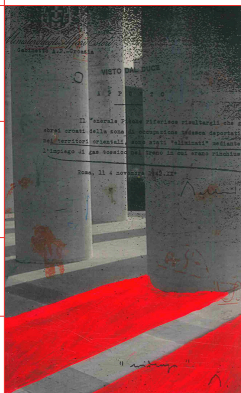
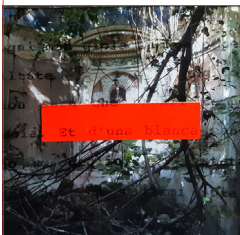
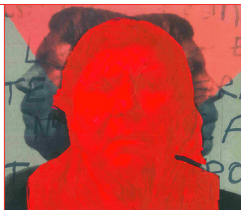
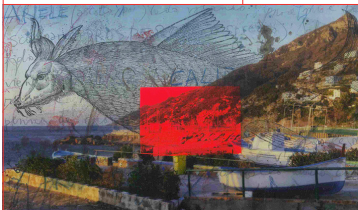


# Salvatore Puglia

Via dalla Storia.  
Le fil rouge

MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea  
10 marzo - 14 aprile 2026



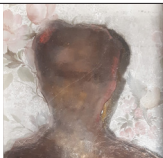




Salvatore Puglia - Via dalla Storia. Le fil rouge  
10 marzo - 14 aprile 2026

## IDENTIFICAZIONI MIX

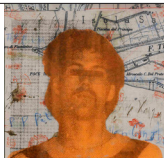
## *Identificazioni*



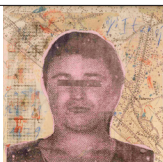
La Buoncostume-Wallflowers 07  
2009 / 32x32 cm



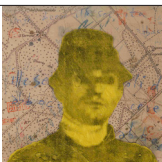
La Buoncostume-Salpêtrière 03  
2020 / 34x34 cm



Wallflowers remix 01  
2023 / 32x32 cm



Wallflowers remix 02  
2023 / 32x32 cm



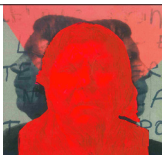
Wallflowers remix 03  
2023 / 32x32 cm



La Buoncostume suite 04-06 bis  
2009 / 42x66 cm



Leçons d'anthropométrie bis 01  
2024 / 25x25 cm



Leçons d'anthropométrie bis 02  
2024 / 25x25 cm



Leçons d'anthropométrie bis 03  
2024 / 25x25 cm



Leçons d'anthropométrie bis 04  
2024 / 25x25 cm

## VIA DALLA STORIA. LE FIL ROUGE

*Nicoletta Cardano*

Historien de formation, fort d'une longue expérience dans la recherche, Salvatore Puglia utilise des images historiques et artistiques issues de divers fonds, parfois d'une richesse exceptionnelle, selon une démarche qui considère les traces de l'histoire comme une matière à transformer. À travers des processus de manipulation, de superposition et de réinterprétation de documents visuels existants, trouvés ou produits par lui-même, il interroge notre héritage historique et historico-artistique, mettant en lumière de nouvelles interprétations et significations possibles.

Des traces apparemment anodines se fondent et se contaminent avec des éléments picturaux, textuels ou plastiques récents ou encore plus anciens. Ses œuvres révèlent la stratigraphie d'une sorte d'archéologie visuelle, qui fouille le passé et dévoile des niveaux cachés de sens. Au lieu de mettre en lumière un aspect oublié du passé, il l'utilise dans un processus de transformation pour montrer métaphoriquement les mécanismes de l'occultation. Il compose ses images par couches en utilisant un langage visuel diversifié : photographies, encarts, encres, fils et aiguilles, gravures sur verre...

### 2012 *Rupestre* 00 45x60 cm

La photographie est utilisée dans sa fonction reproductive, comme un témoignage à traduire et à interpréter de multiples façons, et/ou comme un ready-made.

À la frontière ténue entre le document, la conservation, la perte et la mémoire, la reproduction implique nécessairement une perte. L'originalité de l'image première étant de toute façon perdue, il reste les possibilités infinies de la recréer dans notre imagination en recherchant une autre vérité.

### 2006 *Ex voto* Installation Espace Communes Paris

Souvent, un trait rouge fluorescent (défini par l'artiste comme « la couleur la plus artificielle qu'il connaisse ») apposé sur la photographie est le moyen de déstabiliser le regard, d'empêcher la perception de l'image dans son intégralité, d'ouvrir une brèche temporelle en son sein.

### 2006 *Ex voto* montage

En 1999, dans l'ouvrage *Via dalle immagini/Verso un'arte della storia (Leaving Pictures. Towards an Art of History*, Ed. Menabò, Salerno) dont il a assuré la direction, Puglia s'est interrogé sur la relation entre l'art et l'histoire : « Parasitaire, telle est l'art de l'histoire : il dépend directement de son document. Celui-ci, en tant que source historique, est généralement considéré de deux manières : soit comme un simple témoignage véridique, soit comme un texte « suggestif », « évocateur ». On cherche ici une autre façon de le traiter, qui mette au centre sa transformation éventuelle : celle-ci ne peut se produire qu'à travers un processus à la fois interprétatif et métamorphique. (...) d'un côté les scories, les vestiges ; de l'autre l'attention, le choix, la métamorphose.

(...) on ne cherche pas une reconstruction improbable de l'histoire ; on tente plutôt une réexposition multiforme. L'histoire n'est ni progressive, ni circulaire. Elle est éternellement fragmentée et interrompue, reprise et déformée, comme un disque blanc de mixage d'un DJ improvisé (...) Plus qu'à quelque chose qui se développe ou qui revient, nous sommes face à un amoncellement de ruines parmi lesquelles choisir les pièces de nouveaux assemblages, de nouveaux Frankenstein artistiques et historiques polymorphes. »

Le fil narratif de l'exposition proposée retrace, comme un fil rouge, certains axes thématiques de l'œuvre de Puglia à travers de véritables séries, souvent retravaillées au fil du temps avec l'ajout de nouveaux éléments et matériaux, un élargissement continu de la recherche concernant les rééditions de sujets, les types de documents et les supports utilisés. À différentes époques, les séries proposent des variantes différentes à la résolution d'un problème formel initial.

2009 *La Buoncostume suite* 42x140 cm

### *Identifications*

La série a pris naissance dans l'intérêt initial, dans les années 1990, pour les pratiques d'identification judiciaire et criminelle et pour les photos d'identité judiciaire, réalisées selon des critères jugés fiables et scientifiques, dans la tentative positiviste de définir les « types » humains et d'identifier les différentes maladies mentales. Archivées comme documents historiques, elles se révèlent être des images anonymes de visages et de corps sans histoire.

2010 *Carnet anthropométrique*

Des « portraits » photographiques, tirés de la collection Charcot, d'inconnus hospitalisés dans le service des maladies mentales de la Salpêtrière, aux photographies de la police romaine de la Buoncostume des années 1970, heureusement récupérées, le travail de Puglia est passé de la manipulation du document photographique à une réflexion sur le thème de la pose, du regard et de l'interprétation. Dans la série *Buoncostume-Salpêtrière* (2020-2023), les visages anonymes se combinent et se superposent, notamment grâce à un jeu d'ombres et de surfaces réfléchissantes. La posture « statuaire » des personnes immortalisées par les clichés de la Buoncostume, avec une grille métrique en arrière-plan, met en œuvre d'autres modes de manipulation avec des fonds, des dégradés de couleur, des incisions de signes à la surface, rendant l'image perméable à d'autres possibilités de lecture (*La Buoncostume suite* et *La Buoncostume/Wallflowers*, 2009). Le cycle *Leçons d'anthropométrie* (2010) est lui aussi issu d'une recherche d'archives. Une sélection de six portraits photographiques, datant des années 1920 et tous se rapportant à une même famille, accompagnait le carnet anthropométrique, un livret en vigueur en France de 1912 à 1969 pour contrôler et réglementer les catégories sociales stigmatisées comme dangereuses, parmi lesquelles la population gitane. Les images sont reproduites sur verre et altérées par la superposition d'inscriptions reprenant les « règles » du carnet, par la combinaison avec d'autres portraits et par l'insertion de formes géométriques de couleur rouge et blanc fluo.

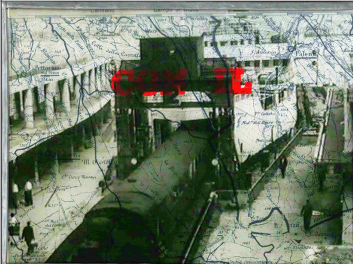
2010 *Leçons d'anthropométrie 01-03* 75x25 cm

# A

Salvatore Puglia - Via dalla Storia. Le fil rouge  
10 marzo - 14 aprile 2026

CON IL CUORE FERMO. SICILIA

*La storia*



Con il cuore fermo 01  
2022 / 30x40 cm



Con il cuore fermo 02  
2022 / 30x40 cm



Con il cuore fermo 03  
2022 / 30x40 cm

## Rupestres

Puglia a récemment consacré une série d'œuvres intitulée « Rovine nella selva » au thème du paysage, et plus particulièrement à la relation de conflit et d'intégration entre nature et civilisation. Dans cette série, il a superposé le texte dantesque du Purgatoire à des photos de sites archéologiques de la Tuscia, des images de ruines et de vestiges intégrés dans l'espace naturel. Dans une autre série, des cartes de randonnée, ou des cartes de l'Institut géographique militaire qui ne correspondent pas au lieu photographié, interfèrent avec l'image du paysage naturel, accompagnées d'une police de caractères en rouge, une lettre dans chaque œuvre pour composer la phrase « Et in Arcadia [ego] ».

