have developed as part of their sense of identity” (Harold Bloom: *The Western Canon*, Harcourt Brace, New York, 1994, p. 7).

⁸² “All canons, including our currently fashionable counter-canons, are elitist, and as no secular canon is ever closed, what is now claimed as ‘opening up the canon’ is a strictly redundant operation” (Harold Bloom: *The Western Canon*, Harcourt Brace, New York, 1994, p. 37).

⁸³ “The Stephanos *Athlete* was born from a knot of artists that worked for avid collectors of copies, but, in this case, it is not a copy, but in fact was itself copied. This presupposes a taste for references to the most ancient works, but it wishes to go much further, exalting that taste in a new creation, as if to affirm that those Greeks, both Stephanos and Pasiteles and, later, Menelaus, continued to be fully masters of art. These sculptors worked for commissioners who (like Cicero) boasted in public of the idea that enjoying art was a Greek thing which a Roman naturally despised, and that in private strove to decorate their houses and villas with copies of old Greek masterpieces. For this reason, their creations belonged entirely to *otium* and erudite pleasure” (Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama y estilo*, Vaso Roto, Madrid, 2014, pp. 86-87).

clásico, nuestro ocio no está dedicado al «deleite erudito»⁸³. Ni siquiera nos atraen las facciones inexpresivas del *Doríforo*, carente de *pathos* sin capacidad para «imitar la cara alegre de los que vencen»⁸⁴. Acaso los contemporáneos seamos los *derrotados* del canon, los que pasamos de la cuestión de «para qué sirve» la *formosa deformitas*⁸⁵, esa «monstruosa ridiculez». Mateo Maté, sin embargo, piensa que precisamente cuando creemos que ya no hay *procesos canónicos* estamos incapacitados para reconocer los tabúes. Es evidente que la tradición no garantiza, en este tiempo de «herencias envenenadas», ninguna verdad⁸⁶ y así asumimos que el canon no es solamente «el ministro de la muerte»⁸⁷ sino un obsoleto sistema de imposición normativa o «fossilización» estilística.

Algunos piensan que estamos en el momento del triunfo del *arte light*⁸⁸, atrapados entre la simulación irreversible y la banalidad absoluta, cuando el «complot

unable to “imitate the happy face of the victors”⁸⁴. Perhaps we contemporaries are the *vanquished* of the canon, the ones who ignore the question of what the *formosa deformitas*,⁸⁵ that “monstrous ridiculousness”, is for. However, Mateo Maté thinks that it is precisely when we believe that there are no *canonical processes* that we are unable to recognise taboos. It is obvious that tradition does not guarantee any truth⁸⁶ in this age of “poisoned legacies”, and so we accept that the canon is not only “the minister of death”⁸⁷ but an obsolete system of imposing rules or stylistic “fossilization”.

Some people think that we are in a moment of the triumph of *light art*,⁸⁸ caught between irreversible simulation and absolute banality, when the “art conspiracy” has been fossilized.⁸⁹ Under the global *videocratic* regime (the true cornerstone of reality), we are witnessing the consolidation of the image as an a-representational device “as well

⁸³ «El *Atleta* de Estéfanos nace de un entramado de artistas que trabajaban para coleccionistas ávidos de copias, pero, en este caso, no se trata de una copia, sino que incluso llegó a ser copiado. Este presupone el gusto por las referencias a las obras más antiguas, pero pretende ir más allá, exaltando dicho gusto en una nueva creación, como para afirmar que aquellos griegos, tanto Estéfanos como Pasiteles y, más adelante, Menelao, seguían siendo plenamente dueños del arte. Estos escultores trabajaron para comitentes que (como Cicerón) presumieron en público de la idea de que disfrutar del arte era un asunto de los griegos, que un romano naturalmente despreciaba, y que en privado se esforzaban en decorar sus casas y sus villas con copias de las obras maestras griegas del pasado. Por esta razón, sus creaciones pertenecen, por entero, al *otium* y al deleite eruditio» (Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama y estilo*, Vaso Roto, Madrid, 2014, pp. 86-87).

⁸⁴ Conviene recordar el diálogo que, según Jenofonte, mantuvieron Sócrates y un escultor llamado Cleiton al que se suele identificar con Policleto. El filósofo realiza una alabanza de la capacidad del artista para imprimir la vivacidad en sus obras, basada en la colocación de los miembros y los músculos, pero acaba lanzando una pregunta crucial: «¿Y no produce placer en los espectadores la imitación de los afectos? [...] Hay que representar los ojos amenazantes de los luchadores, e imitar la cara alegre de los que vencen [...]. El escultor debe reflejar cómo se muestran las acciones del alma» (Jenofonte: *Memorabilia*, III, 10, 6).

⁸⁵ «Pero no sé de qué pueda servir una cantidad de monstruos ridículos, una cierta belleza disforme y una deformidad hermosa» (Bernardo de Claraval: «Apología de Guillermo» en *Obras completas de san Bernardo*, vol. II, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1955, p. 850).

⁸⁶ «Por lo demás, la pregunta por el valor de un producto es también, en un sentido muy preciso, más antigua que la pregunta por la verdad en cuanto relación de la obra con la realidad: la pregunta por la verdad resulta siempre de una revuelta contra la tradición, provocada, desde el principio, por la propia tradición –y sólo esa provocación concede valor cultural a la revuelta–» (Boris Groys: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 27).

⁸⁷ «El canon, lejos de ser el servidor de la clase social dominante, es el ministro de la muerte. Para abrirlo hay que convencer al lector de que se ha despejado un nuevo espacio en un espacio más grande poblado por los muertos. Que los poetas consientan en cedernos su lugar, gritó Artaud; pero eso es exactamente lo que nunca consentirán» (Harold Bloom: *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 42).

⁸⁸ «Estamos en un mundo artístico nuevo. Hubo un arte religioso, un arte popular, un arte aristocrático, el arte por el arte: hoy tenemos un arte-moda. Un arte apto para la expresión propia, el escándalo visual, la experiencia sensorial: tal es el régimen-moda del arte. Es una nueva ligereza artística lo que se impone: una ligereza liberada de los mensajes sustanciales. Una ligereza paradójica, hasta tal punto se rodea a veces de aburrimiento o indiferencia, de rechazo o incredulidad. Actualmente, la ligereza *high* (el arte actual) y la ligereza *low* (el arte de masas) tienen por lo menos un punto en común: su capacidad para transformarse en su contrario, generando experiencias pesadas. Con la erosión de la dicotomía arte/moda, la época hipermoderna puede vanagloriarse de haber creado ese oxímoron inédito que es la ligereza pesada» (Gilles Lipovetsky: *De la ligereza*, Anagrama, Barcelona, 2016, pp. 222-223).

⁸⁴ It is worth bearing in mind the dialogue which, according to Xenophon, Socrates had with a sculptor called Kleiton who is usually identified as Polykleitos. The philosopher praises the artist's ability to instill his works with liveliness, based on the placement of the limbs and muscles, but he ends up posing a crucial question: “And does not the faithful imitation of the various affections of the body when engaged in an action impart a particular pleasure to the beholder? [...] Then the threatening in the eyes of warriors engaged in battle should be carefully copied, or again you should imitate the aspect of a conqueror radiant with success [...] the sculptor is called upon to incorporate in his idea form the workings and energies also of the soul” (Xenophon: *Memorabilia*, III, 10, 6).

⁸⁵ “What is the meaning of those ridiculous monsters, of that deformed beauty, that beautiful deformity” (Bernard of Clairvaux: “Apology to Abbot William of Thierry” in *The Life and Times of Saint Bernard*, Abbot of Clairvaux, Cambridge University Press, 2012, p. 148).

⁸⁶ “The question about a work's value is, moreover, in a certain respect even older than the question about truth as the work's relationship to the real. The latter question grows out of a revolt against tradition that tradition itself demands from the start—this demand alone endows every revolt with its cultural value” (Boris Groys: *On the New*, Verso, London – New York, 2014, p. 17).

⁸⁷ “The Canon, far from being the servant of the dominant social class, is the minister of death. To open it, you must persuade the reader that a new space has been cleared in a larger space crowded by the dead. Let the dead poets consent to stand aside for us, Artaud cried out; but that is exactly what they will not consent to do” (Harold Bloom: *The Western Canon*, Harcourt Brace, New York, 1994, p. 32).

⁸⁸ “We are in a new artistic world. There used to be a religious art, a popular art, an aristocratic art, art for art's sake: today we have fashion-art. A form of art apt for self-expression, visual scandal, sensorial experience: such is the fashion-regime of art. It a new artistic lightness is being imposed: a lightness freed from substantial messages. A paradoxical lightness, to the extent that it is often tinged with boredom and indifference, rejection or disbelief. At the current moment, the *high lightness* (today's art) and *low lightness* (mass art) at least share a point in common: their ability to transform themselves into their opposite, creating heavy experiences. With the erosion of the dichotomy between fashion and art, the hypermodern era can boast of having created this new oxymoron which is *heavy lightness*” (Gilles Lipovetsky: *De la ligereza*, Anagrama, Barcelona, 2016, pp. 222-223).

⁸⁹ “There lies the dilemma: either simulation is irreversible, there is no going beyond simulation, it is no longer even an event, it is our absolute banality, it is an everyday obscenity, we are in terminal nihilism, and are preparing ourselves for a mindless repetition of all the forms of our culture, waiting for an unpredictable event—but where would it come from? Or there is an art of simulation, an ironic quality that resuscitates the appearances of the world each time to destroy them” (Jean Baudrillard: “Aesthetic Illusion and Disillusion” in *The Conspiracy of Art*, Semiotext(e), Columbia University, New York, 2005, p. 118).



Área restringida (Mediterráneo), 2012



Geografía para la batalla, 2004

del arte» se ha fosilizado⁸⁹. Bajo el régimen global *videocrático* (verdadera piedra angular de la realidad), asistimos a la consolidación de la imagen como dispositivo a-representacional «así como entrada definitiva en los regímenes de distribución y reproducción de mercancías, ha supuesto que el arte, privilegiado dispositivo generador de imágenes, tenga pocas salidas para lograr visibilidad en un mundo transformado en una pantalla que sólo emite aquello que más placer le pudiera causar. En esta situación, al arte sólo parece quedarle el recaer en la fetichización mediática, en la impostura farisaica o, simplemente, mimetizarse con la situación general de pandemia videográfica y acrítica»⁹⁰. Rancière apuntó que ya que todo el mundo está dentro del espectáculo, no hay razón para que nadie salga de él jamás, tampoco aquel que conoce la razón del espectáculo; lo único que merecer tener en cuenta es que hemos llegado a una certeza o evidencia definitiva: *Video ergo sum*⁹¹. El cinismo es, en buena medida, el tono generalizado que rezuman las estrategias culturales, asumiendo, con una mezcla de apatía negligente y camuflajes retóricos pseudo-radicales, el tsunami ocioso-turístico. En un contexto de *política del día de la marmota* es lógico que la estética de la desaparición (manifiesta en la *piconolepsia* casi crónica que nos lleva a no parpadear en el eterno retorno de lo siempre igual) pacte con el aburrimiento que es la tonalidad metafísica de un presente carente de proyecto.

⁸⁹ «Todo dilema es este: o bien la simulación es irreversible y no hay nada más allá de ella, no se trata ni siquiera de un acontecimiento, sino de nuestra banalidad absoluta, de una obscenidad cotidiana, con la cual estamos en el nihilismo definitivo y nos preparamos para la repetición insensata de todas las formas de nuestra cultura, a la espera de algún otro acontecimiento imprevisible –¿pero de dónde podría venir?–; o bien existe, de todos modos, un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita una y otra vez las apariencias del mundo para destruirlas» (Jean Baudrillard: «Ilusión, desilusión estéticas» en *El complot del arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 25).

⁹⁰ Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Manuscritos, Madrid, 2016, p. 151.

⁹¹ «*Video ergo sum*: ser, en el actual estadio de desarrollo de la ideología, está referido a un deseo de ver que no puede tener fin, que sólo logrará satisfacción al verlo todo. Y ese ver todo, en su potencial de inversión, bascula tanto hacia el lado donde se elige ver como hacia su antagónico, ahí donde se elige no ver; bascula hacia el lado donde se sabe todo lo que lleva implícito cada una de nuestras decisiones como hacia el otro lado, ahí donde no se sabe nada» (Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Manuscritos, Madrid, 2016, pp. 249-250).

as the definitive entry in the regimes of distribution and reproduction of commodities, which means that art, the privileged generative mechanism of images, has few ways of achieving visibility in a world transformed on a screen that only transmits that which causes it the most pleasure. In this situation, it seems as if the only way out for art is to fall back on mediatic fetishisation, on hypocritical falsehood or, simply, to blend in with the overall situation of videographic and acritical pandemic.⁹⁰ Rancière maintained that, now that the world is inside a spectacle, there is no reason for anyone to ever leave it, not even he who knows the reason behind the spectacle; the only thing worth bearing in mind is that we have arrived at a certainty or definitive evidence: *Video ergo sum*⁹¹. Cynicism is, to a large extent, the general tone given off by cultural strategies, accepting the leisure-tourist tsunami with a combination of negligent apathy and pseudo-radical rhetorical camouflages. In a context of a *political groundhog's day* it is only logical that the aesthetic of disappearance (expressed in the quasi-chronic *piconolepsia* that stops us from blinking in the eternal return of the always the same) reaches an agreement with boredom which is the metaphysical tonality of a present lacking in any kind of project.

⁹⁰ Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Manuscritos, Madrid, 2016, p. 151.

⁹¹ «*Video ergo sum*: being, in the current state of the development of ideology, refers to a desire to see that can have no end, that can only be satisfied by seeing everything. And this seeing everything, with its potential for inversion, swings between the side that chooses to see and its opposite, where one chooses not to see; it swings between the side where one knows everything implicit in each one of our decisions and the other side, where nothing is known» (Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Manuscritos, Madrid, 2016, pp. 249-250).

Da la impresión de que la cultura post-canónica construye la vida como una sucesión de instantes propicios para el «éxtasis (de lo) banal»⁹². Pero tal vez en esta *narcolepsia escópica* puedan suceder «otras cosas» diferentes de *lo pre-cocinado*. «El arte capaz de cargar con su destino ha de proponer un CORTOCIRCUITO en la serie de lo “ya visto” pero que, al mismo tiempo, no redunde en otra oportunidad para esperar la visión —tras la pantalla— del Accidente. Salir de esta paranoia colectiva como sublime catastrófico sería la misión para una estética del fracaso digna de tenerse en cuenta. Frente a un arte epileptico, enfrascado en las psicofonías porno de no tener nada que ver debido a un hiperexceso de visibilidad, contra un arte cuya sed de acontecimientos le lleva a comprender lo real como un tartamudeo balbuceante de lo obsceno e hiperbanal, sólo cabe una estética de la elipsis, una estrategia de bombardeo terrorista, un arte del goce por ese Real que nos ningunea ante nuestros propios ojos»⁹³. Todo está *a la vista* y en plena trivialización apenas sentimos el deseo-de-ver⁹⁴ y abunda ese arte «al que no se le presta atención»⁹⁵. Una legión de *idiots* ofrece el espectáculo (para-warholiano) del *nothing special*, bajo la apariencia de no enterarse de nada *histerizan su vida*, muestran en la *pantalla total* que no hay otro modo de ser contemporáneo que mostrándose *estrictamente bipolar*. Estamos, literalmente, curados de espanto y con la planetarización del *Tratamiento Ludovico* podemos sonreír y declarar que «estamos curados» aunque un escupitajo marque nuestros rostros. Nos apasiona lo obsceno y compartimos «experiencias» en un *reality show ultra-digital* como (inconscientes) colaboracionistas del régimen global de vigilancia y control. No parece que la televisión genere

One gets the impression that post-canonical culture construes life as a succession of instants that favour the “ecstasy (of the) banal”.⁹² That being said, perhaps this *scopic narcolepsia* can give rise to “other things” that are not *pre-cooked*. “Art able to accept the burden of destiny has to propose a SHORT-CIRCUIT in the series of the ‘already seen’ but which, at the same time, does not produce another opportunity to wait for vision—behind the screen—of the Accident. Escaping from this collective paranoia as a catastrophic sublime is the mission for the aesthetic of failure worth bearing in mind. As opposed to epileptic art, absorbed in the porn psychophonies of having nothing to see due to the hyper-excess of visibility, against an art whose thirst for events makes it understand the real as a stammering or stuttering of the obscene and hyper-banal, all that remains is an aesthetic of the ellipsis, a strategy of terrorist bombing, an art of pleasure in that Real that negates us before our very own eyes.”⁹³ Everything is *in sight* and at the height of trivialisation we can barely sense the desire-to-see⁹⁴ while the art “nobody pays attention to”⁹⁵ is everywhere to be seen. A legion of *idiots* put on a (para-Warholian) show of *nothing special*, and under the guise of not grasping anything they *hystericalise their lives*, showing on the *total screen* that there is no other way of being contemporary than showing oneself to be *strictly bipolar*. We have literally seen it all before and with the worldwide implantation of the *Ludovico Technique* we can smile and say “we are cured” although a gob of spit runs down our face. We are passionate about the obscene and we share “experiences” in an *ultra-digital reality show* as (unconscious) collaborators of the global regime of surveillance and control. It seems that

⁹² «La posibilidad en último término, de vivir la existencia como algo que se configura, se constituye o, literalmente se hace, a cada instante. Maté vive su obra al margen de las modas creativas en las que lo fragmentario, apoyado en la posmodernidad, se ha convertido en una paupérrima retórica de lo banal» (Javier Fuentes Feo: «Anhelos políticos para resistir el fragmento» en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 17).

