



ANTONIO RECALCATI

LA PEINTURE N'EST PAS MORTE

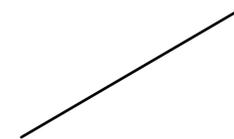
PAINTING IS NOT DEAD

LA PEINTURE
N'EST PAS MORTE



ANTONIO

RECALCATI



PAINTING
IS NOT DEAD



4 — Préface

8 — L'indocile | Claire Stoullig | FR

40 — The Incorrigible Painter | Claire Stoullig | EN

92 — Biographie | Biography

Portrait d'Antonio Recalcati
en 1962 par Enzo Ghiringhelli.

Portrait of Antonio Recalcati
in 1962 by Enzo Ghiringhelli.

LA PEINTURE N'EST PAS MORTE

PAINTING IS NOT DEAD

Antonio Recalcati « peint ce qui abîme la vie ».

Ces mots simples, écrits par Jacques Prévert en 1973 à propos de son jeune ami (lire le texte complet pages 51 et 52), reflètent avec sensibilité l'œuvre et le caractère de l'artiste.

Son attention, son travail, les histoires qu'il raconte - avec un immense don de narrateur – se concentrent sur l'humain. Un humain meurtri. Après le fascisme, la guerre, l'annihilation de millions d'individus. Un humain seul. Dans la ville. Livré à l'anonymat, dans un monde au consumérisme croissant, dans une ambiance de mort. Un humain figuré, donc, sous des formes toujours incomplètes. Visages escamotés. Corps acéphales. Ombres sur le sol. Reflets dans l'eau. Ces formes, qui évoquent autant la présence que l'absence, semblent le fruit de processus contradictoires d'apparition et de désintégration. Ces traces, qui restent, sont dans tous les cas des traces de vie. Celles de n'importe quel être. Celles du peintre aussi, qui affirme son existence.

Antonio Recalcati 'paints the things that damage life'.

These simple words, written by Jacques Prévert in 1973 about his young friend (see full text on pages 51 and 52), are a fine reflection of the artist's oeuvre and personality.

His assiduity, work, and the stories he depicted – with his immense gift as a narrator – focused on human beings: mankind traumatised by fascism, war, and the annihilation of millions of people. Human beings living alone in cities – living anonymously in a world of increasing consumerism, and an atmosphere of death. Hence, human beings represented figuratively, with ever incomplete forms: obscured faces and headless bodies; shadows on the ground and reflections in water. These forms, which evoke presence as much as they do absence, seem to be the fruit of the contradictory processes of emergence and disintegration. These remaining traces are, in any case, traces of life – those of any being, and those of the painter too, which affirms his existence.

Tout commence en 1960. Dans son petit atelier de Milan, le jeune Antonio colle sa main, son visage, puis son corps, sur une toile enduite de peinture à l'huile et posée au sol. Il se relève, ses vêtements et le tissu autour de sa tête couverts de la matière ainsi retirée de la surface. De ce corps-à-corps entre l'artiste et la toile naissent ses premières *Empreintes*.

Très vite les réactions fusent. Ce procédé, ce geste, existe depuis l'art pariétal. Pourtant, d'aucuns l'affirment : ce n'est pas de la peinture.

Mais, qu'est-ce que la peinture ? Qu'est-ce que le métier de peintre ? Quels dialogues le peintre des temps modernes entretient-il avec celui des temps anciens ? Que devient la peinture lorsque de nouvelles pratiques artistiques la disqualifient ? La peinture est-elle morte ?

Cinq décennies durant Antonio Recalcati, tenace, lucide, souvent pessimiste, parfois rageur voire agressif, se confrontera à ces questions.