### 2023 *Rovine nella selva* 10 30x40 cm

L'intérêt pour les paysages fait écho à celui pour les visages, dans la mesure où, pour Puglia, les deux impliquent le même type d'approche du médium photographique. Ces deux thèmes correspondent également à son attention portée aux « espaces intermédiaires, qui ne sont pas tout à fait naturels et ne sont pas encore tout à fait « humanisés ».

### 2016 *Land painting X* 25x25 cm

Certaines œuvres de la série *Land paintings*, réalisées entre 2013 et 2016, sont nées d'excursions dans la région de la Tuscia, au nord de Rome, une terre peu habitée et riche en sites préhistoriques et archéologiques, où l'artiste dépose au sol, pour ensuite le photographier, un élément matériel, un signe aliénant, une sorte de feuille ou de langue réalisée en latex rouge fluorescent. Dans certains cas, l'image de différentes couches de végétation ou de vestiges de constructions humaines fait apparaître, outre l'élément étranger en latex, la silhouette superposée d'un animal, un quadrupède hors contexte, tiré des recueils d'histoire naturelle du XVIIIe siècle de Buffon.

### 2021 *Histoire des monstres 03* 24x42 cm et *Histoire des monstres 05* 24x42 cm

## Intrus

La curiosité insatiable de Puglia pour l'univers complexe de la documentation historique et des images, ainsi que ses explorations historico-littéraires incessantes, l'ont conduit, fin 2021, à découvrir les bestiaires du XVIe siècle du naturaliste Ulisse Aldrovandi (1522-1605). Les planches de *Monstrorum Historia*, consultées dans un exemplaire publié à Bologne en 1642 et conservé à la bibliothèque du Carré d'art de Nîmes, la ville où Puglia vit et travaille, ont donné le coup d'envoi à un nouveau travail de tissage d'images et d'ajouts textuels : la reproduction en transparence des gravures de monstres marins est superposée à un fond photographique de paysages contemporains, souvent liés à des plages et à des portions de côtes européennes. Ce sont des présences soudaines et oniriques, des éléments d'un passé qui refait surface de manière imprévisible, hors de tout récit possible. La variante de ce travail devient en 2023 *Monstrum nostrum*, un titre qui fait écho au discours du pape François aux Rencontres méditerranéennes de Marseille, en septembre de cette même année. En renouant avec la tradition des monstres, Puglia attire notre attention sur le débat concernant ceux qui, aujourd'hui, sont les monstres qui, dans

notre monde chaotique en constante mutation, mettent en crise et bouleversent nos fragiles équilibres précaires.

Dans le mécanisme linguistique combinatoire adopté par Puglia, « l'intrus » est l'élément étranger récurrent, nécessaire et traumatisant. Il s'insère avec force au sein d'une entité dotée d'un équilibre propre afin de déstabiliser la vision et de construire quelque chose de différent qui mène à un nouvel angle de vue possible, à une nouvelle relation entre nous et « l'autre ». Les deux autres séries présentes dans cette section sont particulièrement significatives de cette dynamique :

**2024 *Tarquinia B 07* 30x30 cm**

*Tarquinia B* (2015-2026)

Travail photographique sur sept tombes étrusques de Tarquinia. Chaque tombe est parfaitement « habitée » par des figures inattendues et imprévisibles issues d'autres cultures (des Inuits aux Hopis, en passant par des Chinois ou des habitants de Patagonie) qui semblent s'intégrer parfaitement aux peintures d'origine. Exemple est l'intrusion de la photo de Franz Boas qui, un peu écrasé sous le toit bas de la tombe 3713, mime, pour les marionnettes du Musée national d'histoire naturelle, la cérémonie de l'hamatsa, la soi-disant danse cannibale des Kwakiutl de Colombie-Britannique.

**2025 *Tarquinia B 00* 30x30 cm**

*Impression, monument* (2023)

Un cycle de photographies qui part de l'observation directe d'une série de tableaux d'Eugène-Louis Boudin conservés dans les réserves du musée des Franciscaines à Deauville. Les reproductions des peintures impressionnistes deviennent une sorte d'apparition extraordinaire insérée « ad hoc » dans une série de clichés photographiques de lieux emblématiques de la Normandie contemporaine. Le caractère intrusif de cet élément est souligné par des rectangles peints en rouge fluo qui reproduisent les dimensions des tableaux reproduits.

**2023 *Impression monument 02 et 06* 26 x 44 cm**

*La Storia*

*Millenovecento* (2018-2024)

C'est ce même fil conducteur théorique qui anime l'installation *Millenovecento* (2018-2024). Cette série, qui fait suite à l'œuvre précédente *Ex voto* (2004 à 2006), s'appuie sur la photographie : une image en noir et blanc imprimée directement sur du verre et superposée à un papier trouvé et « repeint », ou, à l'inverse, une photographie sur papier

# B

Salvatore Puglia - Via dalla Storia. Le fil rouge  
10 marzo - 14 aprile 2026

GALATINA REMIX

*La storia*



Galatina remix 01  
2022 / 30x40 cm



Galatina remix 02  
2022 / 30x40 cm



Galatina remix 03  
2022 / 30x40 cm



Galatina remix 04  
2022 / 30x40 cm



Galatina remix 05  
2022 / 30x40 cm



Galatina remix 06  
2022 / 30x40 cm



Galatina remix 07  
2022 / 30x40 cm



Galatina remix 08  
2022 / 30x40 cm



Galatina remix 09  
2022 / 30x40 cm



Galatina remix 10  
2022 / 30x40 cm



Galatina remix 11  
2022 / 30x40 cm



Galatina remix 12  
2022 / 30x40 cm

servant de fond à un texte ou à un graphique reproduit sur du verre. Il n'y a pas de hiérarchie d'importance entre les images et les matériaux utilisés. Aux tirages analogiques de bonne qualité réalisés par l'artiste s'ajoutent des coupures de journaux, des photocopies, des photographies provenant d'archives privées. On retrouve toujours une couleur rouge luminescente, déconcertante, qui, à ce jour – dit Puglia – « est un peu ma signature ». Chaque pièce présente une manière de « tisser » par accumulation et reconstruction de traces visuelles dispersées, selon une vision de l'événement qui refuse la linéarité du temps historique dans le but de désamorcer les mécanismes du refoulement, afin de permettre à la conscience de faire resurgir des expériences, des souvenirs, des moments d'un passé souvent douloureux. L'installation, sorte de galerie ou de mosaïque de pièces de formats variés, encadrées au plomb, est axée sur l'histoire, notre histoire commune entrelacée à la biographie de l'artiste. « En ce sens – écrit Puglia – je me "historicise" en tant qu'homme ayant vécu la majeure partie de sa vie au siècle dernier ».

*2019 Il peso del mondo 18x24 cm, Imponderabilia 01 20x30 cm, In Africa 20x30 cm*

Cette section est enrichie par deux autres séries sur les thèmes du XXe siècle, inspirées des documents filmés de Gianfranco Mingozzi.

#### *Galatina remix (2022-2023)*

Puglia, depuis toujours fortement attiré par le thème de la Taranta, s'inspire dans ce travail du célèbre film documentaire de Gianfranco Mingozzi, réalisé en 1962 avec la collaboration de l'anthropologue Ernesto de Martino, du musicologue Diego Carpitella et avec le commentaire de Salvatore Quasimodo. Il reprend certains des photogrammes de Mingozzi imprimés sur celluloïd, choisis également selon un intérêt « autobiographique », et les réélabore à sa manière, en les combinant avec des extraits de cartes topographiques du sud de l'Italie et des pièces de puzzle peintes en rouge fluorescent. La série se présente comme une séquence progressive dans laquelle chaque œuvre comporte une ou plusieurs lettres de l'inscription « Et In Arcadia Ego », tandis que les pièces de puzzle peintes en rouge s'insinuent dans les images selon la suite de Fibonacci jusqu'à recouvrir presque entièrement la reproduction photographique.

*Con il cuore fermo (2022)* réinterprète certaines images d'un autre documentaire de Gianfranco Mingozzi réalisé en 1965, *Con il cuore fermo, Sicilia*. L'artiste revient sur les thèmes du XXe siècle avec des références biographiques particulières à ses origines siciliennes. Trois œuvres encadrées au plomb, dans lesquelles les captures d'écran de la première séquence du film, imprimées sur verre, se combinent avec des fragments de cartes topographiques, tandis que le titre, en rouge, est réparti sur les trois surfaces différentes.