⁹³ Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Manuscritos, Madrid, 2016, p. 234.

⁹⁴ «La trivialidad del objeto pasa a ser aquí el alma de la obra. Porque es muy simple: desde el momento en que un objeto se expone, cuanto menos hay para ver, más deseo-de-ver hay —ley de óptica deseante que podríamos remontar a la Antigüedad bajo el nombre de Ley de Zeuxis y Parrasio—» (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 83).

⁹⁵ Cfr. Yves Michaud: «L’art auquel on ne fait pas attention» en *Critique*, n.º 416, enero de 1982.

⁹² “The possibility in the last terms, of living existence as something that is shaped, built or literally made, every instant. Maté lives his work on the fringe of creative fashions in which fragmented parts, supported by post-modernity, have become a poverty-stricken rhetoric of the banal.” (Javier Fuentes Feo: “Political aspirations for resisting the fragment” in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 124).

⁹³ Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Manuscritos, Madrid, 2016, p. 234.

⁹⁴ “Here the triviality of the object becomes the soul of the work. Because it is very simple: from the moment when the object is exhibited, the less there is to see, the greater the desire-to-see, a law of desiring optics that dates back to Antiquity under the name of the Law of Zeuxis and Parrhasios” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 83).

⁹⁵ See Yves Michaud: “L’art auquel on ne fait pas attention” in *Critique*, no. 416, January 1982.

tanto a los herederos de Bartleby⁹⁶ cuando a los profesionales del bostezo que, sin embargo, consideran las naderías fascinantes.

Puede que el *viaje familiar e inquietante* (freudianamente siniestro) de Mateo Maté, con toda su alusión a lo militarizado y también a la domesticidad reclusiva, esté componiendo una alegoría de la deseada *hospitalidad*⁹⁷ y también nos esté animando a escapar del *nuevo canon de naderías*. Hace años hablé de este artista como un «carpintero perverso», capaz de darle la vuelta a la realidad y, con su intervención en la Sala Alcalá 31, demuestra que sigue empeñado en *subvertir lo convencional*. Algunos intérpretes han encontrado el rastro de la melancolía en ciertas obras de Mateo Maté⁹⁸ pero creo que no hay en sus obras tal tonalidad (a la postre reactiva o incluso paralizante) sino que, más bien, se trata de un *artista sintomatológico*. El síntoma es una entidad semiótica de doble cara: «entre el destello y la disimulación, entre el accidente y la soberanía, entre el acontecimiento y la estructura»⁹⁹. Cuando parece que no existe posibilidad para *profanar* en la época de la hiper-museificación¹⁰⁰, Maté desciende, literalmente, a las entrañas de lo *académico* y modifica sus modelos, introduce variaciones mínimas en los «vaciados», *retoca* trozos de estatuas para alegorizar nuestra época desquiciada. Mateo Maté realiza *mutaciones del canon* que, en algunos casos, son tan sutiles que pareciera que

television doesn't engender heirs of Bartleby⁹⁶ as much as professional yawners who are nevertheless fascinated by nothing.

It could well be that Mateo Maté's (Freudianly uncanny) *familiar and disturbing journey*, with all its allusions to militarization and also to reclusive domesticity, is creating an allegory of desired *hospitality*⁹⁷ while at once encouraging us to escape from the *new canon of nothingness*. Years back I spoke of this artist as a “perverse carpenter”, able to turn reality on its head and, with his intervention at Sala Alcalá 31, he demonstrates that he still strives to *subvert convention*. Some critics have found a trace of melancholia in some of Mateo Maté's works⁹⁸ but I believe that this tonality is absent from his (ultimately reactive or even paralysing) work and, rather, he is more of a *symptomatological artist*. The symptom is then a two-faced semiotic entity: “between radiance and dissimulation, between the accident and sovereignty, between event and structure.”⁹⁹ When it seems that there is no possibility to *profane* in this time of hyper-museumification,¹⁰⁰ Maté literally descends into the underbelly of the *academy* and changes its model, introducing tiny variations in the “casts”, *retouching* bits of statues to allegorise our disjointed time. Mateo Maté carries out *mutations of the canon* which, in some cases, are so subtle that it appears as if they are not *out of place* although the

⁹⁶ «La extremada profusión de imágenes permite apreciar el alcance y profundidad de esa voluntad tan sorda como obstinada, que murmura, a la manera de Bartleby, “preferiría no hacerlo”. La televisión es hoy su instrumento privilegiado» (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 204).

⁹⁷ «Viajo para conocer mi geografía es un tratado sobre la hospitalidad para un mundo en el que lo más próximo, lo más cercano, se ha vuelto extraño y amenazante, remoto y foráneo. Aprender a habitar este mundo supone la difícil e inverosímil tarea de volver a aprender lo hospitalarias que pueden ser nuestras camas» (Jorge Brios: «Arraigo y desarraigo en la obra de Mateo Maté» en *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Galleria, Valencia, 2011, p. 23).

⁹⁸ «No se trata sólo de la soledad, de la angustia, de la pérdida o de la imposibilidad del auto-reconocimiento, sino de asumir que hay una carga desolada en cada instante que se va; la sensación de que no sólo el pasado o el presente –que se escapa siempre antes incluso de ser pensado– son irrecuperables, sino de que el futuro, en tanto que vivencia, que jamás será plena, también está perdido. Mateo Maté, en la última serie de obras que ha realizado (*Viajo para conocer mi geografía*, 2001-2002) ha recuperado esa sensación de melancolía como algo determinante» (Javier Fuentes Feo: «Anhelos políticos para resistir el fragmento» en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 16).

⁹⁹ Georges Didi-Huberman: *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, CENDEAC, Murcia, 2010, p. 330.

¹⁰⁰ «La imposibilidad del uso tiene su lugar tópico en el Museo. La museificación del mundo es hoy un hecho consumado. Una tras otra, de modo progresivo, las potencias espirituales que definían la vida de los hombres –el arte, la religión, la filosofía, la idea de naturaleza, incluso de política– se han ido retirando dócilmente hacia el Museo» (Giorgio Agamben: «Elogio de la profanación» en *Profanaciones*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 110).

⁹⁶ “The extreme profusion of images allows us to appreciate the reach and depth of the deaf yet obstinate will that whispers, like Bartleby, ‘I would prefer not to’. Today, television is its most powerful tool” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 204).

⁹⁷ “*Viajo para conocer tu geografía* is a treatise on hospitality for a world in which what is closest and nearest to us has turned strange and threatening, remote and foreign. Learning to dwell in this world involves the difficult and implausible idea of relearning how hospitable our beds can be” (Jorge Brios: “Rootedness and Rootlessness in the Work of Mateo Maté” in *Mateo Maté. Actos Heroicos*, Sala La Galleria, Valencia, 2011, p. 23).

⁹⁸ “It is not only loneliness, anxiety for loss or for the impossibility of self-recognition, but also that of assuming that there is a desolate load in each moment that goes by; the feeling that not only the past or the present – that always escapes even before being thought, cannot be recovered, but that the future, as far as the fact that living will never be full, is also lost. Mateo Maté, in his last series of works *Viajo para reconocer mi geografía* (2001-02), has returned to this feeling of melancholy as a determining factor” (Javier Fuentes Feo: “Political aspirations for resisting the fragment” in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 16).

⁹⁹ Georges Didi-Huberman: *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2005, p. 261.

¹⁰⁰ “The impossibility of using has its emblematic place in the Museum. The museification of the world today is an accomplished fact. One by one, the spiritual potentialities that defined the people’s lives—art, religion, philosophy, the idea of nature, even politics—have docilely withdrawn into the Museum” (Giorgio Agamben: “In Praise of Profanation” in *Profanations*, Zone Books, New York, 2007, pp. 83-84).



Románica (estructura oculta), 2007





Sínodo, 1994



Cuadro castigado, 2014

no desentonan aunque los trozos que cambia son *detalles críticos*¹⁰¹. Como la estatua de *Adán* de Tullio Lombardi el canon se ha desmoronado¹⁰² pero su modelización sigue, inadvertidamente, operativa: en el laberinto (nada iniciático por cierto) del presente continuamos encontrando sistemas de inclusión, criterios de pertenencia, ideologías purificadoras, normas de perfección corporal, imposiciones ético-estéticas que nos enseñan a ser «normales».

Hace más de medio milenio que fue descubierto el grupo del *Laocoonte* del que se tenía solamente una referencia a través de Plinio el Viejo y apenas ha pasado medio siglo desde que se repuso el brazo que había salido a la luz de modo imprevisto en 1906; de aquel *exemplum artis*, *exemplum doloris* quedan trozos sometidos a la zozobra del paso del tiempo¹⁰³. La imagen es un dinamograma en tensión perpetua, sujeto a una *energetische Polarisierung* y acaso ese padre que tenía a los griegos «incluso cuando hacían regalos» nos esté enseñando, valga la obviedad, a *doblar el brazo por el codo*. En un pasaje de los *Memorabilia* de Jenofonte se relata los comentarios de Sócrates en el taller de un escultor sobre el arte de hacer las estatuas «más vivas, verdaderas y convincentes»: para ello es necesario representar con precisión, según los esquemas que adoptan los cuerpos, «miembros contraídos hacia arriba o hacia abajo, ya sea recogidos o lanzados hacia fuera, violentamente o tensados o relajados»¹⁰⁴. Mateo Maté, en el Taller de la Academia, ha tenido que retocar esos miembros *canónicos* para dotarlos de una *dinámica contemporánea*, esto

¹⁰¹ «El descubrimiento del detalle consiste en ver bien algo que está “escondido” en cuanto diminuto y en nombrar bien lo que se ve. Al contrario, el trozo no exige ver bien: sólo exige mirar, mirar algo que está “escondido” en cuanto que evidente, ahí delante, deslumbrante, pero que difícilmente se puede nombrar. El trozo no “destaca”, propiamente dicho, como el detalle; desentona» (Georges Didi-Huberman: *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, CENDEAC, Murcia, 2010, p. 338).

¹⁰² Harold Bloom comienza su libro sobre el canon occidental con una frase en la que subraya que su estudio está marcado «por cierta nostalgia»: «Las cosas, sin embargo se han desmoronado, el centro no se ha mantenido, y cuando uno se ve en medio de lo que solía llamarse “el mundo erudito” sólo encuentra pura anarquía» (Harold Bloom: *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 11).

¹⁰³ Podemos recordar que las copias de Velázquez del *Laocoonte* lo único que ha sobrevivido al paso del tiempo han sido dos bustos conservados en el Museo del Prado. Cfr. E. Harris: «La misión de Velázquez en Italia» en *Archivo Español de Arte*, XXXIII (1960), pp. 109-136.

¹⁰⁴ Jenofonte: *Memorabilia*, III, 10.7.

bits that change are *critical details*.¹⁰¹ Like Tullio Lombardi’s statue of *Adam*, the canon has collapsed¹⁰² but the modelling is still, inadvertently, operative: in the labyrinth (incidentally, by no means of initiation) of the present we keep on coming across systems of inclusion, criteria of belonging, purifying ideologies, rules of corporal perfection, ethical-aesthetic impositions that teach us how to be “normal”.

Just over five hundred years ago the *Laocoön* group, which was known only through a description by Pliny the Elder, was unearthed, and barely fifty years has passed since the arm which appeared unexpectedly in 1906 was reincorporated; from that *exemplum artis*, *exemplum doloris* there are bits subject to the anxiety of the passing of time.¹⁰³ The image is a dynamogram in perpetual tension, subject to an *energetische Polarisierung* and perhaps this father the Greeks had “even when bearing gifts” is showing us, however obvious it may seem, *to bend our arm at the elbow*. In an extract from Xenophon’s *Memorabilia* he talks about Socrates’ comments in the workshop of a sculptor on the art of making statues “more alive, truthful and convincing”: to this end it is necessary to precisely depict the pose adopted by the body, “the play of gesture and poise, the wrinklings of flesh and the sprawl of limbs, the tensions and the relaxations.”¹⁰⁴ Mateo Maté, in the workshop of the Academy, has had to re-touch this *canonical* limbs to bestow them with contemporary energy, a

¹⁰¹ “The discovery of detail consists in seeing well something what is “hidden”, because minuscule, and in naming well what one sees. The patch, on the other hand, exists only as a result of not seeing well: it demands only to look, to look at something “hidden”, because it is obvious, there in front of us, dazzling, but difficult to name. The patch does not “detach itself”, properly speaking, like the detail; it shows up like a blot or a stain” (Georges Didi-Huberman: *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2005, p. 268).

¹⁰² Harold Bloom opened his book on the Western canon with a sentence in which he underscores that his study is undertaken “with a certain nostalgia”: “Things have however fallen apart, the centre has not held, and mere anarchy is in the process of being unleashed upon what used to be called ‘the learned world.’” (Harold Bloom: *The Western Canon*, Harcourt Brace, New York, 1994, p. 1).

¹⁰³ We could recall that, of Velázquez’s copies of *Laocoonte*, the only thing that has survived the passing of time are two busts at the Prado Museum. See E. Harris: “La misión de Velázquez en Italia” in *Archivo Español de Arte*, XXXIII (1960), pp. 109-136.

¹⁰⁴ Xenophon: *Memorabilia*, III, 10.7.

es, su «operación quirúrgica» no es tanto para-arqueológica o pata-física cuanto un acto de *intempestividad artística*.

Mateo Maté es, sin duda, un artista que tiene «un sexto sentido» para el *montaje*¹⁰⁵ y todas sus intervenciones funcionan como un *mapeado personal*. No hay trayecto artístico, como bien sabe Mateo Maté, que aquel que *asume riesgos*¹⁰⁶ y, en el enfrentamiento laberíntico con el canon, este artista retoma su propia formación académica pero estirándola para dar cuenta de una conspicua «genealogía de la moral». Este creador de *jeroglíficos inquietantes*¹⁰⁷ rememora los «modelos» anacrónicos que han terminado por encontrar el camuflaje perfecto en la *comunidad narcolepsica*. Acaso sea la catástrofe y la ruina lo que permite el despliegue del arte de la memoria, como demostró Simónides de Ceos, que pudo indicar por sus nombres los cadáveres desfigurados e irreconocibles de los comensales con los que había participado en un banquete que terminó en tragedia al derrumbarse la casa en la que se celebraba. Los objetos rotos y recomuestos por Mateo Maté son, en cierto sentido, una *desastrosa naturaleza muerta* que nos lleva a recordar el lugar de las cosas¹⁰⁸. Desbordando el marco epistémico de las semejanzas y las

¹⁰⁵ «Animado y exánime, el espacio de Maté es fijo y al mismo tiempo inestable, complejo y ambiguo. Su trabajo implica al espectador visualmente y lo “real y lo imaginario se confunden en la misma totalidad operacional” que implica una “clase de sexto sentido para la impostura, el montaje y los escenarios” como escribió Baudrillard en 1992 en *The Hyperrealism of Simulation*» (Berta Sichel: «El hogar» en *Mateo Maté. Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006, p. 7).

¹⁰⁶ «Hay una constante en mi trabajo que es lo que yo denomino “elogio del riesgo”, en el sentido de que nada es inmutable, sino que la vida es un continuo cambio. Todas las series ironizan alrededor de esta idea. Esto es el nexo entre unas obras y otras, y da significado a la utilización de los materiales y a la obsesión por la desnudez de los mismos» (Mateo Maté entrevistado por Tania Pardo en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 115).

