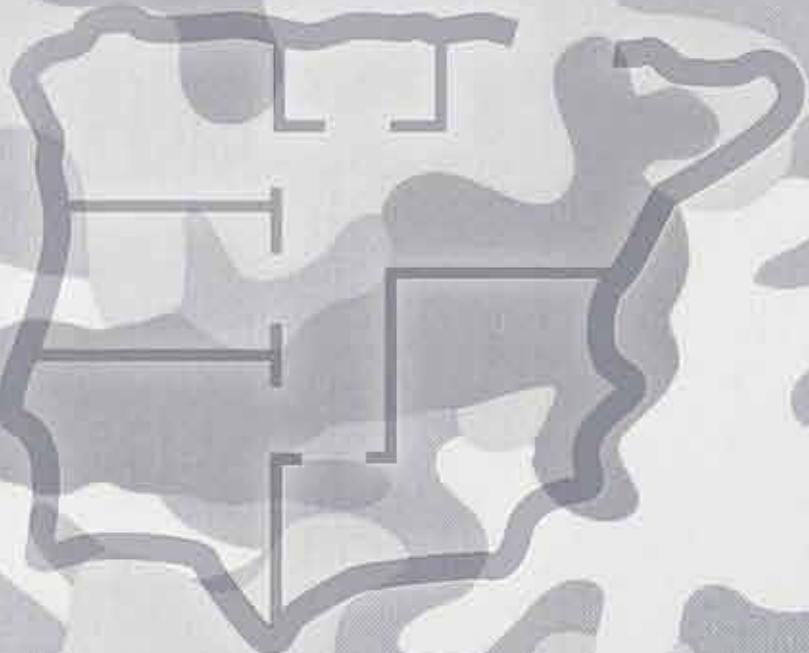


MATTEO MATTÉ



ACTOS HEROICOS



**MATEO MATÉ**

**ACTOS HEROICOS**

Sala La Galleria  
Valencia 2011



CONSORCI  
DE MUSEUS  
DE LA  
COMUNITAT  
VALENCIANA



## **CONSEJO GENERAL DEL CONSORCIO DE MUSEOS DE LA COMUNITAT VALENCIANA**

### **Presidente de honor**

M. Hble. Sr. Francisco Camps Ortiz  
President de la Generalitat

### **Presidenta**

Hble. Sra. Trinidad María Miró Mira  
Consellera de Cultura i Esport

### **Vicepresidentes**

Excm. Sra. Rita Barberá Nolla  
Alcaldesa de Valencia

Excm. Sr. José Joaquín Ripoll Serrano  
Presidente de la Diputación Provincial de Alicante

Excm. Sr. Alberto Fabra Part  
Alcalde de Castellón de la Plana

Presidente de la Comisión Científico Artística  
II-Im. Sr. Rafael Miró Pascual  
Secretario Autonómico de Cultura

### **Vocales**

Excm. Sra. Sonia Castedo Ramos  
Alcaldesa de Alicante

Excm. Sr. Carlos Fabra Carreras  
Presidente de la Diputación Provincial de Castellón

Excm. Sr. Alfonso Rus Terol  
Presidente de la Diputación Provincial de Valencia

II-Im. Sr. Vicente Ferrero Molina  
Representante del Consell Valencià de Cultura

### **Secretario**

II-Im. Sr. Carlos -Alberto Precioso Estiguín  
Subsecretario de la Conselleria de Cultura i Esport

## **CONSORCIO DE MUSEOS DE LA COMUNITAT VALENCIANA**

### **Asesor científico**

Felipe V. Garín Llombart

### **Técnica de gestión administrativa**

Isabel Pérez Ortiz

### **Técnica coordinadora de exposiciones y relaciones institucionales**

Eva Doménech López

### **Técnico de programación expositiva**

Vicente Samper Embiz

### **Técnicos de gestión expositiva**

Lucía González Menéndez  
José Campos Alemany

### **Técnica coordinadora de exposiciones**

Montiel Balaguer Navarro

### **Técnica en difusión y promoción**

Carmen Valero Escrivá

### **Comunicación y RRPP**

Nicolás S. Bugeda

### **Interventor**

Rafael Parra Mateu

### **Administrador**

José Alberto Carrión García

### **Auxiliares administrativos**

Germà Sánchez Eslava  
M. Luisa Izquierdo López

### **Auxiliar de montaje**

Antonio Martínez Palop

## **EXPOSICIÓN**

### **Organización**

Consortio de Museos de la Comunitat Valenciana

### **Comisarios**

Dennys Matos  
Lorena Pérez Rumpler

### **Coordinación general**

Nicolás S. Bugeda

### **Coordinación técnica**

Isabel Pérez

### **Dirección del montaje**

Isabel Pérez

### **Montaje**

José Arte S. L.  
Ladrillos Vicente Camp S.L.

### **Iluminación**

Jesús Martínez

## **ESTUDIO MATEO MATÉ**

Antonio Gutiérrez  
Constantin Marcoviciu  
Julián Polvorinos  
Pilar Miño  
Soledad Liaño

## **CATÁLOGO**

### **Redacción Editorial**

Dennys Matos

### **Diseño gráfico y maquetación**

Mate Diseño Estratégico

### **Coordinación de la edición**

Isabel Pérez  
Mateo Maté

### **Textos**

Jorge Brioso  
Dennys Matos  
Michael Stanton

### **Traducción al inglés**

Lambe & Nieto Traducciones

### **Fotografías**

José Ramón Crespo  
Manuel Blanco  
Paco Gómez  
Pedro Laguna  
Soledad Salcedo

### **Impresión**

Gráficas Vernetta

© de los textos: los autores  
© de las imágenes: los autores  
© de la presente edición: Generalitat Valenciana, 2011.

ISBN: 978-84-482-5576-3  
Depósito Legal : V-1791-2011

La amplia trayectoria de la sala La Gallera, espacio del Consorcio de Museos donde se da cauce a las inquietudes de los valores más emergentes del panorama contemporáneo, aparece jalona da por una notable relación de éxitos. A sus propias circunstancias espaciales, formales y ambientales adaptan los creadores sus proyectos, contribuyendo también así a sus logros.

Francisco Mateo Rodríguez, polifacético artista más conocido por el sobrenombre de Mateo Maté (Madrid, 1964) ha hecho suyo el reto que supone trasladar su potencial creativo a este escenario único y, por ello mismo, llamado a dar un producto asimismo único. A la vista del resultado que va a poder disfrutar el público, el reto se ha resuelto muy satisfactoriamente.

*Actos heroicos*, título a partir del que se articula esta innovadora instalación, permite al artista expresar un caudal de referencias desarrolladas a partir de la idea central de algo tan generalizado como presente en nuestras vidas: la convivencia doméstica. La instalación de Maté, que remite a la simulación de un espacio habitable, ofrece abundantes motivos para el ejercicio del debate, la introspección y hasta la ironía.

En este sentido, no es la primera vez que este artista madrileño juega y construye –nunca mejor dicho en este caso y además con gran capacidad de recursos– una alegoría del modo de vida contemporáneo; un modo de vida presidido por el absoluto protagonismo del elemento urbano, el cosmopolitismo y el cambio constante.

Pero por eso mismo, uno de los principales reclamos de la instalación *Actos heroicos*, y por el que animo a visitarla, pasa por la vindicación del valor añadido que se ha ganado la Gallera: el de marcar un antes y un después en la trayectoria de todo artista que ha empleado su atmósfera, sus referentes y recursos para regalarnos, de forma exclusiva y generosa, el fruto de su talento.

Francisco Camps Ortiz  
President de la Generalitat

*The already long trajectory of La Gallera, a venue run by the Consorcio de Museos and set aside to channel the proposals of the most cutting-edge emerging talents in the contemporary arts scene, is marked by an outstanding list of resounding successes. Artists have adapted their projects to the venue's particular spatial, formal and environmental features, co-opting them into their very materialisation.*

*Francisco Mateo Rodríguez (Madrid, 1964), a multifaceted practitioner better known by his nom d'artiste Mateo Maté, is the latest to accept the challenge of transferring his creative potential to this unique space and, as a result, producing an equally unique product. And judging by the results, the challenge has been more than satisfactorily accomplished.*

*Actos Heroicos (Heroic Acts), the title of this innovative installation, gives the artist a chance to express a succession of references expanded from the core notion of something that is a widespread presence in our lives, namely domestic coexistence. By remitting us to the simulation of an inhabitable space, Maté's installation offers countless stimuli for debate, introspection and even irony.*

*In this regard, this is not the first time that this Madrid-born artist plays and builds –never more appropriately said or resourcefully enacted– an allegory of a contemporary way of living that is marked by the total dominance of the urban element, cosmopolitanism and ongoing change.*

*But, perhaps precisely for this reason, one of the main attractions of Actos Heroicos, and also one of the reasons I would encourage everyone to visit it, involves the vindication of the added value La Gallera has earned for itself: the ability to mark a before and an after in the career of all the artists who have used its atmosphere, its referents and its resources to generously and exclusively present us with the gift of their talent.*

Francisco Camps Ortiz  
President of Generalitat

De los espacios expositivos dependientes del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, la sala de la Gallera es, sin duda, la que puede acoger exposiciones de carácter más transgresor, vanguardista o experimental por las propias características arquitectónicas del interior de este magnífico edificio. Su singular configuración espacial ha sido todo un reto para todos los artistas que han expuesto en la sala y de hecho muchas de las muestras han sido concebidas especialmente para ser instaladas en la Gallera.

La escultura instalativa *Actos heroicos*, ideada por el artista madrileño Mateo Maté es una de esas obras que se implican totalmente y adquieren pleno sentido en el interior de la Gallera. *Actos heroicos* es una pequeña vivienda ajustada a la sala cuya construcción adquiere la fisonomía arquitectónica del mapa de la Península Ibérica. Su espacio interior, por el que pueden transitar los espectadores, simula el de una vivienda normal con todas aquellas piezas de mobiliario que suele contener una casa. En este espacio doméstico, Mateo Maté introduce cuatro obras distintas cuyo contenido simbólico relacionado con la violencia establece un perturbador contraste entre lo doméstico y la violencia que le rodea, entre el espacio público y el privado. La vivienda de *Actos Heroicos* va desechada intencionadamente para que desde los niveles superiores de La Gallera, el apacible espacio doméstico pueda ser percibido por los espectadores como un lugar en permanente conflicto. De este modo, *Actos Heroicos* propone así un diálogo con el espacio de la Gallera, cuya particular distribución espacial responde a sus orígenes históricos como lugar destinado a las peleas de gallos.

Esta original instalación en la Gallera responde perfectamente a lo que ha sido la trayectoria artística de Mateo Maté, pues su obra ha girado siempre en torno a una particular investigación de su entorno, que recientemente ha enfocado al paisaje doméstico e incluso familiar. En esta última etapa de su trayectoria, los elementos, paisajes y formas del campo de batalla se confunden con las del hogar. La intención del artista se resume en el video producido para la exposición, donde se combinan los gestos y actitudes reconocibles de una celebración familiar con los preparativos y desarrollo de una batalla. Sin duda, Mateo Maté es uno de los artistas que más se ha implicado con la Gallera y ha sabido jugar con su espacio arquitectónico.

Due to the special characteristics of this splendid building, from among the many exhibition venues belonging to the Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, La Gallera is undoubtedly the space best suited to hosting more transgressor, cutting-edge or experimental exhibitions. Indeed, its unique spatial layout has posed a true challenge to all the artists who have exhibited their works here, and means that most of the shows held at La Gallera have actually been conceived site-specifically.

The installation-sculpture *Actos Heroicos* (Heroic Acts), created by the Madrid-born artist Mateo Maté, is one of those works which engages totally with the interior space of La Gallera and in fact only takes on its true meaning in this particular space. Adapted to the venue, *Actos Heroicos* takes the form of a small house architecturally built in the shape of the Iberian Peninsula. Its interior, through which visitors can move, emulates a normal home with all the usual furniture one expects. In this domestic space, Mateo Maté has introduced four different works whose symbolic content related to violence creates an unsettling contrast between the domestic space and the violence that surrounds it, between the public and the private space. The home in *Actos Heroicos* is deliberately roofless so as to make this undisturbed domestic space visible by the spectators as a place caught up in ongoing conflict. Consequently, *Actos Heroicos* sets up a dialogue with La Gallera, whose particular spatial layout speaks of its historical origin as a venue for cockfighting.

This original installation at La Gallera responds perfectly to the career of Mateo Maté, an artist whose practice has always revolved around a personal research of his surrounding environs and which has recently shifted towards the domestic and even the family landscape. In his more recent work, the elements, landscapes and forms of the battlefield are entangled with those of the home. The artist's intention is summarised in the video produced for the exhibition, which couples the recognisable gestures and attitudes of a family celebration with the preparations and development of a battle. Without the shadow of a doubt, Mateo Maté is one of the artists who has engaged most effectively with La Gallera and its architectural space.

Trini Miró  
Consellera de Cultura y Deporte

Trini Miró  
Head of department of Culture and Sports

## ÍNDICE

2 Créditos

5 Prólogos

Francisco Camps Ortiz

Trini Miró

10 Arraigo y Desarraigo en la Obra de Mateo Maté

Jorge Brioso

48 Misericordia

Michael Stanton

86 Entre Actos Heroicos y Nacionalismos Domésticos

Dennys Matos

129 ACTOS HEROICOS

Proyecto en La Gallera, Valencia, 2011

170 Listado de obras

172 Curriculum

## INDEX

Credits 2

Prologues 5

Francisco Camps Ortiz

Trini Miró

Rootedness and Rootlessness in the Work of Mateo Maté 10

Jorge Brioso

Misericordia 48

Michael Stanton

Between Heroic Acts and Domestic Nationalisms 86

Dennys Matos

ACTOS HEROICOS 129

Project in La Gallera, Valencia, 2011

Checklist 170

Curriculum 172

## ARRAIGO Y DESARRAIGO EN LA OBRA DE MATEO MATÉ/

Jorge Brioso

*"La falta de una patria es, pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, la única exhortación que llama a los mortales al habitar."*

Martin Heidegger

*"La patria tiene límites o limita; el lugar, no [...] El lugar es el punto o centro sobre el que circunscribe el universo."*

José Ángel Valente

Toda obra de arte, como bien recordaba Heidegger, le devuelve al concepto de verdad su sentido etimológico. La verdad entendida como aletheia (*ἀλήθεια*), un sentido que se le arranca al olvido al que lo somete el lenguaje cotidiano. La verdad que nos vela-revela la obra del artista español Mateo Maté es la siguiente: el hombre es el único tipo de ser que para encontrar un lugar propio tiene que producirlo, que construirlo. Pero la obra de arte nunca nos entrega la verdad como una afirmación. La obra de arte figura su verdad como problema, como pregunta, como enigma. Las preguntas que nos impone la obra de este artista son las siguientes. ¿Cuáles son las condiciones y los impedimentos, que en nuestra modernidad tardía, conllevan la producción, la construcción y el uso de un espacio propio? ¿Qué significa habitar para los hombres y las mujeres de este nuevo siglo?

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 y cosmopolitas. Para volver a entender lo que significa habitar, poder reunir en un lugar nuestro estar y nuestro ser, tenemos que ser capaces de devolverle la concreción a los espacios que nos rodean; arrancarlos de la falsa universalidad que le otorga su anonimato y el carácter demagógico y beligerante que le imprimen los discursos patrióticos.

## ROOTEDNESS AND ROOTLESSNESS IN THE WORK OF MATEO MATÉ/

Jorge Brioso

*"Rightly considered and kept well in mind, [homelessness] is the sole summons that calls mortals into their dwelling."*

Martin Heidegger

*"The homeland has limits or sets limits; the place does not [...] The place is the point or centre around which the universe revolves."*

José Ángel Valente

*Every work of art, as Heidegger was right in reminding us, restores to the concept of truth its etymological meaning. The truth understood as aletheia (*ἀλήθεια*), a meaning that he brought back from the oblivion to which it had been banished by everyday language. And the truth enclosed and disclosed by the work of Spanish artist Mateo Maté is the following: man is the sole living being that can only find his place by producing or constructing it. But a work of art never gives us the truth in the form of a statement. The work of art presents its truth as a challenge, as a question, as a riddle. The questions posed to us by the work of this artist are the following: Which are the prerequisites and the obstacles involved in the production, construction and use of a private space in our late modernity? What is the meaning of dwelling for the men and women of this new century?*

*The conflict around which his work develops could be summarised in the following manner: our spaces, all spaces, are permeated by the beligerence of national discourses and the whimsicality and anonymity of the global and cosmopolitan discourses. To be able to comprehend once again what it means to dwell, to succeed in bringing our being and our essence together in a single place, we have to manage to bring back the concretion of the spaces that surround us; to strip them of the false universality that grants them their anonymity and the demagogical and beligerent character that patriotic discourses have impressed on them.*



◀ ACTO HEROICO I  
2004

NACIONALISMO DOMÉSTICO  
Bienal de Canarias, 2006

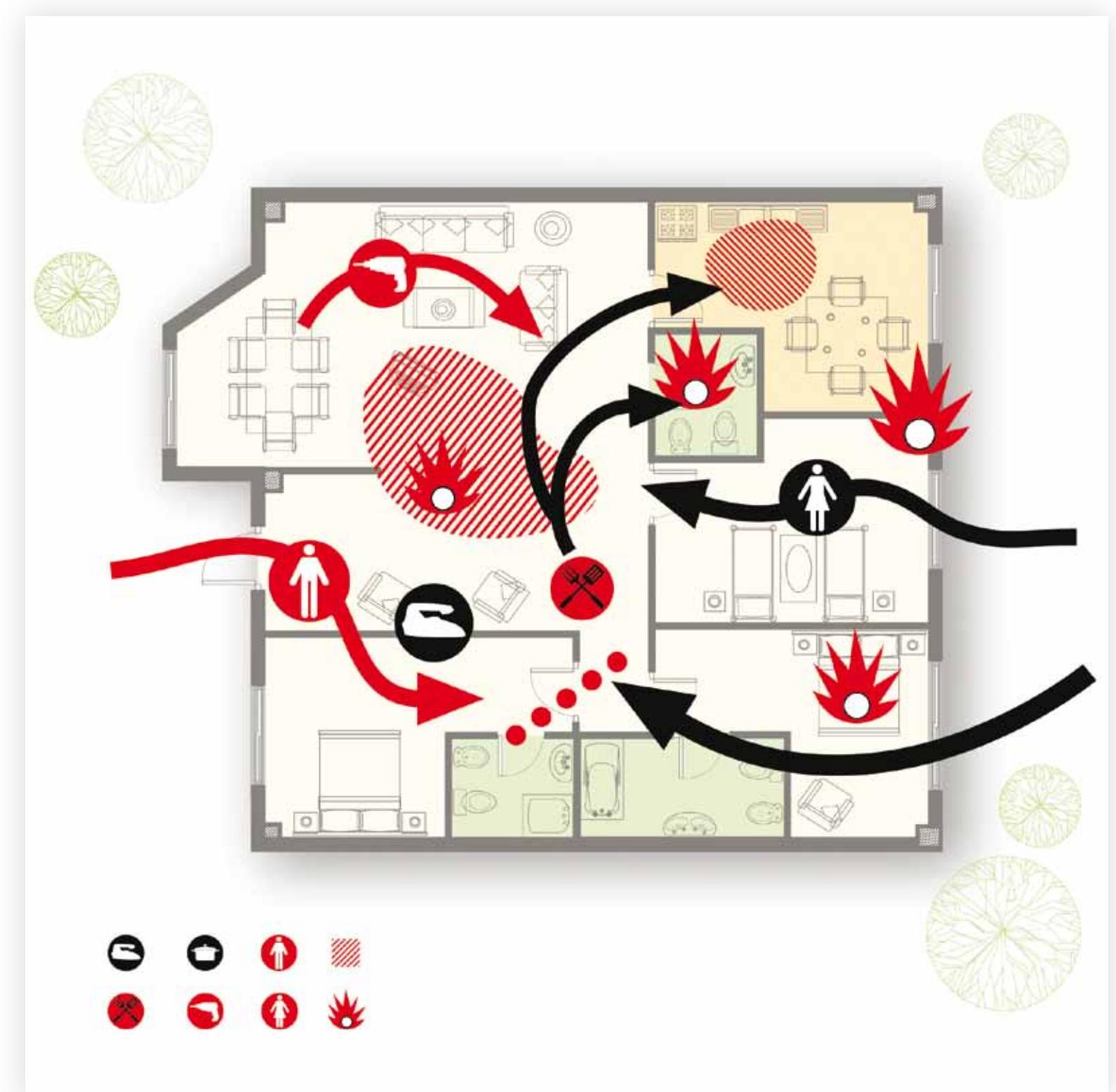


La obra de Mateo Maté nos propone el siguiente reto: en la sociedad del espectáculo la única forma de recuperar la identidad de nuestros espacios, de nuestro vivir, sería convertir al propio espectáculo en un lugar doméstico, en el lugar de la cotidianidad. No hay regreso posible a un lugar utópico, premoderno, donde todos los elementos del cosmos dialoguen entre sí. Pero esto no significa que los hombres no sigan necesitados de encontrarle un sentido a su habitat, no sientan la urgencia por descubrir la singular concreción del lugar en que les ha tocado vivir y morir.

La obra de Mateo Maté trata de devolvernos el genio del lugar desde estos nuevos espacios en los que lo privado, lo público y lo íntimo se mezclan y funden. Su trabajo nos cuenta la historia de cómo el espíritu de un lugar (nuestros dioses lares) se han congelado en una retórica nacional. Pero Mateo Maté también se atreve a vivir el dorso de esta verdad, su otra cara: la reinención que sufren los símbolos patrios al convertirse en objetos de nuestra cotidianidad, de nuestro uso. La mutación que sufre el concepto de obra de arte cuando el artista convive con ella, la integra en el tejido cotidiano de su vivir. La obra de arte va a ser un objeto más con el que convivimos e integramos en las diferentes faenas de nuestro quehacer cotidiano, pero sin que esto suponga que su extrañeza, su radical singularidad, se haga invisible o se borre. Los objetos-obra de arte que nos propone nuestro artista son mesas sin dejar de ser el mapa de un país, asientos sin que esto haga invisible el detalle de que estén hechos de tela de camuflaje. Para la nueva noción del habitat que nos propone este artista es necesaria un oxímoron de coexistencia entre la función y la extrañeza; el confort que asociamos con nuestro espacio propio, nuestro hogar y la violencia que muchos de estos objetos-símbolos portan. ¿Pero cómo situarnos ante obras de arte como estas? ¿Desde dónde mirarlas, cómo leerlas? A ello Mateo Maté responde: "Esta obra realmente no está planteada para mirarla. Está planteada para viajarla". Él sabe algo sobre los objetos que ha creado que nosotros no sabemos y que es esencial para entenderlos: él ha convivido con ellos, los conoce en su día a día y estos objetos son parte de lo que él considera su entorno más íntimo y su hogar. Sus palabras, por tanto, son imprescindibles para iniciar este viaje.

*The work of Mateo Maté presents us with the following problem: in the society of the spectacle, the only way to recover the identity of our spaces, of our dwellings, would be to turn spectacle itself into a domestic space, into the place of the quotidian. There is no possibility of returning to a Utopian, pre-modern space where all the elements of the cosmos are in open communication. But this is not to say that men no longer need to find a meaning in their dwellings, that they do not feel the urge to discover the singular concretion of the place in which they are set to live and die.*

*The work of Mateo Maté attempts to restore to us the spirit of the place from these new spaces in which the private, the public and the intimate mix and merge. The work of this author tells us the story of how the spirits of places (our domestic Lares) have frozen into a national rhetoric. But Mateo Maté also dares live the reverse of this truth, its other face: the reinvention suffered by patriotic symbols when they turn into objects of our everyday experience, objects for our use. The mutation undergone by the concept of the artwork when the artist coexists with it, when he integrates it in the daily fabric of his life. The work of art becomes yet another object with which we dwell and which we assimilate into the different doings of our daily life, but this does not mean that its strangeness, its radical singularity, ceases to exist or to be perceived. The artwork-objects that this artist proposes are tables, but they do not cease to be the map of a country; they are seats, but this does not obscure the fact that the fabric they are made of has a camouflage pattern. The new approach to dwelling proposed by this artist requires the oxymoron of the coexistence of function and strangeness; of the comfort that we associate with our personal space, our home, and the violence held by many of this object-symbols. But how do we position ourselves in relation to such pieces? Where should we see them from, how should we read them? To this, Mateo Maté responds: "This work is not really designed to be looked at. It is conceived to be journeyed". He knows something about the objects he has created that we do not know and that is of utmost importance if we are to understand them: he has coexisted with them, he knows them in his daily life, and these objects are part of what he considers his most private surroundings and his home. His words, therefore, are indispensable for us to set off on this journey.*





BANDERA ESPAÑA  
2004

**Primera parada: "Desnudar los símbolos, los objetos, hasta que se muestren de otra manera"**

La primera clave para entender cualquier habitar es saber cómo y dónde echar raíces. No puede haber mejor punto de partida para esta lectura de su obra que su serie *Echar raíces* que cubre el periodo de 1998 al 2000. Lo primero que nos llama la atención de esta serie es la extrañeza de los objetos que nos presenta. Todas las obras son muebles reducidos a su mínima expresión, a su andamiaje y sus extremidades son raíces. Estas piezas parecen querer desnudar a la obra de todo simbolismo asumiendo el motivo de la exposición, el *echar raíces*, desde su más radical literalidad tanto a nivel conceptual como material. Esta literalidad va a suponer un continuum entre el objeto construido y su materia prima, entre la *physis* y la *techné*. El concepto de raíz había sido totalmente absorbido por la idea de lo autóctono. Pero, ¿qué significa echar raíces cuando lo definimos en un contexto en que la nación ha dejado de ser el referente único de la definición de las identidades? Para entender esto es necesario que regresemos a nuestros muebles-planta, a las raras esculturas que nos propone Mateo Maté en esta serie. Estas piezas tienen un espíritu funerario: parecen exhumadas, arrancadas de una tumba o espacio arqueológico, son obras que tratan de arraigar en un espacio que se resiste a ser penetrado, piezas que tienen raíz pero carecen de suelo. Pero eso no significa que estas obras sean portátiles o nómadas. Son piezas que no logran reconciliar su vocación de asentamiento con la pérdida de un lugar propio. Todo monumento funerario erige un lugar como el resumen de un *estar*, de una forma de pasar por este mundo. La esencia de algo, su real y definitivo arraigo, tiene un carácter póstumo, funerario. El *estar* y el *ser* nunca pueden ser totalmente reconciliados. Sólo se está definitivamente en los lugares en que se ha dejado de ser.