Le fil rouge, la récurrence de la couleur rouge, devient le fil conducteur qui nous guide dans une lecture ordonnée, ou bien aléatoire, arythmique ou syncopée, des images de Puglia qui occupent de manière ordonnée les murs de l'espace de « l'autre modernité » à la Piacentini du MLAC, dans le palais du Rectorat à Rome, comme les fragments d'un récit qui avance par à-coups, laisse des zones d'ombre, s'interrompt sans prévenir.

## LA TRANSPARENCE DE L'HISTOIRE

Salvatore Puglia

1990-1992 *Aschenglorie*, installation à la galerie Alternance, Strasbourg, environ 200 x 500 cm

« Et il savait d'ailleurs qu'on ne peut briser une tradition plus efficacement qu'en en extrayant ce qu'elle a de précieux et de rare : les coraux et les perles. » \*

*Un. Findlinge.*

Krempelmarkt Potsdamerplatz, Berlin 1990, photo Thomas Gade

Il existe un mot allemand à double sens : « Findlinge ». Il désigne à la fois les roches erratiques déposées par les glaciations dans des territoires de nature géographique diverse et les « enfants trouvés ». Cette double définition n'existe ni en français ni en italien, bien qu'elle se réfère autant à un objet trouvé dans un endroit où il ne devrait pas être qu'à un être abandonné, recueilli et adopté.

Les touristes et les voyageurs qui se seraient promenés à Berlin après la chute du Mur (novembre 1989) seraient peut-être tombés sur l'immense marché aux puces du quartier de la Potsdamerplatz, devenu un gigantesque terrain vague après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. On aurait dit que tous les habitants de l'Allemagne de l'Est s'étaient rassemblés pour vendre leurs maigres biens et, surtout, leur propre histoire. On pouvait y acheter pour quelques sous des appareils photo soviétiques, de vieilles machines à coudre et des vélos rouillés, mais aussi de nombreux documents papier et des albums de photos de famille. C'est à cet endroit que le cours de mon travail artistique a changé, car c'est là que j'ai commencé à travailler directement sur les images et les documents trouvés.

1992 *Aschenglorie*, détail 70x50 cm

1993 *Über die Schädelnerven*, détail de l'installation

Ma première grande installation, *Aschenglorie*, a été composée à partir d'éléments ramassés à la Potsdamerplatz, tandis que les suivantes (*Über die Schädelnerven*, *Vanitas*) s'inspiraient plus délibérément d'images issues d'archives psychiatriques, ou simplement médicales. À cette époque, j'utilisais des clichés radiographiques. Pour moi, ces clichés étaient à la fois une écriture propre au corps humain et un écran translucide à travers lequel on pouvait deviner et tenter de déchiffrer l'image.

À cette époque, je m'intéressais beaucoup à la question de la traduction entre texte et image. J'étais toujours frappé par les petites phrases et les citations que je rencontrais en lisant un livre. Une nouvelle de l'écrivain romantique Adelbert von Chamisso m'a marqué pendant de nombreuses années : l'histoire de Peter Schlemihl, qui vend son ombre au diable en échange de tout ce qu'il pourrait désirer, mais qui, finalement, ne peut exister sans cette chose immatérielle. Mais aussi un commentaire de Sören Kierkegaard sur la « mélancolie réflexive » : « C'est cette douleur réflexive que j'entends évoquer et, dans la

# C

Salvatore Puglia - Via dalla Storia. Le fil rouge  
10 marzo - 14 aprile 2026

## KEAMS CANYON

*La storia*



**Keams Canyon 01**  
2022 / 30x30 cm



**Keams Canyon 02**  
2022 / 30x40 cm



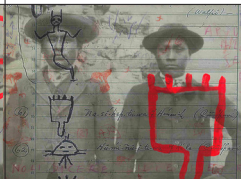
**Keams Canyon 03**  
2022 / 30x40 cm



**Keams Canyon 04**  
2022 / 30x30 cm



**Keams Canyon 05**  
2022 / 30x40 cm



**Keams Canyon 06**  
2022 / 30x40 cm

mesure du possible, illustrer par quelques exemples. Je les appelle traces d'ombre, pour rappeler par ce nom que je les emprunte au côté obscur de la vie et parce que, comme des traces d'ombre, elles ne sont pas spontanément visibles. » Le mot danois pour ces figures est skyggerids.

### Photo Papa en fez

1995 Berceuse, installation, 120x180 cm et Berceuse, installation, détail 80x30 cm

Voici une autre œuvre sur l'idée des ombres qui pourraient révéler quelque chose d'inexprimé. Elle s'appuie sur une seule photographie, représentant un enfant dans les années 30, quelque part en Italie, dépossédé de lui-même, montré dans une attitude belliqueuse qu'il ne pouvait peut-être pas faire autrement que d'adopter.

Dans la pose photographique (évidemment, toute image photographique isole son sujet et en fait une icône), l'enfant est « promis », livré par les adultes au régime qui lui garantira l'avenir dans lequel ils l'ont inscrit. Voici trois variations sur ce thème : un enfant en uniforme faisant le salut fasciste ; un enfant en uniforme avec une massue ; un enfant en uniforme avec un portrait du Duce.

Cette tendresse dans le geste de placer l'enfant devant l'objectif photographique, qui est le même que celui avec lequel nous prenons des photos de nos enfants, s'accompagne d'une prémonition : cet enfant, qui est déjà un soldat, sera du côté des vainqueurs. Son uniforme le protège déjà et lui donne les repères symboliques et idéologiques de sa vie d'adulte.

### Deux. Interlude.

2006 Ex voto, installation, détail 120 x 190 cm

Dans l'œuvre intitulée Ex voto, dont la référence évidente est les murs des églises italiennes recouverts de reproductions métalliques d'orgues ou de peintures décrivant des accidents ou des maladies dont le fidèle a été guéri grâce à une intervention divine, j'interviens sur mon propre matériel, dessins et documents, comme je le ferais sur des documents trouvés. La composition en mosaïque signifie que chaque pièce, même unique, ne peut exister sans les autres qui l'entourent et qui lui apportent un contenu complémentaire. Le cadre, construit en même temps que le montage des images, ne fait qu'un avec la création. Pour parler clairement, je soustrais un élément figuratif de son contexte pour lui en attribuer un autre, toujours provisoire.

2006 Ex voto, installation, exposition Déjà, Espace Commines, Paris, 200 x 450 cm

### Trois. Identifications.

2010 Wallflowers remix 01-02, deux des six œuvres de la série, 30 x 30 cm chacune

En janvier 2008, un éboueur travaillant près de la préfecture de police de Rome a trouvé deux grands sacs poubelles remplis de photographies : ils contenaient 8 000 images (d'identification, de surveillance, de pièces à conviction) qui, n'étant plus d'aucune utilité

pour les enquêtes en cours, avaient été jetées pour faire de la place, au lieu d'être déposées aux Archives d'État.

Les images récupérées par l'éboueur ont été acquises par le Musée du Louvre, une galerie-librairie d'antiquités, qui a préparé une exposition et communiqué l'information à la presse. Mais le jour même de l'inauguration, les carabiniers, envoyés par la Surintendance du patrimoine culturel et accompagnés de deux archivistes, se sont présentés à la galerie pour saisir tout le matériel exposé, ainsi que le catalogue de l'exposition. Un assistant du galeriste a réussi à empocher un seul exemplaire du catalogue, et c'est à partir de ce seul exemplaire que j'ai récupéré six images : elles provenaient probablement de la brigade des mœurs et, à en juger par les vêtements et l'apparence des sujets, elles pourraient dater de la fin des années 60.

En travaillant sur ces images, je souhaitais suggérer l'idée d'un défilé de mode, en créant une séquence qui ne soit pas dépourvue d'une certaine élégance plastique. À l'aide de produits chimiques, j'ai transféré sur le verre des extraits d'un abécédaire destiné à l'école populaire. Il n'y a aucun lien entre les différentes composantes de l'œuvre, si ce n'est celui que j'ai imposé, plus ou moins consciemment.

J'ai l'habitude de travailler en séries, afin d'élaborer plusieurs variantes à la réponse d'une question formelle que je me suis posée. Dans les séries que je présente ici, j'ai abordé la question de la pose et de la frontalité qui concerne toujours ce type d'images (à ce propos, je voudrais rappeler une distinction : alors que l'identité est une qualité ou, mieux encore, l'ensemble des qualités et des relations qui définissent un individu, l'identification est un processus, l'ensemble des actes dont nous avons besoin pour reconnaître un individu parmi d'autres).

Sur certaines de ces photos, on peut voir les grilles métriques qui servent de fond aux portraits ; elles me rappellent les jeunes filles qui « font le mur » lors des fêtes de village, dans l'attente d'être invitées à danser. En anglais, on les appelle wallflowers, le même terme utilisé pour décrire une personne timide.

Je tiens à souligner que, ici comme dans d'autres de mes séries, l'arrière-plan, les dégradés de couleur, les incisions à la surface de l'image ont pour fonction d'ouvrir d'autres possibilités de lecture. Tout simplement, une autre dimension.

