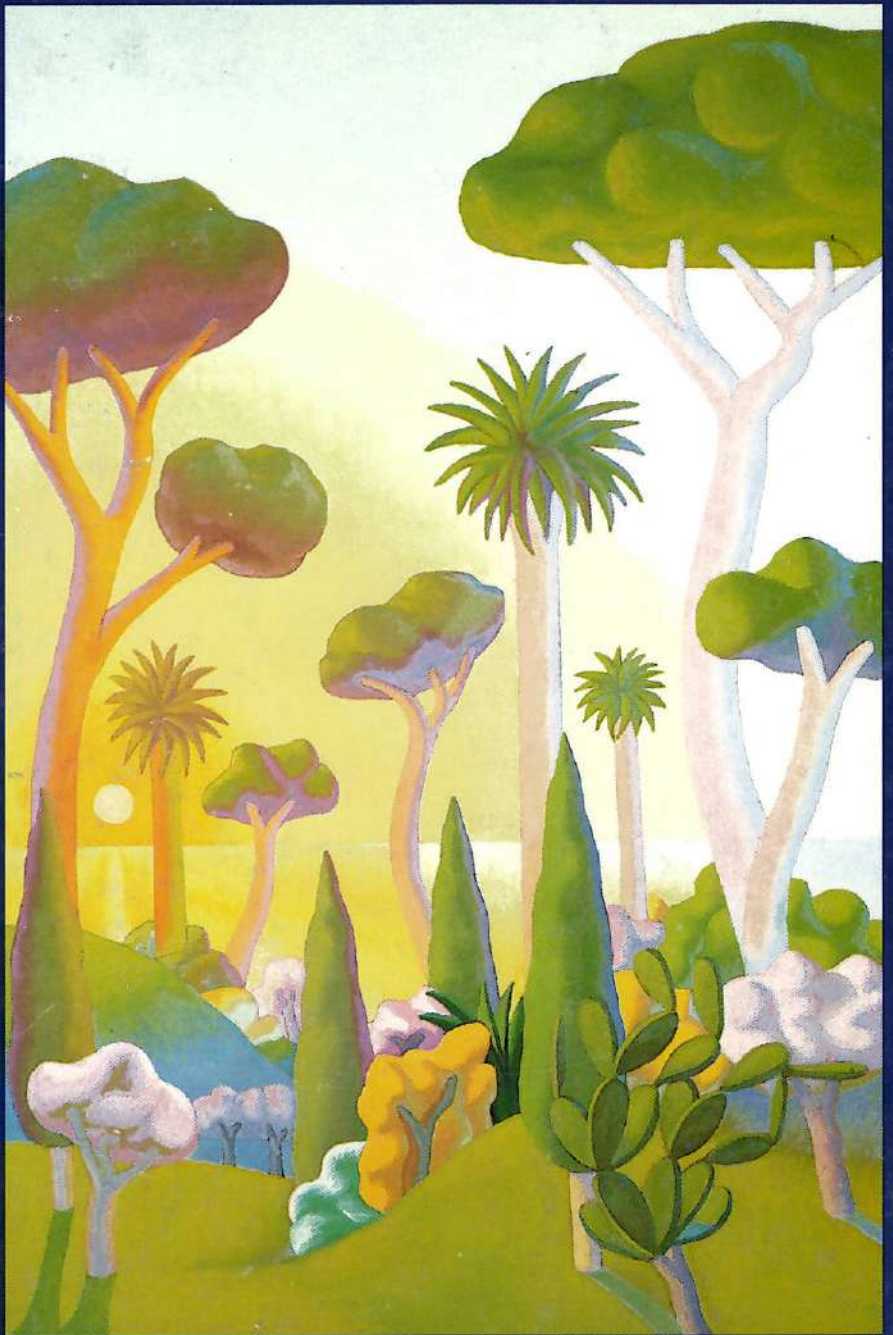


Salvo



Schilderijen | Paintings 1975-1987

Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam

De specifieke bijdrage van Salvo aan de beeldende kunst na 1960 is lange tijd onbelicht gebleven. Behalve enkele galerietentoonstellingen bleven overzichten van zijn werk beperkt tot prestaties in het Folkwang Museum in Essen (1977) en het Kunstmuseum Luzern (1983). In beide tentoonstellingen manifesteerde Salvo zich nog in vele verschillende beeldende media. Wij gaven de voorkeur aan zijn schilderkunst, waarvoor Salvo zich rond 1975 onomwonden heeft uitgesproken. Vanaf dat moment ging het hem om de kleur, het licht van de kleur, vastgelegd in tot simpele vormen gereduceerde voorstellingen, eerst nog in de vorm van kopieën naar oude meesters, later voornamelijk in stilleven en (stads)landschappen.

Museum Boymans-van Beuningen is een museum van oude en moderne kunst, een plek, waar Salvo zich bij uitstek thuis zal voelen. Op niet mis te verstane wijze plaatst hij zichzelf in een eeuwenlange schilderkunstige traditie.

De vroegste werken in de tentoonstelling, waarin de landkaarten van Italië en Sicilië zich aftekenen, getuigen letterlijk van dit uitgangspunt: de reeks namen van wetenschappers, schrijvers en kunstenaars, die beide landen voortgebracht hebben wordt steeds besloten met de naam SALVO.

In latere schilderijen is zijn schatplichtigheid aan de kunsthistorie onmiskenbaar, maar tevens zijn eigenzinnige kleurrijke benadering.

Langzamerhand heeft Salvo gezelschap gekregen van een groot aantal jonge kunstenaars, die de kunstgeschiedenis als een uitdaging beschouwen om te komen tot nieuwe formuleringen in de hedendaagse figuratieve schilderkunst.

Voorwoord

Foreword

Salvo's specific contribution to post-1960 art has received scant attention in the past. Apart from a few gallery shows, one-man presentations of his work have been limited to exhibitions in the Folkwang Museum in Essen (1977) and the Kunstmuseum Luzern in Lucerne (1983), in both of which Salvo manifested himself in a variety of artistic media. We decided to focus on his painting, for which Salvo himself opted in no uncertain terms in about 1975. Ever since, he has been engrossed in colour, the light of colour, recorded in representations reduced to simple forms, first in copies of old masters, later mainly in still lifes and (urban) landscapes.

The Boymans-van Beuningen Museum is a museum for old and modern art, just the place for Salvo, who makes no bones about placing himself in an age-old painterly tradition. The earliest works in the exhibition, affording a glimpse of the maps of Italy and Sicily, testify literally to this approach: the lists of scientists, writers and authors which the two countries have brought forth invariably end with the name SALVO. In later paintings there is no mistaking either his debt to the history of art or his idiosyncratic choice of colours.

Salvo has gradually been joined by a large number of younger artists who regard the history of art as a challenge to discover new formulations in present-day figurative painting.

The selection of approximately 60 paintings comes from collections in the Netherlands, Germany and Italy.

Paul Maenz of Cologne, Massimo Minini of Brescia and Adriaan van Ravesteijn of Amsterdam have been extremely helpful. They have not only loaned exhibits but also provided vital information

De keuze van ca. 60 schilderijen is afkomstig uit verzamelingen in Nederland, Duitsland en Italië.

Bij de voorbereiding van de tentoonstelling zijn Paul Maenz, Keulen, Massimo Minini, Brescia en Adriaan van Ravesteijn, Amsterdam ons zeer behulpzaam geweest. Niet alleen stonden zij werken in bruikleen af, maar waren ze ook onmisbaar in het verschaffen van informatie over de verblijfplaats van de werken. Wij zijn hen en de overige bruikleengevers zeer erkentelijk voor hun bereidwillige medewerking.

Verder dank ik Zdenek Felix (directeur van Kunstverein München), Elbrig de Groot, de Italiaanse schrijver Giuseppe Pontiggia en Salvo voor hun bijdragen aan de catalogus waarin ze ieder een eigen wijze van kijken naar en interpreteren van het werk van Salvo naar voren brengen.

Het verheugt ons, dat de tentoonstelling na Rotterdam in het Musée d'Art Contemporain de Nîmes te zien zal zijn. Wij stellen het zeer op prijs dat Robert Calle zich enthousiast bereid verklaarde ons initiatief in Nîmes een vervolg te willen geven.

Tot slot geldt mijn dank aan Salvo die zich bijzonder inspirerend en coöperatief heeft opgesteld bij de samenstelling van de tentoonstelling en de catalogus.

Wim Crowel, directeur

about the whereabouts of other works. We are very grateful to them and to others who have generously loaned us work for the exhibition.

I should also like to thank Zdenek Felix (director of the Kunstverein, Munich), Elbrig de Groot, the Italian writer Giuseppe Pontiggia and Salvo himself for their contributions to the catalogue, which display their personal way of looking at and interpreting Salvo's work.

We are pleased that the Musée d'Art Contemporaines in Nîmes will house the exhibition after it closes here, and greatly appreciate the alacrity with which Robert Calle has declared his readiness to follow up our initiative in Nîmes.

Finally, my thanks to Salvo for his particularly inspiring cooperation in preparing the exhibition and catalogue.

