

# NAZIONALISMO DOMESTICO

Mateo Maté

LA GALLERIA

NAZIONALE



# Nazionalismo DOMESTICO

Progetto di / Project by  
Mateo Maté

La mostra *Nazionalismo domestico* avrebbe potuto intitolarsi anche *Casa dolce casa*, e Mateo Maté ne sarebbe stato altrettanto felice e soddisfatto, incline com'è all'ironia spensierata ma caustica come effetto secondario. Alcuni suoi progetti sono esemplari in questo senso, specialmente quelli in cui conflitto, guerra e sorveglianza sono oggetto di una traduzione chirurgica, tagliente e precisa come un aforisma. I suoi lavori sono sempre una metafora, una metonimia, una sineddoche eppure restituiscono un'allegoria senza retorica. Mateo Maté da anni esplora l'idea dell'abitare lo spazio pubblico e privato e i suoi confini visibili e invisibili, labili e insormontabili, fisici, geografici e psicologici. Luoghi in cui lasciamo tracce, come direbbe Benjamin, che Mateo utilizza come vestigia, vessilli del nostro abitare contemporaneo. Tutto si trasforma in archetipo, non solo la casa in se stessa e il suo centro (il focolare) ma anche la soglia e il perimetro e soprattutto il suo rovescio, non solo luogo della ospitalità, dei ricordi, alcova, culla, guscio, ma anche regno, baluardo, prigione, cella. Ecco le tracce dell'orrore che *se asoma a la puerta*, già trascritte in una mappa di guerra piena di trappole.

È impressionante come il lavoro di Maté abbia preconizzato il tempo in cui viviamo tra pandemia e guerra, e come La Galleria Nazionale in pieno lockdown abbia deciso di portare avanti un progetto così puntuale, che avrebbe potuto avere come sottotitolo anche quella frase scritta su un lenzuolo esposto fuori dal balcone di un appartamento in Spagna: «La romanticizzazione della quarantena è un privilegio di classe». Già, perché mentre tanti di noi leggevano libri e vedevano film, oltre a preparare piatti succulenti e ipercalorici, altri facevano la guerra tra le quattro mura di casa.

Cristiana Collu  
Direttrice della Galleria Nazionale d'Arte  
Moderna e Contemporanea

The exhibition *Nazionalismo domestico* [*Domestic Nationalism*] could have been called *Home Sweet Home* and Mateo Maté would have been just as pleased, as he has a knack for creating after effects of cheerful yet biting irony. Some of his projects are exemplary in this, especially those where conflict, war and surveillance are subject matter. Sharply translated into art with surgical precision, they are like aphorisms. His works are always metaphorical, metonymical and synecdochical, nonetheless delivering rhetoric-free allegory. For years, Mateo Maté has explored the idea of inhabiting public and private space and its visible and invisible boundaries. These boundaries are both transient and insuperable, as well as being physical, geographical and psychological. We leave traces in these places, as Benjamin would say, and Mateo uses them as vestiges, as banners that represent our contemporary living situations. Everything is transformed into archetypes; not just the house itself and its heart (home) but also the threshold, the perimeter and above all the flip side. It is not only a place for hospitality and memories, an alcove, cradle and shell but also a kingdom, fortress, prison and cell. Here are the traces of the terror that *se asoma a la puerta*, already transcribed onto a war map full of traps.

It is impressive how Maté's work has announced the times in which we live, from pandemic to war. It is also impressive how the Galleria Nazionale decided to take on such a timely project in the midst of a lockdown, which could have used the following phrase as a subheading, written on a bedsheet hung from a balcony in Spain: «Romanticising lockdown is a class privilege». Quite right. While some of us read books and watched films and others prepared tasty, calorific meals, others were fighting wars within the four walls they call home.

Cristiana Collu  
Director of Galleria Nazionale d'Arte  
Moderna e Contemporanea

**Sommario****Opere in mostra**  
**pp. 008 / 021****Saggi****Nazionalisti**  
**a casa nostra**  
Carlo Greppi  
**pp. 022 / 030****Stracci puliti**  
José Luis Pardo  
**pp. 032 / 040****Le persone e le cose**  
Antonello Tolve  
**pp. 044 / 050****Un tavolo da pranzo**  
**diventa un territorio**  
**da difendere**  
Valeria Lupo  
**pp. 052 / 054****A una certa distanza**  
Cecilia Canziani  
**pp. 058 / 060****Contents****Exhibited Works**  
**pp. 008 / 021****Essays****Nationalists**  
**in Our Living Rooms**  
Carlo Greppi  
**pp 023 / 031****Spotless tablecloths**  
José Luis Pardo  
**pp 033 / 041****People and Things**  
Antonello Tolve  
**pp 045 / 051****The dinner table**  
**becomes territory**  
**to defend**  
Valeria Lupo  
**pp 053 / 055****At a Certain Distance**  
Cecilia Canziani  
**pp 059 / 061**

**Opere in  
mostra  
/ Exhibited  
Works**



**Battlefields**  
**(Installation)**  
**2011**  
tovaglie e tovaglioli,  
trenta unità  
/ tablecloths and  
napkins, thirty pieces  
cm 75 x 120  
Collezione privata  
/ Private collection





Copyright  
Edizioni Flor

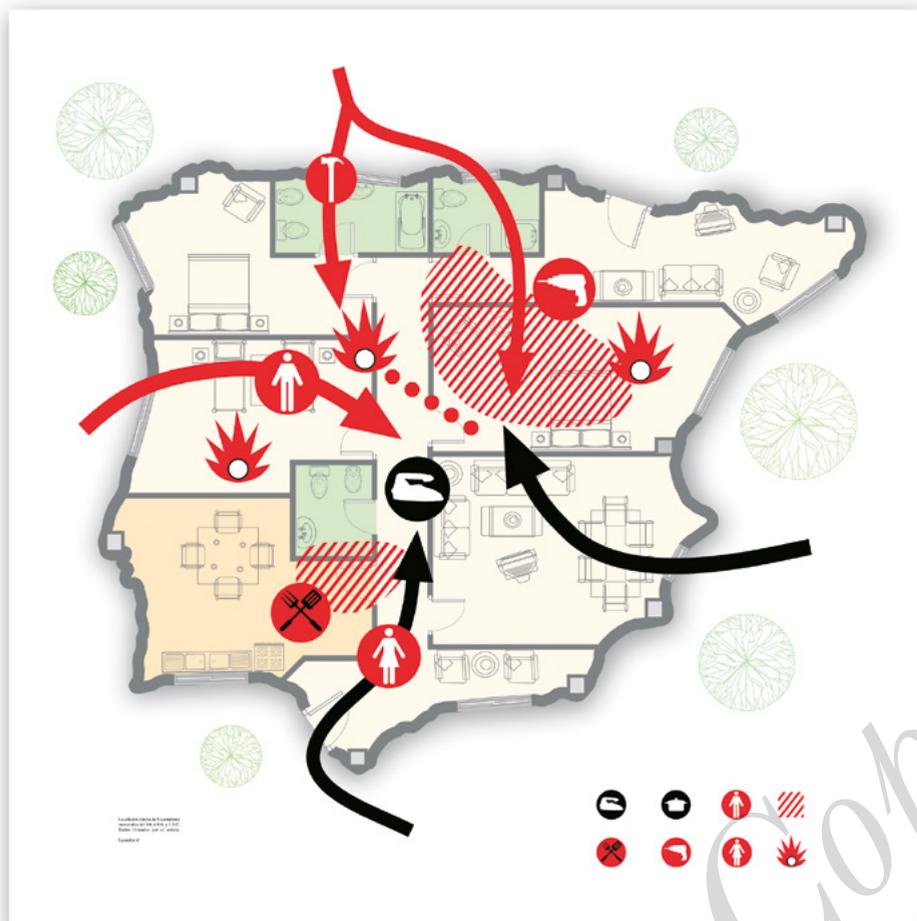


**Heráldica**  
2004  
materiali per la pulizia,  
utensili da cucina e legno  
/ cleaning paraphernalia,  
cooking utensils and wood  
misure variabili  
/ varying sizes  
Collezione privata  
/ Private collection



Copyright  
© Edizionario

**Nacionalismo doméstico**  
2004  
video a colori e sonoro, 7'  
/ sound colour video, 7'  
<https://mateomate.com/obra/video-nacionalismo-domestico/>  
Collezione privata  
/ Private collection



**Actos heroicos**  
**casa España**  
 2005  
 disegno stampato  
 su carta fotografica  
 / design printed onto  
 photographic paper  
 cm 140 x 140  
 Collezione privata  
 / Private collection

**Acto heroico I**  
**(Chica con bandera)**  
 2004  
 fotografia a colori  
 / colour photograph  
 cm 245 x 192  
 Collezione privata  
 / Private collection





**Thanksgiving Turkey**  
2007  
installazione video  
/ video installation  
misure variabili  
/ varying sizes  
video a colori  
e sonoro, 6'06''  
/ sound colour video 6'06''  
<https://mateomate.com/obra/thanksgiving-turkey/>  
Collezione privata  
/ Private collection



Saggi  
/ Essays



# Nazionalisti a casa nostra Carlo Greppi

Una nazione è nata quando alcune persone decidono che dovrebbe esserlo.

Paul Ignotus, Hungary

[...] è il concetto stesso di nazione che andrebbe eliminato. O, piuttosto, l'uso di questa parola: la parola nazionale e le espressioni di cui fa parte sono infatti prive di ogni significato, hanno come contenuto solo i milioni di cadaveri, gli orfani, i mutilati, la disperazione, le lacrime [...] Si tratta di distinguere l'immaginario dal reale.

Simone Weil, *Non ricominciamo la guerra di Troia*

Tutto nasce da un'invenzione.

Dopo essersi raggruppato per quasi duemila secoli in tribù di decine o al massimo centinaia di persone, in poche migliaia di anni *Homo sapiens* imparò rapidamente a raccontarsi storie così convincenti che tracciavano confini netti e riuscivano a persuadere centinaia di milioni di membri della specie a morire, e a uccidere, in loro nome: le nazioni. Il nuovo sentimento di appartenenza per cui le persone «hanno cominciato a figurarsi in modo sempre più preciso il loro essere inseriti nell'ampio spazio dello Stato-nazione», popolato da altri umani a loro collegati «da legami invisibili ma infrangibili»<sup>1</sup>, fu creato pescando alla rinfusa in epoche – su tutte, quella medievale – che rispondevano a logiche di identificazione collettiva completamente diverse. Fu un processo piuttosto rapido, che in netta prevalenza seguì una graduale “costruzione” dall'alto degli Stati sovrani: in Europa la pace di Augusta del XVI secolo e quella di Westfalia nel XVII sono considerate passaggi fondamentali di questo sviluppo che due secoli dopo – anche grazie all'onda lunga della Rivoluzione francese – si rivelò repentino e condiviso con le rispettive popolazioni, le quali divennero presto “masse” da convincere e addomesticare. Non fu un'invenzione che nacque dal nulla, sia chiaro.

Il senso di appartenenza generato dal comune risiedere in un territorio, così come lo stesso termine nazione, ha ovviamente una lunga storia – non a caso nel XVIII secolo i pirati atlantici già si definivano gente senza nazione.<sup>2</sup> Ma le nazioni moderne, come osservava Eric J. Hobsbawm ne *L'invenzione della tradizione*, torcono questo concetto dichiarandosi «radicate nell'antichità più remota», sentendosi tanto «naturali» da «non richiedere altra definizione che l'autoaffermazione».<sup>3</sup> Anche se furono create – per riprendere un oggetto di uso comune rappresentato anche nell'opera di Maté – a tavolino, e questo richiede molta immaginazione.

## Note

1. Cfr. A. M. Banti, *Le questioni dell'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 50-51.

2. Cfr. M. Rediker, *Canaglie di tutto il mondo. L'epoca d'oro della pirateria*, tr. di R. Ambrosoli, Elèuthera Milano 2016. Efr. anche Id., *Storia sociale della pirateria*, tr. di P. Adamo e M. Pati, Shake, Milano 2015 *passim*.

3. Cfr. E. J. Hobsbawm, *Come si inventa una tradizione*, in E. J. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, tr. di E. Basaglia, Einaudi, Torino 2002, p. 16.

## Notes

1. Cf. A.M. Banti, *Le questioni dell'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 50-51. [English translation provided by the translator].

2. Cf. M. Rediker, *Villains of All Nations: Atlantic Pirates in the Golden Age*, Verso, New York 2012. *Canaglie di tutto il mondo. L'epoca d'oro della pirateria*, translation by R. Ambrosoli, Elèuthera, Milan 2016. M. Rediker, *Between the Devil and the Deep Blue Sea: Merchant Seamen, Pirates, and the Anglo-American Maritime World, 1700-1750*, Cambridge University Press, Cambridge 1979. *Storia sociale della pirateria*, translation by P. Adamo and M. Pati, Shake, Milan 2015, *passim*.

3. E.J. Hobsbawm *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 14. *Come si inventa una tradizione*, in E. J. Hobsbawm, T. Ranger, *L'invenzione della tradizione*, translated by E. Basaglia, Einaudi, Turin 2002, p. 16.

# Nationalists in Our Living Rooms Carlo Greppi

A nation is born when a few people decide that it should be.

Paul Ignotus, Hungary

[...] it is the very concept of nation that should be eradicated. Or rather, the use of this word: the word national and the expressions it forms are actually void of any meaning, they only contain millions of corpses, orphans, the war wounded, distress, tears [...] We need to distinguish imaginary from real.

Simone Weil, *The Iliad; Or, The Poem of Force*

It all began as a figment of the imagination.