**First stop: "Baring the symbols, the objects, until they show themselves in a different manner"**

The first clue to understand any approach to dwelling is to know how and where to set roots. Thus, there could be no better starting point for our reading of his work than his series *Echar raíces* (Setting roots), which covers the period between 1998 and 2000. The first thing that captures our attention in this series is the strangeness of the objects that it presents. All the works are pieces of furniture reduced to their minimum expression, to their skeleton, and their legs are roots. These pieces seem to want to strip the work of any symbolism by assuming the theme of the exhibition, setting roots, from the most radical literalness both at the conceptual and material levels. This literalness will give rise to a continuum between the constructed object and its raw materials, between *physis* and *techné*. The concept of the root had been absorbed in full by the idea of the autochthonous. But, what does it mean to set roots in a context in which the nation has ceased to be the single referent for the definition of identities? To understand this, we need to return to our plant-furniture, to those strange sculptures that Mateo Maté proposes to us in this series. These pieces have a funerary spirit: they look as if they had been exhumed, dug from a grave or an archaeological site, they are works that try to set roots in a space that resists penetration, pieces that have roots but lack a soil. But this is not to say that these pieces are portable or nomadic. They are pieces that fail in reconciling their will to settle with the loss of a place of their own. Every funerary monument consists in the construction of a place as the summary of a specific being, or way of passing through the world. The essence of something, its real and definitive rooting, has a posthumous and funerary character. Being and essence can never be reconciled in full. One can only permanently be in the places where one has ceased to dwell.



NACIONALISMO DOMÉSTICO  
Villanueva de la Vera, Cáceres, 2003





NACIONALISMO DOMÉSTICO  
Arganda del Rey, Madrid,  
2003



*Second stop: "This whole series starts with a premise, with a sense of distrust. What comes to me is not entirely true [...] In the method I use to ascertain that the things I do are true, my first step has been to make myself a cartography of my immediate environment"*

**Segunda parada:** "Toda esta serie parte de una premisa, de una sospecha. Lo que me llega no es del todo cierto [...] Para estar seguro de que son ciertas las cosas que hago, como método lo primero que he hecho ha sido hacerme una cartografía de ese entorno más inmediato"

*Desubicado*, su video de 2003, aporta la clave perfecta para entender las piezas de *Echar Raíces*. ¿Cómo descubrir un nuevo arraigo, una nueva forma de ser y estar entre las cosas en un mundo en el que nuestro entorno más inmediato y supuestamente seguro, se ha convertido en una geografía remota e indescifrable? Vivimos en un espacio que requiere primero ser recartografiado antes que pueda ser habitado. 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 del 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.

*Desubicado (Out of Place), his 1993 video, provides the perfect clue to understand the pieces of Echar Raíces. How can we find a new rootedness, new forms of our being and our essence among things, in a world in which our immediate environment, which is supposed to be safe, has become a remote and undecipherable geography? We live in a space that needs to be re-mapped before it can be inhabited. 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.*



MESA ESPAÑA  
2004

**Tercera parada: "El ermitaño 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"**

*Viajo para conocer mi geografía*, el proyecto que Mateo Maté desarrolla entre los años 2001 y 2010, nos muestra cómo el segundo centro del hogar, la cama, después del fuego que le da nombre, que nutre y reconforta, también se ha alejado de nuestro entorno. No hay mayor aventura, mayor peripécia, que lanzarse a los peligros y los enigmas que nos acechan en lo que parece más cercano y familiar. *La Odisea*, el primer gran libro de viajes de Occidente, es nuestro primer tratado sobre la hospitalidad, que para los antiguos se igualaba al trato con el otro, con lo extraño. *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 en este mundo supone la difícil e inverosímil tarea de volver aprender lo hospitalarias que pueden ser nuestras camas.

**Cuarta parada: "Continuidad entre lo subjetivo y lo social. Carácter intercambiable entre la iconografía doméstica y la iconografía social"**

La serie *Nacionalismo Doméstico* (2004-2010) está formada por emblemas patrióticos, figuras heráldicas, mapas de asaltos, diferentes objetos de uso doméstico con la forma de diferentes países; mesas con la forma de España o Italia, cocinas ibéricas, etc. Todos los objetos mencionados y otros más sugieren la total superposición entre el espacio doméstico y el discurso patriótico y nacionalista. Pareciera que el espíritu del lugar sólo sabe hablar en jerga nacionalista. Una jerga beligerante y dogmática, excluyente y divisoria. Los diferentes espacios del hogar parecen luchar entre sí y cuidar de sus fronteras con el mismo recelo que lo hacen las naciones. Aquí la ironía de la obra de Mateo Maté llega a su máxima fuerza. El autor lo dice muy bien en la entrevista que le hicieron a raíz de su exposición en el Matadero de Madrid (2010): “Al intercambiar los signos, del entorno doméstico y el social, extrañan pero funcionan”. En la última parte de la cita está la clave del proyecto: el extrañamiento se convierte en una condición de la funcionalidad, lo que supone tanto una redefinición del objeto cotidiano de uso (que supuestamente funcionaba debido a su asequibilidad, a su incorporación sin conflictos en nuestro entorno) como de la obra de arte (que tenía un propósito que no podía ser reducido a ningún fin, a ningún uso, a ningún contexto pragmático). Se podría decir, incluso, que esta nueva dimensión del uso, y de la convivencia que tenemos con las cosas, supone ese extrañamiento. Esta nueva noción del uso ha incorporado la sospecha como uno de sus elementos constitutivos. ¿Qué pasa cuando se lleva un símbolo al espacio doméstico y se le usa en las tareas más cotidianas como el cocinar, el sentarse o el dormir? ¿Cómo cambia el sentido de la palabra *patria* cuando literalmente convivimos con ella, cuando cocemos nuestros alimentos en ella o nos sentamos sobre una silueta de su mapa?

**Third stop: "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"**

*Viajo para conocer tu geografía* (*I Travel to know your geography*), the project developed by Mateo Maté between the years of 2001 and 2010, shows us how the second centre of the home, the bed—second to the hearth that the ancients named it after, which nourishes and comforts it—has also grown distant from our surroundings. There is no greater adventure, no greater feat, than to plunge into the dangers and enigmas that lurk within what seems to be closest and most familiar to us. *The Odyssey*, the first great book of travels of the West, is our first treatise on hospitality, which the ancients equated with interacting with the other, with the alien. *Viajo para conocer mi 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.

**Fourth stop: "Continuity between the subjective and the social. The interchangeable character of domestic iconography and social iconography"**

The series *Nacionalismo doméstico* (Domestic nationalism), 2004-2010, is constructed with patriotic emblems, heraldic figures, tactical maps, different household objects with the shape of various countries; tables in the shape of Spain or Italy, Iberian stove burners, etc. All the objects mentioned above as well as others suggest the absolute superimposition of the domestic space and the patriotic and nationalistic discourse. It would seem as if the spirit of the place only knew how to speak nationalistic jargon. A belligerent and dogmatic jargon, exclusionary and divisive. The different spaces of the home seem to fight with one another and to guard their borders with the same zeal as nations do. This is where the irony of the work of Mateo Maté reaches its climactic power. The author explains it beautifully in the interview he gave on the occasion of his exhibition at Matadero in Madrid in (2010): “When you exchange the symbols of the domestic and the social environments, it may feel strange, but they also fit”. The last part of this quote gives us the key to this project: strangeness becomes a condition for functionality, which entails the redefining of both the everyday household object (which was supposed to work through its accessibility, its conflict-free integration in our environment) and of the work of art (which had a purpose that could not be reduced to any end, to any use, to any pragmatic framework). It could even be said that this new dimension of using and coexisting with things necessitates this strangeness. This new conceptualisation of the use of things has incorporated distrust as one of its constitutive elements. What happens when a symbol is brought into the domestic space and is used in the most ordinary actions, such as cooking, sitting or sleeping? How does the meaning of the term homeland change when we literally live with it, when we cook our food on it or sit on an outline of its map?

MESA AMÉRICA  
2004



MESA EUROPA  
2010



**Quinta parada: "Trato de devolverle al arte lo que la guerra le ha robado"**

En *Paisajes uniformados* (2007-2008), el propio artista define su proyecto en los siguientes términos: "El camuflaje militar 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 un arma."

En la serie de cuadros que constituye este proyecto el artista invertirá el proceso antes descrito. Utilizará las diferentes texturas cromáticas de los uniformes militares de todo el mundo para recrear los más diversos paisajes. El cuadro, además, nos proporciona una lista de los uniformes que le han servido de fuente, inspiración y paleta. El cuadro más que componerse se arma como un rompecabezas con los motivos cromáticos de diferentes uniformes. Cada cuadro reescribe la geopolítica y las alianzas político-militares del momento en función de su motivo pictórico. El cuadro, en cierto sentido, desvía la lógica que generó el uniforme camuflado: simular un color natural para hacerse invisible en el entorno. El cuadro vela y revela su naturaleza uniformada. En cada cuadro podemos ver, a un mismo tiempo, un paisaje y un collage de uniformes. Los motivos camuflados le servirán luego al artista para crear paisajes interiores, ambientes camuflados dentro del propio espacio doméstico. Esta serie contiene una nueva lección sobre el habitar: más que pretender que nuestra casa sea un refugio de la militarización y la guerra que domina en la intemperie es necesario intentar generar pactos, alianzas, treguas entre los diferentes espacios y personas que constituyen nuestro habitat con la esperanza de que, en algún momento, sea este microcosmos el que reinvente lo que nos rodea.

**Fifth stop: "I try to return to art what war has taken from it"**

In *Paisajes uniformados* (Landscapes in Uniform), 2007-2008, the artist himself defines his project in the following terms: "Military camouflage 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."

In the series of paintings that constitute this project the artist will reverse the process described before. He will use the different chromatic textures of military uniforms from all over the world to recreate the most diverse landscapes. Each painting, furthermore, provides us with a list of the uniforms that have served as the source and inspiration for his palette. Rather than being composed, the painting is built like a puzzle with the chromatic patterns of different uniforms. Each painting rewrites the geopolitics and the political-military alliances of the time according to their pictorial pattern. In some sense, the paintings invert the logic that generated the camouflage uniform: to simulate a natural colour to become invisible in the environment. The painting encloses as well as discloses its uniform nature. In each painting we can see, at the same time, a landscape and a collage of military uniforms. The artist will then proceed to use the camouflage patterns to create interior landscapes, camouflaged environments within the domestic space itself. This series holds a new lesson on dwelling: rather than attempting to have our home be a refuge of the militarisation and war that rage outside, we need to try to generate pacts, alliances, truces between the different spaces and individuals that constitute our dwelling in hope that, at some point, this microcosm will lead to the reinvention of our environment.





MESA ESPAÑA, 2004  
Espai Quatre, Casal Solleric,  
Palma de Mallorca, 2007



DELIRIOS DE GRANDEZA VI, 2006  
Espai Quatre, Casal Solleric,  
Palma de Mallorca, 2007

*DELIRIOS DE GRANDEZA IV*  
(Escudo escobas)  
2005



*DELIRIOS DE GRANDEZA V*  
(Escudo cazos)  
2005



**Última parada: "Resumen o viaje total por todos los objetos de mi casa [...] Ese pequeño universo se convierte en un gran espacio absoluto y gigantesco."**

La última parada de este viaje nos lleva al futuro, a la escultura-instalación *Actos Heroicos* (2011) que tendrá como escenario el espacio de la antigua Gallera en la ciudad de Valencia. Esta escultura instalativa consiste en una vivienda hecha de ladrillos rojos cuyo contorno reproduce el mapa de España. En esta casa-país se reúne gran parte de la obra del artista. Pero, ¿cómo nos movemos por este espacio? ¿A qué tipo de lugar nos invita el artista? La obra, como suele ser común en el caso de Mateo Maté, nos invita a un viaje. Primero podemos tener, desde los balcones de la Gallera, una visión panorámica del conjunto de la instalación. Veremos el mapa de España y el conjunto de habitaciones con todos los objetos que contienen. Mientras desciende para adentrarse en la obra, el espectador se va encontrando con muchos de los objetos que hemos descrito y que configuran el mundo personal de este artista. Y en su caso, "personal" quiere decir íntimo y también doméstico. Por último, el espectador puede pasearse por los interiores de esta casa, entrar en ella, incluso tratar de habitarla. El viaje, según lo hemos descrito, parece sencillo, pero lo cierto es que no resulta fácil ubicarse ante esta pieza, y saber ubicarse, en el caso de la obra de Mateo Maté, constituye el reto hermenéutico principal. Hay que visitar esta pieza como lo haríamos en una excavación arqueológica; no resulta gratuito mencionar que uno de los proyectos del artista se titulaba *Arqueología del saber*. La obra nos propone que accedamos a los diversos estratos-sedimentos que se superponen entre sí y condicionan la experiencia y la actitud emotiva que se tenga ante la misma. La Gallera, el más profundo de estos sedimentos, inunda este espacio con los espectros de la violencia y la sangre del espectáculo de la pelea de gallos. El mapa de España, con todo el peso histórico que este símbolo conlleva, constituye el segundo sedimento. El museo constituye la tercera de estas capas que condiciona cierta actitud ante lo que vemos, ciertas formas de comportarnos, de mirar, de experimentar los objetos. Y, por último, la casa. No debemos olvidar que el artista, al fin y al cabo, nos ha invitado a su hábitat. Hay que señalar, sin embargo, lo raro de esta casa que tiene tal densidad en los cimientos y, a la vez, carece de techo. ¿Se puede vivir en un sitio así? ¿Quiere realmente el artista invitarnos a que habitemos en ella?

**Last stop: "Summary, or the total journey through all the objects in my home [...] This small universe turns into a great space, absolute and gigantic."**

The last stop of this journey takes us to the future, to the sculpture-installation *Actos Heroicos* (2011) that will have as its setting the space of *La Gallera*, a former cockfight venue in the city of Valencia. This sculpture-installation consists of a dwelling made of red brick whose contours outline the map of Spain. This house-country gathers a good part of the work of the artist. But, how do we move in this space? What kind of space is the artist summoning us to? The work, as is usually the case in Mateo Maté, invites us to a journey. First we can have, from the balconies of *La Gallera*, a panoramic view of the installation as a whole. We will see the map of Spain and the collection of rooms with all the objects they contain. While descending to enter the work, the spectator starts to come across many of the objects that we have described and that configure the personal word—and in his case, personal means private as well as domestic—of this artist. Last of all, the spectator can wander through the interior spaces of the house, enter it, even to try to dwell in it. The journey as we have described it may seem simple, but in fact it is not easy to find one's bearings around this piece, and when it comes to the work of Mateo Maté, knowing how to orient oneself is the main hermeneutical challenge. We need to visit this piece as we would an archaeological site; we might as well mention that one of the past projects of the artist was called *Arqueología del saber* (Archaeology of Knowing). The piece proposes that we access the various sedimentary strata that are superimposed on one another to condition the experience and the emotional attitude we have in response to it. *La Gallera*, the deepest of these sediments, floods this space with the ghosts of the blood and violence of the cockfight spectacles. The map of Spain, with all the historical weight that this symbol holds, constitutes a second stratum. The museum is the third of these layers that conditions our attitude toward what we see, some of the ways we behave toward, look at, and experience the objects. And, last of all, the house. We must not forget that the artist, after all, has invited us into his habitat. We must point out, however, the oddity of this house that has such thick foundations, yet has no roof. Can one live in his place like that? Does the artist really want us to dwell in his home?

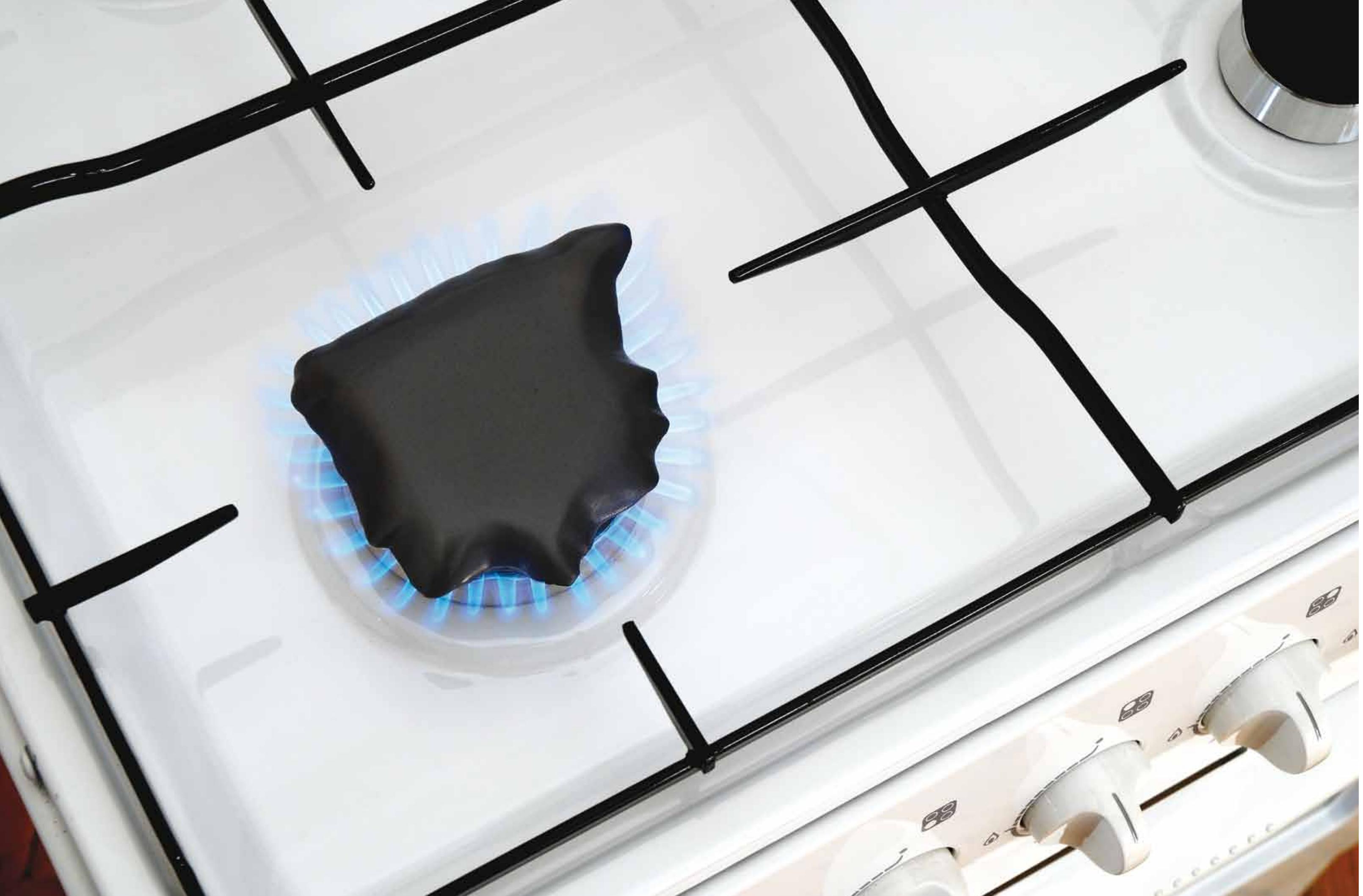


Para responder a esta pregunta, y cerrar nuestro viaje hay que desenterrar, no olvidemos que estamos en un sitio arqueológico, a las dos deidades griegas que dominan el espacio del hogar. Rescatamos a estas deidades con la ayuda del artículo de Jean-Pierre Vernant *Hestia y Hermes. Sobre la expresión religiosa del espacio y el movimiento en los griegos*. El hogar según la mitología griega estaba amparado por dos dioses que hacen pareja sin tener una clara relación entre sí. Su relación no es sanguínea, ni genealógica, ni los une ningún vínculo familiar o de subordinación o protección. Su relación se basa en una pura afinidad, en una simple proximidad. Se podría decir que son los verdaderos dioses prójimos, los que crean un lazo vinculado a la cercanía y la *philia* que los une. Ambos protegen el hogar. Ella, Hestia, es el ancla, el ombligo de la casa, su centro, su raíz, su eje. Lo inamovible e imperecedero de todo hogar. Lo que lo hace permanecer a pesar de los embates de la intemperie. Él, Hermes, es dios de los pasajes, el mediador, el mensajero. Siempre moviéndose entre el mundo terreno y el celeste. Él cuida de las fronteras, de los umbrales, de los espacios que median entre el adentro y el afuera, entre la intimidad y la más desamparada de las intemperies. Sin uno de ellos, cualquier verdadero lugar, cualquier hogar sería imposible. Todo verdadero hogar nos arraiga pero también nos incita al nomadismo. Toda verdadera casa guarda un interior pero está atravesada por la negatividad y los fantasmas de la intemperie.