Wim Crowel, Director

Een van de eigenaardigheden in de artistieke ontwikkeling van Salvo in de afgelopen twee decennia is, dat zijn werk in de context van de tijd een hoogst uitzonderlijke indruk maakt. Het komt meestal pas naderhand, met vertraging als het ware, in een nieuwe context tot zijn recht – typisch het lot van een buitenstaander. Dit lot deelt hij uiteraard met andere 20e eeuwse kunstenaars die meer vanuit de marge reageren dan vanuit het centrale gebeuren, kunstenaars die dwars tegen hun tijd ingaan en de verdere ontwikkelingen latent beïnvloeden. Zo iemand is bijvoorbeeld Francis Picabia, die zichzelf in zijn controversiële oeuvre steeds opnieuw tegenspreekt. Vroeger werd hij meer als een randfiguur beschouwd – vanuit de huidige optiek is zijn werk innovatief, in die zin dat het esthetische en intellectuele argumenten oplevert voor de kunstbeschouwing van vandaag. Maar wat over het verleden met enige zekerheid te zeggen valt, geldt slechts in beperkte mate voor deze tijd. Buitenstaanders bevinden zich tegenwoordig in een moeilijke positie. Hun werk vindt pas weerklank – zo dat al gebeurt – als de tijd rijp is voor een andere manier van kijken. Men is als buitenstaander zeker niet in staat om de tijdsomstandigheden te veranderen; pas in een later stadium kunnen de ideeën waarmee men is stukgelopen weer worden opgevat en in een nieuwe situatie worden geïntegreerd.

In Salvo's geval lijkt dit moment langzamerhand te zijn aangebroken. Als men terugkijkt op het werk van bijna twintig jaar, dan blijkt het elementen te bevatten die niet meer als geïsoleerde uitspraken van een buitenstaander kunnen worden beschouwd, maar als vroege bijdragen tot een moderne kunstopvatting. Salvo blijkt tot de kunstenaars te behoren die

Het vroege werk van Salvo

Salvo – The Early Work

A curious thing about Salvo's artistic development over the past two decades is the extremely odd effect of his work in their respective temporal context; it is usually only later that they achieve validity, time-shifted, so to speak, in a new context. Salvo of course shares this typical outsider fate with other twentieth-century artists who react from the periphery of events rather than from the centre, at odds with their own period, supplying a latent impulse for later developments. An example is Francis Picabia, whose inconsistent, perpetually self-refuting work – regarded more as a minor phenomenon in his day – is seen from today's perspective as a booster detonation because of the aesthetic and intellectual food for artistic thought it provides. What applies to the past with some degree of certainty, though, is only limitedly true of the present. Today's outsider is in an awkward position. His work is only acknowledged – if at all – when the conditions for its reception change. The outsider is without a doubt unable to fashion the new temporal context; it is up to subsequent developments to pick up the stranded train of thought and integrate it in a new situation.

In Salvo's case this juncture seems to have arrived by gradual stages. Looking back at the work of almost twenty years, we observe moments which are no longer the isolated gestures of an outsider but early contributions to our current understanding of art. It transpires that Salvo is one of the artists who back in the seventies started to introduce diverse cultural phenomena of the past, regardless of their stylistic context, into contemporary art, thus reducing the deficit of the one-sided formal and experimental orientation of the 'modern'. This early new departure caters to our current understanding of art in having

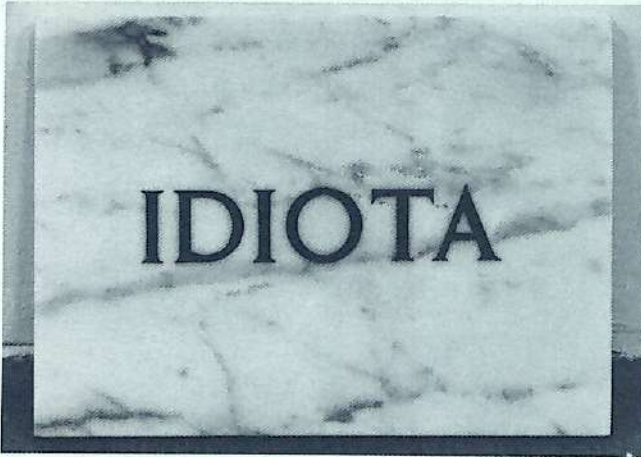
er in de jaren zeventig al mee begonnen, diverse culturele fenomenen uit het verleden te introduceren in de hedendaagse kunst, zonder zich om stilistische samenhang te bekommeren. Daarmee was ook de eerste stap gezet om het manco van de 'moderne kunst' die eenzijdig formeel en experimenteel was georiënteerd, op te heffen. Deze vroege koerswijziging strookt met het huidige kunstbegrip, want juist daarin worden de voorwaarden geformuleerd voor de nieuwe synthese waarvan wij in velerlei opzicht getuige zijn. Dankzij deze synthese – die niets te maken heeft met het vaak aangehaalde eclecticisme – wordt het mogelijk om het door de kunstgeschiedenis gecreëerde alfabet vrij te hanteren en er een zinvol en actueel antwoord op te geven. Een bewijs hiervoor is niet in de laatste plaats ook het recente werk van Salvo.

Het is typerend voor het begin van Salvo's artistieke loopbaan, dat hij al heel vroeg het stadium bereikt, dat hij kan inspelen op de verschillende conventies van de kunst- en de cultuurgeschiedenis. Na in 1967/68 politiek actief te zijn geweest in Italië en Frankrijk, verhuist Salvo in 1969 met zijn familie vanuit het Zuiden naar Turijn en hervat daar zijn artistieke bezigheden. In dit nieuwe werk zijn nauwelijks nog sporen te vinden van de vroege tekeningen en schilderijen die hij zelf had vernietigd, of van zijn politieke belevenissen. Wel zijn er in het eerste werk dat uit deze beginperiode bekend is reminiscenties aan het vroegere politiek-revolutionaire engagement van de kunstenaar. Het gaat om een diaserie uit 1969 getiteld '12 Zelfportretten' met fotomontages van krantenfoto's, waarin Salvo het gezicht van anonieme of bekende mensen verving door zijn eigen conterfeitsel. Zo verschijnt hij in '12 Zelfportretten' als Ameri-

created the conditions for a new synthesis of which we are in many respects the witnesses. That this synthesis has nothing to do with much-cited eclecticism but offers an opportunity to range freely through the alphabet created by art history and come up with meaningful answers relevant to the present times, is demonstrated to no mean extent by Salvo's current work.

A significant aspect of Salvo's artistic beginnings is his rapid progress towards a stage which enabled him to develop a strategy aimed at various criteria of art history and cultural history. After a period of political activity in Italy and France in 1967-68, Salvo resumed his artistic work in 1969 in Turin, where he and his family had moved from the south. His new work bore few traces of his early drawings and paintings, which he had destroyed, or of his political experiences. The first well-known work of this initial phase, the slide-series '12 Self-Portraits', 1969, does however still hint at the artist's previous revolutionary political commitment. In photographic collages Salvo substituted his own likeness for anonymous or familiar faces in newspaper photographs. In '12 Self-Portraits' he features variously as an American soldier in the Vietnam war, an SS-officer toting a machine gun, a Cuban guerillero, a worker, a salesman, and a pilot and the ballet-dancer Nurejev to boot. The artist does not slip into these historically identifiable or anonymous figures in order to appropriate their bodies and roles, though, but in order to stress his own part as the artist. This trait is more pronounced in subsequent photographic works such as 'Self-Portrait (as Raphael)', 1970, in which Salvo assumes the confident, proud pose of the Renaissance painter. He was already deliberately borrowing here from cultural history, processing an established





kanse soldaat in Vietnam, als SS-er met een machinegeweer, als Cubaanse guerillastrijder, arbeider, verkoper, maar ook als vlieger en als de danser Nurejev. De kunstenaar vertoont zich in deze historisch bepaalde of anonieme rollen niet om zich de lijfelijke rollen toe te eigenen, maar om zijn eigen aandeel als kunstenaar te benadrukken. Deze kunstgreep wordt duidelijker in de fotografische werken die volgen, zoals 'Zelfportret (als Rafael)' uit 1970, waarin Salvo poseert met de zelfbewuste, trotse blik van de renaissance-schilder. Hier gaat het al om een bewust citaat uit de cultuurgeschiedenis, om het verwerken van een vast cliché dat algemeen verbonden wordt met de rol van begenadigd kunstenaar uit het verleden. Doordat Salvo zichzelf ten tonele voert volgens dit cliché, ja bijna cynisch gebruik maakt van het effect ervan, matigt hij zich het recht aan om zelf, in navolging van de allergrootsten, nog tijdens zijn leven als kunstenaar te worden erkend. Toch is het spel met de conventie geen doel op zichzelf, het is veeleer een doordachte 'conceptuele' kunstgreep: de door Salvo gecreëerde figuur symboliseert de onmogelijkheid te ontkomen aan het schema dat al in de renaissance door de kunstenaars en de maatschappij is ontworpen voor de rol van de kunstenaar. Salvo slaat een brug naar het verleden, door zich tot een Rafael 'uit te roepen', maar wat hij bedoelt is de kunstenaar als zodanig, zijn lot en motivatie, en zijn verwevenheid met de topoi van de cultuurgeschiedenis.