¹⁰⁷ «Soy un amante de lo no evidente y me gusta señalar donde conviven más puntos de vista y que todo cambia según el prisma de cada uno. [...] Pretendo hacer jeroglíficos inquietantes. Y son doblemente inquietantes cuando se plantean con elementos amables y cotidianos. Así, estos se convierten en unas trampas que te atraen y te atrapan» (Mateo Maté entrevistado por Tania Pardo en *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 109).

¹⁰⁸ «Todo roto en mil pedazos, pero en su lugar. Todo en su lugar. Los restos de los objetos y de los cuerpos y el lugar de los cuerpos y de esos objetos: eso es lo que importaba. La ruina y el lugar –sin lo cual nada tiene lugar–. *Nada tuvo lugar sino el lugar*. Allí se encuentra encerrada la totalidad de la memoria y de su arte. La memoria que marcha en el tiempo es, primeramente, asunto de lugar. Haber tenido lugar es tener un lugar. Rotura de cristales, fractura de vajillas, alimentos esparcidos. Desastrosa naturaleza muerta este nacimiento del *ars memoriae* –tal vez el género pictórico de la naturaleza muerta nació también, lejanamente, de eso–» (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 16).

kind of “surgical operation” which is less para-archaeological or pataphysical than an act of *artistic inopportuneness*.

Mateo Maté is beyond doubt an artist who has “a sixth sense” for *montage*¹⁰⁵ and all his interventions work like a kind of *personal mapping*. There can be no artistic trajectory, as Mateo Maté is well aware, other than one that *takes on risks*¹⁰⁶ and, in the labyrinthine confrontation with the canon, this artist returns to his own academic training though stretching it to give account of a conspicuous “genealogy of moral”. This creator of *unsettling hieroglyphics*¹⁰⁷ recalls the anachronistic “models” that have ended up finding the perfect camouflage in the *narcoleptic community*. Maybe it is the catastrophe and the ruin that enables the deployment of an art of memory, as Simonides of Ceos claimed, that could assign names to the disfigured and unrecognisable corpses of the guests at the banquet that ended in tragedy when the house where it was being held collapsed. The broken objects recomposed by Mateo Maté are, to a certain degree, a *disastrous still life* that makes us recall the place of things.¹⁰⁸ Overstepping the epistemic frame of likenesses and similarities, Maté does not

¹⁰⁵ «Alive and dead at the same time, Maté’s space is fixed yet unsteady; it is complex and ambiguous. The works engage the viewer visually and the “real and the imaginary are confounded in the same operational totality” which involves a “kind of sixth sense for fakery, montage, scenarios,” as Baudrillard wrote in 1992 in *The Hyperrealism of Simulation*» (Berta Sichel: “El hogar” in *Mateo Maté. Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006, p. 7).

¹⁰⁶ “There is a constant in my work that is what I call an “eulogy to risk”, in the sense that nothing is unchangeable, life is a continuous change. All the series revolve around the irony of this idea. This is the link between different works and it gives meaning to the use of the materials and the obsession with their nakedness” (Mateo Maté interviewed by Tania Pardo in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 131).

¹⁰⁷ “I am a lover of the non-obvious and I like to show where more than one point of view live alongside each other and that everything changes according to each person’s outlook. [...] I try to make disturbing hieroglyphics. And they are much more disturbing when they are set out using friendly, everyday elements. In this way they become snares that attract and trap you” (Mateo Maté interviewed by Tania Pardo in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació “SA NOSTRA”, Palma de Mallorca, 2002, p. 129).

¹⁰⁸ “Everything broken into a thousand pieces, but in their place. Everything in its place. The remains of the objects and of the bodies and the place of the bodies and of those objects: that is what mattered. Ruins and place—without which nothing takes place. *Nothing took place without the place*. This is where the whole of the memory of its art is to be found. The memory that passes in time is, first of all, a question of place. Having taken place is to have a place. Broken glasses, cracked plates, scattered food. A disastrous still life is born from *ars memoriae*—perhaps the painting genre of still life was also born, remotely, from that” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 16).

similitudes, Maté no toma partido ni por el fósil ni por el monstruo¹⁰⁹. Este artista del *parergon* corta por lo sano o, para ser más (im)preciso, introduce «trozos» allí donde se mantiene una *deuda canónica*, «ne fraude esto»¹¹⁰. El Canon era, en todos los sentidos, *un palo*¹¹¹.

take sides with the fossil or with the monster.¹⁰⁹ This artist of the *parergon* makes a clean break or, to be more (im)precise, he introduces “bits and pieces” wherever there is still a *canonical debt*, “ne fraude esto”.¹¹⁰ The Canon was, at the end of the day, *a cane*.¹¹¹

¹⁰⁹ «El monstruo y el fósil desempeñan un papel muy preciso en esta configuración [taxonómica de las semejanzas y las similitudes]. A partir del poder continuo que posee la naturaleza, el monstruo hace aparecer la diferencia: ésta, que aún carece de ley, no tiene la estructura bien definida; el monstruo es la cepa de la especificación, pero ésta no es más que una subespecie en la lenta obstinación de la historia. El fósil es el que permite subsistir las semejanzas a través de todas las desviaciones recorridas por la naturaleza; funciona como una forma lenta y aproximativa de la identidad; señala un semicarácter en el cambio del tiempo. Porque el monstruo y el fósil no son otra cosa que la proyección hacia atrás de estas diferencias y estas identidades que definen, para la taxonomía, la estructura y después el carácter» (Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1984, p. 157).

¹¹⁰ «El acreedor [en el antiguo Egipto] podía irrogar al cuerpo del deudor todo tipo de afrontas y de torturas, por ejemplo cortar de él tanto como pareciese adecuado a la magnitud de la deuda —y basándose en este punto de vista, muy pronto y en todas partes hubo tasaciones precisas, que en parte se extendían horriblemente hasta los detalles más nimios, tasaciones, *legalmente* establecidas, de cada uno de los miembros y partes del cuerpo—. Yo considero ya como un progreso, como prueba de una concepción jurídica más libre, más amplia de los cálculos, más romana, el que la legislación romana de las Doce Tablas estableciese que resultaba indiferente el que los acreedores cortasen un poco más o un poco menos en tales casos, *si plus minusve secuerant, ne fraude esto* [corten más o menos, no sea fraude]. [...] Por medio de la “pena” infligida al deudor, el acreedor participa de un *derecho de señores*: por fin llega también él una vez a experimentar el exaltador sentimiento de serle lícito despreciar y maltratar a un ser como a un “inferior” —o, al menos, en el caso de que la auténtica potestad punitiva, la aplicación de la pena, haya pasado ya a la “autoridad”—, el *verlo* despreciado y maltratado. La compensación consiste, pues, en una remisión y en un derecho a la *crueldad*» (Friedrich Nietzsche: *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 73-74).

¹¹¹ «Relacionado con el término *kárna* (“vara de junco” y también “cana”), la palabra *kanon* significaba originalmente “baqueta”, “palo”, y se usaba en el campo de las distintas actividades técnicas para hablar del instrumento de medida (por ejemplo, la “regla” del carpintero), de aquí su significado derivado de “principio regulador”, “modelo”» (Giovanni Lombardo: *La estética antigua*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008, p. 41).

¹⁰⁹ “The monster and the fossil both play a very precise role in this configuration [taxonomic of resemblances and similitudes]. On the basis of the power of the continuum held by nature, the monster ensures the emergence of difference. This difference is still without law and without any well-defined structure; the monster is the root-stock of specification, but it is only a sub-species in the stubbornly slow stream of history. The fossil is what permits resemblances to subsist throughout all the deviations traversed by nature; it functions as a distant and approximative form of identity; it marks a quasi-character in the shift of time. And this is because the monster and the fossil are merely the backward projection of those differences and those identities that provide taxonomy first with structure, then with character” (Michel Foucault: *The Order of Things*, Routledge, London, 1974, p. 156).

¹¹⁰ “But most especially the creditor [in ancient Egypt] was entitled to inflict upon the person of the debtor all manner of humiliation and torture —including the privilege of cutting off from his body an amount of flesh adjudged proportionate to the magnitude of the debt; from an early date there was a schedule of values— frequently horrible in their minuteness and detail *legally* sanctioned schedules of precise values for individual limbs and parts of the body. I regard it as definitive progress, as proof of a freer, less vindictive and more Roman conception of law, when the *Roman* conception of the Twelve Tables decreed that it was immaterial how much or how little the creditors in such a contingency cut off, ‘*si plus minusve secuerant, ne fraude esto*’ [cut more or less, it is not fraud]. [...] In punishing the debtor, the creditor shares in the *rights of the masters*. At last he too, for once, enjoys the edifying feeling of being given free rein to despise and ill-treat a creature —as an ‘inferior’— or at any rate of seeing him being despised and ill-treated, when the actual power of punishment, the administration of punishment, has already been transferred to the “authorities”. The compensation consequently consists of a claim on cruelty and a right to draw upon it” (Friedrich Nietzsche: *On the Genealogy of Morals*, Penguin Classics, London, 2013, p. 50).

¹¹¹ “Related with the term *kárna* (‘measuring rod’ and also ‘cane’), the word *kanon* originally meant ‘rod’, ‘stick’, and was used in the field of the various technical activities to speak of the instrument for measuring (for instance, the carpenter’s ‘rule’), and from there comes its meaning of ‘regulating principle’, ‘model’.” (Giovanni Lombardo: *La estética antigua*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008, p. 41).

JOSÉ MIGUEL MARINAS

Arte de mis huesos

Art of my bones

Mateo Maté es un artista inquieto, de una avidez descomunal. Está tocado del pulso sostenido por torcerle el brazo a toda representación y sembrar entre los restos del combate las semillas de un mundo nuevo, sorprendente, que nunca está concluido. No se detiene nunca. Lo sabemos porque recorrer su obra es ir de sorpresa en sorpresa y de disfrute en disfrute (de susto en susto, en realidad) para formular una pregunta sostenida: ¿qué le llama esta vez? ¿Qué estratagema está maquinando bajo el disfraz, el rótulo, tan profesionalmente habitado, de artista conceptual?

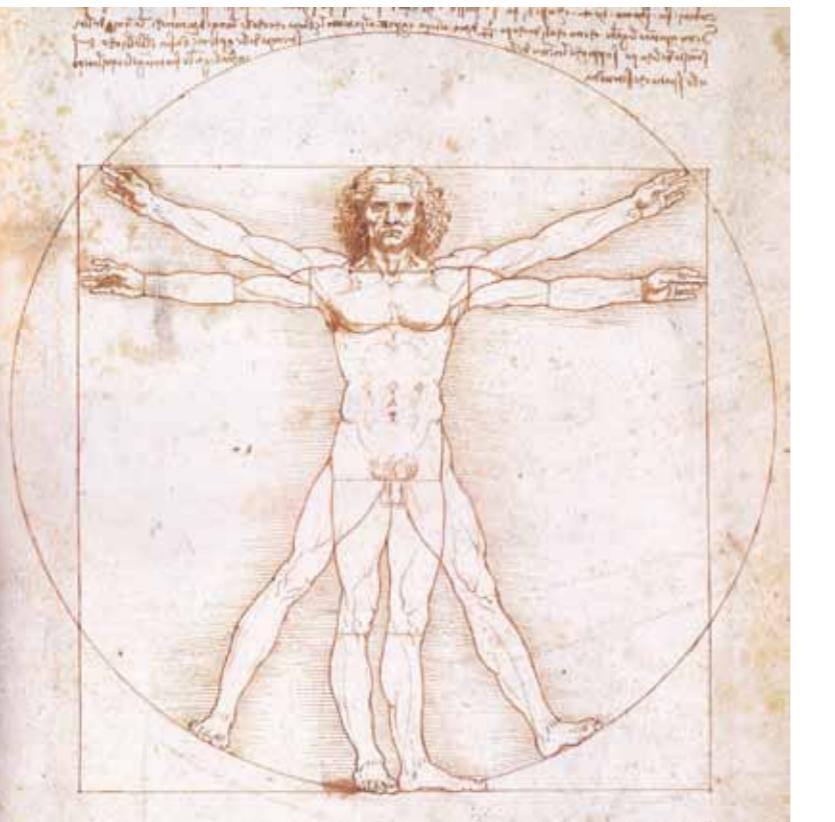
De entre sus propuestas tan prolíficas, me detengo a mirar especialmente su obra con el filtro de su *Reliquias de autor*. Exposición del 2008, recuperada ahora en esta panorámica tan fecunda y variada. Y aquí surgen algunas preguntas no livianas.

¿Qué ocurre cuando lo que se ofrece como obra de arte no es lo que sale de la sensibilidad del artista sino lo que se queda hasta hacerse polvo —su propia osamenta— convertida en reliquias de la edad del daguerrotipo y los rayos X? Maté hace una apuesta llena de gracia y de ironía: sabedor de que las reliquias valen más cuanto más probada es la santidad del santo del que fueron parte, fía el futuro de los que adquieran la radiografía de sus huesos al proceso imparable de su progresiva grandeza, fama y excelencia. Si ahora valen, cuando él ya no esté serán eso, reliquias sagradas. Reliquias de autor, en el doble sentido: de él son y él las ha hecho obra de arte.

Mateo Maté is a restless artist with unbounded zeal. He is bruised by a constant arm-wrestle, twisting the arm of all representation and sowing among the rubble of the combat the seeds of a surprising new world that never fully comes into being. He never stops. We know this because discovering his work is one surprise after another and one delight after another (or, more to the point, one scare after another), only to come back to the same question again: What is it this time? What stratagem is he working with behind the sign or scrupulously maintained guise of the conceptual artist?

Among his prolific output, I wish to pause a moment and look at his work through the lens of his exhibition *Reliquias de autor* from 2008, recovered here in this broad-ranging overview. And this is where we come up against some not-so-light questions.

What happens when what is proffered as a work of art does not come from the sensibility of the artist but from what remains—his own bones—until they finally turn to dust converted into relics of the age of the daguerreotype and the X-ray? Maté takes a witty, irony-laden approach: well aware that the value of relics depends on proving the sainthood of the person from which they come, he places his trust in the future of those who acquire the x-rays of his bones to the unstoppable process of his progressive grandeur, fame and excellence. If they are worth something now, when he is no longer here they will be just that, sacred relics. An artist's relics in a twofold sense: the relics of an artist and the relics the artist has made into an artwork.



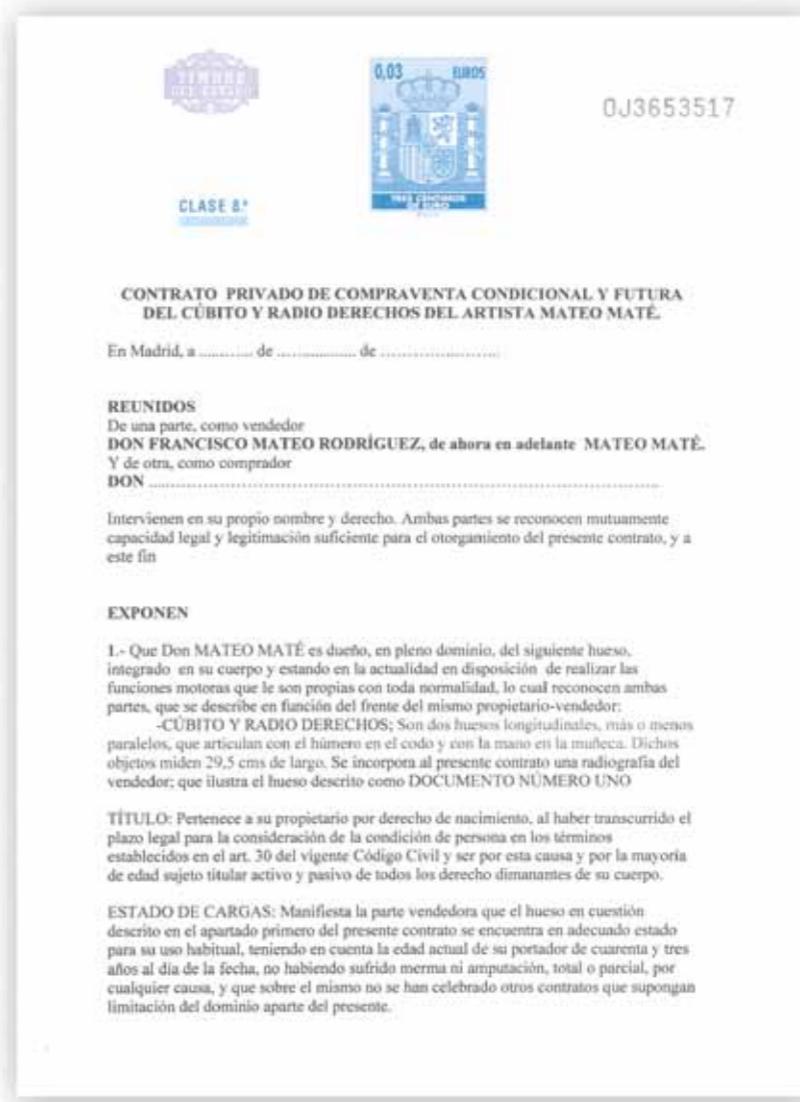
Hombre de Vitrubio. Leonardo Da Vinci, 1490



Reliquias de artista, 2008



Cúbito y radio derechos, 2008



Contrato de venta del cúbito y radio derechos, 2008

Un relicario te voy a hacer

¿Por qué un artista conceptual no nos lega su mente sino lo inmóvil de su esqueleto? ¿Por qué su denuncia de las imágenes ordinarias que somete a torsión hasta convertirlas en seres nuevos, recién alumbrados, se ve encerrada bajo la venalidad de semblanzas de plástico que quedarán fijadas para siempre?