*To answer this question and bring our journey to a close, we must dig out—let us not forget that we are in an archaeological site—the two Greek deities that rule the domestic domain. We rescue these deities with the help of the essay by Jean-Pierre Vernant Hestia – Hermes. The Religious Expression of Space and Movement Among the Greeks. According to Greek mythology, the home is protected by two gods that are coupled but not bound by any specific relationship. They are not related by blood or by shared ancestry, they have no connection through family, nor one based on subordination or protection. Their relationship is based on sheer affinity, on proximity alone. It could be said that they are the true neighbour gods, the ones that give rise to ties emerging from contiguity and the *philia* that brings them together. They both protect the home. She, Hestia, is the anchor, the navel of the house, its centre, its root, its axis. What is unchangeable and eternal in every home. What makes it withstand the assaults of the elements. He, Hermes, is the god of passages, the intermediary, the messenger. He is always moving between the earthly and the heavenly worlds. He watches over borders, over thresholds, over the spaces that mediate the inside and the outside, the privacy of the home and the most forsaken exposure to the elements. Without either of them, a true place, a home, could not possibly exist. Every true home gives us a sense of rootedness, yet also stirs in us a desire to wander. Every true home holds an interior, but one traversed by the negativity and the ghosts of the elements that rage outside.*

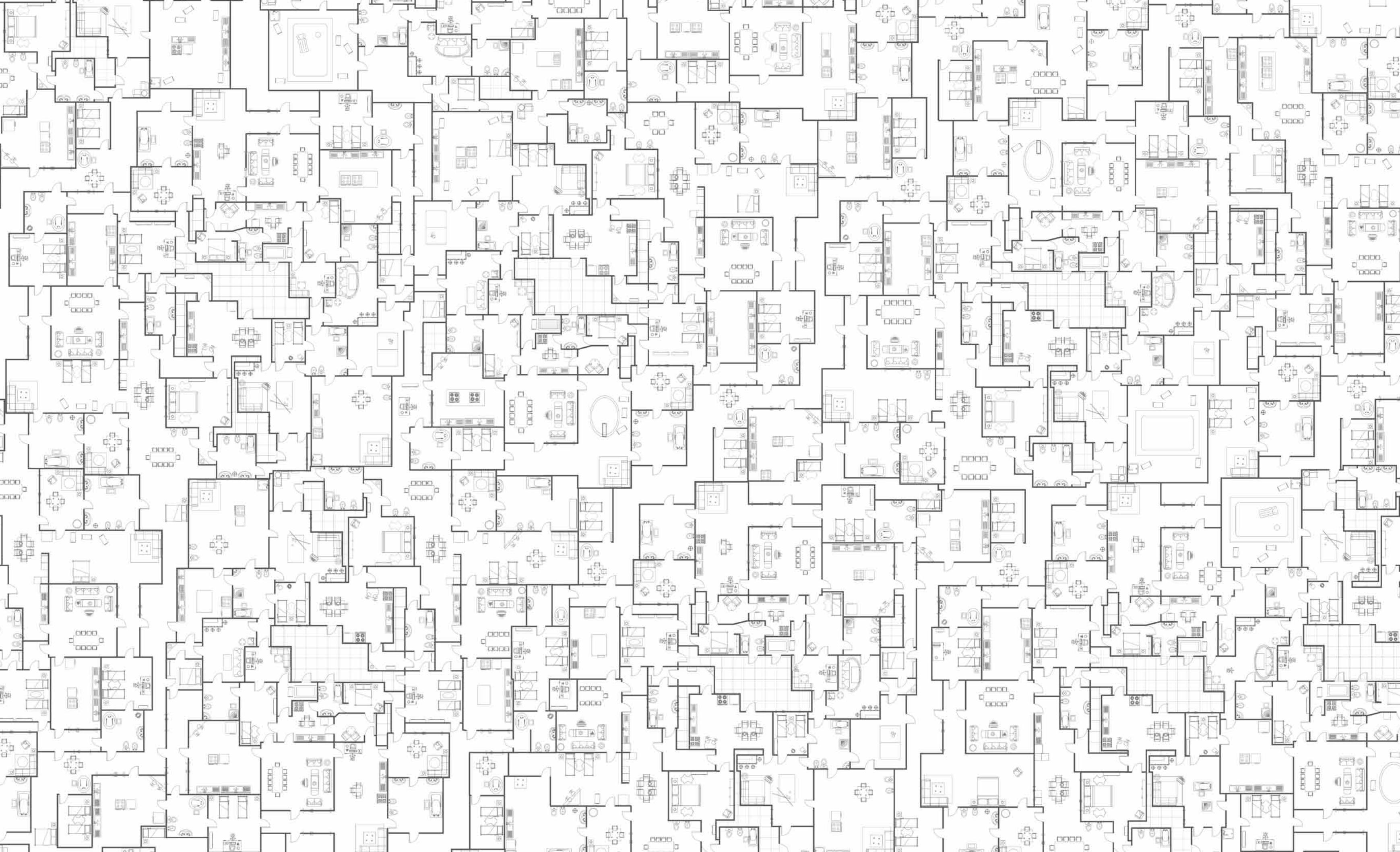


NACIONALISMO DOMÉSTICO  
2004



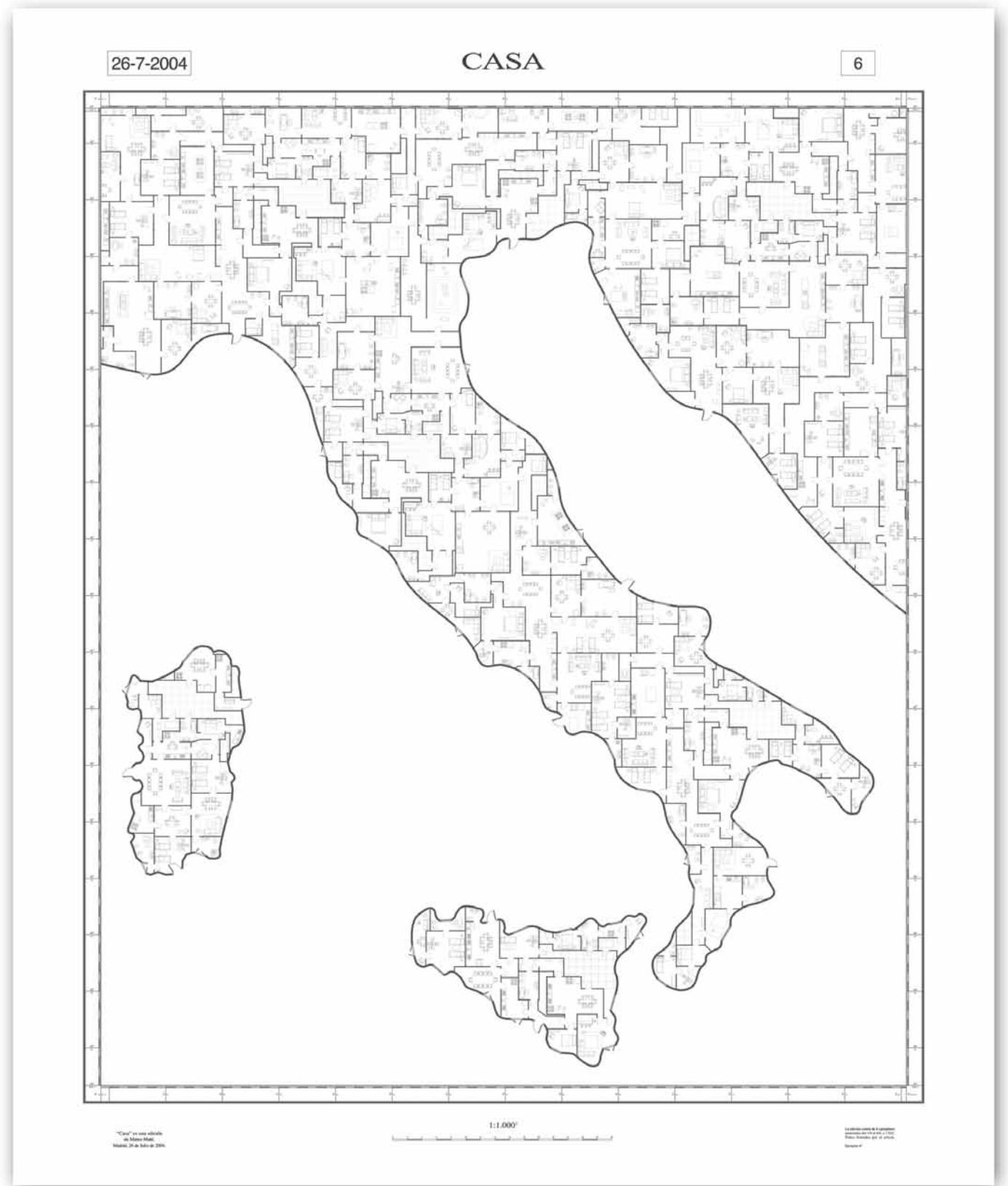


NACIONALISMO DOMÉSTICO  
2008





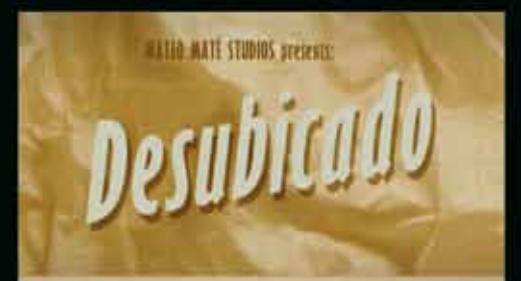
CASA (Península)  
2004



CASA (Italia)  
2004



*DESUBICADO.*  
Galería Oliva Arauna, Madrid, 2003



## MISERICORDIA/

Michael Stanton

*"En un momento como el actual, en que nuestro tiempo privado está siendo ocupado y colonizado a la fuerza por una masa de signos que, en su búsqueda de recepción, intentan por todos los medios, y hasta subliminalmente, esquivar nuestra vigilancia, resulta imprescindible que desplacemos nuestro interés desde el productor al consumidor de signos. Un signo producido intencionalmente representa una voluntad de comunicar, una llamada de atención. Y si es verdad que la producción de signos implica trabajo, no menos cierto es que la atención dedicada al signo y su decodificación exige también consumo de energía y, por tanto, trabajo. Seguramente, extraemos placer de una comunicación cuando el trabajo que exige es remunerativo e impone una liberación de energía mayor que la empleada."*

Franco Vaccari,  
"Duchamp and the Concealment of Work", 1978<sup>1</sup>

Entre los tataranietos bastardos de Marcel Duchamp, la cuestión del trabajo, o de su ausencia, es un asunto material. En la generación ibérica de artistas conceptuales que alcanzaron su mayoría de edad durante el periodo inmediatamente posterior al fascismo, a veces sucedía que gestos leves entrañaban grandes alusiones y daban lugar a afirmaciones de rotundidad latina. Obras como la de Marcel Broodthaers o la de Hans Haacke fijaron estándares que no se alcanzaban con regularidad. Sin embargo, la generación siguiente, e incluso más ilegítima, en la que se encuadra Mateo Maté, carece del heroísmo fortuito de sus predecesores. En su lugar, sus integrantes se consumen lentamente en el fuego de la ilegitimidad. La indeterminación con la que la cultura ibérica contemporánea ha comenzado a suavizar los combates y la postración de las que últimamente se ha liberado confiere a esta nueva generación una cierta libertad y el apremiante mandato de hacer y trabajar.

## MISERICORDIA/

Michael Stanton

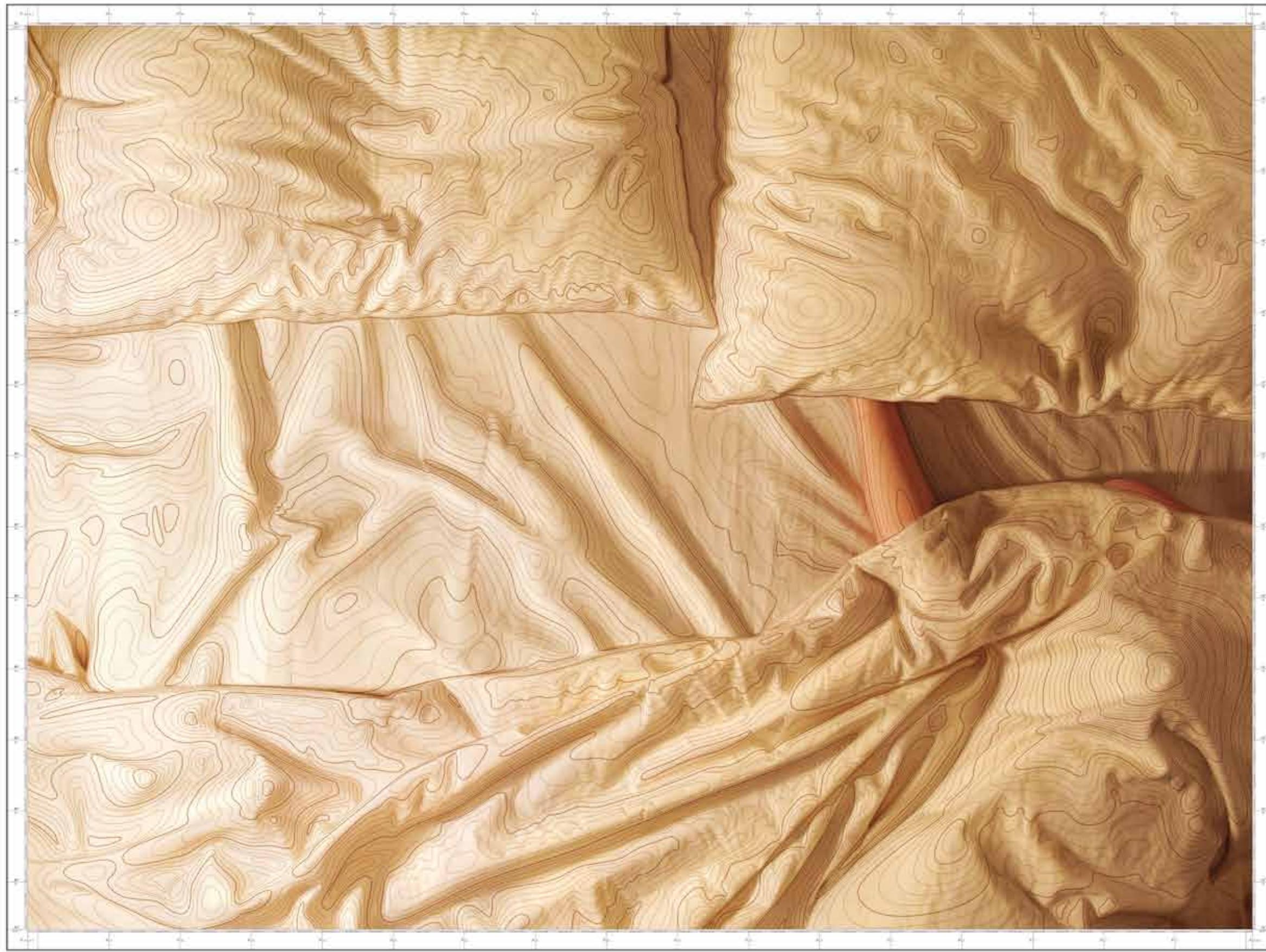
*"In a moment such as this when our private time is becoming forcibly occupied and colonized by a mass of signs which, in search of reception, attempt in every way, even subliminally, to elude our vigilance, it's absolutely necessary to shift our interest from the producer to the consumer of signs. An intentionally produced sign represents a will to communicate, a request for attention. If it is true that the production of signs implies work, it is equally true that the attention paid to the sign and its decodification also requires the consumption of energy and, therefore, work. Probably a communication is pleasing when the work that it requires is remunerative and determines a liberation of energy greater than that employed."*

Franco Vaccari,  
"Duchamp and the Concealment of Work", 1978<sup>1</sup>

*Among the bastard great-great-great grandchildren of Marcel Duchamp, the issue of work, or lack thereof, is a matter of matter. Of the Iberic generation of conceptual/installation artists who came of age in the period immediately following fascism it was sometimes the case that slight gestures implied great allusions and provoked Latin-scale assertions. The work of Marcel Broodthaers or Hans Haacke set standards that were not regularly achieved. But the next, even less legitimate generation that includes Mateo Maté, lacks the incidental heroism of its predecessors. Instead they smolder with the enthusiasm of illegitimacy. The semi-amnesia with which contemporary Iberic culture has glazed the struggles and dismay from which it was lately delivered, has given this new generation a certain freedom and an insistent mandate to make, to work and to expose.*









Quizás exacerbado por la naturaleza grosera del negocio global del arte en el que, como Viana Conti, en línea con Benjamin, escribiera, "Inscrutabilmente, Duchamp hizo su juego, a partir del cual las nociones de artista, de obra, de valor nunca volverían a ser las mismas ni en la historia ni en el mercado del arte. Al poner en marcha – con irresponsabilidad, pero con astuto carisma – un proceso de semiosis ilimitada en el preámbulo de este tercer milenio, unos pocos cerebros de la economía mundial sustituyeron, cual magos digitales, los productos del trabajo real por sus signos virtuales, haciendo destellar ante los ojos de los inversores y acreedores la irresistible y ambigua fascinación del oro de los lingotes que previamente se habían cobrado."<sup>2</sup> Sea desde la asunción de que el mercado está ya saturado de calaveras enjoyadas, gigantescos perritos florales y animales disecados, sea por la aspiración a producir otras cosas y a hacer dinero por otras vías, el nuevo grupo ibérico de artistas conceptuales que rodea a Maté parece haber restituido el trabajo, y hasta el oficio, a su lugar. Abundan cosas; se levantan estructuras. Pero, ¿qué trabajo? ¿Qué signos insisten de nuevo en la imposibilidad y en la no necesidad de aquella ilusión de abstracción que alimentó al arte y protegió a sus productores durante los tiempos oscuros anteriores a la década de los setenta? ¿Quién consume hoy? ¿Quién decodifica?

La primera vez que hablé de este proyecto con su creador pensé que su título sería *Nacionalismo doméstico* o *Lo doméstico nacional* -temas que le obsesionan, y una casa de esa forma conectaría con esos temas- y que al incluir a Portugal debería convertirse quizás en Iberismo doméstico. Y como a muchos les gustaría ver España más pequeña, y quizás a algunos otros más grande, su forma resultaría controvertida. Al igual que las regiones de este borde tan fracturado de Europa, sus estancias no cohabitan con facilidad pero se hallan conectadas entre sí. La puerta no se abre con suavidad, como ocurre con esas fronteras que se niegan a disolverse entre los estados que hoy componen ese todo desgajado que es la gran Europa. Pero, ¿será suficiente con reseñar la disposición discordante de los espacios embutidos, como en un burdo chorizo, en esta forma peninsular?, ¿o notar cómo el microcosmos de relaciones domésticas de este proyecto enlaza con asuntos de estado, o que ahí, en el suelo, manchado y cruel de La Gallera, las diferencias de escala solo sirven para resaltar las similitudes?

*Perhaps this is exacerbated by the crass nature of the global art business where, as Viana Conti wrote in the spirit of Benjamin, "Duchamp inscrutably made his moves, from which the notions of artist, of work, and of value would never be the same again in history or the art market. A few brains of the world economy, at the start of this third millennium – irresponsible, but astutely charismatic – in activating a process of boundless semiosis, replaced like digital conjurors the products of real work with their virtual signs, making the irresistible, ambiguous appeal of gold, emanating from the ingots that they had previously pocketed, glimmer in front of the eyes of investors and creditors."<sup>2</sup> Either assuming that the market in bejeweled skulls, giant floral puppies and bisected animals is glutted, or wishing to make other things and make money other ways, this new Iberic group of installation artists that surrounds Maté seems to have returned work, even craft, to the equation. Things abound and structures stand. But what work? What signs again insist that the illusion of abstraction that fueled art and protected its producers during the dark times before the '70s is impossible and unnecessary? Who is now consuming? Who decoding? How exposing?.*

*When I first discussed this project with its author I thought the title was to be Domestic Nationalism or The National Domestic. These themes do obsess him. And a house in this shape seemed thematic. Given the inclusion of Portugal perhaps it should be Domestic Ibericism. The shape is controversial for many would like to see Spain smaller and perhaps a few to see it larger. The rooms, like the regions of this very fractured edge of Europe, connect but do not cohabit with ease. The door do not open smoothly like the borders that refuse to dissolve between the states that now compose the reluctant whole that is greater Europe. But is it enough to simply note the discordant arrangement of spaces pressed like a coarse chorizo into this peninsular form? Or to note that this project's microcosm of domestic relations draws the focus of issues of state, or that differences in scale only serve to emphasize similarities there on the cruel stained floor of La Gallera?.*





Hace poco fui testigo en Barcelona de la explosión por toda la ciudad de arrebatos de sentimiento exaltado, muchas veces a cargo de extranjeros totalmente beodos. El gozo, generado por la industria deportiva más lucrativa del planeta, se desvaneció silenciosamente a la mañana siguiente cuando, ya sobria, la población retomó conciencia de que el ganador había sido la selección española. En medio del delirio, me interrogué sobre aquel entusiasmo ciego; el ardor pasajero, pero tan gráfico, me llevó a recordar la incontrolable alegría que yo mismo experimenté cuando mi ciudad de Nueva Orleans ganaba, unos pocos meses antes, en otro deporte inundado de dinero y que ni siquiera me gusta, provocando en mí las pasiones regionales, o tribales, o sectarias, que ahora se ocultan tras la enseña, más aceptable, del nacionalismo, y la constatación de que ese sentimiento sostiene negocios muy provechosos y refuerza las relaciones de clase. Cristiano Ronaldo te lo agradece. El engominado héroe ibérico pasea hacia su banco cruzando la sala VIP. Patriotismo y mercado casan a la perfección.

*I witnessed recently in Barcelona paroxysms of factional sentiment explode over the city, often from grossly drunk foreigners. This joy was produced by the most lucrative sports business on the planet, only to be quietly suppressed the next morning when the sobered population remembered again that it was the Spanish team that had won. In the midst of the delirium I wondered at the blind enthusiasm that drove such temporary yet graphic ardor only to remember my own uncontrollable joy when my city New Orleans won the national championship a few months earlier in another cash-soaked sport that I don't even like. I felt the regional, or tribal, or sectarian passions that now mask themselves under the more acceptable flag of nationalism and how this sentiment supports very profitable businesses and enforces class relations. Cristiano Ronaldo thanks you. The gelled Iberic hero strolls to the bank by way of the VIP room. Patriotism perfectly conjoins with the market.*



VIAJO PARA CONOCER MI GEOGRAFÍA V  
2003

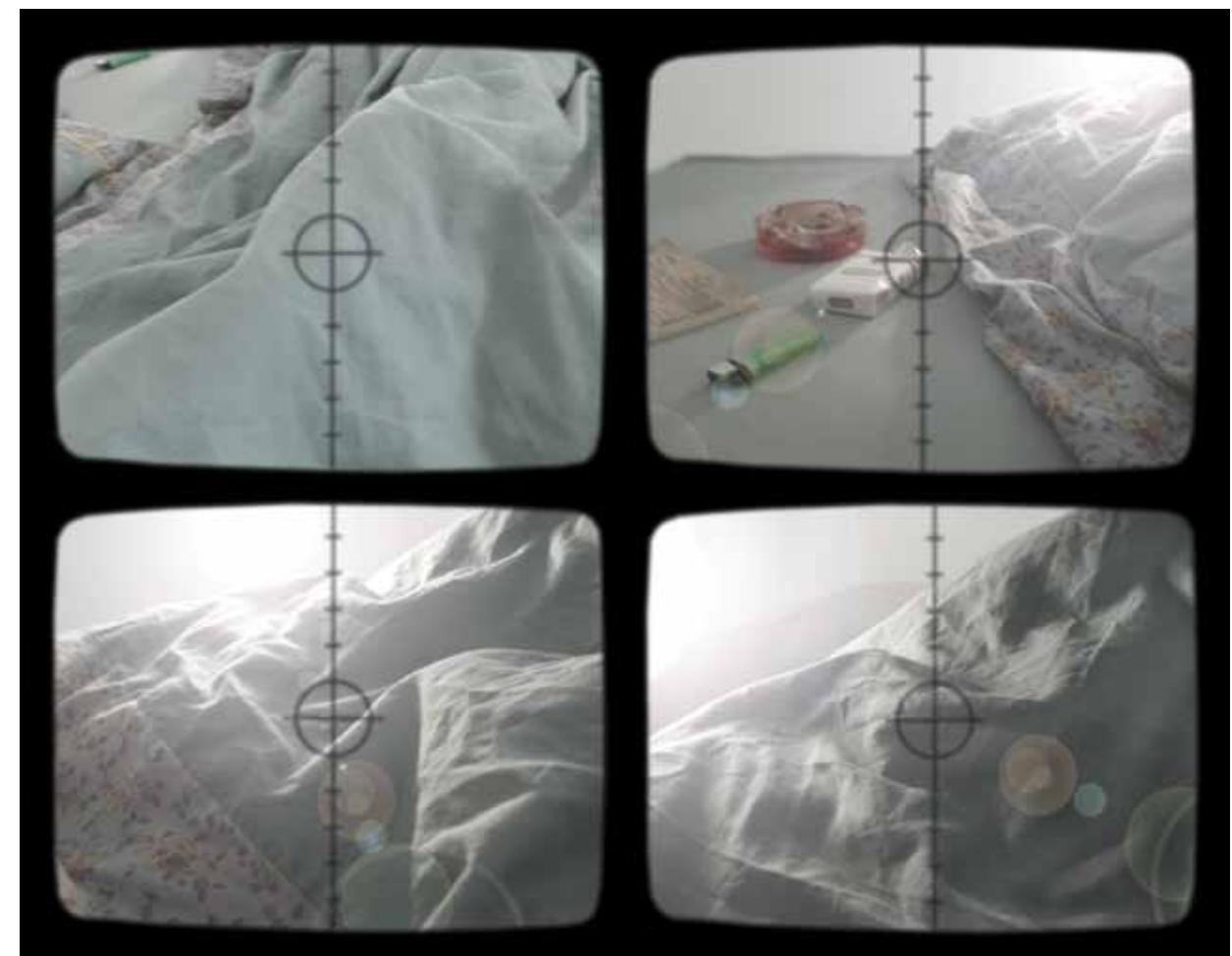




GEOGRAFÍA PARA LA BATALLA  
2004

Y luego está eso de «lo doméstico». En inglés, el desplazamiento lingüístico de house (casa) a home (hogar) fue sintomático de una crisis nacional. Como en España, en los Estados Unidos, en las seis décadas posteriores a la II Guerra Mundial, una suerte de entusiasmo ciego ha ido promoviendo, más y más, el negocio inmobiliario, los préstamos al límite, los embargos o cosas peores en nombre de lo doméstico. En esta turbulenta era, con las estructuras sociales tan hinchadas en la retórica como fracturadas en la realidad, un golpe de estado doméstico ha tenido lugar. Una junta militar inmobiliaria ha impuesto unos perfiles inalcanzables y unos protocolos rígidos sobre esa sencilla estructura que es la casa y sobre el potencial doméstico que alberga. Hay hogares «fabricados», también llamados mobile homes (una de cada siete familias norteamericanas vive en esos «hogares»), hogares «apartamentos» o apartment homes, town-homes (adosados baratos en torno a aparcamientos o miserables complejos de apartamentos imitando viviendas adosadas), etc. Ya no quedan casas "houses" en un entorno en donde cada vez menos unidades domésticas cumplen con los requisitos que el término hogar *home*, implica, donde la mayor parte de los niños nacen de padres que no están casados y en donde abundan las formas de cohabitación gay, monoparental o «inusual». Como parece ser habitual en términos culturales, la reducción del hecho va inevitablemente acompañada de una insistencia cada vez más machacona y estentórea en la inamovilidad y el carácter ascendente de ese mismo hecho. *El hogar* es historia, un ensueño nostálgico que conecta con las implicaciones de los valores familiares. En los EE.UU., cualquier corredor inmobiliario, republicano, predicador y miembro de la milicia insistirá en que lo que ellos reivindican y defienden es el «valor de la familia». Como la nación o la región, el hogar es un lugar que se nutre de los valores nacionales y se define por su diferencia frente a todo lo que queda fuera de él; un bastión de xenofobia. El nacional catolicismo, el partido nazi y el ku klux klan son los últimos movimientos políticos que se distinguen por el énfasis que ponen en dichos «valores» como tema central. La inmobiliaria y un renovado nacionalismo han revivido esos valores, potenciando la hostilidad y la sumisión.