Binnen de Italiaanse avantgarde zoals deze zich tegen het eind van de jaren zestig manifesteert, staat Salvo met zijn thematiek tamelijk alleen. Weliswaar haakt hij in 1969-70 snel in op het actuele kunstdebat dat impulsen krijgt van de Arte Povera en de Conceptual Art – beide stromingen waren door galerie Enzo

cliché commonly associated with the role of the gifted artist in the past. Drawing on the cliché by casting himself in this role, exploiting its effect, indeed, in an almost cynical fashion, Salvo stakes his own claim to be acknowledged during his lifetime as a member of the pedigree of great artists. The game with traditional criteria was not an end in itself, though, but a well-considered 'conceptual' feature: the artistic figure created by Salvo symbolizes the impossibility of escaping from the mould in which artists and society have cast the artist's role ever since the Renaissance. Salvo forges a link with the past by dubbing himself Raphael but really means the concept of the artist, his fate and motivation and, as it were, his involvement with the topoi of cultural history.

In the Italian avant-garde situation that prevailed at the end of the sixties, Salvo and his themes led a rather solitary existence. True, in 1969-70 he soon took bearings on the current art discourse sparked off by arte povera and conceptual art, two tendencies early on show at Gian Enzo Sperone's Turin gallery, but only adopted certain conceptual strategies and thought-processes. He was neither attracted by abstract conceptuality nor inclined to use 'poor' materials to create objects with an anthropological-cultural effect. Quite the opposite: even in this early phase his work shows the attraction exerted by material perfection and by the impact of 'precious' materials such as metal, neon or marble. One of the first pieces in which Salvo used the theme of his name as a setting for the 'artistic' is a metal plate engraved with the inscription 'L'ultimo lavoro di Salvo', 1970. The desired aesthetic effect in this early work is enhanced by the choice of lettering: it recalls the elegant brass plates of Italian doctors and lawyers.

Sperone in Turijn al vroeg gesignaleerd – maar hij neemt slechts bepaalde conceptuele strategieën en denkwijzen over. Hij weerstaat de hang naar abstracte denkbeelden en ook de neiging met 'povere' materialen objecten te maken met een cultureel-anthropologische impact. Integendeel: in deze vroege fase al is te merken hoezeer Salvo zich aangetrokken voelt door materiële perfectie, door de uitstraling van 'edele' materialen als metaal, neon of marmer. Een van de eerste werken waarin hij zijn naam als artistiek requisiet thematiseert, is de metalen plaat waarin de woorden 'L'ultimo lavoro di Salvo' gegraveerd staan (1970). Het esthetische effect dat is nagestreefd, wordt in dit vroege werk ook door de keuze van de gebruikte lettertypen kracht bijgezet: de lettering doet denken aan de elegante metalen naamborden van Italiaanse artsen en advocaten.

Met hetzelfde esthetische effectbejag is de serie marmeren platen uitgevoerd die tussen 1970 en 1972 ontstond. Salvo past hier een 'klassieke' methode toe, die in de context van die tijd een hoogst ongewone indruk maakt. In de trant van de marmeren straatborden en grafzerken naar Romeins voorbeeld die overal in Italië te zien zijn, laat hij imitaties vervaardigen die een vervreemdingseffect teweegbrengen, omdat er geen doelgerichte informatie op staat, maar teksten die Salvo zelf heeft geschreven of uitgekozen. Het zijn beknopte mededelingen zoals 'Salvo è vivo' (1970) (op de achterkant staat als pendant 'Salvo è morto'), 'Amare me' (1971) of 'Idiota' (1970-1972). Verder ontwierp hij grotere platen met teksten uit de fabels van Esopus en andere bekende literaire voorbeelden. Salvo drijft hier de tegenstelling tussen de universele inhoud en

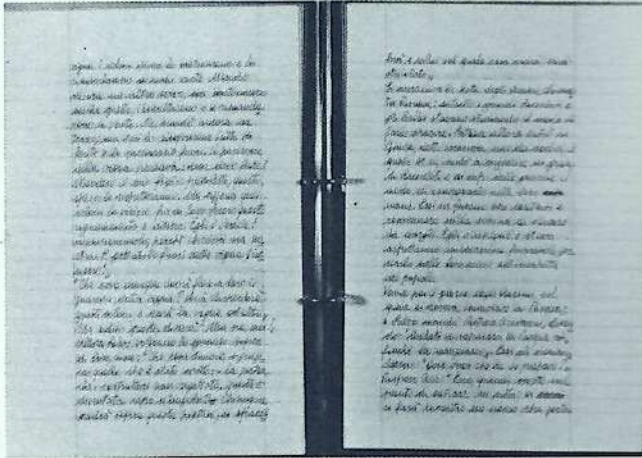


A series of marble plaques of 1970-72 are based on the same aesthetic calculations. Here Salvo resorts to a 'classical' method which has a totally strange effect within the given temporal context. In emulation of the marble street-signs and tombstones based on Roman models which abound in Italy, he had imitations of inscribed plaques made which, unlike their exemplars, do not contain pertinent information but texts composed or selected by Salvo: lapidary comments such as 'Salvo è vivo', 1970 (countered by 'Salvo è morto' on the back), 'Amare me', 1971, or 'Idiota', 1970-72. Larger slabs bear texts from Aesop's fables and other literary sources. With these slabs of marble and their inherent claim to eternity, Salvo was carrying the opposites of universally valid content and 'classically' predetermined form to extremes in order to erect a monument to 'artistry', and by that same token to himself as 'creator'.

The emphasis on artistic immanence as a lasting feature in a work of art, the accentuation of its links with the achievements of a past epoch as a constant – this is the guiding principle of Salvo's artistic strategy, which he pursued with astonishing consequence in his early work. The handwritten notebooks with texts based on Grimm's fairy-tales or Lewis Carroll's 'Alice in Wonderland', or the regular appearance of Salvo's name in the series of 'Tricolours', 'Italy' and 'Sicily', 1971-72, or written in capitals in lists of artists ('Il mio nome piu grande degli arti' 1970-72): in all these instances Salvo takes on the role of the artist as a contestant in the relay race of art history. Art grows from art, and culture creates its elements from the fund of its own history. In the final analysis this message, no matter how banal and naive it may seem, was to become the basis of Salvo's entire

Salvo
Vangelo (Markus-Evangelium /
Historia di Salvo), 1970

Salvo
57 pittori Italiani, 1975



het 'klassieke' vormschema op de spits door met deze marmereen platen, die immers aanspraak maken op eeuwigheidswaarde, een monument op te richten voor het 'kunstenarschap', en dus voor zichzelf als 'schepper'.

Salvo wil het onvervreembare wezenskenmerk van de kunst, dat altijd in het kunstwerk besloten ligt, aan het daglicht brengen – daarbij is de connectie met wat vorige generaties tot stand hebben gebracht een vast gegeven. Dat is de leidraad in zijn artistieke strategie, die al in zijn vroege werk verbazend consequent wordt doorgevoerd. Of hij nu schriften volschrijft met teksten naar de sprookjes van de Gebroeders Grimm en 'Alice in Wonderland' van Lewis Carroll; of zijn naam steeds weer laat verschijnen in de series 'Tricolore' 'Italia' en 'Sicilia' (1971-1977) en in hoofdletters op kunstenaarslijsten ('Il mio nome piu grande degli ari', 1970-1972) vermeldt – steeds opnieuw grijpt Salvo terug op de rol van de kunstenaar als 'estafetteeloper' in de kunstgeschiedenis. Kunst komt voort uit kunst en de cultuur heeft haar eigen geschiedenis als bron. Deze boodschap, hoe banaal of naïef zij ook mag schijnen, vormt uiteindelijk de basis voor het hele oeuvre van Salvo. Zijn bedoeling is, te onthullen wat de motivatie is voor artistieke activiteit en te laten zien dat de krachtmeting met de bestaande voorbeelden van essentieel belang is voor elke creatieve ontwikkeling.

Dit is nu precies de intentie, waarmee hij gaat schilderen. De 'schilder-fase' van Salvo begint omstreeks 1973 met 'copieën' en 'bewerkingen' van klassieke schilderijen en mondt uit in zijn nieuwste scheppingen. Eerst maakt hij pastiches in de vorm van gefingeerde zelfportretten, zoals 'Autoritratto come San

work, which is concerned with revealing the motives of artistic work, and with declaring the vital element of creative progress to be a trial of strength with the exemplars.

It is this very aim that sparked off Salvo's 'painterly' phase, which started in 1973 with 'copies' and 'paraphrases' of classical paintings and culminated in his current output. First came pasticcios, faked self-portraits like 'Autoritratto come San Michele', 1973, in which Salvo features as hero of the representation, an act as bold as it is presumptuous. Since 1975 he has repeatedly produced pictures which no longer borrow from familiar models but make free use of a variety of methods and themes. It is largely due to this that Salvo's work appears so modern and topical to us today. By creating something new from the basic elements of art history, this work opens up perspectives for the future.

