

TEMPORA |

SALVATORE EMBLEMA
transparency

SALVATORE EMBLEMA
transparency

Los Angeles / New York 2013–2014


testi di / writing by Peter Frank, Emanuele Leone Emblema

coordinamento generale / general planning Michela Sorrentino per Museo Emblema

foto di / photo by Manuela Russo, Rolando Baraghini, Archivio Emblema

traduzioni di / Translations by Paola Castiello

con il contributo di / supported by

sponsor tecnico / technical sponsor 

grazie a / thanks to Alma Ruiz, Sandro Bosi, Cynthia e Renato Penna, Angela Boccia, Mimmo, Sofocle

collana a cura di Francesco Gallo Mazzeo e Pasquale Lettieri

ISBN 9788897776079 | © lemme Edizioni 2013

lemme Edizioni | Via Costantinopoli, 53 / 80138 Napoli | tel. +39 081 451358 | info@iemmedizioni.it



Raffaella Auricchio Emblema

Presidente del Museo Emblema

Transparency segna per Salvatore Emblema un importante ritorno negli Stati Uniti. L'America, infatti, nei suoi anni giovanili, è stata un luogo di formazione personale e di apprendimento dei meccanismi fondamentali dell'arte. Della sua stessa arte. Paradossalmente però in America, alla metà degli anni '50, Emblema non scopre un "luogo altro" ma comprende, al contrario, la propria origine più profonda. Quell'eredità indissolubile che lo legava alla terra in cui era nato. Una terra fatta di fuoco e di vita e che lo ricongiungeva idealmente ed artisticamente agli affreschi ed alle rovine dell'antica Pompei.

Mark Rothko gli disse una volta: "tu per conoscere la pittura vieni in America... Noi invece per conoscere la pittura veniamo a Pompei". Ecco quindi cosa rappresenta l'America per Salvatore Emblema: non il punto di arrivo, ma il punto di una ideale ripartenza. Per un viaggio dentro la coscienza di sé e delle ragioni del proprio essere artista.

È per questo che oggi, sette anni dopo la sua scomparsa, noi che siamo i suoi eredi, proprio dagli Stati Uniti siamo voluti ripartire per un serio ed ampio processo di divulgazione e storicizzazione di questo artista. L'America è per Salvatore Emblema il luogo ideale ed al tempo stesso "L'idea del Luogo". Un territorio tangibile ed etereo assieme, proprio come quella vibrazione fatta di luce, materia e colore che viene fuori dalle sue tele. Per tutto questo siamo fiduciosi che il pubblico statunitense riuscirà ad apprezzare pienamente il valore della sua ricerca, della sua pittura, ed il portato (estetico e soprattutto etico) del concetto di Trasparenza. Il titolo della mostra, infatti, si riferisce da un lato alla pratica dell'artista di de-tessere la superficie della juta, lasciando intravedere così tutto lo spazio che è dietro di essa, ma rimanda anche alla mission che noi al Museo Emblema ci siamo dati in questi anni. Far conoscere non solo l'artista e le sue opere, ma divulgare primariamente alle giovani generazioni il valore dell'"essere trasparenti", dell'essere veri, dell'avere il coraggio (e ce ne vuole tanto) di lasciarsi guardare attraverso. E confidiamo che gli Stati Uniti, a cui noi ci sentiamo profondamente legati e riconoscenti, sappia accogliere proficuamente questa testimonianza artistica, proprio come ha saputo accogliere Salvatore Emblema ormai più di 50 anni fa.

Raffaella Auricchio Emblema

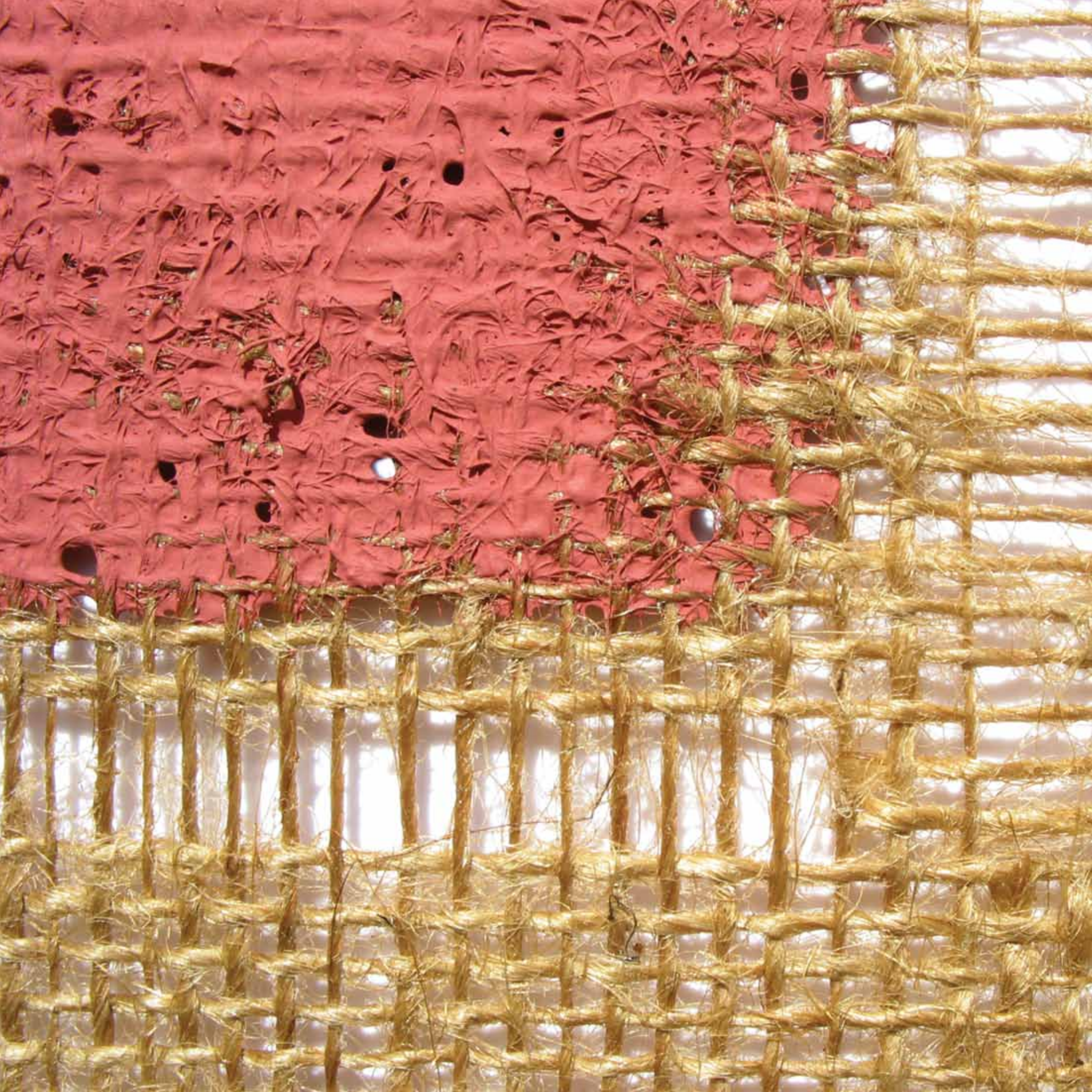
President of Museo Emblema

Transparency marks an important return to the United States for Salvatore Emblema. America was in his youth a place of learning and training in the basic mechanisms of the Art. Of his own Art. Paradoxically in America, in the mid-50s, Emblema did not discover just "Another Place" but, on the contrary, he discover his much deeper origins. American experience allow him to become aware of the legacy to the land in which he was born. A land made of Fire and Life, Where he was ideally and artistically linked to the frescoes and ruins of ancient Pompeii. Mark Rothko once told him: You come to know the painting in America... but we come to know the painting in Pompeii. In this respect, America for Salvatore Emblema, represents not a point of arrival but a re-starting point, for a journey into self-awareness and the reasons for being an artist.

Therefore, seven years after his death, we, his heirs, from the USA wish to start for a serious and wide divulgation and historicization of Emblema, his work and all he stood for. America is the "ideal place", and at the same time is the "Idea of the Place". A place both tangible and yet somewhat ethereal, like vibration created by light, material and colour that leaps from Emblema's canvases. Due to all this, we trust that United States audience could be able to fully appreciate the value of his research, his painting and the importance of the concept of Transparency: both ethically and aesthetically intended.

The title of the show in fact, on one hand refers to the practice of the artist in un-weaving jute surfaces, revealing all the space behind the canvas, whilst on the other hand, referring to the mission that -we at the Museo Emblema- have devoted ourselves to, over all this years. A mission aimed to present not only the artist and his works, but to bring (primarily to the younger generations) the value of being "Transparent". Of being true, and having courage (and it takes a lot) to allow the others to look inside ourself.

We trust that United States, to which we feel deeply connected and grateful, could be glad to receive the testimony of this art, in the same precious way received and allowed to grow Salvatore Emblema over 50 years ago.



Alberto Di Mauro

Direttore Istituto Italiano di Cultura di Los Angeles

Più volte questo l'Istituto Italiano di Cultura ha aperto i suoi battenti al mondo della ricerca: scientifica, musicale, letteraria, artistica.

Nella stessa direzione la mostra di Salvatore Emblema traccia un percorso stimolante, volto a sottolineare nuovi significati determinati dall'interazione delle opere con lo spazio circostante. Su tutte la luce con la sua funzione rigeneratrice contribuisce a rendere trasparente l'elemento materico, reinventato attraverso la nostra interiore percezione mediata attraverso le leggi che regolamentano il mondo della natura.

Rivive fresca e spontanea l'antica tradizione italiana del "fare", dove arte e artigianato non conoscevano barriere artificiali, ma si sostenevano a vicenda alimentati dall'impulso creativo e dalla bravura tecnica. La stessa dominante cromatica che rimanda all'archetipo del paesaggio vesuviano, viene manualmente estratta da una terra straordinariamente fertile e fonte inesauribile di ispirazione a partire dagli affreschi pompeiani, capolavori che paradossalmente Emblema ha riscoperto attraverso la sua frequentazione con pittori americani.

Ospitare Transparency all'Istituto, e significativamente nell'Anno della Cultura Italiana negli Stati Uniti, acquista una sua valenza particolare. Vorrei pertanto esprimere la mia gratitudine agli organizzatori e in particolare alla Fondazione Emblema per questa iniziativa che si lega idealmente al progetto-retrospettiva EMBLEMATRASPARENZA in programma a Roma e Napoli.

Inoltre, è una iniziativa che intende proiettarsi nel futuro anche con progetti di sviluppo a carattere educativo al fine di creare uno stabile dialogo Italia e Stati Uniti, giocato sull'indagine dell'essenza profonda dell'arte, imperitura come il mistero della vita.

Alberto Di Mauro

Director of the Italian Cultural Institute Los Angeles

The Italian Institute of Culture of Los Angeles has opened its doors on many occasions to the world of research relating to science, music, literature and the arts.

With this exhibition by the artist Salvatore Emblema we are moving in the same direction.

He draws an inspirational path, highlighting the importance of new meaning through the interaction of his work with the surrounding space. One of the most important contributing factors to this process is the light, which has a regenerative function, which above all else, expresses the transparency of the artistic-element matter. Depending upon our personal perception, (which is closely related to natural law), the artistic elements get reinvented.

The ancient Italian tradition of "Doing", where both art and the handicraft know no bounds, instead support and fuel each other through creative impulse and technical skill in a fresh and spontaneous way. The dominant colour scheme refers itself to the archetypal Vesuvian landscape, being extracted from an extremely fertile land. Moreover, this land becomes an inexhaustible source of inspiration since the frescoes of Pompeii are acknowledged as being real masterpieces. Emblema, paradoxically, has rediscovered this through his meeting with American painters.

Hosting "Transparency" at the institute in the "Year of Italian Culture in the United States" creates a very special value to this. I would therefore like to express my gratitude to the organizers and in particular to the Museo Emblema for this initiative. An initiative symbolically linked to the artist's 2013 exhibitions, scheduled in Rome and Naples called EMBLEMATRASPARENZA. Furthermore, the initiative intends to look to future collaborations to develop projects creating a strong connection between Italy and the United States, based on the research into the profound essence of art, an essence as mysterious as life itself.





Atto di materia, atto di luce: Salvatore Emblema dipinge la trasparenza

Peter Frank

Nel 1965, durante il suo secondo soggiorno a New York, Salvatore Emblema, all'epoca trentacinquenne, fa la conoscenza del suo connazionale, Giulio Carlo Argan. Il grande storico e teorico dell'arte, di una generazione più vecchio dell'artista ed acuto osservatore sia dell'arte italiana che internazionale, andava notando, in quell'epoca, i segni di una crescente crisi dell'arte. Una crisi che coinvolgeva tutta la cultura occidentale. E coglieva questi segni anche nella pittura di Emblema. Pur elogiandone sinceramente il lavoro, Argan fece ad Emblema una domanda di portata profonda: *– Perché dipingi, perché fai i quadri?* E l'artista probabilmente a quella questione avrà risposto qualcosa come: *– Perché mi interessano il colore, la materia, la luce. E gli effetti che queste cose hanno sullo spettatore: queste sono le preoccupazioni di ogni pittore.* Ed avrà ribattuto ancora Argan: *– Forse. Ma tutte queste qualità, non esistono forse indipendentemente dall'atto di applicare un pigmento su di un supporto?* La pittura è una pratica storica che comprende tecniche e materiali tradizionali. Argan osservava che, come altri pittori della sua generazione, Emblema si stava spingendo ben oltre il solco di quella tradizionalità. La sua pittura andava progressivamente chiedendo una liberazione dall'alveo della Tradizione. Emblema diventava sempre più cosciente del fatto che, se anche si fosse potuto (o dovuto) continuare a dipingere, la pittura poteva (e doveva) concentrarsi solo su se stessa. Sondando elementi di tipo costitutivo quali il colore, la luce, la sostanza materica. Gli effetti di Trasparenza che l'artista svilupperà di lì a poco, mediante l'applicazione del pigmento sulla tela di sacco – un colore dalla purezza e dalla consistenza variabili, impartito direttamente sulla tessitura grezza della juta – non erano, perciò i mezzi per arrivare a qualcos'altro, ma erano, di per sé, l'Obiettivo.

Tornato in Italia, Giulio Carlo Argan diventò uno dei maggiori e più autorevoli sostenitori di Emblema. E tanti per Emblema

Acts of material, acts of light: Salvatore Emblema paints transparency

Peter Frank

In 1965, during his second stay in New York, Salvatore Emblema, then 35, made the acquaintance of his countryman, Giulio Carlo Argan. The writer, a generation older than the painter and a keen observer of both Italian and international art, had been noting a growing crisis in painting throughout the western world, and he sensed it in Emblema's work as well. Even as he praised that work, Argan challenged Emblema to think about why he painted. Emblema insisted in response that what interested him – color, substance, light, and their effect on the viewer – were painterly concerns. Perhaps, countered Argan, but don't these qualities exist independent of pigment applied to a support? Painting is a historical practice comprising traditional materials, and Argan noted that, like other painters of his generation, Emblema was already pushing beyond that practice, in ways that exposed the fracture of painting and implied a release from its tradition. Emblema came to realize that, even as he could, and should, continue to paint, his painting could, and should, concern itself only with color, light, and substance. The effects of transparency he was achieving with the application of pure pigment on sackcloth – more or less raw color applied to the coarse weave of jute fiber – were not the means to something else, but were the goal itself.

Back in Italy, Argan became one of Emblema's most ardent champions. Emblema had others as well; and he had his opponents, which in the contentious, continually politicized atmosphere of Italian cultural discourse also marked him as an artist of significance. Right up to his death early in 2006 Emblema regarded these arguments with bemusement; he was not a scrapper or an ideologue, but a seeker and a contemplator, removed from conflict and monkish in his concentration on a

gli studiosi che gli furono amici. Ma anche tanti gli avversari che, nel contesto di un'atmosfera culturale profondamente politicizzata – come era il dibattito culturale in Italia in quegli anni – accrescono la sua figura come quella di un artista, ad ogni modo, centrale nella storia della recente arte italiana. Tuttavia Emblema, fino alla sua morte prematura nel 2006, ha considerato questi argomenti di diatriba con una certa perplessità, se non di fastidio. Non era incline allo scontro, almeno non quello tra ideali, ma era un ricercatore ed un contemplatore. Preferì quindi ritirarsi dal conflitto ed agire con monacale dedizione nella sua analisi di un insieme ben preciso di regole e di domande tutte interne alla pittura. Come se il resto della discussione non esistesse. La visibilità di Emblema, probabilmente, avrà sofferto di questo ostentato isolamento. Ed avrà senz'altro sofferto della scomparsa di una figura di altissimo profilo come quella di Argan, che lo avevano eretto ad esempio di pensiero e di pratica. Soprattutto quando gli ideali di un tempo andavano perdendo terreno nella fisiologica alternanza delle ideologie e degli stili. Ma anche preso nel periodo dei massimi riconoscimenti, Emblema è, non di meno, una figura assai problematica dell'arte italiana. Come Argan aveva riconosciuto alla metà degli anni Sessanta, l'opera di questo artista era profondamente interrelata, o spesso addirittura anticipatrice, di alcuni delle posizioni artistiche più urgenti ed avanzate nel mondo occidentale.

Ma Emblema non riusciva a stare comodamente in nessun movimento, preferendo invece possibilità trasversali, quasi unificatrici. E prefigurando atteggiamenti estetici spesso ancora in là da venire. Per questi motivi Emblema è da considerarsi come un anello mancante fra molti dei fenomeni del tardo modernismo e del primo postmodernismo. Ma per tutti quelli che, allora, si accalcavano sulle prime linee della battaglia culturale, era essenziale che questo anello continuasse a rimanere mancante. Salvatore Emblema, inoltre, non viene nemmeno da un posto che potremmo giudicare "artisticamente favorevole". È nato nel 1929 a Terzigno, una cittadina adagiata sul fianco del Vesuvio, che si affaccia su Pompei. Una sorta di rovo precario, posto su di un vulcano che nel corso della vita dell'artista, ha

set of rules and questions, broad as that set may have been. Emblema's reputation did suffer from this diffidence, and also suffered from letting high-profile figures like Argan hold him up as an exemplar of thought and practice, especially when such thought and practice lost currency, inevitably, to countervailing concepts and styles.

But even in his heyday Emblema was a problematic figure in Italian art. As Argan recognized in the mid-1960s, the work of his friend related to, and even anticipated, some of the western world's most urgent art movements. But Emblema fit comfortably into none of them, seeming instead to lie across so many, to combine them even as he prefigured them. In this regard he was a missing link between many of the phenomena of late modernism and early postmodernism, and it was necessary for those on the battle lines to make sure he stayed missing.

Salvatore Emblema didn't even come from, or live in, the "right place," artistically. He was born in 1929 in Terzigno, a town resting on the slope of Vesuvius, overlooking Pompeii. It was a precarious perch, and the notorious mountain rumbled to life at least once during the artist's lifetime, but it was home, and Emblema lived and worked there his entire life. During that life he exhibited throughout the world, and even in his formative years spent plenty of time in nearby art centers such as Naples and Rome. The sojourn in New York during which he met Argan was his second; during his first, he befriended an American painter who became his single greatest artistic influence. But the single greatest aesthetic influence on Emblema was his native soil, the fertile ground and distinctive rock particular to volcanic regions.

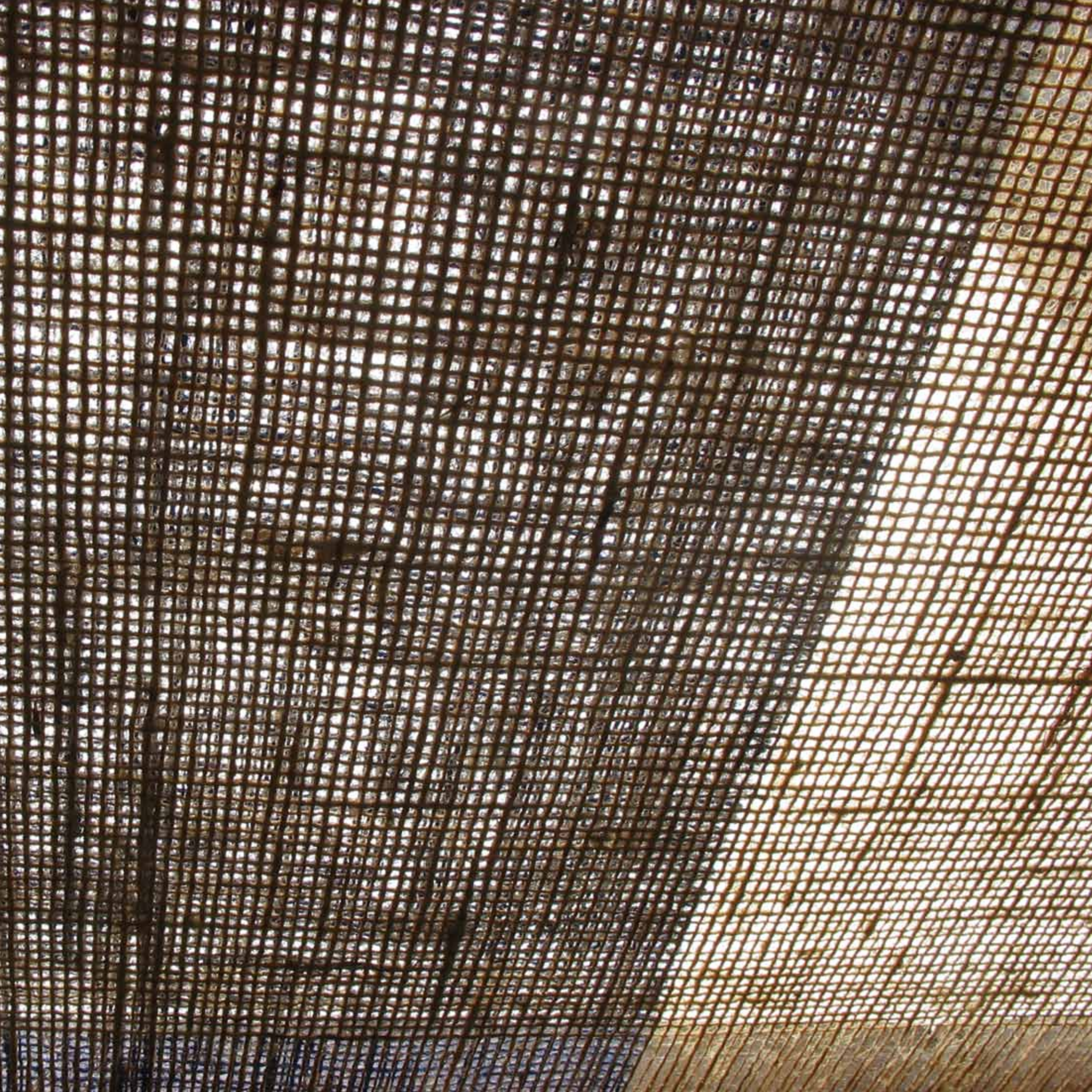
Emblema's heightened sensitivity to natural stuff drew him early in his career to the work of Jean Dubuffet, whom he met

trovato anche il tempo di tornare rumorosamente a risvegliarsi. Ma era pur sempre la sua casa. Ed è stato lì che Emblema ha vissuto e lavorato per tutta la sua carriera. Naturalmente numerose sono state le sue mostre in giro per il mondo. E va considerato che i suoi anni di formazione ebbero come epicentro città culturalmente ricche come Napoli e Roma. A questo si aggiungono due lunghi soggiorni a New York. Il secondo, durante il quale incontrò Argan. E soprattutto il primo, che lo mise in contatto con un pittore americano, la cui ricerca rimarrà l'unica grande influenza artistica per lui. Ma la vera e sola influenza estetica, intesa in senso filosofico, è stata tuttavia per Emblema la sua terra nativa. Il suolo fertile e la roccia nera del vulcano. La spiccata sensibilità di questo artista per la materia naturale lo avvicina, all'inizio della sua carriera, al lavoro di Jean Dubuffet, che incontra a Roma nel 1953-'54. L'evocazione di Dubuffet e delle sue incorporazioni nel quadro di entità come ghiaia, foglie o ali di farfalla (tipici del lavoro del francese proprio in quegli'anni) legittima, in qualche maniera, Salvatore Emblema a lavorare con materiali grezzi, "crudi". Tale sperimentazione, tuttavia, non lo porta ad intendere quest'ultimi come fonte per semplici collage polimerici. Ma piuttosto come elementi puri, scabri, con i quali fare una pittura di senso compiuto. La materia perciò, viene assunta nel quadro in base alle proprie caratteristiche intrinsecamente pittoriche. L'elemento naturale agisce nel quadro come fosse un pigmento come un altro.

Emblema, inizia ad impiegare poi i sacchi di juta già nei suoi anni giovanili. Erano per lui dei sostituti a basso costo delle tele utilizzate dagli altri artisti. Però, impara presto ad apprezzare le qualità intrinseche di questo filato dall'apparenza rude. La juta è grossolana, dalla tinta indecifrabile, la sua trama è ritmata da piccole lacune che lasciano passare luce e con essa le consistenze fisiche del muro retrostante. È una trama che può essere percepita, guardata in sé, ma che al tempo stesso si lascia guardare attraverso. Ed è diventata per questo il mezzo principale della ricerca di Emblema: quasi l'incarnazione del suo ideale estetico. Il giovane pittore era ovviamente già a conoscenza del lavoro che veniva portato avanti in quegli anni da Lucio Fontana ed Alberto

in Rome in 1953-4. Dubuffet's evocation and incorporation of natural substances such as gravel, leaves, and butterfly wings, notably in his work around this time, gave Emblema license to work with such crude materials. Such experimentation, however, lead Emblema to work not with odd collage sources so much as with coarse materials, to paint on support at least as textured and self-evident as the pigment being applied to it. Emblema originally employed sackcloth as a canvas substitute in his student days in order to save money, but quickly grew to appreciate such coarsely woven jute for its own qualities. Earthy, scumbled, and riven with little gaps that let in light and the contrasting qualities of the wall, jute could be felt and seen and at the same time seen through. Jute became the means to Emblema's ultimate search, and the representation of his ideal. The young painter was of course already aware of the work being produced by Lucio Fontana and Alberto Burri, the most prominent Italian artists of the postwar era to address issues of materiality, anti-illusion, and the relationship of substance to picture plane and picture plane to visual space. But Emblema was interested less in emphasizing physical facture than in making it begin to disappear. He wanted to dissolve material into light, or at least examine the point at which that becomes a possibility of perception. Argan articulated this for Emblema as an artistic crisis and turning point in 1965; but, as mentioned, another New York encounter a decade before had actually set Emblema on this path.