Il balayera d'un revers de la main les rapprochements avec les *Anthropométries* d'Yves Klein. Commettra des actes de délinquance picturale, peignant des chromos qu'il barre d'une croix pour les baptiser ensuite *Paysages inutiles*. Assassinera - avec ses comparses Eduardo Arroyo et Gilles Aillaud - l'encombrant Marcel Duchamp, comme pour réaffirmer le pouvoir de la peinture, qui plus est figurative (!). Organisera le mariage de sa peinture avec celle des maîtres, qu'il ne cesse d'admirer depuis son enfance, Da Vinci, Carpaccio, Raphaël, El Greco... ; s'inspirera de Picasso ; démystifiera De Chirico.

Puis, au milieu des années 1970, s'opère une rencontre déterminante, à travers le temps, avec un autre peintre, inconnu celui-là, François Jean-Baptiste Topino-Lebrun. Sur la couverture du présent catalogue, le portrait imaginaire de cet artiste, guillotiné en 1801 pour raisons politiques, se regarde aussi comme un autoportrait. Mise à mort du peintre engagé, exécution du tableau, chevalet devenu guillotine (page 68). Durant quelques années, Antonio Recalcati ne peint que sur ces sujets. Il sonde ainsi les interactions entre peinture et histoire. Il interroge surtout le rapport intime du peintre à sa production.

C'est alors que le doute est apparu. Doute sur les moyens et les outils du peintre. Doutes qui le feront renoncer au pinceau et se tourner vers la céramique et la sculpture de 1989 à 1996. Doutes finalement dépassés.

It all began in 1960. In a small studio in Milan, the young Antonio pressed his hand, face, and body against a canvas covered in oil paint and placed on the floor. When he got up, his clothes and the cloth around his head were covered in the paint that had come away from the surface of the canvas. This bodily encounter between the artist and the canvas led to his first *Imprints (Le Impronte)*.

These works soon provoked reactions. Although this process or gesture has existed since cave art, some people were quite adamant that this was not painting.

But what is painting? And what is the painter's métier? What kind of dialogue can a contemporary painter have with past painters? What becomes of painting when it is rendered obsolete by new artistic practices? Is painting dead?

Antonio Recalcati spent five decades addressing these issues with tenacity and lucidity, often pessimistically, and sometimes with rage and aggressiveness.

He dismissed the idea of any rapprochement with Yves Klein's *Anthropometries*. He committed acts of 'pictorial delinquency', painting chromatic landscapes, which he daubed with a cross and then called them *Paesaggio Inutile* ('Useless landscape'). In conjunction with his fellow artists, Eduardo Arroyo and Gilles Aillaud, he pictorially 'assassinated' the cumbersome Marcel Duchamp, as though to reinforce the power of painting, which, to boot, was figurative (!). He linked his

painting with that of Old Masters, whom he had always admired since childhood, such as Da Vinci, Carpaccio, Raphael, and El Greco; he sought inspiration from Picasso; and demystified De Chirico.

Then, in the mid 1970s, he had a decisive 'encounter' with a painter – in this case, not so well known – from the past, François Jean-Baptiste Topino-Lebrun. On the cover of this catalogue, the imaginary portrait of the artist, who was guillotined in 1801 for his political opposition, could also be considered a self-portrait of Recalcati. The killing of the politically engaged painter; the execution of the picture; and an easel that became a guillotine (see page 68) ... Antonio Recalcati spent several years only painting these subjects. This was his way of exploring painting and history, and, above all, the close relation between painter and his oeuvre.

It was at this point that he began to have doubts. Doubts about the painter's methods and tools. So, he set aside his paintbrushes and focused on ceramic and sculpture work from 1989 to 1996. Eventually, he overcame these doubts.

Sans attaches, souvent dans la fuite, Antonio Recalcati, artiste né italien, parisien de cœur, plusieurs fois newyorkais, puis milanais jusqu'à son décès, n'a cessé – tout au long de son parcours – de lancer des cris d'amour à la peinture. La peinture à l'huile. Cette peinture qui était pour lui de la matière et du temps combinés, donc de la vie.