Zdenek Felix
(Translated from the German by Ruth Koenig)



Michele' (1973), waarin Salvo zichzelf laat optreden als de held van het schilderij – een even moedige als aanmatigende daad. Vanaf 1975 ontstaan dan steeds weer schilderijen die niet meer teruggrijpen op bekende voorbeelden, maar waarin verschillende motieven en schildertechnieken vrij worden toegepast. Niet in de laatste plaats daarom ziet Salvo's werk er nu zo modern, zo actueel uit. Met de bouwstenen van de kunstgeschiedenis wordt iets nieuws gecreëerd en zo opent dit werk perspectieven voor de toekomst.

Zdenek Felix

(Vertaald uit het Duits door Marijke van der Glas)

Salvo
San Giorgio e il drago, 1975



Salvo en de schilderkunstige traditie

12

Salvo and the painterly tradition

Ik maak schilderijen, dat is een van m'n karakteristieke eigenschappen. Daartoe word ik gedreven door laten we zeggen mijn 'artistieke' behoefte en m'n 'economische' behoefte: de artistieke behoefte motiveert me om mijn imaginaire museum te behagen, de economische behoefte motiveert me om het echte museum te behagen. (40)¹

Wanneer we Salvo schilder van stillevenen en (stads)-landschappen noemen, is dat ontegenzeggelijk waar en tegelijkertijd nietszeggend. Talloze schilders gingen hem wat deze onderwerpen betreft voor, en het laatste 'woord' leek wat het landschap betreft gezegd in de landart projecten uit de jaren '60 en '70. In de loop van de tijd is er nogal wat gebeurd met het landschap in de beeldende kunst. Het landschap evolueerde op doek of paneel van achtergrond voor religieuze thema's tot een zelfstandig genre, dat in de 19e eeuwse romantische benadering opnieuw een religieuze beladenheid kreeg.

De weergave van het ontzag voor de overweldigende natuur, (met als 'hoogtepunt' de ondergaande zon) heeft echter verwoestende slijtagesporen op het netvlies achtergelaten. Het is tekenend voor Salvo, dat hij zich desondanks op dit gevaarlijke terrein vol clichés beweegt en steeds weer met een tartend kleurgebruik de boeiende, maar overbekende gegevens aan de orde stelt: (zonovergoten) landschappen, stadsgezichten en stillevenen.

In de periode voorafgaande aan de tijdspanne van 12 jaar activiteiten, die de tentoonstelling beslaat, heeft Salvo reeds zijn standpunt met de beeldmiddelen van de conceptuele kunst naar voren gebracht. Hoewel hij zich duidelijk manifesteert als

I make paintings: it is one of my characteristics. To push myself, let's say that there's my 'artistic' need and my 'economic' need: the artistic need pushes me to please my imaginary museum, the 'economic' need pushes me to please the real museum. (40)¹

To call Salvo a painter of still lifes and (urban) landscapes is undeniably true but at the same time trivial. Countless painters have tackled these subjects before him, the last 'word' in landscape having apparently been uttered in the land art projects of the sixties and seventies. In the course of time quite a lot has happened to the landscape in art. The landscape on canvas or panel evolved from a background for religious subjects into an independent genre, re-acquiring religious import in the 19th-century romantic approach.

The depiction of awe inspired by the splendour of nature (the 'highlight' being sunsets) has however left devastating traces of wear and tear on the retina. It is characteristic of Salvo to have entered this dangerous, cliché-fraught area regardless, broaching again and again, with his provocative use of colour, the exciting yet hackneyed items of the (sun-drenched) landscape, the architectural view and the still life.

In the period leading up to the 12-year period covered by this exhibition, Salvo employed the visual means of conceptual art to illustrate his stance. His place in the rich history of Italian art and culture has always been important to him; he is equally aware of his position as an artist of this age.

Twelve self-portraits of 1969, a series of photo-montages in which Salvo literally assumes the roles of the people in newspaper photographs, featuring in turn as a dancer, soldier,

¹ Salvo: *Della Pittura, Imitazione di Wittgenstein* Ed. Paul Maenz & Gerd de Vries, Köln 1986.

kunstenaar van deze tijd, gaat het hem steeds om zijn plaats in de rijke Italiaanse kunst- en cultuurhistorie.

De twaalf zelfportretten (1969), een serie fotomontages, waarin Salvo letterlijk de rol van de personages op kranten-foto's overneemt en zichzelf afbeeldt als danser, soldaat, arbeider, etc. wijzen op een maatschappelijke betrokkenheid.

Maar hij voelt zich duidelijk het best op zijn plaats als Salvo, de beeldend kunstenaar, onverbrekkelijk verbonden met Italië (Sicilië) en de grote meesters uit de geschiedenis.

Het werk 'RESPIRARE IL PADRE' (1972), een inscriptie in marmer, kan als een 'statement' beschouwd worden.

Naast citaten en korte mededelingen in marmer gegraveerd, handgeschreven en bewerkte boeken, presenteert Salvo in deze periode nadrukkelijk zichzelf met zijn eigen naam, zoals in een serie werken in de kleuren van de Italiaanse vlag, uitgevoerd in de meest uiteenlopende materialen. Salvo voegt zijn naam als laatste toe aan een reeks beroemde namen uit de Siciliaanse en Italiaanse cultuurhistorie in een aantal schilderijen en collages, waar zich bovendien de kaart van respectievelijk Sicilië en Italië aftekent. Met deze werken, die in hun thematiek nog een relatie hebben met zijn conceptuele periode vangt de tentoonstelling aan.

Wanneer Salvo op prikkelende wijze en niet zonder ironie zijn aanwezigheid in de kunstwereld voldoende benadrukt heeft, neemt hij omstreeks 1975 definitief de penselen weer op om in de voetsporen van zijn grote voorgangers zijn bijdrage aan de schilderkunst te leveren met een even intrigerende als eigenwijze benadering. Vanaf die tijd tot nu zal het Salvo gaan om kleur, het licht van de kleur, gevangen in tot simpele vormen gereduceerde voorstellingen, eerst nog in de vorm van kopieën

labourer and so on, testify to a social commitment. He is clearly most at his ease as Salvo the artist, though, indissolubly linked with Italy (Sicily) and the great masters of the past.

The work 'RESPIRARE IL PADRE' (1972), a marble inscription, may be regarded as a statement. Besides quotations and brief remarks engraved in marble, handwritten and otherwise treated books, Salvo drove his name home in this period in a series of works in the colours of the Italian flag, for instance, executed in a wide variety of materials. He added his name to the list of celebrated characters from the cultural history of Sicily and Italy in a number of paintings and collages in which the maps of the respective countries also come into view. These works, whose themes recall his conceptual period, open the exhibition. Having sufficiently advertized his presence on the art scene in such a provocative fashion, and not without irony, Salvo finally picked up his brushes again in about 1975, treading in the footsteps of his illustrious ancestors with an intriguing and idiosyncratic contribution.

Henceforth Salvo has been preoccupied with colour, the light of colour, captured in representations reduced to simple forms, at first in the form of copies after old masters, later in primarily still lifes and landscapes.

This about-turn, the unequivocal decision for colour, was largely prompted by his reaction to the black-and-white world of the conceptual art which dominated the galleries in those days.

Salvo's motives are based on his own observation, registered in a phenomenal visual memory. Salvo draws on this reservoir to record in colour and form his amazement at the effect of light, with its unbelievably vast amount of colour gradations. For his subjects he goes back to the roots of Italian history and his personal past.

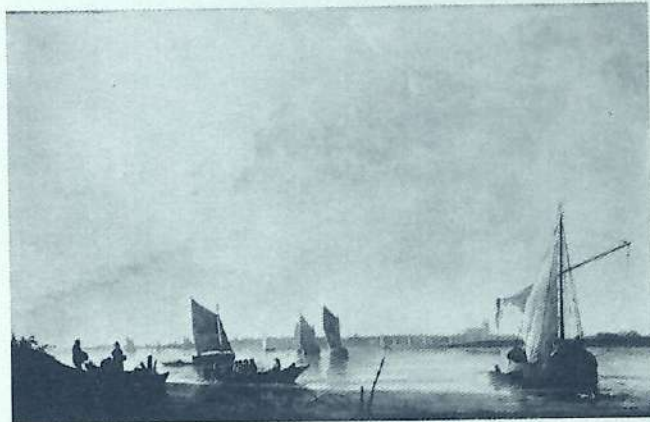
¹ Salvo: *Della Pittura, Imitazione di Wittgenstein* Ed. Paul Maenz & Gerd de Vries, Köln 1986.

Aert van der Neer, ca 1603-1677
Avondlandschap met een brede
vaart, omzoomd door struiken en
bomen, 1643

Aelbert Cuyp, 1620-1691
Dordrecht: Zonsopgang, ca. 1648



14



² De hier afgebeelde vergelijkingen zijn niet door Salvo zelf als zodanig aangemerkt, maar zijn associaties, die opkwamen bij de beschouwing van zijn werk.

naar oude meesters, later voornamelijk in stillevens en landschappen.