*Quatre. Millenovecento.*

**2020 *Noli dicere bis*, détail de l'installation *Millenovecento*, 40 x 30 cm**

Environ douze ans après la réalisation de mon installation de 2006, *Ex voto*, dont j'ai parlé précédemment, et trente ans après ma découverte de la Postdamerplatz et le début de mon travail sur des images trouvées, j'ai présenté une nouvelle installation basée sur la photographie (galeries Sit down, Paris et Troisième œil, Bordeaux, 2020-2021). Cette fois-ci, le projet était davantage centré sur la « grande » Histoire, en lien avec mon histoire personnelle. En ce sens, je me « historicise » moi-même en tant qu'homme ayant vécu la majeure partie de sa vie au cours du siècle dernier ; c'est pourquoi j'ai intitulé cette œuvre *Millenovecento*.

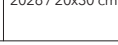
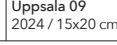
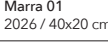
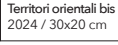
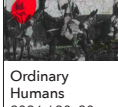
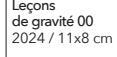
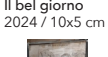
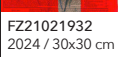
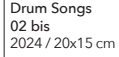
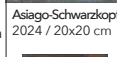
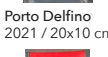
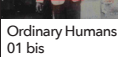
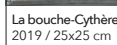
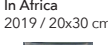
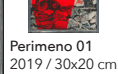
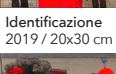
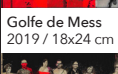
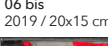
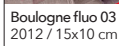
**2020 Installation *Millenovecento*, galerie Sit down, environ 150 x 500**

# D

Salvatore Puglia - Via dalla Storia. Le fil rouge  
10 marzo - 14 aprile 2026

## MILLENOVECENTO

## La storia



Modena fluo 01  
2012 / 10x15 cm

Modena fluo 02  
2012 / 10x15 cm

Ara Poliphili  
06 bis  
2019 / 20x15 cm

Calco  
2019 / 10x10 cm

Das Rind bis  
2019 / 20x30 cm

Boulogne fluo 03  
2012 / 15x10 cm

Golfe de Mess  
2019 / 18x24 cm

Identificazione  
2019 / 20x30 cm

In Africa  
2019 / 20x30 cm

La bouche-Cythere  
2019 / 25x25 cm

Perimeno 01  
2019 / 30x20 cm

Delfino  
2019 / 16x26 cm

Regordane 01  
2019 / 20x30 cm

Aerodromo  
2021 / 20x27 cm

Porto Delfino  
2021 / 20x10 cm

Asiago-Schwarzkopf  
2024 / 20x20 cm

Civiltà romana bis  
2024 / 30x20 cm

Projet de construction  
2019 / 30x20 cm

Ordinary Humans  
01 bis  
2024 / 20x30 cm

Reykjavik-Fregene  
2024 / 30x40 cm

Porto Delfino  
2021 / 20x10 cm

Asiago-Schwarzkopf  
2024 / 20x20 cm

Vagabonder  
2024 / 30x40 cm

Drum Songs  
02 bis  
2024 / 20x15 cm

FZ21021932  
2024 / 30x30 cm

Hostile ad libitum  
2024 / 10x15 cm

Il bel giorno  
2024 / 10x5 cm

Leçons de gravité 00  
2024 / 11x8 cm

Vagabonder  
2024 / 30x40 cm

Drum Songs  
02 bis  
2024 / 20x15 cm

FZ21021932  
2024 / 30x30 cm

Hostile ad libitum  
2024 / 10x15 cm

Il bel giorno  
2024 / 10x5 cm

Leçons de gravité 00  
2024 / 11x8 cm

Mediterraneo  
2026 / 10x20 cm

Malécot  
2024 / 16x20 cm

Territori orientali bis  
2024 / 30x20 cm

Hostile ad libitum  
2024 / 10x15 cm

Il bel giorno  
2024 / 10x5 cm

Leçons de gravité 00  
2024 / 11x8 cm

Mediterraneo  
2026 / 10x20 cm

Malécot  
2024 / 16x20 cm

Territori orientali bis  
2024 / 30x20 cm

Civiltà romana Z  
2026 / 10x30 cm

Marra 01  
2026 / 40x20 cm

Uppsala 09  
2024 / 15x20 cm

Ordinary Humans  
2026 / 20x30 cm

En général, je ne respecte pas de hiérarchie entre les images, que ce soit en fonction de la qualité ou de l'importance du sujet. J'ai donc mélangé des tirages argentiques de mes photos avec des coupures de journaux, des photocopies et des photographies issues d'archives privées. Parfois, j'ai reproduit l'image sur verre et je l'ai superposée à des textes sur papier ; d'autres fois, c'est la photo sur papier qui sert de fond à un texte ou à une gravure reproduits sur verre. À chaque fois, il y a un passage de couleur, un rouge luminescent, qui crée un décalage dans la vision et qui est, jusqu'à aujourd'hui, ma signature.

2019 *La bouche-Cythère* 25x25 cm

2019 *Nulla osta bis*, 30x20 cm

À propos de cette méthode d'évocation et de transformation : aujourd'hui, on considérerait comme aberrant ce que faisaient les archéologues du roi de Naples lorsque Pompéi a été redécouverte au XVIIIe siècle, ou ce que font les pilleurs de tombes dans les sépultures étrusques, lorsqu'ils entrent par le haut et passent d'une pièce à l'autre en perçant les murs uniquement pour ramener à la surface les objets précieux, sans se soucier, justement, de leur contexte.

Depuis la seconde moitié du XIXe siècle, l'archéologie, y compris l'archéologie « préventive » qui referme tout après avoir effectué les fouilles, travaille en retirant couche après couche. Cette méthode est exactement le contraire d'une pénétration dans la matière à la recherche de la perle rare ou du corail précieux, sans considération pour l'environnement auquel ils appartiennent.

2021 *Keams Canyon 01* 30x30 cm et *Keams Canyon 04* 30x30 cm

*Post-scriptum : Keams Canyon 1896 (2017-2021).*

Au printemps 1896, l'historien d'art allemand Aby Warburg visita le village d'Oraibi, ainsi que l'école industrielle de Keam's Canyon. À Oraibi, il a assisté à une danse rituelle, la Hemis Kachina, qui n'était pas celle qui a ensuite fait l'objet de sa célèbre conférence de Kreuzlingen (« Le rituel du serpent », publiée en italien dans aut aut de janvier-avril 1984).

Au cours de ses séjours chez les Hopis, Warburg ne semble pas avoir eu connaissance des événements des années précédentes ; en tout cas, il n'en fait pas mention et, sur la question de l'éducation occidentale, il adopte une position ambiguë, comme on peut le déduire des derniers paragraphes de sa conférence. D'autres ont déjà interprété et pris position à ce sujet. Mais il est évident que son adhésion superficielle à la luminosité de l'enseignement occidental contredit son pessimisme « leoparden » face aux conséquences du progrès importé par la modernité.

J'ai travaillé cette série par couches. Une première couche est transparente et constitue la reproduction d'une photo prise par Aby Warburg à Keams Canyon. Une deuxième couche est la reproduction de la pétition communautaire de mars 1894, adressée aux « Washington Chiefs » par les chefs Hopi et signée par chacun d'entre eux avec le dessin de son totem. La troisième couche est ma reprise, grossière et profane, de certaines de ces « signatures-totems », à la manière d'un tatouage rouge fluorescent.

Source de ce travail : B. Cestelli Guidi, N. Mann, *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America, 1895-1896*, Londres 1998.

Cinq. *La Taranta*.

2022 *Galatina remix 01*, 30x40 cm

Si je me suis intéressé au thème de la Taranta – qui, en Italie, est loin d'être seulement un sujet d'études ethnomusicologiques et démographiques, mais est devenu un phénomène de culture populaire, à la fois cultivé et de masse –, c'est parce que, compte tenu de mon âge et de mes origines géographiques, j'aurais pu être moi-même l'un de ces jeunes qui regardent la *tarantolate* depuis la fenêtre de la petite maison où se sont précipités les trois musiciens-thérapeutes.

Pour cette nouvelle série, j'ai repris une série précédente de neuf petits formats (*Galatina 1961*), en choisissant différents plans fixes, d'un intérêt plus « autobiographique », tirés du documentaire de Gianfranco Mingozzi *La Taranta* (1962). La série *Galatina Remix* comprend donc douze pièces au format 30 x 40 cm, chacune portant une ou deux lettres de la phrase *Et in Arcadia Ego*, transcrite sur une carte topographique du sud de l'Italie. Chaque tableau est complété par des pièces de puzzle peintes en rouge fluorescent et disposées selon la suite de Fibonacci, de 0 pour la première à 89 pour la douzième (comme on le sait, la suite de Fibonacci, créée pour calculer le taux de reproduction des lapins, considère chaque nombre comme la somme des deux qui le précèdent).