Sa peinture à lui est certes imprégnée de froideur et de sarcasme, surtout dans les débuts. Par la suite, elle s'est ouverte à la beauté élémentaire d'une scène de rue après la pluie ou sous le soleil ; à la splendeur d'un paysage effervescent (*Les quatre saisons – Automne*, page 77).

Et lors de notre rencontre l'année dernière, j'ai été plus touchée par son regard malicieux qu'impressionnée par son attitude exigeante.

Pour Recalcati – comme pour Prévert dont je reprends encore les mots simples – la peinture était « une langue vivante » qu'il n'a cessé d'apprendre (*Impara l'Arte*), comme on apprend à vivre.

Antonio est mort le 4 décembre 2022. Mais la peinture n'est pas morte.

With no ties, and often on the move, Antonio Recalcati, an Italian-born artist who adopted Paris, moved on several occasions to New York and, ultimately, Milan, until his death; and he never stopped proclaiming his love for painting throughout his career. Above all, oil painting. For him this was a combination of matter and time, hence life.

His own painting is, of course, imbued with detachment and sarcasm, especially his early work; subsequently, it embraced representations of the simple beauty of a street scene depicted after the rain or in the sun – the splendour of an effervescent landscape (*Four Seasons – Fall*, page 77).

And when we met last year, I was more moved by his mischievous expression than in awe of his demanding character.

For Recalcati – and for Prévert, whose straightforward words I shall borrow once more – painting was a 'living language' that he never stopped learning ('Impara l'Arte'), just as one constantly learns from life.

Antonio passed away on 4 December 2022. But painting is not dead.



Michel Lunardelli. Antonio Recalcati à Biella, Italie, le 2 octobre 2017.

Michel Lunardelli. Antonio Recalcati in Biella, Italy, 2 October 2017.



ANTONIO RECALCATI

L'INDOCILE

« Dans le creux que laisse apparaître une empreinte (...) on peut voir que quelqu'un ou quelque chose est passé. La présence de la trace témoigne de l'absence de ce qui l'a formée. Les traces ne donnent pas à voir ce qui est absent mais l'absence. »¹

« Je mettais une couche épaisse sur la toile puis je me jetais dessus... ou bien j'appuie des habits, des maillots de corps, des chemises, des pantalons, des choses qui avaient été habitées mais qui étaient vides... le vide du vide...quelqu'un avait été vivant là-dedans, mais l'image ne retenait que son absence. Peut-on dire la plénitude du vide ? »²

L'empreinte

L'année 1960 marque à nouveau l'histoire de l'empreinte, une histoire longue comme le monde puisqu'elle apparaît dès les peintures préhistoriques. Le protocole, que décrit Antonio Recalcati et qui, sur une photographie se montre dans l'attitude d'un sportif pratiquant des pompes, évoque immédiatement *Les Anthropométries* de Yves Klein. Si la posture de ces deux peintres s'associe comme traces de leur propre corps, et donc de leur propre vie, sur une toile posée au sol, le geste d'Yves Klein est relayé par des femmes, nues, recouvertes de peinture bleue, utilisées comme un pinceau. Au contraire, Recalcati s'interdit toute transaction, tout outil qui pourrait atténuer, voire ruiner la présence du corps plaqué directement sur la toile. Il réduit à son minimum l'épaisseur corporelle, comme s'il annihilait toute chair dans l'être humain.

L'image produite sur la surface du tableau est celle d'une apparition, comme la figure du Christ qui se manifeste sur le voile de Véronique, un négatif qui aurait insuffisamment baigné dans l'eau du révélateur pour rendre la photographie nette et précise. Dans un lointain incertain et imprécis, planté de face, si l'homme se donne dans sa totalité, il semble être capable de disparaître d'un instant à l'autre, sans pouvoir arriver à maturité, puisque son image, pourtant en gros plan, reste volontairement floue. Voulant réduire tout ce qui pourrait brouiller et distancier le moi pour une parfaite connaissance de l'être, la silhouette sans corps, sorte d'« infra-mince », garde la mémoire du contact, soit « la présence fantomatique de l'être humain, une figure sans figure, un personnage sans personnage, un homme escamoté, censuré »³.