*And then there's the "domestic." The linguistic shift from "house" to "home" in English was a symptom of national crisis. As in Spain, in the U.S. a form of blind enthusiasm has increasingly promoted edge borrowing, foreclosure or worse in the name of the domestic in the six decades since World War II. As social structures have both inflated in rhetoric and fractured in fact during this turbulent era, a domestic coup has taken place. A real-estate junta has imposed unattainable profiles and strict protocols on the "house", that simple structure, and on the domestic potential lodged therein. There are "manufactured," also called "mobile," homes (one in seven American families lives in these "homes"), "apartment homes", town-homes (cheap attached houses around parking lots or miserable apartment complexes mimicking attached housing), etc. There's not a "house" left in an environment where fewer and fewer households actually conform to the prerequisites implied by the term home. In the U.S. most children are born to unwed parents and gay, single and "unusual" cohabitations abound! As always seems to be the case, in cultural terms, the diminishing of fact is necessarily accompanied by the ever-more shrill and stentorian insistence that such fact is permanent and divine. Home is history, a nostalgic reverie that sits alongside the implications of family values. In the U.S., every realtor, Republican, preacher and militia-member will insist that "family value" is what they claim to stand for. A home is a place too like a nation or region, family-values fed and defined by difference from all that is outside it, a bastion of xenophobia. National Catholicism, the Nazi Party and the Ku Klux Klan were the last political movements distinguished by their stress on these "values" as a core issue. Real-estate and renewed nationalism have revived them again, encouraging hostility and subservience.*



Y aquí estamos, contemplando desde arriba o vagando por ese «hogar» sin techo de la rotonda perfecta de La Gallera, donde el espectáculo consistía en la muerte de animales. ¡De vuelta al nacionalismo doméstico! Una casa que, sin duda alguna, es más que un hogar, que exuda un anhelo exhibicionista, abriéndose, exponiendo sus no tan bien guardados secretos, conformada como la atormentada y dividida península: cuadrada pero no; deshabitada pero insistiendo, en sus elementos decorativos y materiales, en su hiperdomesticidad, con sus discordantes estancias habitadas por fantasmas culpables y por historias tan terribles que la ley prohíbe su esclarecimiento. Y el hecho de que fuera aquí donde los animales luchaban y morían mientras desde arriba nosotros observábamos alude, seguramente, a eso que en los EE.UU. hemos dado en llamar «violencia doméstica»: a ese deporte sangriento que es la vida familiar, con más personas muriendo o resultando heridas en esta suerte de carnicería familiar que víctimas del crimen convencional. Una profunda melancolía impregna este lugar en donde, en otro tiempo, la muerte sacaba a los miembros de la burguesía local de su letargo. Sin embargo, aquel mismo ardor nuestro por nuestros New Orleans Saints derivaba, que duda cabe, de la resurrección de nuestra anegada ciudad y de su sufrimiento compartido. Lo que los turcos llaman *hüznü*, una especie de melancolía colectiva, un dolor dulce, tiene mucho que ver con ello.

He sabido ahora que el título de la pieza es *Actos Heroicos*. Acto deriva de ceremonia; una ceremonia que, en este caso, es históricamente letal pero que recuerda también el acto sexual y hasta el concepto de teatro. Luego, está *heroicos* – del griego –, que significa tanto defensor como semidiós. Quizás el círculo de La Gallera, esa forma divina sobre la que se planta humildemente esta casa, apunte a la conexión con el pasaje heroico y los placeres salvajes que aquí tienen lugar. Esta estancia redonda, las balconadas desde las que contemplar el sufrimiento de las bestias, formaron también parte del fenómeno de panteones públicos que tal protagonismo alcanzó en la vida cívica de los bulevares decimonónicos y que para Walter Benjamin y su legión de admiradores incluían muy especialmente los panoramas.<sup>3</sup> Tras la ilustración, el templo circular parece haberse transformado ofreciendo el panorama al voyeurismo popular o infligiendo

*So we look down or wander through a roofless "home" where animals died as spectacle in the perfect rotunda of La Gallera. Back to domestic nationalism! This house is indeed more than a home. It emanates the sad yearning of the exhibitionist, opening itself, exposing its not-well-kept secrets, shaped like the troubled and divided peninsula, square but not, uninhabited yet insisting by its furnishings and materials that it is hyper-domestic, its discordant rooms wandered by guilty ghosts and histories so terrible that law forbids their investigation. And the fact that it was here that animals fought and died as we looked on from above must refer to what we call in the U.S. "domestic violence," to the blood-sport that is family life. More people die or are injured from this kind of familial carnage than from conventional crime. A profound melancholy pervades this place where death once roused the local bourgeoisie from their torpor. Yet my own zeal for our New Orleans Saints certainly rose from the resurrection of our inundated city and its shared suffering. What the Turks call hüznü, a collective melancholy, a sweet pain, has something to do with this.*

*Now I know that the title of the piece is Actos Heroicos. Act, acto, derives from ceremony, in this case historically lethal, but also recalls the sexual act, even the concept of play. Then there is heróicos – heroic from Greek –, signifying both defender and demi-god. Perhaps the circle of the Gallera, the divine shape in which this house humbly squats, hints at the connection to the heroic passage and the savage pleasures that are performed there. This round room, its galleries used to observe the suffering of beasts, was also part of the phenomenon of public pantheons that particularly signified the civic life of the boulevards during the 19th century. For Walter Benjamin and his many admirers these especially included the panoramas.<sup>3</sup> Following the Enlightenment, the circular temple appears to have transformed in order to provide popular voyeurism in the panorama or to inflict novel forms of punishment in the panopticon. Maté's project serves both these purposes. In this stained rotunda his roofless*

nuevas formas de castigo en el panóptico. El proyecto de Maté sirve a ambos propósitos. En esta rotonda manchada, su casa sin techo se recuesta a la manera de la de Andrei Tarkovsky, en *Nostalghia*<sup>4</sup>, en las ruinas de la Abadía de San Galgano, en la última escena de ese filme heroico que, por virtud de sus temas de memoria y muerte, es más una *Iliada* que una *Odisea*. La palabra nostalgia deriva de *vόστος*, *nvóstos*, «vuelta al hogar», un término en sí mismo homérico, y de *άλγος*, *álgos*, «dolor» o «dolér». Para Homero, se trata de un dolor inextinguible por volver; para Tarkovsky, el poeta muerto y su perro, símbolo eterno de la devoción, se sientan en calma ante su pequeña morada al abrigo de las columnas de la gran iglesia, de vuelta por fin.

*"Pues también he ido allí y me seguía un numeroso ejército en expedición en la que me iban a suceder funestos males, Así es que contemplando aquello quedé por largo tiempo extasiado..."*

Homero, *La Odisea*<sup>5</sup>

En *Nostalghia*, el poeta Gorchakov investiga la vida de Sosnovsky, un compositor del siglo XVIII que vivió en Italia y que acabaría suicidándose tras su regreso a Rusia. Gorchakov conoce a un loco y queda intrigado por él. La primera seducción del loco se basa la inquietante premisa de que el resultado de sumar 1 y 1 no es 2, sino un 1 mayor, lo que demuestra con dos gotas de aceite de oliva. De igual modo, en la casa de Maté, el despliegue de estancias, el mobiliario cotidiano, la silueta peninsular no suman como debieran. Desde luego, no hasta ese 1 mayor. El recorrido del héroe por este espacio es un recorrido agitado. Sus actos son fútiles. Esta *Odisea* recuerda aquella guerra inútil que condujo a la narración del poema y la búsqueda del retorno que representa. La casa de Maté sobre el ruedo, alude a una sociedad ibérica en disolución que, desde la muerte de sus tiranos hace más de tres décadas, ha vagado por un mar interior en un intento por redefinir y a la vez por redescubrir. El agotado embeleso y la pérdida deben asomarse a esa Ítaca limpia y doméstica, ahora inalcanzable, en donde Penélope ya no espera y las propias estancias compiten por el espacio que ocupan. La sala de deportes sangrientos resuena con los lamentos de tantos de aquellos que cayeron heridos en la aventura del regreso al hogar.

*house nestles like Andrei Tarkovsky's, in Nostalghia<sup>4</sup>, does into the ruins of the San Galgano's Abbey in the last scene of this heroic film that is more an Illiad than an Odyssey given the themes of memory and death. The word nostalgia derives from *vόστος*, *nvóstos*, "returning home", an Homeric term itself, and *άλγος*, *álgos*, "pain" or "ache." For Homer it's an unquenchable ache for return. For Tarkovsky the dead poet and his dog, the timeless symbol of devotion, sit calmly before their small house within the columns of the great church, returned at last.*

*"There I'd sailed, you see, with a great army in my wake, Out on the long campaign that doomed my life to hardship, That vision! Just as I stood there gazing, rapt, for hours..."*

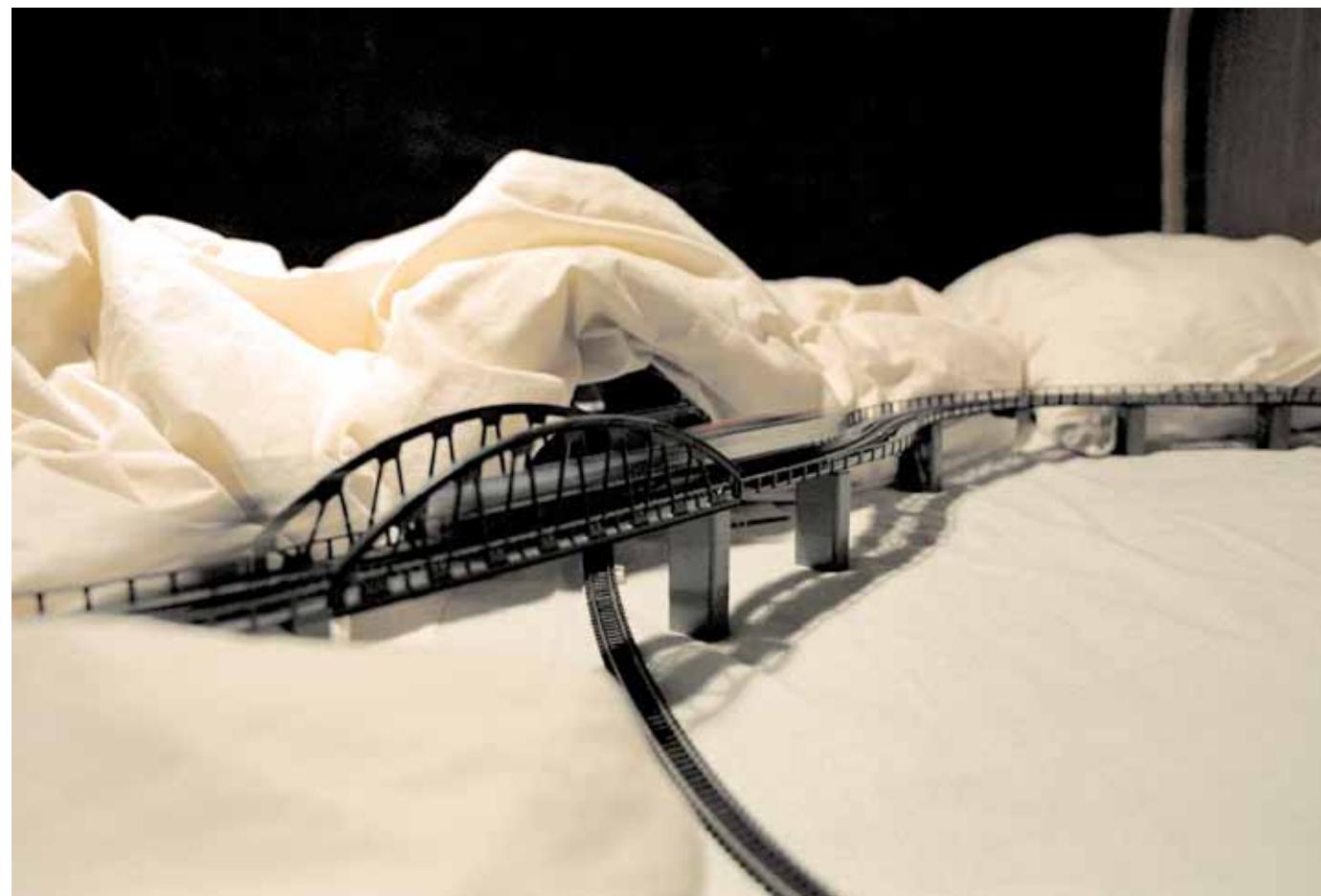
Homer, *The Odyssey*<sup>5</sup>

*In Nostalghia the poet Gorchakov researches the life of an 18th-century composer Sosnovsky, who lived in Italy and committed suicide after returning to Russia. Gorchakov meets and becomes intrigued by a madman whose first seduction is based on the disturbing premise that 1+1 does not equal 2 but a greater 1! He proves this with two drops of olive oil. In Maté's house likewise, the array of rooms, the quotidian furniture, the peninsular profile, do not add up correctly. But certainly not to a greater 1! The hero's passage through this space is a restless one. His acts are futile. This Odyssey recalls the pointless war that led to the poem's narrative and the search for a return that it signified. Maté's house in the cock-ring calls to a dissolving Iberic society that has, since the death of its tyrants more than three decades ago, wandered the inland sea attempting to redefine and rediscover at the same time. Exhausted rapture and loss must look down on the clean domestic Ithaca no longer attainable where Penelope no longer waits and where the rooms themselves contest the space they occupy. The hall of blood-sports resonates with the laments of so many too hurt by their adventures to come home.*



En un paréntesis de su trabajo, Gorchakov en Nostalgia visita la *Madonna del Parto* de Piero della Francesca, pintada en 1460.<sup>6</sup> La dama está de pie, bajo la protección de un pabellón con unas suaves cortinas que dos ángeles idénticos, reflejo el uno del otro, descorren. Con infinito cuidado, ella misma toca la abertura de su vestido, en donde los primeros signos de embarazo la identifican, bien como la madre inmaculada de un niño de importancia histórica (como indicaría asimismo el halo que, como un plato oscuro, descansa sobre su cabeza), bien como una más de esas perpetuas encarnaciones de afirmación sexual, una línea de mujeres que vinculan existencia y cuerpo. La otra mano se apoya sobre la cadera en un gesto de orgullo que contrasta con su aspecto de melancolía contemplativa. Estamos ante una mujer de emociones encontradas. Las cortinas abiertas llevan en sí un erotismo que se repite en ese *parto* que con tanta delicadeza acaricia. Tras todos esos pliegues, la pintura oculta lo más sublime y lo más hermoso de los hechos humanos. Es a un tiempo profundamente tranquila, segura de sí y maliciosamente sensual. Emociona y lo hace irremediablemente.

*As a parenthesis to his work Gorchakov in Nostalgia visits Piero della Francesca's *Madonna del Parto* painted in 1460.<sup>6</sup> The lady stands sheltered in a pavilion whose ductile curtains are parted by identical mirrored angels. She herself touches with infinite care the opening in her dress where the first signs of pregnancy identify her as either the immaculate mother of an historically significant child as seems to be also indicated by a halo that sits like a dark plate on her head, or she is another of the perpetual vessels of sexual affirmation, a line of women linking existence and the body. Her other hand rests on her hip in a gesture of pride that contrasts to her look of contemplative melancholy. This is a woman of mixed emotion. The parted curtains bear an eroticism repeated by the parto she so delicately fondles. The painting shields beneath its folds both the most sublime and beautiful of human facts. It is both profoundly calm, confident and slyly sensual. It moves and cannot help but move.*



Recuerda también otra pintura de Piero de 1445-1462 situada en el cercano Sansepulcro, el complejo políptico centrado en una *Madonna della Misericordia*, que abunda en un tema mucho menos misterioso y más habitual en la iconografía cristiana. Aquí, la capa, abierta también con delicadeza, se extiende para acoger a las masas de fieles que, diminutos, se refugian bajo ella. ¿Podrán la casa de Tarkovsky, dispuesta delicadamente bajo la protección de las grandes columnas de Galgano, o la de Maté, ubicada dentro del abrazo carnal de La Gallera, hallar también el refugio y el socorro prometidos al abrigo de los serenos y monumentales espacios arquitectónicos que las contienen? Llegados aquí, quizás lo mejor sería recordar a Vaccari: "Seguramente, extraemos placer de una comunicación cuando el trabajo que exige es remunerativo e impone una liberación de energía mayor que la empleada."<sup>7</sup> Lo que parece ser el caso aquí. Finalmente, en Valencia, otra misericordia acoge a la casa ibérica, ahí donde los animales sufrieron y donde una sociedad herida continúa luchando, donde unas relaciones de poder, en una escala que va de la casa al estado, continúan sumidas en un perpetuo flujo, situándose en ocasiones al borde de una visible discordia.

*It also recalls another painting by Piero from 1445-'62 in nearby Sansepulcro, the complex polyptych centering on a Madonna della Misericordia, reiterating a much less mysterious and more common theme in Christian iconography. Here the equally carefully opened robe of the Madonna spreads to accept the masses of the faithful, tiny and sheltered beneath her gown. Can the great columns of Galgano, or the house of Maté set within the carnal embrace of the Gallera, not also find refuge and promised succor in the embrace of the serene and monumental architectural spaces that contain them? Perhaps here it is best to recall Vaccari: "Probably a communication is pleasing when the work that it requires is remunerative and determines a liberation of energy greater than that employed."<sup>7</sup> This seems the case here. Finally, in Valencia, another misericordia shelters the Iberic house where animals suffered and where a damaged society continues to struggle, where power relations, from the scale of the home to the state, remain in perpetual flux and verge at times on visible discord.*

<sup>1</sup>Vaccari, Franco, *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, [Duchamp and the concealment of work] translation Harriet Graham. (Modena: S.T.E.M. MUCCHI, 1978); from Vaccari, Franco, *Duchamp Messo a Nudo: Dal ready-made alla finanza creative* [Duchamp Stripped Bare: From the ready-made to creative finance.] (Venezia: Galleria Michela Rizzo, 2009)

<sup>2</sup>Conti, Viana, "Franco Vaccari - Arte e Profetia: Dalla forza lavoro al bagliore dell'oro." ["Franco Vaccari – Art and Prophecy: From labour-power to the gleam of gold."] translation Harriet Graham; from Vaccari, Franco, *Duchamp Messo a Nudo: Dal ready-made alla finanza creative* [Duchamp Stripped Bare: From the ready-made to creative finance.] (Venezia: Galleria Michela Rizzo, 2009)

<sup>3</sup>Benjamin, Walter, "Paris - Capital of the Nineteenth Century" in *Reflections*, (New York: Harcourt Brace Janovich, 1978) pp. 146-162.

<sup>4</sup>Nostalgia (Russian: Ностальгия) directed by Andrei Tarkovsky and starring Oleg Yankovsky, Domiziana Giordano and Erland Josephson, 1983.

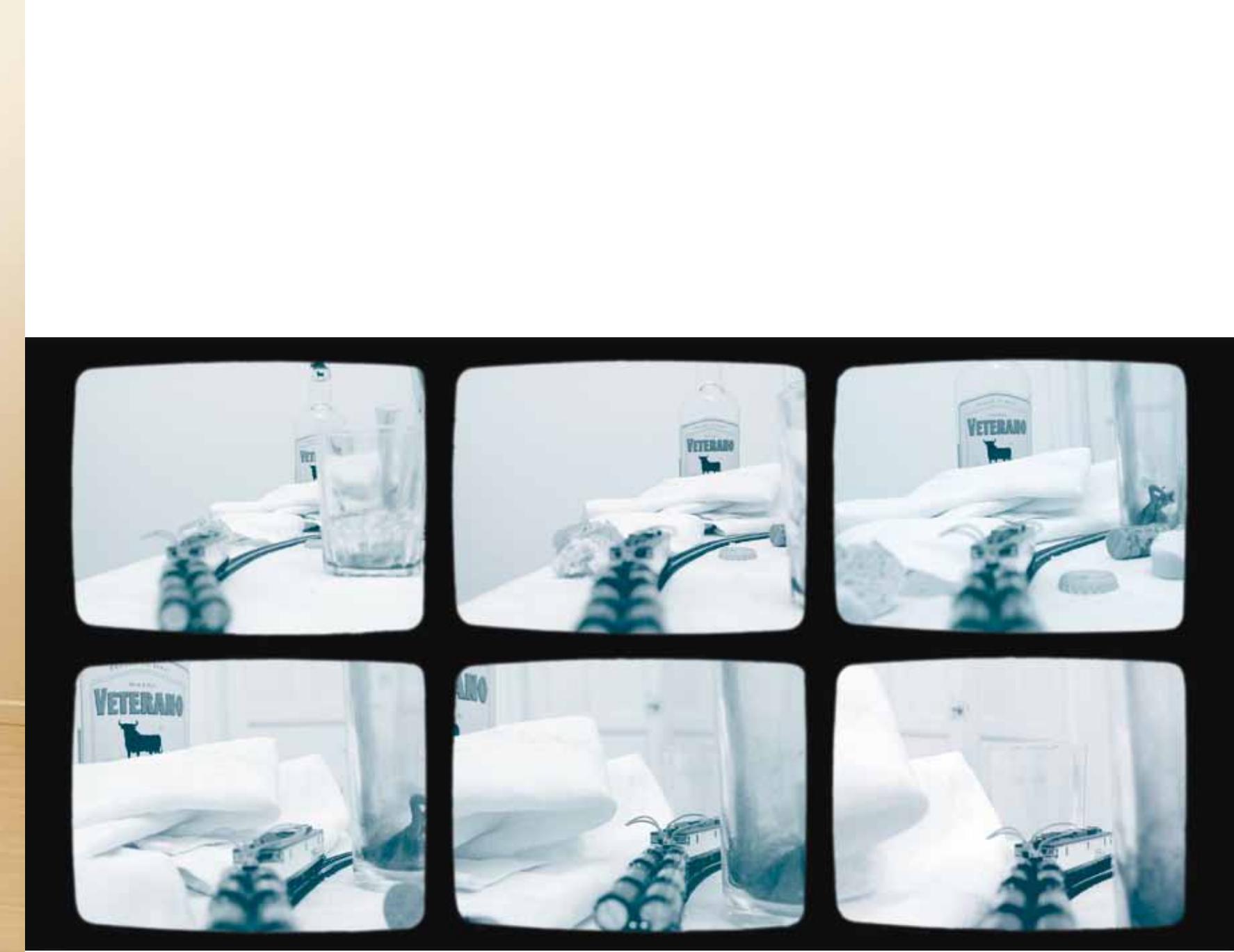
<sup>5</sup>Homer, *The Odyssey*, trans. Robert Fagles (New York: Penguin, 1996); as quoted in Scarry, Elaine, *On beauty and being just*, (Princeton and Oxford: Princeton, 1999)

<sup>6</sup>In 1983 the work was housed in the country chapel of Santa Maria di Montemontana in Monterchi.

<sup>7</sup>See footnote 1.