During the year-plus Emblema spent in New York on a Rockefeller grant in the mid-1950s, he befriended Mark Rothko. The emerging Italian artist, finding himself in the right place at the right time, took in the entire New York art scene, and found Rothko its most relevant and persuasive figure. By the time of Emblema's stay Rothko's interest in issues typical to Abstract Expressionism had waned. By then Rothko was more engaged with the relation of a painting to a viewer, the canvas as a realm of light and space that acts, and relies, upon the viewer's own perception. The viewer was to disappear into the painting – and



Burri, i due più celebrati artisti del dopoguerra italiano. Le loro ricerche erano volte a scandagliare questioni come la non-illusorietà della pittura, la relazione tra sostanza fisica e piano pittorico e tra piano pittorico e spazio visivo. Ma Emblema, a differenza loro, era meno interessato ad enfatizzare la fattura fisica del quadro, quanto, casomai, a farla sparire del tutto. Voleva dissolvere la materia nella luce. O almeno esaminare analiticamente il processo: il punto in cui questo passaggio di stato diventa una possibilità percettiva. È stato Argan il primo ad articolare questo concetto riferendosi alla ricerca di Emblema. L'aveva intesa come una crisi artistica che era ormai arrivata ad un punto di svolta intorno al 1965. Ma come accennato, un altro incontro newyorkese, quasi dieci anni prima, aveva già orientato l'artista su questo percorso. Nel corso dei quasi due anni trascorsi da Emblema a New York, alla metà dei Cinquanta, grazie ad una borsa di studio concessa da Rockefeller, l'artista poté entrare in contatto con Mark Rothko. Il giovane pittore italiano, si trovò in quell'occasione nel posto giusto e al momento giusto, immerso nella scena artistica newyorkese. Trovando in Rothko la sua figura di riferimento. Nel periodo che Emblema passò a New York, l'interesse di Mark Rothko per le questioni tipiche dell'espressionismo astratto era calato. L'artista americano era allora impegnato nel lavorare sulla relazione tra il quadro e lo spettatore. Intendeva già la tela come un regno di luce e spazio che agisce e si basa interamente sulla percezione di chi la guarda. Lo spettatore doveva scomparire nella pittura e la pittura stessa doveva scomparire in un piano sensoriale superiore. Una tale metafisica della pittura senza dubbio affascinava Emblema, ma in qualche modo lo poneva di fronte ad un dilemma. Già impegnato com'era, a lavorare sulla fibra granulare della juta, come avrebbe potuto raggiungere lo stato di visione trascendente di Rothko, pur rispettando quell'umile, vera – eppure sensuale – tattilità della tela di sacco?

Emblema ricavò risposte, pur parziali, nella pratica pittorica di Alberto Burri e di Lucio Fontana. Ma doveva continuamente oscillare tra le "purezze" parallele della materia e del colore – tra lo sfondo terrigno ed una forma carica di riflessi. Fino alla faticosa domanda di Argan, la stessa trasparenza, era ancora imperfetta,

the painting itself disappear into a higher plane of sight. Such a metaphysics of paint appealed to Emblema, but put him in a quandary: already devoted to the granular weft of jute, how could he achieve Rothko's transcendent state of vision while maintaining such humble, honest – and sensuous – tactility? Emblema found partial answers in Burri's and, especially, Fontana's practice. But he had to oscillate between the twin "purities" of material and color – the nappy ground and lucent figure, and also the partial transparency of both weave and light – until Argan, himself influenced by and supportive of Fontana and Burri, provided him intellectual and practical context. Certain of Emblema's paintings from the early '60s, pre-Argan, are among his most alluring; although relatively modest in size, hold their own among the color abstraction of the day. But, just as Rothko's example was a revelation for Emblema, Argan's challenge was a breakthrough, giving Emblema permission to assume Rothko's scope in pursuit of a parallel but distinctly different goal. It was a goal as dependent on material as on image, one that set the artist in search of light.

From that point, Emblema defined his goal as one of "Transparency." Clearly, he was concerned not with the literal circumstance of transparency – otherwise he could have painted on clear plastic or glass – but with the perceptual condition of transparency, the interpenetration of light and substance and the dynamic relationship of an art object to the context of its presentation. This quest became Emblema's identity. Invariably, his application of pigment to sackcloth became his "look," the combination of materials that instantly distinguished his artworks from everyone else's. From the late '60s on, Emblema did indeed stay true to a closely maintained, closely examined evolution of forms and formats. The jute alone betrays an Emblema artwork, and the restricted but lavishly applied paint (or in certain crucial instances its absence) announces how he may have been exploring light and space at any given time. But what really identifies an Emblema work, what embodies his insight and his impulse, is the ineffable way a painted image, a

irrisolta tra la luce e la fisicità della tessitura. Per molti aspetti Burri e Fontana hanno rappresentato per Emblema il contesto teorico e tecnico nel quale iniziare ad operare. Per esempio, alcuni dei dipinti dei primi anni '60, (siamo ancora prima dell'incontro con Argan) sono tra i suoi lavori più seducenti e, anche se di dimensioni relativamente modeste, reggono senza alcun problema il confronto con la migliore astrazione coloristica che si era affermata in quell'epoca. Ma proprio come la pittura di Rothko fu una rivelazione, la sfida, la domanda fondamentale che gli pose Argan rappresentò per Emblema un vero e proprio punto di rottura che gli permise di assumere lo stesso obiettivo di Rothko, ma di portarlo avanti in parallelo. Secondo modi ed esiti assolutamente distinti. Modi ed esiti che dipendevano direttamente dai materiali e dall'immagine l'artista aveva deciso di scegliere, ma che comunque tendevano ad una fondamentale ricerca della Luce. Da quel momento l'obiettivo identificativo di Emblema divenne la Trasparenza. Naturalmente, non si trattava di una Trasparenza in senso meramente tecnico e fisico – altrimenti avrebbe potuto dipingere più semplicemente sulla plastica trasparente o sul vetro – ma piuttosto si trattava di una trasparenza intesa come condizione percettiva, come compenetrazione osmotica di Materia e Luce. Come rapporto dinamico instaurabile tra l'oggetto d'arte ed il contesto della sua presentazione. Questa ricerca sulla Trasparenza è diventata da allora la vera identità di Emblema. Così come l'applicazione del colore sulla tela di juta grezza è diventata la sua immagine esteriore. Una combinazione di materiali e soluzioni formali che immediatamente distingue le sue opere da quelle di qualsiasi altro artista. Dai tardi anni '60 Emblema, infatti, ha portato avanti con analitica coerenza e continuità stilistica la propria evoluzione formale. È solo la juta, usata quasi come materiale esclusivo del suo lavoro, che tradisce il fatto di trovarsi davanti ad un'opera d'arte fatta da lui. Le pennellate di colore, invece, succinte ma sempre sensuali (ma in alcuni momenti anche la loro indicativa assenza) dichiarano invece con quali modalità Emblema decideva di indagare i fattori della luce e dello spazio. Ma ciò che caratterizza più di ogni altra cosa il lavoro Emblema, che incarna la sua visione estetica ed il suo approccio alla pittura, è la fondamentale ineffabilità della forma dipinta. Una

stroke or a clot or a dash or even foliage-like form, maintains its optical presence while dissolving into its gritty, golden-brown background.

Emblema pursued his metaphysical, if emphatically physical, goal with unstinting fervor throughout his career. He never produced "examples" of his art, only manifestations of his search. He never got into the rut of fabricating "Emblemas," the way so many moderately (and immoderately) successful artists do. He always concentrated on that day's or week's investigation into transparency, into substance and insubstantiality, and his paintings documented and displayed that inquiry. Even his works on paper manage to convey something of this experience without the jute, pushing beyond the "souvenir" status to which they could well have been confined. Emblema was incapable of parodying himself.

In this regard, he continued to answer Argan's challenge for the rest of his life. Other artists from the mid-60s on rejected painting, the art object, even visuality. Certain of them mocked the very pretensions of their fellow artists, criticizing the branding process into which contemporary artistic discourse – and commerce – had forced them. Flying below their radar, Emblema stuck to his scruples, and to his (literally) visionary quest. After Rothko and Fontana, and of course the informal abstractionists into whose world he had emerged in the early '50s, Emblema worked in relative isolation. He anticipated broader developments – like France's Support/Surface, for instance, or even Arte Povera – or backed into them. That said, he was hardly unaware of artistic developments, and his painting (and meta-painting) evinces stylistic shifts responsive to such developments. Later-'60s Earth Art, for instance, prompted him to realize several outdoor installations; but these, too – emerging from and usually taking place in and around Terzigno – were part and parcel of his intimate engagement with nature and "native soil." (He would later

pennellata veloce, un grumo materico, un tratto o addirittura una forma di suggestione quasi figurativa, se ne stanno sulle sue tele, ben visibili. Eppure sembrano già sul punto di dissolversi nel riflesso caldo, in bilico tra l'oro ed il marrone, dello sfondo di juta. Emblema per tutta la sua carriera ha lavorato su un obiettivo dichiaratamente metafisico, perseguendolo però in maniera corporea, anzi enfaticamente fisica. Raramente ha prodotto esempi di sé, ma piuttosto testimonianze, documenti del punto in cui si trovava la sua estenuante ricerca in quel dato momento. Non è mai riuscito a replicare una immagine iconica del suo lavoro, che è ciò che tanti artisti moderatamente famosi (o smodatamente celebri) fanno. Invece si è sempre concentrato sulla ricerca lavorando giorno per giorno, settimana per settimana. Indagando intorno alla Trasparenza, intorno alla sostanzialità e l'in-sostanzialità del quadro. Ed i suoi lavori altro non sono che manifestazioni di questa indagine. Lo stesso vale per i numerosi lavori su carta, che riescono a trasmettere qualcosa di questa esperienza pittorica anche senza la juta, spingendosi ben oltre lo stato "souvenir" a cui potrebbero essere confinati. Emblema è stato incapace di parodiare se stesso. Questo perché ha creduto di dover continuare a rispondere alla domanda di Argan per tutto il resto della sua vita.

Un movimento, tuttavia, fornisce un collegamento sorprendente, ma più che logico con Emblema. È il movimento californiano dei Light and Space, che fino ad anni recentissimi raramente è stato esposto al di fuori del suo stato di nascita. Molti artisti del Light and Space, infatti, hanno esposto a New York proprio all'epoca dell'ultimo soggiorno di Emblema in America e da allora hanno acquisito un crescente interesse anche in Europa. Nonostante questo movimento californiano raramente, nel corso della vita di Emblema, è stato riconosciuto come una tendenza artistica organica, coerente ed attuale, esso era, allora come oggi, attualissimo, nel senso di legato ai problemi più urgenti dell'arte del nostro tempo. E perciò legato anche alla ricerca di un pittore come Salvatore Emblema. Abbiamo detto che La Trasparenza è l'obiettivo dichiarato di Emblema. E lo era anche per gli artisti del Light and Space, il cui stesso nome (Luce e Spazio) implica

fashion sculptural objects and environments out of pieces of volcanic rock, their gridded, mosaic-like application recalling the sackcloth's weave and light-filled porousness) Similarly, Emblema's paint-less work of the early 70s, realized by removing portions of jute thread in overlaid geometric patterns, clearly responds to minimalism and process art, while the relative gestural quality of works painted in the 1980s takes its cue from that decade's celebration of paint for paint's sake. But Emblema's work rarely if ever entraps itself in a certain period. It clearly comes from an era, responding as it does to the existential and perceptual questions of the 1950s and early 60s. But it is never of an era.

One movement, however, provides a surprising but logical connection to Emblema – even though he could have been only dimly aware of it, and then only the work of a few of its practitioners. The Light-and-Space tendency in California art has (until recently) had little currency outside its home state. Many artists associated with Light-and-Space have exhibited in New York since about the time Emblema last lived there, and have gained an increasing appreciation since then in Europe as well. But their overarching "movement" was rarely presented during Emblema's lifetime as a notable, coherent, and timely tendency. Timely it was, however, and remains; and it remains pertinent to Emblema's research as well. "Transparency," Emblema's expressed goal, was also a goal of Light-and-Space artists, whose very label implies a search for the interpenetration of something and nothing. Their preoccupation with materials in the search for this "transparency" clearly recalls Emblema's. And their ingenious engagement of the viewer's optical abilities, and limitations, echoes (and, admittedly, exceeds) his. Indeed, an offshoot of Light-and-Space practice in California, identified in the 1970s as "material abstraction," mirrors Emblema's own preoccupation with the sensual as well as perceptual nature of materials. Perhaps he ought to be regarded as a Light-and-Space artist avant la lettre – one well removed from California, but peculiarly Californian.



una ricerca di compenetrazione, di osmosi tra una entità ed una non-entità. Inoltre, l'attenzione di questi artisti californiani per i materiali specifici di questa ricerca ricorda chiaramente il lavoro di Emblema. Il loro impegno ingegnoso nello sfruttare le possibilità e le limitazioni percettive dello spettatore certamente riecheggia (ed in questo caso probabilmente eccede) quello che era l'impegno anche dell'artista italiano. Ed a maggior verifica di quanto stiamo affermando, una promanazione della pratica Light and Space, nel 1970 si è definita col nome di "Astrazione Materiale". Ed in questo termine si rispecchia pienamente la stessa vocazione che ebbe Emblema per la natura sensuale ed al tempo stesso percettiva della materia. Forse, alla luce di ciò si potrebbe quasi considerare Emblema un artista Light and Space ante-Litteram. Ben lontano dalla California eppure profondamente californiano. Ma tuttavia ciò che invece separa Emblema dai coevi artisti del Light and Space e dai loro successori di "Astrazione Materiale" più che la distanza geografica è la fondamentale fedeltà al quadro. Una fedeltà che, in ultima analisi, lo avvicina più alla Passione newyorkese di Mark Rothko che al "Sogno californiano".

In fondo, però, potremmo ancora dire che il "Perceptualism" - così come lo ha chiamato l'artista e teorico del Light and Space Robert Irwin - non è detto che si debba per forza confinare solo alla costa ovest degli Stati Uniti. Anche la Campania, la regione d'Italia da dove proviene Emblema, può vantare come la California una sua luce peculiare e suggestiva. Ed avvolto in questa luce Emblema ha trovato il suo spazio di lavoro ed i suoi materiali pittorici. Lungo i pendii di un Vulcano che già nel XVIII secolo aveva ispirato ed alimentato una profonda discussione filosofica sul significato ed il valore del Sublime. Proprio come i suoi colleghi californiani (ma senza forse nemmeno conoscerli) Emblema ha cercato un'arte del Sublime, che fosse capace di rendere l'immagine un qualcosa di superfluo, l'oggetto un qualcosa di misterioso e le qualità del colore e della forma, finalmente, autosufficienti. Come fosse un atto di esperienza delle cose e delle non-cose assieme. Una Trasparenza tra forma e materia che è l'essenza più profonda del Sublime Contemporaneo.

Terzigno-Roma-Los Angeles
Febbraio 2013

All that separated Emblema from his Light-and-Space coevals and their "material abstraction" successors, besides geography, was his enduring allegiance to paint – tying him as much to Rothko's New York passion as to California dreaming. Such "perceptualism," as Light-and-Space artist-theorist Robert Irwin labeled it, need not have been confined to the American west coast. The Campania region of Italy boasts its own provocative light, and, enveloped in this light, Emblema found his space, and his materials, on the side of a local volcano – the very volcano that had spawned a profound philosophical discussion in the 18th century about the "sublime." Like his Light-and-Space compeers (who were all but invisible to him) and their successors in material abstraction, Salvatore Emblema sought a kind of sublime in art that rendered the image superfluous, the object mysterious, and qualities of light and form themselves the entire reason for looking at art. This experience of the thing as no-thing, this transparency among materials and shapes, comprises the contemporary sublime.

Terzigno-Rome-Los Angeles
February 2013



Io appartengo alla luce

Emanuele Leone Emblema

Sono nato il 25 aprile del '29. Anzi, per la precisione, sono venuto alla luce. E dal momento che alla luce ci sono venuto, non l'ho potuta più lasciare. Io appartengo alla luce.

L'ho cercata dentro i quadri, nella pittura, ma si è trattato di un posto come un altro. La luce la inseguono i pittori come gli amanti: tutti gli altri la inseguono lo stesso, ma in altri modi. Qualcuno la trova addirittura, consumando la carne del suo stesso corpo ma quella cosa lì si chiama santità.

Personalmente mi ha interessato la luce quella vera, fisica. Quella cosa chiara che permette di vedere – e noi impariamo a vedere ogni volta che apriamo gli occhi – quella cosa bella, bellissima, che entra nei quadri e che ne tira fuori il colore. Che si muove, che cambia, ma è sempre solo lei. Che gioca con le ombre e con la materia. Quella cosa che ti fa crescere e che ti emoziona. Nella pittura, come nella vita, è questo che importa veramente: l'emozione. L'emozione e la luce. Anzi, l'emozione è la luce.

È per questo fatto che i miei quadri sono, in fondo, solo un pretesto. Il quadro non deve essere fine a se stesso. Meglio ancora – se non è affatto finito. Il quadro è ipotesi, possibilità. Non è una cosa ferma, non è né un'immagine e né un concetto. È movimento. Il quadro è quando lo spazio si mette a fare l'amore col tempo.

E quando si fa all'amore è difficile a restarsene fermi. Ma allora, mi direte, i quadri non ce l'hanno un significato? Certo! Ma la luce è in sé il significato, è un messaggio. È verità. E la verità poi, è mobile proprio come la luce.

Leonardo cinque secoli fa diceva: "Per raggiungere l'essenzialità delle cose bisogna togliere e non aggiungere!". E noi per gli stessi

I belong to light

Emanuele Leone Emblema

I was born on the 25th of April 1929. To be exact, I saw the light of day. And once I saw that light, I could never leave it. I belong to light.

I looked for light in my work, in painting, yet painting turned out to be a place like any other. Painters chase light, just as lovers do. Everyone chases light, but in different ways. Someone may be lucky enough to find it, consuming his own flesh, but that is called holiness.

Personally, I have always been interested in true, physical light. It allows us to see – and we learn to see every time we open our eyes – that wonderful thing that enters paintings and enhances their color. That thing that moves, changes, and is always true to itself. It plays with shadows and matter. Light is something that makes you grow and that moves you. Because in painting, as in life, this is what really matters: Emotion. Emotion and Light. Even better, Emotion is Light.

This is why my painting is just a pretext. A painting must not exist for its own sake. It is better if it is unfinished. Like a hypothesis, an opportunity. Painting is not a fixed thing; it is neither an image of something nor a concept. It is motion. A painting results when space makes love to time. And when you make love, it is impossible to stay still! At this point you could ask me, don't paintings have a meaning? Of course they do! But light itself is the meaning. It is the message. It is truth. And truth is mobile, just like light.

Five centuries ago Leonardo daVinci said: "To get the essence of the things, you do not need to add, you need to subtract," and for the same five centuries we have thoughtlessly repeated this

cinque secoli abbiamo continuato con 'sta stupidaggine autentica, di aggiungere pittura alla pittura, gesti ai gesti, parole alle parole. Ma che possibilità diamo al quadro se noi lo affoghiamo di forme, di concetti, di immagini, di significati? Dal momento che io do un significato, un nome, una ragione ad una cosa, io questa cosa la condanno alla limitazione. A quella che è la mia stessa limitazione. Vi faccio un esempio: Se io vedo una bella donna, la verità è che quella donna è bella. Basta. Mi emoziona, questa donna, mi manda in Paradiso. Detto questo, che me ne frega a me come si chiama, chi è, chi non è. Se questa donna è figurativa oppure concettuale. Tutte queste considerazioni, quando ho visto una verità piena e rotonda come 'sta emozione di femmina bella, diventano inutili. Io ho già guardato oltre i vestiti, oltre lo stesso suo corpo e ho veduto quella luce che questa donna si porta appresso. E ogni donna, se ne porta sempre appresso una.

Che cos'è la trasparenza allora, se non il tentativo di eliminare ogni corpo opaco che si metta in mezzo tra i nostri occhi e la luce? Per secoli lo spazio dietro al quadro è stato uno spazio morto. Era necessario far vivere quello spazio, perché è là che la verità aspetta di essere scoperta, ancora ed ancora. La trasparenza è questo proprio, andare all'altro spazio, quello spazio che raramente nella vita si raggiunge: è la verità quello spazio, è il paradiso, è un muro. Un muro qualsiasi, che, però, grazie alla trasparenza diventa un luogo, abitabile dall'uomo e dalla vita. Quel muro di materia, fatto di mattoni ed intonaco, testimonia per la prima volta, la luce. Come da sempre, il corpo, di carne e sangue, testimonia dell'anima. E non è mica poco.

Raggiungere L'Altro Spazio, andare alla Luce, è un problema fondamentale per tutti i pittori, come per gli amanti. Ma la pittura si è sempre fatta su un cosa (il quadro) che ne nascondeva un'altra (il muro). I corpi degli amanti invece, quelli, non si nascondono mai, nemmeno quando si coprono l'un l'altro. I pittori ti dicono: "Ma io ti dipingo lo spazio infinito, che t'importa se ti tolgo un poco di spazio reale". E che discorso è? È Falsità! L'Infinito non ammette negazioni, non ammette falsità.

odd truth. We have added paint on paint, gesture on gesture, word on word. What opportunity do we give the painting if we submerge it beneath shapes, concepts, images, meanings? When I give something a meaning, a name, a reason, I just condemn it to limitation. My own limitation. For instance, if I see a beautiful woman, the only truth is, that woman is beautiful. That's it. This woman moves me, she makes me see heaven. At this point, is there still a valid reason to know her name? I don't care if this woman is figurative or conceptual. When I see a truth full and round like this woman, all these considerations become useless or secondary. I have already see beyond her clothes, beyond her very body, and I see the light (again the light) surrounding this woman.

What is Transparency, then, if not an attempt to overcome any opaque object standing between our eyes and the light? For centuries the space behind –beyond – the painting has been a dead space. It was necessary to bring that space to light, to life, because truth is waiting there to be discovered again and again. Transparency is reaching that other space. That space is truth, is heaven, and it is just a wall. An ordinary wall that, thanks to Transparency, becomes a "place." A place that can be shared by man and life. That wall made of plaster and brick can, for the first time, witness the existence of light. As has always happened, our bodies, made of flesh and blood, witness the presence of a soul, behind – inside. This is important, I think.

Reaching other spaces, getting to the light, is a major issue for all painters (just like for lovers). But painting has always been a thing (the paint) that hid another thing (the wall). Think about the lovers' bodies! They never hide themselves, even when one covers the other. All painters tell you, "But I can show you infinite and eternal space, what do you care if I take away a little of your real space?" What kind of statement is that? It is a sham. Infinity and eternity cannot accept removal, denial, or forgery.

Mark Rothko, one of the greatest artists for me, understood this. He employed Transparency; but for him it was a metaphysical stance. He pushed color to its utmost, he made you feel it, he

Mark Rothko, uno dei grandissimi, lo aveva capito questo. Già faceva trasparenza, ma la sua era una cosa metafisica. Lui tirava al massimo il colore, te lo faceva sentire, ti faceva avvertire la tela sotto che vibrava, intuivi che c'era una vita dietro. E la luce ti spostava lo sguardo dal centro verso il margine, fuori dal quadro, come per aggirarlo. La luce ti imponeva di muoverti verso la sua fonte, e questa, è una cosa immensa. E più andavi al margine più la cosa si faceva nitida, chiara. Poi, però, ti avvicinavi al quadro, lo andavi a toccare e ti accorgevi che quella luce era finta, era fatta con la pittura. Era bella quella luce là, caspita, ma era una menzogna tremenda. Era un colore che ti dava l'idea di essere una luce, ma non certo la luce che diventava lei stessa, il colore. Un fatto tremendo questo, terribile.

Pure a Lucio Fontana, un altro grandissimo, dava fastidio il quadro. Era cosciente, come Rothko, che bisognava andare oltre la superficie della tela, oltre il quadro, verso la luce. Che disse allora, Fontana: "Quadro, io non ti voglio dipingere, io ti taglio". Una cosa intelligentissima questa, una protesta, che però ancora una volta non risolveva il problema. Il Taglio era un fatto di teatro, era una provocazione lucidissima, radicale, ma non apparteneva interamente alla Pittura. Presupponeva una gestualità, un atto d'inizio: un Via! Ed io, invece, ho dovuto capire che la pittura esiste sempre un poco prima ed un poco oltre dell'atto di dipingere.

Detto tutto questo, devo confessare una cosa. Non c'è nessuna intelligenza nella trasparenza. Non c'è metafisica, alcuna difficoltà, ragione o volontà. La trasparenza è solamente un fatto di Necessità.

È stata una necessità per me tirare un filo dalla tela. Per necessità da quel varco, la luce è entrata nel quadro. E la luce è arrivata fino al muro. E l'ha illuminato, il muro. Ed alla fine, sempre per la stessa necessità iniziale, la luce è tornata indietro. Questo è quanto.

made you sense the canvas vibrating under it. You felt there was life behind the canvas. And the light shifted your gaze from the center to the edges, to the margins, outside the paint, as if to go around the painting. Rothko's light forced you to move towards its sources. This is extraordinary. And the more you approached the margins, the clearer the light became. Then, you came close to the painting. You touched it, and finally you realized that the light was not real, it was made by paint. That light was wonderful, yet it was a fraud, an untruth. It was a color that made you think it was light, but not a light that turned itself into a color. A tremendous thought.

Lucio Fontana, another giant of art, barely tolerated the painting as a representation. Like Rothko, he was certain that art had to go beyond the canvas surface, beyond the painting, too, to reach light. What did Fontana say then? "Painting, I do not want to paint you, I want to cut you". A sharp, intelligent protest, but once again it did not solve the problem: How to reach light? The cutting of Fontana was almost a theatrical matter. It was a brilliant, radical provocation, yet it did not fully belong to Painting. It needed gestures and a starting point as well. It waited for a "Go!" On the contrary, I learned that Painting exists before and after the act of painting.

After telling you all this, I have to confess something: There is no "intelligence" in Transparency. There is no metaphysics, no difficulty, no reason or will. Transparency is simply a matter of necessity.