*Homo sapiens* had spent nearly two hundred thousand years living in tribes of dozens, perhaps hundreds, of people. In just two thousand years, they quickly learnt to tell stories that were convincing enough to mark out clear borders. Stories that managed to persuade hundreds of millions of members of the human race to die, and kill, in their name: nations. There was a new sense of belonging through which people «began more and more accurately to imagine being assimilated into the vast space of nation-state», populated by other humans connected to them «by invisible but unbreakable bonds».<sup>1</sup> It was created by randomly fishing for ideas from different eras, above all the Middle Ages, which had completely different logics of collective identification. It was quite a rapid process, which largely followed a gradual “construction” of sovereign states from above. In Europe, the Peace of Augsburg and the Peace of Westphalia, in the sixteenth and seventeenth centuries respectively, are thought of as fundamental steps in this development, which had been readily absorbed by the respective populations two centuries later. The far-reaching effects of the French Revolution also played a part and these populations soon became “masses” to be persuaded and tamed. This figment definitely did not come from nowhere.

The sense of belonging generated by a shared experience of residing in the same land, as well as the term nation itself, obviously has a long history. It is no coincidence that in the eighteenth century the Atlantic pirates already defined themselves as people without a nation.<sup>2</sup> But modern nations, as Eric J. Hobsbawm observes in *The Invention of Tradition*, twist this concept by declaring themselves «rooted in the remotest antiquity» and that they feel so «natural» so as to «require no definition other than self-assertion».<sup>3</sup> This is despite the fact that

Negli stessi mesi in cui Hobsbawm scriveva queste parole un altro studioso, Benedict Anderson, piantava infatti i primi tasselli della sua celebre riflessione sulle “comunità politiche immaginate”: «gli abitanti della più piccola nazione non conosceranno mai la maggior parte dei loro compatrioti, né li incontreranno, né ne sentiranno mai parlare, eppure nella mente di ognuno vive l'immagine del loro essere comunità»; fino all'Ottocento «la stragrande maggioranza delle persone negli stati più avanzati [...] viveva e moriva vicino a dove erano vissuti e morti i suoi avi», in territori decisamente più circoscritti delle nazioni che immaginiamo oggi.<sup>4</sup>

È disturbante, a quattro decenni di distanza, rilevare come questa percezione abbia una capacità camaleontica di sopravvivere a se stessa, di mutare forma e persino denominazione – si pensi, su tutti, al lemma “sovrano”, di recente tanto in voga – ma di proseguire indisturbata nella mente delle persone, nelle loro case, sulle facciate dei palazzi, su magliette e tazzine. Il magnetico lavoro di Maté, mettendo in luce l'iconografia dell'appartenenza nella sua dimensione più concreta, ne svela la nuda artificiosità. Certificando questa perdurante presenza elefantica nei nostri salotti – ricordandoci, ancora con Anderson, che «i musei e la stessa immaginazione museizzante sono profondamente politici»<sup>5</sup>, anche in chiave antifrastica – Maté fa venire alla mente, se è permesso un accostamento neanche troppo paradossale, la maestosa mostra *Hitler e i tedeschi. Collettività nazionale e crimine*, che pochi anni fa, al Museo di Storia tedesca di Berlino, mise in scena il rapporto simbiotico e viscerale che una parte cospicua del popolo tedesco aveva instaurato con il Führer. E lo fece proprio – anche, soprattutto – a partire dalla quotidianità, dall'esposizione di copie del *Mein Kampf* – il “manifesto” di Hitler edito nel 1925 e ristampato in continuazione<sup>6</sup> – ai ritratti del leader austriaco e a ogni sorta di “gadget” che facesse sentire unita la *Volksgemeinschaft*, divenuta presto un'unica “comunità di popolo armata in guerra” insieme al Reich dell'est (*Österreich*), l'Austria.<sup>7</sup> Due Paesi che, ricordiamolo, fino a pochi anni prima capitanavano due imperi, uno dei quali multietnico, evaporati entrambi con la fine della Grande Guerra – due Paesi che, in un colpo di tosse della storia, non esitarono a saldare i loro destini in quelli di un'unica nazione pronta ad annientare le altre. Nonostante ciò, furono comunque migliaia i nativi tedeschi e austriaci che, in armi, dopo aver disertato si batterono contro il progetto di Reich millenario con le resistenze europee.<sup>8</sup>

Le “nuove comunità immaginate” sorte quasi all'improvviso in gran parte a partire dall'Ottocento, superando in un'accelerata spettacolare gli universalismi (come appunto gli imperi, ma anche le religioni) e i particolarismi (città-Stato, comuni, ecc.), si sono naturalmente sempre viste, ancora nella lucidissima riflessione di Anderson, come “antiche”, come agglomerati umani con un lungo passato che affonda nel mito, «solide comunità che si sposta[no] giù (o su) lungo la storia».<sup>9</sup> In una parola, come naturali. Nei primi anni Ottanta del Novecento, tuttavia, i due classici citati, *L'invenzione della tradizione e Comunità immaginate*, sovvertirono completamente il modo di pensarle: fino a quel momento si era sempre creduto che fossero solo i nazionalismi a essere un prodotto recente, ma che le nazioni avessero invece una loro storia. In realtà, non era affatto così. Come per ogni altro discorso, stressare il ragionamento in

4. Cfr. B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, tr. di M. Vignale, Laterza, Roma-Bari 2016, p. 10 e p. 200

5. *Ivi*, p. 166

6. Cfr. H-U. Thamer, S. Erpel (a cura di), *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen*, catalogo della mostra, Sandstein, Dresden 2010, in particolare pp. 55-56.

7. Cfr. T. R. Grischany, *Der Ostmark treue Alpensöhne. Die Integration der Österreicher in die großdeutsche Wehrmacht, 1938-45*, V&R Press, Göttingen 2015, e I. Deák, *Europa a processo. Collaborazionismo, resistenza e giustizia fra guerra e dopoguerra*, tr. di M. L. Bassi, Il Mulino, Bologna 2019, pp. 54-57.

8. Mi permetto di rimandare al mio saggio *Il buon tedesco*, Laterza, Roma-Bari 2021.

9. B. Anderson, *Comunità immaginate*, op. cit., p. 26.

4. B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London 1991, p. 6 and p. 202 [English translation provided by the translator.] *Origini e fortuna dei nazionalismi*, translation by M. Vignale, Laterza, Roma-Bari 2016, p. 10 and p. 200.

5. *Ibid*, p. 182.

6. Cf. H-U. Thamer, S. Erpel, *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen*, exhibition catalogue, Sandstein, Dresden 2010, in particular pp. 55-56.

7. T.R. Grischany, *Der Ostmark treue Alpensöhne. Die Integration der Österreicher in die großdeutsche Wehrmacht, 1938-45*, V&R Press, Göttingen 2015, and I. Deák, *Europe on Trial: The Story of Collaboration, Resistance, and Retribution During World War II*, Routledge, Abingdon-on-Thames 2010, *Europa a processo. Collaborazionismo, resistenza e giustizia fra guerra e dopoguerra*, translation by M. L. Bassi, Il Mulino, Bologna 2019, p. 54-57, [English translation provided by the translator].

8. I will take the liberty of referencing my essay *Il buon tedesco*, Laterza, Roma-Bari 2021.

9. B. Anderson, *Imagined Communities*, op. cit., p. 26.

they were quite literally mapped out by the few on tables, to reference an everyday object that Maté uses, and this required a lot of imagination. As Hobsbawm was writing these words, another scholar, Benedict Anderson, started piecing together his famous reflection on “imagined political communities”: «the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion» and until the nineteenth century «the vast majority of people in more developed states [...] lived and died close to where their ancestors lived and died», in decidedly more restricted areas than the nations we imagine nowadays.<sup>4</sup>

Four decades later, it is disturbing to see how this perception has a chameleon-like capacity for survival, changing shape and even name to continue undisturbed in people's minds, in their homes, outside buildings, on T-shirts and on cups. Just think about how popular the concept “sovereignty” has been lately. Maté's captivating work casts a spotlight on the iconography of belonging in its most concrete form, revealing a stark artificiality. Maté reminds us, along with Anderson, that «museums, and the museumizing imagination, are both profoundly political»<sup>5</sup>, even from an antiphrastic point of view, confirming that there is still an elephant lingering in our living rooms. If a not-so-paradoxical comparison can be made, the exhibition is reminiscent of the formidable *Hitler and the Germans. Nation and Crime* exhibition organised a few years ago at the German Historical Museum in Berlin. This exhibition showcased the symbiotic and visceral relationship that a large part of the German population had established with the Führer. Quite pertinently, and most importantly, he started by invading everyday life. The display of copies of *Mein Kampf*, Hitler's “manifesto” published in 1925 and continuously reprinted,<sup>6</sup> the portraits of the Austrian leader and different kinds of gadgets were all used to make the *Volksgemeinschaft* feel united. Soon, they became a single “community of people armed for war” together with the eastern realm of Austria.<sup>7</sup> Lest we forget, these two countries had both been at the head of empires shortly before this; one of which was multiethnic and both of which vanished at the end of the Great War. From one page of history to the next, they did not think twice before forging their destiny and uniting as a single nation, ready to annihilate others. Despite this, there were still thousands of German and Austrian natives who deserted and took up arms against the millennial Reich project as part of the European resistance movements.<sup>8</sup>

Largely arising out of the blue from the nineteenth century onwards, these “new imagined communities” impressively overcame universalisms (such as empires, but also religions) and particularisms (city-states, towns, etc.) in a flash. To use Anderson's astute observation, they quite naturally have always seen themselves as “ancient”: as human agglomerations with a long history anchored in myth, “solid community [communities] moving steadily down (or up) history”.<sup>9</sup> In a nutshell: as natural. However, at the start of the 1980s, the previously mentioned classics *The Invention of Tradition and Imagined Communities* completely subverted our understanding of communities. Up until that point, it had always been believed that nationalism was a recent invention and that



**Nacionalismo Doméstico I**  
**(Spain)**  
**2004**  
Cucina a gas  
/ Gas cooker  
cm 90 x 60 x 50  
Collezione privata  
/ Private collection



un esempio paradigmatico può sempre essere d'aiuto. L'autore fiammingo David Van Reybrouck ha dedicato un suo scritto alla storia di Emil Rixen, un uomo che senza passare mai un confine ha cambiato ben cinque volte nazionalità nella sua esistenza di sessantotto anni: «Che cosa non fa subire la Storia a una vita umana?»<sup>10</sup>, si chiede Van Reybrouck, aiutandoci ad ampliare i confini della nostra riflessione.

Se pensiamo alla naturalezza con cui ancora oggi attribuiamo etichette non sempre condivise dagli "etichettati", attribuendo caratteristiche inscalfibili e ineliminabili a chi non corrisponde all'identikit dell'omologazione – per fare esempi altamente problematizzanti di uso comune: "indigeno", "nativo americano", "ebreo", "afro-europeo" –, ci rendiamo conto che mentre molti umani portano sulle spalle una storia di decine di generazioni, e pare che non se ne possano liberare neanche volendo, nella ragnatela di antenati che esplose letteralmente a coprire ogni possibile origine nel volgere di un secolo, in molti non fanno che scegliere un filo di essa, di norma quello che ci riconduce al territorio in cui siamo nati o in cui ci riconosciamo, per sostenere di essere parte di quella storia condivisa. Storia che molto spesso, se non sempre, è incredibilmente recente, se paragonata ai duemila secoli di cui si scriveva. Colpisce, a essere sinceri, quanto gli umani prendano sul serio la loro immaginazione.

D'altra parte, come recita il brillante *Atlante delle micronazioni*, censendo le nazioni «che vantano un'estensione territoriale, sia pure minuscola, o ne rivendicano una», «ciò che rende uno Stato riconoscibile come tale è il fatto che noi accettiamo, in un modo o nell'altro, che esso esista».<sup>11</sup> Ma come può accadere? È davvero sufficiente un'élite alfabetizzata che installi nel giro di una o due generazioni il senso di appartenenza a uno Stato, a un popolo, a una nazione per mutare così in profondità la nostra auto-percezione, cristallizzandola? Se da un lato ormai sappiamo che, per costruire queste comunità immaginate, fu fondamentale anzitutto la carta stampata, che permise alla borghesia di "visualizzare" le esistenze vere o presunte di migliaia di connazionali, dando così una matrice quotidiana a questo nuovo e piuttosto rigido senso di appartenenza,<sup>12</sup> è evidente che ci vogliono altri strumenti più pervasivi per radicarlo in profondità. Al di là del lavoro istituzionale di scuola ed esercito – se la nazione percepita corrisponde a uno Stato in effetti esistente – a giocare questo ruolo cruciale, arrivando persino a sovrastare la narrativa ufficiale, sono sovente altri prodotti culturali, quelli che, nel senso comune, corrispondono agli usi e costumi. Dai canti popolari all'arte, dal paesaggio esaltato e riempito di simboli all'enogastronomia, dallo sport alle tradizioni ludiche, dalle bandiere che spuntano nei vicoli alle singole abitazioni addobbate in una sorta di perenne nazionalismo natalizio, quando la nazione mette in scena se stessa si prende estremamente sul serio, mostrando una ferrea capacità di persistenza che lascia stupiti e – non di rado – sgomenti.

Con ogni probabilità non è possibile estirpare del tutto questa pulsione all'identificazione con delle comunità immaginate più ampie ed eterogenee di quelle reali, a sentire come "propria" la terra in cui si vive, la gente che calpesta il medesimo suolo che il caso ci ha dato in sorte. E più ci si interroga più stridono le giunture che separano e uniscono grumi semantici complessi come patriottismo e nazionalismo, parenti più stretti di quanto

10. D. Van Reybrouck, *Zinco*, tr. di F. Paris, Pagine d'Arte, Tesserete 2018, p. 46.

11. G. Graziani, *Atlante delle micronazioni*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 10-12.

12. Cfr. ancora B. Anderson, *Comunità immaginate*, op. cit., *passim* in particolare p. 39 e ss.

10. D. Van Reybrouck, *Zinco*, translation by F. Paris, Pagine d'Arte, Tesserete 2018, p. 46, [English translation provided by the translator].