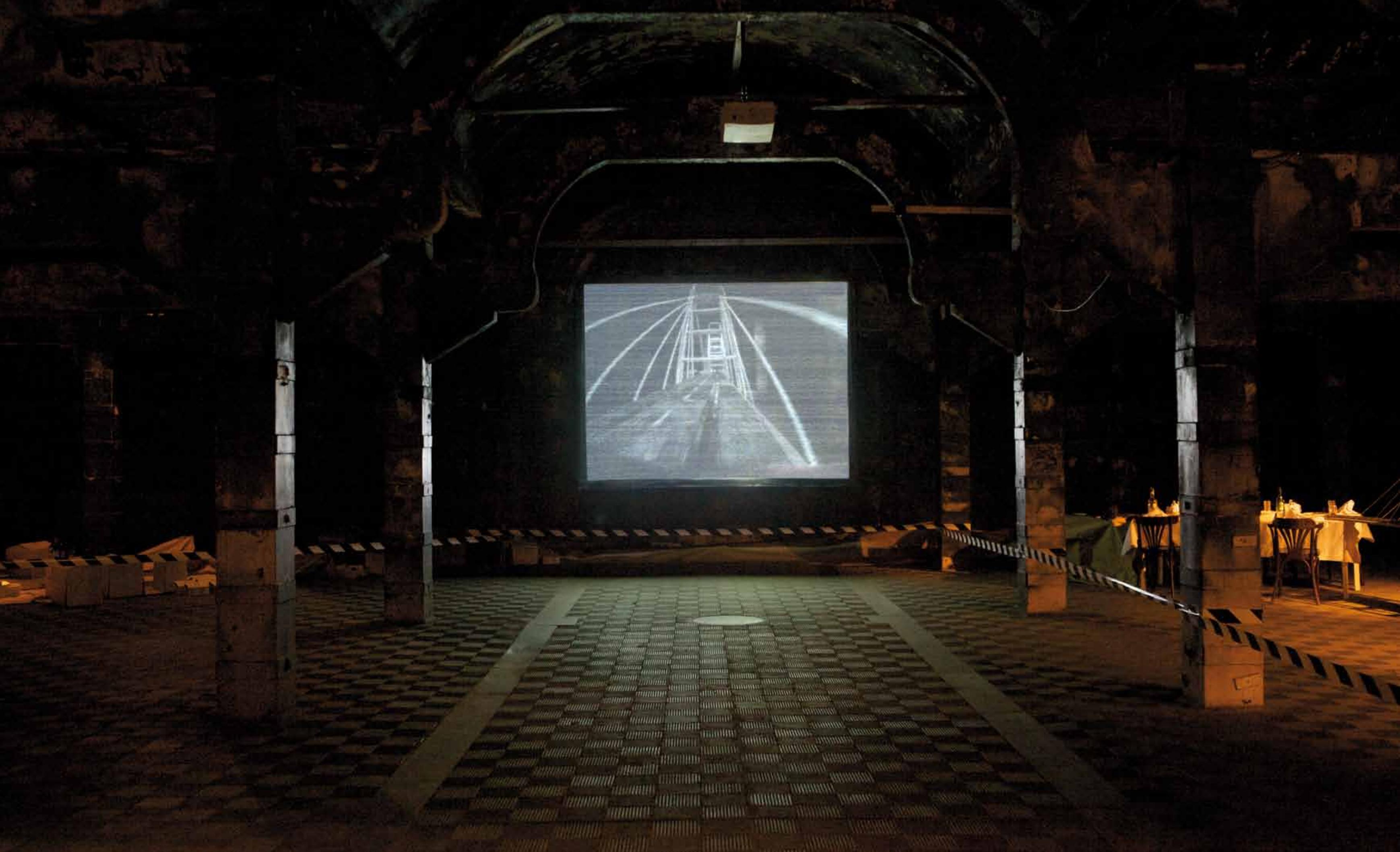


VIAJO PARA CONOCER MI GEOGRAFÍA II  
2001



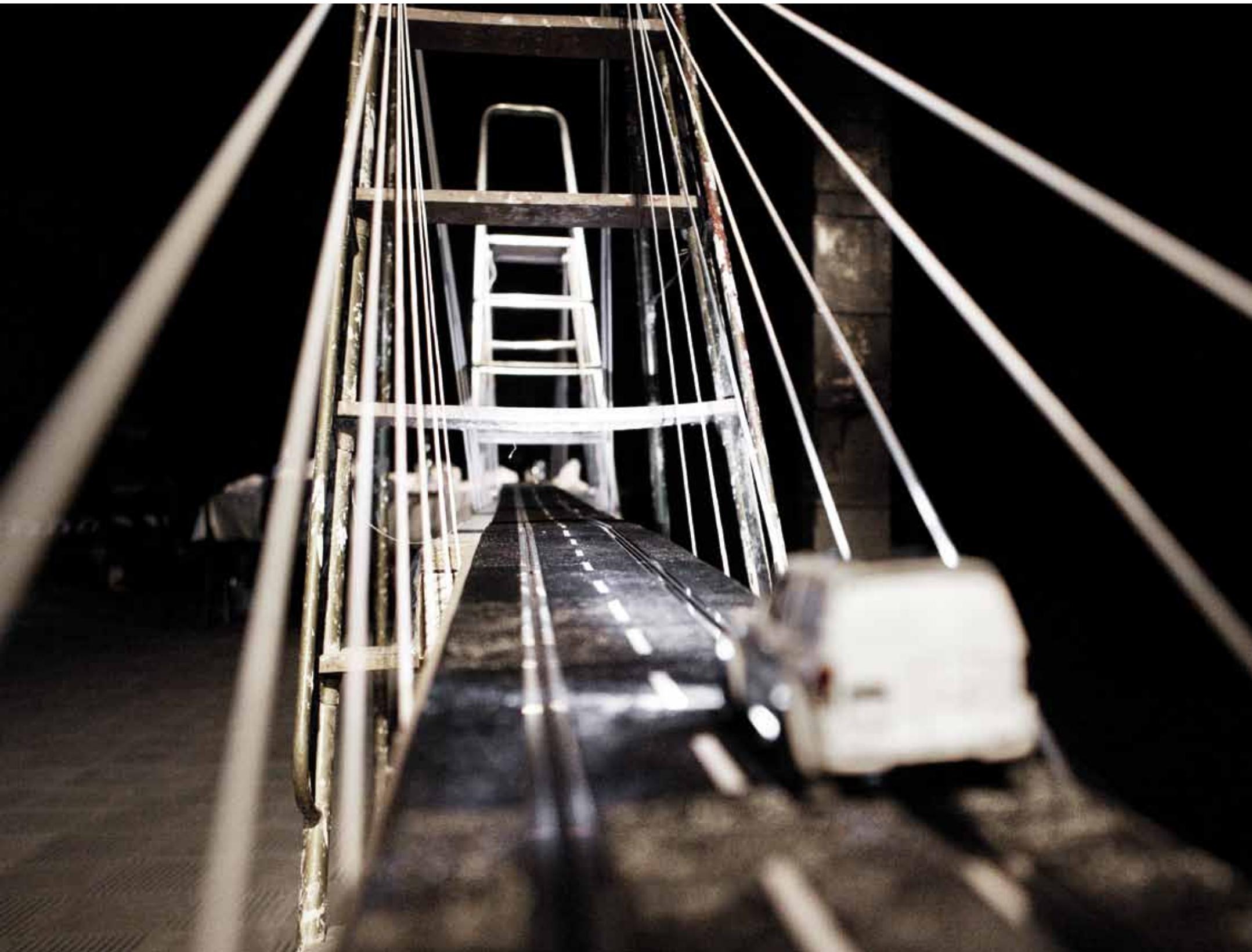
VIAJO PARA CONOCER MI GEOGRAFÍA  
Matadero, Madrid, 2010

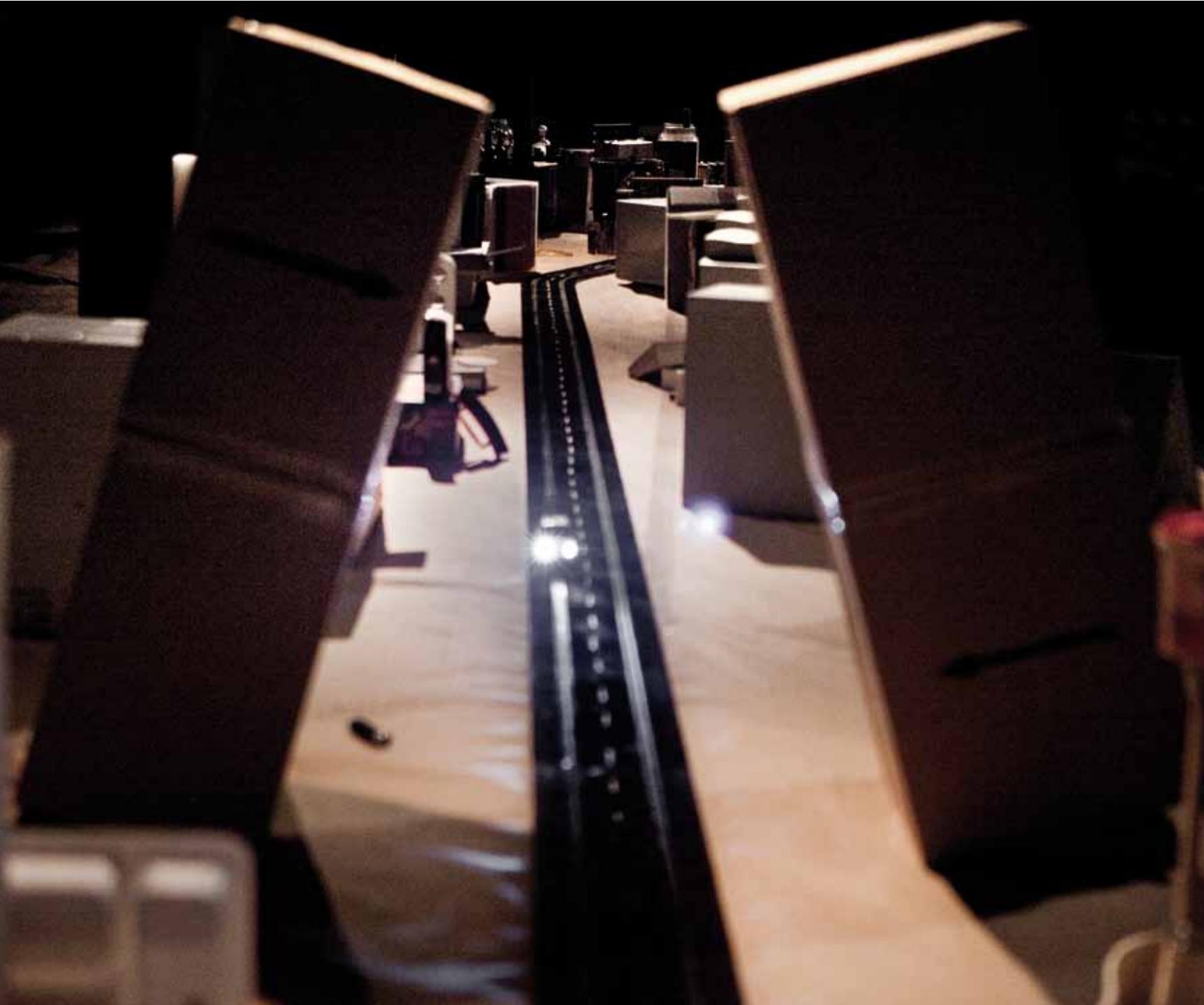












# ENTRE ACTOS HEROICOS Y NACIONALISMOS DOMÉSTICOS /

Dennys Matos

*"Roturar terrenos en los que hasta ahora sólo crece la locura. Penetrar con el hacha afilada de la razón sin mirar a derecha o izquierda, para no caer en el horror que seduce desde lo hondo de la selva primitiva."*

Walter Benjamin "Libro de los Pasajes".

## I- Entre Actos Heroicos y yo

Comienzo mi reflexión sobre Actos heroicos, (2011) contando primero una experiencia personal que, de alguna manera, esta obra de Mateo Maté me hace revivir.

Me hace revivirla, digo, de alguna extraña manera, porque hace muchos años de aquellos hechos. Una experiencia que es de cuando vivía en el comunismo, muy diferente a la vida que, supongo, pude haber tenido, de haberla vivido en el capitalismo, tal y como vivo ahora. Ha pasado tiempo, y sin embargo, a pesar de todo lo sucedido, nunca caí en la cuenta de cuán acendrados, de cuán nítidamente presentes seguían esos recuerdos en mi mente hasta que me vi inmerso en las obras o, digamos mejor, en el espacio simbólico que (re)crea Actos heroicos de este artista español.

En 1983, el año en que los Estados Unidos invadieron la isla de Granada en el Caribe antillano menor, yo tenía entonces quince años y cursaba undécimo grado en el preuniversitario Manolito Aguiar de La Habana. Como consecuencia de la invasión 25 obreros cubanos de la construcción resultaron muertos, entre los más de setecientos que ofrecieron resistencia armada a los Rangers norteamericanos de Reagan que, en número muy superior, tuvieron 19 muertos. Ese mismo año incluyeron en el programa de estudio las clases de Preparación Militar porque, según nuestros dirigentes, debíamos estar preparados para defendernos, una vez más, del peligro inminente de que, otra vez, Cuba fuera invadida por los Estados Unidos.

# BETWEEN HEROIC ACTS AND DOMESTIC NATIONALISMS/

Dennys Matos

*"To cultivate fields where, until now, only madness has reigned. Forge ahead with the whetted axe of reason, looking neither right nor left so as to not succumb to the horror that beckons from deep in the primeval forest."*

*"The Arcades Project", Walter Benjamin.*

## I- Between Actos Heroicos and Me

*I begin my reflection on Actos heroicos (Heroic Acts), (2011) by narrating a personal experience that this work by Mateo Maté in some way makes me relive.*

*It makes me relive it, however, in some strange way, for many years have passed since those events. An experience that occurred when I was living under communism, very different, I suppose, from the life I could have had if I had lived under capitalism, as I live now. Time has passed, and I had never noticed how undiluted, how sharply present these memories were in my mind, despite all that had transpired since, until I found myself immersed in the works, or I should rather say, the symbolic space (re)created in Actos heroicos.*

*In 1983, the year that the United States invaded the island of Grenada in the south-eastern Caribbean Sea, I was fifteen years old and attended the eleventh grade at the Manolito Aguiar secondary school in Havana. The invasion resulted in the death of twenty-five Cuban construction workers out of the more than seven hundred that took arms to resist Reagan's North American Rangers, who despite their much greater numbers lost nineteen men. That same year, the high school curricula started to include courses in Military Training because, according to our leaders, we had to be ready to defend ourselves, once again, from the imminent danger of another invasion of Cuba by the United States.*

Así que en el último turno salímos a la pista del estadio del preuniversitario acompañados por dos oficiales del ejército. En cuarenta y cinco minutos corríamos, formábamos, marchábamos, nos enseñaban a cavar trincheras y lanzar granadas. Al otro día, tocaban las clases teóricas y entonces bajábamos a la primera planta donde estaba la Cátedra de Preparación Militar.

Pero la Cátedra de Preparación Militar había sido antes el aula de Base de la Producción Contemporánea (BPC) donde, entre otras cosas, aprendíamos el funcionamiento del Motor de Combustión Interna (MCI), además de enseñarnos teoría y práctica para la organización de la producción, diseño y construcción de objetos y cosas del hogar. Al entrar a la Cátedra de Preparación Militar me encontraba todavía con un "trozo" del aula de BPC: cajas de herramientas, sillas, mesas, persianas, camas, sofás y sillones que, no hacía mucho, nosotros mismos habíamos construido en esas clases. Era como si me estuviese moviendo constantemente entre dos espacios o como, sin apenas moverme en el espacio, habitara, sin embargo, entre dos mundos cuya lógica de vida fuese diametralmente divergente. La parte "doméstica" del aula recordaba la vida, que más allá de las valoraciones que hoy pueda hacer de ella, yo percibía en aquél entonces como una vida estable, como la casa familiar, como el único espacio de intimidad capaz de cobijarme de aquel otro espacio de lo militar y la guerra que atravesaba a toda la vida de afuera.

*So during the last hour of school we went out to the sports field escorted by two army officers. For forty-five minutes we ran, got in formation, and marched; we were taught to dig trenches and launch grenades. The following day, we would be due for the theoretical classes, and then we went down to the first floor, where the Military Training Room was located.*

*But until that time, the Military Training Room had been the classroom for BPC (Foundations of Contemporary Production) where, among other things, we had been learning how an internal combustion engine (MCI) worked, and had been taught theoretical and practical aspects for organising the production, design and construction of household goods. On entering the Military Training Room, I would come across "remains" of the BPC room, such as tool boxes, chairs, tables, shutters, beds, sofas and armchairs, which we had built not so long ago during those lessons. It felt as if I were constantly shifting between two spaces, or as if, though barely moving in space, I inhabited two worlds with diametrically opposed approaches to life. The "domestic" part of the classroom reminded us of life, which those days I used to perceive as stable, regardless of how I may assess it nowadays: as the family home, as the only place that was private and could offer shelter from that other space of the military and of war that cut across all life outside.*

## II- Espacio privado y desacralización

Ahora, cuando veo *Actos Heroicos* de Mateo Maté, me viene a la mente aquella tensión, aquel contraste que yo percibía en la Cátedra de Preparación Militar entre un espacio de guerra, un espacio de beligerancia y violencia y aquel otro que, a punto de desvanecerse, todavía me trasladaba a un lugar de privacidad, que reproducía las significaciones del hogar, donde placer y deseo como intimidad última se reparten el pulso de la vida. En la Cátedra de Preparación Militar, mi atención estaba eclipsada por las imágenes y los sonidos de guerra y violencia, por objetos y cosas que dan muerte porque, a fin de cuentas, de eso va la guerra: de tú matar o de que te maten. Y no recuerdo que los objetos domésticos pusieran en duda o cuestionaran la omnipresencia de la violencia y la guerra en aquel espacio. De hecho, mientras estuvieron, nunca los percibí como una presencia que ganara terreno, que desafiará o que plantara cara a la muerte en su patio. Era como si las significaciones domésticas, sus contenidos de privacidad e intimidad retrocedieran, como si se replegaran o, en otras palabras, como si nunca tuvieran oportunidades frente al hecho de la guerra, frente a una presencia de violencia y muerte.

Para Foucault "es posible que nuestra vida esté dominada por un determinado número de oposiciones intangibles, a las que la institución y la práctica aún no han osado acometer; oposiciones que admitimos como cosas naturales: por ejemplo, las relativas al espacio público y al espacio privado, espacio familiar y espacio social, espacio cultural y espacio productivo, espacio de recreo y espacio laboral; espacios todos informados por una sorda sacralización". Creo que en estos momentos habría que decir que sí, que ya "la institución y la práctica" han osado acometer la desacralización de los espacios. Y por el tipo de relación que se está estableciendo entre estos espacios y las prácticas socioculturales, tal vez sea el espacio interior, la privacidad, el lugar íntimo del hogar, lo que más profundamente está sufriendo una erosión de su contenido y significación. La sacralización de este espacio interior parece haber llegado a su fin o, dicho de otra manera, la desacralización del espacio privado, su instrumentalización y consumo, ya ha comenzado.

## II- Private Space and Desacralisation

*Now, when I see Actos Heroicos by Mateo Maté, I am reminded of that tension, that contrast that I perceived in the Military Training Room between a space of war, a space of belligerence and violence, and that other space, about to vanish, which still transported me to a private place, an enclave that reproduced the meanings of home, where pleasure and desire compete to divide between them the spoils of life. In the Military Training Room, my attention was eclipsed by the images and sounds of war and violence, of objects and things that impart death, because after all that is what war is about: it is about killing or getting killed. And I do not recall the domestic objects in the room making me question or doubt the omnipresence of violence and war in that space. In fact, while they remained there, I never perceived them as a presence that gained ground, that challenged or stood against the death that had come to its doors. It was as if the domestic meanings, their contents of personal life and privacy, were receding, or, in other words, as if they never stood a chance in the face of war, in the face of a presence that signified violence and death.*

*For Foucault "perhaps our life is still ruled by a certain number of oppositions that cannot be touched, that institution and practice have not yet dared to undermine; oppositions that we regard as simple givens: for example, between private space and public space, between family space and social space, between cultural space and useful space, between the space of leisure and that of work. All these are animated by an unspoken sacralisation". I believe that at this time we would have to respond that indeed, already "the institution and practice" have dared undertake the desacralisation of space. And considering the kind of relationship that is being established between these spaces and socio-cultural practises, it may be the inner space, the space of privacy, the personal space of the home, that is suffering the deepest erosion in its contents and meaning. The sacralisation of this inner space seems to have reached its end, or, to put it in other words, the desacralisation of the private space, its instrumentalisation and consumption, is already underway.*



DELIRIOS DE GRANDEZA III  
ROCÍO EN "EL YANG-TSE EN LLAMAS"  
2005

SERGIO, ROCÍO Y MARTA EN "ZULÚ"  
2007





RAMÓN EN "LA CRUZ DE HIERRO"  
2007



MITSUO EN "LAZOS DE GUERRA"  
2007



### III- Actos Heroicos: Parodia, travestimiento y pastiche del discurso.

En *Actos heroicos* la frontera que distingue el funcionamiento socio-psicológico 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 heroico-cómico es una variedad; y simplemente pastiche la imitación de un estilo sin función satírica...”.

En la estructura poética de *Actos heroicos* se encuentran presentes cada una de estas categorías relacionales a través del vídeo instalación *Thanksgiving turkey*, las fotografías de la serie *Delirios de grandeza y Nacionalismo doméstico*. Todas estas obras nos hablan de cómo la imagen en general, y el cine en particular, modela patrones visuales, ideológicos, políticos y sociales que se han arraigado profundamente en el imaginario de la cultura popular globalizada, hasta revestirse de un aura mitológica, cuyas visiones comienzan a intervenir directamente en nuestra visión de la historia como prototipos a partir de los cuales la industria cultural ha destilado formas y contenidos socioculturales para el consumo global.

En Mateo Maté, la diferencia entre parodia y travestimiento partiría más bien de un criterio formal. Sería, como señala Genette, “la diferencia entre una transformación semántica (parodia) y una transposición estilística (travestimiento)”. Mientras que la presencia del pastiche satírico o imitación satírica parte de un criterio funcional “que es siempre la oposición entre satírico y no satírico”. Por ejemplo, lo que desvirtúa el significado de la arenga del general Patton en la película del mismo nombre empleada por la vídeo instalación

### *III- Actos Heroicos: Parody, travesty and pastiche of the discourse.*

*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 manera 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 ...”.*

*Each of these relational categories is present in the poetic structure of Actos heroicos through the video installation Thanksgiving turkey, and the pictures of the series Delirios de grandeza (Delusions of grandeur) and Nacionalismo doméstico (Domestic Nationalism). All these works tell us of how the image in general, and film in particular, shapes visual, ideological, political and social patterns that are now deeply rooted in the imaginary of popular culture, to the point that they are now wrapped in a mythical aura whose visions start to intervene directly in our view of history as prototypes from which the culture industry has distilled socio-cultural forms and contents for global consumption.*

*In Mateo Maté, the difference between parody and travesty would emerge, rather, from a formal criterion. It would be, as Genette notes, “the difference between a semantic transformation (parody) and a stylistic transposition (travesty)”. While the presence of the satirical pastiche or satirical imitation is based upon a functional criterion “which is always the opposition between satirical and nonsatirical”. For example, what distorts the meaning of the figure of General Patton extracted from the homonymous movie for the video installation*

*Thanksgiving turkey, es que veamos al general no hablando de cómo se debe matar a los alemanes, sino de cómo matar, preparar y guisar un pavo. En la relación imagen-texto, la parodia y el travestimiento tienen capacidad transformativa del contenido original, en cuyo caso solo diferirían, en palabras de Genette, “sobre todo en el grado de deformación infligido al hipotexto”. Mientras que la diferencia entre el pastiche satírico o imitación satírica y el pastiche o la imitación a llanas, sería “por su función y grado de intensificación estilística”. Thanksgiving turkey, podemos leerla entonces como un pastiche satírico o imitación satírica, en la medida en que se apropiá, en el modo en que extrae –descontextualizándolo- ese segmento visual de la película, escamoteándole su texto original, en el que Patton se dirige a la tropa. Y es, de la misma manera, una práctica de travestimiento porque efectúa, como dice Genette, “una transformación estilística con función degradante” al operar una traspósicion estilística en el texto original de la película, por medio de la cual este deja de ser un discurso, una arenga guerrera, para convertirse en un protocolo culinario, en una especie de receta de cocina para el pavo de Acción de Gracias; lo serio se ha travestido en burlesco. Pero es también, desde luego, una parodia porque Thanksgiving turkey, aún manteniendo una referencia explícita al original, habilita a travestir a través del pastiche satírico, específicamente, del pastiche heroico-cómico y del travestimiento, una transformación semántica que contesta al original en régimen más “agresivo”.*

*Thanksgiving turkey is that we see the general speak not of how the Germans ought to be killed, but of how to kill, prepare and roast a turkey. When it comes to the relationship between image and text, parody and travesty both have the ability to transform the original content, in which case they would differ, as Genette states, “primarily in the degree of distortion inflicted upon the hypertext”. Whereas the differences that exist between satirical pastiche or satirical imitation and plain imitation would be founded “in their function and the degree of their stylistic aggravation”. Thus, we could interpret Thanksgiving turkey as a satirical pastiche or a satirical imitation, insofar as it enacts an appropriation, for the way in which it extracts—and decontextualises—that visual segment of the film where Patton addresses the troops. And at the same time it is an exercise of travesty because it carries out, in the words of Genette, a “stylistic transformation whose function is to debase” by implementing a stylistic transposition in the original text of the film, by means of which the latter ceases to be a discourse, a speech of war, to become a culinary protocol, a sort of recipe for making a Thanksgiving Turkey; the serious has turned into a burlesque travesty. But it is also definitely a parody, since Thanksgiving turkey, while maintaining an explicit reference to the original, arranges by means of satirical pastiche—specifically through the mock-heroic pastiche and the travesty—a semantic transformation that confronts the original with a more “aggressive” approach.*



#### IV- Actos heroicos e Historia de guerras.

Tengo vistas muchas películas de la Unión Soviética sobre la II Guerra Mundial, del mismo modo que Mateo Maté tiene vistas otras tantas del cine norteamericano. Más allá de que unas fueron realizadas por Mosfilms y otras por Hollywood, la diferencia fundamental es que la historia, el discurso sociocultural postulado por las películas sobre la II Guerra Mundial parodiadas por Mateo Maté, están en las antípodas de los contenidos y discursos de las películas con las que yo crecí. Por tanto, no puedo evitar que salga a relucir mi visión sobre la II Guerra Mundial, condicionada por la historia que me enseñaron, por la historia que estudié y aprendí en los libros de historia marxista.