Deze ommekeer, de ondubbelzinnige keuze voor kleur, was vooral een reactie op de zwart-witte wereld van de concept-kunst, die toentertijd de tentoonstellingsruimten beheerste. Salvo's motieven zijn gebaseerd op de eigen waarneming, vastgelegd in een ongelooflijk visueel geheugen. Vanuit dit reservoir doet hij in kleur en vorm verslag van zijn verbazing over de werking van het licht, dat zo onwaarschijnlijk veel kleurschakeringen kent. Hij gaat daarbij wat zijn onderwerpen betreft, terug naar de wortels van de Italiaanse geschiedenis en zijn persoonlijke verleden.

Salvatore Mangione, Salvo's werkelijke naam, werd in 1947 geboren in Leonforte, vlakbij de Etna op Sicilië. Zoals zoveel Italianen uit het zuiden verhuisde hij naar het noorden, naar Turijn, de elegante voormalige hoofdstad van Italië met zijn vele arcades en pleinen, die zo dikwijls het mysterieuze decor vormden voor De Chirico's schilderijen.

Salvo's jeugd op Sicilië heeft een onuitwisbare indruk op hem gemaakt. Het eiland heeft een uiterst turbulente geschiedenis gekend, waarvan de sporen, overblijfselen van vele beschavingen, nog overal te zien zijn.

Het verweer tegen de opeenvolgende indringers is sterk gebleven, de eigen culturele bijdrage van de Sicilianen vindt men nu nog in een mengeling van oude (folkloristische) gebruiken en kerkelijke tradities, met St. Joris als dé Siciliaanse beschermheilige. Zoveel historische informatie in de directe omgeving heeft de nieuwsgierigheid van de jonge Salvatore enorm geprikkeld. Hier ontstaat zijn niet aflatende interesse in de literatuur- en kunstgeschiedenis.

Salvatore Mangione, Salvo's real name, was born in 1947 in Leonforte in Sicily, near the volcano Etna. Like many Italians from the south he moved north, to Turin, the elegant former capital of Italy with the arcades and plazas which so often provide the mysterious decor for De Chirico's paintings.

Salvo's youth in Sicily made an ineradicable impression on him. Traces of the island's extremely turbulent history – the remains of several civilizations – are all around. The Sicilians have firmly resisted a procession of invaders, the relics of their own cultural contribution now comprising a mixture of ancient (folk) customs and religious traditions, with St. George as the foremost patron saint.

So much historical information in his direct surroundings greatly stimulated the young Salvatore's curiosity and engendered his enduring interest in the history of literature and art.

He doubtlessly admired Christ as Light of the World, the mosaic in the cupola of La Mortarana in Palermo (c. 1150), and the ruins of classical antiquity, with the sea as their permanent witness. Almost all the cultures of Sicily are manifest in the church and monastery of San Giovanni degli Eremiti. The building was erected by the Normans, who used Franco-Romanesque architectural elements and Byzantine and Islam techniques for the cupolas with their mosaics and barrel vaulting. The capitals came from Roman ruins. The princes from the north ordered the most exotic varieties of sub-tropical flora to be planted in the monastery garden.

Salvo emphasizes the oriental element in Sicilian culture in his repeated use of shapes derived from the cupola of San Giovanni degli Eremiti, frequently in conjunction with lush vegetation. These works echo the aloofness and restrained colours of the

Ongetwijfeld moet hij het koepelmozaïek 'Christus als Licht van de Wereld' in La Mortarana te Palermo (ca. 1150) bewonderd hebben, en de ruïnes uit de klassieke oudheid, met de zee als permanente getuige. In de kerk en het klooster 'San Giovanni degli Eremiti' zijn vrijwel alle culturen, die Sicilië gekend heeft, vertegenwoordigd. Het gebouw is opgetrokken door de Noormannen, die Frans-Romaanse architecturale elementen en Byzantijnse en Islamitische technieken gebruikten voor de koepels met tongewelven en mozaïeken. De kapitelen waren afkomstig uit Romeinse ruïnes.

In de kloostertuinen lieten de vorsten uit het noorden de meest exotische variëteiten van sub-tropische flora planten. Het oosters element in de Siciliaanse cultuur benadrukt Salvo door zijn herhaaldelijk gebruik van de koepelvormen van 'San Giovanni degli Eremiti', dikwijls samen met een weelderige plantengroei. Een zelfde afstandelijkheid en kleurenstijl van de vroeg-christelijke mozaïeken klinkt in deze werken na. Salvo blijkt een uiterst gevoelig waarnemer, die de basismotieven van de beeldende kunst – licht, vorm en kleur – onderzoekt in de West-Europese kunstgeschiedenis, of het nu gaat om de 17e eeuwse Nederlandse interieurs en landschappen of om Franse en Duitse (landschap)-schilderkunst uit de 18e en 19e eeuw.

Met name de Italiaanse traditie van Giotto tot Carrà is voor hem een zeer inspirerende bron. De enorme toevloed aan beelden uit het verleden, heeft de schilderkunst van Salvo richting gegeven.²

Wanneer ik een schilderij maak, is een van de motieven waar ik me door laat leiden de zekerheid dat Giotto, Da Vinci,

early Christian mosaics.

Salvo shows himself to be a highly sensitive observer who examines the basic motifs of art – light, form and colour – in examples of West-European art history, whether 17th-century Dutch interiors and landscapes, or the French and German (landscape) painting of the 18th and 19th centuries.

A particularly inspiring source for him is the Italian tradition from Giotto to Carrà. The enormous throng of images from the past has given direction to Salvo's painting.²

*When I make a painting, one of the reasons that guides me is the certainty that Giotto, Leonardo, Rembrandt, Goya and Van Gogh are (were personally) great painters. What someone means by 'beautiful painting' is, frankly, one of their paintings. (34)*¹

He is duly not lacking in historical awareness. His approach however is based on form, light and colour. Light is paramount in Salvo's paintings. The planes of light and shade enhance a painting's construction, while confirming the plasticity of the shapes.

Salvo reduces motifs to simple elementary forms which forfeit much of their reality value. The representation hides, as it were, behind an abstract effect. Salvo's rudimentary landscape forms recall the scenery of Siena, the setting for Giovanni di Paolo's *Maria dell'Umiltà* (c. 1440). Giovanni removed the Virgin from the 'heavenly spheres', placing her for the first time in identifiable surroundings which he did not depict in detail, only the characteristic elements.

As Salvo often works from memory, reproductions from exhibition

Mario Sironi, 1885-1961
La città, 1922

Carlo Carrà, 1881-1966
Il pino sul mare, 1921



² The comparisons illustrated here not Salvo's own, but associations prompted by contemplation of his work.

Rembrandt, Goya, Van Gogh (persoonlijk) grote schilders zijn (geweest), en dat men met 'een mooi schilderij' in feite een van hun schilderijen bedoelt. (34)¹

Aan historisch besef ontbreekt het hem dan ook niet. Maar zijn invalshoek is de toepassing van vorm, licht en kleur. Overheersend is de rol van het licht in de schilderijen van Salvo. Door middel van de licht- en schaduwvlakken wordt de constructieve opbouw van het schilderij versterkt en tegelijkertijd de plasticiteit van de vormen bevestigd. Motieven brengt Salvo terug tot eenvoudige elementaire vormen, die veel van hun werkelijkheidswaarde verloren hebben. De voorstelling verschuilt zich als het ware achter een abstracte beeldwerking.

Een ander criterium is voor mij, dat iedere goede kunstenaar zich onderscheidt van anderen, ook als hij hetzelfde thema schildert.

Iedereen ziet het onderwerp weer anders, vanuit een nieuw gezichtspunt. (36)¹

Salvo's vereenvoudigde vormen van een landschap zijn terug te vinden in het Siense landschap, waarin Giovanni di Paolo zijn *Maria dell' Umiltà* (ca. 1440) neerzette. Giovanni haalde daarmee Maria uit 'hemelse sferen' en plaatste haar voor het eerst in een herkenbare omgeving, waarvan hij geen gedetailleerde weergave schilderde, maar enkel de karakteristieke elementen.

Salvo werkt veelal vanuit de herinnering, maar ook reproducties uit tentoonstellingscatalogi en kunsthistorische

catalogues and art-historical literature which in the final analysis are a limited reflection of reality, seem to inspire his abstractions. He is far less intrigued by the texture of a painting than by its composition and chiaroscuro, which are of course emphasized in reproduction. He thus remains at a suitable distance from the originals, which are not in the least affected by his interpretation: indeed, their value is fully preserved.

Another criterion that I know is that every good artist distinguishes himself from another even while painting the same object as another. Each artist, always, sees the model in a new way, from a new point of view. (36)¹

Despite his historical orientation you can always recognize a 'Salvo' – partly because of the tension in the lucid planning of the picture caused by the personal rendering of light and form and the unusually, expressive tonalities. In the same way that Salvo, by reducing form, strips the representation of its narrative quality, the colours, too, do not describe reality faithfully, but always act independently.

Salvo opted for painting as a medium in order to define his relationship towards the tradition of West-European painting. Due to his idiosyncratic reflection of the past there is no question of imitation; he regards it as a challenge to transform old painterly values into new painterly reality.