I needed to pull a thread out of a canvas. Out of necessity, through that breach, light entered the painting. And the light reached the wall. And lit the wall. And in the end –out of the same necessity – the light came back to the viewer. That's all. But when light came back to the canvas, on the painting, the light already had it all. It had brought with it color, matter, emotion, motion, physics, metaphysics, mathematics, history and even geography: All the space in the world and all human time. Also, maybe, all the truth of God. This is how Transparency works, this



Ma quando è tornata indietro sulla tela, nel quadro, Quella lì, la luce, aveva già fatto tutto. Si era portata appresso il colore, la materia, l'emozione, il movimento, la fisica, la metafisica, la matematica, la storia, la geografia. Tutto lo spazio del mondo e tutto il tempo dell'uomo e, con queste cose, tutta la verità di Dio. È così che funziona la trasparenza: è così che la luce diventa messaggio all'umanità. È questa la strada che ho seguito.

Può essere, quindi la trasparenza, davvero una parola nuova per la pittura? Se è vero questo, allora diamoci sotto, diamoci da fare, perché un giorno arriveremo a concepire quadri senza corpo, totalmente trasparenti, fatti solo di luce e di colore, senza tela che li sostenga. Senza menzogna che li giustifichi.

Immagina, una parete completamente trasparente, fatta solo di luce e di colore, che viva, che cambi appresso alle emozioni tue. Che ti protegga senza per questo isolarti. Immagina: e sei in paradiso.

"Di cos'è fatto il Cielo? Di niente!
Di che colore è il Cielo? Nessuno!
Il Cielo è Vuoto e Trasparente.
Eppure d'Azzurro sostiene le Nuvole."

Questo testo è una rielaborazione letteraria tratta da interviste, dichiarazioni, frasi e storie raccontate da Salvatore Emblema e raccolte nell'archivio audiovisivo del Museo Emblema.

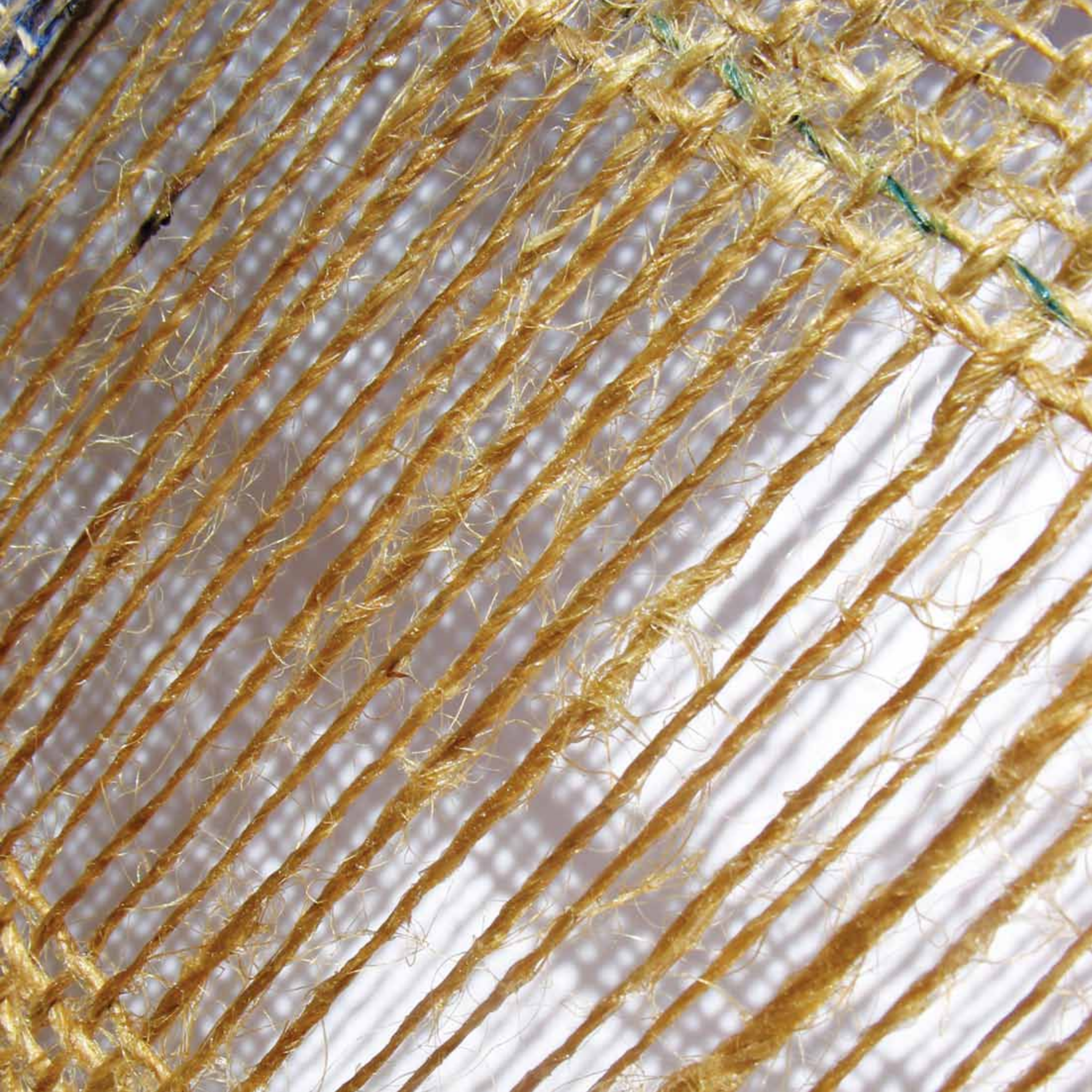
*is how the light can become meaning, a message to humanity.
And this is the path I followed.*

*Could Transparency be a new word for painting? I really think so.
And if it is true, then we should work hard, because one day we
will conceive of a kind of painting without a body, made up only
of light and emotion, without any canvases supporting them,
without any lies justifying their existence.*

*Imagine a transparent wall that lives and changes according to
your moods and your emotions. That protects you without isolating
you from everything else. Imagine: An insight into heaven.*

*"What is the sky made up of? Of nothing!
What color is the sky? No color!
The sky is empty and transparent.
And yet, with blue, it holds the clouds."*

*This text is a literary elaboration made up of interviews,
declarations, sentences and stories told by Salvatore Emblema
and collected from audio-video materials kept in the
general archive of Museo Emblema.*



Giulio Carlo Argan

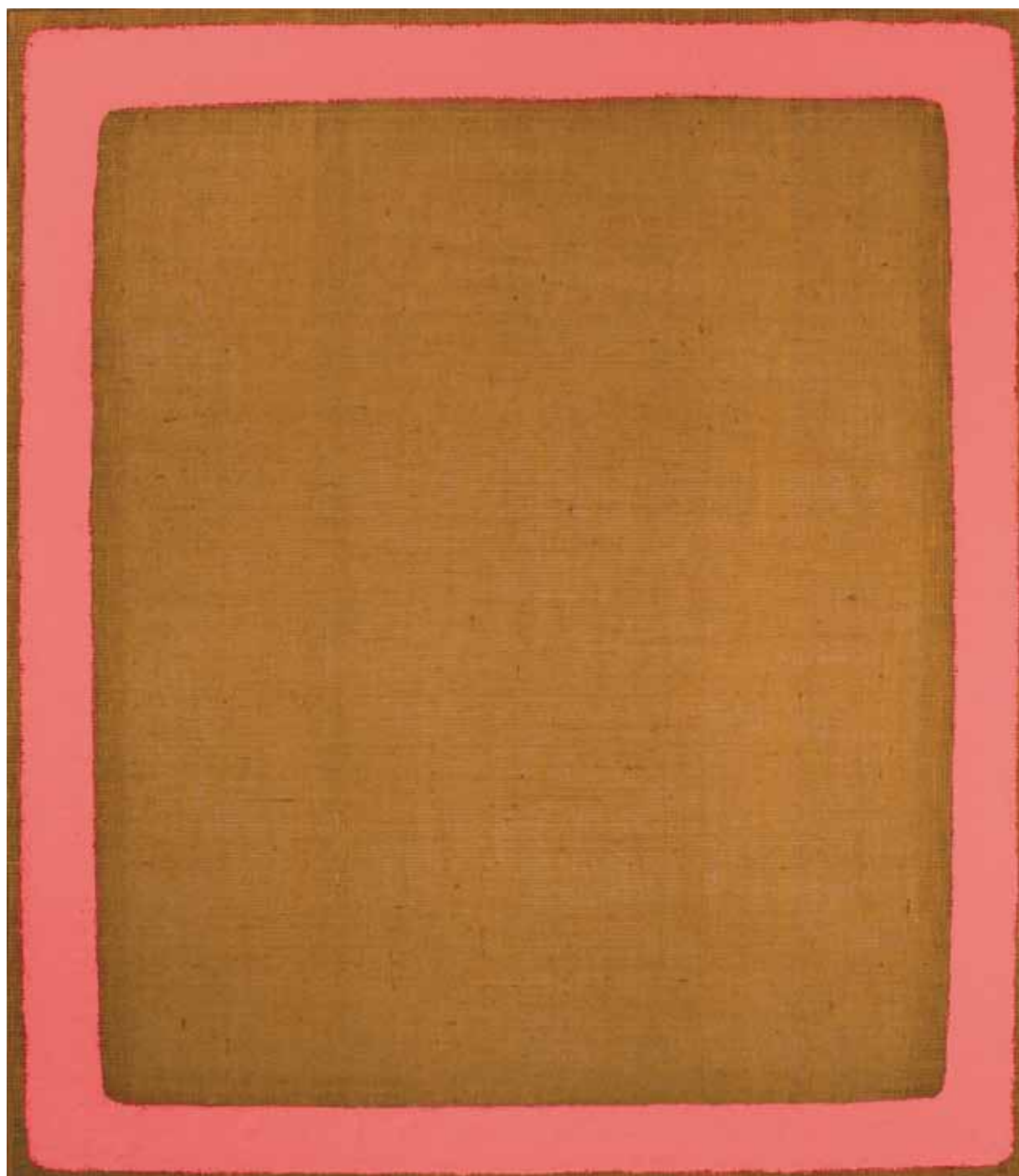
Dalla pittura alla detessitura

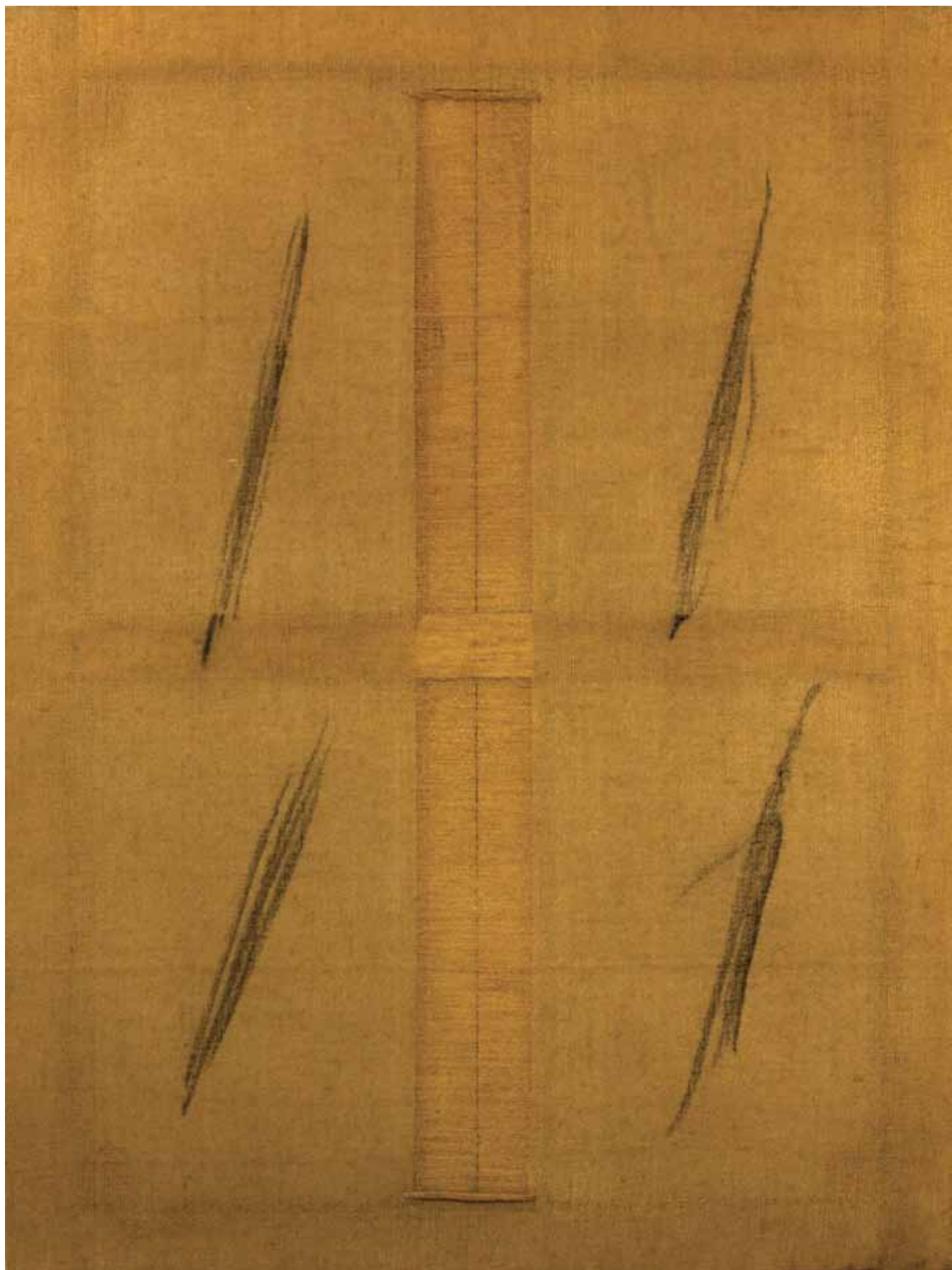
From painting to un-weaving

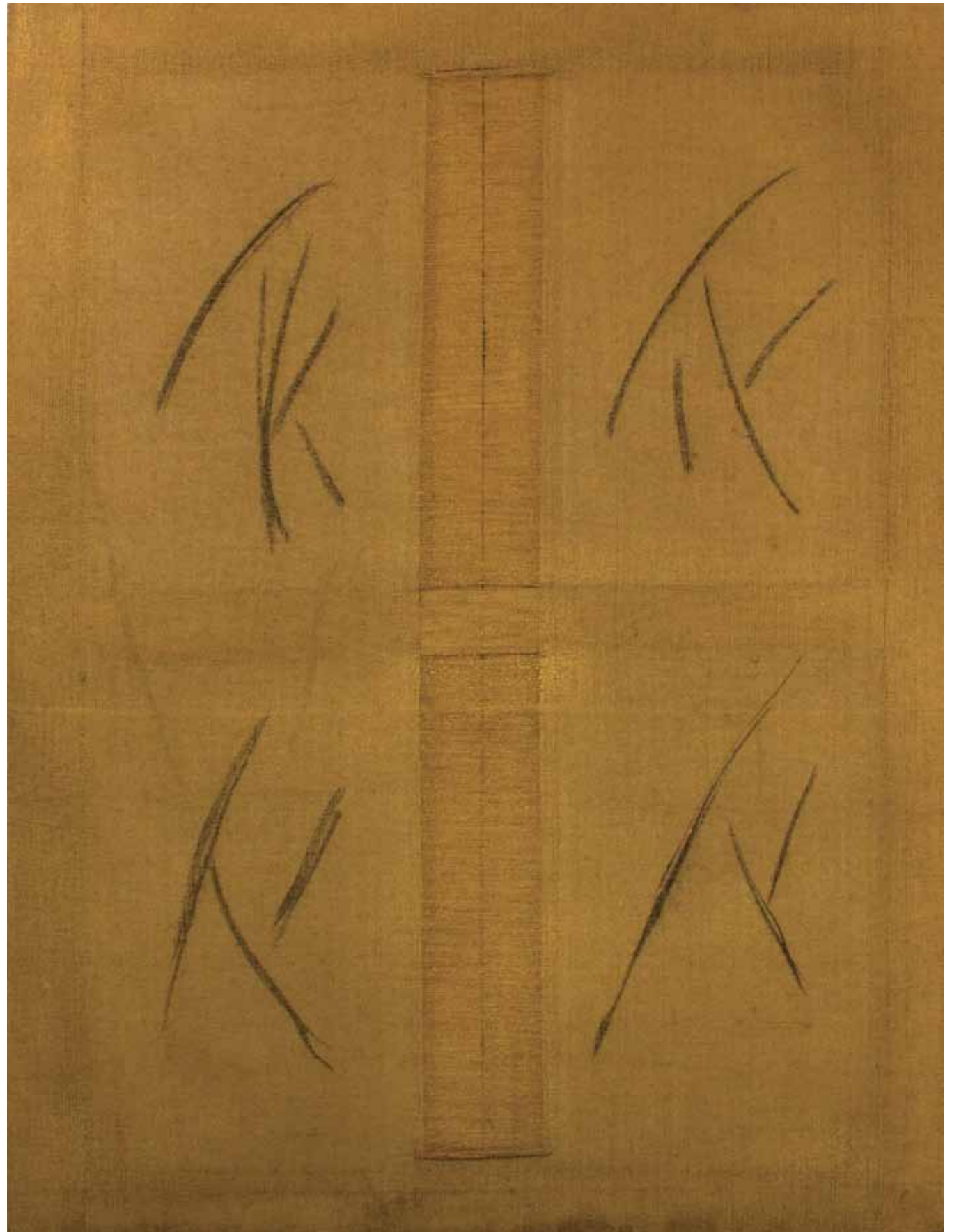
60s/70s

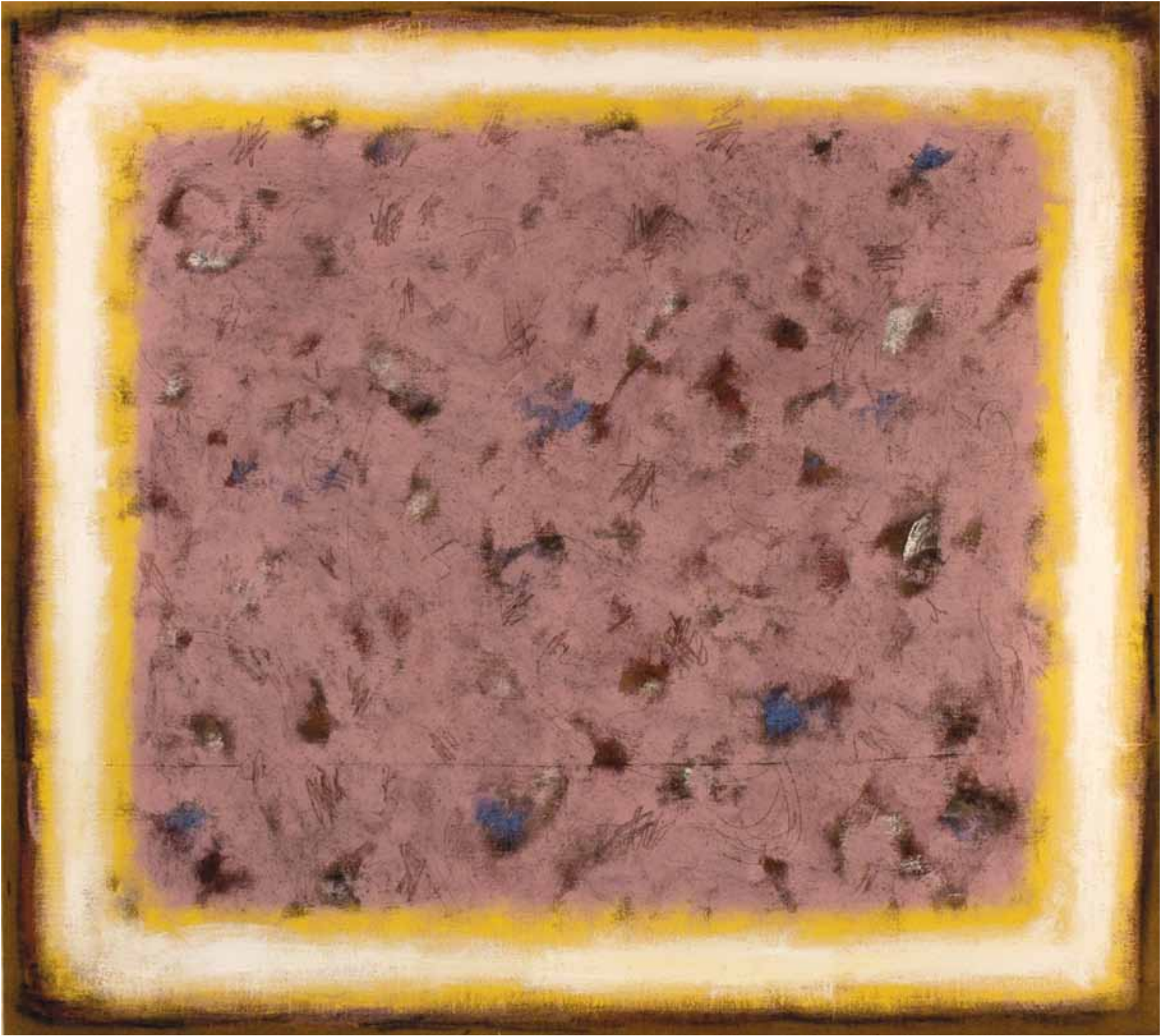
Un altro punto è importante: non si può fare un discorso serio sulla pittura seguitando a dipingere. Il lavoro di Emblema è pittura non dipinta. Però il discorso sulla pittura non può eludere la presenza del colore e della luce. In alcuni quadri del '66, fasce di colore opaco incorniciavano il trasparente della tela, solidarizzando con il telaio; nei più recenti, una tinta rada e spenta intride la tela, si immedesima con la grana. Nessuna ambizione, dunque, di demistificare la pittura o di sciogliere la sua ambiguità di fondo, per cui volendo creare si fa il contrario, si imita; all'opposto, praticando un lavoro manifestamente manuale e non-creativo, risalendo e diradando la materia si trova la luce, lo spazio, il tempo, la forza significativa e non traslata del simbolo. Contestando il dualismo e scoprendo una possibile esistenza di trasparenza ed opacità, Rothko aveva raggiunto una delle posizioni più avanzate nella ricerca moderna; senza pretendere di superarlo, Emblema ha riaperto all'interno di quella sintesi un processo di analisi: il suo principale interesse, oggi, sembra quello di mostrare che non tutti i quadri sono dipinti, il quadro è ciò che si cerca attraverso il mezzo della pittura e non significa se non la propria esistenza oggettuale, è il simbolo di se stesso. La soglia storica della pittura è probabilmente stata raggiunta da un pezzo; ma indubbiamente ci sono ancora dei problemi che trovano la loro soluzione, l'unica possibile, nella dimensione spazio-temporale del quadro.

Another important point: One cannot be a serious painter by merely continuing to paint. Emblema's work is not about painting, but color and light must be present in every painting. In several paintings from 1966, stripes of opaque color border a transparent area of the canvas, fusing it with the frame; in more recent work, thin, dull shades soak into the canvas and permeate its weave. Emblema thus does not intend to purify painting or dispel its basic ambiguity, acts which lead not to creation but to its opposite, imitation. Instead, by practicing a clearly manual, non-creative activity, reworking and thinning out his material, he re-discovers light, space and time, the essential and non metaphoric power of the symbol. By contesting dualism and discovering a possible coexistence between Transparency and Opacity, Rothko became one of the most advanced exponents of modern artistic research. Without claiming to surpass him, Emblema has started an analytical process within Rothko's synthesis, and today his primary interest seems to be to demonstrate that not all paintings are painted, or in other words, that the painting itself is what one pursues through the act of painting, and the painting's only significance is its own existence as an object. The painting is the symbol of itself. The historical threshold of painting was probably reached some time ago, but there are undoubtedly still problems to be resolved the only possible way, within the space-time dimension of the canvas.