Dans le dernier tableau de la série, le puzzle est presque complet et l'image (la femme vêtue de noir qui tourne autour de la place jusqu'à s'effondrer sur l'oreiller que son mari a apporté et qu'il place sous sa tête) est presque entièrement recouverte de rouge. Comme le dit Quasimodo à la fin de son texte accompagnant le documentaire : Ce qui pouvait sembler être de l'oléographie ou du folklore entre désormais dans le domaine des soins neurologiques. Dans l'évolution du monde d'aujourd'hui, cet héritage ancien du Moyen Âge touche désormais à sa fin.

J'avoue avoir choisi cette structure en pensant à Mario Merz (*Crocodilus Fibonacci*, 1972, entre autres) et aux formes en spirale que j'ai utilisées dans des œuvres récentes (*Going round and round*, 2024).

2022 *Galatina remix 02-12*, 30x40 cm chaque élément de la série

Une autre œuvre tirée d'un film documentaire de Gianfranco Mingozzi : *Con il cuore fermo. Sicilia*, de 1965. Le thème est l'émigration à laquelle sont contraints les jeunes Siciliens, opprimés par un système agricole féodal et, bien sûr, par le pouvoir de la mafia.

De ce film, je n'ai utilisé que quelques photogrammes tirés de la première séquence, dans laquelle une voix off énumère les statistiques sur l'émigration de la Sicile vers l'Europe du Nord et où l'on voit les familles se dire au revoir sur le quai de la gare maritime de Messine.

J'ai gravé le titre, en respectant la police et le format d'origine, avec un stylo Bic sur des cartes topographiques. À travers les mots du titre, l'arrière-plan du tableau, en rouge















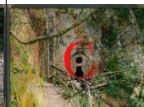



# E

Salvatore Puglia - Via dalla Storia. Le fil rouge

10 marzo - 14 aprile 2026

## RUPESTRI MIX

*Rupestri*

				
Romitorio 04 2011 / 45x60 cm	Romitorio 00 2015 / 45x60 cm	A Ferento (drum contest) 2016 / 45x60 cm	Ruins in the Forest A 01 2016 / 30x40 cm	Ruins in the Forest A 02 2016 / 30x40 cm
				
Ruins in the Forest A 03 2016 / 30x40 cm	Ruins in the Forest A 06 2016 / 30x40 cm	Ruins in the Forest A 07 2016 / 30x40 cm	Ruins in the Forest A 08 2016 / 30x40 cm	Ruins in the Forest A 09 2016 / 30x40 cm
				
Ruins in the Forest A 10 2016 / 30x40 cm	Rovine nella selva 01 2023 / 30x40 cm	Rovine nella selva 02 2023 / 30x40 cm	Rovine nella selva 03 2023 / 30x40 cm	Rovine nella selva 06 2023 / 30x40 cm
				
Rovine nella selva 07 2023 / 30x40 cm	Rovine nella selva 09 2023 / 30x40 cm	Nella selva antica 06 2025 / 40x60 cm	Petarca a Santa Maria di Sala 02 2025 / 45x60 cm	

fluorescent. Les trois images fixes sont transférées sur du verre et constituent le premier plan de chaque pièce.

**2022 *Con il cuore fermo 01-03, 30x40* chaque élément de la série**

*Six. Rovine nella selva.*

**2016 *Ruins in the Forest A 02, Poggio Rota, 30x40 cm***

*Già m'avean trasportato i lenti passi dentro a la selva antica tanto, ch'io non poteva rivedere ond'io mi `ntrassi...*

Depuis quelques années déjà, je travaille sur le thème de la nature soumise à la civilisation (et vice versa), sachant pertinemment que, depuis la lecture de *\*Au-delà de la nature et de la culture\** (Paris, 2005) de Philippe Descola, il n'existe plus d'espace naturel exempt de toute intervention humaine. Dans les photographies que je réalise à travers l'Europe, il y a toujours un élément naturel qui prédomine sur la présence des empreintes humaines, réduites à des traces et des signes minimales, bien que présents. C'est le concept de « rupestre » qui m'intéresse.

**2016 *Ruins in the Forest A 03, Settecannelle, 30x40 cm***

Si le terme « rupestre » définit des formes d'art réalisées sur ou avec les roches (tombes, sanctuaires, graffitis, peintures), il peut également être utilisé pour décrire les objets artificiels qui se sont naturalisés, lorsqu'ils s'intègrent à la nature environnante.

En suivant cette piste, je suis revenu à Dante, en particulier aux vers de la Comédie dans lesquels le poète évoque une forêt antique qui n'est autre que la représentation d'un monde dépourvu d'humains. Les vers du chant XXVIII du Purgatoire décrivent une « forêt antique » qui n'est autre que le paradis terrestre, où l'homme a autrefois vécu dans un état de grâce, loin du péché et de la technologie. J'ai travaillé de manière allégorique sur ce thème d'un Éden perdu et pas encore retrouvé ; j'en ai fait deux séries de tableaux, une série A et une série B, idéalement placées l'une face à l'autre.

**2016 *Ruins in the Forest A 10, Poggio Rota, 30x40 cm***

La première série est composée de dix impressions sur verre, au format 30x40. À travers l'image rendue transparente, on peut lire le texte de Dante, reproduit sur un papier Canson sans solution de continuité, comme un télégramme.

Dante Alighieri a probablement été le dernier visiteur d'un jardin d'Éden. Aucune forêt, pas même la forêt qui s'est développée parmi les formations volcaniques du Lamone, ne peut aujourd'hui être qualifiée de « primitive ». Même la conservation de la nature est un fait artificiel. Dans la réserve naturelle, les traces de la « civilisation » sont visibles partout : des murs d'enceinte effondrés, des vestiges de pavage romain, des sillons creusés par les charrettes des charbonniers, des tas de pierres qui furent autrefois des tours étrusques et, enfin, les bandes rouges et blanches de la signalisation de randonnée.

Ce n'est certainement pas la nature décrite par Leopardi, cette déesse cruelle qui, dans ses manifestations destructrices, ne se soucie guère du destin humain (Dialogue entre la

nature et un Islandais, 1824). Il s'agit ici d'une « réserve naturelle », un lieu où le « primitif » n'est plus qu'un souvenir.

Les éléments naturels et humains sont ici indiscernables, fusionnés dans un monde où l'on ne sait plus qui l'emporte. On ne sait pas si là-bas, un pêcheur venu d'une autre galaxie pourrait trouver les os devenus coraux, les yeux devenus perles, même en mettant en pratique la théorie anti-scientifique proposée par Hannah Arendt : la perforation contre la stratigraphie, c'est-à-dire la nécessité de détruire le passé pour en extraire ce qui est « précieux et rare ».

Face à la série que nous venons de décrire, on en trouverait une autre, similaire par le format et la technique mais dont le sujet est légèrement différent. Dans ces autres tableaux, la présence humaine est plus visible. On entrevoit dans la photographie des vestiges monumentaux plus « structurés », perdus dans la nature, encore reconnaissables mais certainement plus reconstituables. En arrière-plan des photographies transparentes, on reconnaît des cartes topographiques découpées et réassemblées ; elles pourraient ou non indiquer l'emplacement de ces paradis terrestres improbables. Ce sont des cartes de l'Institut géographique militaire des années 1950.

### 2023 *Rovine nella selva 06, Poggio Conte, 30x40 cm*

J'essaie ici d'osciller entre une certaine « beauté » de l'image et son caractère d'avertissement. Je n'y cherche rien de spectaculaire ni de dramatique, mais je pense qu'il y flotte une certaine inquiétude : un sentiment qui nous unit et fait de nous des « umana cosa ».

### 2023 *Rovine nella selva 09, Castro, 30x40 cm*

*Sette. Monstrum nostrum.*

### 2021 *Histoire des monstres 00, Poggio Rota, 30x30 cm*

Décembre 2021

C'est en attendant un sommeil qui tardait à venir et en feuilletant le catalogue d'une exposition sur les océans, que j'avais emprunté à mon fils adolescent, que je suis tombé, ou plutôt retombé, sur certaines gravures anciennes représentant des monstres marins.

Il faut dire que mon esprit était en quelque sorte à l'affût ou à la recherche d'images plus ou moins subliminales, mais propices aux cauchemars, car deux autres livres reposaient sur ma table de chevet : *Monstros*, du philosophe portugais José Gil (Lisbonne, 1994) et *Metamorfosi* d'Emanuele Coccia (Turin, 2022).

# F

Salvatore Puglia - Via dalla Storia. Le fil rouge  
10 marzo - 14 aprile 2026

## LAND PAINTINGS MIX

*Rupestri*



Nel Bulicame ter  
2013 / 20x40 cm



Ferula-Buffon 03  
2014 / 40x30 cm



In the underbrush 04  
2015 / 20x30 cm



Hopi a Poggio Rota 02  
2017 / 20x30 cm



Ruins in the Forest B 12 bis  
2022 / 30x40 cm



Potalch a Vallerosa  
2025 / 30x30 cm

Au lendemain de ma redécouverte, j'ai cherché à la bibliothèque une édition des bestiaires d'Ulisse Aldrovandi (1522-1605), le médecin et philosophe bolognais unanimement considéré comme un précurseur des études d'histoire naturelle. Je suis tombé (par hasard), dans la modeste bibliothèque municipale de Nîmes, sur une première édition de la *Monstrorum Historia*. Publié à Bologne en 1642, l'exemplaire que j'avais entre les mains portait la signature du prieur de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon : « Emptus Anno 1643 », acheté en 1643. Il était évident qu'à la suite des confiscations des biens ecclésiastiques après la Révolution française, la bibliothèque de la chartreuse, ou du moins une partie de celle-ci, s'était retrouvée dans la capitale régionale.