¿Qué son las reliquias? Al pie de la letra lo que queda, los restos. En este caso son frágiles, bidimensionales, sometidos al desgaste de las luces y los aires, de los fríos y las solanas. Eso les pasa a las placas radiográficas con el paso del tiempo. Pero la fragilidad queda aquí compensada con una apuesta mayor: son fragmentos del cuerpo del artista. Este se da a sí mismo como objeto precioso. Exponerse a sí mismo como obra de arte es lo que hizo Achille Bonito Oliva por los ochenta. Mateo Maté descree del narcisismo de los posmodernos y decididamente entra en el fragmento, no del discurso sino de sus propios artejos, de sus masas musculares convertidas en ectoplasma. Pero se sabe, bajo contrato notarial, que son de él —que son él— y que pasan a ser de quien las adquiera.

Pero aquí ganamos tres puntos: la mediación del mercado, la suspensión del tiempo, la intervención en el diálogo con el autor de manera más que material.

I'll make you a relic

But, why is a conceptual artist leaving us his immobile skeleton instead of his mind? Why is his denunciation of ordinary images, which he subjects to torsion until turning them into new, recently delivered beings, enclosed under the corruptness of plastic likenesses that are fixed forever?

What are relics? Literally what is left, the remains. In this case they are fragile, two-dimensional, subject to the wear of light and air, of cold and strong sun. It's what happens to x-rays with the passing of time. But here the fragility is compensated by upping the ante: they are fragments of the artist's body. He gives himself as a precious object. Exhibiting oneself as an artwork is what Achille Bonito Oliva did in the eighties. Mateo Maté scorns the narcissism of the postmoderns and decidedly engages with the fragment, not of the discourse but of his own joints, his own muscular mass transformed into ectoplasm. But we do know, by dint of a notarial contract, that they belong to him—they are him—and will belong to however acquires them.

And at this juncture we score three points: taking the measure of the market, suspending time, and a supra-material intervention in the dialogue with the artist.

Con tres palabras

Que decimos que son: mercado, tiempo y diálogo.

El circuito del **mercado** no es sólo ni principalmente la compraventa. Se trata de someter la cesión, el don del cuerpo, a la *auctoritas* (significaba la capacidad de un árbitro en el garantizar un acuerdo, por eso hablamos ahora ante notario). Es cuestión de valor: no el de uso, no la utilidad, sino la magia del valor de cambio, el aura de toda cosa en el mercado.

Si nos fijamos bien, hay una duplicación del sistema de valores: huesos radiografiados (ciencia, tecnología) y radiografías contratadas (venalidad de lo más interior). A esto se añade la metonimia de dar el cuerpo del artista pero por partes (vayamos por partes, no todas): el carácter de osamenta despeja lo inútil. Como el torero *Desperdicios* echó lejos de sí el glóbulo ocular corneado y desprendido, diciendo: «Bah, desperdicios». Echamos todo fuera y queda ¿qué? La quintaesencia, lo que más dura, lo que está más cercano al polvo fusional del regreso a la tierra.

Cuando Mateo Maté puso a la venta quince huesos de su cuerpo, lo hizo mediante un soporte que en ese mismo instante se convirtió en objeto artístico. Nunca una radiografía adquirió ese rango por más que su explotación fotográfica (alucinar con los huesos anónimos, antiguos, sin referente) o material (la plancha sometida a rayos *alpha* o rayos *gamma*, que es vista como un amenazador y delirante objeto tóxico o como fuente de plata si se recicla) haya quedado patente. Ahora intervienen el sujeto y el mercado.

With Three Words

Namely market, time and dialogue.

The **market** circuit is not only, nor chiefly, a case of buying and selling. It is a question of submitting the cession, the gift of the body, to *auctoritas* (meaning the ability of an arbitrator to vouchsafe an agreement, which is why we are now speaking before a notary). It is a question of value: not of use value or utility, but the magic of exchange value, the aura of all things in the market.

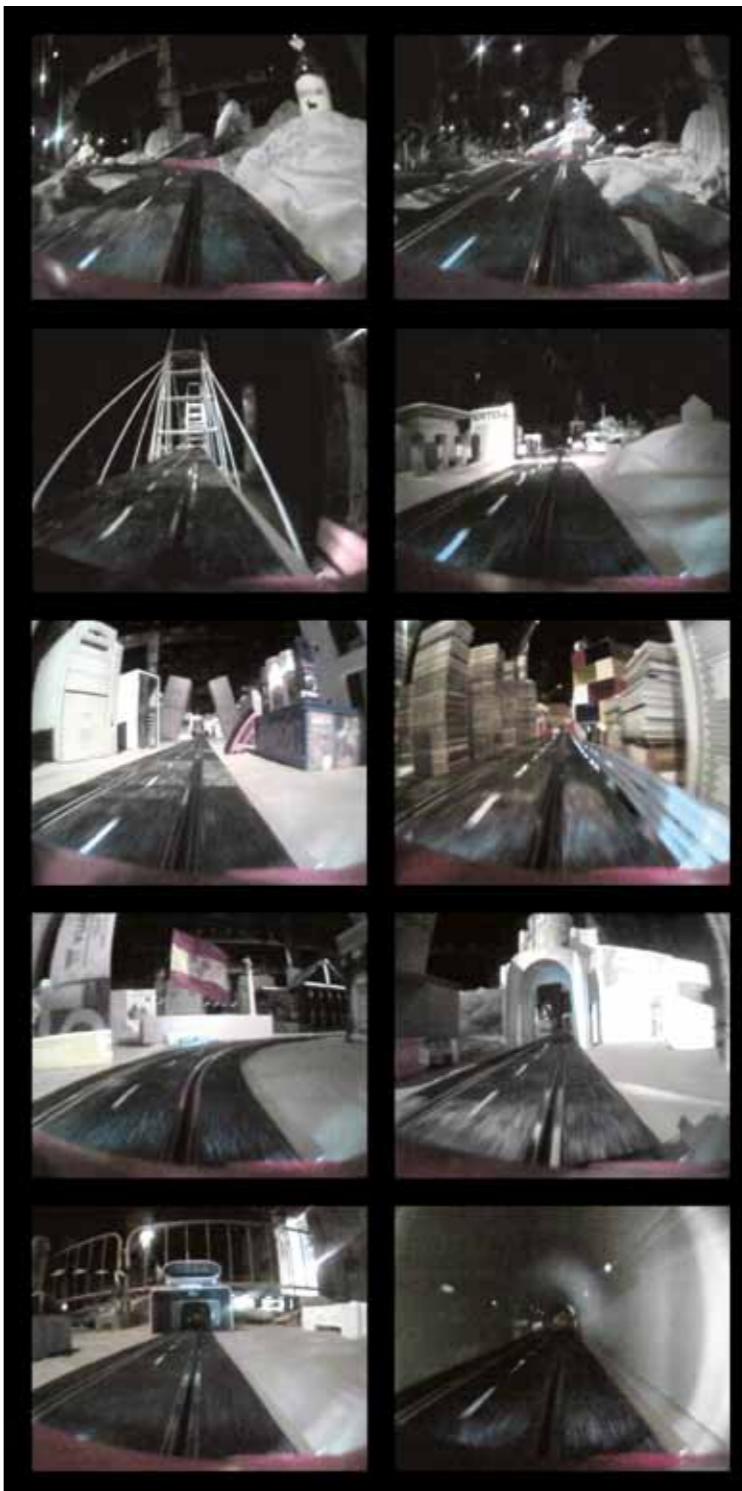
If we look closely, there is a duplication of the value system: x-rayed bones (science, technology) and contracted radiographies (inner corruptness). To which we have to add the metonymy of giving the artist's body but by parts (let's take this by parts, not the whole): the character of bones counteracts the uselessness. Just like the matador nicknamed Desperdicios after pulling out and throwing away his gored eye with the exclamation: "Bah, desperdicios" (Bah!, leftovers). Let's throw everything away and we'll be left with... what? The quintessence, what endures, what is closest to the fusional dust of the return to the earth.

When Mateo Maté put fifteen bones of this body up for sale, he did so through a support which, at that very moment, became an art object. An x-ray never acquired this rank before, however much it has been exploited photographically (fantasise with old, unclaimed, anonymous bones) or materially (the plate subjected to alpha or gamma rays, viewed as threatening and delirious toxic object or as a source of silver when recycled). Now the subject and the market make their entrance.



Viajo para conocer mi geografía 4, 2004





Viajo para conocer mi geografía, 2010

Pero aquí la condición de objeto se sublima: es el retrato y es parte del artista. Es retrato de parte que queda inmutable, dispuesta para someterse al circuito de la mercancía.

Y el ser mercancía se llama en la prosa de los clásicos de la economía (desde Marx) precisamente el *fetichismo*. Cualquier objeto que entra en el mercado se convierte en un fetiche: lo queremos por el poder que nos promete más que por su utilidad. Lo mismo ocurre con las reliquias. Lo mismo con estas arriesgadas muestras de Mateo. ¿Qué poderes mágicos tienen estos lienzos transparentes como medusas? Primero la cualidad de darnos a poseer la esencia del artista. Más que su mente o sus manos o su manera de mirar. Es como la esencia de un ser que tocó lo sagrado. Un trozo de tela tocado a la tumba de un santo de Roma o del Escorial o de la Cámara Santa de Oviedo promete el fetiche protector máximo: tocar algo material de quien se fue y que cuando vivió era soporte de lo sagrado.

Las reliquias sortean, suspenden el **tiempo**. Y es que las reliquias tienen también la cualidad de ser veneradas. La ironía aquí es máxima: se trata de algo material, de fragmentos de un cuerpo laico, de elevar a pieza artística un retrato fantasmal de alguien que desplegó obras y espacios, instalaciones, pinturas y bultos redondos. ¿Cómo se va a venerar algo que no es santo? Pues –valga la paradoja– porque es sagrado, que no es lo mismo. Lo sagrado, tapado, encerrado por lo laico, por lo profano, es la cara oscura temible y cargada de poderes sobre la que se asienta la superficie de lo que hay. Lo sagrado detiene el tiempo. Así nos sorprende y nos irrita un poco la presencia de las obras de Maté. Él nos lleva de la mano a la más difícil tarea: ver cómo somos capaces de combinar el tiempo de la vida y la suspensión del tiempo (¿el tiempo de la muerte?).

Yet here objecthood is sublimated: it is the portrait and it is part of the artist. It is a portrait of the part that is immutable, ready to be subjected to the circuit of commodities.

And being a commodity is precisely what is called fetishism in the classic prose of economy (since Marx). Any object that enters into the market becomes a fetish: we want it for the power it promises us more than for its use purpose. The same goes for relics. The same applies to these challenging shows by Mateo. What magical powers do these canvases as transparent as jellyfish have? First of all, the quality of giving us the possession of the essence of the artist. More than his mind or his hands or his way of looking. It is like the essence of a being that has touched the sacred. A piece of fabric that has touched the tomb of a saint of Rome or the Escorial or the Cámara Santa de Oviedo promises the ultimate protective fetish: to touch something material belonging to someone who was and who, when they lived, was the support of the sacred.

Relics negotiate and suspend **time**. After all relics also have the quality of being venerated. The irony here is supreme: it is a case of something material, of fragments of a secular body, of elevating a phantasmal portrait of somebody who deployed works and spaces, installations, paintings and round lumps to the status of an artwork. How does one venerate something that is not saintly? Well, however paradoxical it sounds, because it is sacred, which is not the same thing. The sacred and the veiled, enclosed by the secular and the profane, is the fearful, powerful dark face on which the surface of what it is settles. The sacred stops time. And that's how the presence of Maté's works surprise us and irritate us a little. He leads us by the hand to the most difficult task of all: to see how we are able to combine the time of life and the suspension of time (the time of death?).

Toda sociedad por laica que sea (vano intento en buscar esa especie, acaso no haya ninguna laica pura... todavía) presenta un plano profano y un plano sagrado. La imposible unión y contraste de los dos es lo religioso, es decir lo social. Y la guarda de ese abismo y de su pasarela imposible se le confía al arte.

Y aquí empieza la propuesta de **diálogo** que el autor explicita. Mateo Maté se siente autorizado a establecer un continuo entre las obras de arte, sus pinturas, sus piezas de relieve, a las que llama «de segunda clase» y estas que son reliquias, son las de primera clase. Son de primera porque no tienen el intermediario de la copia que transforma ni de la forma que inventa. Son inmediatas.

¿Qué juego se trae Maté con lo quieto, con lo establecido según los rituales que traman la vida? Dar la vuelta a los lienzos y ponerlos de cara a la pared en la Capilla dels Dolors, en Sagunto (*Via Crucis*, 2012). Sacar a relucir la totalidad de las cosas de su casa, exhibirlas, en *Viajo para conocer mi geografía* (2010-2014), produciendo un grito mudo inexorable que sólo se apacigua con la visita lenta, detallada, al itinerario del Matadero. Desplazarnos del *Nacionalismo doméstico* a la *Unidad de cuidados intensivos* que son dos espacios o dos tiempos para sembrar la inquietud. Por eso la radicalidad y el despojamiento, entre irónico y ácido, de las radiografías de sus huesos, no llama la atención en este itinerario. Sólo que ilumina el diálogo con el artista en que consiste (¿o ya no?) cada obra de arte.

Every society, however secular it believes itself to be (vain effort to look for it, perhaps there is no such thing as pure secular... at least not yet), has a profane face and a sacred face. The impossible union and contrast of the two begets the religious or, in other words, the social. And the guardianship of this abyss and its impossible footbridge is confided to art.

Which leads us to the proposed **dialogue** the artist mentions. Mateo Maté feels authorised to establish a continuum between works of art, his paintings, his relief work, which he calls “second class” and those which are relics, the first class. And they are first class because they don’t pass through the intermediary stage of the copy that transforms nor of the form that invents. They are immediate.

What is Maté playing at with stillness, with what is established according to rituals that lay down the pattern of life? Turning the paintings around and putting them face against the wall in Capilla dels Dolors, in Sagunto (*Via Crucis*, 2012). Taking everything from their place of rest and exhibiting them, in *Viajo para conocer mi geografía* (2010-2014), producing an inexorable silent cry that only abates with a slow, paused walkthrough at Matadero. We shift from *Nacionalismo doméstico* to *Unidad de cuidados intensivos*, two spaces or two times to sow the seeds of restlessness. Therein the fact that the radicalness and the stripping bare, somewhere between ironic and caustic, of the x-rays of his bones, does not stick out in this particular walkthrough. It just casts light on the dialogue with the artist, which is what every work of art is (or is it any longer?).

Suspender el tiempo es la promesa más fuerte de esta propuesta de ofrecer, contratar, la imagen y después la materialidad del cuerpo del artista. Rotunda apuesta del artista que quiere estar en el mundo cuando ya no esté. Por eso sus propuestas son sólo en apariencia «irracionales». En tiempo de la racionalidad económica, utilitaria, detenerse a pensar cuál es la razón profunda de las reliquias –despejar lo trillado, lo que se reduce al par calidad/desprecio (si, está bien escrito: desprecio)– es como apostar a que los sueños, o los síntomas no son faltos de razón sino que son otro modo de razón. Que se descubre contemplando, acariciando (Umberto Eco decía que los cuadros de los museos debieran dejarse tocar y si se gastan pues se gastaron) la trama de las obras, el espacio abierto en el que el vacío es de mayor peso que lo lleno.