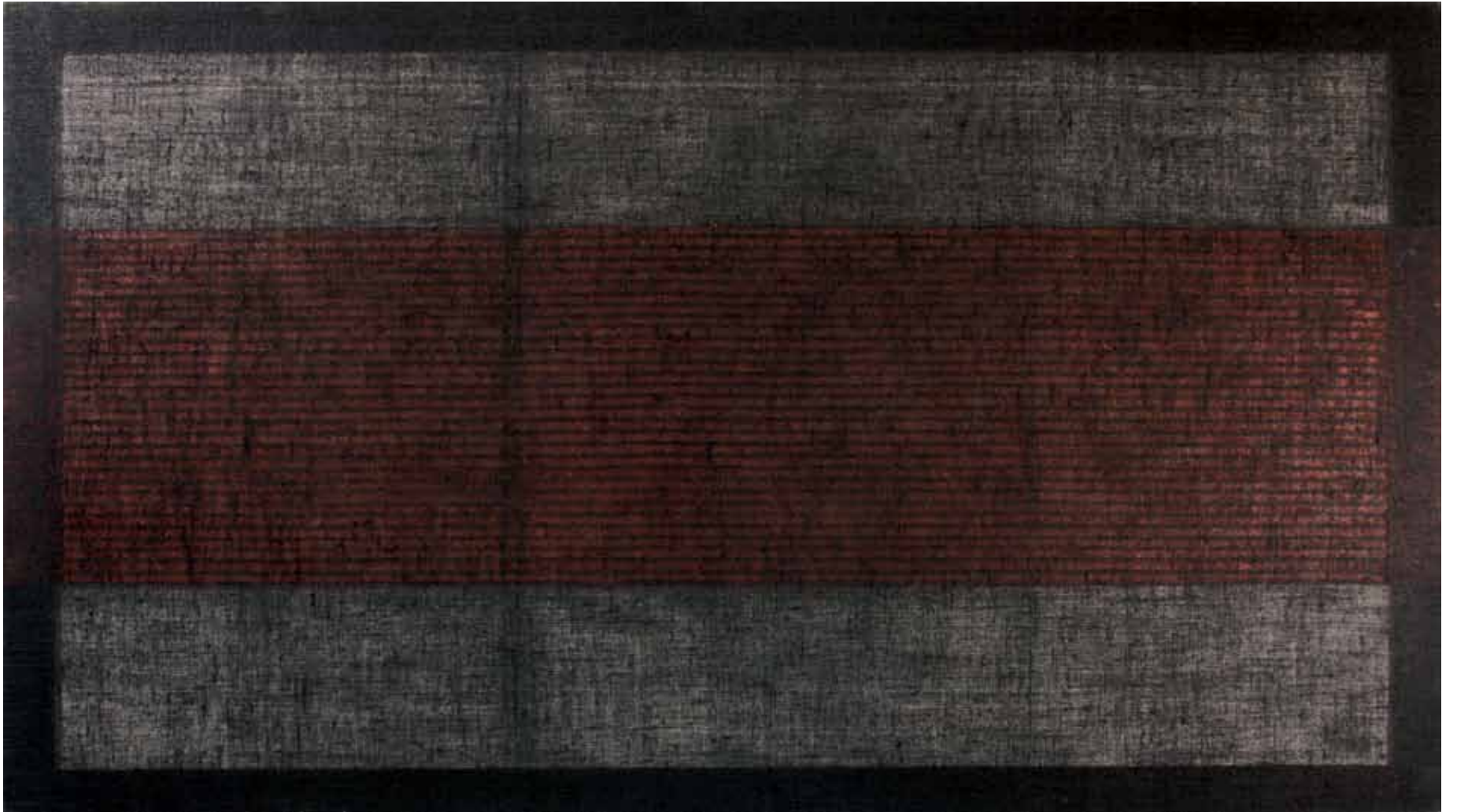


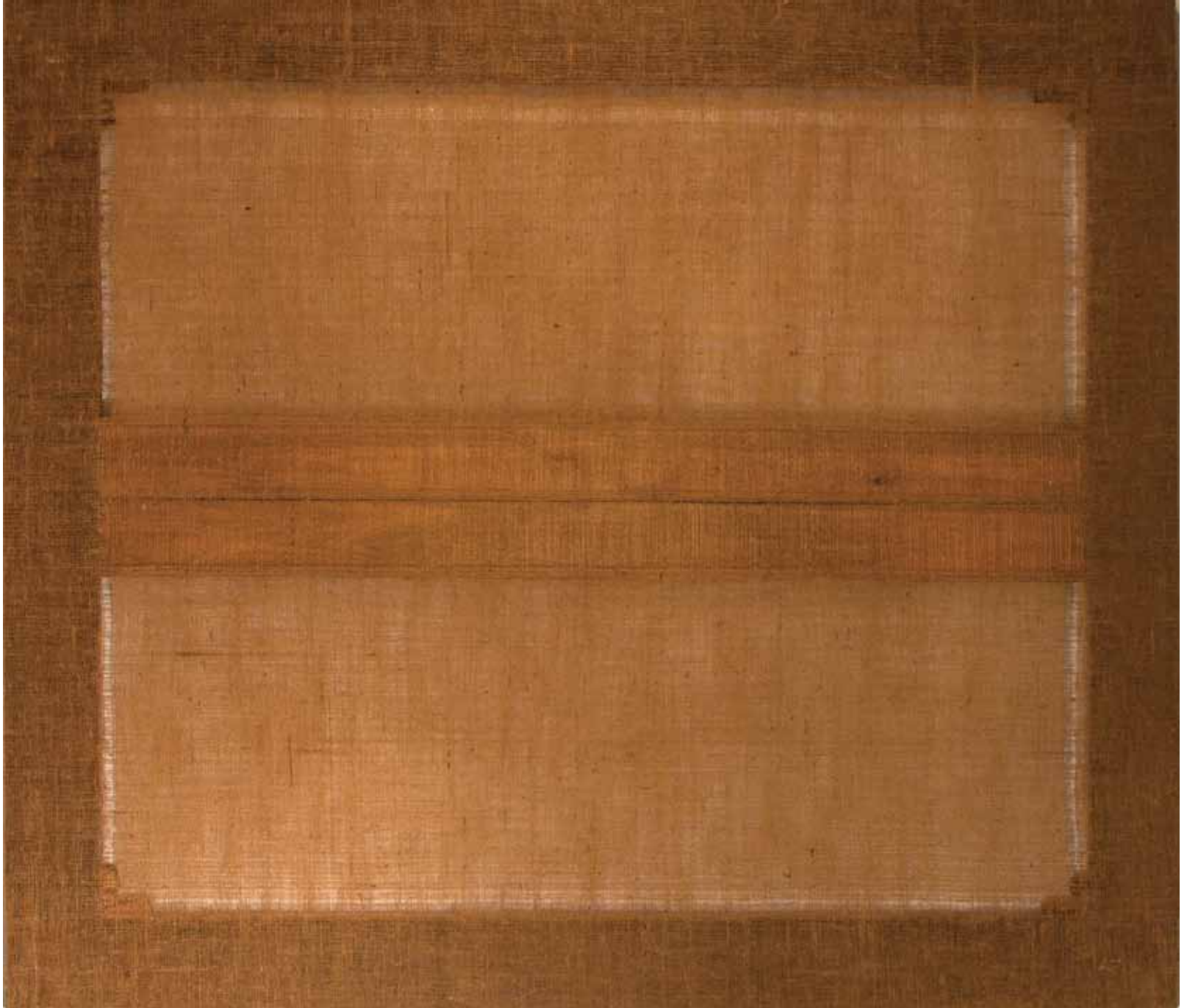


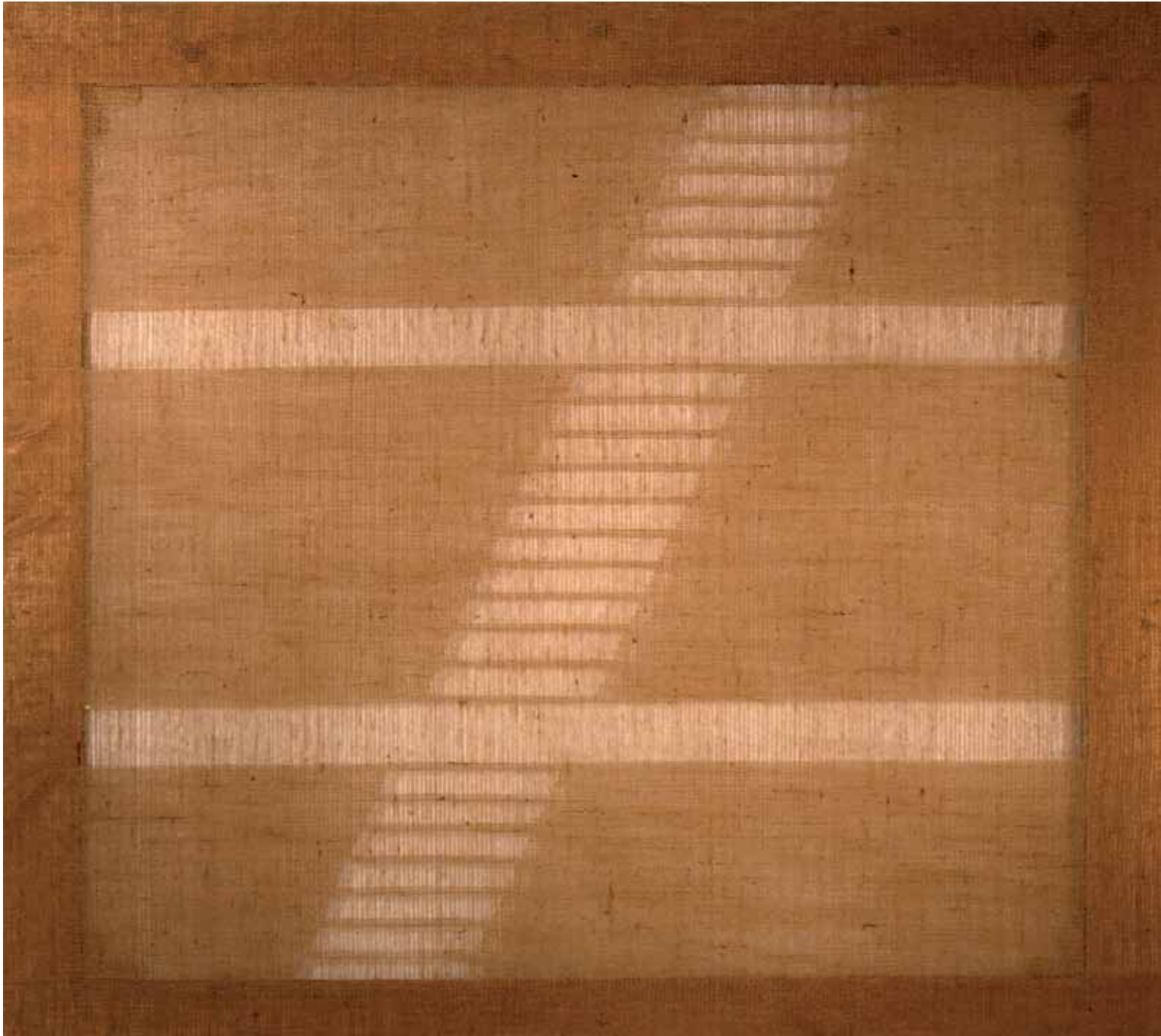


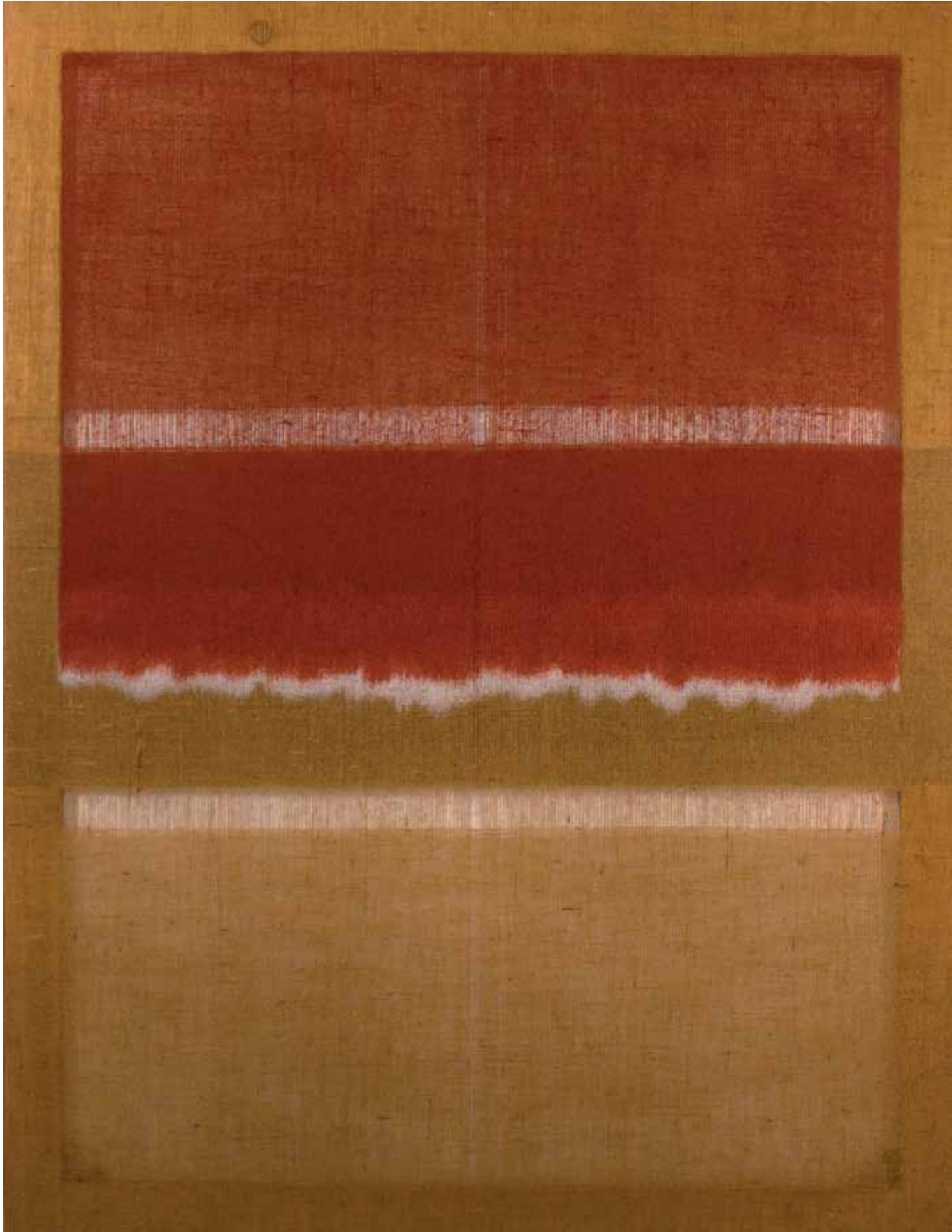


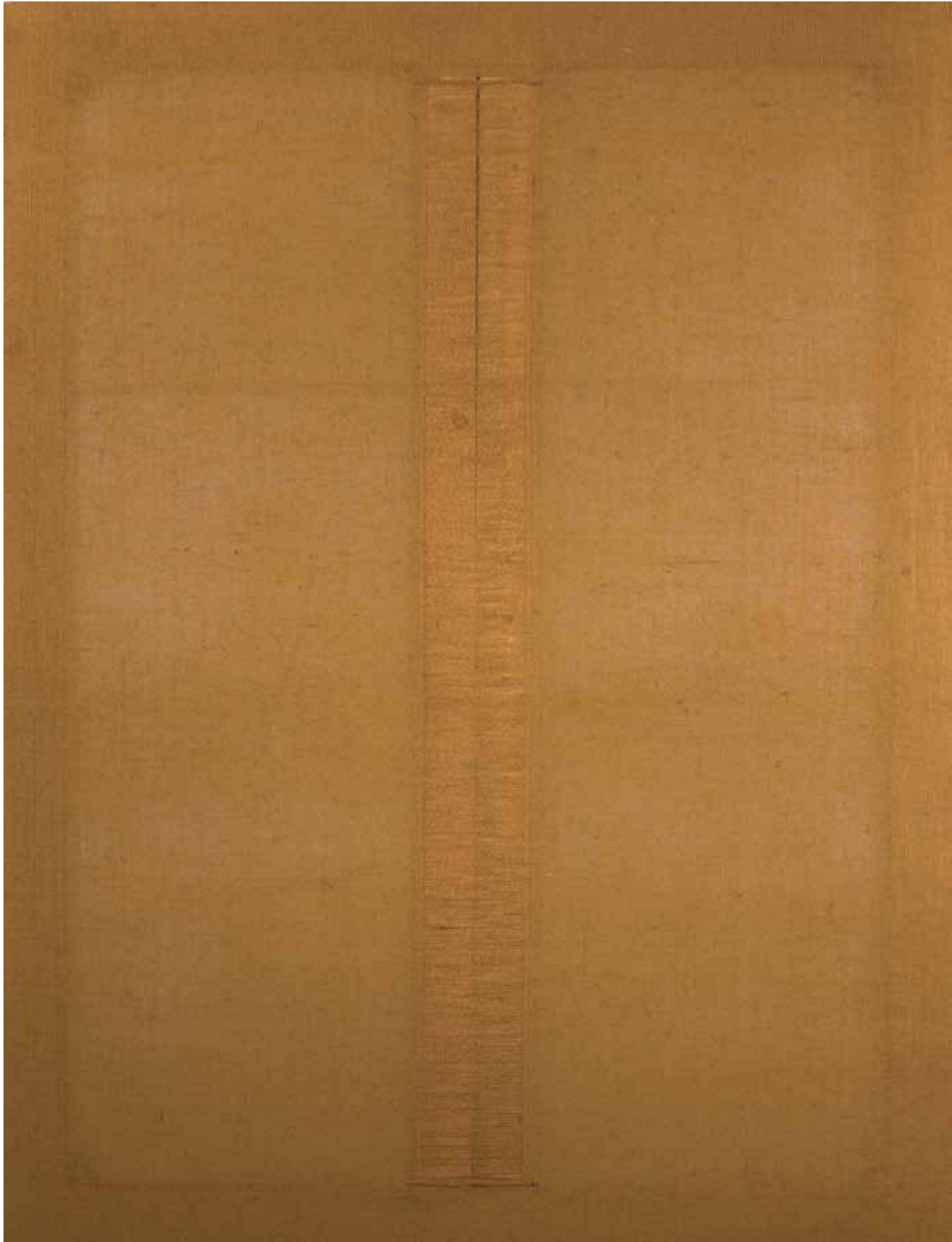


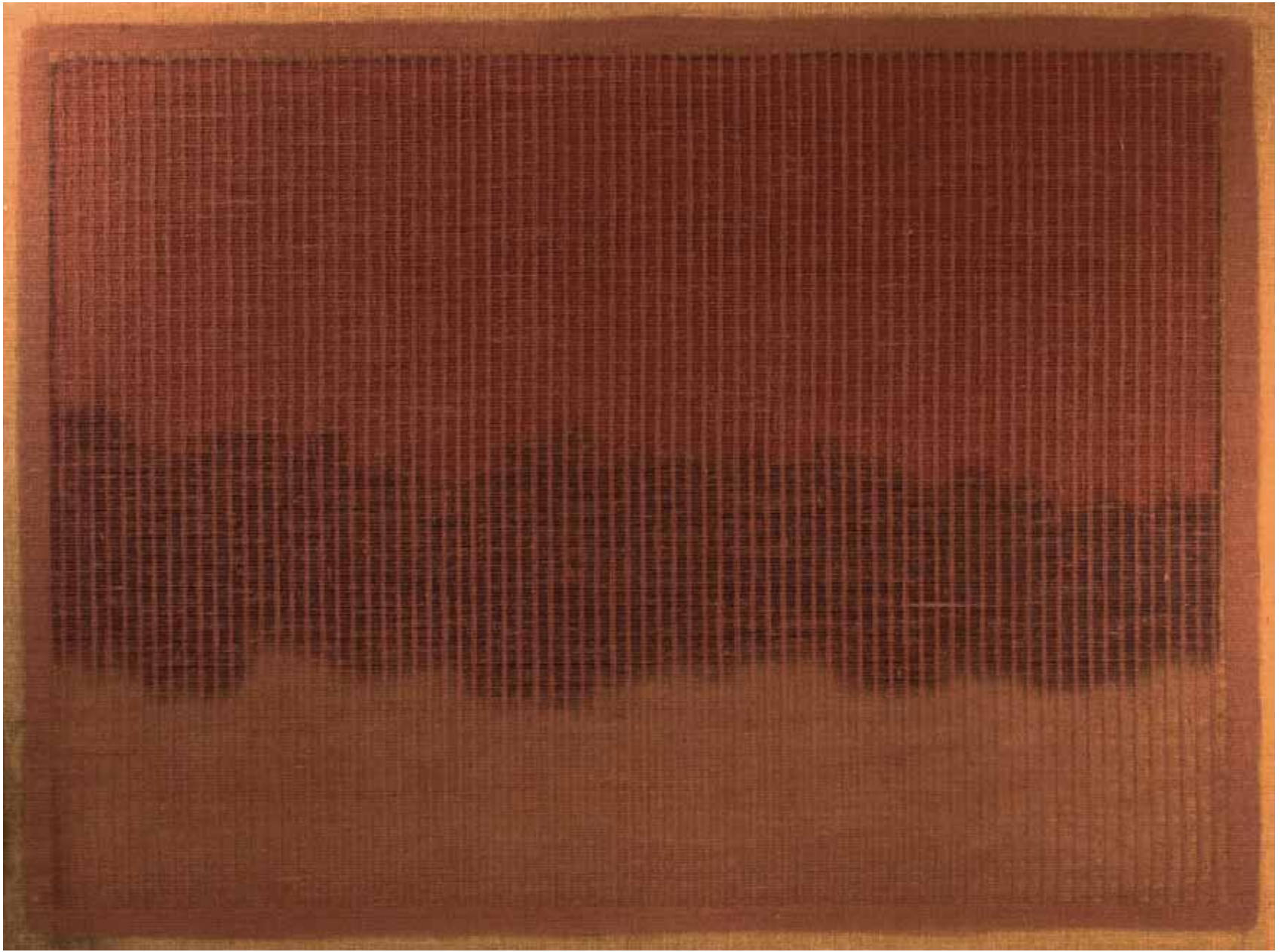


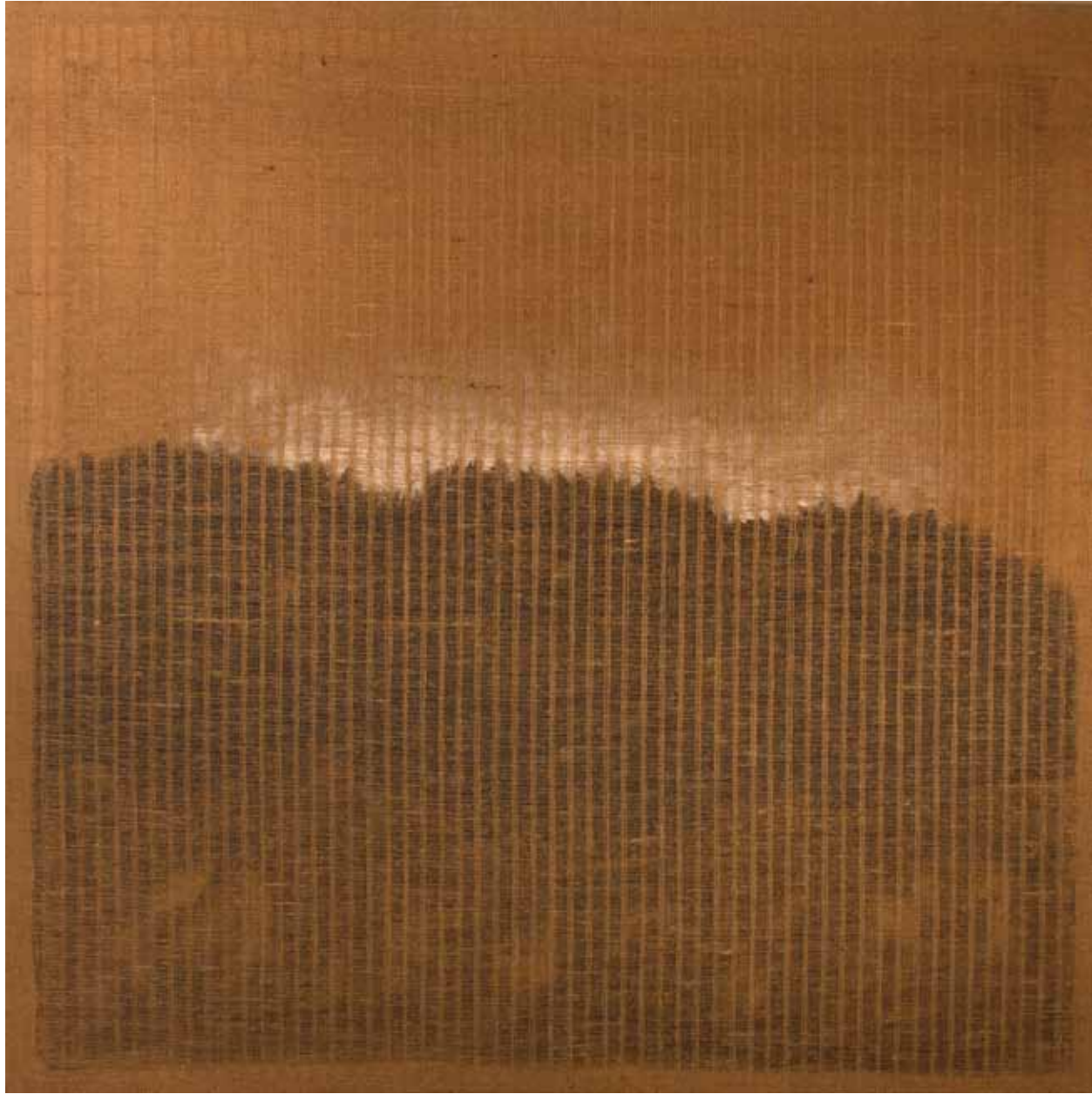


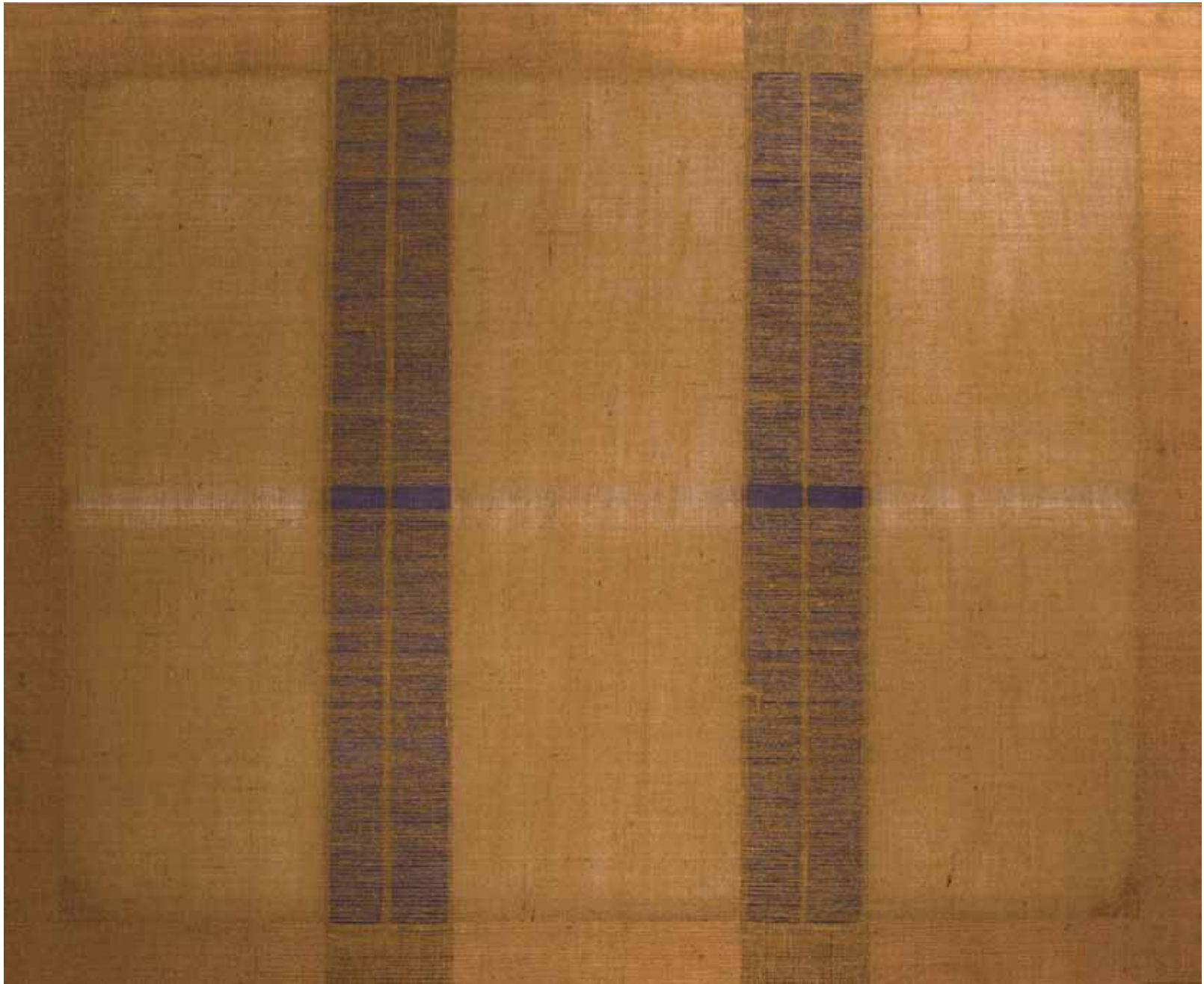


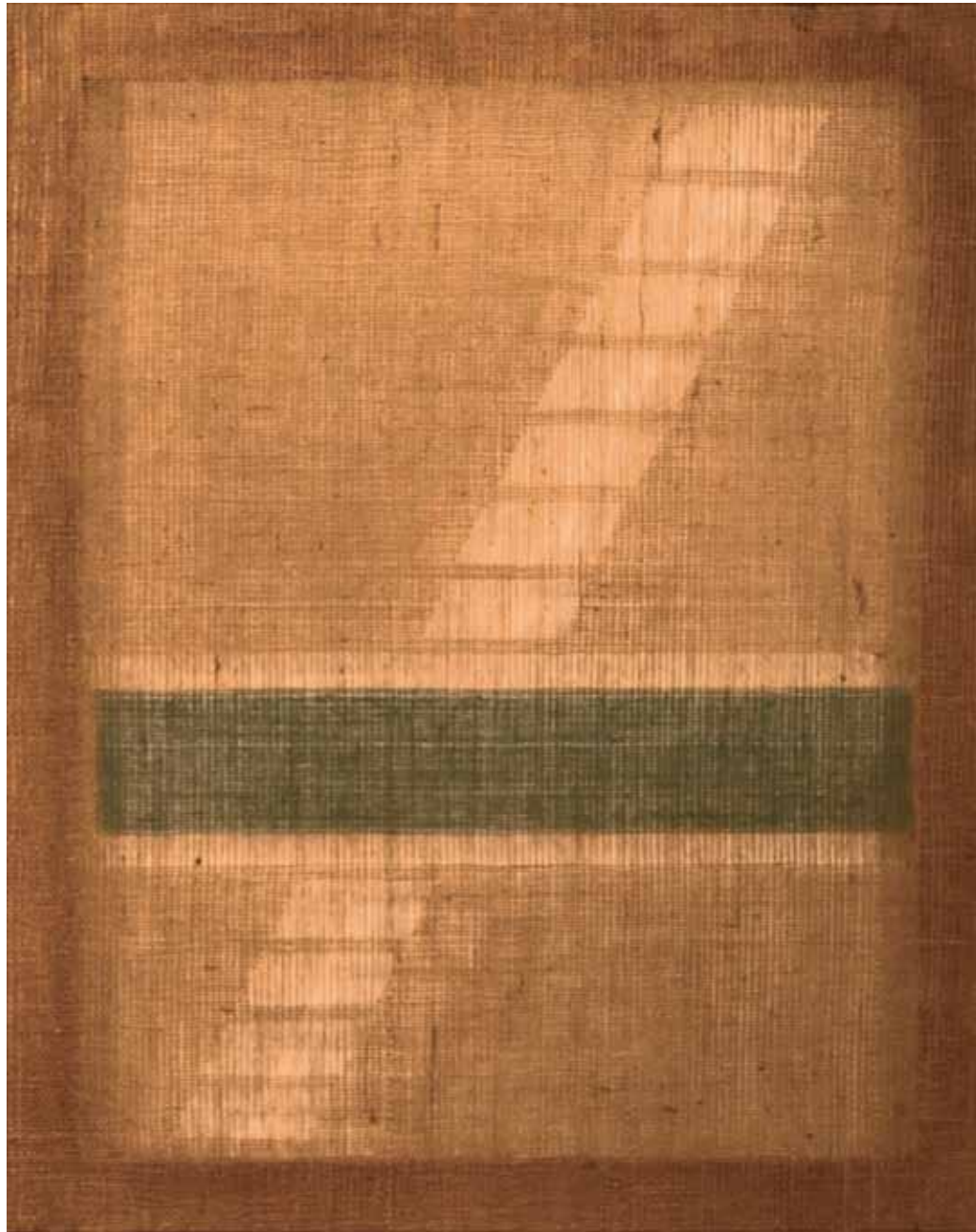




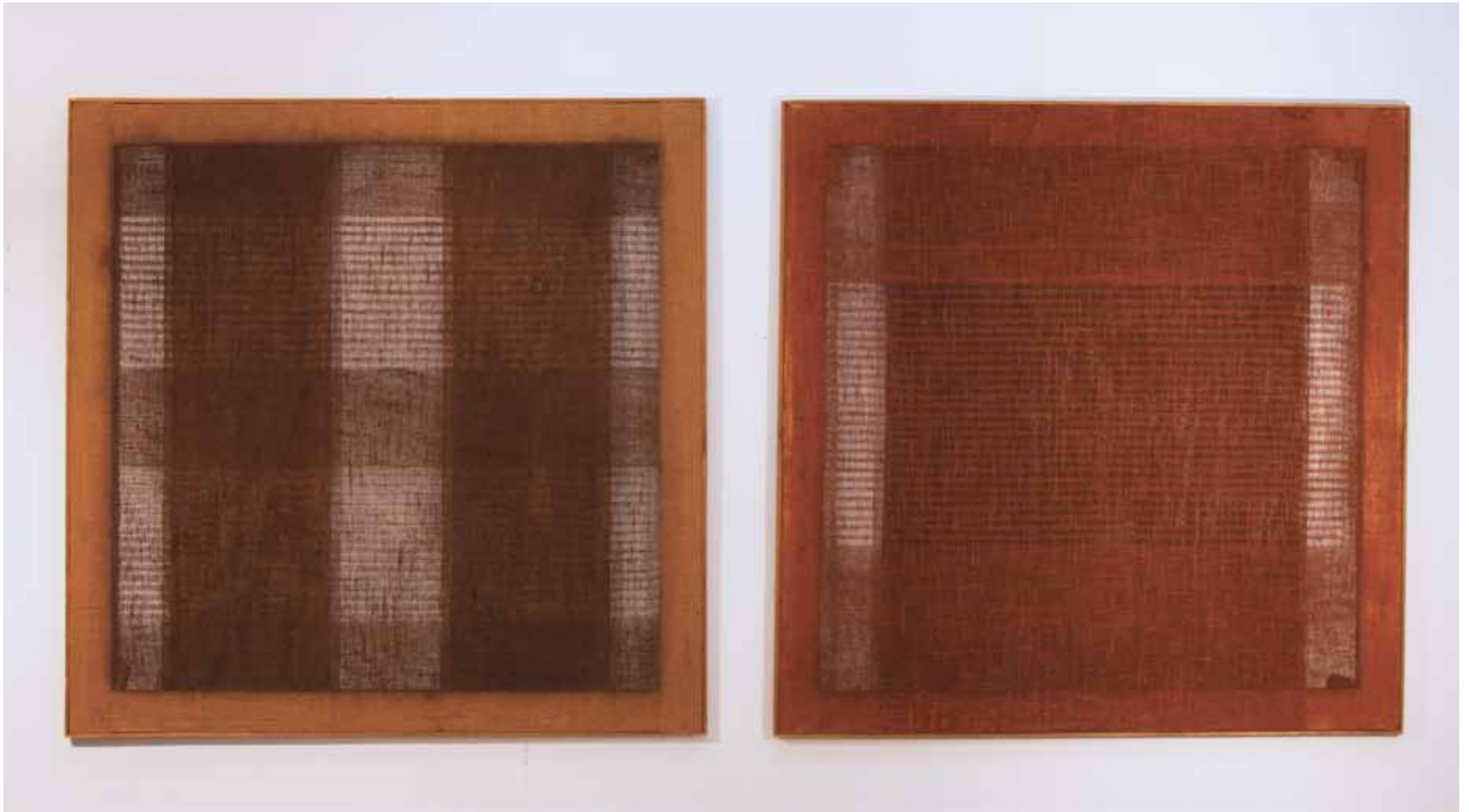












Giulio Carlo Argan

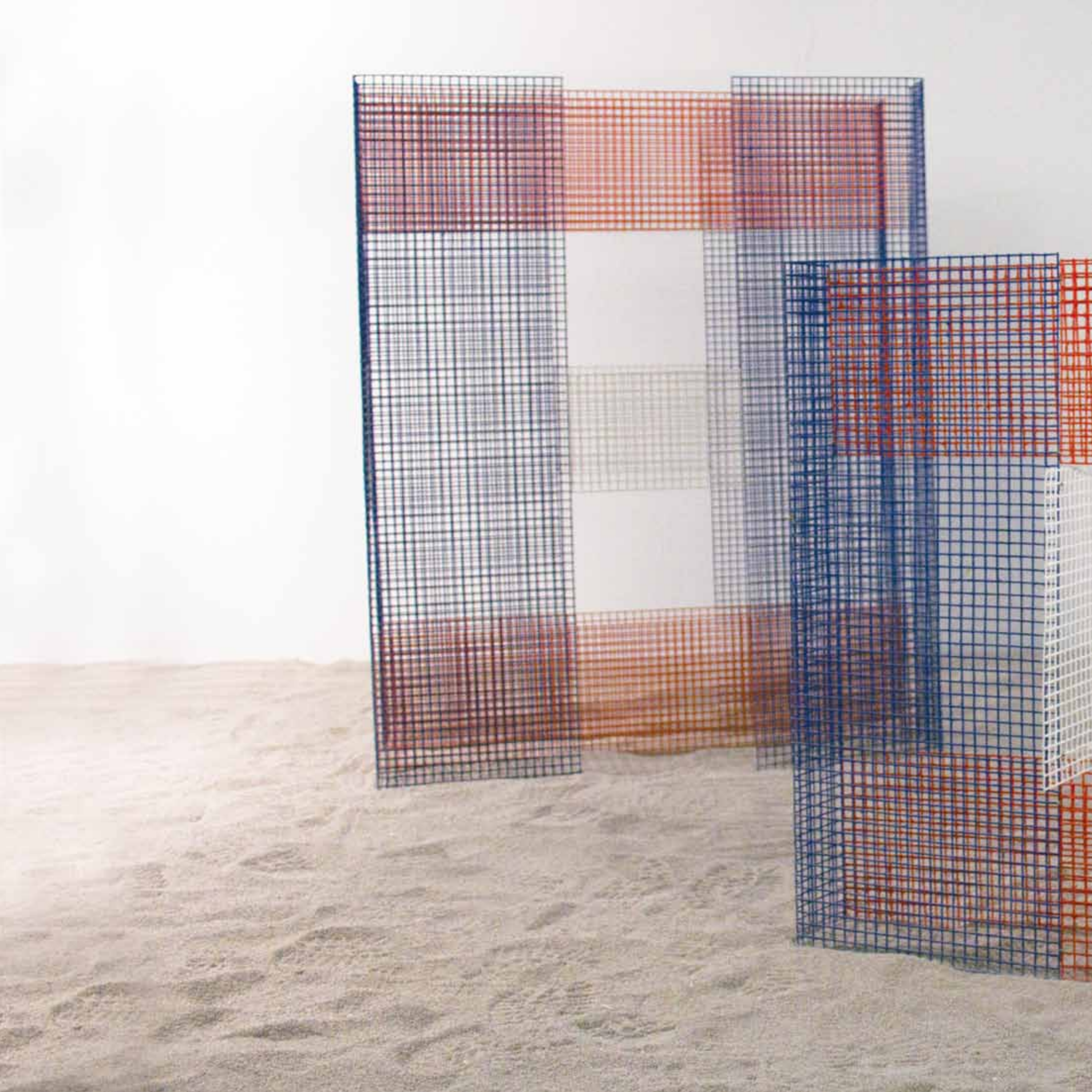
Sculture e Bandiere

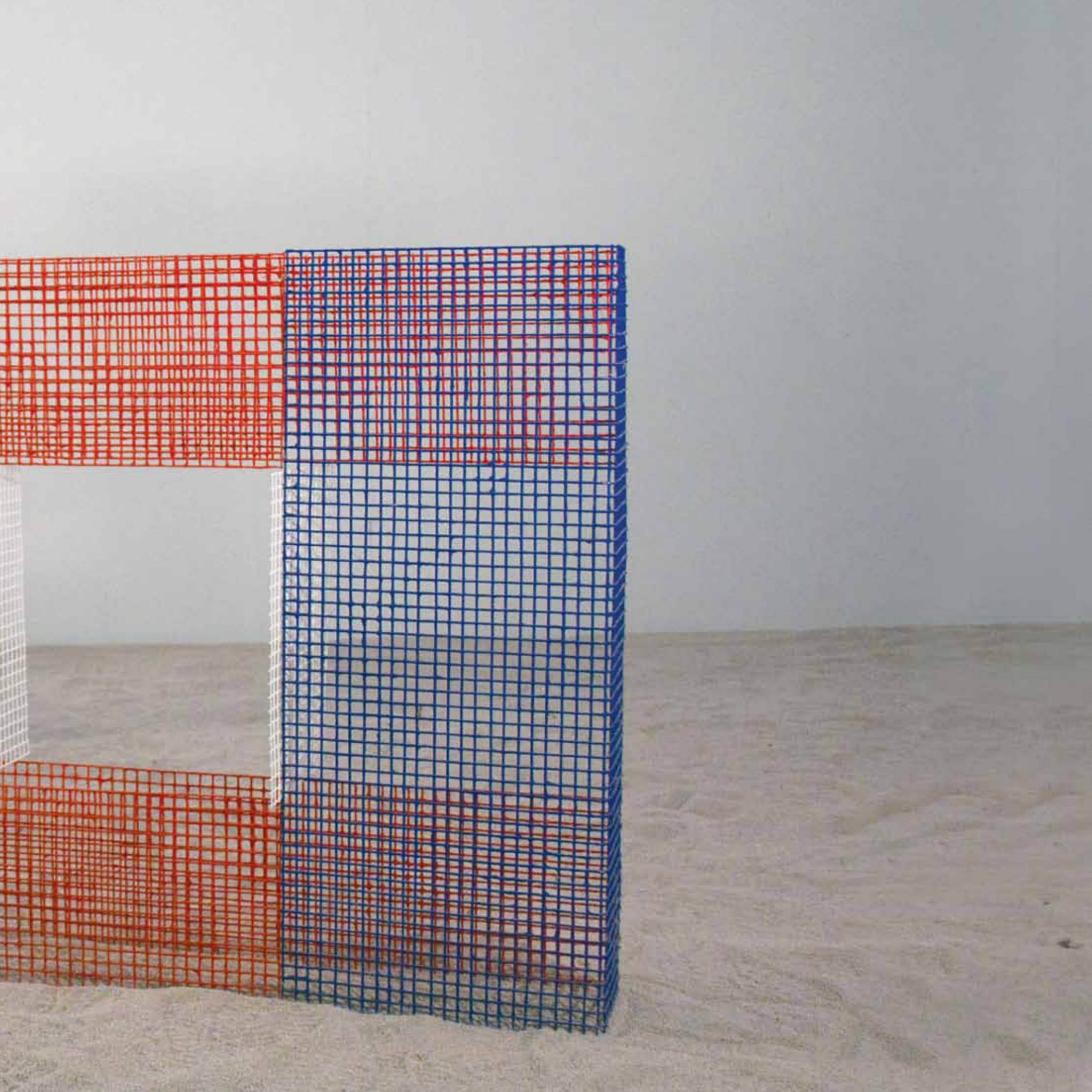
Sculptures and Wall-Flags

70s/90s

C'è stato un tempo in cui, Emblema, quasi a verifica, esponeva le sue grandi tele sfilate e tinte libere nel paesaggio vesuviano: voleva vedere se la natura accettasse in proprio il segno dell'artista. Dalla verifica nascono le sculture della maggiore maturità e pienezza dell'artista. Infatti è come se le sculture fossero state rese sensibili alla luce, esposte a ricevere e trattenere l'impronta, il segno, la misura, l'aria del paesaggio non detto. Anche la natura è fatta di segni, di invisibili simboli che non si vedono ma, presi nella trappola della pittura debbono manifestarsi.

At one time Emblema, almost as confirmation, exposed his canvases, tinted and unwoven, to the Vesuvian landscape. He wanted to see whether nature itself accepted the artist's mark. From this confirmation his sculptures resulted, in a moment of greater maturity and artistic completeness. It is as though these sculptures have been sensitized