#### 2024 *Histoire des monstres 20, Rosignano Solvay, 24x42 cm*

Parmi toutes les créatures monstrueuses répertoriées par Aldrovandi (rarement par observation directe), j'ai choisi les animaux marins. Ils m'ont semblé les plus aptes à s'adapter aux habitats visuels que je leur ai imposés de manière tyrannique.

Cette série présente donc en toile de fond la reproduction d'une gravure d'Aldrovandi, sur laquelle est posée une photographie de paysage, reproduite sur verre. Des éléments textuels sont également présents ; ils n'ont pas de relation analogique avec l'une ou l'autre des couches, mais constituent la couture qui les relie entre elles, comme des *marginalia* ajoutés au fil de la lecture. Ce sont des citations tirées des textes qui ont accompagné mon travail, transcrites à l'encre de Chine ou au pastel à la cire, parfois soulignées par des tampons à l'allure chinoise (outre les Gil et Coccia déjà cités : Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, Paris 1955, Gilbert Lascault, *Le Monstre Dans l'Art Occidental*, Paris 1973, Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris 1980 et Martial Gédron, *Les monstres*, Paris 2018).

#### 2024 *Histoire des monstres 34, Marinella di Sarzana, 24x42 cm*

Ce qui me semble avoir radicalement changé dans le monde occidental au cours des dernières décennies – à un rythme toujours plus rapide – et qui relègue au second plan tous les principes des Lumières, de l'humanisme laïc et même de l'humanisme chrétien, c'est la conception de « l'autre ». C'est comme une cristallisation de l'étranger, perçu comme un bloc d'altérité et de danger et, bien sûr, considéré comme moins humain que « nous ».

Le thème de l'altérité m'a toujours intéressé, peut-être pour des raisons autobiographiques, tout comme celui de l'intrus, celui qui se trouve au mauvais endroit au mauvais moment.

#### 2024 *Histoire des monstres 37 bis, La Fiora, 24x42 cm*

En réalisant des tableaux où je représente des monstres marins échouant sur les rives de la Méditerranée, je me demande qui est le plus monstrueux : ces poissons ou ces amphibiens au visage humanisé, ou bien ceux qui les laissent agoniser sur les plages. Je m'interrogeais sur la part de monstruosité de l'homme occidental.

Cette série fait également écho aux changements politiques et sociaux que nous vivons actuellement. « Mes » monstres sont allégoriques, certes, et possèdent ce côté « humain » qui peut inspirer de la sympathie : bien qu'ils soient des parias, des « étrangers », on a l'impression de pouvoir parler leur langue. On se demande s'il ne serait pas possible d'être amis.

#### 2025 *Histoire des monstres 44 bis, Vietri sul Mare, 24x42 cm*

Ce travail m'a occupé pendant près de trois ans et a été ma seule activité créative, en dehors de mes productions d'art appliqué. Au cours de l'hiver 2024-2025, j'ai de nouveau parcouru en voiture les côtes de la « Mer du Milieu », de Port Bou à Vietri sul Mare, au sud de Naples.

J'ai photographié des lieux que je connaissais déjà sous la lumière estivale. L'aspect de ces côtes est très différent en hiver. Elles sont transformées par les tempêtes d'automne, avec tous les débris et les épaves qui les recouvrent et qui sont nettoyés à l'approche de la belle saison.

J'ai transcrit divers textes sur les gravures d'Aldrovandi, de manière hâtive et approximative : des passages de *La Tempête* de William Shakespeare, ceux de la chanson d'Ariel (*Full fathom five thy father lies;/ Of his bones are coral made; Those are pearls that were his eyes: Nothing of him that doth fade, But doth suffer a sea-change/ Into something rich and strange*).

J'ai également recopié au crayon la merveilleuse traduction napolitaine de la chanson, écrite par Eduardo De Filippo peu avant sa mort et publiée par Einaudi en 1984 : *Nfunn'a lu mare/ giace lu pate tujo./ L'ossa so' addeventate de curallo,/ ll'uocchie so' dduje smeralde.../ E li spoglie murtaie, tutte nzieme/ se songo trasfurmate:/ mò è na statula de màrmole/ prigiato, sculpito e cesellato!*

2025 *Histoire des monstres 47*, Vietri sul Mare, 24x42 cm

2025 *Histoire des monstres 49*, Nisida, 24x42 cm

2025 *Histoire des monstres 58*, Nervi, 24x42 cm

\* Hannah Arendt, "Walter Benjamin, L'omino gobbo e il pescatore di perle", *Il futuro alle spalle*, Bologna 1981, p. 160.

Le texte ci-dessus est une version abrégée et traduite par DeepL d'une conférence présentée lors d'un séminaire de l'European Graduate School, à l'Accademia di Belle Arti de Bergame, en juin 2025 : *The Transparency of the History*.

# G

Salvatore Puglia - Via dalla Storia. Le fil rouge  
10 marzo - 14 aprile 2026

ALDROVANDI A REYKJAVIK

*Intrusi*



Aldrovandi a Reykjavik 01  
2024 / 23x60 cm



Aldrovandi a Reykjavik 02  
2024 / 23x60 cm



Aldrovandi a Poggio Conte  
2025 / 24x42 cm

## UNE ARCHEOLOGIE INVERSEE

*Laura Serani*

L'attrance de Salvatore Puglia pour les arts visuels a très vite rejoint le territoire de ses études et sa fréquentation de l'Histoire en tant que chercheur pour aboutir à une recherche basée sur le recours à l'image documentaire comme support d'interventions artistiques. Son travail implique une recherche permanente de sources qui deviennent objet de lectures évolutives, dans un processus où démarches historique et artistique sont toujours structurellement liées.

En mélangeant époques, faits historiques, textes classiques, mythologie et sciences sociales, Puglia propose de nouvelles perceptions du passé et du présent. Les titres de ses travaux, *Ritratto dell'artista da figliuol prodigo*, *Six leçons de drapé*, *Anabasis*, *L'art de la guerre*, *Les âmes du Purgatoire*, *Les préoccupations du père de famille*,... donnent le ton de son œuvre, originale, subtile et engagée.

2000, *La preoccupazione del padre di famiglia*, installation à Astudio 599, Rome

Un pas en arrière : fin des années 1970 en Italie, lentement ou précipitamment se dessinait l'avenir de notre génération, pendant que l'espoir de transformer le monde s'estompait et le choix des chemins personnels se définissait. Comme autant de matérialisation de désirs et d'intérêts différents, cohabitaient sur la table, piles de feuilles remplies à l'Olivetti Lettera 22, pinceaux et couleurs destinés aussi bien aux abstractions à la Miro' que Salvatore dessinait sur des cartons longs et étroits, anticipation du format panoramique affectionné plus tard, qu'aux aquarelles insipides que d'autres peignaient, tout en découvrant Tina Modotti, synthèse d'art et de politique et en apprivoisant le premier Nikkormat qui a gardé la mémoire de ces moments.

En 1980, fini l'été romain et les traversées de la ville en Lambretta, Salvatore Puglia a commencé à alterner les voyages à travers l'Europe et les séjours de plus en plus longs à Paris. Les premières années parisiennes, vécues dans une atmosphère post-bohème et denses de rencontres rue de Condé, seront celles du virage définitif vers un parcours totalement dédié à la pratique artistique, sans hésitations ni concessions, mais où l'Histoire devait rester toujours présente, dans une symbiose qui caractérisera tous ses travaux jusqu'à aujourd'hui.

1999 *Les inconnus de la Salpêtrière*

1999 *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, installation à Godard Arte, Rome

Depuis 1986 Salvatore Puglia se consacre aux arts visuels et vit actuellement dans le sud de la France où la lumière rappelle celle de Rome où il a vécu jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans.

Il y a quelque temps Puglia écrivait à propos de sa démarche:

*"Après avoir pratiqué pendant quelques années le montage de documents écrits et visuels, j'ai été naturellement amené à la tentative de cerner une "photographie de*

*l'Histoire. Me limitant à considérer la photographie dans sa plus stricte fonction reproductrice, je l'utilise comme pièce à conviction, dans des ensembles à la structure sérielle, qui ne prétendent pas reconstruire un sens mais qui tentent de questionner notre manière de regarder le passé. Les images que je montre sont le plus souvent mutilées, réduites à des fragments qui ne permettent pas d'imaginer une unité qui les prolongerait; elles sont parfois brouillées par des couches superposées de documents graphiques ou iconographiques. Si la reproduction fonctionne comme un outil de conservation, cela va nécessairement de paire avec de la perte. L'image originaire étant de toute manière perdue, il reste les infinies possibilités de la recréer dans notre imaginaire."*

L'Histoire sociale ou familiale, les histoires d'inconnus ou des siens à travers les images des archives de la police et du docteur Charcot ou celles des albums de famille, ont commencé à habiter des surfaces mutantes en donnant corps parfois à des récits aux allures de labyrinthes où les seuls liens entre les images sont des indices autobiographiques.