Para empezar diré que en general todo el cine soviético que conozco sobre la II Guerra Mundial, apenas hace alusión al desenvolvimiento bélico de los ejércitos aliados. Se aborda la historia de la II Guerra Mundial casi exclusivamente a través de las operaciones en el frente del Este. Es decir el enfrentamiento entre el nazismo alemán y el estalinismo soviético. Sin embargo, las películas norteamericanas empleadas por las obras contenidas en *Actos Heroicos* -y podría decirse que en general la mayor parte del cine hollywoodiense sobre dicha temática- gira en torno a las hazañas de los ejércitos aliados. También debo decir que la mayoría de la bibliografía marxista consultadas, estaba escrita fundamentalmente por historiadores soviéticos. Cuando se hablaba de la guerra fuera del frente del Este, era en los términos de que tanto Churchill como Roosevelt retardaban la creación del II Frente, esperando que los ejércitos alemanes y soviéticos se despedazaran entre sí, y que la debilidad resultante de ello redundara en una mayor posición de fuerza de los ejércitos aliados. En mi bibliografía era como si apenas existiese -dicho sea de paso también en mis películas- el conflicto en África, o en el Mediterráneo, y del Pacífico solo se hablaba para decir que las dos bombas atómicas lanzadas por Estados Unidos sobre el Japón había sido una masacre innecesaria, puesto que la derrota del ejército imperial japonés en China a manos del Ejército Rojo, hacía inminente la rendición japonesa.

#### IV- Heroic Acts and the History of wars.

*I have seen many films on World War II made in the Soviet Union, just as Mateo Maté has seen many done in North America. Beyond the fact that the former were produced by Mosfilms and the latter in Hollywood, the fundamental difference between them is that the history, the socio-cultural discourse postulated by the films on World War II parodied by Mateo Maté, is the complete opposite of the contents and discourses of the films that I grew up with. Thus, I cannot help bringing up my perspective on World War II, conditioned by the history that I was taught, by the history that I studied and learned in Marxist history books.*

*To begin with, I shall say that in general all the Soviet films I know about World War II barely allude to how the war unfolded for the Allied forces. The history of World War II is addressed almost exclusively through the operations on the Eastern Front. That is, through the confrontation of German Nazism and Soviet Stalinism. In contrast, the North American movies used in the pieces of the series *Actos Heroicos*—which could be generalised to include the majority of Hollywood films on this topic—revolve around the accomplishments of the Allied forces. I should also say that the majority of the Marxist bibliography available to us was written fundamentally by Soviet historians. When they spoke of the war outside the Eastern Front, it was to remark on how Churchill and Roosevelt both delayed the creation of the second front, hoping that the German and Soviet armies would tear each other to pieces, and that the resulting weakness would accentuate the position of power of the Allied forces. In the bibliography available to me—and, I may add, in the films, too—it was as if the war in Africa or in the Mediterranean had hardly taken place, and the Pacific front was only brought up to state that the two atomic bombs that the United States had dropped on Japan had caused an unnecessary massacre, since the defeat in China of the Japanese Imperial Army at the hands of the Red Army would have soon led to Japan's surrender.*



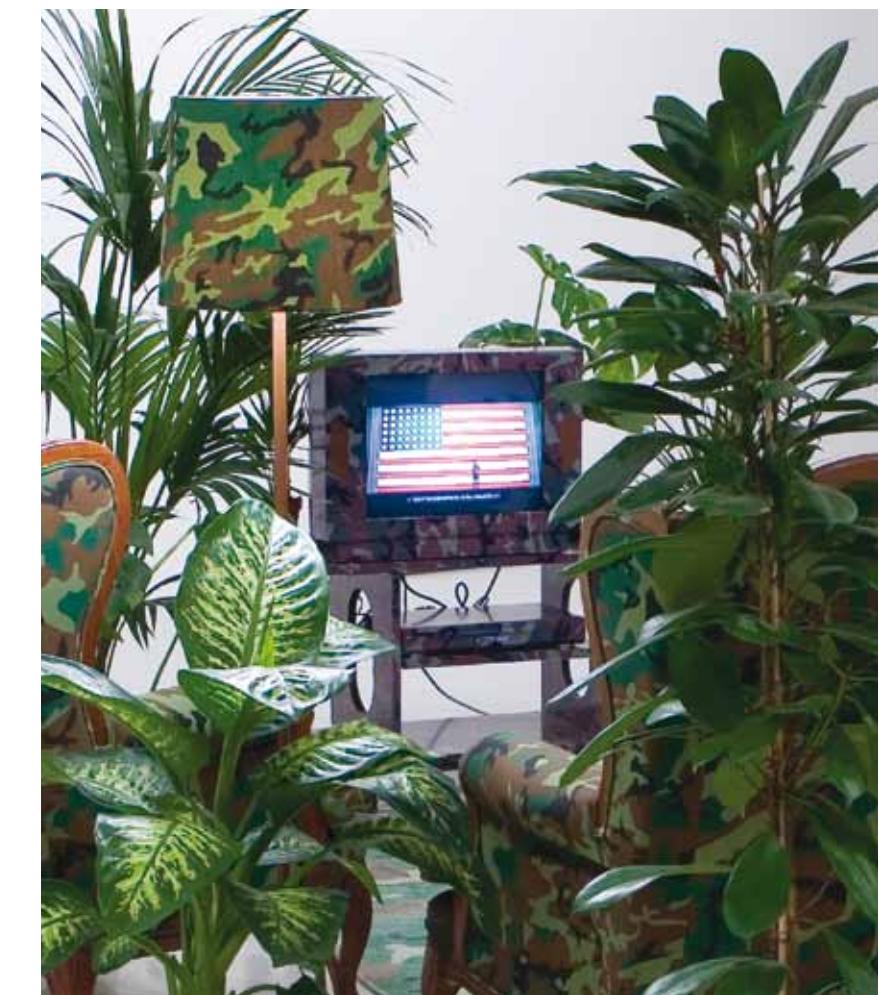
Tal vez por eso cuando comencé a vivir en el capitalismo y estos héroes, frentes y batallas sobre la II Guerra Mundial comenzaron a ser omnipresente en todo lo que veía y leía, me preguntaba ¿pero de dónde han salido estos héroes? ¿Cuáles son esas batallas tan importantes, quienes son estos generales tan espectaculares? ¡¡¡Patton!!!. ¿Quién era Patton? ¡¡¡Montgomery!!! ¡¡¡MacArthur!!!. ¿Quiénes eran? Y estas batallas. ¿Las Ardenas?, ¿El Mediterráneo? ¿África? ¿El Pacífico? "De qué II Segunda Guerra Mundial—pensaba —me están hablando". En la historia de la II Guerra Mundial que yo conocía los héroes de guerra eran generales como Timoshenko, Shükov, Rokosovski o Vasilevki. Las armas eran las Katyusha, tanques T34, aviones Ilyushin Il-2 o Yakovlev, los fusiles PPSh-41 que en Cuba pronunciaba algo como PPShaaa. ¿Y las batallas? Las batallas que se habían decidido el curso de la II Guerra Mundial estaban en el Frente Este.

De toda esta historia engañosa, de la historia que faltaba en mis libros, me informé años después cuando ya vivía en el capitalismo. De todos estos escamoteos a la historia sobre los buenos y los malos, sobre los héroes y los villanos en la versión de la historia que a mí me contaron, solo me enteré muchos años después de haber abandonado mi isla comunista. Pero del mismo modo, también debo decir que me he ido informando, a través de todos estos años inmerso en la vida capitalista, del cinismo, de la trivialidad, del oportunismo, de la amnesia crónica y, sobre todo, de la incapacidad atroz para recordar con la que se vive la historia en el capitalismo.

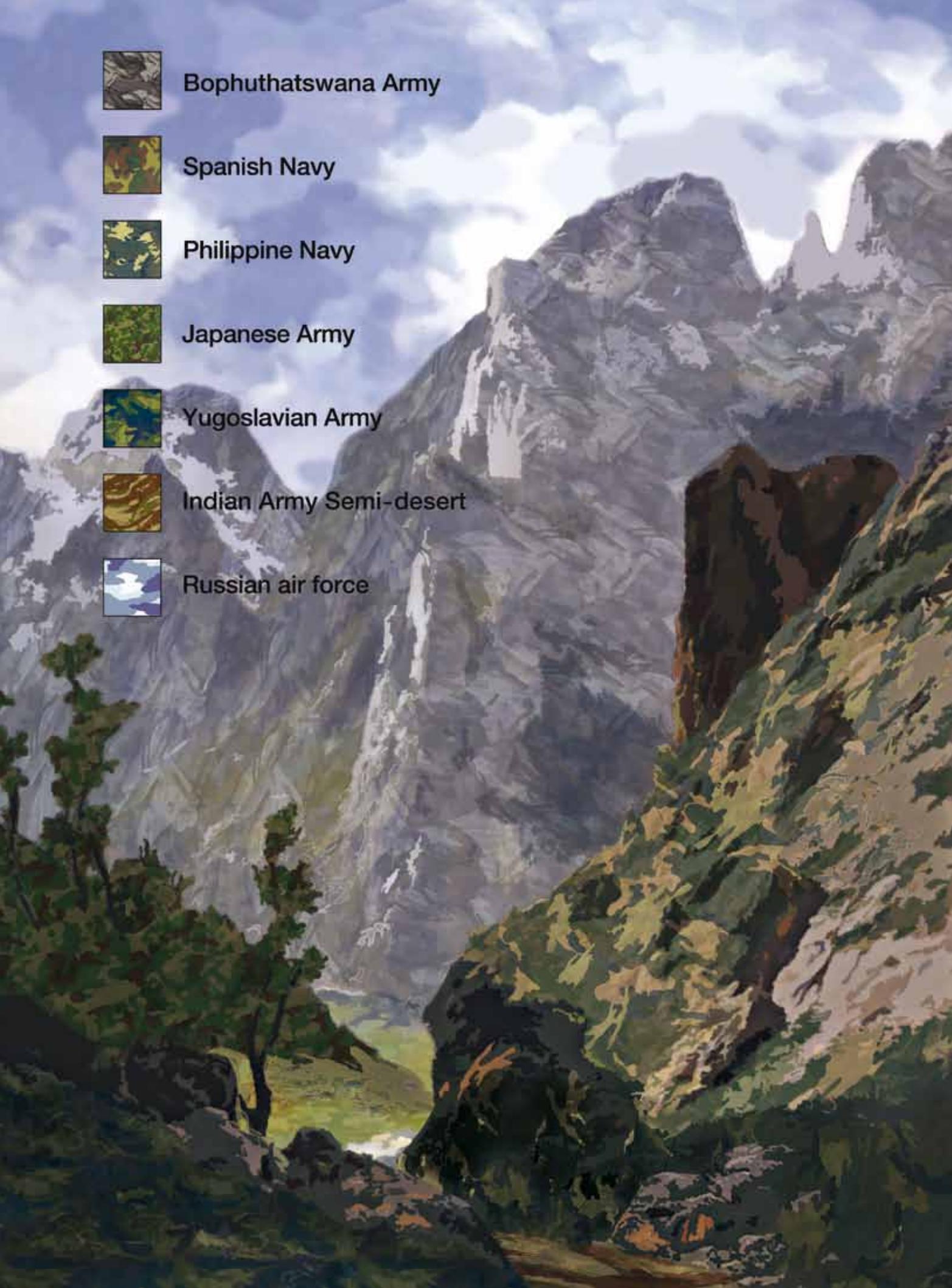
*Perhaps that is why when I started living in the world of capitalism, and these heroes, fronts and battles of World War II became omnipresent in everything I saw and read, I would wonder: But, where did these heroes come from? What are these very important battles; who are these spectacular generals? Patton!!! Who was Patton? Montgomery!!! MacArthur!!! Who were they? And those battles! The Ardennes? The Mediterranean? Africa? The Pacific? "Which World War II are they talking about?" I would wonder. In the history of World War II that I knew, the war heroes were generals such as Timoshenko, Shukov, Rokossovki or Vasilevski. The weapons were the Katyusha, T-34 tanks, Ilyushin Il-2 or Yakovlev aircrafts, PPSh-41 submachine guns that in Cuba we pronounced something like PPShaaa. And what about the battles? The battles that had determined the outcome of World War II had taken place in the Eastern Front.*

*I learned of all this deceptive history, of the history that was missing from my books, years later, when I already lived under capitalism. I only knew of all these omissions about the good and the evil, the heroes and the villains in the history that I was told, many years after leaving my communist island. But at the same time, I must say that I have been informing myself, through all these years I have been immersed in the capitalist life, of the cynicism, the triviality, the opportunism, the chronic amnesia and, above all, of the atrocious inability to remember with which history is experienced in the capitalist world.*

*THANKSGIVING TURKEY*  
Centro de Arte de Burgos, 2007







Bophuthatswana Army

Spanish Navy

Philippine Navy

Japanese Army

Yugoslavian Army

Indian Army Semi-desert

Russian air force

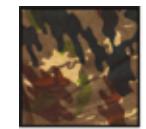
PAISAJE UNIFORMADO 5  
2007

#### V-Memoria y olvido.

Percibo en el capitalismo, sobre todo en su abrumador imperio de la imagen, un enfoque sobre la II Guerra Mundial diametralmente opuesto al que yo tengo. Y no es que no haya visto en el capitalismo libros y otros documentos reconociendo el gran protagonismo de la Unión Soviética en la II Guerra Mundial, no, porque los hay y, cada vez más, muchos y muy buenos; a pesar de que también tengo vistos libros occidentales para la enseñanza de la historia de la II Guerra Mundial, en cuya bibliografía, por cierto, no se citaba ni a un solo autor soviético. Cada vez más cabría esperar que, después de la caída del Muro de Berlín y el final de la Guerra Fría, de la revolución informática, del incommensurable crecimiento del universo virtual y su imparable flujo de información, las visiones sobre el papel determinante de la Unión Soviética durante la II Guerra Mundial iba a quedar de una vez por todas restablecido. Sin embargo, pasados ya más de una década viviendo en el capitalismo veo que, por muchos libros nuevos, por mucha documentación sobre estos hechos históricos circulando a la velocidad de la luz por la red global, la espera por tal reconocimiento parece dilatarse al infinito. Y no podía dejar de preguntarme por qué. ¿Por qué aún se sigue viendo a los Estados Unidos como el gran libertador, como los grandes salvadores del mundo? Lo que me hace pensar que esta apertura, que estos nuevos resortes de la red global donde se dispone de un importante volumen sobre el papel soviético parece, en el mejor de los casos, condenado a quedar solo en los libros, a desplegarse históricamente solo en los espacios virtuales, sin que nada de sus puntos de vistas alcancen a operar un cambio sustancial en la "memoria histórica" que domina a la cultura popular global. Por lo que yo entiendo que el problema ya no reside tanto en una instrumentalización política ideológica de la recuperación de la "memoria histórica" (que desde luego la hay), como de un fenómeno mucho más complejo y contradictorio de la naturaleza humana que enfrenta y, a la vez, relaciona memoria y olvido, ficción y realidad.

#### V- Memory and Forgetfulness.

In capitalism, and particularly in its overwhelming empire of the image, I perceive an interpretation of World War II that is diametrically opposed to the one I have. It is not that I have not seen books and other documents that recognise the prominence of the Soviet Union in World War II in the capitalist world, because there are many and of great quality, and in increasing numbers, although I should also note that I have seen many Western textbooks on the history of World War II whose bibliographies do not include a single Russian author. One would expect with increasing confidence, after the fall of the Berlin Wall and the end of the Cold War, and the advent of the IT revolution, with the incommensurable growth of the virtual universe and its unstoppable flow of information, that accounts focusing on the decisive role of the Soviet Union during World War II would be restored once and for all. Yet, after living under capitalism for over a decade, it is starting to look as if for all the newly published books, for all the documentation of these historical events that are circulating in the global web at the speed of light, the wait for such an acknowledgement is going to be deferred ad infinitum. And I cannot stop wondering why. Why is the United States still perceived as the great liberator, as the great saviour of the world? Which makes me think that this openness, these new resources in the global network that make accessible a significant volume of information about the role of the USSR, seem at best to be doomed to remain circumscribed to books, to unfold historically only in virtual spaces, as none of their perspectives manage to advance a substantial change in the "historical memory" that dominates the global popular culture. So I have a feeling that the obstacle does not reside in the ideology-driven political instrumentalisation of the recovery of the "historical memory" (which does indeed happen), but rather in a much more complex and contradictory phenomenon rooted in human nature, which opposes memory to forgetfulness and fiction to reality while simultaneously binding them.



Spanish Army



Spanish Navy



US Army - Semi-desert



US Army - Tropical



US Army - Autumn



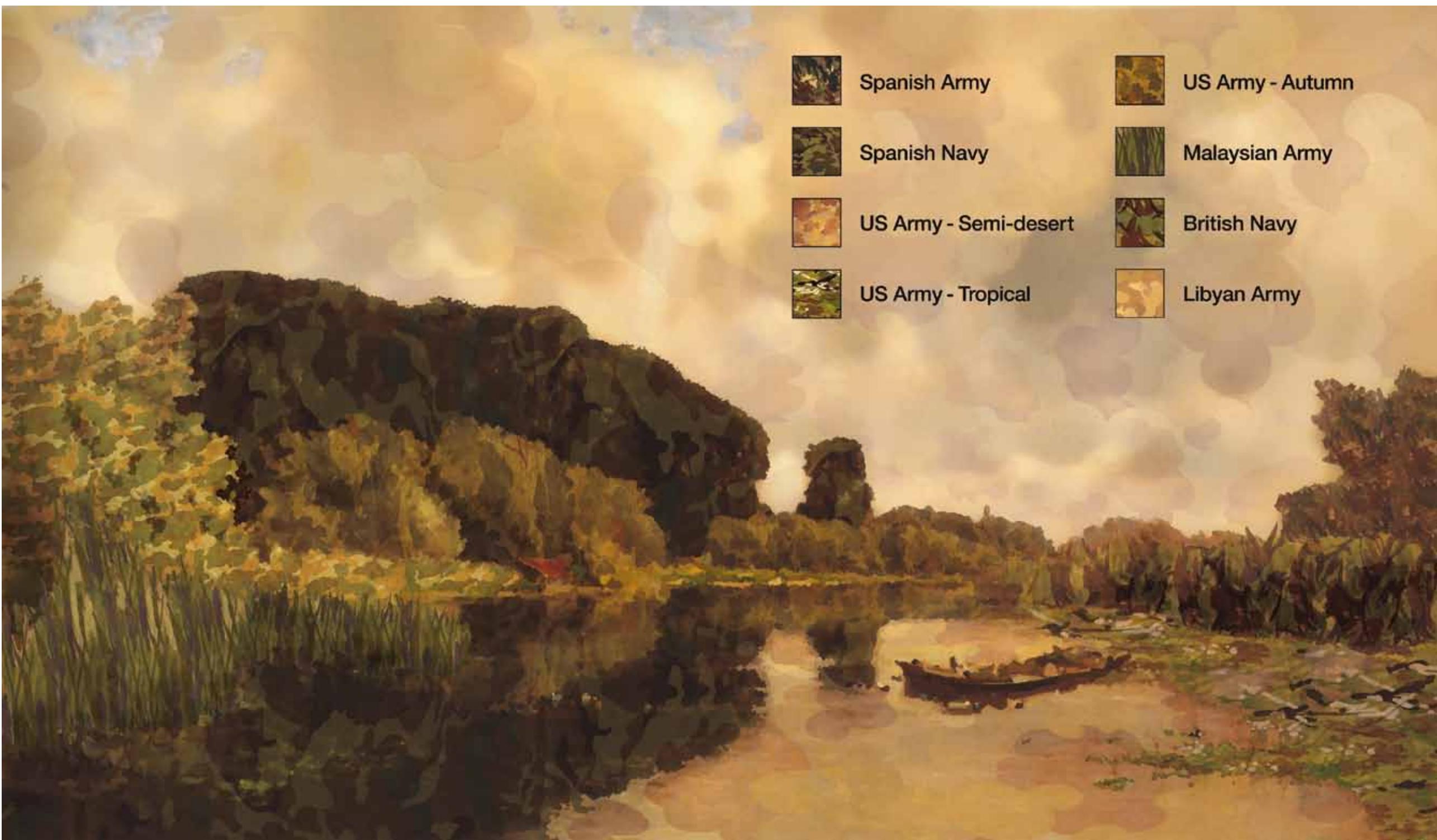
Malaysian Army



British Navy



Libyan Army



PAISAJE UNIFORMADO 4  
2007



Spanish Army



US Army - Autumn



Spanish Navy



Malaysian Army



US Army - Semi-desert



British Navy



US Army - Tropical



Libyan Army



Polish Police - SPAP



Czech Army - Desert



Indonesian Army



Bophuthatswana Army



US Marines



New Zealand Navy



Netherlands Navy



Belgian Army

Si creemos a Freud, debemos aceptar entonces que la memoria y el olvido son vasos comunicantes, es decir, que mi esfuerzo por recordar o por recuperar lleva aparejado irremediablemente un ejercicio de olvido. Tal pareciera que en la modernidad, mientras los libros de texto, mientras las bibliotecas o los fragmentos materiales de la historia fueron el soporte fundamental en la transmisión del conocimiento histórico, éste mantuvo una mayor estabilidad en su carácter de representación de la realidad; pero que ahora en plena postmodernidad son la omnisciencia de la imagen, su infinita ubicuidad a través de píxeles, CD Roms, programas informáticos etc., quienes protagonizan la representación de la historia. Y ese encanto, esa fascinación de una imagen cada vez más sofisticada en su poder de seducción es lo que produce un universo de percepción donde, al decir de Andreas Huyssen, "Lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad".

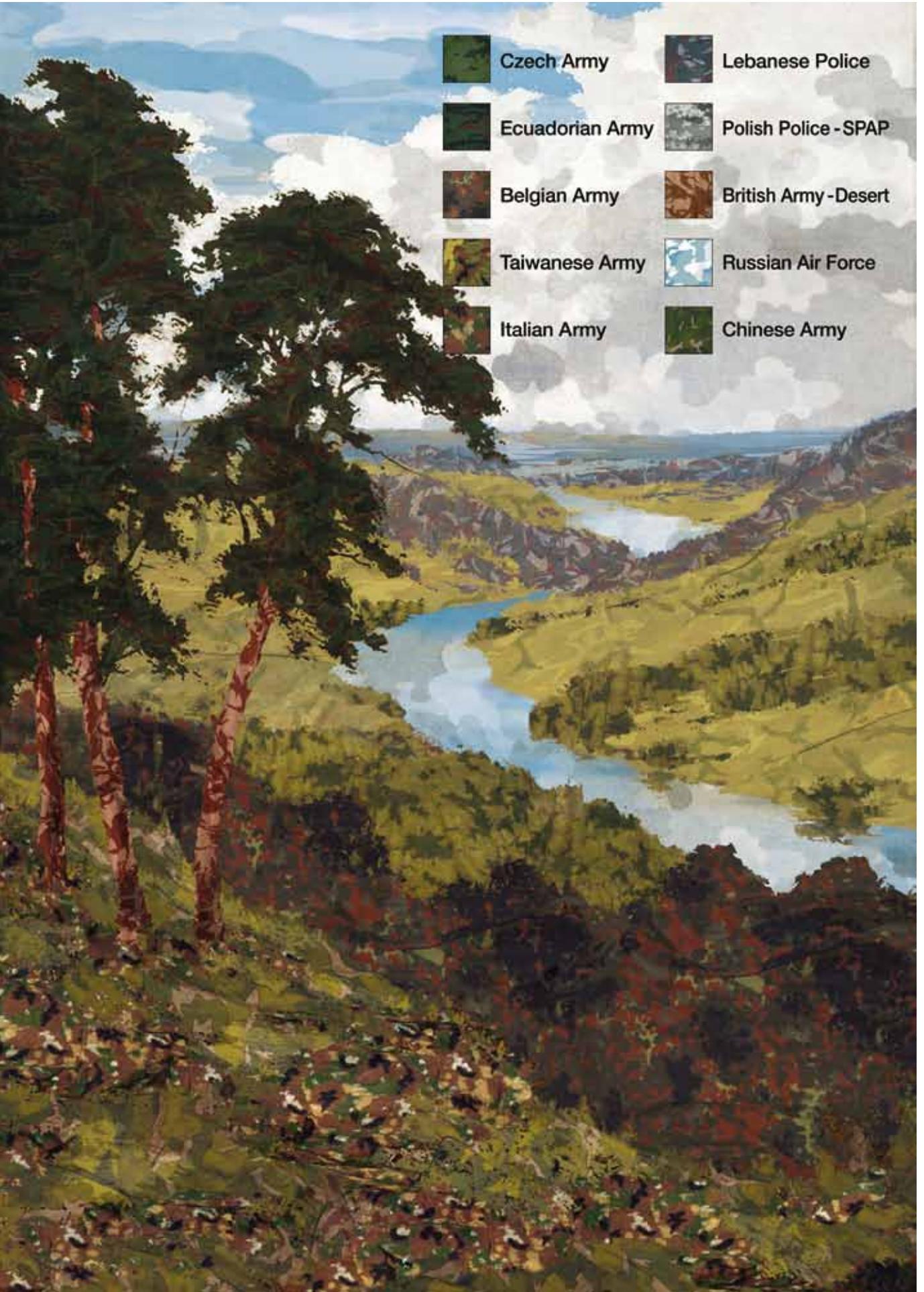
Al dialogar con *Actos heroicos* reconozco dos experiencias diferentes del mundo, dos experiencias que, de alguna manera, son las dos vidas, los dos destinos que me ha tocado vivir. Aquella en el comunismo con las películas soviéticas como telón de fondo y esta, en el capitalismo, con el cine de Hollywood. Si me diesen a elegir, no me quedaría con ninguna porque ambas son incompletas, las dos son falaces e imaginarias, aunque desde luego de las dos he aprendido. He aprendido ante todo, que una visión sobre algún evento pasado, sobre alguna vida pasada, no puede basarse en la recuperación de la memoria porque si lo haces como dice Tony Judt, "siempre inventas una nueva capa de olvido. Porque recuerdas siempre algunas cosas, recuerdas lo que te es más cómodo, o lo que te es políticamente más útil". De ahí que, para mí, el "inconsciente visual" del que hablaba Benjamin, tiene en el cine de Hollywood sobre la II Guerra Mundial una de sus concreciones más sofisticadas que tiene todo el marco de una cultura popular de masas globalizadas.