to light, in order to take in and maintain the mark, the sign, the dimension, even the air itself of the unspoken landscape. Even nature itself is made of signs, of invisible symbols the eye cannot see, yet which, entrapped in the work of art, must reveal themselves before our gaze.









Palma Bucarelli

Pittura e natura

Picture and nature

80s

Nelle sue ultime opere, un nuovo elemento appare nella pittura dell'artista; forme che suscitano il ricordo di qualcosa di vegetale, come grandi foglie, ma nient'affatto realistiche, anzi completamente astratte, o meglio inventate, con un sottile e misterioso suggerimento poetico. E il colore che dopo le prime opere di pura tela monocrome, si è venuto continuamente approfondendo e arricchendo, raggiunge intensità nuove e nuove gamme che accentuano l'allontanamento dal suggerimento naturalistico. Emblema riesce ad accordare due cose che sembrano opposte: l'emozione poetica e la pura razionalità.

In the most recent works a new element appears in the artist's painting, shapes that recall something from nature, such as large leaves, but not at all realistic, to the contrary, completely abstract, or better described as thin and mysterious poetic suggestion. And, since the pure rough monochrome of the early works, color has been increasingly investigated and enriched, reaching new intensities and new tonal ranges and pulling away from naturalistic suggestion. Emblema manages to reconcile two things that seem opposed, poetic emotion and pure rationality.