11. G. Graziani, *Atlante delle micronazioni*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 10-12, [English translation provided by the translator].

12. Cf. B. Anderson, *Imagined Communities*, op. cit., *passim*, in particular p. 39 et seq.

nations themselves had their own history. This was not actually true. As is the case when discussing other subjects, it is useful to examine the logic behind an eloquent example. Flemish author David Van Reybrouck dedicated one of his essays to the story of Emil Rixen, a man who changed nationality five times in his sixty-eight-year existence, without ever crossing a border. «What does History not subject human life to?»,<sup>10</sup> asks Van Reybrouck, helping us go beyond the confines of our way of thinking.

Think about how naturally, even today, we use labels that the "labelled" people do not necessarily agree with and give indelible, shatterproof characteristics to those who do not correspond to a homogenised identikit. These are a few highly problematic examples in circulation: "indigenous", "Native American", "Jewish" and "Afro-European". We thus realise that many people carry dozens of generations of history on their shoulders that they seemingly cannot get rid of even if they want to. On the other hand, others, when presented with a spider web of ancestors that literally shoots back to every possible origin in the space of a century, often choose a single thread of it, usually the one that leads back to the land we were born in or identify with, to claim to be part of that shared history. This history is very often, if not always, incredibly recent, when compared to the two thousand centuries previously mentioned.

To be honest, it is striking how seriously humans take their imaginations.

On the other hand, as the brilliant *Atlante delle micronazioni* [*Atlas of Micronations*] states, when conducting a census of nations "that boast a territorial extension, albeit a tiny one, or claim one", "what makes a State recognizable as such is the fact that we accept, in one way or another, that it exists".<sup>11</sup> But how can this be? Is it really enough for a literate elite to establish a sense of belonging over a couple of generations to a state, people or nation to change our self-perception so deeply, crystallising it? On the one hand, we now know that print media was fundamental when constructing imagined communities, allowing the bourgeoisie to "visualise" the real or presumed existence of thousands of compatriots, thus creating a familiar matrix for this new and rather rigid sense of belonging.<sup>12</sup> It is nonetheless evident that other, more pervasive tools are needed for it to fully take root. Other cultural products often take on this crucial role, in addition to the institutional grind of schools and armies, if the nation indeed corresponds to an existing state. These products are commonly understood as traditions and customs and even go so far as to dominate the official narrative. From folk songs to art, landscape rich with symbols to gastronomy, sports to playful traditions, those flags that materialise in alleyways to individual houses decorated with a sort of perennial Christmas nationalism. When a nation performs, it takes itself very seriously, demonstrating a resolute persistence that leaves us astounded and, quite often, dismayed.

In all likelihood, it is impossible to completely eradicate the compulsion of identifying with imagined communities larger and more heterogeneous than real ones, of feeling the land in which we live as "our

non siamo tentati di credere: d'altra parte il celebre motto *Right or wrong, my country*, non può essere applicato a entrambe le sfere? Lasciamo però aperto questo cantiere di riflessione, tracciando con un botta e risposta strepitoso tra i due personaggi principali del romanzo *Educazione europea*, opera del cosmopolita Romain Gary (all'anagrafe Roman Kacew): un libro inizialmente uscito in Gran Bretagna mentre la Guerra mondiale, provocata da un'idea distorta (e naturalmente anche "domestica") di patriottismo e di nazionalismo, era ancora in corso.

«Amo tutti i popoli, ma nessuna nazione. Sono un patriota, non un nazionalista», dice Dobranski a Janek, il ragazzino protagonista del libro. «Che differenza c'è?», lo interroga Janek. «Il patriottismo è amare la propria gente; il nazionalismo è odiare gli altri», risponde Dobranski, in una definizione tanto problematica quanto folgorante.<sup>13</sup> Ed entrambi – patriottismo e nazionalismo – cominciano sempre, e letteralmente, dalle nostre case.

13. R. Gary, *Educazione europea*, tr. di M. Nardi, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 238.

13. R. Gary, *A European Education*, Pocket Books, New York 1961, [English translation provided by the translator]. *Educazione europea*, translation by M. Nardi, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 238.

own”, part of communities consisting of people who occupy the same land that fate assigned us by chance. And the more we question ourselves, the more evident the junctures separating and uniting complex semantic knots like patriotism and nationalism seem, concepts more closely related than we are tempted to believe. Nevertheless, can we not apply the famous motto *Right or wrong, my country* to both terms? I invite us to keep digesting this food for thought with a resounding back and forth between the two protagonists of *A European Education* by worldly writer Romain Gary (alias for Roman Kacew). The book was initially released in Great Britain during the Second World War, which was sparked by a distorted (and naturally also “domestic”) idea of patriotism and nationalism.

«I love all people, but no nation. I'm a patriot, not a nationalist», Dobranski tells Janek, the little boy in the book. «What's the difference?» asks Janek. «Patriotism is love of one's own people; nationalism is hate for people other than your own», Dobranski replies, in a definition that is equally problematic as it is striking.<sup>13</sup> And both patriotism and nationalism always begin, quite literally, at home.

# Stracci puliti

José Luis Pardo

A differenza di quanto potrebbe sembrare a prima vista, “nazionalismo domestico” non è un’espressione iperbolica, di quelle che si usano a volte per dare enfasi ai termini di un concetto, né un’espressione riduttiva, intesa a ridicolizzare l’idea veicolata. Al contrario, ogni nazionalismo è essenzialmente domestico, e non soltanto perché il nazionalismo lavora di necessità *pro domo sua*.

Lo dimostrano gli oggetti utilizzati da Mateo Maté per questa serie – oggetti che appartengono concretamente al territorio degli utensili, degli arredi e degli articoli per la casa –, dove a emergere è qualcosa di intrinseco alla sfera del privato. Qualcosa che si dà come una specie di patologia, sebbene sia una patologia sostanzialmente inevitabile: quella della cosiddetta *identità*. Nelle case modellate dall’uso, tutto ci parla dell’identità del proprietario: tovaglie, stoviglie, fotografie, tende, lenzuola, mobili, suppellettili, pareti, cassetti pieni di indumenti... persino il filo per stendere i panni (questa installazione *avant la lettre*) rivela con esattezza numero e condizione degli abitanti della casa.

Siamo abituati a credere che sia proprio questo – la nostra identità – a renderci diversi dagli altri, a distinguerci, come erano segni di distinzione gli stemmi che i nobili del passato esibivano sulle porte dei loro palazzi e che Maté ricrea, parodiandoli, con utensili da cucina e attrezzi per le pulizie, strumenti che evocano la trasformazione cruenta di animali e vegetali in cibo e le successive operazioni di pulizia, per eliminare le tracce del massacro. Ma come già valeva per gli stemmi nobiliari, identità non significa in alcun modo individualità o singolarità, al contrario, indica l’appartenenza a una stirpe, sia essa familiare, professionale, linguistica, etnica, ideologica, culturale o di qualsiasi altro genere. Le identità sono sempre collettive, ma la loro è una collettività chiusa, istituita per esclusione di altre identità, quelle altre identità destinate ad essere fatte a pezzi dai nostri e il cui sangue (ora lavato via con scrupolo, ma che non smette di dare lustro ai trofei) ha consacrato le armi che campeggiano sullo stemma.

Così come il proprietario di casa si sente rassicurato quando, al suo rientro, trova che ogni cosa all’interno delle mura domestiche riflette come uno specchio l’immagine che ha di sé, allo stesso modo proverebbe sconcerto e rabbia se un giorno, rincasando, trovasse nella sua abitazione i segni lasciati da un altro, tanto più se l’altro appartenesse a una stirpe diversa dalla sua. «Il nome scientifico che più si addice alla morale

# Spotless tablecloths

José Luis Pardo

Despite what it may seem at first sight, “domestic nationalism” is not a hyperbole, like the expressions sometimes used to emphasise the terms of a concept. Neither is it a reductive expression, intended to satirise the message it contains. Quite the contrary: every kind of nationalism is essentially domestic and not only because nationalism works in its own interest.

The objects that Mateo Maté uses for his series exemplify this idea, as they quite clearly belong to the land of utensils, furniture and household items. From it, something inherent about the private sphere emerges. Something that seems to be a kind of illness, despite being essentially inevitable: what we call *identity*. In homes that are shaped by use, every detail tells us something about the owner: tablecloths, dishes, photos, curtains, sheets, furniture, furnishings, walls, drawers filled with clothes... even the clothes line (and the concept *avant la lettre*) precisely reveal the number and condition of the inhabitants of the house.

We are used to believing that our identity makes us different to others and distinguishes us, just as the coats of arms that bygone noble families hung over their doorways were marks of distinction. In a parodical recreation of coats of arms, Maté uses kitchen utensils and cleaning paraphernalia that call to mind the cruel transformation of animals and plants into food and the subsequent cleaning operation to remove all traces of the massacre. As with coats of arms, identity does not equate in any way to individuality or uniqueness. In reality, it is the opposite. It indicates membership to a clan, whether that be to a family, profession, language, ethnicity, ideology, culture or another area. Identities are always collective, but the example given is an exclusive type of collectivity, created through the exclusion of other identities: those destined to be torn to ribbons by our side, who consecrated the weapons looming over the coat of arms with their blood (now carefully washed away, but that continues to give the trophies their shine).

Just as the owner of a house feels reassured on their return, when every object reflects the image they have of themselves like a mirror, they would also feel bewildered and angry if they came home one day to find traces of another person in their house, especially if they belonged to a different clan. «The most fitting scientific term to describe the morality of identity”, writes Rafael Sánchez Ferlosio, “is perhaps the “morality of flatulence”, given that flatulence, due to its peculiar nature, is the

dell'identità» scrive Rafael Sánchez Ferlosio «è forse quello di “morale del peto”, dato che il peto, per la sua particolare natura, è forse la figura che meglio e più esattamente definisce la situazione [...], essendogli propria quella strana condizione per la quale ci inebriamo dei nostri effluvi e abbiamo ribrezzo dei fetori altrui». <sup>1</sup> Cosa che emerge esemplarmente in queste opere, nelle quali l'identità in questione è proprio quella nazionale.

E ad emergere con altrettanta forza dal mobiliario perverso di Mateo Maté – come nel caso del tavolo che riproduce la forma geografica della penisola iberica – è la mancanza di originalità delle nostre presunte differenze: se potessimo introdurci negli spazi privati dei nostri vicini e aprire i loro armadi di casa, scopriremmo fino a che punto l'uniformazione del consumo industriale ha trasformato tutte queste singolarità, in apparenza irriducibili, in una monotona riproduzione degli stessi abiti, degli stessi mobili, degli stessi utensili e degli stessi stili di arredamento.

Va detto però che la caratteristica più significativa di tutti questi oggetti, ciò che li rende insoliti ai nostri occhi, è il fatto che pur appartenendo strettamente alla sfera della vita privata, sembrano rinviare all'ambito della vita pubblica nel quale siamo soliti collocare i simboli dell'identità nazionale. A questo riguardo, l'esempio più eloquente è forse quello della donna che, perfettamente in tinta con la sua biancheria di casa, esce sulla porta per sventolare orgogliosa la bandiera dei suoi stracci domestici, come a celebrare la propria vittoria o a sfidare i nemici. Eppure, anche qui, una situazione apparentemente irrituale contiene in sé tutti gli elementi che contraddistinguono il nazionalismo, primo fra tutti il sentimento di superiorità di chi ha la pretesa di estrarre (come per magia) dalla propria identità privata il diritto ad avere più diritti pubblici degli altri; cosa possibile soltanto ove gli altri, in ragione della loro identità privata, venissero privati (in modo non meno arbitrario) di alcuni dei diritti pubblici di cui godono.

Per quanto si possa credere che nelle “case” di Mateo Maté il pubblico (l'identità nazionale) abbia invaso il privato (lo spazio domestico), in realtà è vero il contrario: le scene presentate testimoniano di come il privato – l'identità, che anche se qualificata come “nazionale” non cessa di essere privata, esclusiva di una determinata comunità, come è privata la biancheria da tavola di una casa – si è trasformata in bandiera e ha invaso il pubblico, la sfera cioè nella quale non dovrebbe più esserci identità, ma unicamente uguaglianza tra individui anonimi. Queste tovaglie esposte come stendardi di un congresso internazionale o insegne di un'extraterritorialità diplomatica sono lo strumento di quella che siamo soliti chiamare “visibilità” o “esposizione”. Ma per quanto si presuma spesso il contrario, il fatto che un'identità privata ottenga visibilità nello spazio pubblico non è un sintomo di salute civile, tutt'altro: i disuguali sono estremamente visibili nella sfera pubblica ed è proprio questo il motivo per cui vengono discriminati (agitano la loro bandiera), sia quando vantano una supposta superiorità, sia quando sono segnati dallo stigma dell'inferiorità. È loro offerta la possibilità di esporsi pubblicamente e di sventolare i propri stracci puliti all'aria, ma il rimedio ai loro mali non è la visibilità, al contrario, sta nel divenire invisibili come lo sono gli uguali.

Le identità sono per definizione antagonistiche e trovano nel conflitto la loro espressione naturale: l'esibizione pubblica di un'identità comunitaria

1. Rafael Sánchez Ferlosio, *Discurso de Gerona*, in *Gastos, disgustos y tiempo perdido* (Ensayos 2), Debate, Barcelona 2016, p. 26.