He is also fascinated by the phenomenon of depicting what the eye sees or has seen. His remarks about this in 'Salvo: Della Pittura'¹ are extraordinarily profuse.

literatuur, die uiteindelijk een beperkte afspiegeling van de werkelijkheid zijn, lijken hem evenzeer op een spoor te zetten naar zijn abstracties van vormen.

Het is niet zozeer de textuur van een schilderij die hem boeit, maar veeleer de compositie en de licht/schaduwwerking, die in reproductie uiteraard nadrukkelijker tot uiting komt. Hij blijft daarmee op een gepaste afstand van de originele werken en tast ze met zijn interpretatie absoluut niet aan, maar laat ze integendeel volledig in hun waarde.

Ondanks zijn blik naar het verleden blijft een 'Salvo' steeds zeer herkenbaar.

Niet in de laatste plaats vanwege de spanning, die ontstaat tussen de heldere beeldplanning die het resultaat is van zijn persoonlijke weergave van licht en vorm en de ongewoon expressieve kleurtonen. Zoals Salvo door het reduceren van vormen de voorstelling ontdoet van het vertellende, zijn ook de kleuren geen waarheids-getrouwe beschrijving van de werkelijkheid, maar steeds autonoom gebruikt.

Salvo heeft de schilderkunst gekozen als medium om zijn verhouding tot de traditie van de West-Europese schilderkunst te definiëren. Door zijn eigenzinnige reflectie op het verleden is er geen sprake van imitatie, het is voor hem juist een uitdaging oude schilderkunstige waarden tot een nieuwe schilderkunstige realiteit te herscheppen.

Daarnaast is hij gefascineerd door de manier, waarop iets kan worden verbeeld.

Zijn uitspraken hierover in 'Salvo: Della Pittura'¹ zijn opvallend veelvuldig.

How do you make a 'sequence'? What happens when you say Yes I see Monet well after Canaletto and Turner? Why does Monet seem good there? Because, for example, Turner gives me a new view of Venice in the context of Canaletto's more stereotypical one and so, Monet is with Turner. It is as if the empirical entity called Venice, giving a commentary on one of her representations, would scream 'There is only one aspect here!' and would demand new representations to better define her. (41)¹

How definite is the frame of reference in which something is seen? Thoughts, memories, associations, knowledge, mood, time, place, they all influence perception in an incredibly complex way, so that the depiction of the same subject by Salvo can never be identical.

It is in fact the differences that intrigue him, not least those caused by (sun)light, which changes constantly as the day progresses and which causes, say, a landscape to pass through as many gradations of colour as moods. That is why Salvo devotes a lengthy period to one and the same subject, treating it in a series of paintings until the painterly possibilities are exhausted for the time being.

In how many ways can a rose be painted? (39)¹

He works in cycles, trying out all kinds of variations of the same theme; it is by this serial approach that Salvo underlines the fact that the main thing is painterly research, and that he wants to avoid any appearance of the narrative.

Painterly depiction is paramount, not theoretical doctrine.



Hoe kom je tot een 'volgorde'? Wat betekent het als je zegt: 'Ja, ik vind dat Monet na Canaletto en Turner goed in het rijtje past.'

Waarom past Monet daar goed?

'Omdat Turner me bijvoorbeeld een nieuwe kijk op Venetië geeft tegenover de meer stereotiepe opvatting van Canaletto en zo is het ook met Monet en Turner.'

Het is alsof de empirische entiteit die Venetië heet, over een afbeelding van zichzelf zou uitroepen: 'Dat is maar één aspect!' en opnieuw zou willen worden afgebeeld, om beter te worden 'gedefinieerd'. (41)¹

Wat draagt het eigen referentiekader bij aan datgene wat men ziet? Gedachten, herinneringen, associaties, kennis, stemming, tijd, plaats beïnvloeden op een ongelooflijk complexe wijze de waarneming, zodat de verbeelding van eenzelfde onderwerp voor Salvo nooit eensluidend kan zijn.

Juist de verschillen boeien hem, niet in de laatste plaats die onder invloed van het (zon)licht, dat in de loop van de dag voort-durend wisselt en waardoor bijvoorbeeld een landschap even zoveel kleurschakeringen als stemmingen doorloopt. Salvo kiest daarom gedurende een langere periode voor eenzelfde onderwerp, dat hij in een serie schilderijen belicht, totdat de schilderkunstige mogelijkheden voor het moment zijn uitgeput.

Op hoeveel manieren kan een roos worden geschilderd? (39)¹

Hij werkt in cycli, waarbij allerlei variaties van eenzelfde thema uitgeprobeerd worden. Juist met die seriematige aanpak

As long as the 'model' can be seen in a new way, as long as the definition is not completed, why should one interrupt the research? A logical motive is needed, for example: the 'definition' is finished. One can't paint the model in a new way any more. (37)¹

To me, man and nature give 'more space' than any other theory. (127)¹

A theory can become dogma, fanaticism, blindness. (128)¹

Just as Cézanne found the essence of the landscape in a play of geometric shapes, Salvo opts for a pattern which governs colour.

'Miraculous colour', a remark made by the Dutch artist Peter Struycken, an expert on colour if ever there was one, might well be Salvo's motto. Intrigued by Struycken's interest in Salvo's work – there is a world of difference between their methods – I invited him to bring his intense involvement with colour to bear in looking at Salvo's painting.

The two have identical points of departure: astonishment at the omnipresent abundance of colour, and their practice of emphasizing its variety in series of works. Any similarity stops right there. Struycken employs a strict method, enlisting the computer to visualize the complexity of a structure on the basis of a series of colour-differences. Any reference to reality, according to him, would affect the lucidity of his pronouncements.

Reference to reality is vital to Salvo, because representation

onderstreept Salvo dat het schilderkunstig onderzoek voor hem op de eerste plaats komt en dat het hem niet te doen is om het vertellende.

Schilderkunstige verbeelding staat voorop in plaats van theoretische doctrine.

Als het onderwerp steeds weer anders kan worden gezien, als de definitie nog niet is voltooid, waarom zou men dan een verder onderzoek afbreken?

Daarvoor zou een logisch argument moeten zijn, bijvoorbeeld dat de definitie is afgelopen, dat het onderwerp niet meer op een andere manier kan worden geschilderd. (37)¹

Ik vind dat de mens en de natuur 'meer ruimte' bieden dan welke theorie dan ook. (127)¹

Een theorie kan dogma worden, tot fanatisme of blindheid leiden. (128)¹

Zoals Cézanne de essentie van het landschap vindt in een somenspel van geometrische vormen, zo kiest ook Salvo als het ware voor een stramien, waaraan hij de kleur onderwerpt. 'Kleur dat wonder' een uitspraak van Peter Struycken, bij uitstek de beheerder van kleur, zou ook voor Salvo een lijfspreuk kunnen zijn. Geïntrigeerd door de interesse van Struycken voor het werk van Salvo, – beider werkwijze kent immers een wereld van verschil –, vroeg ik hem mee te kijken, vanuit zijn intense vertrouwdheid met kleur, naar de schilderkunst van Salvo. Het vertrekpunt van beiden is identiek: de verbazing over de overal aanwezige rijkdom in kleur, waarvan de

lends meaning to colour, or, as Struycken puts it: 'The roughest schematization is enough to achieve association and mood. Mood enhances the value and meaning of colour.'

Despite his more emotionally governed choice of subject-matter Salvo's method is strictly disciplined. The basis for each painting is a drawing, rendered in firm contours. He then draws a pattern of rings round the light source(s), which is (are) sometimes outside the picture. This divides the representation into areas which, depending on their distance from the light source and the influence of shadows, are based on the successive hues of the colour circle. Salvo never uses pure colours but always mixes them (with white) in order to ease the transition from light to dark. The intensity of the colour remains the same, moreover. Because of Salvo's adherence to the sequence of colours from the colour circle, transitions in a painting are never abrupt, even if he is not so fussy about the proper distances between the colours in the circle. They sometimes overlap. Salvo dwells for shorter or longer periods in one shade on the purple-blue/purple-blue-blue/green route. He deserves to be called the Italian master of colour because of the superior manner in which he allows the colours in his paintings to coexist. Salvo's method involves concentrating on a fragment of the representation which at that moment is concerned solely with colour. Malcolm Morley works in a comparable manner, using the hallowed method of the grid placed in front of the object to be painted (or a slide of it). The representation is then 'filled in', square for square, on the canvas. Both methods leave distinct traces on the canvas. The 'sum' of abstractly treated fragments gives the representation an alien appearance. In both artists'



verscheidenheid steeds in een reeks van werken benadrukt wordt.

Maar dan gaan de wegen uiteen. Struycken hanteert een strikte methode: met behulp van de computer maakt hij de complexiteit van een structuur aan de hand van een reeks kleurverschillen zichtbaar. Elke verwijzing naar de werkelijkheid zou volgens hem de helderheid van zijn mededelingen aantasten.

Voor Salvo blijft een verwijzing naar de werkelijkheid van groot belang, omdat de voorstelling betekenis geeft aan de kleur of zoals Struycken het noemt: 'de grofste schematisering is voldoende om associatie en stemming te bereiken. Stemming geeft meerwaarde en betekenis aan kleur'.