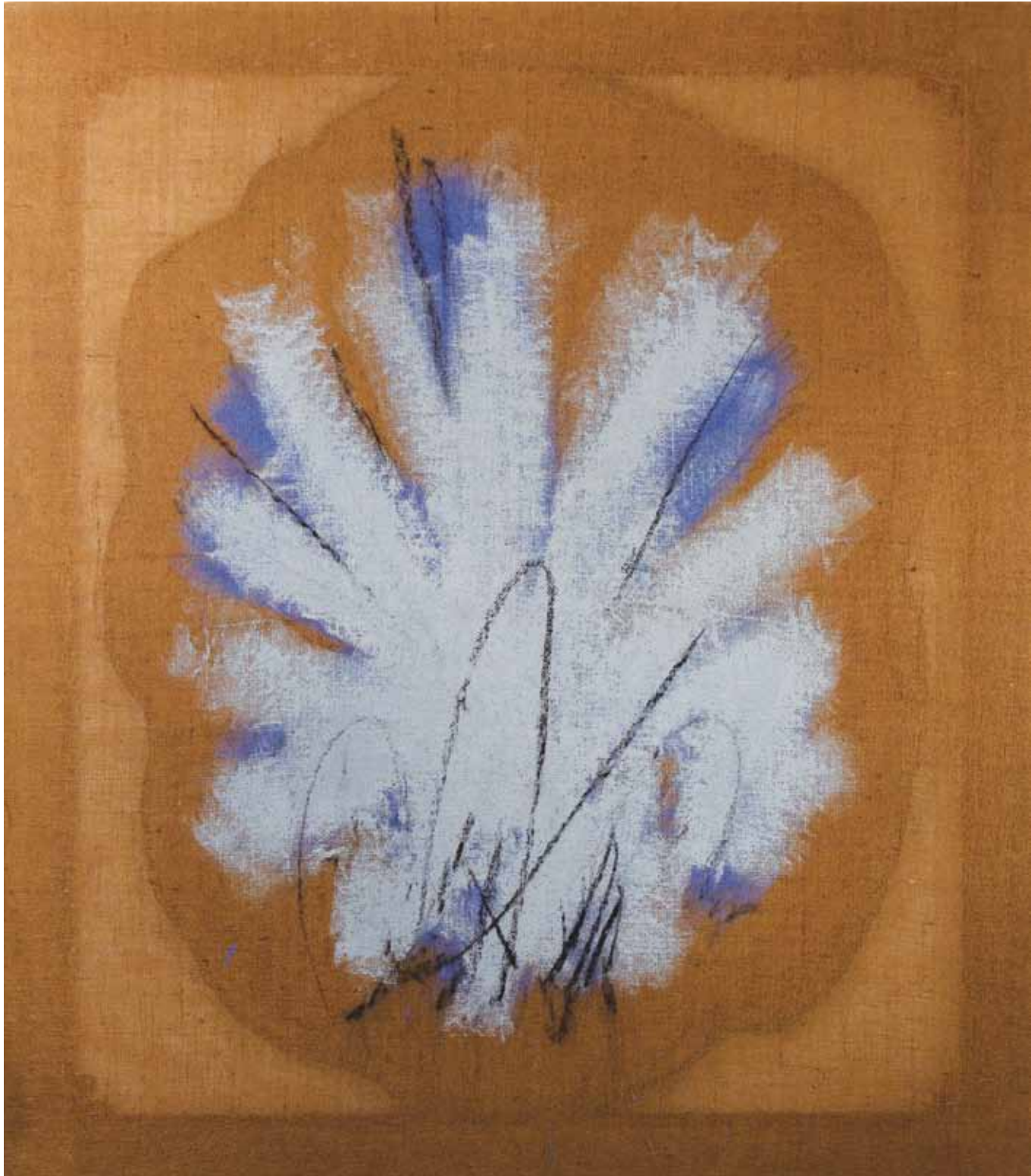


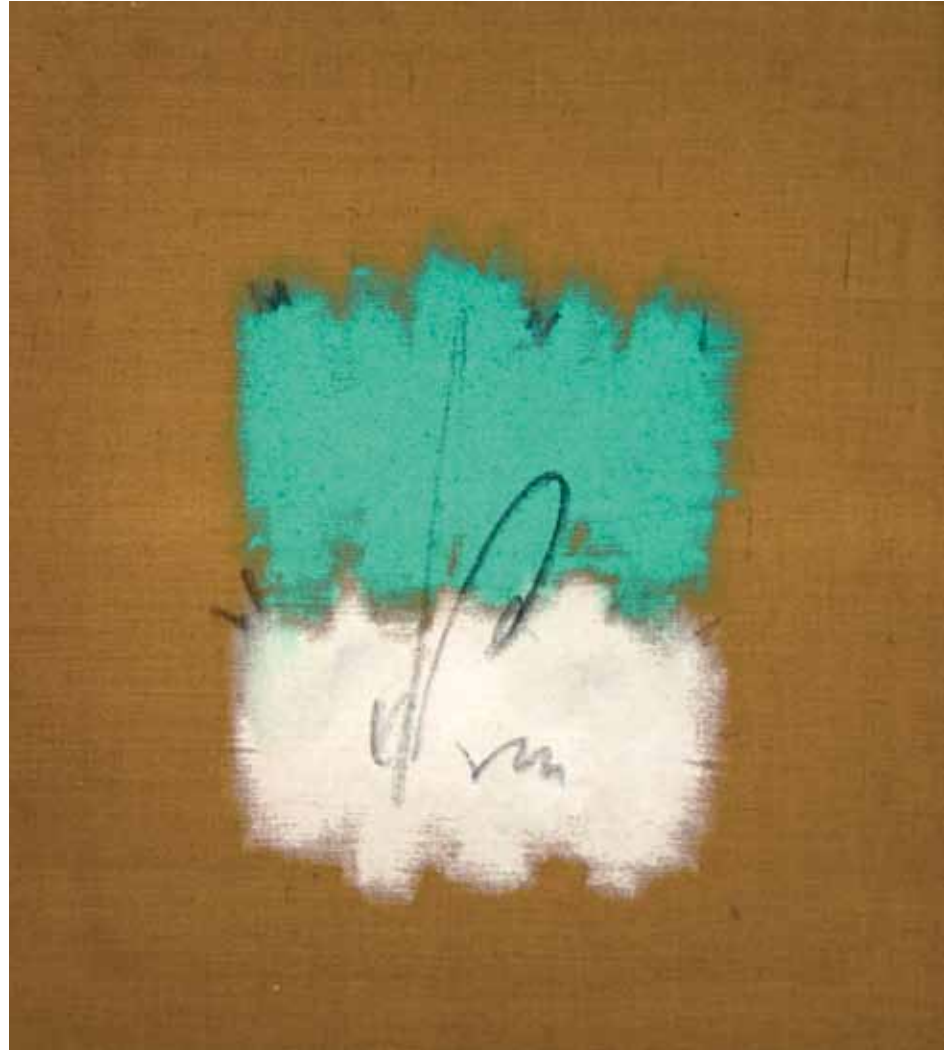








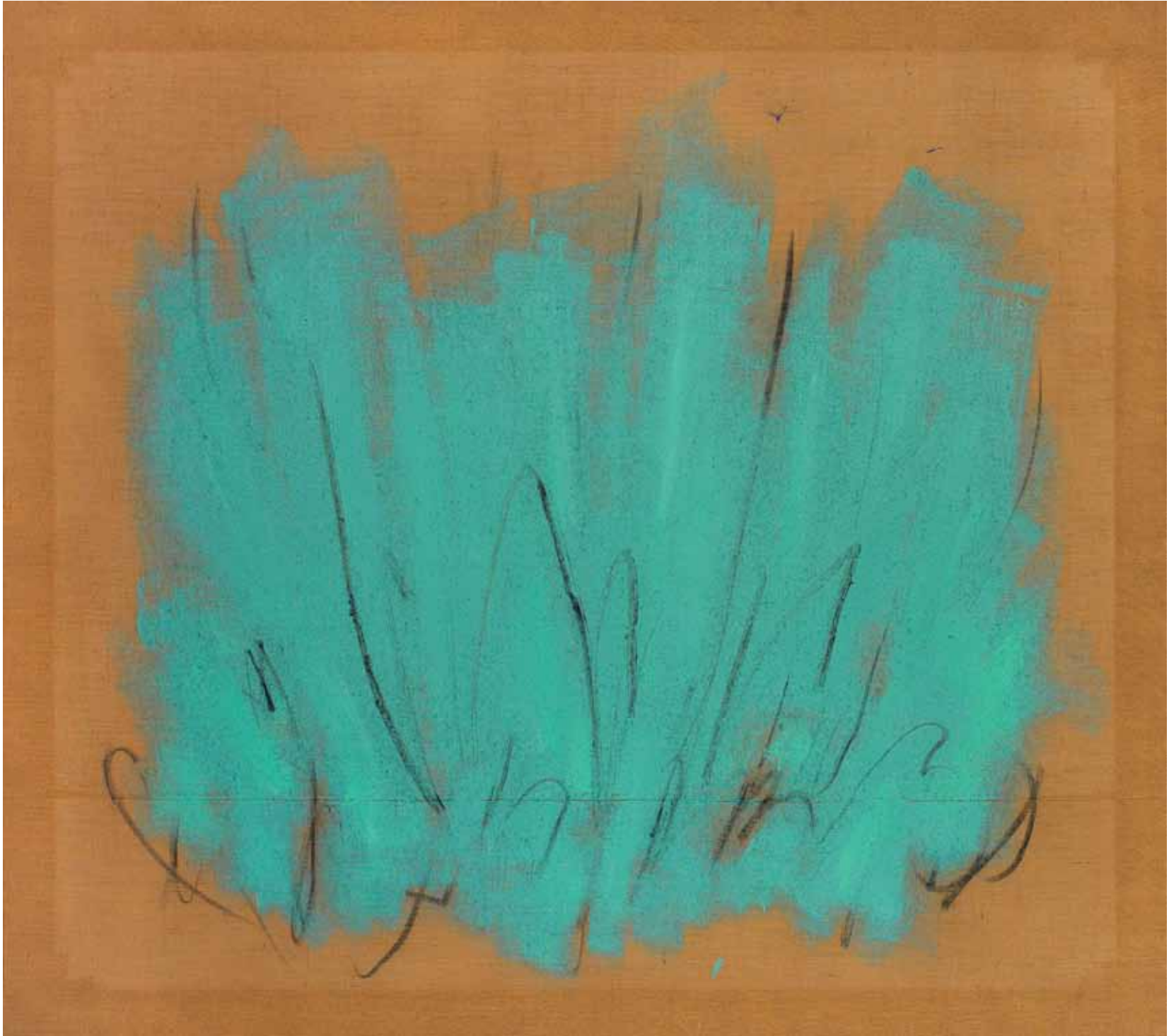












Amnon Barzel

La luce come objet trouvé

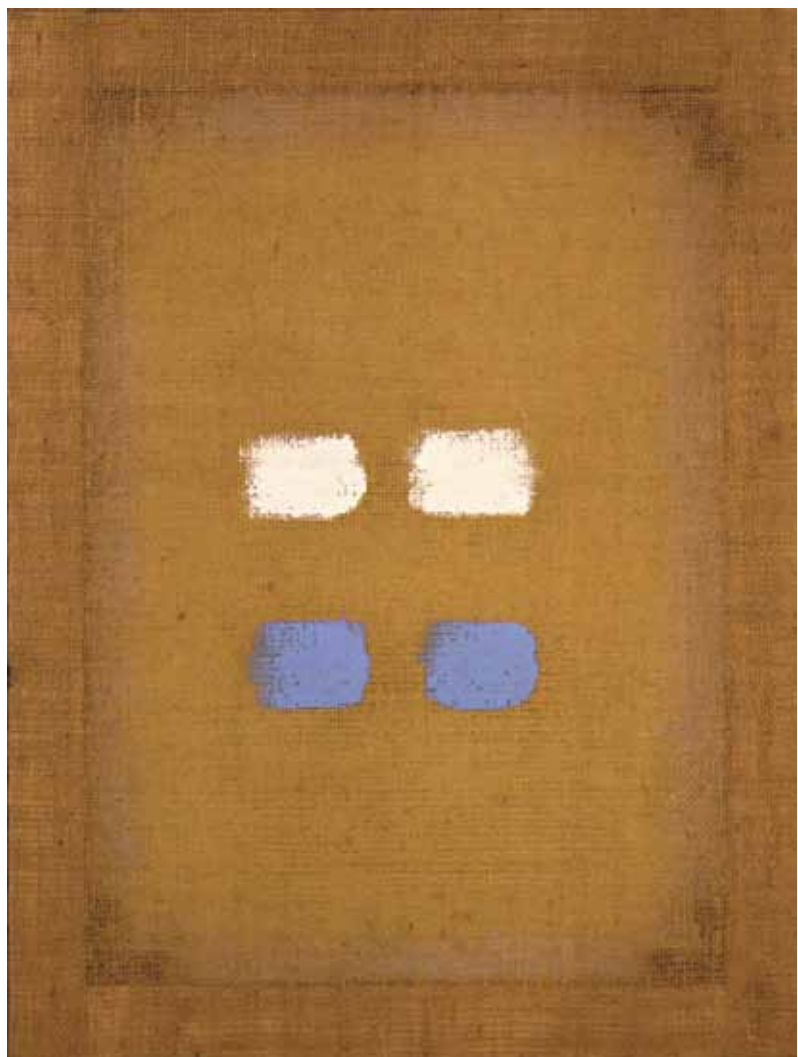
Light as objet trouvé

90s/2000

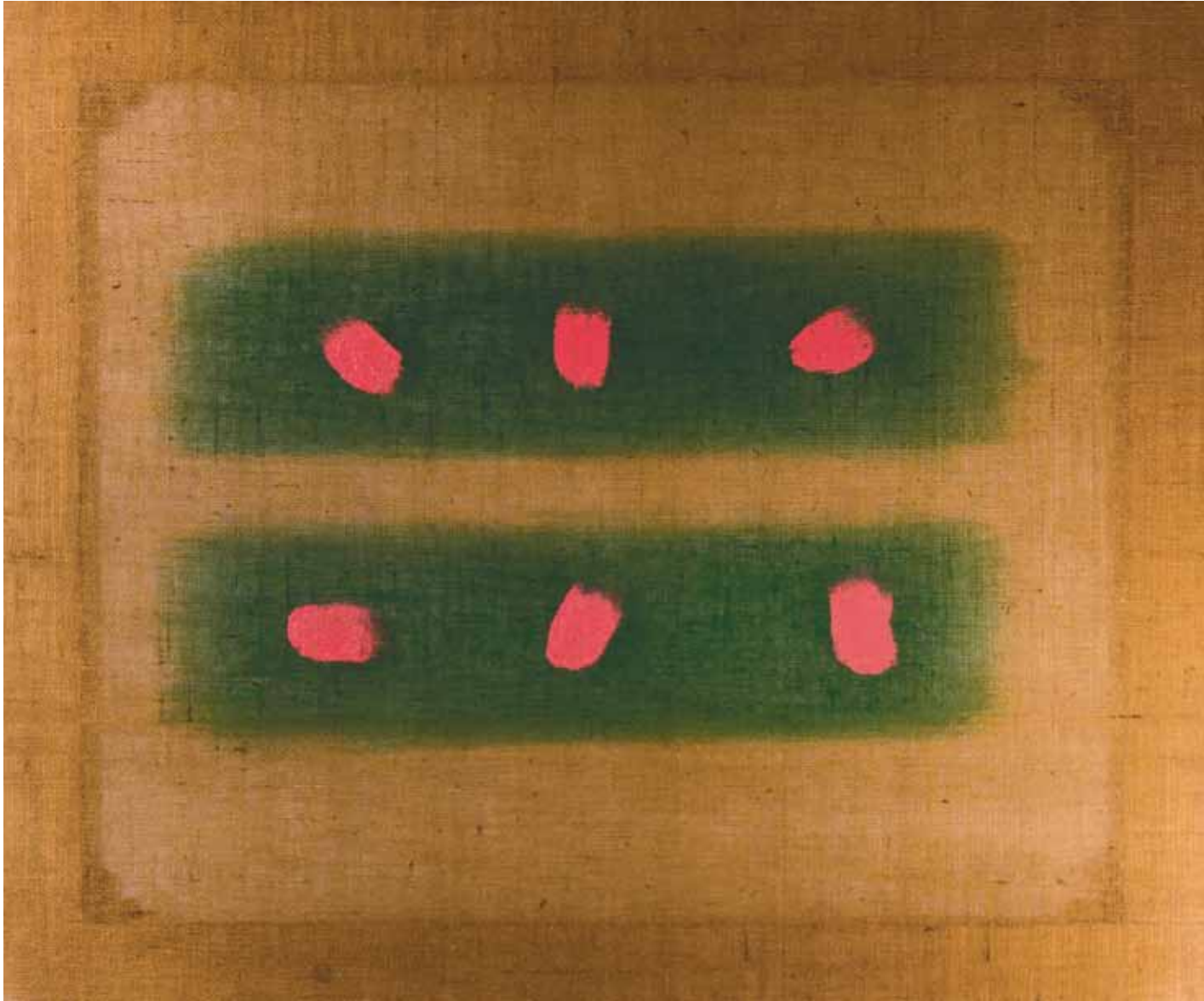
Le foglie secche che Emblema utilizza all'inizio degli anni Cinquanta, così come la tela di saccho che accompagna tutta la sua produzione, sono materiali quotidiani. Object trouvé, che offrivano, già nella loro propria condizione naturale, la possibilità di creare una forma, di creare pittura. Le foglie, con i loro colori naturali, i sacchi con la loro tessitura di fili di materia grezza erano entità non dipinte, non corrette, non-scelte esteticamente, non veicolate ma anzi intimamente veicolanti. Tali sono gli object trouve duchampiani già dal 1913. Ma la Luce stessa è una presenza quotidiana! E così la utilizza Emblema come mezzo e contenuto non illusionista delle sue Opere. L'Object trouvé riceve perciò un'altra logica, perché ciò che è stato trovato da Emblema è la natura della luce, che ha potuto scoprire solo mediante la ricerca di una trasparenza non illusionistica.

The dried leaves of the early Fifties, like the jute canvas used throughout his career, was ordinary material – we could call them objets trouvés – that, just as they were, could offer the possibility of creating shapes, of creating painting. The leaves, with their natural colors, and the jute with its uncolored, coarse, and uncorrected threading, were not aesthetically chosen; they were not bound to something else, but to the contrary were intimately binding in themselves. So were Duchamp's objets trouvés from 1913. In this respect even light is a quotidian presence, an ordinary material. And in just this way Emblema uses physical light as a non-illusionistic tool and as the contents of his work. The objet trouvé, therefore, is subject to another logic, a new dynamic. Because what Emblema found is the most profound aspects of light, which I was able to discover only by researching non-illusionistic transparency.