1. R.S. Ferlosio, *Discurso de Gerona*, in *Gastos, disgustos y tiempo perdido* (Ensayos 2), Debate, Barcelona 2016, p. 26, [English translation provided by the translator].

phenomenon that best and most accurately describes the situation [...], possessing that strange condition whereby we are inebriated by our own scent and disgusted by stench belonging to others». <sup>1</sup> This idea emerges in an exemplary way in these works, where national identity is the subject in question.

Another theme that emerges from Mateo Maté's distorted furniture, like the table in the shape of the Spanish peninsula, is the lack of originality in our presumed differences. If we could enter our neighbours' private spaces and open their wardrobes, we would discover to what extent mass consumerism has homogenised our seemingly immutable unique features, turning them into a monotonous rerun of the same clothes, the same pieces of furniture, the same utensils and the same interior design.

It is important to note that the most significant shared feature of these items, which makes them seem unusual to us, is that whilst they definitely belong to the private sphere, they seem to allude to the public sphere commonly associated with symbols of national identity. In this regard, perhaps the most significant example is the woman whose clothes match her tablecloth. She has left her house to proudly wave the flag of her household linen, as though celebrating a victory or confronting enemies. And yet all the elements that define nationalism are here in this seemingly abnormal situation. Firstly, the feeling of superiority found in those who claim, as if by magic, to be entitled to more public rights than others thanks to their private identity. This is only possible when others, on the basis of their private identity, are just as arbitrarily deprived of some of their public rights.

Although one might believe that the public (national identity) has invaded the private sphere (domestic spaces) in Mateo Maté's “houses”, the opposite is actually true. The scenes we see testify to how the private has been transformed into a flag and invades the public sphere, where identities should no longer exist, only equal rights amongst anonymous individuals. Private here should be read as identity, which although classified as “national” does not cease to be private. It is exclusive to a certain community, in the same way that a tablecloth is private. These tablecloths, arranged like flags at an international conference or markers of diplomatic extraterritoriality, are agents of what we usually call “visibility” or “exposure”. Although the opposite is often assumed, when a private identity gains public visibility, it is not a sign of healthy civil life. As a matter of fact, those without equal rights are extremely visible in the public sphere and this is precisely why they face discrimination and wave their flags, both when presumed to be superior and when labelled with the stigma of being inferior. They are given a chance to increase their visibility and to wave their spotless tablecloths in the air, but visibility will not solve their problems, the contrary will: the invisibility that peers have.

Identities are antagonistic by definition and find their natural expression when in conflict with others. The public display of a community identity under a flag may, to a certain extent, satisfy a symbolic need for those that identify with it. On the other hand, this is necessarily and instinctively experienced as an affront by other



**Battlefields**  
2011  
tovaglie e tovaglioli  
/ tablecloths and napkins  
75 x 120 cm  
Collezione privata  
/ Private collection



posta sotto l'egida della sua bandiera, se per un verso può soddisfare il bisogno simbolico di chi vi si riconosce, per l'altro non potrà che essere vissuta istintivamente dalle altre comunità – ovvero, dalle altre identità – come un affronto. Le bandiere domestiche di Mateo Maté – questi copritavolo immacolati, con i loro ricami di sangue – mettono in risalto, attraverso la parodia, la ridicola pretesa di trasformare un fatto aleatorio (l'essere nati in questa o quella casa) in una virtù superiore; se non fosse che la storia ci mostra con quale facilità gli esseri umani accettino di uccidere e di morire per un pezzo di stoffa e fino a che punto lo sbandieramento dei nostri stracci puliti in opposizione agli stracci sporchi dei nostri nemici possa trasformare la terra in un mattatoio (è quanto suggeriscono altre immagini dell'artista, dove si allude alla militarizzazione delle identità). La logica delle guerre identitarie simboliche, seppure incruente, non è diversa da quella delle guerre più sanguinose e non manca di riempire i fossi di caduti, benché le vittime non siano in questo caso di carne ed ossa e ad uscirne sconfitta, condannata all'irrelevanza, sia la figura del cittadino, di colui cioè che, non pretendendo di estrarre dalla propria identità i diritti che vuole gli siano riconosciuti, resta invisibile nella sfera pubblica.

È importante sottolineare che l'uguaglianza degli individui anonimi – dei cittadini – davanti alla legge non lede in alcun modo la loro singolarità individuale. L'individualità non è la condizione che contraddistingue i soggetti prima che la legge li renda tutti uguali, ma è proprio il fatto di essere riconosciuti uguali di fronte alla legge – indifferentemente dal colore delle nostre lenzuola o dalla forma dei nostri tavoli – a dissolvere le comunità di origine, di appartenenza o di riferimento e a fare di ogni singolo individuo un cittadino. L'individualità, pertanto, non conferisce identità, se per identità si intende l'adesione a una determinata comunità, definita in funzione di elementi condivisi e, ancor più, di elementi esclusi (i mussulmani, i lavoratori, gli americani, le donne, i fuochisti, gli andalusi, i sadomasochisti, i maschi, i banchieri, i militari ecc.); l'individualità, al contrario, concerne ciò che tutti i cittadini, quale che sia la loro origine o la loro comunità di riferimento, hanno in comune, perché è sulla base di ciò che li accomuna che possono dotarsi spontaneamente di una legge uguale per tutti. E a questa "improprietà comune" non spetta più il nome di privacy o di pubblicità, bensì quello di intimità.

L'identità privata del singolo cittadino non è mai individuale, quanto piuttosto di categoria:<sup>2</sup> ha a che vedere con la sua appartenenza al gruppo dei "padri", degli "imprenditori", dei "cristiani", degli "operai", degli "scozzesi" ecc. Ma proprio perché l'identità (a differenza dell'uguaglianza) non è normativa, ci saranno molti modi, tutti leciti, di essere mussulmano, lavoratore, americano, donna, fuochista, andaluso, sadomasochista, maschio, banchiere, militare, padre, imprenditore, cristiano, scozzese, fermo restando che non c'è identità o modo di essere che possa darsi come esclusivo: nessuno può pretendere cioè che ci sia un'unica identità privata valida per tutti i cittadini (e che il cristianesimo, per dire, o il sadomasochismo siano la sola identità privata consentita), o un unico modo di essere (ad esempio) cristiano, obbligatorio per tutti i cristiani, o un unico modo di essere sadomasochista, obbligatorio per tutti i sadomasochisti, o un unico modo di essere scozzese, obbligatorio per tutti gli scozzesi (che, in tal caso, più che scozzesi sarebbero scocciati).

2. Mi rifaccio qui liberamente all'importante distinzione tra uguaglianza e identità tracciata da Celia Amorós nell'articolo *Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación*, Arbor, vol. CXXVIII, fasc. 503, 1987, distinzione che l'autrice menziona, sviluppa o puntualizza in altri suoi testi, tra i quali ricordiamo *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Barcelona 1991, pp. 47 e ss.; *Feminismo y filosofía*, Síntesis 2000, Cap. 8; *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Cátedra, Madrid 2005, Cap. 4.

2. I have here freely drawn inspiration from the important distinction between equality and identity that Celia Amorós outlined in *Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación*, vol. CXXVIII, file 503, Arbor, 1987. The author mentions, expands upon or clarifies this distinction in other texts, amongst which I will cite *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Barcelona 1991, pp. 47 et seq.; *Feminismo y filosofía*, Síntesis 2000, ch. 8; *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*, Cátedra, Madrid 2005, ch. 4.

communities, that is to say, other identities. Mateo Maté's domestic flags, these spotless tablecloths bound together by blood, use parody to highlight the ridiculous pretence of being able to turn a chance event (being born in one house rather than another) into a superior virtue. However, history shows us both that humans quite readily accept to kill and die in the name of a scrap of material and to what extent waving our spotless tablecloths to oppose the enemy's dirty ones can turn the planet into a slaughterhouse. This has also been suggested by other images the artist has created, where he alludes to the militarisation of identity. The bloodless, but not victimless, logic behind symbolic identitarian wars is not dissimilar to the logic that sparked the bloodiest wars. Here, there are no flesh-and-blood victims, but it is the figure of the citizen that emerges on the losing side. Doomed to irrelevance, they remain invisible in the public sphere, not having claimed to be entitled to rights contained in their private identity.

It is important to highlight that equality between anonymous individuals, namely citizens, before the law, does not infringe upon their individual uniqueness. Individuality is not the condition that makes individuals different before the law makes them equal, but it is being equal before the law, regardless of the colour of their linen or the shape of their table, that dissolves communities of origin and local communities, making every single individual a citizen. Hence, individuality does not give us our identity, if by that one means adherence to a specific community, defined on the basis of shared features, or even more so, excluded features (Muslims, workers, Americans, women, stokers, Andalusians, sadomasochists, men, bankers, soldiers etc.). On the contrary, individuality is what all citizens have in common, whatever their origins or local community may be, because they can have a law that is the same for all citizens on the basis of what unites them. And this "common impropriety" can no longer be called private or public, but instead intimate.

The private identity of an individual citizen is never individual, but rather part of a category:<sup>2</sup> it is connected with belonging to the group of "fathers", "entrepreneurs", "Christians", "labourers", "Scots" etc. This is because identity (unlike equality) is not normative; there are many valid ways of being a Muslim, worker, American, woman, stoker, Andalusian, sadomasochist, man, banker, soldier, father, entrepreneur, Christian, Scot, it being understood that there is no identity or way of being that can claim to be exclusive. No one can assert that there be a single valid private identity for all citizens (or that Christianity, for example, or sadomasochism, be the only permitted private identity), or, for example, one compulsory way of being a Christian for all Christians, or one compulsory way of being a sadomasochist for all sadomasochists, or one compulsory way of being a Scot for all Scots (which would certainly get under their bonnets).

The bewilderment experienced by an individual who discovers their privacy has been violated by strangers, as previously mentioned, is in contrast with the shocked dismay of those who see private dirty tablecloths occupying public space. Some might say that they spot a bourgeois obsession for cleanliness and order here! But that is not what

Allo sconcerto risentito della persona che, come si diceva in precedenza, scopre la sua privacy violata da degli estranei si contrappone qui lo sgomento indignato di chi vede lo spazio pubblico invaso da stracci sporchi privati. Qualcuno potrebbe pensare: ecco qui lo spirito borghese, con la sua mania per l'ordine e per la pulizia! Ma non si tratta di questo – a meno che per “borghese” non si intenda “cittadino” – e la questione in gioco è di quelle che, come ben sa Mateo Maté, non possono non interpellare gli artisti. Quando la nostra storia ha preso la sua svolta più decisiva, la religione – tra i principali motori della configurazione di identità compatte mediante la guerra – si è ritirata nella sfera privata, mentre l'arte ha continuato ad occupare la scena pubblica.

A partire da quel momento, il pubblico al quale si rivolge l'artista ha smesso di essere il popolo di Dio, con la sua identità chiusa e cementata unicamente da una fede obbligatoria e rituale per la quale il poeta e il creatore plastico realizzano narrazioni mitologiche e oggetti di culto. Il pubblico è composto ora da una moltitudine di individui anonimi, con identità che rimangono segrete esattamente come lo sono i visi degli spettatori al cinema o a teatro, immersi nell'oscurità della platea. Per loro, i simboli dello Stato non rappresentano l'identificazione con una comunità specifica, ma l'uguaglianza dei diritti civili. Un'uguaglianza, questa, che pur non generando uno stesso modo di sentire in quelli che sono a tutti gli effetti degli individui, non può che richiedere una comunanza di sentimenti ben più ampia rispetto a quella delle società tradizionali, riunite intorno a un'identità confessionale divenuta ormai privata. Spetta all'artista far sentire questa comunanza diffusa e potenzialmente universale – questa intimità inappropriabile –, fosse anche in forma ipotetica o implicita.

Le immagini di Mateo Maté ci mostrano la nostra indigenza, il nostro bisogno di avvolgerci in un piccolo nazionalismo domestico (o a volte in un nazionalismo più grande, seppure in termini solo quantitativi). Ma in questa esibizione di uno spazio privato sempre affamato di senso, specie quando se ne esplora la dimensione ironica, si intravede anche la ricerca di un sentire comune che vada al di là delle nostre bandiere egolatriche e colga ciò che ci accomuna a coloro con i quali non abbiamo niente in comune, qualcosa che non può essere una nuova bandiera nazionale da aggiungere al già lungo elenco di simboli identitari, quanto piuttosto – ed è forse questa la pulsione dominante nel mestiere dell'artista – la bandiera di quanti non ne hanno nessuna. Nello shock che questa opere producono in noi, possiamo sentire la forza che ci riscatta dall'anonimato senza aggregarci in una comunità di “amici” e senza opporci a una comunità di nemici o, per dirla con una metafora, senza che il combustibile che alimenta i fornelli della nostra casa comune sia necessariamente il fuoco dell'odio che viene dal passato ma, perché no, il calore della speranza che guarda senza paura a un futuro diverso da quello che ci prospettano i profeti di sventure e i potenti che decidono la storia. Chi può portare in tavola un piatto cucinato con questo calore non fa più troppo caso alla tovaglia.

is at play. The issue in question is one that artists feel compelled to flag up, as Mateo Maté knows all too well. In one of history's most decisive turns, religion, which had been one of the biggest drivers for the creation of compact identities through war, retreated to the private sphere, whereas art remained in the public sphere.

From that time, the audience that artists address has ceased to be the people of God: an audience with a closed identity, cemented only by a compulsory and ritualistic faith for which poets and artists created mythological narration and religious objects. The audience is now a myriad of anonymous individuals with secret identities, in the same way that the faces of spectators in cinemas and theatres stay hidden in darkness. For them, state symbols do not represent identification with a specific community, but equal civil rights. Whilst this equality does not generate common feelings in those who are for all intents and purposes individuals, it does elicit a much greater commonality of feeling when compared with traditional societies, which are united by a religious identity that has now become private. Artists have the task of making this widespread and potentially universal commonality felt, this inappropriate intimacy, even if hypothetically or implicitly.