Encres et laques, fils et aiguilles inventent et soulignent silhouettes et contours, perforent et imprègnent toile et papier-calque, s'étalent sur cire, plomb, céramique, verre et miroirs: autant de langages pour réécrire l'Histoire. Les recherches de Puglia s'expriment à travers des supports et outils différents en jouant la stratification, en allusion à celle de la mémoire et aux traces d'un passé toujours sous-jacent dans la représentation du présent. Les voyages et les influences sont permanents entre Histoire et Histoire de l'art mais aussi entre différentes pratiques, le dessin, le collage, l'incision, le moulage. La photographie au fil du temps est devenue déterminante et prédominante, que ce soit par la réappropriation d'images préexistantes ou la réalisation de nouvelles images, mais la photographie intéresse toujours Puglia en tant qu'élément documentaire, vecteur de mémoire, témoin de l'absence.

Sans limites dans l'exploration des champs cognitifs et des langages visuels et techniques, l'ensemble de l'œuvre de Puglia est aussi complexe et multiforme que cohérente et immédiatement reconnaissable. Des constructions savantes s'accompagnent souvent d'un trait incertain donnant vie à d'étranges contrastes entre la pensée élaborée qui préside au processus créatif et le recours à ce trait souvent volontairement maladroit. Ce trait incertain, avec lequel Puglia dessine et brode des figures indéfinies qui évoquent des ombres ou les marques laissées sur les murs et les tapisseries par des objets disparus, ou avec lequel, d'une écriture tremblante, il retranscrit textes classiques, épitaphes et sonnets, est une constante dans son œuvre. Les certitudes du travail de chercheur semblent se confronter à une légitimité que Puglia ne voudrait toujours pas reconnaître au geste. De ce fragile déséquilibre naissent des œuvres d'une poésie vibrante.

Tel un spéléologue de la mémoire collective ou privée, Puglia revisite, méticuleusement et à sa façon, lieux et épisodes toujours inattendus. De ses fouilles émergent des reconstitutions intrigantes qui ouvrent d'autres perspectives d'investigation de l'Histoire et de nouvelles visions.

L'exposition *Le jardin des monstres* (Galerie Sit down, Paris 2014) réunit des travaux récents axés autour des relations entre Histoire et nature, paysage et intervention

# H

Salvatore Puglia - Via dalla Storia. Le fil rouge  
10 marzo - 14 aprile 2026

## HISTOIRE DES MONSTRES

*Intrusi*



Histoire des monstres 20  
2024 / 24x42 cm



Figure d'une autre espece  
2025 / 24x42 cm



Histoire des monstres 44bis  
2025 / 24x42 cm



Histoire des monstres 45ter  
2025 / 24x42 cm



Histoire des monstres 47  
2025 / 24x42 cm



Histoire des monstres 49  
2025 / 24x42 cm



Histoire des monstres 54  
2025 / 24x42 cm



Histoire des monstres 58  
2025 / 24x42 cm



Histoire des monstres 59  
2025 / 24x42 cm



Histoire des monstres 60  
2025 / 23x40 cm

humaine, relations variables au cours du temps. Le mot jardin, synonyme d'espace et de nature apprivoisée, contraste avec celui de monstre, figure par excellence de l'incapacité humaine à contrôler la nature et ses créatures. Le décor est planté et en avançant on peut s'attendre à toutes sortes de rencontres. Objet des récentes explorations de Puglia, des régions aujourd'hui difficilement accessibles et peu peuplées, comme la Tuscia au nord de Rome, parsemées de sites archéologiques abandonnés où les ruines recouvertes, de la Préhistoire à nos jours, gardent les traces de leurs fonctions successives : tombes étrusques, refuges de guerre ou bergeries. A tour de rôle, la végétation ou l'intervention humaine ont eu raison de l'autre. En introduisant sur ces lieux des objets étrangers et anachroniques, en forme de langues ou de feuilles en latex, aux couleurs fluorescentes, Puglia opère une nouvelle stratification de lexiques qui, tout en renvoyant à l'Histoire de l'art, trouble le rapport au temps et la vision romantique du paysage.

### 2014 Land Paintings 10 e 11, 70x50 cm

Dans ces images, désignées par Puglia, "Land Paintings", on retrouve ses préoccupations d'investigation historique et ses dispositifs créatifs habituels. Mais la surprise est permanente pour ce qui concerne les lieux re-visités et la juxtaposition des éléments glissés ou cousus dans les images. Des animaux sauvages apparaissent dans une campagne domestiquée ; des traces incongrues d'un passage humain récent investissent des sites à la végétation impénétrables ou des espaces aseptisés. Une langue enduite de pigment rouge fluorescent, rend tout son pouvoir à l'Ogre de Bomarzo, un des monstres de ce parc, extravagance de la Renaissance et repaire de dragons, sphinx et demeures penchées. A partir de l'introduction in situ d'un élément qui une fois photographié donne vie à une œuvre à part entière, Puglia produit ce qu'il appelle une archéologie inversée en ajoutant de nouvelles stratifications à celles existantes.

### 2013 Nel Bulicame 01 30x40 cm

Liée au paysage, la question du rupestre, au centre des réflexions de Puglia depuis un certain temps, est posée de façon différente par chaque pièce présente dans l'exposition, permettant de constituer une sorte de traité illustré du "rupestre", dont ses mots introduisent bien le concept :

"Si "rupestre" est l'intervention de l'homme sur la nature, qui devient ainsi "œuvre" (les peintures, les sanctuaires, les rochers sculptés, les pierres gravées), un artefact humain peut aussi devenir rupestre, une fois qu'il est abandonné et que la nature reprend ses droits. Certainement, là où nature et Histoire se rencontrent, on est dans le rupestre. Que ce soit l'évanescence de l'Histoire face au retour de la nature, ou la défaite de la nature face à l'avancée de l'Histoire."

### 2016 A Ferento (drum contest), 45x60 cm

### 2015 In the Underbrush 04, 20x30 cm

Ce texte, revu en 202026, accompagnait l'exposition *Le jardin des monstres* (Galerie Sit down, Paris 2014).

## RECOMBINER L'HISTOIRE, VERS DES POSSIBILITÉS INFINIES

Arianna Agudo

*Une certaine aléatoire des combinaisons.  
C'est là une manière de suggérer  
les autres « possibles » de notre histoire <sup>1</sup>*

« Peut-être, cependant, plus que d'autres, un art de l'histoire peut-il dire le possible », écrivait Salvatore Puglia dans le catalogue de l'exposition *Via dalle immagini/Verso un'arte della storia* qu'il avait organisée en 1999. Dans ce texte – dont le titre est repris, avec une légère variation, par Nicoletta Cardano, qui semble ainsi déclencher un jeu différentiel de superpositions, de renvois et de transformations – l'artiste souligne la nature discontinue et fragmentaire de l'histoire. Une nature qui est en quelque sorte doublée et transformée en praxis dans son œuvre, où documents et fragments du passé sont soumis à un processus de « réexposition multiforme » et où les traces de l'histoire se présentent comme un « amoncellement de ruines, parmi lesquelles choisir les pièces de nouveaux assemblages »<sup>2</sup>. Opération que Puglia rapproche à plusieurs reprises du travail de « mixage d'un DJ improvisé » (nous renvoyant ostensiblement à cette forme de post-production articulée peu après par Nicolas Bourriaud dans le texte-manifeste éponyme du postmodernisme)<sup>3</sup>, mais qui, peut-être encore davantage, nous ramène à la pratique combinatoire comme « art du possible » (car il s'agit, précisément, de possibilités combinatoires, toujours plurielles et, par conséquent, jamais définitives). Processus transformatif par excellence – et « transformatif » est un terme clé dans l'art de Puglia –, la combinatoire est en effet une pratique en devenir qui, dans le jeu différentiel perpétuel entre des éléments irréductiblement hétérogènes, se désigne presque tautologiquement elle-même, son mouvement consubstantiel et inépuisable, ainsi que ses infinies possibilités métamorphiques. Il ne s'agit pas seulement de « déplacer » des éléments donnés (pratique stérile, écrit Puglia, qui précipiterait dans ce kitsch « qui ne transforme pas mais se contente de déplacer »)<sup>4</sup> mais de produire de nouveaux sens possibles et inusités à travers la combinaison, la juxtaposition ou la superposition d'éléments hétérogènes qui résistent à la synthèse. Cette résistance à la synthèse et cette irréductibilité à l'« unum », produites par le fait de « recoller les morceaux, sans répit et sans fin », exaltent les bords, les limites, l'unicité et la différence de chaque fragment jusqu'à produire un « être en soi et pour soi » de chaque image et, avec cela, son être irréductiblement « autre » et toujours intrusif.