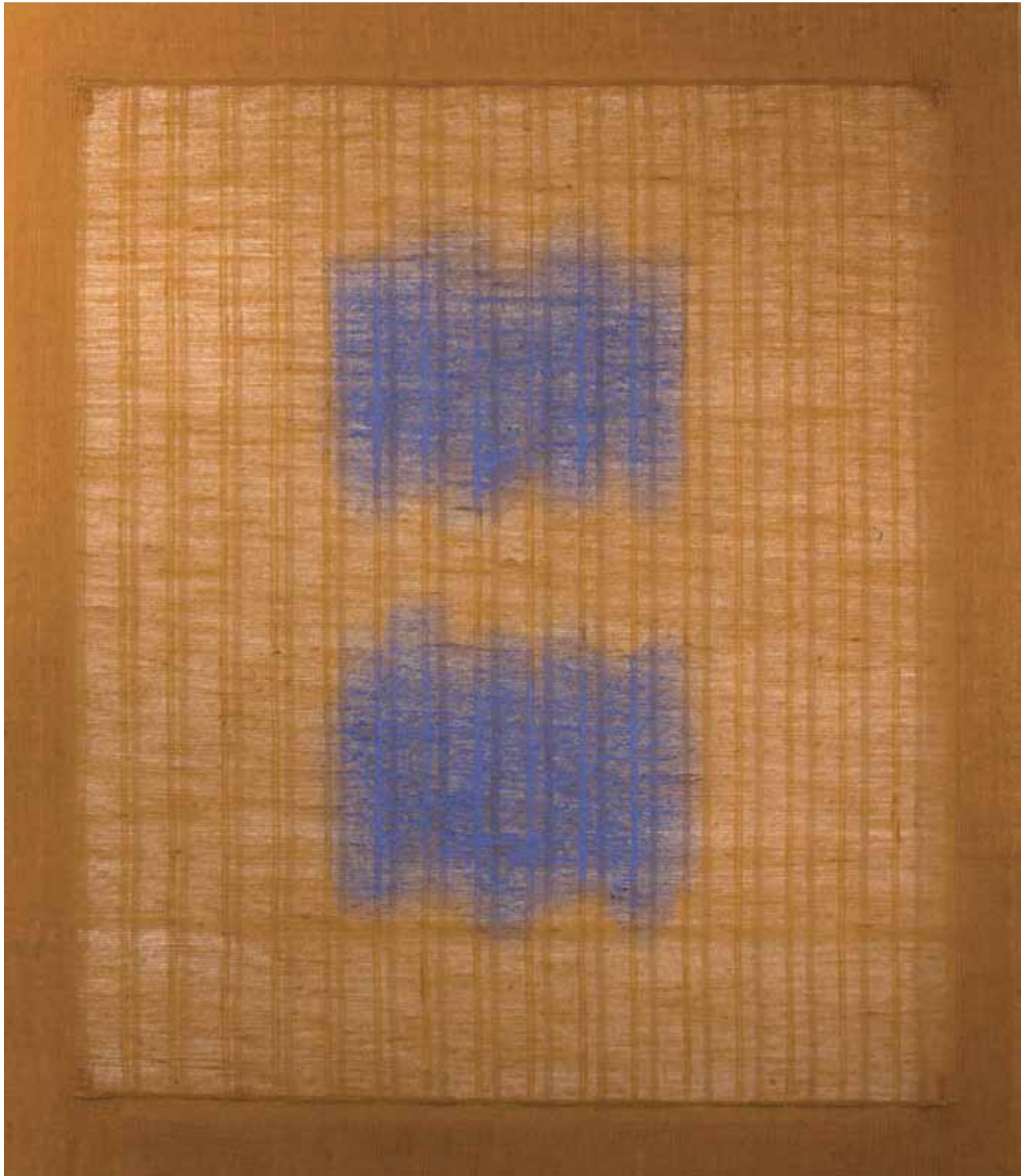


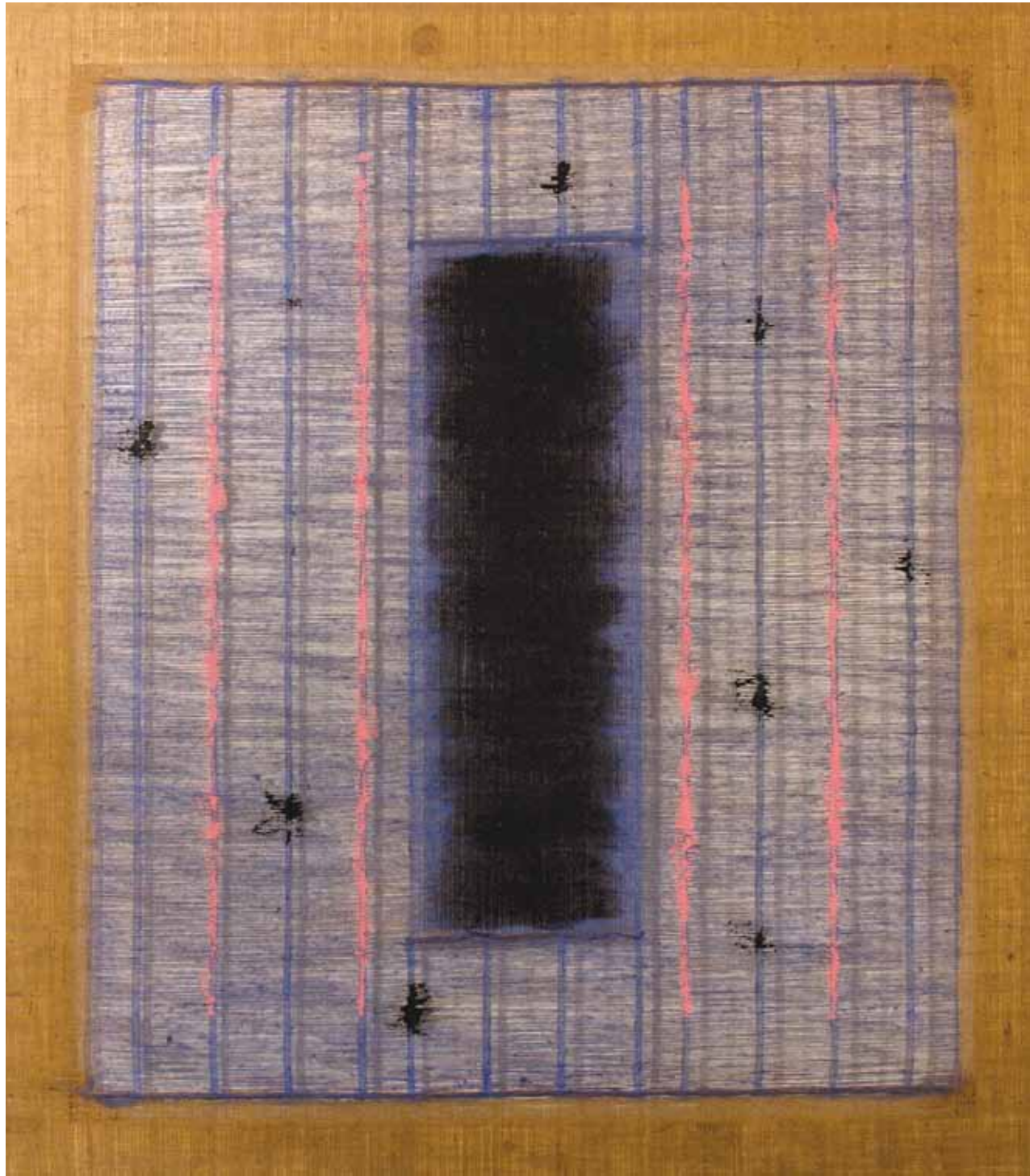


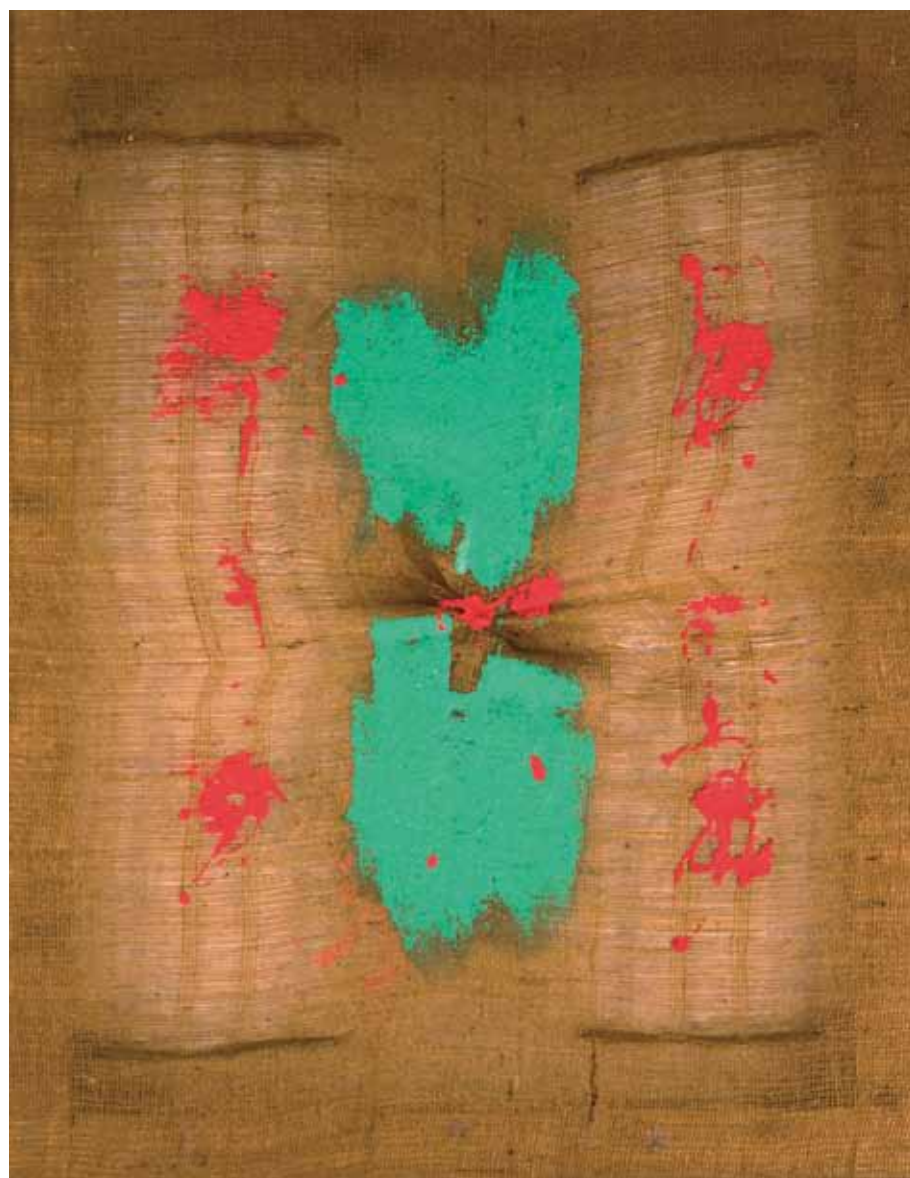


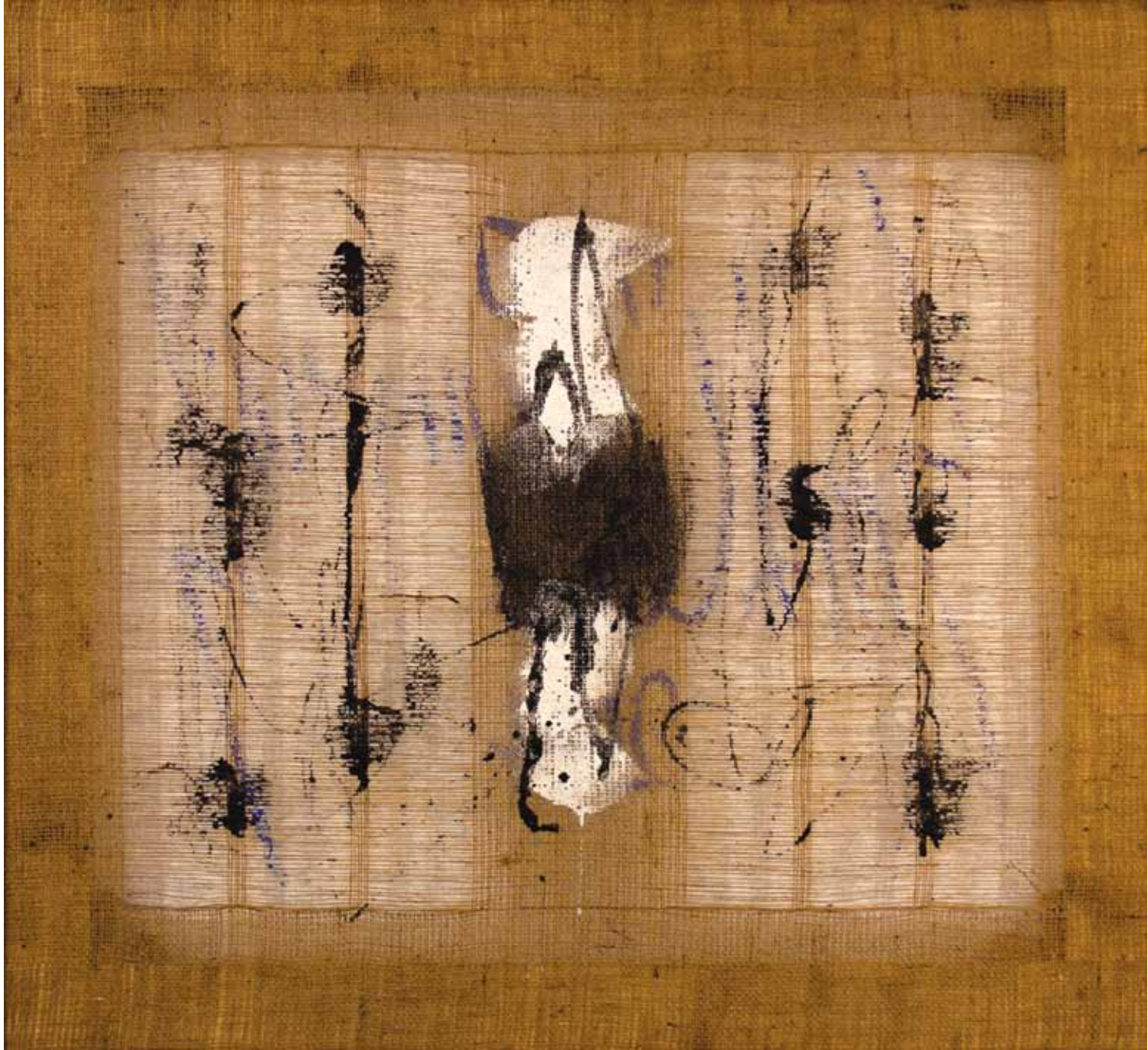


















Paulo Herkenhoff, 2004

Ontologia della trasparenza, ontologia del corpo

Ontology of transparency, ontology of body

2000/2005

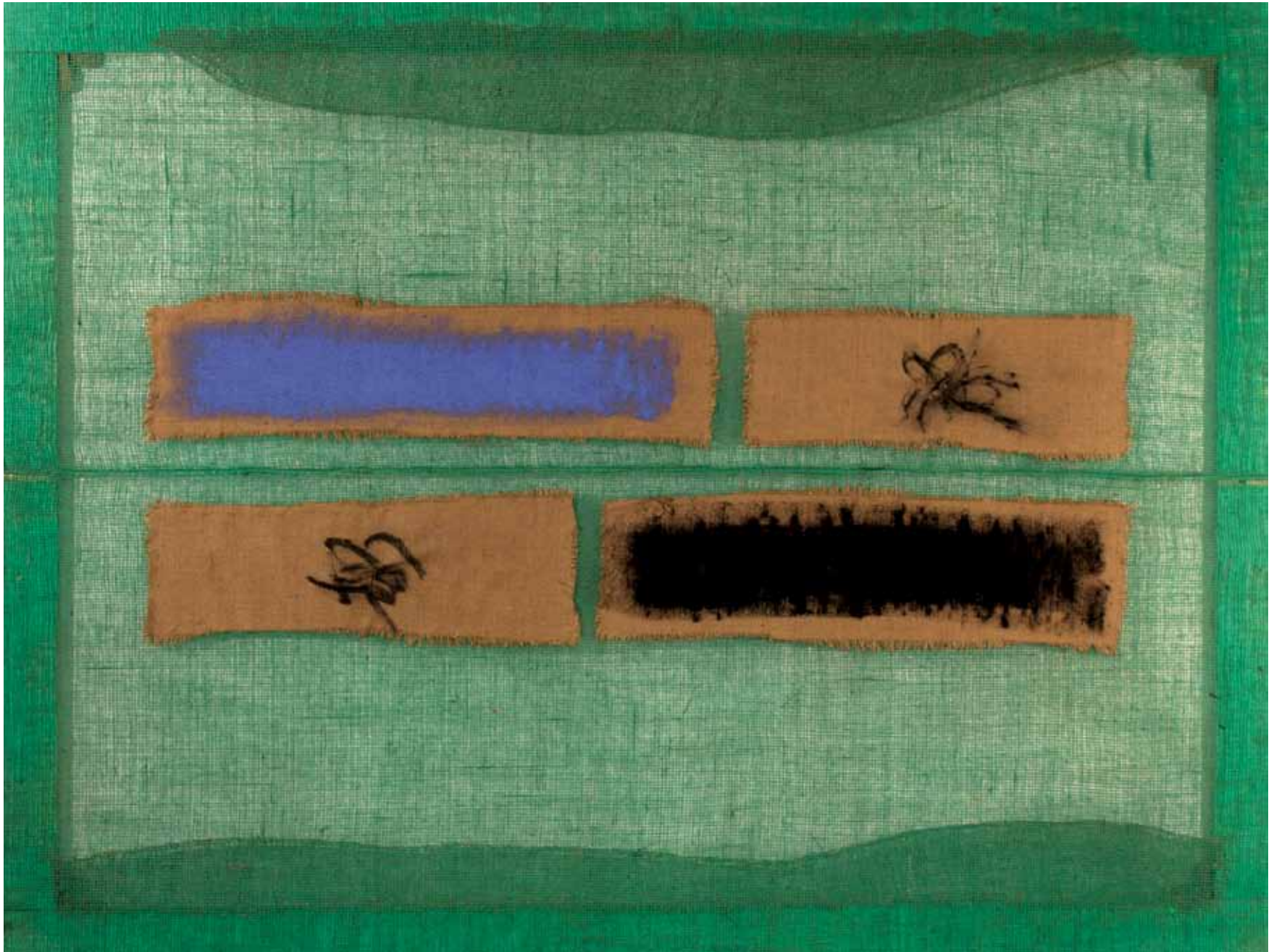
La pittura di Emblema si offre pienamente come un corpo trasparente, propizia quasi ad una ontologia della trasparenza, che può essere ontologia di un corpo che è tuttavia estremamente affermativo di tutta la tradizione della pittura. Di un corpo inteso come supporto, come trama, come colore: la pittura è un corpo pigmentato. E questo corpo, perciò, si offre al nostro sguardo in modo che questo sguardo penetri e al tempo accolga tutto quello che in questa pittura pulsa come questione organica, cioè come una questione di esistenza. Esiste l'arte, esiste il calore, esiste il colore, esiste il tatto, esiste la luce che è estremamente delicata nella sua architettura, come se si articolasse penetrando nello spazio pittorico attraverso una bendatura. La pittura diventa effettivamente un segno che si imprime nel modo più profondo in colui che si avvicini ad essa con tutte le sue possibilità sensoriali.

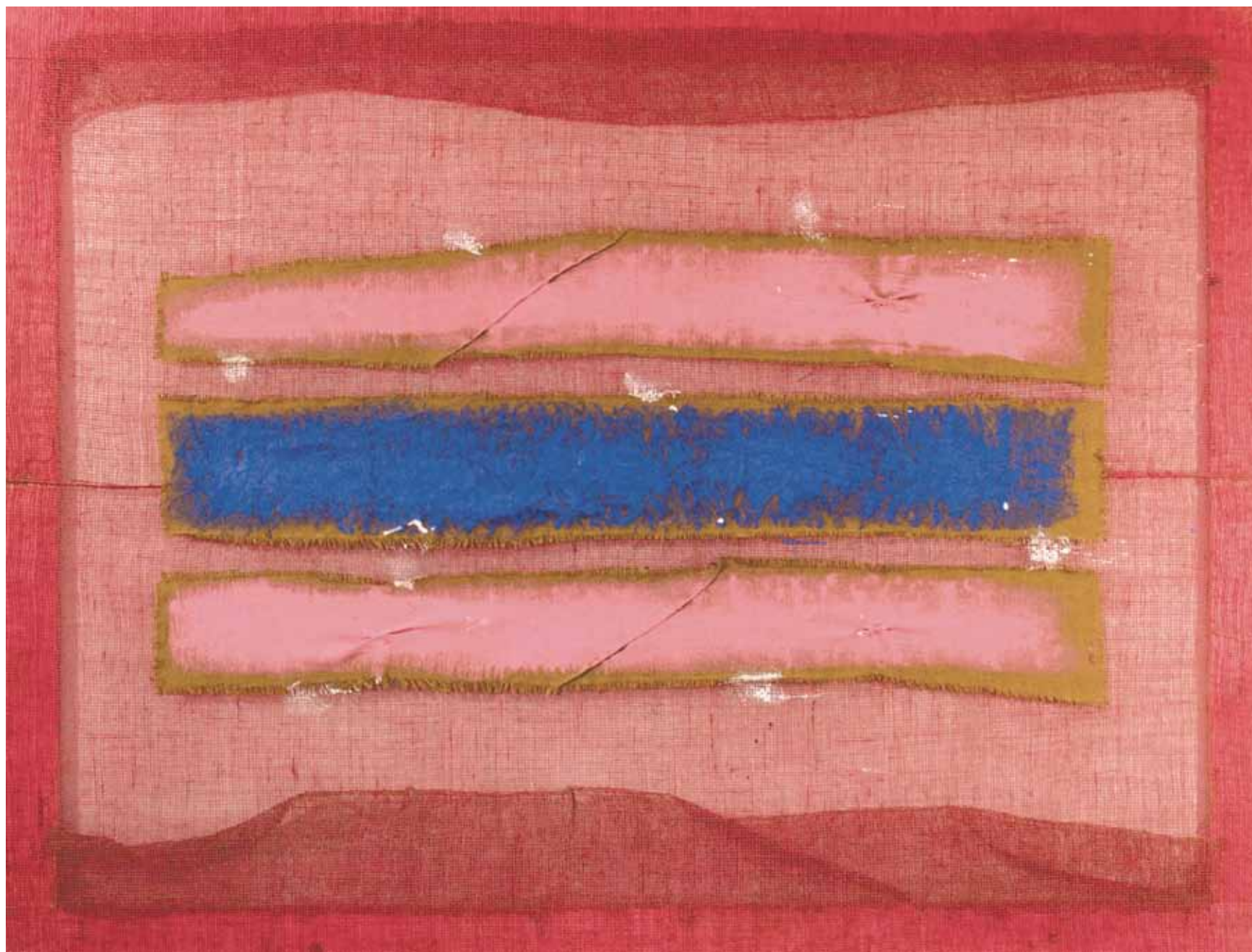
Emblema's painting offers itself as a fully transparent body, leading almost to an "ontology of transparency," or even an "ontology of body". It is a body, however, that forcefully asserts the whole tradition of painting. This body is understood as a support, such as weave, such as color. All painting is, ultimately, a pigmented Body. And such a body is thus offered to our gaze so that it can penetrate and at the time accept everything in this painting that pulsates as organic matter, that is, as an existential factor. Art exists, and so exists heat, color, tactility, and light, delicate to the extreme in its own architecture. A radiation seems to penetrate the pictorial space, as if through a bandage. The painting thus becomes a deeply imprinted sign which should be approached with all one's sensory awareness.







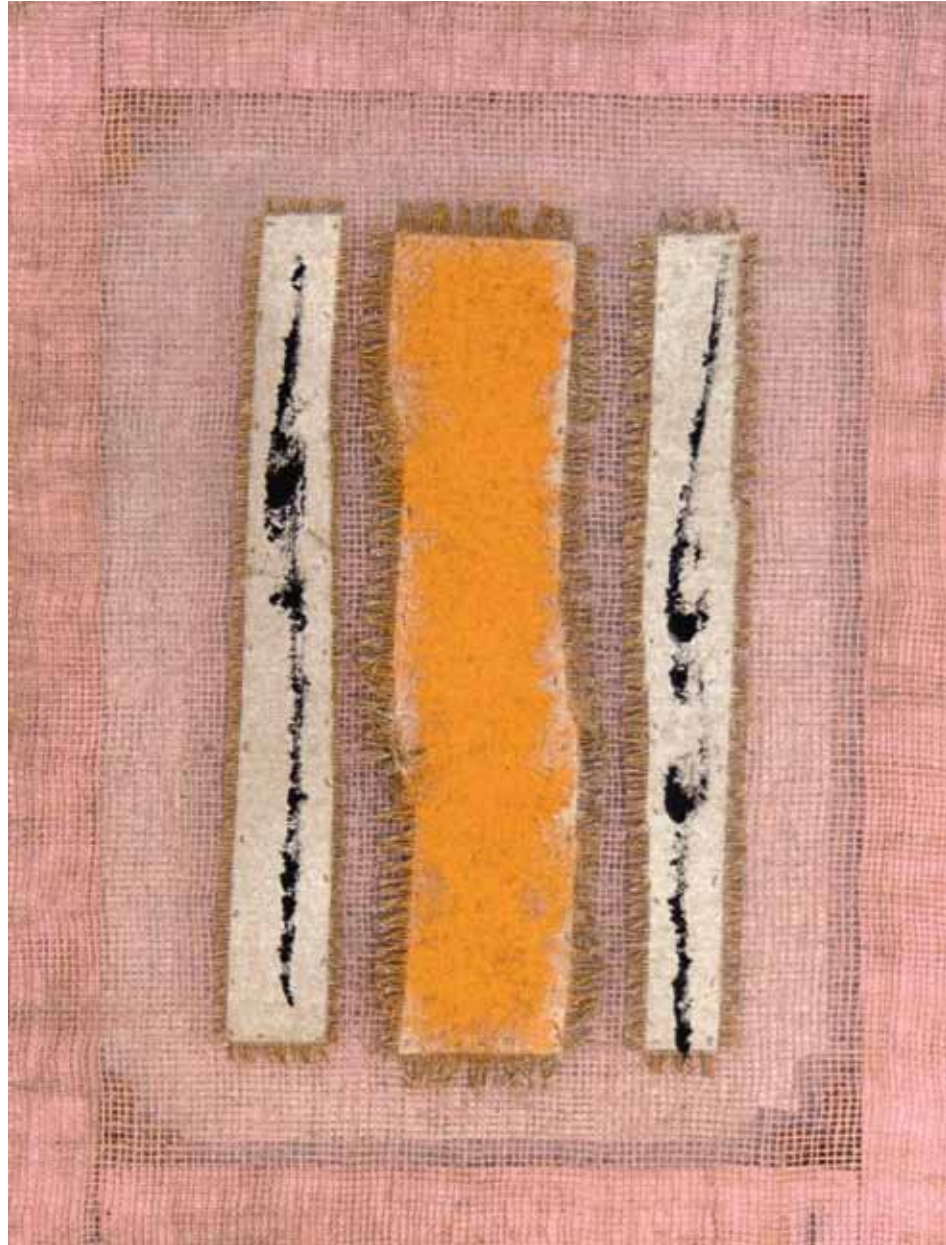




















Cronologia

1929

Il 25 Aprile Salvatore Emblema nasce a Terzigno in una famiglia di piccoli possidenti terrieri di origine francese.

1948

Lascia la famiglia e la Scuola del Corallo di Torre del Greco. Inizia una serie di viaggi in Europa (Francia, Inghilterra, Olanda) fino a stabilirsi a Roma agli inizi degli anni '50.

1954

Prima mostra personale alla Galleria San Marco di Roma. La mostra è organizzata a quattro mani dagli scrittori Ugo Moretti e Carlo Levi. Emblema lavora come aiuto scenografo a Cinecittà. Un ritratto di Pio XII realizzato con le foglie disseccate entra a far parte della collezione dei Musei Vaticani.

1956

Si sposa alla Chiesa degli Artisti a Roma con Raffaella Auricchio: gli sono testimoni Ugo Moretti ed il filosofo americano James McAllen.

1957-1958

David Rockefeller acquista un suo ritratto con le foglie e lo invita a New York per un soggiorno studio. Emblema si stabilisce al 133 West 69 Street, ospite del musicista Don Henry. In questo periodo frequenta occasionalmente lo studio di Mark Rothko che influenza in maniera profonda la sua ricerca.

1958-1964

Tornato in Italia riprende a lavorare a Cinecittà per le produzioni di Dino De Laurentis. È assistente dello scenografo Mario Chiari. Espone in varie città italiane. Su commissione di Dino de Laurentis realizza un nudo dell'attrice Silvana Mangano, moglie del produttore.

1965

Per la seconda volta negli Stati Uniti. A New York conosce lo storico dell'arte Giulio Carlo Argan.

1969

Emblema inizia la sua ricerca sulla Trasparenza: il termine è coniato per i suoi lavori dallo stesso Giulio Carlo Argan.

Chronology

1929

Salvatore Emblema born on April 25th in Terzigno, to a family of small landowners of French heritage.

1948

Graduates the Scuola del Corallo in Torre del Greco and leaves family. Makes a series of travels in Europe (France, England, Holland) until settling in Rome in the early 50's.

1954

First solo exhibition at the Galleria San Marco in Rome, organized by Neo-realist writers Ugo Moretti and Carlo Levi. Starts work as an assistant set designer at the Cinecittà film studios. One of his works, a portrait of Pope Pius XII, made with dried leaves, is acquired by the Vatican Museums collection.

1956

Marries Raffaella Auricchio in the Church of the Artists in Rome: witnesses were Ugo Moretti and American philosopher James McAllen.

1957-1958

David Rockefeller buys a portrait made with dried leaves and invites Emblema to New York for a study residency. He moves to 133 West 69th Street in Manhattan, hosted by musician Don Henry. He frequently visits the studio of Mark Rothko, deeply influencing his pictorial research.

1958-1964

Back in Italy, continues to work at Cinecittà for Dino De Laurentis Productions. Becomes assistant to Mario Chiari. Exhibits his works in various Italian cities. Commissioned by Dino de Laurentis to paint a nude portrait of De Laurentis' wife, actress Silvana Mangano.

1965

In the United States for the second time. Meets Italian art historian and writer Giulio Carlo Argan in New York.

1969

Starts research on the concept of "Transparency." The term is coined for his paintings by Giulio Carlo Argan.

1971-1979

Mostre personali curate dalla Direttrice della Galleria D'arte Moderna di Roma, Palma Bucarelli: Rotterdam, Torino, Roma, Milano, Napoli, Ferrara. A Napoli i docenti e gli studenti dell'Accademia di Belle Arti contestano duramente la mostra a Villa Pignatelli.

1980

Prima Biennale di Venezia. Salvatore Emblema espone nella collettiva dell'Arsenale.

1981

L'autoritratto di Emblema, un ovale di lapillo nero, è acquisito dalla Galleria degli Uffizi di Firenze.

1982

Emblema è selezionato per la seconda volta per Biennale di Venezia: espone al Padiglione Italiano curato da Luciano Caramel.

1985

Personale al Palazzo Reale di Napoli: nuove contestazioni da parte dell'Accademia Di Belle Arti. Philippe di Montebello, direttore del Metropolitan Museum di New York, fa visita alla villa di Emblema assieme a Giulio Carlo Argan.

1990-2000

Definitivo ritiro nella villa alle pendici del Vesuvio. Emblema si isola progressivamente dall'ambiente artistico Italiano. In questi anni inizia ad elaborare l'idea di una casa-museo.

2001

Nasce ufficialmente il primo embrione del Museo Emblema. A Emblema è dedicato un paragrafo nel manuale scolastico per i licei italiani curato da Giulio Carlo Argan e Lara Vinca Masini.

2003-2005

La mostra "Colore e Trasparenza" tocca varie sedi in Sud America: Rio De Janeiro, San Paolo del Brasile, e Città del Messico. In Brasile Emblema tiene una conferenza all'Università di San Paolo. Le sue opere rappresentano l'Italia all'Expo Universale di Aichi in Giappone. È affascinato e partecipa attivamente alle attività dedicate ai bambini, nei musei sudamericani. Tornato in Italia decide che anche il suo museo dovrà assumere una preponderante valenza didattica.

1971-1979

Solo exhibition curated by Palma Bucarelli, Director of the Gallery of Modern Art in Rome. Exhibits in Rotterdam, Turin, Rome, Milan, Naples, Ferrara. In Naples, the exhibition at the Villa Pignatelli proves controversial with professors and students of the Academy of Fine Arts.

1980

Participates in his first Venice Biennale, in the group exhibition in the Arsenale.

1981

A black lapillus self-portrait is acquired by the Uffizi Gallery in Florence

1982

Participating for the second time in Venice Biennale, exhibits at the Italian Pavilion curated by Luciano Caramel.

1985

Exhibition at Palazzo Reale in Naples: new protests organized by Academy Of Fine Arts. Philippe de Montebello, Director of New York's Metropolitan Museum, visits Emblema in Naples with Giulio Carlo Argan.

1990-2000

Final retirement to villa on the slopes of Vesuvius. Gradually isolates himself from the Italian art scene. Begins to develop the idea of a "house-museum."

2001

Official establishment of the Museo Emblema in Terzigno. Paragraph dedicated to him in an art history textbook for high schools edited by Giulio Carlo Argan and Lara Vinca Masini.

2003-2005

Represents Italy at the Aichi Universal Expo in Japan. Travelling exhibition "Color and Transparency" goes to various locations in South America, including Rio De Janeiro, São Paulo, and Mexico City. Lectures at the University of São Paulo. Fascinated by activities for children organized by the South American museums around his exhibition. Back in Italy, decides that Museo Emblema has to take a predominantly educational role.

2006

Ammalatosi in Messico alla fine dell'anno precedente, Emblema muore a Terzigno il 2 Febbraio.

2007

All'interno del Museo Emblema nasce l'Archivio Generale, che si occupa della catalogazione, della tutela e della garanzia delle opere dell'artista.

2008

Il Museo Emblema si dota di un laboratorio di restauro specializzato che coinvolge, dietro la supervisione degli eredi, gli studenti delle scuole d'arte e delle Accademie.

2009

Il Museo Emblema riceve il "Riconoscimento di Interesse Pubblico". Incrementa l'attività espositiva e la potenzialità ricettiva. A Emblema viene dedicata una sala alla 53° Biennale di Venezia.

2010

Due opere sono inserite nella mostra "ITALICS - arte italiana fra tradizione e rivoluzione-" che è ospitata a Palazzo Grassi a Venezia e all'MCA di Chicago. Si inaugura la nuova sala didattica del Museo Emblema. È uno spazio polifunzionale completamente pensato per i ragazzi e per le attività laboratoriali.

2011

La famiglia Emblema dona l'opera "Senza Titolo", 1969 al MCA di Chicago che lo espone l'anno dopo nella collettiva Language of Less. Le Università di Salerno e Napoli Federico II convenzionano il Museo Emblema come luogo formativo per i propri studenti.

2012

Il Museo Emblema prosegue nella sua attività espositiva dedicata agli artisti emergenti e a personalità di rilievo dell'arte internazionale. Inaugura Eight to Eighty, una mostra dedicata alle Sculpture Houses dell'artista californiano Peter Lodato. Si annuncia la pubblicazione del catalogo Generale Ragionato di Salvatore Emblema curato da Luciano Caramel.

2006

Falling ill in Mexico at the end of the previous year, Emblema dies in Terzigno on February the 2nd.

2007

Museo Emblema begins operation of the General Archive, responsible for cataloging and verifying works by the artist.

2008

Museo Emblema equipped with a specialized restoration laboratory involving art school and academy students, guided and trained by the artist's heirs.

2009

Museo Emblema receives a "Recognition of Public Interest." Increase in exhibition activities and receptive capacity. A special exhibition at the 53rd Venice Biennale dedicated to Emblema.

2010

Two works included in "ITALICS: Italian Art between Tradition and Revolution." Exhibition goes to Palazzo Grassi in Venice and the Museum of Contemporary Art in Chicago. Museo Emblema opens a new educational room, a multifunctional space completely dedicated to workshop activities for young students.

2011

Emblema family donates Untitled, 1969 to Chicago MCA, where it is included a year later in the group show "Language of Less." Museo Emblema signs agreement with the Universities of Salerno and Naples establishing internships and workshops for upper-division students.

2012

Museo Emblema continues its exhibition calendar dedicated to emerging Italian artists and important figures in international art. Opens "Eight to Eighty" in April, dedicated to the Sculpture Houses of Los Angeles artist Peter Lodato. Announces the forthcoming publication of Emblema Catalogue Raisonné, edited by Luciano Caramel.

3



4



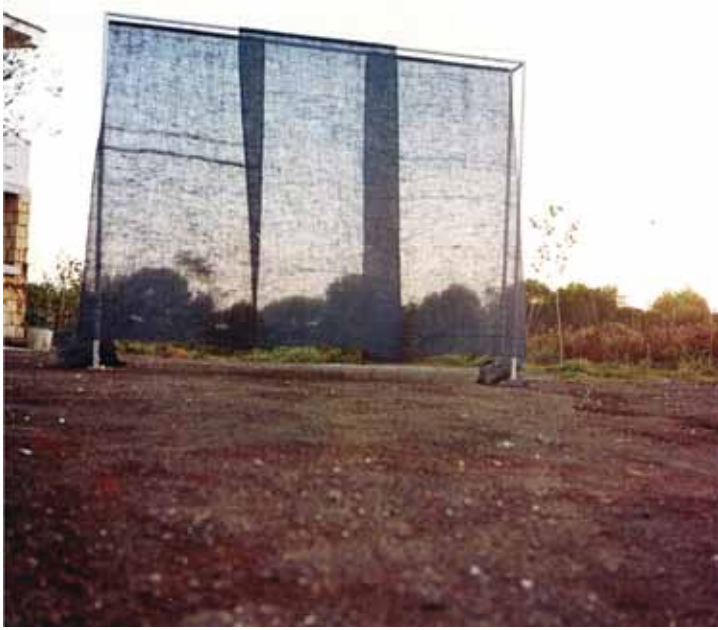
5



6



7



8



9



10

1. 1974, pittura ambientale "Altro Spazio"
1974, enviromental painting "Space-Else"
2. 1980, studio per l'autoritratto degli Uffizi
1980, study for the Uffizi's self-portraits
3. 1954, Emblema al lavoro con le foglie
1954, Emblema works with dried leaves
4. 1979, Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli
1979, Giulio Carlo Argan and Palma Bucarelli
5. 1967, pittura ambientale "Alberi Colorati"
1967, enviromentl painting "Colored Trees"
6. 1971, intervento ambientale "Fascine colorate"
1971, enviromental installation "Painted hedge"
7. 1973, intervento ambientale "Ricerca sul vento"
1973, environmental installation "Survey on wind"
8. 1984, dipinti nel paesaggio
1984, monumental paintings in the landscape
9. 1973, istallazione ambientale "Ricerca sul paesaggio"
1973, environmental installation "Survey on landscape"
10. 1976, istallazione ambientale "Scatole trasparenti"
1976, enviromental installation "Transparent boxes"
11. 1984, Emblema al lavoro su una tela
1984, Emblema works on a monumental canvas



Bibliografia / Bibliography

U. MORETTI, C. LEVI

Sui Modi della Pittura: Salvatore Emblema
accompanying exhibition at Galleria San Marco
Rome, 1954

A. MORESE

Foglie Morte sulla tavolozza di Salvatore Emblema
Settimana Incom, 1954

P. GIRACE

Artisti Contemporanei
Naples, 1956

G. C. ARGAN, P. BUCARELLI

Emblema a Villa Pignatelli
Rome, 1971

F. MENNA

Enciclopedia dell'Arte Moderna
Volume XIV
Milan, 1975

G. C. ARGAN

Dipingere? Meglio Detessere
L'espresso, December 1979

G. C. ARGAN

Occasioni di Critica
Bari, 1981

G. C. ARGAN, P. BUCARELLI

Emblema al Palazzo Reale di Napoli
Milan, 1985

C. CERRITELLI, L. MANGO

Gefühl der Konstruktion
Heimbach, 1997

G. C. ARGAN, L. VINCA MASINI

L'arte Italiana per la scuola: Secondo Novecento
Milan, 2001

V. SGARBI, G. FACCENDA

Da Picasso a Botero
Milan, 2004

A. BARZEL, F. MAGHALLAES, V. SGARBI

Colore e Trasparenza
Milan, 2004

G. SIMONGINI

La Fiamma di Cristallo: Astrattismo italiano 1910-1970
Rome, 2006

E. LEONE EMBLEMA

Appartengo alla Luce
Rome, 2007

F. BONAMI

Italics: Arte italiana fra tradizione e rivoluzione
Milan, 2009

AA.VV.

Emblema: Antologia in occasione della 53° Biennale di Venezia
San Marino, 2009

Conversazione tra Salvatore Emblema e Amnon Barzel

Quando è cominciato il fenomeno Emblema?

Fenomeno? Voi dire quando ho cominciato ad accorgermi che amavo il mio lavoro? Ero già all'Accademia di Belle Arti di Napoli, come alunno. Non mi interessava proprio niente di quello che stavano insegnando, di ciò che ormai era sorpassato, e a me non interessava più assolutamente. C'era allora una possibilità di andare a Roma, grazie a Carlo Levi e Ugo Moretti, che mi hanno dato una mano per cominciare a lavorare a Roma, e così essere in contatto con gli altri artisti. Sono arrivato a Roma nel 1949-50, ho cominciato la pittura con le foglie e da lì è partita la storia del pittore Emblema.