Mateo Maté's images show us how lacking we are, with our need to wrap ourselves in the flag of small domestic nationalism (or sometimes in a greater nationalism, albeit just in terms of size). But in this exhibition about private space that is always hungry for meaning, especially when exploring ironic territory, there is also a quest for a common feeling that goes beyond our self-worshipping flags and finds something to unite us with those we have nothing in common with. That something cannot be a new national flag to add to the already long list of identity symbols, but rather, and this is perhaps the most dominant influence in the artist's work, the flag of those who have none. Along with the shock that these works create, we can feel a force that frees us from anonymity without having to join a community of “friends” and without having to oppose an enemy community, or to use a metaphor, without necessarily using the flames of hatred from the past to heat the stove in our common home but instead using the warmth of hope that looks fearlessly to a future different to that predicted by the prophets of doom and the powerful who decide history. Whoever is able to bring something to the table made using this kind of warmth does not pay attention to the tablecloth.



# Le persone e le cose

## Antonello Tolve

Mi sto convincendo che il mondo vuole dirmi qualcosa,  
mandarmi messaggi, avvisi, segnali  
Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

Nel tentare una definizione dei procedimenti che determinano l'ampio e complesso dispositivo linguistico messo in campo da Mateo Maté sin dai suoi primi cicli creativi (*Posiciones conservadoras* del 1991-94, *Hacer y deshacer* del 1994-97, *Trampas de artista* del 1997, *Arqueología del saber* del 1999-2001, *Echar raíces* e *La vida secreta de las plantas* del 1998-2000 ne sono alcuni), vale la pena di rivalutare i meccanismi poetici dell'*остранение* (*ostranenie*) così come indicati da Šklovskij per avvalorare una certa tattica adottata da Tolstoj, la cui scrittura mira a «vedere le cose, estratte dal loro contesto» con uno sguardo affilato, capace di trasportare un oggetto «dalla sua percezione abituale nella sfera di una nuova percezione» tanto da creare, nell'ordine del discorso, «una originale variazione semantica».<sup>1</sup> Maté, esattamente come Tolstoj, mira a isolare, a inquadrare, a trasporre, a trasformare la consuetudine e l'abitudinario in qualcosa di *estraniante* e spiazzante: nello specifico sposta l'oggetto o il materiale dal suo ambiente comune per sabotarlo psicologicamente e offrire al pubblico uno sguardo critico sull'odierna società, sempre più addomesticata e cloroformizzata, lasciata in balia di venti e di eventi studiati burocraticamente a tavolino per la promozione a buon mercato di effetti politico-emozionali.

Governato da precise regole interne (lo stesso artista descrive il suo criterio come «una poética racional»)<sup>2</sup> il mondo proposto da Mateo Maté si intensifica lungo l'asse di una ricerca che trova e vede somiglianze tra cose diverse, che crea parallelismi iconici e mentali tra forme e contenuti, che piglia sugli stereotipi per decriptarli, vincolandoli poi a una assiomatica che prende il posto dei codici prestabiliti.

Maté è un artista che lavora di dettagli, di particolari, di interruzioni, di piccoli terremoti iconici, di stridori, di lievi cannibalismi linguistici, di camaleontismi che creano connessioni causali tra differenti coordinate temporali e spaziali e che toccano i nervi scoperti del vivere quotidiano. Alla banalità dell'eroismo (del nazionalismo imperante, del conservatorismo, del moralismo) o alla condizione sociale della donna, troppo facilmente chiusa negli ovili delle quote rosa e nei vuoti giochetti della *political correctness*, l'artista risponde, ad esempio, con una serie di ordigni beffardi che illudono e illudendo portano lo spettatore di fronte alla fine dell'illusione stessa per mostrargli il lato incolore della videocrazia e del reality show, per indicargli i pericoli di un mondo in rovina, legato al qualunquismo e alla faciloneria, al disprezzo gratuito e all'odio in scatola, all'insospetibilità truccata come una

### Note

1. V. B. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov, R. Jakobson (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, tr. di G. L. Bravo, C. G. De Michelis, a Einaudi, Torino 1968, pp. 87-88.
2. *Entrevista a Mateo Maté par Tania Pardo*, in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, catalogo mostra, Fundació SA NOSTRA, Gráficas Marte, Palma de Mallorca 2002, p. 110.

# People and Things

## Antonello Tolve

I am becoming convinced that the world wants to tell me something,  
send me messages, signals, warnings.  
Italo Calvino, *If on a Winter's Night a Traveller*

When attempting to describe the method that defines the vast and complex linguistic system that Mateo Maté has implemented ever since his first creative cycles (*Posiciones conservadoras* from 1991-94, *Hacer y deshacer* from 1994-97, *Trampas de artista* in 1997, *Arqueología del saber* from 1999-2001, *Echar raíces* and *La vida secreta de las plantas* from 1998-2000, to name a few), it is worth reconsidering the poetical workings of *остранение* (*ostranenie*) that Šklovskij used, in order to validate one of the tactics employed by Tolstoy, whose writing aims to «see things, extracted from their context» with an acute vision, capable of moving an object «from its common perception into the realm of another perception», so much so that it creates, in the order of the discourse, «an original semantic variation».<sup>1</sup> Just like Tolstoy, Maté aims to isolate, frame, transpose and transform the conventional and habitual into that which is *defamiliarising* and disorientating. In particular, he shifts the object or material from its usual environment in order to psychologically sabotage it and offer the audience a critical interpretation of today's society: increasingly tame and desensitised, prey to currents and events that have been bureaucratically mapped out as a cheap way of stimulating politico-emotional effects.

The world that Mateo Maté shows us is governed by clear-cut internal rules: the artist himself has described its parameters as «una poética racional».<sup>2</sup> This world gains strength around the axis of a body of research that finds and sees similarities between different things, that creates figurative and mental analogies between forms and content, that uses stereotypes in order to decode them, subsequently binding them to an axiom that takes the place of pre-established codes.

Maté is an artist who works with details, specifics, cut-off points, small and figurative earthquakes, clashes, subtle linguistic cannibalism and chameleon-like strategies which create causal connections between different coordinates in space and time, touching the exposed nerves of everyday life. Faced with facile heroism (all-powerful nationalism, conservatism, or moralism) or the social condition of women, all too easily shepherded into gender quotas and whitewashed by political correctness, the artist responds with a series of tongue-in-cheek surprise works that deceive the spectators. In this way, they are presented with the very end of the illusion itself, showing them the flip side of media tycoons and reality shows. Maté shows the audience the dangers of a world in ruins which is connected to political indifference and hasty action, unjustified disdain

### Notes

1. V.B. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov, R. Jakobson, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, translated by G.L. Bravo, C.G. De Michelis, Einaudi, Turin 1968, pp. 87-88, [English translation provided by the translator].
2. *Entrevista a Mateo Maté par Tania Pardo*, in *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, exhibition catalogue, Fundació SA NOSTRA, Gráficas Marte, Palma di Maiorca 2002, p. 110.

benevola statuina vittoriana, alla politica liofilizzata e alle masse silenziose, soggiogate da una sotterranea e subdola piazza economica, finanziaria, militare che controlla l'umanità. Dotando di una forza interrogativa ogni singolo elemento preso a prestito oggettualmente dalla realtà, Maté costringe infatti a ripensare lo spazio della vita collettiva producendo congegni dallo statuto sociale ambiguo che svelano le tendenziosità delle comunicazioni di massa e screditano i pregiudizi ideologici che vi stanno a monte.

Al «*deseo de recuperar los momentos perdidos*»<sup>3</sup> che caratterizza l'ampio *Viajo para conocer mi geografía* (2001-2011) o il più recente *Landscape Europe* (2021), nel suo lavoro si interseca spesso volte una ironia più sottile, forse anche più amara e desolante, che rompe le griglie del gioco pluralistico avanzato dalle varie industrie dello spettacolo per disegnare spazi aperti al dibattito e all'azione grazie anche all'utilizzo di quella formula aristotelica (Maté usa le cose come il poeta usa le parole) che acquisisce i caratteri dello *straniero* e del *sorprendente*, del *meraviglioso*, di ciò che *suscita ammirazione* (to *thaumastón*) e che, con una giusta dose di *pathos*, porta a sferrare un preciso attacco ai mali del mondo «para revelar las imposturas del Sistema»<sup>4</sup>.

I recentissimi cicli dei *Paisajes uniformados* (2007-2015) – paesaggi pittoreschi, apparentemente innocui, dietro i quali si nasconde la strategia estetica (Benjamin aveva parlato per tempo di *Ästhetisierung der Politik*)<sup>5</sup> del camouflage<sup>6</sup> – e del *Canon* (2016-2017) dove l'artista crea delle lenti d'ingrandimento riflessive, investono l'oggetto d'una polisemia semantica che fa acquisire all'immagine percepita potere grammaticale e autorità fenomenica, dati anagrafici dall'aura accresciuta e amplificata. Come delle variazioni sul tema che però convertono la tematica in una sollecitazione visiva e meditativa, le opere di Maté traviano ogni tipo di repressione offerta da una realtà che si contamina costantemente di finzione per farsi via via indagine di una sintassi equivoca e devitalizzante, interrotta dall'artista mediante strutture plastiche e antidogmatiche, materiali teoricamente aperti, dotati di una forza interrogativa che genera una *nueva densidad*, «arricchita, attraverso la quale possiamo affrontare, con la sensibilità di oggi, le grandi questioni della vita e dell'esperienza».<sup>7</sup>

Scelto dalla Galleria Nazionale come momento rappresentativo del suo lavoro, *Nacionalismo Doméstico* (2004-2016) è un corpus di opere che mostra a pieno titolo i nuclei di una ricerca tesa a mettere in gioco e diffondere punti di vista differenti sulla realtà, offerti tramite effetti disorientanti, scricchiolii o brusii capaci di attirare la platea umana con piccoli paradossi (nel senso greco di *pará ten doxan*) e con una serie di sollecitazioni, che devitalizzano il luogo comune per offrire allo spettatore immagini familiari ma sfuggenti, legate a una operazione freudiana di spostamento e condensazione e spaesamento dove il familiare (*heimlich*) diventa enigmatico o perturbante (*unheimlich*)<sup>8</sup>, elasticamente aperto a nuove prospettive esegetiche.

L'investimento del familiare, inserito in un cortocircuito linguistico (assorbente) che fa i conti ad ampio raggio con la *Totalitäre Propaganda*<sup>9</sup> e con i flussi ideologici che investono ogni cosa della vita quotidiana, portano Maté a intervenire sull'atmosfera domestica (a volte anche apparentemente innocua, che scandisce il semplice e meccanico gesto

3. J. Fuentes Feo, *Anhelos políticos para resistir el fragmento*, in Mateo Maté. *Viajo para conocer mi geografía*, op. cit., p. 16.

4. F. C. Flórez, *Si plus minusve securant, ne fraude esto. [Del canon a la «monstruosa ridiculez» o las trampas artísticas de Mateo Maté]*, in Mateo Maté. *Canon*, catalogo della mostra tenuta alla Sala Alcalá 31 di Madrid, VEGAP, Madrid 2017, p. 28.

5. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2000, p. 46.

6. Su tali questioni si rimanda almeno a J.-F. Bouvet, *La stratégie du caméléon*, Éditions du Seuil, Paris 2000 e a C. Casarin, D. Fornari, a cura di, *Estetiche del camouflage*, et al., Milano 2010, di quest'ultimo si veda, in particolare, il saggio di Maite Méndez Baiges (*Camouflage nell'arte odierna: appropriazioni e détournement*, pp. 67-74) in cui il lavoro di Mateo Maté è inquadrato in un ampio specchio riflessivo che approfondisce «la tensione tra la militarizzazione del civile e l'adozione civile del militare a cui oggi spesso assistiamo» (p. 72).

7. J. Jiménez, *Teoría dell'arte*, tr. di A. Righi, Aesthetica, Palermo 2007, p. 12.

8. S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Opere*, vol. 9, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1979, pp. 81-114.

9. Cfr. S. Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, a cura di B. Stiegler, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno 2013.

3. J. Fuentes Feo, *Anhelos políticos para resistir el fragmento*, in Mateo Maté. *Viajo para conocer mi geografía*, op. cit., p. 16.

4. F. C. Flórez, *Si plus minusve securant, ne fraude esto. [Del canon a la «monstruosa ridiculez» o las trampas artísticas de Mateo Maté]*, in Mateo Maté. *Canon*, exhibition catalogue, Sala Alcalá 31 in Madrid, GAP, Madrid 2017, p. 28.

5. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, translated by E. Filippini, Einaudi, Turin 2000, p. 46.

6. For such issues, please see J.-F. Bouvet, *La stratégie du caméléon*, Éditions du Seuil, Paris 2000 and C. Casarin, D. Fornari, *Estetiche del camouflage*, et al., Milan 2010. In the latter, please see in particular the essay by Maite Méndez Baiges (*Camouflage nell'arte odierna: appropriazioni e détournement*, pp. 67-74) in which Mateo Maté's work is framed in a wide reflexive mirror that investigates «the tension between the militarisation of civilian life and the civilian adoption of the military that we often see nowadays», (p. 72).

7. J. Jiménez, *Teoría dell'arte*, translated by A. Righi, Aesthetica, Palermo 2007, p. 12, [English translation provided by the translator].

8. S. Freud, *Il perturbante*, in id., *Opere*, vol. 9, edited by C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Turin 1979, pp. 81-114.

9. Cf. S. Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, edited by B. Stiegler, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 2013.

and canned hatred, inhospitality masquerading as a friendly Victorian figurine, the freeze-drying of politics, and the silent masses who are brought to heel by sly, underground, economic, financial and military forces that control humanity. Every single element loaned as an object from real life has its own questioning force. Maté compels us to rethink the spaces of collective living, producing works about the ambiguous social status that the partisan nature of mass communication reveals. This also discredits underlying ideological prejudices.