Si no hubiese vivido ambas experiencias, comunismo y capitalismo, tal vez nunca habría percibido con *Actos heroicos* que no hay un índice sociocultural más claro sobre el paso de una cultura del texto a una cultura de la imagen, que el modo en que la cultura popular global tiene hoy asimilado la historia de la II Guerra Mundial.

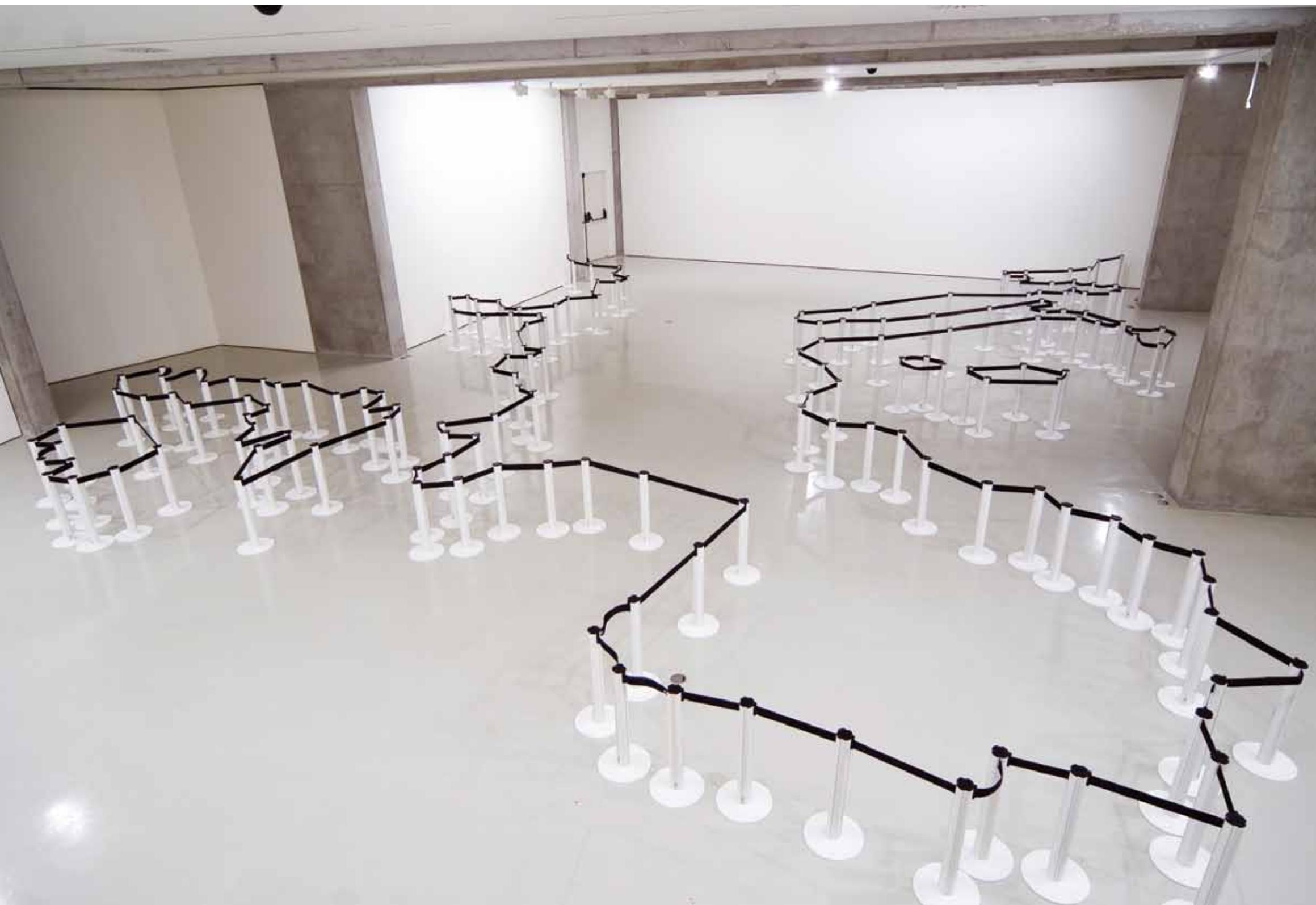
*If we are to believe Freud, we must accept that memory and forgetfulness are communicating vessels, that is, that efforts to remember or retrieve are inevitably coupled to an effort to forget. It would seem as if in modernity, while books, texts, libraries, or the material fragments of history were the fundamental support for the transmission of historical knowledge, this discipline was more stable in its function as a representation of reality; but now in the boom of postmodernism it is the omniscience of the image, its infinite ubiquitousness in pixels, CD-roms, computer programs, etc. that dominates the representation of history. And this charm, this fascinating quality of the image that is increasingly sophisticated in its seductive power, is what produces a perceptual universe where, in the words of Andreas Huyssen, "the real can be mythologized, just as the mythic may engender strong reality effects".*

*In my dialogue with *Actos heroicos* I recognise two different experiences of the world, two experiences that, somehow, stand for the two lives, the two fates that I have been born to live. The life under communism, with the Soviet films as its background, and this life under capitalism, with its Hollywood films. If I could choose, I would not pick either, since both are incomplete, both are fallacious and illusory, although it is also true that I have learned from both. I have learned, first and foremost, that a perspective on some past event, of some past life, cannot be based on memory retrieval because if you do so, as Tony Judt said, "we shall furnish ourselves with a new layer of mis-memory. Because you always remember certain things, what is most comfortable to you, or what is most politically useful". The "optical unconscious" that Benjamin spoke of has one of its most sophisticated manifestations in the Hollywood films about World War II, which colour the entire framework of our globalised popular culture.*

*If I had not lived both experiences, perhaps I would never have perceived in *Actos heroicos* that there is no clearer socio-cultural indicator of the passage from a culture of the text to a culture of the image than the way in which the global popular culture today has assimilated the history of World War II.*







ÁREA RESTRINGIDA  
Centro de Arte de Burgos, 2007







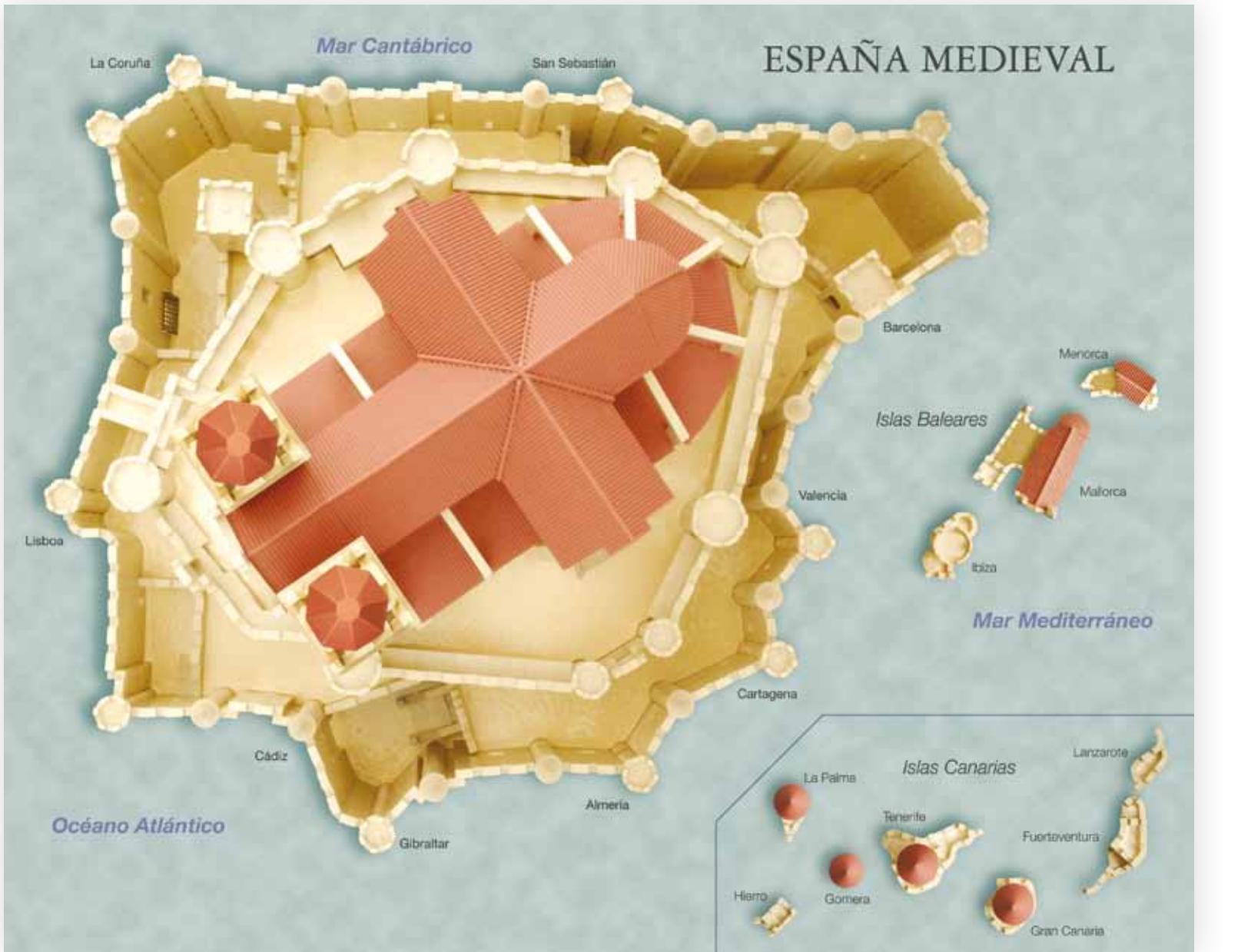
ÁREA RESTRINGIDA  
Museo Siqueiros, México D.F., 2011



ÁREA RESTRINGIDA  
Domicilio del Artista, Madrid, 2011

MEDIEVAL, 2007  
Sala Alcalá 31, Madrid, 2008



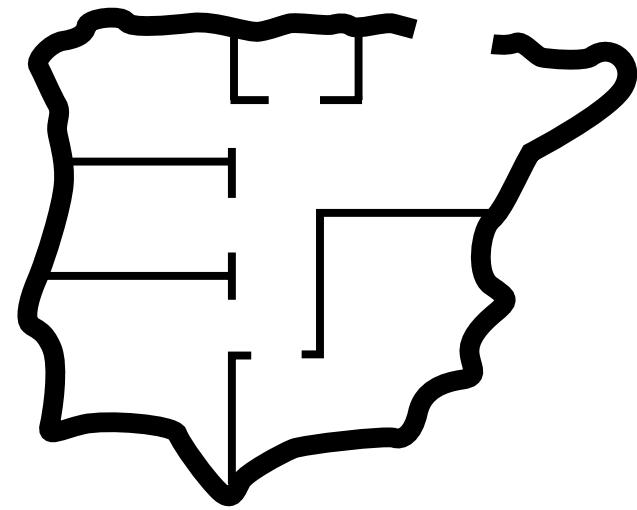


MEDIEVAL (Mapa)  
2007



MEDIEVAL 2007  
Domicilio del Artista, Madrid



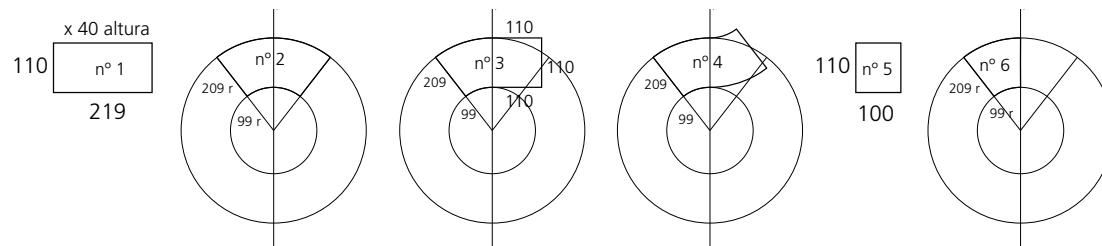


# ACTOS HEROICOS

Sala La Galleria

Valencia  
Del 6 de Mayo al 25 de Septiembre de 2011

## LADRILLOS



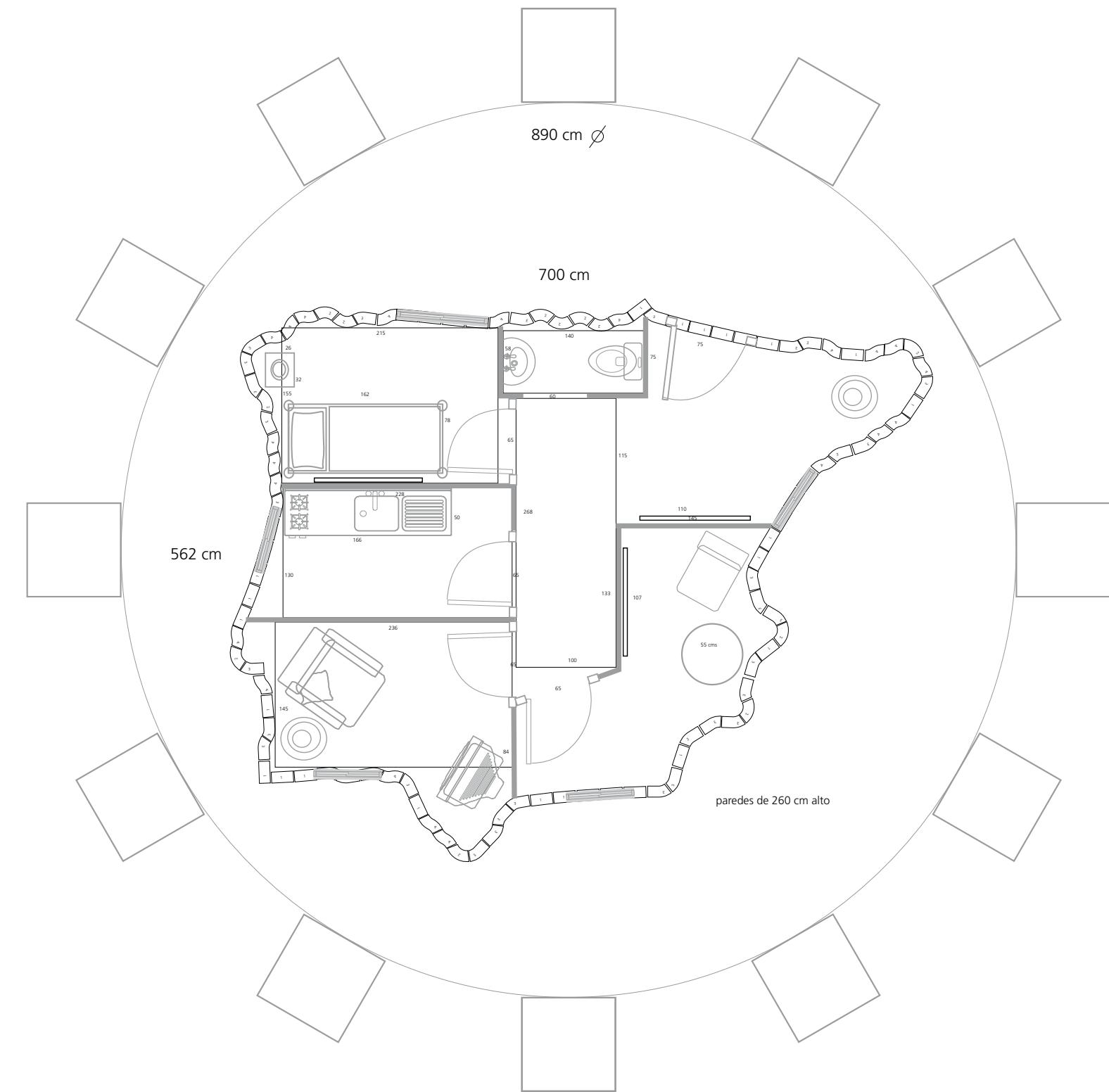
Para 260 cms de altura:

1.950 unidades	624 unidades	1.508 unidades	1.248 unidades	130 unidades	90 unidades
1	2	3	4	5	nº 6

Unidades necesarias para una merma de un 10%:

- Modelo 1: 2.200 unidades
- Modelo 2: 700 unidades
- Modelo 3: 1.700 unidades
- Modelo 4: 1.400 unidades
- Modelo 5: 150 unidades
- Modelo 6: 100 unidades

Total: 6.250 unidades





Paisaje Uniformado



Cama



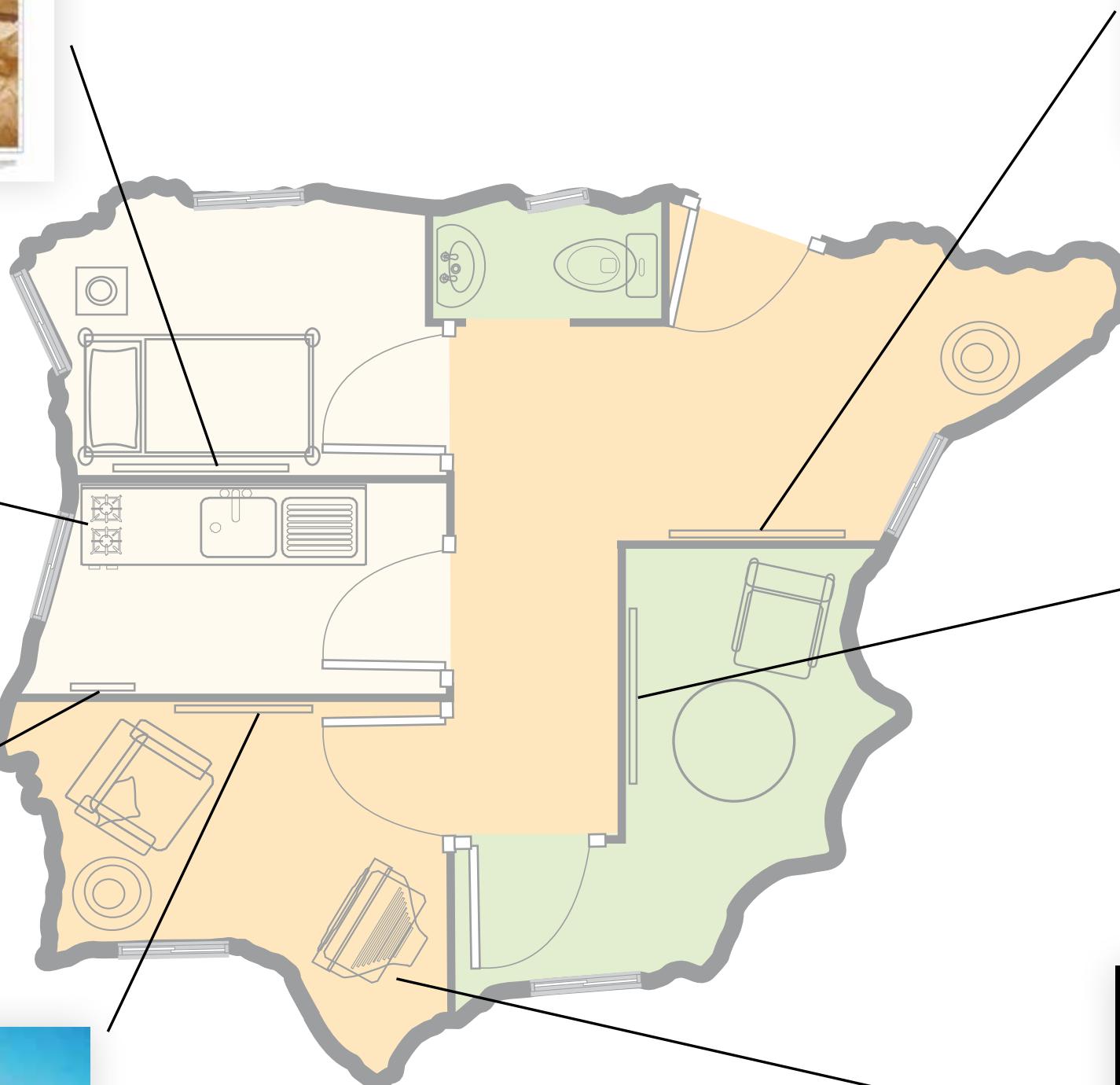
Nacionalismo Doméstico



Delirios de Grandeza VII



Delirios de Grandeza II  
Mateo en "Zulú"