In vergelijking tot zijn meer emotioneel gekleurde keuze van de onderwerpen vertoont Salvo juist in zijn werkwijze een sterke discipline. Basis voor elk schilderij is een tekening, die in stevige contouren wordt opgebracht. Vervolgens tekent hij een patroon van kringen rond de lichtbron(nen), die soms ook buiten het schilderij valt (vallen). De voorstelling wordt hierdoor opgedeeld in vlakken, die afhankelijk van de afstand tot de lichtbron en de invloed van schaduwen, de opeenvolgende kleuren uit de kleurencirkel krijgen. Salvo gebruikt nooit pure kleuren, maar altijd gemengd (met wit) om de overgang van licht naar donker te vergemakkelijken.

De intensiteit van de kleur blijft bovendien hetzelfde. Door gebruik te maken van de opeenvolgende kleuren van de kleurencirkel zijn de overgangen binnen het schilderij nooit abrupt, ook al neemt Salvo het niet zo nauw met de afstanden die gelden tussen de kleuren in de kleurencirkel.

work, then, there is tension between abstraction and figuration. Salvo also operates in the area of the cliché. In August Bromeis' romantic impression of the ruins of Selinunt, his awe at nature and the relics of classic culture are expressed in the minute rendering of details and a panoramic view. Arcadian atmosphere is evoked by the shepherd and his flock. A hackneyed version of the romantic approach is encountered as 'tourist realism' on picture postcards, advertisements and 'assembly-line art'. The subject nonetheless continues to exert its fascination, even on Salvo. He exhibits a sentimental, even touching, approach while preserving the detachment of the observer.

Throughout his career Salvo has fought against the way the art takes things for granted, against its uncompromising judgement. In the heyday of conceptual art he surprised that same art world with his colourful, painterly answer to the sober, frequently black-and-white offerings.

Salvo the loner, whose work frankly acknowledges his debt to the past, has gradually been joined by such artists as Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Jiri Dokoupil, Milan Kunc, Jan Knap, Rob Scholte. Prompted by widely differing motives, art history has opened up again, acting as a source of inspiration for new formulations in today's figurative painting.

Elbrig de Groot

(Translated from the Dutch by Ruth Koenig)

Soms overlappen ze elkaar. Op de route paars-blauw/paars-blauw-blauw/groen vertoeft Salvo nu eens kortstondig, dan weer lange tijd binnen één kleurschakering. Salvo kan met recht de Italiaanse meester van de kleur genoemd worden, door de superieure wijze, waarop hij de kleuren in zijn schilderijen naast elkaar laat leven.

Met zijn methode van werken concentreert Salvo zich steeds op een fragment van de voorstelling, waarin het hem op dat moment alleen maar over kleur gaat. Een vergelijkbare werkwijze gebruikt Malcolm Morley, die de aloude methode gebruikt van het 'grid', dat voor het te schilderen onderwerp (of een dia ervan) wordt geplaatst. Op het doek wordt de voorstelling vervolgens vakje voor vakje 'ingevuld'. Beide methodes laten heel duidelijk hun sporen na op het doek.

De 'optelsom' van abstract behandelde fragmenten geeft de voorstelling een vervreemdende werking. Bij beide kunstenaars is er dan ook de spanning tussen abstractie en figuratie.

Salvo beweegt zich bovendien in het spanningsveld van het cliché. In de romantische impressie van de ruïnes van Selinunte door August Bromeis komt het ontzag voor de natuur en de overblijfselen van de klassieke cultuur tot uiting in de minutieuze weergave van details en het weidse vergezicht. Een arcadische sfeer wordt opgeroepen met de herder en zijn kudde.

Deze romantische benadering is, volledig versleten als 'toeristisch realisme', terug te vinden in ansichtkaarten, reclame en 'lopende band schilderijtjes'.

Maar natuurlijk blijft het onderwerp boeien, zo ook Salvo. Bij Salvo is er sentiment, zelfs een aandoenlijke benadering, maar tegelijkertijd is er de afstand van de waarnemer.

Gedurende zijn hele loopbaan heeft Salvo zich afgezet tegen de vanzelfsprekendheid, het onwrikbare oordeel in de kunstwereld. In de hoogtijdagen van de concept-kunst verraste hij die kunstwereld met zijn kleurrijke, schilderkunstige antwoord op de sobere, veelal in zwart-wit uitgevoerde mededelingen.

De eenling Salvo, die zich met zijn werk onomwonden schatplichtig toonde aan het verleden, kreeg langzamerhand gezelschap van kunstenaars als Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Jiri Dokoupil, Milan Kunc, Jan Knap, Rob Scholte. Vanuit zeer verschillende motieven is de kunstgeschiedenis weer opengelegd en fungeert als inspiratiebron voor nieuwe formuleringen in de hedendaagse figuratieve schilderkunst.

Elbrig de Groot

Ruïnes als staat van geluk

Ruins that represent felicity

Ruïnes als staat van geluk. Dorische zuilen met op de achtergrond een zon die ondergaat als een oranje bal, gekleurde wolken boven een architraaf, kapitelen in een gladde weide.

Nostalgie betekende oorspronkelijk: een smartelijk verlangen terug te keren. Bij de romantici richtte dit verlangen zich op het verleden en ging het gepaard met een voorvoelen van onrealiseerbaarheid. Bij Salvo verandert het in extase over het heden.

Griekse tempels veranderen in minaretten van het Ottomaanse Rijk. Moskeëen worden gladde massa's, cipressen wringen zich als kegels omhoog, een straat dringt zich de huizenblokken binnen van een ondoordringbare Oosterse wereld.

Ik heb Salvo leren kennen dankzij zijn liefde voor boeken. Zijn huis staat er vol mee. Zijn nieuwsgierigheid is even grenzeloos als zijn oordeel oorspronkelijk. Hij heeft de onverstoorbare, heldere dwaasheid te denken dat boeken redding brengen. Of, voor het moment zelf, geluk. Boeken bezorgen hem het kinderlijke geluksgevoel dat alleen geliefden ervaren: een allesomvattend geluksgevoel.

Toch hebben de boeken die Salvo schildert geen titels, geen regels. Ze geven stilleven weer, abstracte voorwerpen in een buiten de tijd gelegen ruimte.

De contouren van de nachtelijke stad, waar trams door lege straten rijden, doemen op als coulissen in een theater.

De besneeuwde dorpen ademen een naïeve betovering, in

Ruins that represent felicity. Dorian columns against the background of an orange-coloured-rubber sunset, coloured clouds hanging above an architrave, capitals placed upon a smooth landscape.

In its origins, nostalgia meant the painful desire of returning. In the Romantics' vision, one turned to the past, and in doing so, was accompanied by the presentiment of the unrealizable. In Salvo, nostalgia transforms into the ecstasy of the present.

The Greek temples transform into minarets of Ottomania. The mosques become smooth masses, each cypress twines around itself to form a cone-shaped figure, a street penetrates into the cubes of an unpenetrable Orient.

I met Salvo thanks to his love for books. His house is filled with volumes to read. His curiosity is just as boundless as his judgement is original. He possesses the tranquil and lucid madness of expecting to find salvation in books. Or else, for the moment, he expects only joy from them. Books give him the felicity of a child; it is the same that lovers experience: total felicity. Nevertheless the books that Salvo paints are without titles, without lines. They comprise 'nature morte', and are abstract objects in a space which is outside time.

The nocturnal outskirts of the cities, with trams that procede along the empty streets, rise up like the curtains inside a theatre.

The villages covered with snow convey a naive enchantment in intimacy with the hidden landscape beneath.

enige verstandhouding met het verborgen landschap. Ook in zijn eerste werken is Salvo te herkennen aan de metamorfose. Salvo de Italiaan, tussen 'Eenwording' en 'Verraad'. Salvo die Italië en Sicilië reduceert tot landkaarten in helaas leesbare hiërogliefen. Salvo die het opschrift 'IK BEN DE BESTE' beitelde waar de trots de ironie om bevestiging vraagt, en de ironie zich meet met haar enig mogelijke tegenstander: zichzelf. Hier dient de ironie om het heden in de plaats te stellen van de toekomst. Maar het heden vormt de toetssteen voor iedere voorspelling, en nu is de voorspelling uitgekomen.

En dan Carpaccio en Rafael en andere meesters uit de vijftiende eeuw, getransponeerd op een wijze die er niet zo zeer naar streeft ze te vervreemden – het bescheiden doel van 'citaten' – als wel ze te herontdekken.

Salvo citeert niet, hij steelt. Als alle grote schilders vraagt hij geen toestemming, die hem in ruil voor vleierij, handigheid en een knipoog uiteindelijk zou worden gegeven. Hij eigent zich beelden en thema's toe in de letterlijke zin des woords: hij maakt ze zich eigen. Wat hij op grond van erfelijke bepaaldheid met zich meedraagt kan men analyseren, maar in werkelijkheid is er een nieuwe individu met een geheel eigen karakter. De werkelijkheid van Salvo is de herontdekking van de schilderkunst.