A more subtle irony can be found interlaced in his work, in the «*deseo de recuperar los momentos perdidos*»<sup>3</sup> which epitomises his extensive series *Viajo para conocer mi geografía* (2001-2011) or, more recently, *Landscape Europe* (2021). This irony is more bitter and bleak, breaking free from the pluralistic formats suggested by various branches of the performing arts, to design spaces open to debate and ready for action. In part thanks to the use of the famous Aristotelian formula (Maté uses things like a poet uses words), these spaces take on the nature of the foreign and the surprising, the fantastical and the awe-inspiring (to *thaumastón*). With the right dose of pathos, it leads to a clear attack on the wrongs of the world «para revelar las imposturas del Sistema».<sup>4</sup>

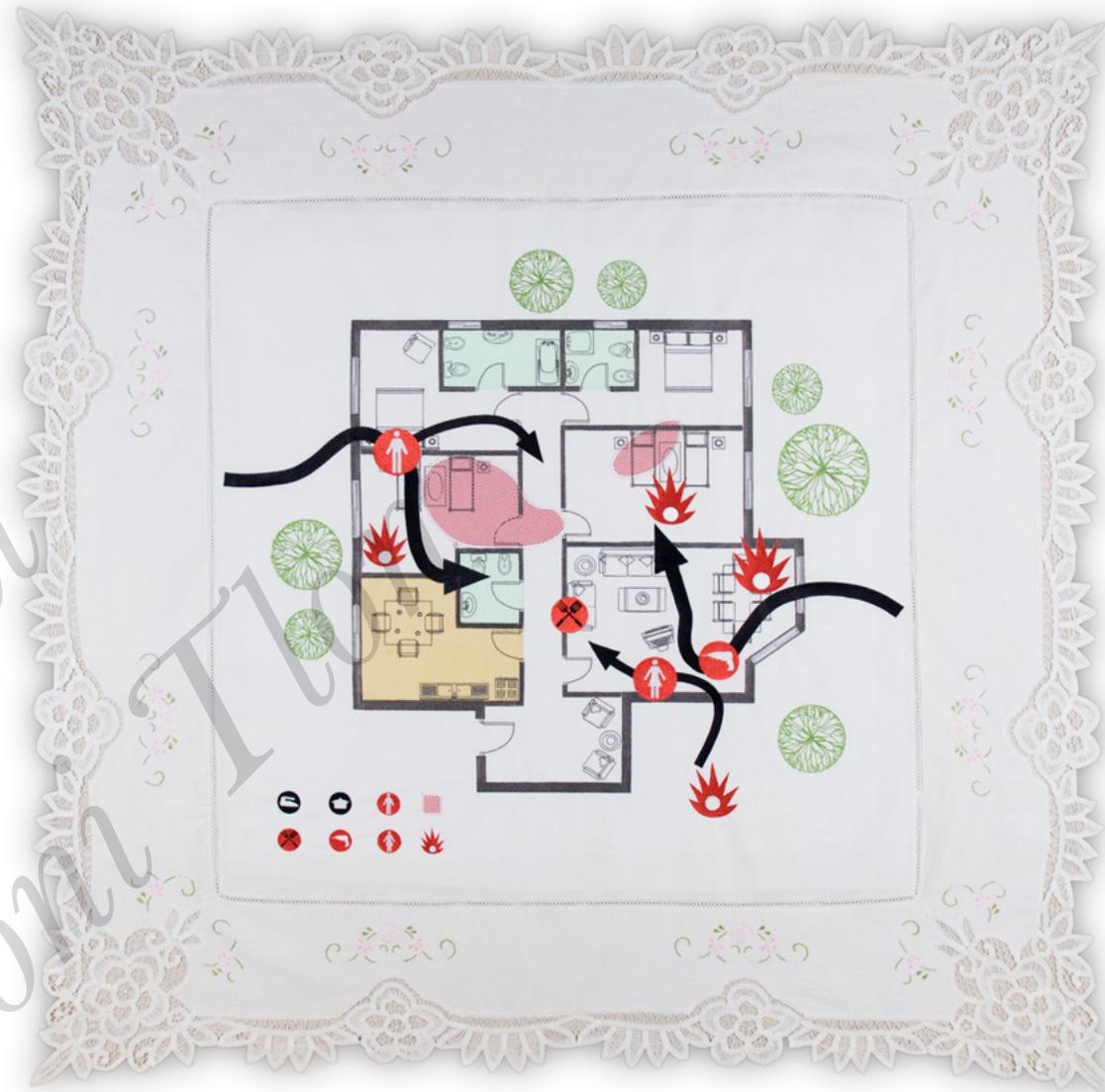
Some of his most recent creative cycles, both *Paisajes uniformados* (2007-2015) – picturesque landscapes that seem inoffensive but behind which hides the aesthetic strategy (Benjamin's discussion of *Ästhetisierung der Politik* was well-timed)<sup>5</sup> of camouflage<sup>6</sup> – and *Canon* (2016-2017) – where the artist creates magnifying lenses to stimulate reflection – add polysemy to the object viewed, conferring grammatical power and phenomenal authority to the image viewed, like the identifying information for an expanded and magnified aura. Like variations on a theme that turn the subject matter into a visual and meditative invitation, Maté's works push away all kinds of repression created by a reality that is constantly contaminated by fiction and gradually becomes subject to dubious and devitalising syntax. This process is interrupted by the artist in these antidogmatic and three-dimensional works of art, materials that are theoretically open and equipped with an interrogative power that creates a *nueva densidad*: «enriched, through which one can tackle, with today's sensitivity, the major issues of life and experience».<sup>7</sup>

Chosen by the Galleria Nazionale as a representative snapshot of the artist's work, *Nacionalismo Doméstico* (2004-2016) is a body of work that fully demonstrates the nuclei of a study that aims to call into play and share different perspectives of reality. These perspectives are offered through disorientating effects, nagging or whispering thoughts that are bound to attract audiences through the use of little paradoxes (in the Greek sense of *pará ten doxan*) and a series of invitations. They in turn devitalise this common space to offer familiar yet elusive images to the spectator, which are connected to Freudian concepts of displacement and condensation and the uncanny, where the familiar (*heimlich*) becomes enigmatic or uncanny (*unheimlich*)<sup>8</sup>, elastically open to new exegetic possibilities.

The investment of the familiar, inserted into a linguistic (absorbent) short circuit that comprehensively takes on the *Totalitäre Propaganda*<sup>9</sup> and the ideological currents that imbue all things in daily life, leads to Maté's intervention in the domestic environment in order to break all kinds



**Vajilla Celebración**  
**2015**  
 porcellane della Cartuja  
 / Cartuja ceramics  
 misure variabili  
 / varying sizes  
 Collezione privata  
 / Private collection



**Actos heroicos**  
**2013**  
 tovaglia ricamata  
 / embroidered tablecloth  
 cm 131 x 131  
 Collezione privata  
 / Private collection

reso anonimo dall'ordinarietà) per rompere ogni tipo di assuefazione o condizionamento – Alberto Boatto a proposito della *rivalutazione del luogo comune* ha parlato di «invasione aggressiva degli oggetti», di «sottomissione» dell'uomo «ai linguaggi commerciali»<sup>10</sup> – con un' enfasi espressiva che rettifica quello che ci scivola intorno, fino a farci vivere la piacevole sensazione dell'*incoincidenza* (è questa, penso, che sia la via migliore per leggere il lavoro di Maté), reperibile magistralmente nella rassomiglianza data dall'utilizzo di tovaglie da cucina (a quadretti, a righe, a fiori, a pois) trasposte in bandiere di varie nazioni, di un piano cottura dove un fornello non ha più la consueta forma tondeggiante ma quella del territorio spagnolo, di alcuni tavolini da tè le cui sponde perimetrali indicano i confini politico-territoriali di certi Stati europei, di oggetti (scope, palette, moci lava-pavimenti, spazzoloni raccogli-polvere, mestoli, schiumarole, vassoi, tegami) che diventano stemmi araldici e che denunciano un intruso – il potere – silenzioso.

*Thanksgiving turkey*, l'intero salotto realizzato nel 2007 in occasione della sua personale al CAB Centro de Arte de Burgos, è, del *Nacionalismo Doméstico*, spazio in cui il camouflage militare si propaga su tutto il corpo sociale, su un mondo risucchiato tra l'altro nel baratro della scena oscena televisiva (Baudrillard ha sentenziato che *la guerre du Golfe n'a pas eu lieu*), dello pseudoevento, del fattoide da smascherare e denudare. «Hay una constante en mi trabajo que es lo que yo denomino “elogio del riesgo”, en el sentido de que nada es inmutable, sino que la vida es un continuo cambio» suggerisce l'artista in un'intervista rilasciata a Tania Pardo. «Todas las series ironizan alrededor de esta idea. Esto es el nexo entre unas obras y otras, y da significado a la utilización de los materiales y a la obsesión por la desnudez de los mismos».<sup>11</sup>

L'idea di *denudare* l'immagine per rompere la sua articolazione canonica – pur lasciando poi l'immagine visibile e anzi anche legata in molti casi alla propria funzione primaria (la bandiera è una bandiera, la cucina a gas è una cucina a gas, il tavolino è un tavolino) – è per Maté strettamente connessa a quella di innescare (di *rischiare*) una denuncia sottile e silenziosa che nasce da binomi fantastici, da attriti eroici (erotici, eretici) e da voli pindarici, da vigorosi *de-camouflage*, da storie a ricalco che rompono l'ipnosi della merce per toccare la coscienza con filtri e sapori altamente ironici, con logiche che pongono al centro dell'attenzione ogni genere di *fenditure* e varchi dove sia possibile far sorgere un pensiero divergente che permetta («verità segrete esposte in evidenza»)<sup>12</sup> il trasferimento *dal reale al possibile*, perché il reale, nella nota visione di Zolla, è schiavitù e *il possibile* coscienza, libertà.

Con il suo *Nacionalismo Doméstico* Mateo Maté interviene efficacemente nella vita sociale (nell'oscillazione tra lavoro e desiderio) e ci porta a vedere il mondo, le cose, gli avvenimenti. Attraversando le varie opere che animano questo suo vivace percorso – *Mesas* (2004-2010), *Heráldica* (2005-2013), *Campos de batalla* (2012), *Actos heroicos* (2004-2016), *Actos heroicos bordados* (2013) o i vari lavori denominati appunto *Nacionalismo Doméstico* – si ha come l'impressione di entrare in un discorso limpido, di studiare un nuovo codice normativo dove l'identità artistica diventa identità culturale, di percepire (forse) anche il rischio di una catastrofe in atto.

10. A. Boatto, *Pop Art*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 19.

11. *Entrevista a Mateo Maté par Tania Pardo*, cit., p. 117.

12. E. Zolla, *Uscite dal mondo*, Adelphi, Milano 1992, p. 10.

10. A. Boatto, *Pop Art* (Laterza, Roma-Bari 1998, p. 19, [English translation provided by the translator].

11. *Entrevista a Mateo Maté par Tania Pardo*, op. cit., p. 117.

12. E. Zolla, *Uscite dal mondo*, Adelphi, Milan 1992, p. 10, [English translation provided by the translator].

of habits and conditionings. This environment sometimes seems harmless, punctuating the simple and mechanical gesture made anonymous by its ordinariness. Incidentally, on the subject of re-evaluating the commonplace, Alberto Boatto spoke of an «aggressive invasion by objects», and of people's «submission» to «the languages of marketing».<sup>10</sup> Maté does all this with an expressive emphasis that alters the world around us, until we experience the pleasant sensation of *uncoincidence*, which is, in my opinion, the best way to read Maté's work. It can be found in the masterful use of tablecloths (chequered, striped, floral, or spotted) that are similar to the flags of various nations; in the hob where one of the burners is not a conventional round shape but instead the shape of the Iberian peninsula; in several coffee tables where the outer edges depict the politico-territorial borders of various European countries; and in objects (brooms, dustpans, mop heads, dust mops, ladles, perforated spoons, trays, saucepans) that become coats of arms denouncing a silent intruder: power.

*Thanksgiving Turkey*, a whole living room originally created for his solo exhibition at the Centro di Arte de Burgos in 2007, is a space in *Nacionalismo Doméstico* where military camouflage spreads across the entire social fabric, in a world that has been sucked into the abyss of terrible television (Baudrillard ruled: *la guerre du Golfe n'a pas eu lieu*), pseudo-events and factoids to be exposed and stripped bare. «Hay una constante en mi trabajo que es lo que yo denomino “elogio del riesgo”, en el sentido de que nada es inmutable, sino que la vida es un continuo cambio» suggested the artist, in an interview with Tania Pardo. «Todas las series ironizan alrededor de esta idea. Esto es el nexo entre unas obras y otras, y da significado a la utilización de los materiales y a la obsesión por la desnudez de los mismos».<sup>11</sup>

The idea of *stripping bare* images in order to break their canonical framework is present even when the image is left visible and in many cases bound to its primary function (the flag is a flag, the hob is a hob, the table is a table). For Maté, this idea is closely intertwined with the concept of triggering (of *risking*) a subtle and silent condemnation that stems from fantastical pairings; heroic friction (erotic, heretic) and Pindaric flights; spirited *de-camouflaging*; stories and retracing of steps that destroy the hypnotic effects of commodities to touch the consciousness, offering deeply-ironic flavours and filters; and logics that focus attention on all kinds of *fissures* and *gaps*, where it is possible to trigger alternate ways of thinking that allow («secret truths clearly exposed»)<sup>12</sup> a shift from the *real to the possible*, because *the real*, according to Zolla's well-known vision, is slavery and *the possible* is awareness and freedom.