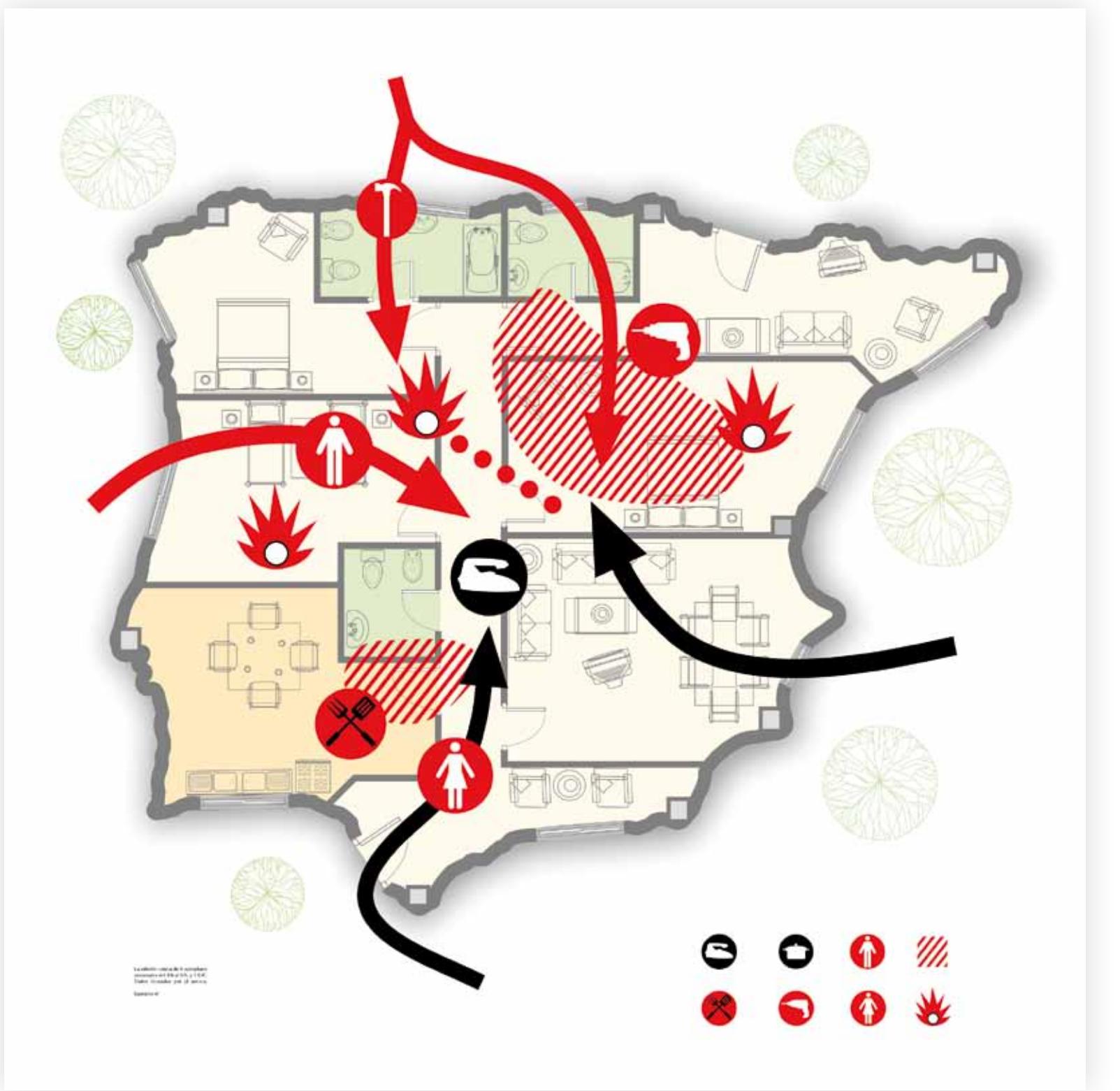


Thanksgiving Turkey



ACTOS HEROICOS  
Sala La Gallera, Valencia, 2011





ACTOS HEROICOS (Casa España)  
2005

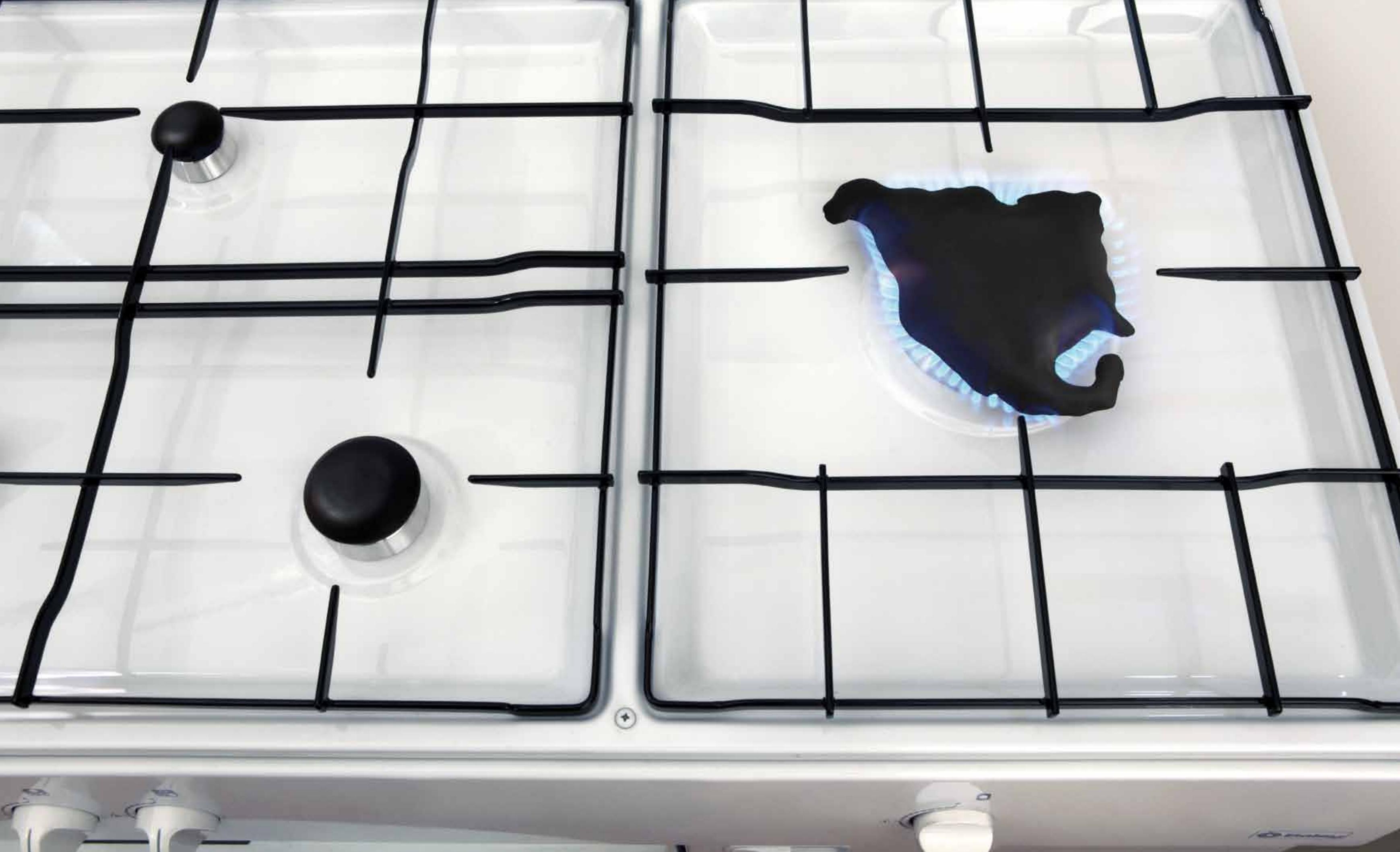








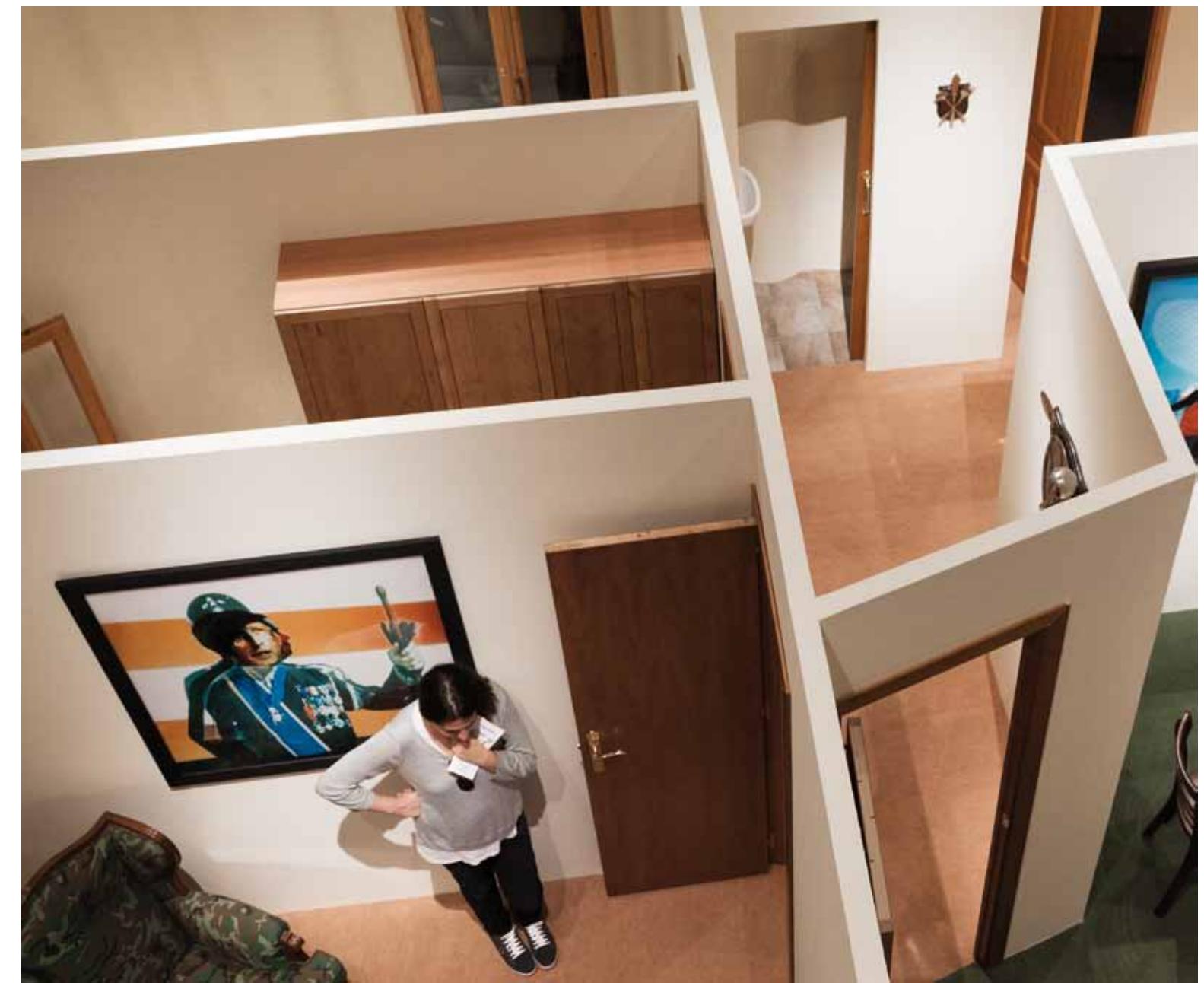








DELIRIOS DE GRANDEZA I  
MANOLO EN "PATTON"  
2005





THANKSGIVING TURKEY  
2007







DELIRIOS DE GRANDEZA II  
MATEO EN "ZULÚ"  
2005





"Cama" es un apellido de origen Mac  
Familiares en el año 2002.  
Este mapa se creó en el año 2002  
en papel tamaño A4. Camas  
Modelo 1:10 de Marzo de 2003.

1.2  
Kilometros  
0 0.2 0.4 0.6 0.8 1.0 1.2

La colección de fotografías  
consiste en del 17 al 22.  
2 Pk. tomadas del 17 al 22.  
Foto tomada por el autor.  
Español.







## LISTADO DE OBRAS/CHECKLIST

**Guarda Inicial** GEOGRAFÍA PARA LA BATALLA I, 2004.  
Fotografía, 65 x 84 cm.

**pág. 11** ACTO HEROICO I, 2004.  
Fotografía, 245 x 192 cm.

**págs. 12-13** NACIONALISMO DOMÉSTICO, 2006.  
*I Bienal de arquitectura, arte y paisaje de Canarias.*

**pág. 15** ACTOS HEROICOS V, 2004.  
Dibujo impreso en papel fotográfico, 50 x 50 cm.

**pág. 16** BANDERA ESPAÑA, 2004.  
Telas bordadas, 76 x 109 cm.

**pág. 17** BANDERA MANTEL, 2003.  
Tela impresa, 134 x 182 cm.

**págs. 18-19** NACIONALISMO DOMÉSTICO, 2003.  
Villanueva de la Vera, Cáceres.

**pág. 20** NACIONALISMO DOMÉSTICO, 2003.  
Arganda del Rey, Madrid.

**pág. 21** ECHAR RAÍCES I, 1998.  
Silla y raíces, 85 x 85 x 80 cm.

**pág. 22** MESA ESPAÑA, 2004.  
Madera, 47 x 110 x 100 cm.

**pág. 24** MESA AMÉRICA, 2004.  
Madera, 47 x 110 x 100 cm.

**págs. 24-25** MESA EUROPA, 2010.  
Madera. 75'5 x 234'5 x 116'5 cm.

**pág. 27** NACIONALISMO DOMÉSTICO, 2004.  
Mesas, medidas variables.  
Museo Barjola, Gijón, 2008.

**pág. 28** MESA ESPAÑA. 2004.  
Espai Quatre, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2007

**pág. 29** DELIRIOS DE GRANDEZA VI. 2006.  
Escudo escobas.  
Espai Quatre, Casal Solleric, Palma de Mallorca, 2007

**pág. 30** DELIRIOS DE GRANDEZA IV, 2005.  
Escudo escobas, 122 x 76 x 13 cm.

**pág. 31** DELIRIOS DE GRANDEZA V, 2005.  
Escudo cazos, 48 x 34 x 13 cm.

**pág. 33** NACIONALISMO DOMÉSTICO, 2004.  
Vídeo a color, con sonido, 7'.

**págs. 35-37** NACIONALISMO DOMÉSTICO I, 2004.  
Cocina de gas, 90 x 50 x 60 cm.

**págs. 38-39** NACIONALISMO DOMÉSTICO, 2008.  
Cuchillero imantado, 30 x 35 cm.

**págs. 40-41** CASA INFINITA (*Grande*), 2004, Detalle.  
Dibujo impreso en papel fotográfico, 193 x 230 cm.

**pág. 42** CASA (*Península*), 2004.  
Dibujo impreso en papel fotográfico, 164 x 164 cm.

**pág. 43** CASA (*Italia*), 2004.  
Dibujo impreso en papel fotográfico, 193 x 166 cm.

**págs. 44-45** DESUBICADO, 2003.  
Cama España (pág. 44-45), Colchon, 219 x 260 x 58 cm.  
Despertador (pág. 46).  
Galería Oliva Arauna, Madrid.

**pág. 47** DESUBICADO, 2003.  
Vídeo a color, con sonido, 7'.

**págs. 50-51** VIAJO PARA CONOCER TU GEOGRAFÍA, 2003.  
Fotografía, 127 x 164 cm.

**págs. 52-53** VIAJO PARA CONOCER TU GEOGRAFÍA II, 2003.  
Fotografía, 127 x 164 cm.

**págs. 54-55** VIAJO PARA CONOCER TU GEOGRAFÍA, 2003, Detalle.  
Fotografía, 127 x 164 cm.

**págs. 57-59** VIAJO PARA CONOCER MI GEOGRAFÍA IV, 2004.  
Salón, avión con microcámara y monitor.  
*Doméstico 04*, Madrid.

**págs. 60-61** VIAJO PARA CONOCER MI GEOGRAFÍA V, 2003.  
Salón, avión con microcámara y monitor.

**págs. 62-63** GEOGRAFÍA PARA LA BATALLA, 2004.  
Cama, microcámara, avión y monitor.

**págs. 66-69** VIAJO PARA CONOCER MI GEOGRAFÍA I, 2001.  
Cama, tren eléctrico, microcámara, monitor y proyector.  
Fábrica de pan, Madrid.

**págs. 70-73** VIAJO PARA CONOCER MI GEOGRAFÍA II, 2001.  
Mesa, tren eléctrico, microcámara, monitor y proyector.

**págs. 74-85** VIAJO PARA CONOCER MI GEOGRAFÍA, 2010.  
Circuito de coches, cámara, pantalla y objetos del artista.  
Matadero, Madrid.

**pág. 89** DELIRIOS DE GRANDEZA III, ROCÍO EN "EL YANG-TSE EN LLAMAS", 2005.  
Fotografía, 100 x 100 cm.

**págs. 90-91** SERGIO, ROCÍO Y MARTA EN "ZULÚ", 2007.  
Fotografía, 141 x 200 cm.

**pág. 92** RAMÓN EN "LA CRUZ DE HIERRO", 2007.  
Fotografía, 105 x 156 cm.

**pág. 93** MITSUO EN "LAZOS DE GUERRA", 2007.  
Fotografía, 100 x 151 cm.

**pág. 95** OSCAR EN "CORAZONES DE HIERRO", 2007.  
Fotografía, 95,5 x 132 cm.

**págs. 96-97** REVUELTA, RUFO Y CÉSAR EN  
"LA BATALLA DE LAS ARDENAS", 2007.  
Fotografía, 130 x 210 cm.

**pág. 99** THANKSGIVING TURKEY, 2007.  
Sillón, mesa, mueble de TV, televisor, reproductor  
de DVD y lámpara. Vídeo a color, con sonido, 6' 06"  
Espai Quatre, Casal Solleric, Palma de Mallorca.

**págs. 100-101** THANKSGIVING TURKEY, 2007.  
Sillones, mesa, lámpara, mueble de TV, televisor, reproductor  
de DVD y plantas. Vídeo a color, con sonido, 6' 06"  
Centro de Arte de Burgos.

**págs. 102-103** PAISAJE UNIFORMADO 12, 2008.  
Impresión en tela sobre bastidor, 147 x 217 cm.

**págs. 104** PAISAJE UNIFORMADO 5, 2008.  
Impresión en tela sobre bastidor, 214 x 156 cm.

**págs. 106-107** PAISAJE UNIFORMADO 4, 2007.  
Impresión en tela sobre bastidor, 157 x 260 cm.

**págs. 108-109** PAISAJE UNIFORMADO 13, 2008.  
Impresión en tela sobre bastidor, 102 x 170 cm.

**pág. 111** PAISAJE UNIFORMADO 17, 2008.  
Impresión en tela sobre bastidor, 180 x 128 cm.

**págs. 114-117** ÁREA RESTRINGIDA, 2007.  
Catenarias, camaras de vigilancia y monitores.  
Centro de Arte de Burgos.

**págs. 118-119** ÁREA RESTRINGIDA, 2011.  
Catenarias, camaras de vigilancia y monitores.  
Museo Siqueiros, México.

**págs. 120-121** ÁREA RESTRINGIDA, 2011.  
Catenarias.  
Domicilio del Artista, Madrid.

**págs. 122-123** MEDIEVAL, 2007.  
Juguete. Exin Castillos.  
Sala Alcalá 31, Madrid, 2008.

**pág. 124** MEDIEVAL (Mapa), 2007.  
Dibujo impreso, 120 x 150 cm.

**págs. 125-127** MEDIEVAL, 2007.  
Juguete. Exin Castillos.  
Domicilio del artista, Madrid.

**págs. 129-169** **ACTOS HEROICOS**  
Casa de ladrillo 260 x 700 x 562 cm.  
Sala La Gallera, Valencia, 2011.

**pág. 138** ACTOS HEROICOS (Casa España), 2005.  
Dibujo impreso en papel fotográfico, 140 x 140 cm.

**pág. 145** DELIRIOS DE GRANDEZA VII, 2006.  
Escudo y cazos, 60 x 44 x 14 cm.

**págs. 146-149** NACIONALISMO DOMÉSTICO II, 2004.  
Cocina de gas, 90 x 85 x 50 cm.

**pág. 152** DELIRIOS DE GRANDEZA I, MANOLO EN "PATTON", 2005.  
Fotografía, 100 x 100 cm.

**págs. 154-155** THANKSGIVING TURKEY, 2007.  
Sillón, mesa, mueble de TV, televisor, reproductor  
de DVD y lámpara. Vídeo a color, con sonido, 6' 06"

**pág. 159** DELIRIOS DE GRANDEZA II, MATEO EN "ZULÚ", 2005.  
Fotografía, 100 x 100 cm.

**págs. 162-163** CAMA, 2003.  
Fotografía, 70 x 88 cm.

**págs. 168-169** PAISAJE UNIFORMADO 14, 2008.  
Impresión en tela sobre bastidor, 114 x 162 cm.

**Guarda Final** GEOGRAFÍA PARA LA BATALLA II, 2004.  
Fotografía, 84 x 65 cm.

## MATEO MATÉ

Madrid, 1964.

Vive y trabaja en Madrid.

### Exposiciones Individuales

- 2011 - *Área restringida*. Museo Siqueiros, México D.F.  
- *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*. Espai Quatre, Palma de Mallorca. España.  
- *Thanksgiving turkey*. Galería Grita Insam, Viena. Austria.  
- *Nacionalismo doméstico*. Museo Barjola, Gijón. España.
- 2007 - Mateo Maté, *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, Munich. Alemania.
- 2002 - *Viajo para conocer mi geografía*. Centro de Cultura "Sa Nostra", Palma de Mallorca, Ibiza y Formentera. España.
- 2001 - Mateo Maté. Galería T20, Murcia. España.  
- Mateo Maté. Galería 57, Madrid. España.
- 2000 - *Tránsito*. Galería Ferrán Cano, 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 - Mateo Maté. 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

- 2011 - *Tabula rasa*. Galería Marta Cervera, 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, España. Madrid.  
- *A piel de cama*. Sala Parpalló, Valencia. España.  
- *Living together*. Observatori, Valencia. España.  
- *El ángel exterminador*. Bozar, Bruselas. Bélgica.  
- *España contemporanea*. Castel dell'ovo, Nápoles. Italia.  
- *Dreams*. Galería Mario Mauroner, Salzburgo. Austria.
- 2009 - *Insert coin*. Spanish Contemporary Art. PARA-SITE, Hong Kong. China.  
- *Camuflajes*. Casa Encendida, Madrid. España. Itinerante.  
- *Utopía*. Casal Son Tugores. Alaró, Mallorca. España.
- 2008 - *Low key*. Fundación Marcelino Botín, Santander. España.  
- *Espacios públicos de la mirada*. Casal Solleric, Palma de Mallorca. España.  
- *Más o menos cine*. Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Sevilla. España.  
- *Levantamiento*. Centro de Arte Contemporaneo 2 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.  
- *Cine y casi cine*. Museo 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.
- 2007 - *Nuevas adquisiciones*. Artium. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporaneo, Álava. España.  
- *I Bienal de Arquitectura Arte y Paisaje de Canarias*. Canarias. España.  
- *LOOP 2007*. Galería LLucià Homs, Barcelona. España.  
- *El puente de la visión 2006*. Museo de BB.AA. de Santander, 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 Reina Sofía, Madrid. España.  
 - *Nous le passage*. Watou. Bélgica.  
 - *Vñetas 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*. Constelación 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.  
 - *ArdeArganda 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.  
 - *MAD 2001*. IFEMA, Madrid. 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 sospita*. Casal Solleric, Palma de Mallorca. España.

**1999** - *Icónicos*. Facultad de BB. AA. de 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 de 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 (1998-1995)*. Sala de Exposiciones de la C.A.M. 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*. Itinerante.

**1991** - *Kunstpassage*. La Haya. Holanda.

## BECAS Y PREMIOS

**2003** - Premio "Fundación Arte y Derecho", Madrid. España.  
 - Premio "Altadis Artes Plásticas", Madrid. España.

**2002** - Beca "Fundación Marcelino Botín", Santander. España.

**2000** - Premio adquisición, Certamen "Fundación del Fútbol Profesional". Madrid. España.

**1993** - Beca "Pépinières européennes", otorgada por Eurocreation, París. Francia.

**1992** - Mención de Honor, Concurso "Pablo Gargallo", Zaragoza. España.

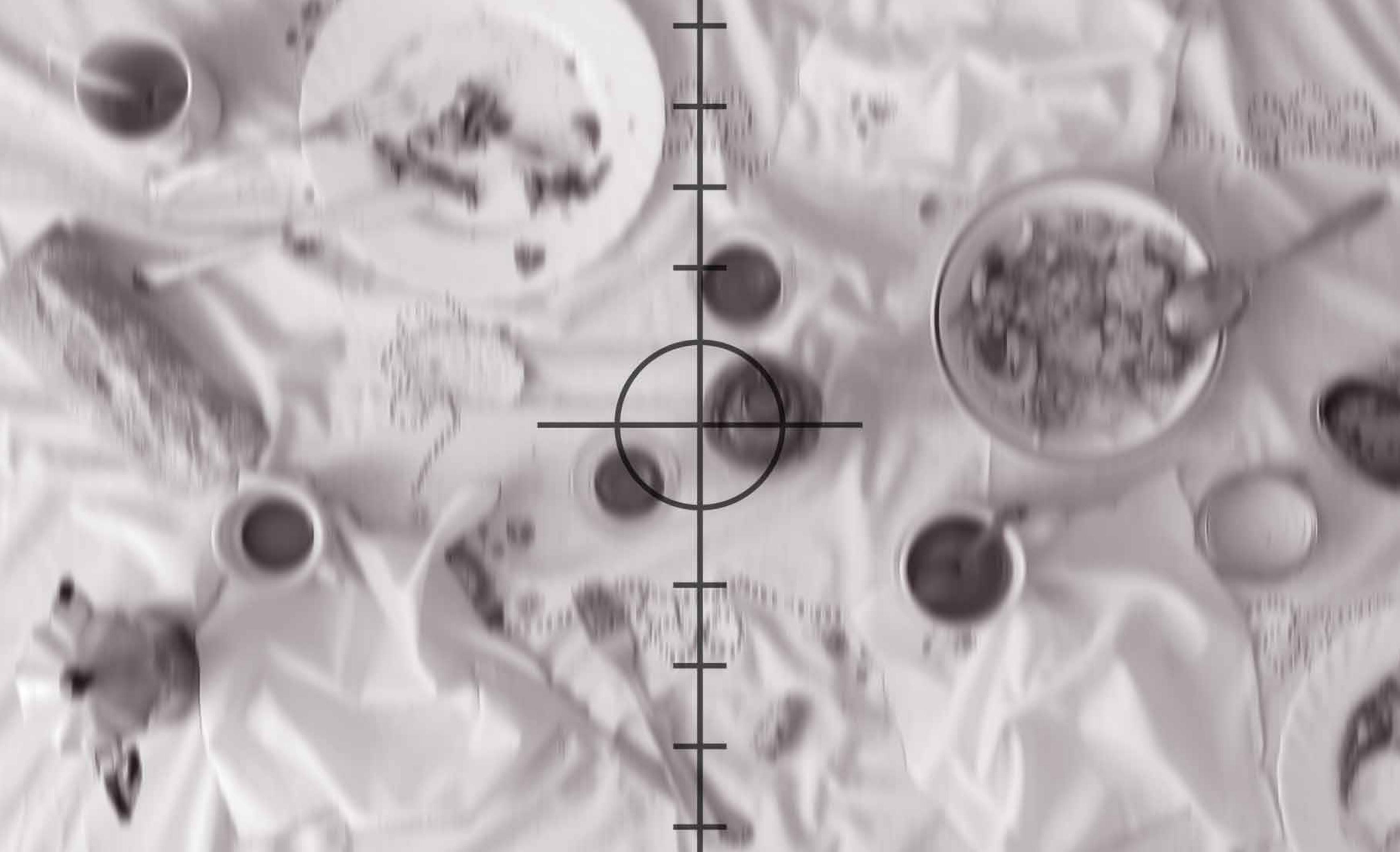
**1991** - Primer premio de escultura, Colegio de Ingenieros de Caminos, Madrid. España.  
 - Primer premio de escultura, "Jóvenes Creadores" del Ayuntamiento de Madrid. Madrid. España.

**1989** - Accésit de escultura, "Jóvenes Creadores" del Ayuntamiento de Madrid. Madrid. España.

**1988** - Primer premio de escultura, Certamen de Artes Plásticas de la C.A.M. Madrid. España.

## OBRA EN COLECCIONES PÚBLICAS

- Fundación Fútbol Profesional, Madrid. España.
- Fundación Marcelino Botín, Santander. España.
- MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León. España.
- Fundación Altadis, París. Francia.
- Museo Patio Herreriano, Valladolid. España.
- Caja Inmaculada, Zaragoza. España.
- ARTIUM, Centro- Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria. España.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. España.
- CAB, Centro de Arte de Burgos, Burgos. España.
- Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles, Madrid. España.
- Heather and Tony Podesta Collection, Washington. EE.UU.





GENERALITAT  
VALENCIANA

CONSORCI  
DE MUSEUS  
DE LA  
COMUNITAT  
VALENCIANA

LA GALLERA