Esencia y promesa de un itinerario de arte que no se detiene, porque sabe bien que detenerse es no ver lo que se nos viene encima. Mateo Maté es ejemplo de frescura empecinada y de una cierta socarronería –que apenas se percibe– de quien sabe que el reto es imposible. Pero que aceptarlo es la vida misma.

Suspending time is the strongest promise of this proposal to offer, to contract, the image and then the materialness of the artist's body. It is a forthright wager by the artist who wishes to remain in the world when he is no longer here. That's why his proposals are only apparently "irrational". At a time of economicist, utilitarian rationality, stopping to think about the profound meaning of relics—discarding the hackneyed, which can be reduced to the disvalue-for-money equation (yes, you've read right: disvalue)—is like advocating dreams, or indeed symptoms, not as the opposite of reason but as another kind of reason. That one can discover by contemplating, by caressing (Umberto Eco said that you should be able to touch the pictures in museums and if they are eroded, then so be it) the weft of the works, the open space in which emptiness is heavier than fullness.

Essence and the promise of a journey of art that never stops, in the knowledge that stopping means not seeing what is coming at us. Mateo Maté is an instance of the stubborn newness and the barely perceptible sarcasm of someone who knows the challenge is impossible. But taking it on is what life is all about.

Obras en exposición
Exhibited works



140



141



142



143



144



145



146



147



148



149



150



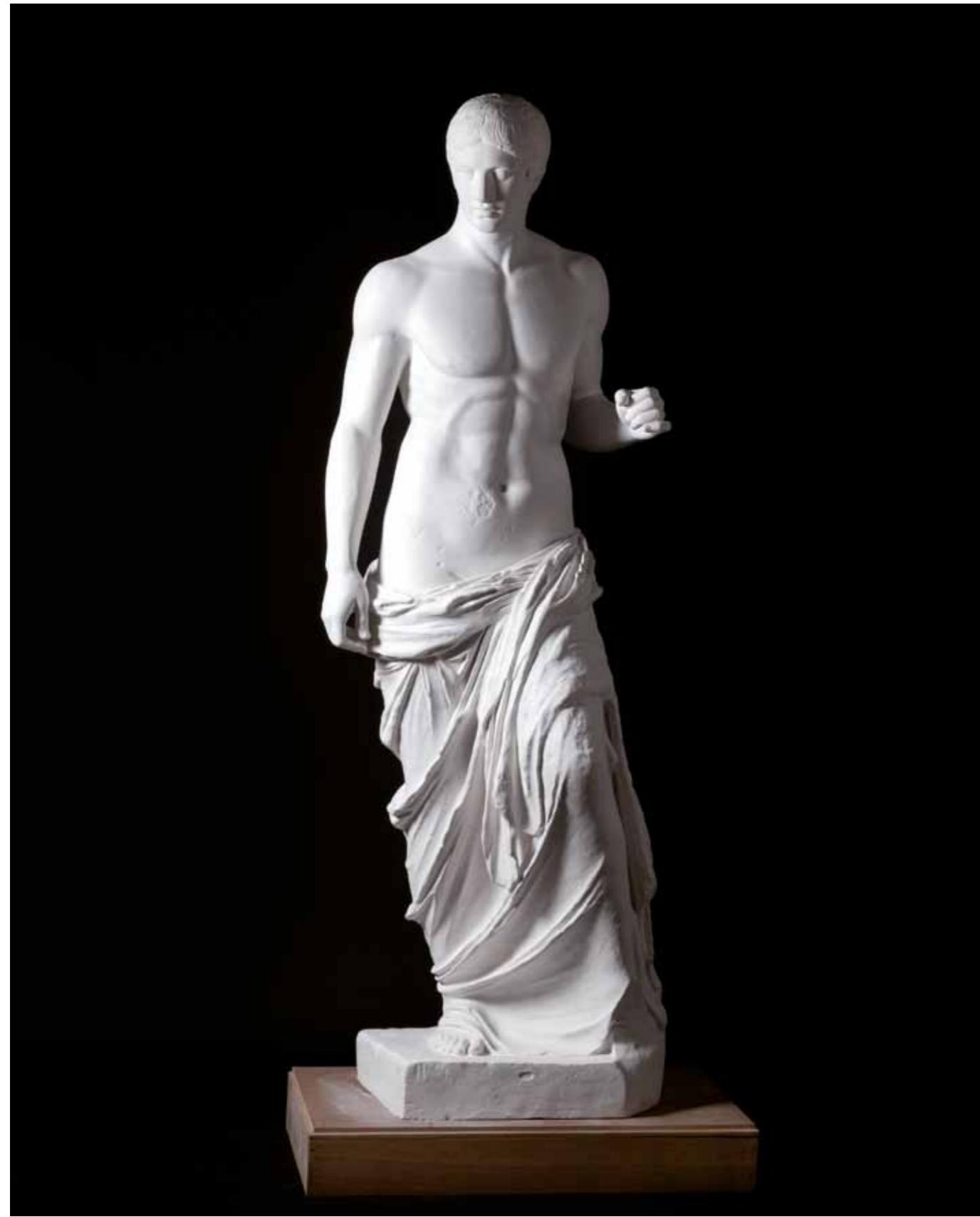
151



152



153



154



155



156



157



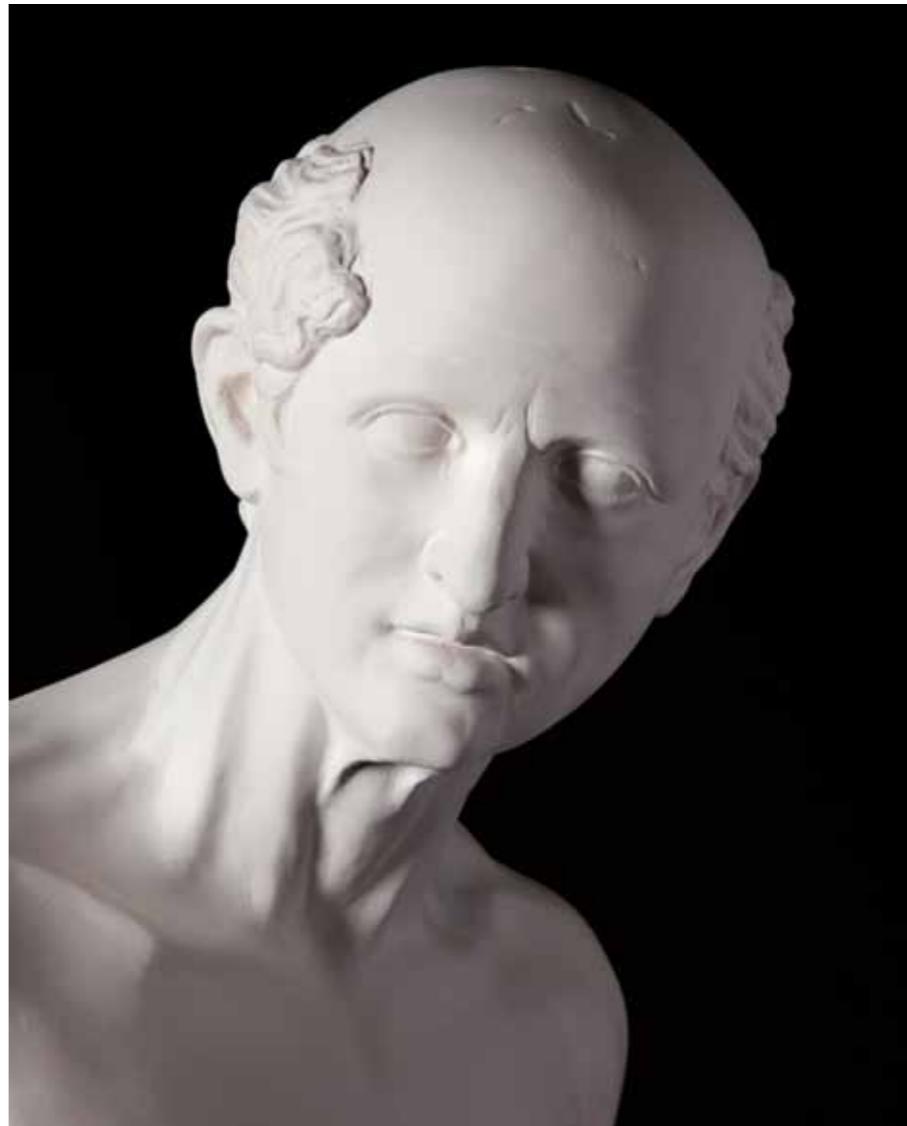
158



159



160



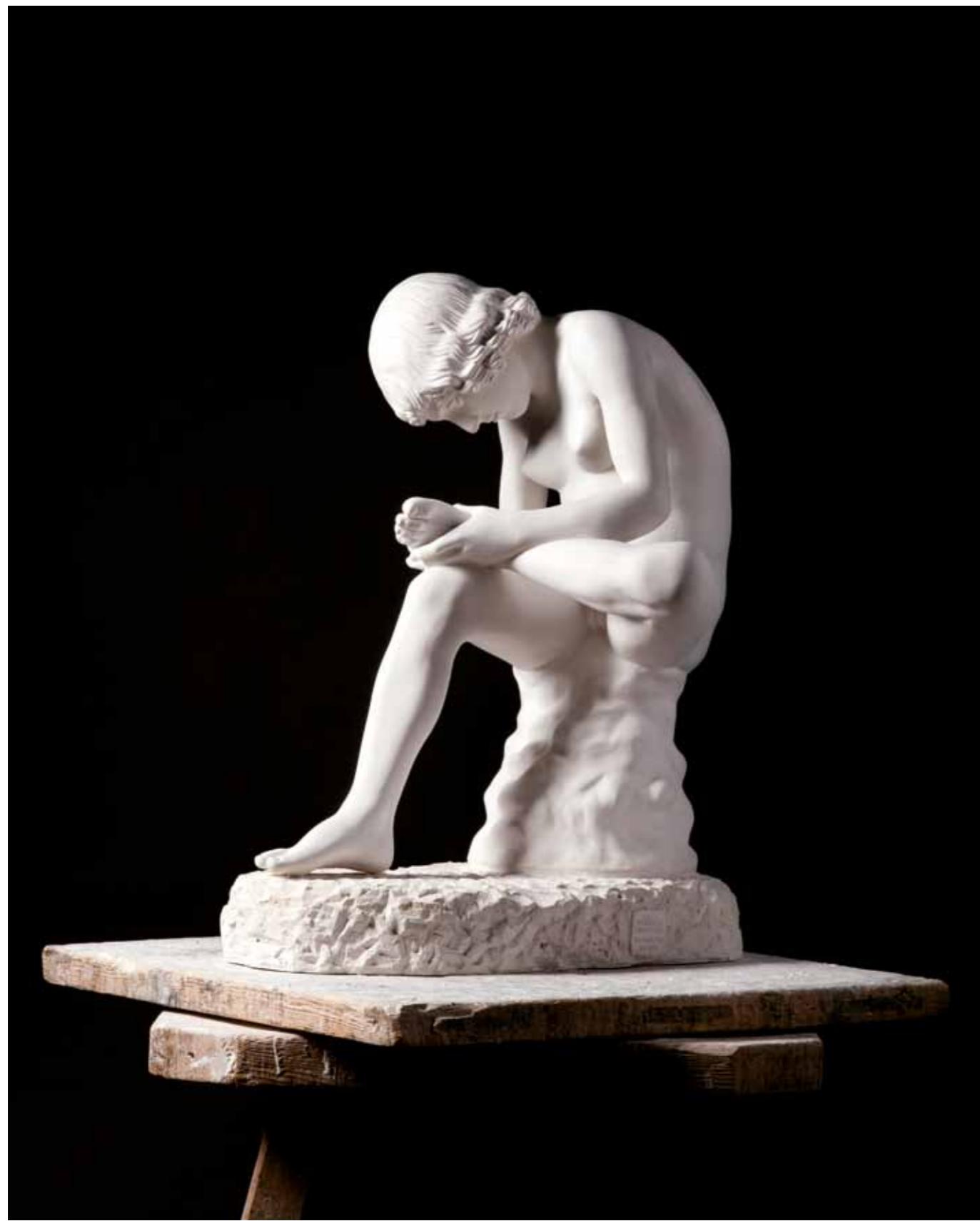
161



162



163



164



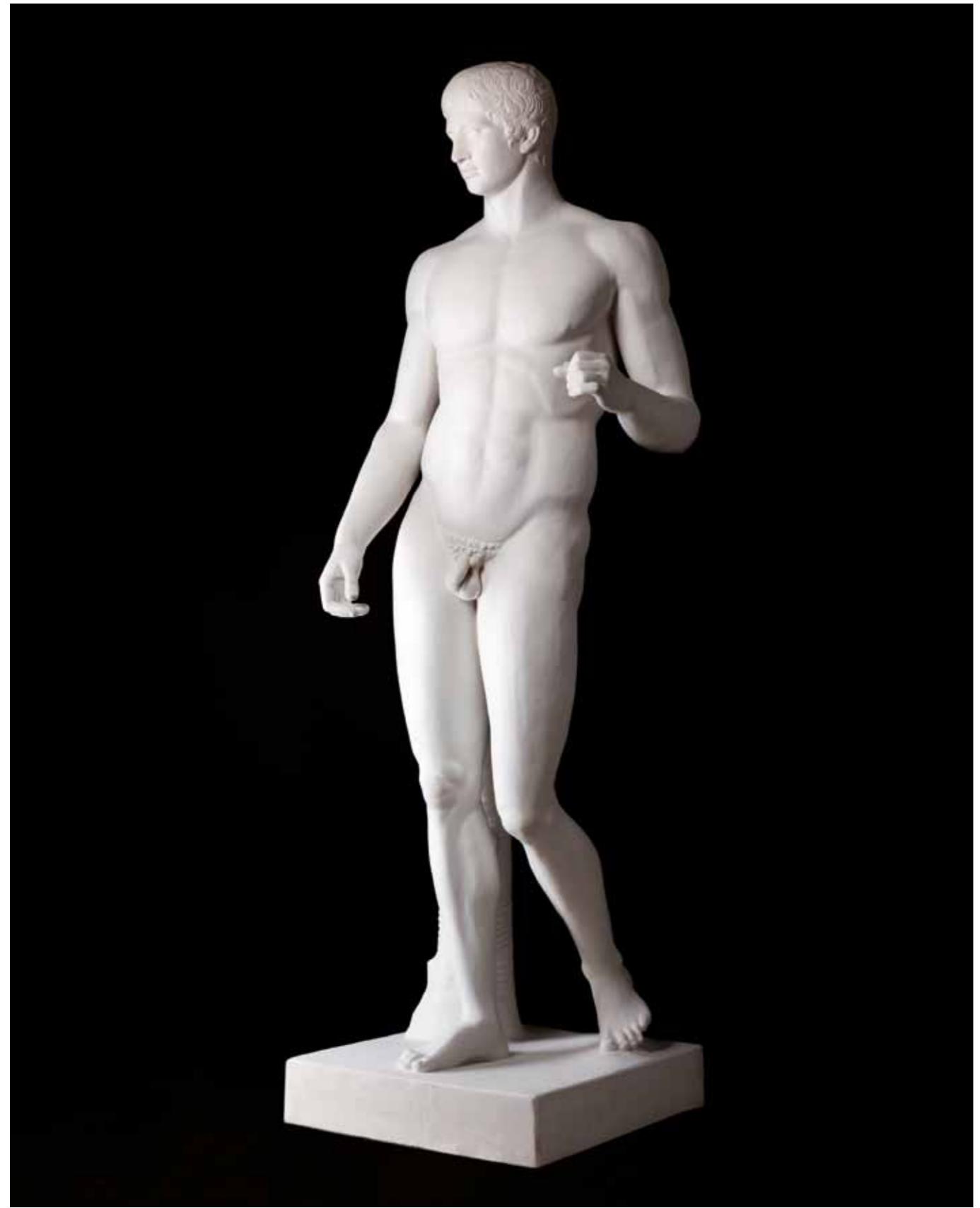
165



166



167



168



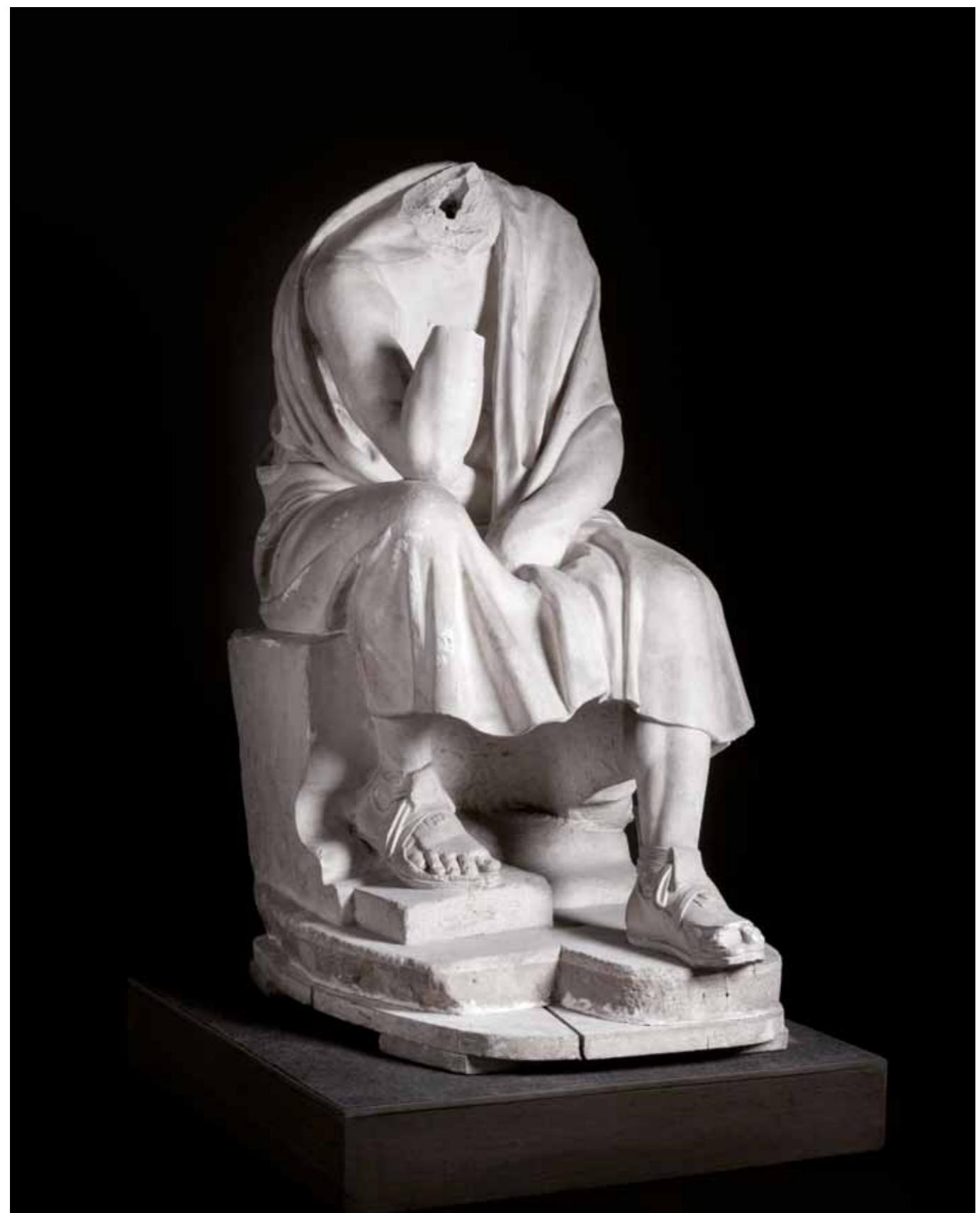
169



170



171



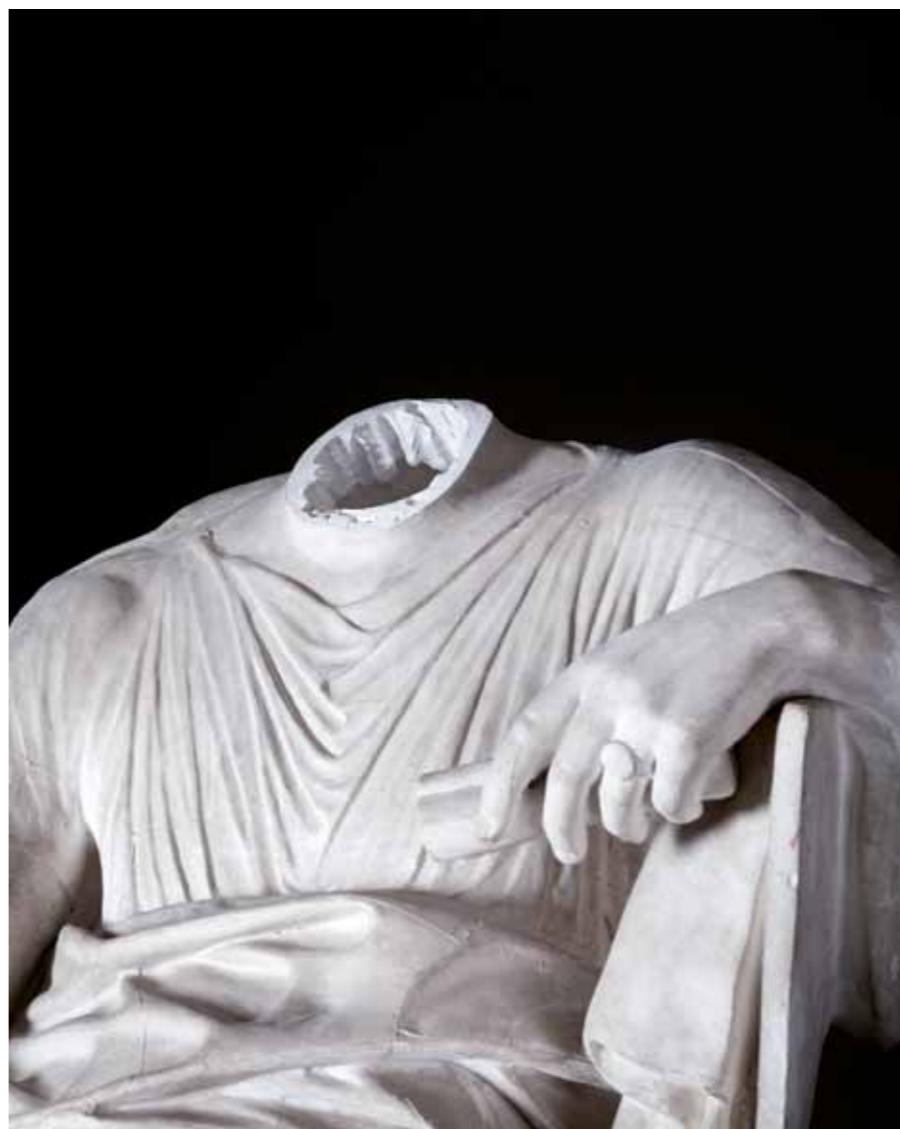
172



173



174



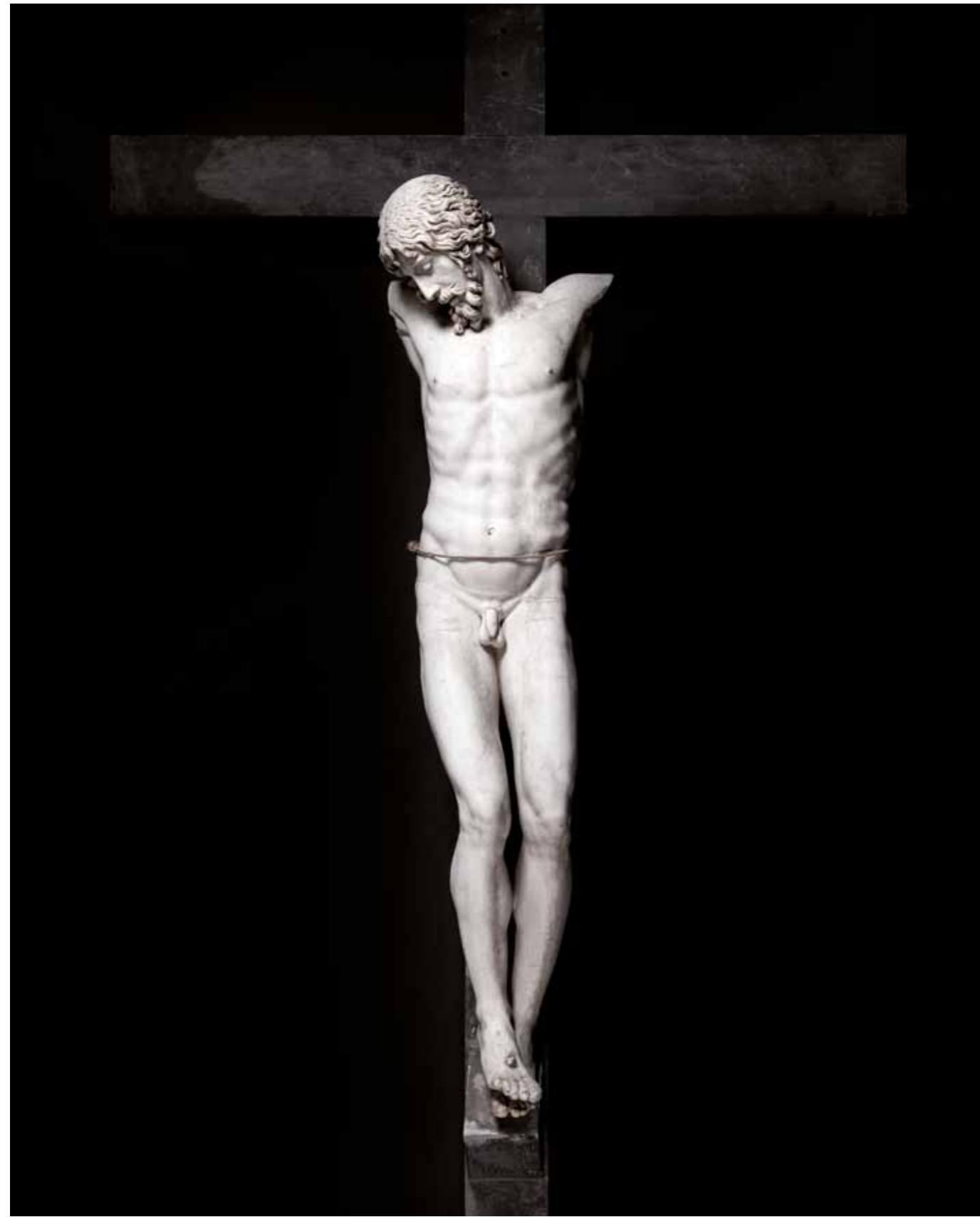
175



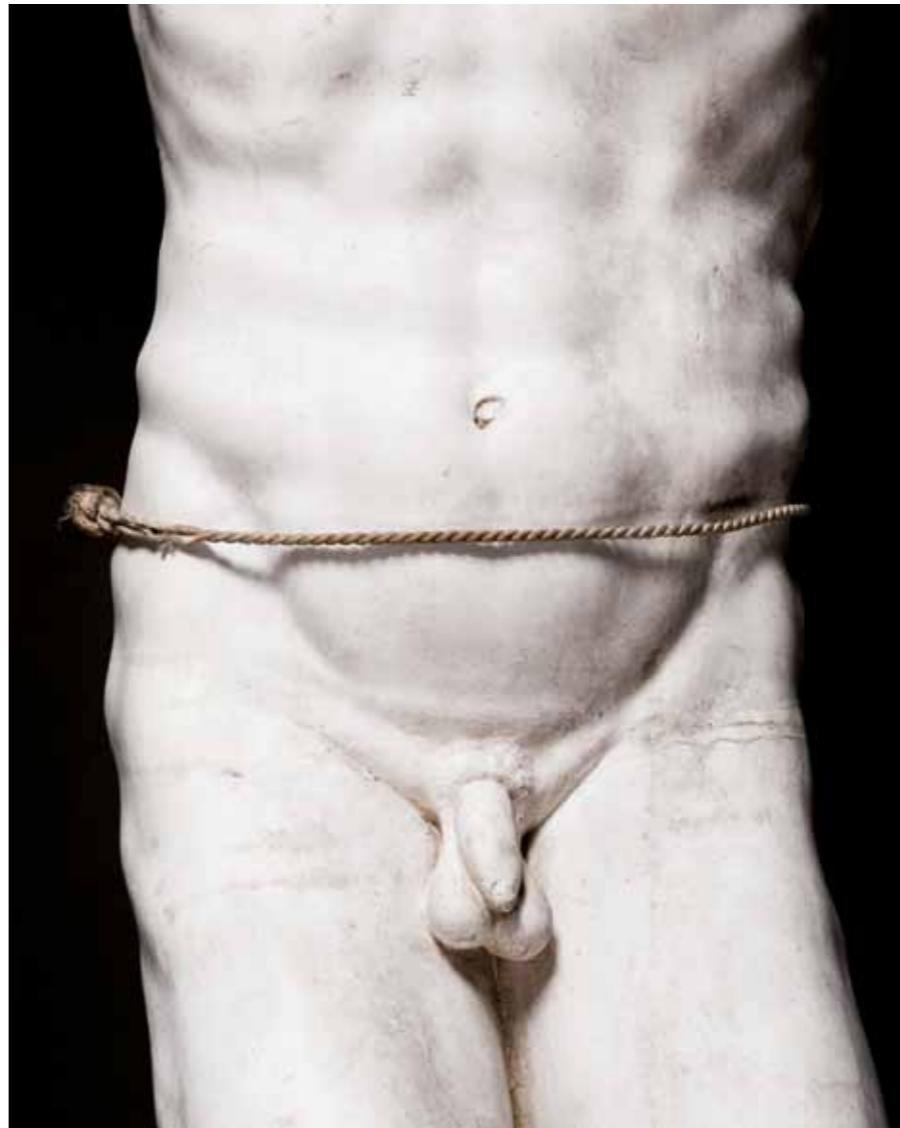
176



177



178



179

Relación de obras

List of works

Pág. 16
Cuadros de una exposición, 1996
Disco y partitura rotos, atril, tocadiscos y silla
Vista de la exposición en la Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid. España