With *Nacionalismo Doméstico*, Mateo Maté neatly intervenes in the domain of social life (in the fluctuation between work and desire) and carries us with him to see the world, the things and the events in it. When walking through the various works that form this vivid journey – *Mesas* (2004-2010), *Heráldica* (2005-2013), *Campos de batalla* (2012), *Actos heroicos* (2004-2016), *Actos heroicos bordados* (2013) or the works that are actually entitled *Nacionalismo Doméstico* – one has the impression of entering a clear discourse and studying a new framework where artistic identity becomes cultural identity and where one can (perhaps) also perceive the risk of a catastrophe occurring.

# Un tavolo da pranzo diventa un territorio da difendere

Valeria Lupo

Mateo Maté, artista spagnolo di 57 anni, mette in scena negli spazi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea *Nazionalismo Domestico*, esponendo una serie di opere che fanno parte di un ampio e lungo lavoro, un progetto in divenire, portato avanti dall'artista da più di venti anni. Una mostra diffusa che vede le opere collocate in diversi spazi della Galleria. Entrando ci accoglie un insieme colorato di bandiere di varie nazioni realizzate con i tessuti delle tovaglie a quadretti tipiche dello scenario domestico. Proseguendo ci troviamo in un salotto con alcune poltrone e un divano di fine Ottocento inquadrato da piante da appartamento rivolte verso una televisione accesa. A un primo sguardo tutto sembra normale, riconducibile ai canoni di una casa borghese. Ma soffermandosi a guardare meglio si comincia a provare una sensazione di spaesamento. Si nota che il divanetto, su cui ci si può sedere a guardare la televisione, è rivestito con una tappezzeria di tessuto mimetico. Si comincia ad avvertire una certa tensione. Il televisore è acceso e proietta il discorso nazionale del generale statunitense George Smith Patton con sullo sfondo la bandiera dell'America. Il "Generale d'acciaio" con tono stentoreo declama una ricetta. Lo scenario domestico diventa territorio nemico. La dimensione privata si salda con quella collettiva, vita privata e vita pubblica si scambiano. Accanto al salone c'è la cucina, i cui fornelli hanno la forma della Spagna e, appeso alla parete, uno stemma araldico di un'immaginaria famiglia contemporanea composto da mestoli, vassoi e padelle. In un video, che ha lo stesso titolo della mostra, Maté monta spezzoni di diversi film violenti. Ed ecco che la tensione esplode. Maté afferma:

«Nel mio lavoro cerco di alimentare una tensione che, estrapolata e portata al parossismo, rappresenta il riflesso di quanto la violenza esterna sia vicina e intrinsecamente connessa all'essenza umana anche nelle azioni più quotidiane e familiari. Un tavolo da pranzo diventa un territorio da difendere. La tovaglia che dovrebbe ricoprirlo diventa la sua bandiera e sventola orgogliosa come su un qualsiasi altro Paese sovrano. In questa confusione "indotta", scene di tutti i giorni si trasformano in atti eroici, gli atti più innocenti in azioni aggressive e rivelano la quotidianità del conflitto e della violenza».<sup>1</sup>

Applicando una "strategia appropriazionista", Maté analizza relazioni, scambia simboli, decontestualizza oggetti di uso quotidiano trasformandoli in icone dell'identità nazionale. Lo spazio della Galleria è il connettivo dove

## Note

1. Arte.it (21 febbraio 2021)

## Notes

1. Arte.it (21 February 2021), [English translation provided by the translator].

# The dinner table becomes territory to defend

Valeria Lupo

57-year-old Spanish artist Mateo Maté has put on his exhibition *Nazionalismo Domestico* at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. It consists of a series of works, part of an extensive, long-term project or work in progress that the artist has been building on for more than twenty years. The exhibition is spread out over several spaces in the museum. On entry, a welcome is made by a colourful collection of various national flags, made from the chequered tablecloth fabric one typically sees in a domestic setting. The exhibition moves into a living room furnished with a couple of armchairs and a late-19th-century sofa, framed by house plants facing a lit-up television set. At first glance, it is a normal scene that seems to be taken from a conventional middle-class home. But on further inspection, a feeling of uneasiness arises. It becomes apparent that the small sofa, used for sitting and watching the television, is upholstered in camouflage fabric. A certain tension starts to be felt. The TV set is switched on and shows an address by US general George Smith Patton with an American flag in the backdrop. The "blood and guts" general recites a recipe in a booming voice. The domestic setting becomes a hostile environment. The private merges with the collective sphere; private lives are exchanged for public lives. There is a hob next to the living room, where one burner is in the shape of the Spanish nation. As well as this, there is a coat of arms for an imaginary modern family hung to the wall, made from ladles, trays and saucepans. In a video that shares its name with the exhibition, Maté has made a montage of clips from various violent films. And the tension explodes. Maté states:

«In my work, I try to build upon the tension that, extracted and brought to its peak, represents the reflection of how external violence is close to us and intrinsically connected to the human essence, even in the most day-to-day, familiar actions. The dinner table becomes territory to defend. The tablecloth that should cover it becomes its flag and proudly flutters, just like the flags of any other sovereign state. In this "inducted" confusion, everyday scenes turn into heroism and the most innocent acts become aggressions, revealing how violence and conflict are part of everyday life».<sup>1</sup>

Through an "appropriation strategy", Maté analyses relations, switches symbols and decontextualises everyday objects, turning them into national identity symbols. The museum galleries are the backdrop

esporre carte geografiche dell'Italia e della Spagna popolate di case e tavoli da pranzo a forma di nazioni. È così che un pranzo diventa una battaglia: i riti familiari si alternano sovrapponendosi a quelli di un combattimento.

Il progetto *Nazionalismo Domestico* di Maté si è stratificato nel tempo, ramificandosi e declinandosi in maniera differente, ma l'idea di base è sempre la stessa: partire dalla dimensione domestica come cellula base delle relazioni tra persone per riflettere sulla rappresentazione della società attuale perché, come sostiene l'artista, il teatro di guerra è quotidianamente dentro casa e il microcosmo domestico riflette il macrocosmo del mondo.

for geographical maps of Italy and Spain, populated by houses and dinner tables which make up the shape of the nation. And so, mealtimes become battles: family rites work in rotation, overlapping those used in combat.

Maté's *Nazionalismo Domestico* is a project that has gained layers over the years, branching out and expressing itself in different ways, but the core idea remains the same: to take the domestic sphere, the basic cell of interpersonal relations, as a starting point, in order to meditate on the representation of today's society. As the artist has asserted, homes are theatres of war on a day-to-day basis and the domestic microcosm reflects the macrocosm of the world.

Copyright  
© Edizioni Tlon



## A una certa distanza Cecilia Canziani

Il primo incontro con il lavoro di Mateo Maté è avvenuto in una Galleria Nazionale chiusa e silenziosa.

A ripensarci ora mi sembra che in effetti la mostra avesse proprio senso così: che le bandiere, i tavoli, le sedute, gli emblemi, le mappe disseminati nel museo avessero guadagnato un significato ulteriore e impreveduto dalla pandemia, come se la crisi globale avesse sovrascritto la mostra *Nazionalismo Domestico*: un corpus di lavori per molto tempo inaccessibile, e allo stesso tempo evocativo della condizione a cui siamo diventati abituati.

Pensata per gli spazi liminali del museo – corridoi, zone di passaggio – la mostra si snoda per tutta la sua superficie: una sorta di occupazione pacifica e apparentemente innocua degli spazi che percorriamo di solito senza porvi attenzione mentre passiamo di sala in sala.

Un'occupazione, peraltro, a tratti del tutto mimetica con le funzioni del museo: *Actos heroicos bordados* (2011), una mappa della Spagna su cui era sovrainpressa la pianta di una casa con indicate le stanze in cui più facilmente si genera il conflitto, a prima vista poteva sembrare la segnaletica che indica le uscite di emergenza; in *Thanksgiving Turkey* (2007), un divano con due poltrone avrebbe potuto far parte dell'arredo del museo, se non fosse stato per la tappezzeria camouflage. Solo a un secondo sguardo e col passare del tempo, continuando cioè a inciampare nelle opere, si iniziava a vederle veramente e a leggere un racconto che nel tracciare i limiti del museo si faceva gradualmente politico: il rompifiamma di una cucina a gas – già di per sé presenza incongrua in un museo – aveva il contorno della Spagna; *Mesas* (2004-2010) una serie di tavoli in mogano, rappresentavano le diverse nazioni europee; *Campos de Batalla*, una serie di tovaglie stese nel bookshop erano bandiere nazionali. Poi ancora emblemi e scudi (*Heráldica*, 2005-2013) a ornare le colonne si rivelavano assemblage di oggetti d'uso come scope, scolapiatti e vassoi; e seduti nel salotto ornato di kenzie – pianta d'appartamento per antonomasia – allestito nel corridoio che collega le due ali del museo, si assisteva a un film in cui un militare scandiva con voce stentorea una ricetta di cucina. Infine, in quello che in effetti era l'unico spazio realmente riconoscibile come luogo espositivo, il video *Actos Heroicos* (2011) funzionava quasi da *mise en abîme* della mostra: un appartamento arredato con alcuni degli oggetti che compongono il corpus di opere *Nazionalismo Domestico* e le cui pareti descrivono il perimetro della Spagna, veniva filmato dall'alto

## At a Certain Distance Cecilia Canziani

Mateo Maté's exhibition was viewed for the first time in a closed and silent Galleria Nazionale.

On reflection, I actually think the exhibition made sense seen this way. I feel that the flags, tables, chairs, coats of arms and maps spread throughout the museum had gained an unexpected, deeper meaning during the pandemic, as though the global crisis had overridden the exhibition, *Nazionalismo Domestico*. It is a body of work that was inaccessible for a long time and at the same time evoked the conditions we have become accustomed to.

Created with the museum's liminal spaces in mind, like corridors and transitional areas, the exhibition unfolds over all of its surfaces. Like a kind of pacific, and seemingly harmless, occupation of the spaces we usually walk through on our way to another gallery, without paying much attention.

However, this occupation perfectly imitates the functions of the museum on various occasions: *Actos heroicos bordados* (2011) was a map of Spain with the plan of a house superimposed over it, where the rooms in which conflict most easily happens were marked out and at first glance the markings seemed like emergency exit signs; in *Thanksgiving Turkey* (2007), a sofa and two armchairs would have blended in with the museum furniture, if they had not been upholstered in camouflage fabric. Only on second glance, and with hindsight, were you truly able to start seeing the works, after having almost fallen over them in the corridors. You started to see a story that became increasingly political by tracing out the boundaries of the museum. A burner on a gas cooker, already an incongruous sight in a museum, depicted the country of Spain; *Mesas* (2004-2010), a series of mahogany tables, represented various European countries; *Campos de Batalla*, a collection of tablecloths used as national flags was installed in the bookshop. This was in addition to the coats of arms and shields (*Heráldica*, 2005-2013) decorating the columns that turned out to be an assortment of household objects like brooms, strainers and trays; and the film of a soldier pronouncing a recipe in a booming voice played in a living room, decorated with quintessential house plants and installed in the corridor that connects the two wings of the museum. Finally, there was the video *Actos Heroicos* (2011), in what was actually the only area clearly recognisable as an exhibition space. It acted almost as a *mise en abyme* of the exhibition itself. Consisting of

e gradualmente smantellato. All'ironia, che sembra la cifra dell'artista, subentrava la percezione che davvero la casa è un campo di battaglia: contratti e confini sono del resto il tentativo di regolare tanto nel privato quanto nella sfera pubblica i conflitti economici, sociali e politici che si ingenerano in ogni forma di incontro.

Le coppie dialettiche casa e nazione, domestico e politico sono da sempre al centro della ricerca di Mateo Maté, come anche l'analisi delle forme del potere, dei meccanismi di controllo che – Foucault docet – sono soprattutto espresse sotto forma di spazio. Ma la presentazione di questo corpus composto di diverse opere realizzate in un arco di tempo che va dal 2004 al 2016, assume un significato ulteriore nel momento in cui viene allestito nella sua interezza negli spazi di un museo nazionale, e precisamente nelle sue aree liminali, quelle cioè che ne tracciano i confini.

Mettendo in atto un'operazione di critica istituzionale, l'artista ci costringe infatti a vedere il museo come spazio di rappresentazione e di rappresentanza di identità nazionali, a ripercorrere la nascita del museo pubblico come dispositivo pedagogico non scevro dall'esercizio del potere e dell'ideologia. Ci invita allo stesso tempo a considerare il museo nella sua declinazione del tutto particolare di spazio pubblico, dunque luogo di pensiero critico e radicale. L'artista infine mette in relazione lo spazio espositivo con lo spazio privato, declinato nella duplice forma della casa e dello studio dell'artista, qui evocato proprio all'ingresso con *Acto heroico (Bandera en balcon)* (2004), una tovaglia a fiori, installata come una bandiera che, esposta sul balcone della casa studio di Maté, è stata al centro di una lunga disputa con il comune di Madrid che ne ha chiesto la rimozione (i Paesi che hanno avuto una relazione ambigua con le proprie dittature conservano spesso una cattiva coscienza sui simboli nazionali).

Tornare indietro di un anno spinge a ripensare alla mostra non solo nella sua relazione complessa e fruttuosa con lo spazio e il suo significato, ma anche a collocarla in un momento preciso della nostra storia in cui nuovamente lo spazio domestico è diventato politico. Un museo chiuso, uno spazio pubblico il cui accesso viene pur temporaneamente negato, resta aperto per via di metafora attraverso il suo trasformarsi in casa. Allora la mostra diventa non solo un monito, ma anche un viatico per questi tempi in cui le politiche di controllo dei corpi sembrano aver preso il sopravvento anche nel linguaggio e il nostro lessico è infarcito di parole come distanziamento, contingentamento, confino.