Come mai hai iniziato ad usare le foglie secche nel tuo lavoro?

La verità è che io non avevo la possibilità di comprarmi i colori, la tela e allora io andavo a via del Babuino a Roma, dove c'era un fornaio che mi dava dei sacchi, ed io sui sacchi non dipingevo, ma attaccavo le foglie, perché per me il colore costava molto e la natura mi offriva le foglie gratis.

La sopravvivenza porta all'invenzione!

Sì, ma più che la sopravvivenza, io direi la necessità di fare le cose. Io credo solo nella necessità e in niente altro! Il 1954 è stato per me l'anno cruciale, l'anno in cui ho cominciato a capire ed essere cosciente delle cose. A soffrire veramente delle cose. Nei lavori con le foglie non ho sentito il bisogno di coprire la tela coi materiali preparatori. Istantaneamente mi è sempre piaciuta la tela grezza, la tela come supporto, la tela come pittura, come colore. In altre parole per me la tela doveva essere qualcosa di completamente naturale, di completamente vero.

Conversation between Salvatore Emblema and Amnon Barzel

When did the Emblema phenomenon start?

Phenomenon? Do you mean when I started to realize that I loved my work? I was a student, attending the Academy of Fine Art in Naples. I had no interest whatsoever in what was being taught, they were all past things. Nothing interested me there. Then I had the possibility to go to Rome, thanks to Carlo Levi and Ugo Moretti. They gave me a hand and got me started in Rome, where I came into contact with other artists. I arrived in Rome in 1949-50 and I started working with leaves, and that's where the story of the painter Emblema started.

How did you come to use dried leaves?

The truth is that I couldn't afford to buy paints and canvases, like many others painters at that time. So I used to hang around a baker on the Via del Babuino in Rome, who would give me empty wheat sacks. Instead of painting on them, I stuck leaves onto them, because pigments were too expensive, while nature offered me leaves for free.

The struggle to survive lead to invention!

Well, more that trying to survive, it was the necessity to do things. Necessity, in its deepest meaning, is the only thing I believe in! 1954 was a crucial year for me. It was when I started to understand and to be aware of many things and to suffer for them. In the work with the leaves I did not feel the need to cover the canvas with preparatory materials. Instinctively, I always loved the coarse surface of the jute. It was like saying, canvas is a support, but is also already paint and color. In other words it was something entirely natural, entirely real.

Il sacco per te è stato un contatto con la realtà quotidiana, povera, non elitaria, al di là della definizione dell'Arte.

Non lo so, io avvertivo che i materiali grezzi e naturali erano già pittura. Le foglie, le tele di sacco sono una verità. Ed a me interessava essenzialmente avere un rapporto diretto con quello che sentivo essere una verità.

Dimmi Salvatore, tu hai avuto contatti con Alberto Burri?

Io ho incontrato Burri una o due volte tramite Argan, che mi presentò a lui dicendogli che il mio lavoro era incentrato sulla trasparenza.

Pensavo ai sacchi. Burri lavorava con i sacchi già all'inizio degli anni Cinquanta, anche se il suo lavoro era legato ad una reazione politica. Non dimentichiamo che i sacchi erano gli stessi con cui gli americani mandavano il cibo all'Europa. Come contenuto dunque niente a che fare con te, ma la materia è la stessa.

Io penso che a Burri la materia non interessasse come una realtà, come una Verità. Come tu giustamente hai detto, anche a me convince di più l'idea che per lui si trattasse di un fatto politico.

Questo tuo atteggiamento è legato al fatto che tu sia cresciuto e vissuto in contatto diretto con la natura, con la pietra lavica, con i colori e la flora tipica delle pendici del Vesuvio?

Grazie al fatto di aver abitato in un posto come Terzigno, ho avuto la possibilità di sfruttare il terreno, la terra e i lapilli vesuviani per estrarre i miei colori. Questi lapilli che già avevano un colore bellissimo, il nero, che nasconde la ricchezza colorata dei molti minerali, e di questo sono fatti gli affreschi pompeiani. Io appartengo a quegli affreschi e non ad altro. Gli affreschi sono fatti di questa terra bellissima che non si altera. Poi è venuta la tecnologia, altri colori, nuovi colori ancora.

The sacks of jute have always represented for you a contact with everyday reality, with pure, non-elitist matter that goes beyond the traditional definition of art.

Well, I don't know. I only knew that the raw, natural material was already painting for me. My main concern was to have a direct relationship with truth, with what I felt was truth. Leaves and sackcloth were truth to me.

Salvatore, did you have contact with Alberto Burri?

Yes, I met him at Argan's once or twice. Argan introduced me to Burri saying that I was working on transparency.

I am asking that because I was thinking of the sackcloth. Burri had been working with sacks since the beginning of the 50s. His work stemmed from a political reaction. Let's not forget that the sacks were those the Americans were sending to Europe on the Marshall Plan, filled with food. Totally unlike you, from the point of view of meaning, although the material is the same.

I think Burri wasn't interested in the sack material as a reality, as a truth. I agree with you in regarding his work with sacks as political in nature.

Your attitude is tied to the fact that you were born and brought up in the countryside, in direct contact with nature, with lava rock, with the typical colors and vegetation of the slopes of Vesuvius.

Thanks to the fact that I lived in a place like Terzigno, I had the possibility of making full use of terrains, soils, lapillus stones and other agriculture-related material to extract my colors. This lapillus, for example, is a wonderful black stone – a color that maintains the rich hues of many minerals. And this is exactly the kind of stuff with which the frescoes of Pompeii are made. I belong to these frescoes, and to nothing else. Pompeii's frescoes are made of colors extracted from this earth – a beautiful earth

E tu hai utilizzato la stessa terra e gli stessi metodi?

Sì, ho macinato le terre e le ho legate con collanti trasparenti, che rispettano e non alterano il colore naturale. Più o meno come si faceva nella pittura antica.

Pensa per esempio agli affreschi pompeiani, che sono stati sotto la terra e la cenere per secoli e si sono mantenuti inalterati.

Proprio perché erano fatti di quella stessa terra, di quella stessa materia che li aveva ricoperti in seguito all'eruzione.

E io ti voglio dire una cosa: tutto questo l'ho scoperto solo dopo essere andato per la prima volta in America! Perché? Io sono, diciamo, di Pompei (Terzigno sta nella campagna tra Pompei e la cima del Vesuvio) ma a quell'epoca, negli anni Cinquanta, io non prendevo in nessuna considerazione gli affreschi pompeiani. Una sera andai al Metropolitan di New York per vedere una grande mostra sulla pittura antica. Ma io rimasi scioccato. Incantato da quegli affreschi. E Rothko, quando glielo raccontai, mi disse: "Tu vieni in America per conoscere la pittura, noi per conoscere la pittura veniamo a Pompei". C'erano cose stupende in quella mostra. Bellissime!

Sì, quando si guardano quegli affreschi si ha una sensazione di trasparenza, come se la luce venisse da dentro la pittura.

Sì, c'è luce. Ma tutta questa luce non te lo dà il colore chimico, quello della fabbrica, è la materia naturale che contiene quella luce.

C'è un'affinità tra te e gli affreschi pompeiani, non dal punto di vista dello stile, certamente, non della visualizzazione, siamo in un'altra epoca, altri bisogni! Ma dal punto di vista di una medesima intelligenza dei sensi che colgono la luce. Un respiro che cerca la luce. La ragione non crea. Nella creazione delle forme, la sua funzione è subordinata a quella del subcosciente. Così ha scritto Lucio Fontana nel suo "Manifesto Bianco". Avete toccato la stessa terra, tu e gli artisti pompeiani, avete toccato la luce che è stata assorbita dentro le zolle di questa terra, tu e loro, anche se a distanza di duemila anni.

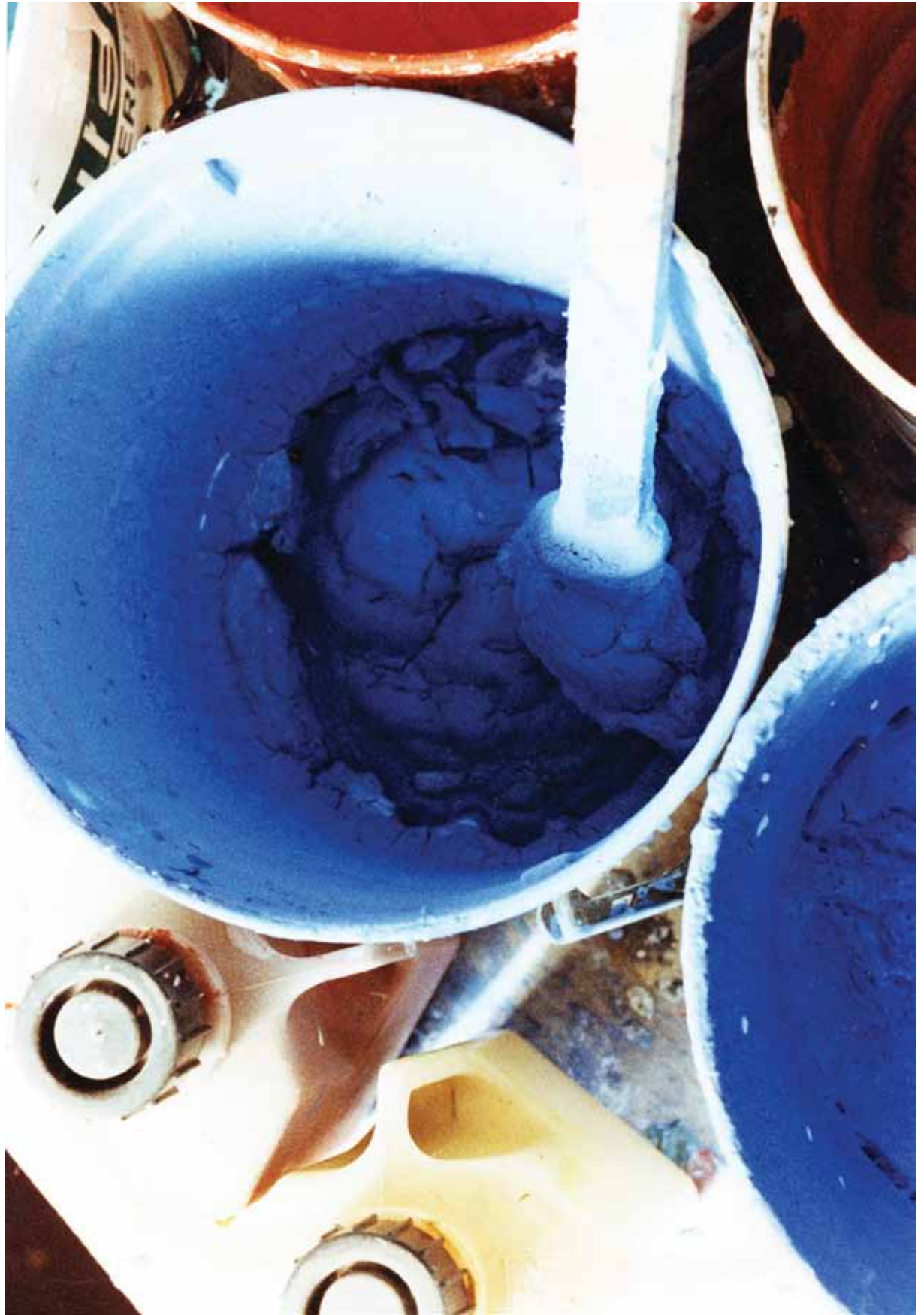
that can struggle with eternity. Then technology and industry bring up other kinds of colors...

Did You use the same earth and the same methods to extract your color?

More or less, I ground that earth, mixing it with organic transparent glues to ensure that the tones and colors remained as natural as possible – exactly the same methods as used in ancient painting. And the amazing thing is that all these colors were made without chemicals and they preserved beauty and brilliance for centuries and centuries. Let's remember that the Pompeii frescoes lay buried for two thousand years, and were not destroyed, probably because they were made of the same ground that covered them... And let me say one other thing: I discovered all this for the first time in America! How come? Well I'm from Pompeii; Terzigno is in the countryside between Pompeii and the top of Vesuvius, but at that time, in the 50s, the frescoes of Pompeii never crossed my mind. I went to the Metropolitan Museum when I was in New York to see a show of ancient Roman frescoes. I was shocked, enthralled with those paintings. And Rothko, when I told him that, said, you come to America to become acquainted with painting, and we do the same thing by going to Pompeii. The paintings I saw were absolutely stunning.

Yes, when you look at those frescoes, you get a feeling of transparency, as if the light came from within the painting. Indeed, there is light! And chemical or industrial colors can't give you all that light. It is natural material, the soils, the organic matter that contain that light.

I believe there is an affinity between you and the Pompeian frescoes – certainly not in terms of style, nor in term of visualization; we are, after all, in another era, with other needs! But there is an affinity in terms of a similar



Mi sento profondamente legato a questi affreschi. Ma ho potuto conoscere e stare vicino anche agli artisti del modernismo americano. Ed il maggior insegnamento che loro mi hanno dato è stato quello di farmi capire il patrimonio che avevo qui a Pompei. Mi hanno reso cosciente della mia terra e delle mie origini.

Il tuo soggiorno a New York risale alla seconda metà degli anni Cinquanta. Credo che l'incontro con i maggiori artisti dell'Abstract Expressionism, soprattutto con Mark Rothko, sia stato cruciale per il tuo percorso artistico e personale.

Sì, ma cruciale è stato pure il mio incontro con Argan. A New York, e non a Roma, poi... Tutto è cominciato con un quadro che è stato esposto in una galleria romana. Era una piccola tela, un ritratto fatto di foglie, che fu acquistato da un signore americano che si chiamava David Rockefeller. Lasciò il suo biglietto da visita dicendo che se l'artista si fosse trovato a New York, avrebbe voluto incontrarlo. Io subito vendetti tutti i quadri che potevo per quattro soldi ad una banca. Mi vendetti anche l'anima per fare il viaggio in America. Sono stato a New York per quasi due anni, tra il '56 e il '58. Poi ci sono tornato nel 1965. Ero affascinato dagli artisti americani non avevo un progetto definitivo, non mi interessava neanche di esporre i miei lavori in una galleria, ma solo assorbire, respirare, avvicinarmi a me stesso.

E prima di New York c'erano i lavori con le foglie. Dopo le foglie cos'hai fatto?

Dopo le foglie, un anno, due anni dopo, arrivano i lavori con le pietre. Ma nell'utilizzare tutti questi materiali io feci un errore. La mia ignoranza è stata prendere la foglia, spezzettarla e metterla a servizio dell'immagine. Con questo materiale prelevato dalla realtà, come le foglie, io facevo un'immagine, il ritratto di mia moglie per dirne una... ma se per caso io la foglia, così com'era, l'avessi presa e attaccata sulla tela, sarebbe stato un fatto molto più importante. E lo stesso vale per le pietre, con le quali io facevo l'orizzonte o i paesaggi, come dire... facevo un impressionismo avanzato, al limite, ma la materia era ancora

intelligence with regard to the senses that absorb light. There is a breath that surges towards light. "Reason does not create" - as Lucio Fontana states in his *White Manifesto* - "in the creation of shapes its function is subordinate to the subconscious". You touched the same ground, you and the artists of Ancient Pompeii; you touched the light that has been absorbed by the clods of this ground, even though two thousand years separate you.

Yes, I feel very close to these frescoes. I've worked alongside the artists of American Modernism, but the main thing they taught me was to understand just how valuable my Pompeian heritage was. Thank to them I became fully aware of my painting and my own origin.

You stayed in New York in the mid-late Fifties and met some of the outstanding artists of the Abstract Expressionist movement, above all Mark Rothko who had a strong influence in your artistic and personal growth.

No doubt. But another crucial meeting was that with Giulio Carlo Argan. We both came from Rome and we met in New York City... in 1965. It all started with a painting that was shown in an art gallery in Rome. It was a small portrait made with leaves, and it was bought by an American gentleman whose name was David Rockefeller. He left his business card, saying if the artist ever happened to be in New York he would be glad to meet him. I sold all the paintings I had left to a bank, at a ridiculous price. I had to collect the money needed to go to New York. I stayed in New York for almost two years, from 1956 to 1958, and then I returned one more time in 1965. American artists fascinated me. I was not interested in trying to show my works in a New York gallery. All I wanted was to absorb, to breathe in, to find myself.

Before your New York period you did the works with the leaves. What did you do after the leaf collages?

After leaves, one or two years later, I started to work with ground-up stones, soils and ashes. But using all that stuff I was

a servizio dell'immagine. Ora nel mio lavoro la materia è più rispettata, non è a servizio di niente: è a servizio di sé stessa.

Quando incontrasti per la prima volta Argan facevi ancora questa sorta di figurazione?

No, no. Già prima di conoscere Argan quest'immagine stilizzata non c'era più, ma c'era soltanto il colore, che ogni tanto già lasciava intravedere la tela. Argan mi disse che la tela era già il colore. In questo seguiva le parole di Leonardo Da Vinci quando diceva che per raggiungere l'essenzialità delle cose, l'essere superiore, bisogna togliere e non aggiungere. Così incominciai a togliere il colore per far rimanere solo la juta. Ed Argan mi pose ancora una questione e disse: "Bello, bellissimo. Però dietro a questa tela c'è ancora uno spazio. E questo spazio è morto". Per secoli questo spazio è stato sempre morto ed è il problema di ogni artista, per esempio Lucio Fontana o Mark Rothko. Fontana affermava coi suoi tagli, di non voler dipingere la tela. Un gesto intelligente, che però lasciava ancora intatto il problema di quello spazio che se ne stava lì dietro la tela. Rothko invece lavorava su una trasparenza di tipo metafisico: tirava il colore al massimo e faceva quasi vibrare la tela per permetterti di sentire un senso di luce.

Ma Argan ha scritto che Rothko lavorava con la luce orizzontalmente e tu verticalmente.

Sì, ma per me non era un fatto cosciente. Io non sapevo della verticalità del mio lavoro rispetto all'orizzontalità delle opere di Rothko. Era un fatto puramente naturale, intuitivo. Quando accadde che con l'aiuto di Argan (e debbo dire la verità che il suo aiuto è stato determinante per me!) io scoprii lo spazio dietro la tela e mi accorsi che quello spazio non era altro che luce. Era il 1969. Una settimana prima di Natale, gli telefonai e gli dissi: "Professore (ci davamo ancora rigorosamente del Lei), mi sembra di aver fatto qualcosa di nuovo. Credo di riuscire a vedere lo spazio dietro la tela". Era un quadretto sessanta per sessanta centimetri all'incirca, in cui io avevo sfilato la tela, sottratto alcuni fili, per cui era possibile intravedere il muro retrostante. Lo attaccammo alla

making a mistake. My mistake was in taking – for example – the leaves, and tearing them into pieces and then placing them onto canvas at the service of the image. With these materials taken from surrounding reality, I made images – my wife's portrait, to name one. But if I had, by chance, taken the leaf as it was and had stuck it onto the canvas, it would be truly have been a more important thing. It was the same with the stones, with which I made a horizon or a landscape, if you know what I mean... I was doing advanced impressionism, right to the limit, but the material, the reality, was still at service of the imagination. Today, in my work the essence of the material is far more respected, it serves nothing. The painting serves itself.

And were you still making figurative painting when you met Giulio Carlo Argan?

Oh no, the image was already gone from my work before I got to know Argan. There was only color, which at times would allow you to see the canvas. Argan looked at this body of works, and told me that the canvas was already the color. He was speaking in accord with Leonardo Da Vinci who said that to reach the essence of things you have to remove, not add, something more. So I started gradually to remove color from the surface of the canvas, so that only the jute would remain. Argan challenged me again, saying: "Very good, but behind this canvas there is a space. And that space is dead". It has been dead for centuries and it was always a problem for artists. For Lucio Fontana and Mark Rothko, for example. With his cuts, Lucio Fontana states that he no longer wants to paint the canvas. An intelligent gesture, but the problem of the space behind the canvas remained unresolved. Rothko, on the other hand, focused on a sort of metaphysical transparency. He spread the color out to its extreme and would allow you to feel the sense of light.

But Argan said that Rothko used the light horizontally while you use it vertically.

It was not a conscious thing. I knew nothing about the verticality of my work with respect to the horizontality of Rothko's. It was

parete e vedemmo ciò che c'era dietro. L'uovo di Colombo: tiri un filo e vedi lo spazio dietro la tela! Sai Argan cosa disse? Una cosa stupenda, che io ricorderò per tutta la vita: "Salvatore ce l'abbiamo fatta: il muro, la realtà al di là del quadro, partecipa del quadro stesso. Ce l'abbiamo fatta. Facciamoci un regalo: diamoci del tu".

Terzigno, 17 agosto 2004

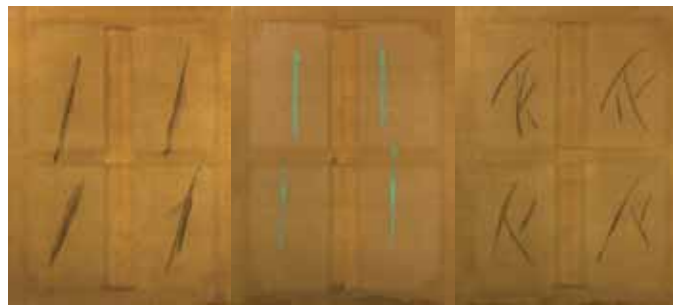
quite simply a matter of intuition. With Argan's help (I have to be honest about this, his help was crucial for me) I discovered the space behind the canvas, and that space was made of light. In 1969, a week before Christmas, I called Argan and told him: "Professor (at that time I called him Professor and he would call me Mister) I may have done something new. I think I can now see the space behind the canvas". It was a small painting, more or less sixty by sixty centimeters, in which I had unthreaded the jute canvas so that it was possible to see the wall behind. We hung it and we could see what was behind. It was Columbus' egg: you remove a thread and you see the space behind. And then Argan told me something that will remain with me for my entire life: "Salvatore, we've made it. The wall, the reality that is beyond the painting, is taking part in the painting itself. We've made it. Let's give ourselves a present: let's address each other with our familiar names".

Terzigno, August 17th , 2004

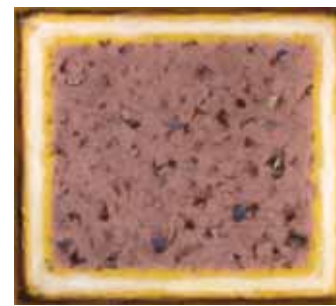
Indice / Index



"Senza Titolo / Fascia", 1967
150 x 130 cm



"Senza Titolo/ trittico", 1970
200 x 150 cm (tre moduli, 450 x 200 cm totali)



Senza Titolo, 1965
170 x 150 cm



"Senza Titolo", 1967
200 x 180 cm



"Senza Titolo", 1978
100 x 90 cm



"Senza Titolo", 1979
140 x 250 cm



"Senza Titolo", 1970
130 x 150 cm



"Senza Titolo", 1973,
130 x 140 cm



"Senza Titolo", 1976
200 x 150 cm



"Senza Titolo / Grande Trasparente", 1970
200 x 150 cm



"Senza Titolo/paesaggio", 1979
150 x 200 cm



"Senza Titolo/paesaggio", 1977
150 x 150 cm



"Senza Titolo", 1974
130 x 150 cm



"Senza Titolo/ diagonale", 1975
100 x 80 cm



"Senza Titolo", 1975
150 x 300 cm



"Senza Titolo", 1978
150 x 150 cm

"Senza Titolo", 1978
150 x 150 cm



"Altro Spazio", 1972
100 x 80 x 40 cm

"Altro Spazio", 1972
70 x 90 x 12 cm



"Senza Titolo / bandiera", metà anni '90
180 x 110 cm



"Senza Titolo / bandiera", metà anni '90
100 x 150 cm



"Senza Titolo", 1982
200 x 150 cm



"Senza Titolo", 1980
90 x 70 cm



"Senza Titolo", 1985
100 x 80 cm



"Senza Titolo", 1982
100 x 80 cm



"Senza Titolo", 1982
100 x 90 cm



"Senza Titolo", 1985
100 x 80 cm



"Senza Titolo", 1985
100 x 80 cm



"Senza Titolo", 1982
150 x 130 cm



"Senza Titolo", 1982
150 x 130 cm



"Senza Titolo", 1983
100 x 90 cm



"Senza Titolo", 1985
90 x 100 cm



"Senza Titolo", 1985
100 x 80 cm



"Senza Titolo", 1984
100 x 80 cm



"Senza Titolo", 1985
180 x 200 cm



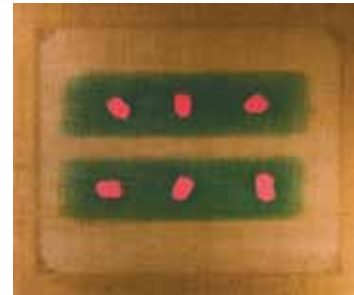
"Senza Titolo/Ritratto", 1956
60 x 50 cm (+ cornice 9 cm)



"Senza Titolo", 1996
80 x 60 cm



"Senza Titolo", 1998
100 x 70 cm



"Senza Titolo", 1998
100 x 120



"Senza Titolo", 1998
100 x 80 cm



"Senza Titolo", 1994
60 x 40 cm



"Senza Titolo", 2004
150 x 130 cm



"Senza Titolo", 2004
150 x 130



"Senza Titolo", 2004
70 x 90 cm



"Senza Titolo", 2004
90 x 100 cm



"Senza Titolo", 2004
60 x 40 cm



"Senza Titolo", 2004
60 x 40 cm



"Senza Titolo", 2004
60 x 40 cm



"Senza Titolo", 2005
150 x 130 cm



"Senza Titolo", 2005
100 x 80 cm



"Senza Titolo", 2004
100 x 80 cm



"Senza Titolo", 2005
150 x 200 cm



"Senza Titolo", 2005
150 x 200 cm



"Senza Titolo", 2005
90 x 70 cm



"Senza Titolo", 2005
80 x 60 cm



"Senza Titolo", 2005
150 x 130 cm



"Senza Titolo", 2005
80 x 60 cm



"Senza Titolo", 2005
80 x 60 cm



"Senza Titolo", 2005
120 x 100 cm

Finito di stampare nel mese di marzo 2013
per conto di lemme edizioni presso Cangiano Grafica S.r.l. di Napoli