Pág. 17
Obra de una exposición, 1996
Vitrina
Vista de la exposición en la Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid. España

Pág. 22
Desubicado, 2003
Despertador
8,5 x 12 x 6,5 cm
Edición de 10 ejemplares

Pág. 23
Desubicado (América del Sur), 2006
Instalación. Cama, vídeo, mapa y despertador.
Dimensiones variables
Vista de la exposición en el Centro Cultural de España, Lima. Perú

Págs. 24, 25
Viajo para conocer tu geografía, 2016
Impresión a color sobre papel
127 x 164 cm
Edición de 6 ejemplares

Págs. 30, 31
Actos heroicos, 2011
Instalación. Vivienda de 35 m²
Vista de la exposición en la Sala la Gallera, Valencia. España

Pág. 32
Actos heroicos, 2005
Dibujo impreso sobre papel
140 x 140 cm
Edición de 6 ejemplares

Pág. 33
Actos heroicos, 2016
Dibujo impreso sobre papel
50 x 70 cm
Edición de 3 ejemplares

P. 16
Cuadros de una exposición, 1996
Broken record and music score, music stand, record player and chair
View of exhibition at Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, Spain

P. 17
Obra de una exposición, 1996
Display case
View of exhibition at Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, Spain

P. 22
Desubicado, 2003
Alarm clock
8,5 x 12 x 6,5 cm
Edition of 10

P. 23
Desubicado (América del Sur), 2006
Installation. Bed, video, map and alarm clock
Dimensions variable
View of exhibition at Centro Cultural de España, Lima, Peru

P. 24, 25
Viajo para conocer tu geografía, 2016
C-print on paper
127 x 164 cm
Edition of 6

P. 30, 31
Actos heroicos, 2011
Installation. 35 m² house
View of exhibition at La Gallera, Valencia, Spain

P. 32
Actos heroicos, 2005
Drawing on paper
140 x 140 cm
Edition of 6

P. 33
Actos heroicos, 2016
Drawing on paper
50 x 70 cm
Edition of 3

Págs. 38, 39, 40, 41
Via Crucis, 2012
Cuadros de diversos artistas
Vista de la instalación en la Capilla dels Dolors, Sagunto. España

Pág. 45
La cara oculta, 2014
Bastidores y tela
100 x 100 cm

Pág. 46
Trampa de artista, 2014
Bastidores
116 x 103,5 x 99 cm

Pág. 47
La cara oculta, 2014
Bastidores y tela
146 x 146 cm

Pág. 54
Paisaje uniformado 26, 2014
Impresión digital en tela sobre bastidor y marco
114 x 162 cm
Edición de 5 ejemplares

Pág. 55
Paisaje uniformado 28, 2015
Impresión digital en tela sobre bastidor y marco
146 x 146 cm
Edición de 5 ejemplares