La riscoperta del potenziale politico degli spazi privati, intimi, può forse aiutarci a rinegoziare regole e usi dello spazio pubblico e a ripensare i confini non più come limite ma come zona di contatto e relazione: perché «The globe shrinks for those who own it; for the displaced or the dispossessed, the migrant or refugee, no distance is more awesome than the few feet across borders or frontiers»<sup>1</sup> («Il globo si rimpicciolisce per coloro che lo possiedono; per lo sfollato o il reietto, per il migrante o il rifugiato, nessuna distanza è più meravigliosa di quei pochi metri oltre i confini o le frontiere»), scriveva qualche anno fa Homi K. Bhabha – ed è ancora più vero e urgente ora.

1. H.K. Bhabha, "Double vision", in «Artforum», gennaio 1992, pp. 88-89.

1. H.K. Bhabha, "Double vision", in «Artforum», January 1992, pp. 88-89.

an apartment furnished with several of the objects from *Nazionalismo Domestico*, the walls depicted the boundaries of the Spanish nation, filmed from above and gradually dismantled. The sensation that home is indeed a battlefield crept in after what seemed to be the artist's strong suit: irony. After all, contracts and borders are an attempt to control the economic, social and political conflicts that arise in every form of interaction in private lives, as much as they do in public life.

The dialectical pairings of house and nation, domestic and political are always at the centre of Mateo Maté's work, as well as an analysis of the forms of power and mechanisms of control that are above all expressed in terms of space, as Foucault has demonstrated. But the way this corpus of artworks from 2004 to 2016 is arranged takes on another meaning when fully installed in a national museum, or more specifically, in the liminal spaces that mark out its borders.

Executing a military operation in institutional critique, the artist compels us to see museums as spaces for representation and representative of national identity. He asks us to remember that public museums were created as pedagogical tools that are hardly immune from the exercise of power and ideology. At the same time, he encourages us to see museums as a unique expression of public space and thus a place for critical and radical thought. The artist finally draws a relationship between exhibition space and private space, which are expressed in a dual form: the home and the artist's studio. This is evoked from the very start of the exhibition at the entrance with *Acto heroico (Bandera en balcon)* (2004), a floral tablecloth installed like a flag from the balcony of the artist's studio and home. The flag has been at the centre of a long-standing dispute with Madrid city council, who have requested it be removed. (Countries that had a shady history of dictatorship still often have a guilty conscience when it comes to national symbols.)

Going back a year in time forces us to rethink the exhibition, not only in terms of its complex and fertile relationship with space and what that means, but also to place it at a precise moment in history when domestic space became political once again. A closed museum, a public space yet where access is temporarily denied, remains metaphorically open as it has been transformed into a home. Thus, the exhibition is not only a warning, but also a resource to be used in these times where the politics of bodily control seem to have gained the upper hand. Even the language we speak is peppered with words like distancing, rationing and confinement.

The rediscovery of the political potential of private, intimate spaces can perhaps help us renegotiate rules and uses for public space. This in turn may encourage us to think of borders not as limits but areas for contact and establishing relationships. A few years ago, Homi Bhabha wrote that «the globe shrinks for those who own it; for the displaced or the dispossessed, the migrant or refugee, no distance is more awesome than the few feet across borders or frontiers».<sup>1</sup> This is all the more true and compelling nowadays.



**Vajilla Celebración**  
2015  
porcellana della Cartuja  
/ Cartuja ceramics  
Collezione privata  
/ Private collection





**Consiglio di amministrazione  
/ Executive Board**  
Cristiana Collu  
*Presidente / President*

Valentina Alferj  
Elena Di Giovanni  
Mariastella Margozi  
Enrico Del Prato

**Comitato scientifico  
/ Scientific Committee**  
Augusto Roca De Amicis  
Francesco Dobrovich  
Stefania Zuliani

**Collegio dei revisori dei conti  
/ Board of Auditors**  
Nunzia Vecchione  
*Presidente / President*

Maurizio Ferri  
Arturo Siniscalchi

**Direttrice / Director**  
Cristiana Collu

**Segreteria di Direzione  
/ Director's Secretary Office**  
Paola Castrignanò

**Collegio tecnico scientifico  
/ Scientific and Technical  
Advisory Board**  
Rita Camerlingo  
Giovanna Coltelli  
Emanuela Garrone  
Massimo Licocchia  
Valeria Lupo  
Chiara Stefani

**Ufficio mostre  
/ Temporary Exhibition  
Department**  
Keila Linguanti

**Ufficio prestiti  
e registrazione  
/ Loans and Registration  
Office**  
Stefano Marson  
Laura Campanelli

**Funzionari storici dell'arte  
/ Art Historians**  
Rita Camerlingo  
Giovanna Coltelli  
Emanuela Garrone  
Chiara Stefani

**Servizi educativi  
/ Education Department**  
Isabella de Stefano

**Conservazione  
/ Conservation**  
Fulvia Bartolone  
Paola Carnazza  
Rodolfo Corrias  
Maria Letizia Profiri  
Silvia Puteo  
Luciana Tozzi  
con / with Roberto Possenti  
e / and Veraldo Urbinati

**Archivio generale  
/ Archives**  
Claudio Bianchi  
Fabrizio Guglielmino

**Archivio bioiconografico  
e fondi storici  
/ Bio-iconographic Archives  
and Historical Funds**  
Claudia Palma  
Clementina Conte  
Stefania Navarra  
Enzo Riggio

**Archivi delle Arti Applicate  
Italiane del XX secolo  
/ 20th Century Italian  
Applied Arts Archives**  
Irene de Guttry  
Maria Paola Maino  
Gabriella Tarquini

**Biblioteca / Library**  
Giulia Talamo  
Salvatore Alessandrella  
Lucia Piu  
Carmela Casafina  
Linda Sorrenti

**Archivio fotografico  
/ Photographic Archives**  
Fabrizio Guglielmino

**Ufficio stampa,  
comunicazione e relazioni  
esterne  
/ Press, Communications  
and External Relations Office**  
Elena Bastia  
Isabella de Stefano

**Direzione amministrativa  
/ Administration Department**  
Rossella Cicchetti  
Giuseppe Derito  
Luca Di Donato  
Patrizia Maddalena  
Alessandro Sestini

**Ragioneria  
/ Accounting Department**  
Giovanni La Chimia  
Roberta Martelli  
Laura Terranova

**Direzione del personale  
/ Human Resources**  
Annarita Orsini  
Alessia Birri  
Roberta Tassone

**Ufficio tecnico logistico  
/ Logistics Department**  
Massimo Licocchia  
Valeria Lupo

**Ufficio tecnico informatico  
/ IT Office**  
Fabiana Verolini  
Benedetto Prestanicola

**Unità organizzativa dei  
servizi aggiuntivi  
/ Additional services**  
Fabiana Verolini

**Responsabile del servizio  
prevenzione e protezione  
/ Responsible of Prevention  
Service**  
Alessandro Bernoni

**Manutenzione  
e building manager  
/ Maintenance  
and building manager**  
Calogero Incardona

**Ufficio consegnatario  
/ Procurement Department**  
Anna Maria Marchitti

**Assistenti di sala  
e collaboratori degli uffici  
/ Guardians and Office  
Collaborators**

Tiziana Alessandrini  
Leda Avanzi  
Anna Avitabile  
Maria Grazia Benazzi  
Antonella Boccacci  
Roberto Bretti  
Paola Caldiraro  
Carmela Casafina  
Marina Cavaliere  
Roberto Celotto  
Martina Ciliani  
Vilma De Guisa  
Marina Di Francesco  
Claudio Foscardi  
Rosa Lo Nigro  
Adriana Massari  
Maria Pia Milazzo  
Donatella Musino  
Norma Novi  
Monica Passalacqua  
Giuseppe Pedroni  
Veronica Piombarolo  
Pia Pompilio  
Paola Quattrini  
Enzo Riggio  
Danilo Santella  
Giuseppina Sica  
Linda Sorrenti  
Stefania Stracqualursi  
Emilia Viglietto  
Laura Zedde

**Collaboratori  
/ Collaborators**  
Flavia Albarano  
Carolina Apolito  
Alessio Boi  
Rosalba Cilione  
Liselotte Corigliano  
Anna de Angelis  
Sara Frattarelli  
Mario Gatti  
Anna Gorchakovskaya  
Giada Incardona  
Iliaria Mulas  
Matteo Olivieri  
Francesca Palmieri  
Lucia Petese

**Stagisti / Interns**  
Giulia Andreatta  
Sara Bello  
Claudia Bovienzo  
Lorenza Del Zoppo  
Tamara Farris  
Chiara Anastasia Moda  
Stefania Santoni  
Max Simonetto

**Progetto di / Project by**  
Mateo Maté

**Direttrice / Director**  
Cristiana Collu

**Coordinamento  
/ Coordinator**  
Giovanna Coltelli

**Ufficio mostre  
/ Temporary Exhibition  
Department**  
Keila Linguanti  
Anna Gorchakovskaya  
Laura Mazzei  
Francesca Palmieri

**Ufficio comunicazione  
/ Department  
of Communication**  
Elena Bastia  
Isabella de Stefano

**Ufficio stampa  
/ Press Office**  
Laura Campanelli

**Progetti speciali  
e comunicazione digitale  
/ Special Projects  
and Digital Communication**  
Alessio Boi  
Alessia Tobia

**Conservazione  
/ Conservation**  
Paola Carnazza  
Rodolfo Corrias  
Maria Letizia Profiri  
Luciana Tozzi  
con Roberto Possenti  
e Veraldo Urbinati

**Gabinetto fotografico  
/ Photographic lab**  
Silvio Scafoletti

**Immagine coordinata  
dell'amostra  
/ Exhibition Coordinated  
Image  
Designwork**

**Illuminotecnica  
/ Lighting**  
AC Impianti

**Allestimento / Set-up**  
Quadra S.r.l.

**Trasporti  
/ Transportation**  
Crisóstomo Transportes

Si ringraziano tutti coloro  
che hanno reso possibile  
questo progetto e in  
particolare  
/ Special thanks to everyone  
who has made this project  
possible, and in particular to:

Acción Cultural Española

**AC/E**  
ACCIÓN CULTURAL  
ESPAÑOLA

Real Academia de España  
en Roma



Sovrintendenza Capitolina  
ai Beni Culturali

**Crediti fotografici**  
**/ Photocredits**

© Monkeys Video Lab

**Crediti**  
**/ Credits**

**p. 2:**

**Casa Italia, 2004**  
disegno stampato su carta  
fotografica  
/ design printed onto  
photographic paper  
cm 180x150  
Collezione privata  
/ Private collection

**p. 57:**

**Mesas Europa, 2004**  
legno / wood  
misure variabili / varying  
sizes  
Collezione privata  
/ Private collection

**pp. 64, 65:**

**Actos Heroicos, 2011**  
sound colour video 6'06"  
/ sound colour video 6'06"  
[https://mateomate.com/obra/  
actos-heroicos/](https://mateomate.com/obra/actos-heroicos/)  
Galleria Nazionale d'Arte  
Moderna e Contemporanea

**pp. 66, 67:**

**Nazionalismo Domestico.**  
**Back to Nature:**  
**Contemporary art at Villa**  
**Borghese, 2004-2021**  
installazione, bandiere  
/ installation, flags  
Collezione privata  
/ Private collection

Copyright  
© Edizioni Tlon



Tlon Aleph è un marchio di Tlon  
/ Tlon Aleph is a Tlon brand

**Direzione editoriale**  
/ **Editors in chief**  
Andrea Colamedici  
e Maura Gancitano

**Direttore commerciale**  
/ **Marketing director**  
Nicola Bonimelli

**Coordinamento editoriale**  
/ **Editorial coordination**  
Caterina Di Paolo

**Redazione**  
/ **Editorial board**  
Marco Carassai,  
Caterina Di Paolo,  
Maria Elena Marrocco,  
Greta Boldorini,  
Rebecca Moutier

**Traduzione**  
/ **Translations**  
Arran Turner

**Sede**  
/ **Headquarters**  
Via del Porto Fluviale, 3/D  
00154 Roma

[www.tlon.it](http://www.tlon.it)

**Stampato da**  
/ **Printed by**  
Lineagrafica, Città di Castello PG

**Finito di stampare** nel mese di  
agosto 2022  
/ **Printed in August 2022**

**ISBN:** 9791280878021



Copyright  
© Edizioni Tlon

**È impressionante come il lavoro di Maté abbia preconizzato il tempo in cui viviamo tra pandemia e guerra, e come La Galleria Nazionale in pieno lockdown abbia deciso di portare avanti un progetto così puntuale, che avrebbe potuto avere come sottotitolo anche quella frase scritta su un lenzuolo esposto fuori dal balcone di un appartamento in Spagna: «La romanticizzazione della quarantena è un privilegio di classe». Già, perché mentre tanti di noi leggevano libri e vedevano film, oltre a preparare piatti succulenti e ipercalorici, altri facevano la guerra tra le quattro mura di casa.**

It is impressive how Maté's work has announced the times in which we live, from pandemic to war. It is also impressive how the Galleria Nazionale decided to take on such a timely project in the midst of a lockdown, which could have used the following phrase as a subheading, written on a bedsheet hung from a balcony in Spain: «Romanticising lockdown is a class privilege». Quite right. While some of us read books and watched films and others prepared tasty, calorific meals, others were fighting wars within the four walls they call home.

**LA GALLERIA**

**NAZIONALE**

**Mateo Maté.**  
**Nazionalismo domestico**

**Galleria Nazionale  
d'Arte Moderna  
e Contemporanea  
— Roma**



9 791280 878021

€ 20,00