1992 *Vanitas A* Installation Strasbourg

1995 *Les âmes du purgatoire* 240x180 cm et *Les âmes du purgatoire* détail

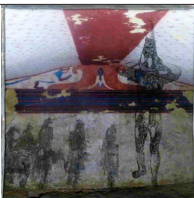
Dans cette trame combinatoire toujours changeante et instable, « l'intrus » – comme l'a déjà souligné Cardano – est un élément non seulement récurrent mais nécessaire et, ajoutons-le, le résultat naturel de l'activité combinatoire elle-même en tant que « pratique de la différence ». Une présence omniprésente que l'on retrouve également associée à l'art de la traduction : activité d'« appropriation et de métamorphose » que, dans l'essai *Traduzioni trasparenti* (1999-2000), en reprenant à son compte la définition qu'en donne Primo Levi, Puglia « superpose » à l'opération de transplantation. La traduction – écrit-il – « fait penser à quelque chose de chirurgical, à la greffe d'un organe étranger dans un corps propre » : « opération traumatisante et dangereuse », poursuit-il, où « les compatibilités sont les limites linguistiques mêmes de la traduisibilité, qui permettent à

TARQUINIA B

*Intrusi*



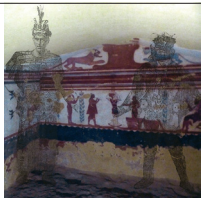
Tarquinia B 02  
2015 / 30x30 cm



Tarquinia B 04  
2015 / 30x30 cm



Tarquinia B 05  
2015 / 30x30 cm



Tarquinia B 06  
2015 / 30x30 cm



Tarquinia B 00  
2024 / 30x30 cm



Tarquinia B 07  
2025 / 30x30 cm



Tarquinia B 10  
2026 / 30x30 cm



Tarquinia B 11  
2026 / 30x30 cm

l'étrangeté de s'introduire et, sans se fondre, de « se combiner » [italiques de moi] ». La même métaphore chirurgicale avait été utilisée quelques années auparavant en rapport avec le « totalitarisme » photographique que Puglia se proposait de renverser par des perforations, des traversées et des « intrusions » dans l'image afin de la libérer et, avec elle, de libérer « le possible. Le possible d'un monde, que je ne peux concevoir qu'au pluriel. Non pas un autre monde possible [...] mais la multiplicité du possible » . Une fonction analogue est « remplie » par le mécanisme de la superposition car, comme il l'écrit toujours dans *Traduzioni trasparenti*, « c'est dans un certain "coprimento" que la transparence dévoile ses possibilités. Plus précisément, ces possibilités sont données [...] par les superpositions entre les bords dissemblables » [italiques de moi]. Il ne s'agit donc pas d'une opération mimétique, mais d'un jeu relationnel/différentiel qui, comme la combinatoire, vise toujours à créer une friction et un conflit entre des éléments « étrangers » placés – ou plutôt transplantés – de force les uns à côté des autres.

1993 *Anteryalisem* 40x30

1993 *Über die Schädelnerven Installation* 42x180 cm

C'est extraordinaire l'analogie terminologique (et d'intentions) avec l'essai de Gianluca Solla, *Divenire doppia : « Entr'acte » et l'apparition de l'image. 14 textes + un*, contenu dans l'ouvrage dirigé par Elio Grazioli et Riccardo Panattoni, *Sovrapposizioni. Mémoire, transparence, juxtapositions* – titre tout à fait pertinent pour les pratiques de Puglia – dans lequel, parlant des superpositions d'Entr'acte (film de René Clair de 1924), il souligne que « la superposition ne se produit que sur la base d'une fragmentation déjà en cours. C'est seulement parce que les parties sont détachées, décomposées [...] que quelque chose peut enfin se produire. C'est pourquoi l'image obtenue par superposition n'a rien de récapitulatif [...]. La superposition ne se produit [...] que dans le sens de l'"incomposable", comme combinatoire du contradictoire » <sup>5</sup>, ce qui, ajoute-t-il, « ne fait qu'un avec une transformation » [italiques de moi].

1994 *Steles of Anamnesis* 180x120 cm

1995 *Cinema* 30x40x40 cm

Ces « combinaisons par superpositions » peuvent, enfin, être placées à part entière dans le territoire fragile de l'inframince duchampien : terme qui peut se référer tant à la technique de la superposition qu'à des « substances » comme le verre ou à des « phénomènes » comme la transparence, sans pour autant être entièrement reconductible ni réductible à l'un ou l'autre d'entre eux en tant que « concept » intrinsèquement transformatif-différentiel. Comme l'écrit Elio Grazioli en « se superposant » aux mots d'André Breton, « s'il défait les "fixations" [...] c'est parce qu'il s'ouvre à la différence, à d'autres différences, "à une transformation [...] qui ouvre notre champ sensoriel à une autre expérience possible" [...]. L'inframince [...] montre la différence comme une limite, comme un bord, un seuil, à travers lequel s'effectue le passage » <sup>6</sup>. Mais, surtout, l'inframince nous reconnecte, une fois encore et en conclusion, aux infinis possibles de Puglia, car, comme l'affirme son phare, « le possible implique le devenir – le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'inframince » <sup>7</sup> et parce que, en définitive, « le possible est un inframince » .

1996 *Nanook sequence 01* 30x60 cm

<sup>1</sup> SALVATORE PUGLIA, *Via dalle immagini*, in SALVATORE PUGLIA (a cura di), *Via dalle immagini/Verso un'arte della storia*, Edizioni Menabò, Salerno 1999.

<sup>2</sup> Si veda di Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004 [Ed. Or., 2002].

<sup>3</sup> SALVATORE PUGLIA, *Traduzioni trasparenti*, [Ed. Or., SALVATORE PUGLIA, *Translator's scratching*, in Sue Golding (a cura di), *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, Vol. 10-11, Jan Van Eyck Akademie, Maastricht 2000, pp. 79-91], adesso in <https://salvatorepuglia.info/2009/11/traduzioni-trasparenti-1999-2000/>. In questo saggio Puglia fa anche esplicitamente riferimento a *L'intruso* di Jean-Luc Nancy – testo nato dall'esperienza del trapianto di cuore – pubblicato proprio nello stesso anno [Ed. Or., Jean-Luc Nancy, *L'intrus*, Éditions Galilée, Paris 2000].

<sup>4</sup> SALVATORE PUGLIA, *An Art of the Possible*, intervista del 1997 con Christopher Fynsk, apparsa in CHRISTOPHER FYNSK, *Infant Figures*, Stanford 2000, pp. 147-164, adesso in <https://salvatorepuglia.info/2009/11/an-art-of-the-possible-puglia-fynsk-1997/> [traduzione mia].

<sup>5</sup> GIANLUCA SOLLA, *Divenire doppia, "Entr'acte" e l'apparizione dell'immagine. 14 tesi + una*, in ELIO GRAZIOLI e RICCARDO PANATTONI (a cura di), *Sovrapposizioni. Memoria, trasparenze, accostamenti*, Imm', Bergamo 2016, p. 30.

<sup>6</sup> ELIO GRAZIOLI, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Postmedia, Milano 2018, p. 17 (il testo citato da Grazioli è tratto da André Breton, *Les Pas perdu* [1924], Gallimard, Paris 1969, p. 115).

<sup>7</sup> MARCEL DUCHAMP, *Note sull'infrasottile*, in ELIO GRAZIOLI e RICCARDO PANATTONI (a cura di), *Sovrapposizioni. Memoria, trasparenze, accostamenti*, cit. p. 45. Si tratta della prima traduzione italiana – curata da Elio Grazioli – delle *Note sull'infrasottile* [Ed. Or. Marcel Duchamp, *Notes*, a cura di Pierre Matisse, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1980].

L

Salvatore Puglia - Via dalla Storia. Le fil rouge  
10 marzo - 14 aprile 2026

LAND PAINTINGS 10 E 11

*Rupestri*



Land painting 10  
2013 / 70x50 cm



Land painting 11  
2013 / 70x50 cm

# N

Salvatore Puglia - Via dalla Storia. Le fil rouge  
10 marzo - 14 aprile 2026

## IMPRESSION, MONUMENT E BOUDIN

*Intrusi*



**Impression monument 02**  
2023 / 26x44 cm



**Impression monument 07**  
2023 / 26x44 cm



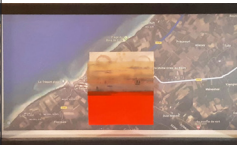
**Impression monument 08**  
2023 / 26x44 cm



**Impression monument 09**  
2023 / 26x44 cm



**Boudin en Picardie 01**  
2024 / 28x45 cm



**Boudin en Picardie 02**  
2024 / 28x45 cm



**Aldrovandi a San Terenzio**  
2025 / 28x45 cm



**Aldrovandi alla Fincantieri**  
2025 / 28x45 cm



# Salvatore Puglia

Via dalla Storia.  
Le fil rouge

10 marzo - 14 aprile 2026

[salvatorepuglia.info](http://salvatorepuglia.info)



**MLAC** | Museo Laboratorio  
di Arte Contemporanea

Progetto grafico:  
Tommaso Dal Poz