Págs. 62, 63
Nacionalismo doméstico, 2005
Mantel y mástil
Vista de la instalación en el estudio del artista, Madrid. España

Pág. 64
Campo de batalla (Estados Unidos), 2011
Mantel y servilletas
75 x 120 cm

PP. 38, 39, 40, 41
Via Crucis, 2012
Paintings by various artists
View of installation at Capilla dels Dolors, Sagunto, Spain

P. 45
La cara oculta, 2014
Stretchers and canvas
100 x 100 cm

P. 46
Trampa de artista, 2014
Stretchers
116 x 103,5 x 99 cm

P. 47
La cara oculta, 2014
Stretchers and canvas
146 x 146 cm

P. 54
Paisaje uniformado 26, 2014
Digital print on canvas on stretcher and frame
114 x 162 cm
Edition of 5

P. 55
Paisaje uniformado 28, 2015
Digital print on canvas on stretcher and frame
146 x 146 cm
Edition of 5

PP. 62, 63
Nacionalismo doméstico, 2005
Tablecloth and flagpole
View of installation at artist's studio, Madrid, Spain

P. 64
Campo de batalla (Estados Unidos), 2011
Tablecloth and napkins
75 x 120 cm

Pág. 65
Campo de batalla (España), 2011
Mantel y servilletas
75 x 120 cm

Págs. 70, 71
Montaña de periódicos, 2013
Periódicos recortados
120 x 59 x 41 cm

Pág. 76
Nacionalismo doméstico, 2013
Mesa, manteles y menaje
Vista de la instalación en el Museo Lázaro Galdiano, Madrid. España

Pág. 77
Heráldica, 2005
Menaje de cocina y madera
34,5 x 26,5 x 10,8 cm

Págs. 78, 79
Nacionalismo doméstico, 2004
Cocina de gas
90 x 60 x 50 cm

Pág. 86
Thanksgiving Turkey, 2007
Vídeo. Color, sonido
6' 06"
Edición de 8 copias

Págs. 96, 97
Área restringida (Mediterráneo), 2012
Separadores, cámaras y monitores
Vista de la instalación en The Herzliya Museum of Contemporary Art, Tel Aviv. Israel
Dimensiones variables

Págs. 98, 99
Geografía para la batalla, 2004
Fotografía en blanco y negro
64 x 84 cm
Edición de 6 ejemplares

P. 65
Campo de batalla (España), 2011
Tablecloth and napkins
75 x 120 cm

PP. 70, 71
Montaña de periódicos, 2013
Newspaper cuttings
120 x 59 x 41 cm

P. 76
Nacionalismo doméstico, 2013
Table, tablecloths and household goods
View of installation at Museo Lázaro Galdiano, Madrid, Spain

P. 77
Heráldica, 2005
Kitchenware and wood
34,5 x 26,5 x 10,8 cm

PP. 78, 79
Nacionalismo doméstico, 2004
Gas cooker
90 x 60 x 50 cm

P. 86
Thanksgiving Turkey, 2007
Video. Colour, sound
6' 06"
Edition of 8

PP. 96, 97
Área restringida (Mediterráneo), 2012
Stretch barriers, cameras and screens
View of installation at The Herzliya Museum of Contemporary Art, Tel Aviv, Israel
Dimensions variable

PP. 98, 99
Geografía para la batalla, 2004
B&w photograph
64 x 84 cm
Edition of 6

Págs. 106, 107
Románica (estructura oculta), 2007
Tubos de alcantarilla de hormigón
580 x 500 x 750 cm
IV Bienal de Valencia, Altos hornos de Sagunto. España

Pág. 108
Sínodo, 1994
Furniture and preserve jars
90 x 400 x 600 cm
Musée du Pilori, Niort, Francia

Pág. 109
Cuadro castigado, 2014
Madera, lienzo, clavos y pan de oro
158 x 108 cm

Pág. 121
Reliquias de artista, 2008
Cajas de luz, radiografías y contratos
55 x 75 x 5 cm c/u

Pág. 122
Cúbito y radio derechos, 2008
Radiografía
43 x 35 cm

Pág. 123
Contrato de venta del cúbito y el radio derechos, 2008

Págs. 128, 129
Viajo para conocer mi geografía 4, 2004
Objetos domésticos, avión con cámara
Vista de la instalación en Doméstico 04, Madrid. España

Págs. 130, 131
Viajo para conocer mi geografía, 2010
Objetos domésticos, pista y coche con cámara
Vista de la instalación en Matadero, Madrid. España

PP. 106, 107
Románica (estructura oculta), 2007
Concrete sewer pipes
580 x 500 x 750 cm
IV Bienal de Valencia, Altos Hornos de Sagunto, Spain

P. 108
Sínodo, 1994
Furniture and preserve jars
90 x 400 x 600 cm
Musée du Pilori, Niort, France

P. 109
Cuadro castigado, 2014
Wood, canvas, nails and gold leaf
158 x 108 cm

P. 121
Reliquias de artista, 2008
Light boxes, x-rays and contracts
55 x 75 x 5 cm each

P. 122
Cúbito y radio derechos, 2008
X-ray
43 x 35 cm

P. 123
Contrato de venta del cúbito y el radio derechos, 2008

PP. 128, 129
Viajo para conocer mi geografía 4, 2004
Domestic objects, airplane with camera
View of installation at Doméstico 04, Madrid, Spain

PP. 130, 131
Viajo para conocer mi geografía, 2010
Domestic objects, track and car with camera
View of installation at Matadero, Madrid, Spain

Págs. 140, 141
Hípicéfalo, 2016

Escayola
202 x 90 x 83,5 cm

Elaborada a partir de copias de dos obras antiguas, el *Torso Belvedere*, de Apolonio de Atenas, s. I a.C., conservado en los Museos Vaticanos, Roma; y del *Protomo de Caballo*, procedente de la antigua ciudad de Lavinio, datado en el siglo I a.C., conservado en el Museo Británico, Londres.

Págs. 142, 143
Apolina, 2016

Escayola
150 x 59 x 41 cm

Elaborada a partir de la copia de una obra romana, Apolino, quizás a su vez copiada de una escultura de Praxíteles (siglo IV a.C.). El original se conserva en la Galería de los Uffizi, Florencia.

Págs. 144, 145
Adonis (obeso), 2016

Escayola
138 x 57 x 32 cm

Elaborada a partir de la copia de una obra labrada en mármol. El original se conserva en el Museo del Prado, Madrid. Se ha atribuido recientemente al taller veneciano de Tullio Lombardo, datado en torno a 1500 y denominado *Adolescente desnudo*.

Págs. 146, 147
Venus de Canova (negra), 2016

Escayola
174 x 70 x 47 cm

Elaborada a partir de una copia de la *Venus Itálica*, tallada en mármol por Antonio Canova, en 1805, y conservada en la Galería Palatina, Florencia.

Págs. 148, 149
Venus de Médici (hermafrodita), 2016

Escayola
161 x 50 x 50 cm

Elaborada a partir de una copia de la *Venus Médicis* conservada en la Galería de los Uffizi, Florencia, que es una copia en mármol del siglo I a.C. de un desconocido original en bronce derivado de la *Venus de Cnido* de Praxíteles.

PP. 140, 141
Hipocéfalo, 2016

Plaster
202 x 90 x 83,5 cm

Made from copies of two old works, *Belvedere Torso*, by Apollonius of Athens, 1st century B.C., belonging to the Vatican Museums, Rome; and *Horse Protome*, from the ancient city of Lavinium, 1st century B.C., belonging to the British Museum, London.

PP. 142, 143
Apolina, 2016

Plaster
150 x 59 x 41 cm

Made from a copy of a Roman work, *Apolino*, perhaps in turn a copy of a sculpture by Praxiteles (4th century B.C.). The original is at the Uffizi Gallery, Florence.

PP. 144, 145
Adonis (obeso), 2016

Plaster
138 x 57 x 32 cm

Made from a copy of a marble work. The original is at the Prado Museum, Madrid. It has recently been attributed to the Venetian workshop of Tullio Lombardo, dated around 1500 and called *Naked Youth*.

PP. 146, 147
Venus de Canova (negra), 2016

Plaster
174 x 70 x 47 cm

Made from a copy of *Venus Italica*, made in marble by Antonio Canova, in 1805, belonging to the Galleria Palatina, Florence.

PP. 148, 149
Venus de Médici (hermafrodita), 2016

Plaster
161 x 50 x 50 cm

Made from a copy of *Medici Venus* at the Uffizi Gallery, Florence, in turn a copy in marble from the 1st century B.C. of an unknown original in bronze derived from *Venus Pudica* by Praxiteles.

Págs. 150, 151
Venus de Médici (obesa), 2016

Escayola
161 x 50 x 50 cm

Elaborada a partir de una copia de la *Venus Médicis* conservada en la Galería de los Uffizi, Florencia, que es una copia en mármol del siglo I a.C. de un desconocido original en bronce derivado de la *Venus de Cnido* de Praxíteles.

Págs. 152, 153
Venus del Esquilino (embarazada), 2016

Escayola
150 x 52 x 42 cm

Elaborada a partir de una copia de una escultura de mármol, de época romana, conservada en los Museos Capitolinos, Roma.

Págs. 154, 155
Doríforo Venus de Milo, 2016

Escayola
221 x 84 x 73 cm

Elaborada a partir de dos copias. Una es el *Doríforo*, escultura romana en mármol de principios del siglo I a.C., conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, que copia un original de Policleto, de hacia 440 a.C. La otra es la *Venus de Milo*, escultura en mármol griega, del siglo II a.C. conservada en el Museo del Louvre, París.

Págs. 156, 157
Venus de Milo Doríforo, 2016

Escayola
216 x 78 x 68 cm

Elaborada a partir de dos copias. Una es el *Doríforo*, escultura romana en mármol de principios del siglo I a.C., conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, que copia un original de Policleto, de hacia 440 a.C. La otra es la *Venus de Milo*, escultura en mármol griega, del siglo II a.C. conservada en el Museo del Louvre, París.

PP. 158, 159
Discóbolo (negro), 2016

Plaster
116,5 x 78 x 55 cm

Made from a cast of a 2nd century Roman marble sculpture at the British Museum, London, a copy of the Greek original by Myron, from the 5th century B.C., now lost.

PP. 150, 151
Venus de Médici (obesa), 2016

Plaster
161 x 50 x 50 cm

Made from a copy of *Medici Venus* at the Uffizi Gallery, Florence, in turn a copy in marble from the 1st century B.C. of an unknown original in bronze derived from *Venus Pudica* by Praxíteles.

PP. 152, 153
Venus del Esquilino (embarazada), 2016

Plaster
150 x 52 x 42 cm

Made from a copy of a Roman period marble sculpture at the Capitoline Museums, Rome.

PP. 154, 155
Doríforo Venus de Milo, 2016

Plaster
221 x 84 x 73 cm

Made from two copies. One is *Doryphoros*, a Roman marble sculpture from the early 1st century B.C. at the Naples National Archaeological Museum, a copy of the original by Polykleitos, ca. 440 B.C. The other is the *Venus de Milo*, a Greek marble sculpture from the 2nd century B.C. at the Louvre, Paris.

PP. 156, 157
Venus de Milo Doríforo, 2016

Plaster
216 x 78 x 68 cm

Made from two copies. One is *Doryphoros*, a Roman marble sculpture from the early 1st century B.C. at the Naples National Archaeological Museum, a copy of the original by Polykleitos, ca. 440 B.C. The other is the *Venus de Milo*, a Greek marble sculpture from the 2nd century B.C. at the Louvre, Paris.

PP. 158, 159
Discóbolo (negro), 2016

Plaster
116,5 x 78 x 55 cm

Made from a cast of a 2nd century Roman marble sculpture at the British Museum, London, a copy of the Greek original by Myron, from the 5th century B.C., now lost.

Págs. 160, 161
Discóbolo en reposo (viejo), 2016
Escayola
175 x 85 x 50 cm
Elaborada a partir del vaciado de una copia en bronce, encargada por Velázquez y hoy en el Palacio Real de Madrid, de una obra en mármol romana, que a su vez era copia de un original griego en bronce, del siglo IV a.C., posiblemente obra de Naucides de Argos.

Págs. 162, 163
Diadúmeno, 2016
Escayola
202 x 104 x 79 cm
Elaborada a partir de la copia de una estatua en mármol del mismo nombre, que se conserva en el Museo del Prado, Madrid; que es copia romana, del siglo II, de un original de Policleto, de hacia 420 a.C.

Págs. 164, 165
Niña de la espina, 2016
Escayola
83 x 65 x 36,5 cm
Elaborada a partir de la copia del *Spinario*, obra romana en bronce, de estilo ecléctico de la primera mitad del siglo I a.C., y conservada en los Museos Capitolinos, Roma.

Págs. 166, 167
Venus de Milo (vieja), 2016
Escayola
218 x 70 x 72 cm
Elaborada a partir una copia de la escultura griega *Venus de Milo*, de mármol, del siglo II a.C., conservada en el Museo del Louvre, París.

Págs. 168, 169
Doríforo (alto), 2016
Escayola
237 x 81 x 81 cm
Elaborada a partir un vaciado del *Doríforo*, copia romana en mármol, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, del perdido original broncino de Policleto, de hacia 440 a.C.

PP. 160, 161
Discóbolo en reposo (viejo), 2016
Plaster
175 x 85 x 50 cm
Made from a cast of a bronze copy, commissioned by Velázquez and now at the Royal Palace in Madrid, of a Roman marble work, in turn a copy of an original Greek bronze from the 4th century B.C., possibly the work of Nauchides of Argos.

PP. 162, 163
Diadúmeno, 2016
Plaster
202 x 104 x 79 cm
Made from a copy of a marble statue of the same title at the Prado Museum, Madrid, a 2nd century Roman copy of an original by Polykleitos, ca. 420 B.C.

PP. 164, 165
Niña de la espina, 2016
Plaster
83 x 65 x 36,5 cm
Made from a copy of Spinario, a Roman bronze work in an eclectic style from the first half of the 1st century B.C. at the Capitoline Museums, Rome.

PP. 166, 167
Venus de Milo (vieja), 2016
Plaster
218 x 70 x 72 cm
Made from a copy of the Greek sculpture Venus de Milo, in marble, 2nd century B.C., at the Louvre, Paris.

PP. 168, 169
Doríforo (alto), 2016
Plaster
237 x 81 x 81 cm
Made from a cast of Doryphorus, a Roman marble copy at the Naples National Archaeological Museum of the lost bronze original by Polykleitos, ca. 440 B.C.

Obras del Museo Nacional de Escultura

Págs. 170, 171
Amazona muerta
Escayola
26 x 125 x 65 cm
Copia de una obra romana en mármol, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, que probablemente es a su vez copia de un perdido original helenístico del siglo II a.C.
Formador: Hoffmann, H. París, Francia, 1888

Págs. 172, 173
Aristóteles
Escayola
122 x 55 x 93 cm
Copia de una obra romana en mármol, de los siglos I-II, que se conserva en la Galería Spada de Roma.
Formador: Mercatelli, Filippo. Roma, 1887

Págs. 174, 175
Menandro
Escayola
140 x 95 x 137 cm
Copia de una obra romana, de los siglos I-II, que se conserva en los Museos Vaticanos, Roma.
Formador: José Trilles y Badenes. Madrid, 1888

Págs. 176, 177
Cádáver de René de Chalon
Escayola
180 x 42 x 38 cm
Copia de una obra en piedra caliza de Ligier Richier, hacia 1545-1547, que se conserva en la iglesia de San Esteban, en Bar-le-Duc, Francia.
Formador: Taller del Museo de Escultura Comparada del Trocadero. París, 1929

Págs. 178, 179
Cristo crucificado
Marmolina patinada
360 x 168 x 50 cm
Copia de una obra en mármol de Benvenuto Cellini, de 1562, que se conserva en el Monasterio del Escorial, Madrid.
Formador: Taller de Vaciados del Museo de Reproducciones Artísticas. Madrid, 1921

Works from the National Sculpture Museum

PP. 170, 171
Amazona muerta
Plaster
26 x 125 x 65 cm
Copy of a Roman marble work at the Naples National Archaeological Museum, probably in turn a copy of a lost Greek original from the 2nd century B.C.
Cast by H. Hoffmann, Paris, 1888

PP. 172, 173
Aristóteles
Plaster
122 x 55 x 93 cm
Copy of a Roman marble work, ca. 1st-2nd century at Galleria Spada, Rome.
Cast by Filippo Mercatelli, Rome, 1887

PP. 174, 175
Menandro
Plaster
140 x 95 x 137 cm
Copy of a Roman work, ca. 1st-2nd century at the Vatican Museums, Rome.
Cast by José Trilles y Badenes. Madrid, 1888

PP. 176, 177
Cádáver de René de Chalon
Plaster
180 x 42 x 38 cm
Copy of a limestone effigy by Ligier Richier, ca. 1545-1547, at the church of Saint-Étienne in Bar-le-Duc, France.
Cast at the workshops of the Museum of Compared Sculpture, Trocadero, Paris, 1929

PP. 178, 179
Cristo crucificado
Compressed marble dust
360 x 168 x 50 cm
Copy of a marble work by Benvenuto Cellini from 1562 at the El Escorial Monastery, Madrid.
Cast at the workshops of the Museum of Artistic Reproductions, Madrid, 1921

Curriculum
Résumé

Mateo Maté

Madrid, 1964.