Salvo heeft een horizontale, geen verticale kijk op de traditie van de schilderkunst en haar meesters. Een opvatting die bepaald wordt door ruimte, niet door tijd. Ik herinner mij dat hij me op een avond in Turijn op straat zei: 'Waarom zou ik

Even in his first works, the motto of Salvo was metamorphosis. Salvo, the 'tricolore' (the Italian flag of unity), between the Risorgimento (Unity of Italy) and Tradimento (betrayal). Salvo who reduces Italy and Sicily to a map of hieroglyphics which are, unfortunately, decipherable. Salvo who carves the epigraph: 'I AM THE BEST', in which pride beseeches irony to back it up, and irony competes with its only possible antagonist: itself. The irony here comes from an attempt to substitute the present with the future. But the present is a true moment of all former prophecies, and today those prophecies have come to pass.

And then Carpaccio and Raffaello and other Fifteenth Century masters, transposed in such a way as not to alienate them (and this is the modest objective of 'quotations') but rather to rediscover them.

Salvo does not 'quote': he steals. Just like all the great painters, he does not ask permission to quote. Such permission would be fatally granted to him in exchange for adulation, manner or a wink of approval. He takes possession of images and themes in such a literal sense that they become his own. One might make an analysis of the artistic patrimony which composes his genetic inheritance, but the final reality reveals a new and different individual. Salvo's reality is the rediscovery of painting.

Salvo has a horizontal, and not a vertical, vision of the painting tradition and the masters that have contributed to it. It is a spatial, and not a temporal, idea. I remember one evening in a Turin street, he said to me: 'Why should I choose modern painters? I choose the best.' The classic attitude of Salvo.

voor de modernen kiezen? Ik kies de besten.' Salvo's klassieke inslag.

De mysterieuze vreugde teweeggebracht door zijn schilderijen, die benaderen wat Klee het hart van de schepping noemde. Schoonheid niet als manier om het lijden uit de weg te gaan, maar om kennis te nemen van een hogere waarheid, waarin goed en kwaad in een ondoorgrondelijke vrede zijn vastgelegd.

In het neonlicht van een bar wachten mannen onbeweeglijk de uitslag van hun spel af, dat opnieuw de oeroude functie verkrijgt het raadsel te tarten.

De huizen, de straten, de fabrieken, de auto's op zijn laatste schilderijen. Hun vereenvoudigd lijnenspel verenigt onveranderlijkheid en dynamiek, woord en stilte.

'Het genie is wijsheid en jeugd.' Dat is Salvo.

Giuseppe Pontiggia

(Vertaald uit het Italiaans door Geraldine Raap)

The mysterious joy that his pictures excite are close to what Klee called the heart of creation. Beauty not as an elusion of sufferance, but as knowledge of a transcendent truth which engraves good and bad in an undecipherable peace.

In the neon lights of the bar, immobile men await the response of the game which re-acquires an archaic function of the challenge of the enigma.

The houses, the streets, the factories and the cars of the most recent paintings. The simplified geometry of their lines reconcile staticity and dynamism, word and silence.

'Genius is wisdom and youth.' This is Salvo.

Giuseppe Pontiggia

(Translated from the Italian by Bill Dotson Smith)

De pen ter hand nemend word ik gehinderd door het besef (een besef dat nog versterkt wordt door jaren lezen) dat geschriften van dichters vervelend zijn, verstoken van literaire kwaliteiten en weinig informatief, en wel omdat niets mij ertoe brengt te denken dat ik hierop een uitzondering zou zijn.

*De dag dat je zal moeten zeggen:
'Dante, ik beschik niet over jouw kracht'
Zal de droevigste dag van je leven zijn.
We kunnen niet van start gaan
Zonder er zeker van te zijn
Het beste van degene die ons vooruit snelt
In te halen.*

Zo luidt een gedicht van Tommaso Landolfi, verschenen in wat zijn laatste bundel zou zijn, 'Het verraad'.

Zo denk ik er ook over. Maar Karel Schampers en Elbrig de Groot vragen mij iets te schrijven voor deze catalogus, die wordt uitgebracht ter gelegenheid van de tentoonstelling die men zo vriendelijk is aan mij te wijden. Daar mijn dankbaarheid groot is (een ladder waartegen je, eenmaal boven, een schop geeft, zei Alarcon) kan ik niet weigeren; in ieder geval zal ik het kort houden.

Wilt u iets over mijn werk weten? Of over mijn leven? Over het algemeen zijn dit de onderwerpen waar schilders het over hebben. Ik denk omdat ze daar het meest over weten. Als ze over het looien van leer zouden moeten schrijven, of over duivenmelken, zouden ze zich moeten oriënteren, gegevens verzamelen, waarnemingen verrichten etc., hetgeen veel

Ik kijk vooruit naar mijn brandende kaarsen

25

It upsets me to take pen in hand with the knowledge (and this knowledge has been confirmed by years of reading) that the writings of painters are boring, without any literary value and are scarcely informative. Having taken this into consideration, nothing induces me to think that I would be an exception.

*The day in which you will have to say:
'Dante, I do not have your force',
Will be the saddest day
of your life: it is not possible
To undertake anything
Without being certain of excelling
The best of those who have gone before us.*

Such were the words of a poem of Tommaso Landolfi, who wrote in that which was to become his last book, 'Betrayal'. The fact is that I conceive things in exactly the same way. But Mr. Karel Schampers and Mrs. Elbrig de Groot have asked me to write something for the catalogue which is being published on the occasion of this exposition, so generously dedicated to me. While I, not without gratitude of recognition (a stairway which, according to Alarcon, once having ascended it one receives a kick), and also not being able to refuse, shall at least make an appeal to brevity.

Would you like to know something about my work, or something about my life? These are the usual topics that are discussed about painters. I forward this opinion because those are the topics that I am acquainted with best. If I should have to write about dressing raw-hide or about dove-breeding, I would have

I am looking at
my burning candles in front of me

tijdverlies zou betekenen. Terwijl ze nu alleen maar de band van het geheugen hoeven af te draaien, die ze werktuiglijk en onnauwkeurig uit kunnen schrijven.

Het leven. Ik citeer Kavafis:

*De voorbije dagen blijven achter staan,
een trieste reeks van gedoofde kaarsen;
die het dichtst bij staan walmen nog,
koude kaarsen, gesmolten en gekromd.*

*Ik wil ze niet zien, hun aanblik bedroeft me,
en het bedroeft me te denken aan hun vroegere licht.
Ik kijk vooruit naar mijn brandende kaarsen.*

*Ik wil me niet omdraaien, om niet met huivering te zien
hoe snel deze donkere reeks zich verlengt,
hoe snel de gedoofde kaarsen vermeederen.*

lets over je eigen werk zeggen. Dat is net als proberen kwik vast te pakken.

Zeker: de fabel van Aesopus over de oude boer, die op zijn sterfbed aan zijn zoons vertelt dat zich een schat in de grond bevindt, niet in een kist maar in de rijke opbrengst van de met vreugde en ijver bewerkte aarde, heeft voor mij altijd paradigmatische waarde gehad.

En toch, ook al zou ik tot de categorie kunstenaars behoren die zich uitdrukt door middel van de roes, zoals ik na het lezen van Ernst Kris en Otto Kurz begrepen heb, moet ik wel geloven aan het bestaan van duistere krachten, die, om maar een voorbeeld te noemen, terwijl de schilder slaapt wijzigingen en

to study, research data, observe, etc. and this would involve a great loss of time; whereas in the present request, I only have to play back the tape of my memory and, just as a machine does, make an unfaithful transcription of what is played.

Life. I shall refer to the words of Kavafis:

*The days of the past remain behind,
a painful line of burnt-out candles,
the most recent ones still smoke,
cold, melted, dimmed.*

*I do not want to see them, their sight grieves me,
my memory of them grieves me because of their former light.
I am looking at my burning candles in front of me.*

*I do not want to turn around, for in not so doing,
I do not perceive, with a shiver
how quickly the sombre line extends itself
how quickly my burnt-out candles increase.*

To talk about one's own work is like grasping mercury. Certainly, the fable of Aesop: the one of the old dying farmer who tells his children that there is a treasure in the ground which is not to be found in a treasure chest, but in the magnificent crop that the ground will yield if dug with enthusiasm and fervor, has always been paradigmatic for me.

And yet, I who have learned through reading Ernst Kris and Otto Kurz, could be considered as pertaining to that category of artists who express themselves through rapture; I cannot help but believe in the existence of that occult forces which, just to

verbeteringen aanbrengen op zijn doek. Het is duidelijk dat je goede kruiwagens nodig hebt.

Hoe kom je aan invloedrijke vrienden?

Misschien door... Nee, ik vind dit niet iets om van de daken te schreeuwen. Wellicht kunnen we het daar eens over hebben onder vier ogen, als de gelegenheid zich voordoet.

Salvo, december '87

(Vertaald uit het Italiaans door Geraldine Raap)

give an example, while the painter sleeps, enter into the painting itself and corrects and betters it. It is obvious that one must be strongly recommended as artist. Otherwise how can one come to have such influential friends? Perhaps with... Wait: I do not think that these are discussions to throw out to the four winds. Maybe we could talk about them a tête-à-tête if the occasion arises.

Salvo, December '87

(Translated from the Italian by Bill Dotson Smith)