Exposiciones individuales / Solo exhibitions

2016
- *Paisajes uniformados*. Sala de Arte Robayera, Miengo, Santander, España.

2015
- *Nacionalismo doméstico*. Galería Altxerri, San Sebastián, España.

2014
- *La cara oculta*. Galería NF, Madrid, España.
- *Uniformed landscapes*. Galería Max Weber Six Friedrich, Múnich, Alemania.

2013
- *El eterno retorno*. Biblioteca Nacional, Museo del Romanticismo, Fundación Lázaro Galdiano, Museo Cerralbo y Museo de Artes Decorativas, Madrid, España.
- *Hacer y deshacer*. Galería Trinta, Santiago de Compostela, España.

2012
- *Universo personal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Monasterio de Silos, Burgos, España.

2011
- *Área restringida*. Sala de Arte Público Siqueiros - La Tallera, México DF, México.
- *Área restringida*. Centro Cultural Manuel Gómez Morín, Querétaro, México.
- *Actos heroicos*. La Gallera, Valencia, España.

2010
- *UCI. Unidad de cuidados intensivos*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, España.
- *Viajo para conocer mi geografía*. Matadero, Madrid, España.

2008
- *Reliquias de artista*. Museo Patio Herreriano, Valladolid, España.
- *Thanksgiving turkey*. Galería Grita Insam, Viena, Austria.
- *Nacionalismo doméstico*. Museo Barjola, Gijón, España.

2007
- *Nacionalismo doméstico*. Galería Llucià Homs, Barcelona, España.
- *Paisajes uniformados*. CAB Centro de Arte de Burgos, Burgos, España.
- *Thanksgiving turkey*. Galería Trinta, Santiago de Compostela, España.

2006

- *Cartografías personales*. Sala CAI Luzán, Zaragoza, España.
- *Nacionalismo ibérico*. Fundación Encosta, Lisboa, Portugal.
- *Fronteras interiores*. Centro Cultural de España, Lima, Perú.

2005

- *Delirios de grandeza*. Galería Grita Insam, Viena, Austria.
- *Nacionalismo doméstico*. Galería Oliva Arauna, Madrid, España.

2003

- *Desubicado*. Galería Oliva Arauna, Madrid, España.
- *Desubicado*. Galerie Six Friedrich & Lisa Ungar, Múnich, Alemania.

2002

- *Viajo para conocer mi geografía*. Fundació Sa Nostra, Palma de Mallorca, Ibiza y Formentera, España.

2001

- *Mateo Maté*. Galería T20, Murcia, España.
- *Mateo Maté*. Galería 57, Madrid, España.

2000

- *Tránsito*. Convento de Santa Ana, Toledo, España.

1999

- *Mateo Maté*. Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca, España.

1998

- *La vida secreta de las plantas*. Galería Ferrán Cano, Barcelona, España.

1997

- *Trampas de artista*. Galería Caracol, Valladolid, España.
- *Hacer y deshacer*. Galería Rosa Hernández, Alicante, España.

1996

- *Cuadros de una exposición*. Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, España.

1994

- *Hacer y deshacer*. Sala Goya, Círculo de Bellas Artes. Madrid, España.
- *Espacios de no erosión*. Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, España.

1992

- *Mateo Maté*. Galería Rojo y Negro, Madrid, España.
- *Mateo Maté*. Sala de Recursos Culturales de la Comunidad Autónoma de Madrid, España.

1990

- *Mateo Maté*. Galería Término, Madrid, España.

Exposiciones Colectivas / Selected group exhibitions

2016

- *Lines of Passage (in media res)*. The Municipal Art Gallery of Mytilene, Lesvos, Grecia.

2015

- *Prophetia. La aparición de lo real*. Fundació Joan Miró, Barcelona, España.
- *No hablaremos de Picasso*. Fundación María José Jove, Santiago de Compostela, España.
- *Paisajes. El estigma de lo social*. Palmadotze Galeria d'Art, Els Monjos, Barcelona, España.
- *Turismo efímero. El diálogo iberoamericano*. Centro Cultural El Tanque, Santa Cruz de Tenerife, España.
- *Hic et nunc, ibi et nunc*. Centro Cultural Español, San Salvador; Centro Cultural Español, Tegucigalpa, AHonduras; Centro Cultural Español, Managua, Nicaragua; Real Academia de España, Roma, Italia.

2014

- *Mappamundistas. Las consecuencias del mapa*. Sala Conde Rodezno, Pamplona, España.
- *Convidados*. Centro Dados Negros. Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, España.
- *Nuit Blanche*. París, Francia.
- *La guerra che verrà non è la prima*. MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Italia.
- *Colonia Apócrifa*. MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, España.
- *Poesía objetual y experimental internacional*. Festival "Jugada a tres bandas". Freijo Gallery, Madrid, España.
- *A new selection from the Elgiz collection*. The Elgiz Museum, Estambul, Turquía.

2013

- *Turismo efímero*. Cine Flaco, Quito, Ecuador.
- *Hic et nunc. Sobre las paradojas de la democracia*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, España.
- *A window in Berlín*. Container en Mauerpark, Berlín, Alemania.
- *La palabra pintada. Libros de artista*. Biblioteca Miguel de Cervantes, Plaza Mayor de Pozuelo de Alarcón, Madrid, España.
- *Agenda Santiago*. Centro de Arte de Burgos, España.
- *Vídeo City 1*. Centro Cultural Cibeles, Madrid, España.
- *Mappamundi*. Hotel des Arts de Toulon, Toulon, Francia.

2012

- *Agenda Santiago*. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
- *Objects in the mirror are closer than they appear*. Asnova Architects Studio, Utrecht, Holanda.
- *Peregrinatio: Sacrificio*. Ermitas de Sagunto, Valencia, España.
- *Poéticas del reciclaje: Metraje encontrado*. Festival Riff, Roma, Italia.
- *Malas Artes*. Galería Nieves Fernández, Madrid, España.
- *Juegos Reunidos*. Espacio Trapézio, Madrid, España.
- *Delimitations. An exhibition of Works by Young Spanish Artists*. The Herzliya Museum of Contemporary Art, Tel Aviv, Israel.

2011

- *Crossing East-West Narratives by the End of Video Art (2000-2011)*. Tabacalera, Madrid, España.
- *Tabula rasa*. Galería Marta Cervera, Madrid, España.
- *Colección III*. Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, España.

- *Construcción de la libertad*. OTR Espacio de Arte, Madrid, España.
- *Mappamundi*. Museo Coleção Berardo, Lisboa, Portugal.

2010

- *(In)visibilidad y (des)control*. Galería Fernando Pradilla, Madrid, España.
- *A piel de cama*. Sala Parpalló, Valencia, España.
- *Living together*. Observatori, Valencia, España.
- *El ángel exterminador*. Bozar, Bruselas, Bélgica.
- *España contemporánea*. Castel dell'ovo, Nápoles, Italia.
- *Dreams*. Galería Mario Mauroner, Salzburgo, Austria.

2009

- *Insertcoin. Spanish Contemporary Art*. PARA-SITE, Hong Kong, China.
- *Camuflajes*. Casa Encendida, Madrid, España. Itinerante.
- *Utopía*. Casal Son Tugores. Alaró, Mallorca, España.

2008

- *El mundo del hielo*. Exposición Internacional Zaragoza 2008, Zaragoza, España.
- *Low key*. Fundación Marcelino Botín, Santander, España.
- *Espacios públicos de la mirada*. Casal Sollerí, Palma de Mallorca, España.
- *Más o menos cine*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, España.
- *Levantamiento*. Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, España.
- *España - Arte Espagnola 1957 - 2007*. Palazzo Sant'Elia, Palermo, Italia.
- *Esculturismos*. Sala Alcalá 31, Madrid, España.
- *Parangolé*. Museo Patio Herreriano, Valladolid, España.

2007

- *LOOP 2007*. Galería Llucià Hom, Barcelona, España.
- *Cine y casi cine*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- *VideoBrasil*. SESC SAO PAULO, São Paulo, Brasil.
- *Rencontres internationales*. Jeu de Paume, París, Francia.
- *Videos and breezes*. Federico Luger Gallery, Milán, Italia.
- *Imágenes mágicas*. Sala Puertanueva, Fundación Rafael Botí, Córdoba, España.
- *IV Bienal de Valencia. Encuentro entre dos mares*. Bienal de São Paulo-Valencia, Valencia, España.

2006

- *Nuevas adquisiciones*. Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, España.
- *I Bienal de Arquitectura Arte y Paisaje*. Canarias, España.
- *El puente de la visión 2006*. Museo de Bellas Artes, Santander, España.
- *Confini*. MAN, Museo d'Arte della provincia di Nuoro, Cerdeña, Italia.
- *Vigilancia*. Arte y Naturaleza Centro de Arte, Madrid, España.
- *Naturalmente artificial. "El arte español y la naturaleza 1968-2006"*. Museo Esteban Vicente, Segovia, España.
- *I Bienal del Fuego*. Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.
- *Identidades críticas*. Museo Patio Herreriano, Valladolid, España.
- *Para todos los públicos*. Sala Rekalde, Bilbao, España.

2005

- *Freakylandia*. Galería T20, Murcia, España.
- *Identidades críticas*. Fundación Rafael Botí, Córdoba, España.
- *Cine y casi cine*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

- *Nous le passage*. Watou, Bélgica.

- *Viñetas de la Revista de Occidente*. Sala Municipal de Exposiciones de la Casa Revilla, Valladolid, España.

- *Fondo de arte*. Fundación Marcelino Botín, Santander, España.

2004

- *Premio Altadis artes plásticas*. Galerie Anne de Villepoix, París. Francia; Galería Elba Benítez, Madrid, España.

- *Le dessus des cartes*. Institut Supérieur pour l'étude du langage plastique, Bruselas, Bélgica.

- *Doméstico 04. Siete estancias para un principal*. Madrid, España.

- *Itinerarios 2002/2003*. Fundación Marcelino Botín, Santander, España.

- *El real viaje real. El Retorno*. Museo Patio Herreriano, Valladolid, España.

- *Arte dentro del arte*. Iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Prado, Valladolid, España.

2003

- *La mirada a estratos*. Museo de Zamora, Zamora, España.

- *The real royal trip. P.S.1*. MOMA, Nueva York, Estados Unidos.

- *Arde Arganda III*. Arganda del Rey, Madrid, España.

- *Catastrofi minime*. Museo del Nuoro, Cerdeña, Italia.

- *Frágiles*. Galería Espacio Líquido, Gijón, España.

- *Arte dentro del arte*. Sala Verónicas, Murcia, España.

2002

- *¿Qué hago yo aquí? ¿Quién es el arte?* Fábrica de pan, Madrid, España.

- *Sobre dioses y monstruos*. Galería Ramón Sicart, Barcelona, España.

- *De papel*. Galería Espacio Líquido, Gijón, España.

- *Señales'02*. Junta de Castilla y León, Valladolid, España.

2001

- *Grandes arquitecturas en pequeño formato*. Galería Dasto, Oviedo, España.

- *Puntos de encuentro*. Galería Horrach Moyá, Palma de Mallorca, España.

- *El resto*. Interarte'01, Valencia, España.

2000

- *Puntos de encuentro*. Galería Cruce, Madrid, España.

- *Canal de seducción*. Monasterio de Prado, Valladolid, España.

- *La realitat sota sospiتا*. Casal Solleric, Palma de Mallorca, España.

1999

- *Icónicos*. Facultad de Bellas Artes, Madrid, España.

- *¿Qué hago yo aquí?* Garaje Pemasa, Madrid, España.

1998

- *Diez años de edición (1989-1998)*. Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, España.

1997

- *Propios y extraños*. Galería Marlborough, Madrid, España.

- *Festival de arte*. Medellín, Colombia.

- *Ediciones Ginkgo 1989-1997*. Galería Carles Poy, Barcelona, España.

1996

- *Frente al SIDA*. Reale Grupo Asegurador, Madrid, España.

- *Abrir boca*. Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, España.

1995

- *Meridiano*. Sala Plaza de España de la Comunidad de Madrid, Madrid, España.

- *Abrir boca*. Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, España.

- *I Encuentro de arte impreso*. L'Angelot, Barcelona, España.

- *Exposición homenaje a Martín Bartolomé*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, España.

1994

- *Galería & Ediciones Ginkgo*. Madrid, España.

- *Pépinières européennes*. Musée du Pilori de Niort, Niort, Francia.

- *Pépinières européennes*. Eurocreación, París, Francia.

- *IX Muestra de Arte Joven*. Museo Nacional de Antropología, Madrid, España.

- *Múltiples grabados*. Caz La Galería, Zaragoza, España.

1992

- *Circuitos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, España. Itinerante.

1991

- *Kunstpassage*. La Haya, Holanda.

Créditos
Credits

MATEO MATÉ. CANON

Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid
C/ Alcalá, 31 - 28014 Madrid

19 de mayo - 23 de julio, 2017 / 19 May - 23 July 2017

Esta exposición es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural,
de la Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.

*This exhibition is a project of the Directorate-General for Cultural Promotion,
part of Culture and Tourism Office of the Regional Government of Madrid.*

COMUNIDAD DE MADRID REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

PRESIDENTA / PRESIDENT
Cristina Cifuentes Cuencas

DIRECTOR DE LA OFICINA DE CULTURA Y TURISMO /
CULTURE AND TOURISM OFFICE DIRECTOR
Jaime M. de los Santos González

DIRECTORA GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL /
DIRECTOR-GENERAL FOR CULTURAL PROMOTION
María Pardo Álvarez

SUBDIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES /
DEPUTY DIRECTOR-GENERAL FOR FINE ARTS
Antonio J. Sánchez Luengo

ASESOR DE ARTE / ART CONSULTANT
Javier Martín-Jiménez

EXPOSICIÓN EXHIBITION

RESPONSABLE DE EXPOSICIONES TEMPORALES /
HEAD OF TEMPORARY EXHIBITIONS
Almudena Hernández de la Torre

COORDINACIÓN GENERAL. SALA ALCALÁ 31 /
GENERAL COORDINATION. SALA ALCALÁ 31
María Báez Arranz

CONSERVACIÓN / CONSERVATION
Lotta Hansson Hansson

ASISTENTE ARTISTA / PERSONAL ASSISTANT
Laura Miranda Fernández

MONTAJE / ASSEMBLY
Intervento

TRANSPORTE / TRANSPORT
TTI

SEGURO / INSURANCE
AON

CATÁLOGO CATALOGUE

TEXTOS / TEXTS
Fernando Castro Flórez
José Miguel Marinas
Imma Prieto

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN /
GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT
Ana Rincón García-Camacho

EDICIÓN DE TEXTOS / TEXT EDITING
César Álvarez

FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHY
Paco Gómez / NOPHOTO
Manuel Blanco

TRADUCCIÓN / TRANSLATION
Lambe & Nieto

IMPRESIÓN / PRINTING
BOCM

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS
Nuestro agradecimiento a todas las
personas, instituciones y colecciones que
han hecho posible este proyecto / Our
*most sincere gratitude to all the people,
institutions and collections that have made
this project possible:*

Real Academia de Bellas Artes de San
Fernando, Madrid.

Julio López Hernández
Javier Blas
Jordi Teixidor
Antonio Martín
Ángel Rodríguez

Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
María Bolaños
Alberto Campano

ISBN / NATIONAL BOOK CATALOGUE NUMBER: 978-84-451-3613-3
DEPÓSITO LEGAL / LEGAL DEPOSIT: M-7727-2017

© De esta edición / this edition: Comunidad de Madrid, 2017
© De los textos / the texts: sus autores / their authors
© De la traducción / the translation: Lambe & Nieto
© De las imágenes / the images: sus autores, Paco Gómez / NOPHOTO
© Mateo Maté. VEGAP, Madrid, 2017