Antonio Recalcati exécutant une toile avec empreinte dans le cadre de la série *31 janvier 1801 – Topino Lebrun*. Photos faites à Paris en 1975 par Aurelio Amendola.

Antonio Recalcati executing an 'Imprint' canvas as part of the series *31 janvier 1801 – Topino Lebrun*. Photos taken in Paris in 1975 by Aurelio Amendola.

¹ Sybille Kramer, in Lola Lafon, *Quand tu écouteras cette chanson*, Stock, 2022, p.62.

² Antonio Recalcati, « Entretien avec Bernard Noël », *La Quinzaine littéraire*, 16-30 Avril 1976, n°231, p.16-17.

³ Alain Jouffroy, *Les empreintes d'Antonio Recalcati*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1975.

Reprenant et détournant d'une certaine manière les techniques de gravure, notamment le principe de l'eau-forte en l'inversant, l'artiste italien s'abandonne tout entier dans « l'envers » de son corps ; « l'empreinte est le négatif du moi », expliquera-t-il à Gilbert Lascault⁴, une peau retournée à la Bacon. Incontestablement, les personnages du Britannique dans leurs déformations apparaissent, au centre de la toile, telles des figures suppliciées dont la peau serait arrachée, n'offrant plus qu'organes, viscères et entrailles, « un fleuve de chairs »⁵ comme constitutifs uniques de l'être humain. « Pour Francis Bacon (...), tout tableau est lui-même un corps, l'acte de peindre est par soi une mise à nu et la mise à nu est l'équivalent de la mise à mort dont le corps est à son tour le symbole »⁶.

Dans les deux cas, il y a éviction du corps. L'homme de Recalcati se fond dans la terre, s'écrase dans le débordement de matière ; la peinture est comme un prolongement de lui-même, elle est faite de l'étoffe même du corps, incrustée dans sa chair. Elle est envahissante jusqu'à faire disparaître le corps dans la production du tableau. L'artiste restitue l'homme sans le représenter.

Ce corps-à-corps avec la peinture pourrait se mesurer à une peinture gestuelle qui préfigurerait l'art de la performance, à la manière d'un Jackson Pollock qui tourne autour de sa toile posée au sol et y effectue, avec sa brosse chargée de peinture industrielle, une sorte de danse ritualisée⁷. Mais il est encore un peu tôt pour avoir besoin du regard de l'autre, et l'artiste italien, comme l'Américain, ne s'en soucie pas. Tous deux s'identifient physiquement au tableau. La peinture fait un avec soi-même et leur permet de se battre sur le même terrain avec les mêmes armes.

En ne renonçant pas à la « noblesse picturale »⁸, Recalcati se distingue des protagonistes de la Figuration narrative, qui considéraient que les moyens traditionnels de la peinture à l'huile ne suffisaient plus. Il fallait donc modifier la technique et choisir la peinture acrylique, comme si l'élimination de toute matérialité était un gage pour s'assurer de l'objectivité des choses tangibles et palpables. à l'instar de Jacques Monory, de Gilles Aillaud ou de quelques autres, le milanais privilégie la peinture à l'huile, sans vouloir en aucune façon en changer.

À force de maltraiter la matière picturale dans son épaisseur, l'artiste se plait à la déprécier et à la dévaloriser encore plus par une couleur sans qualité, sans charme, voire repoussante. à l'appui de ces deux caractéristiques, sa pâte picturale est totalement disqualifiée pour être plus efficace dans sa critique de l'abstraction lyrique, tout en empruntant les mêmes matériaux.

Assurément, Recalcati se range ici du côté des praticiens qui ont partie liée avec la matière, c'est à dire avec la décadence, voire la pourriture, et à l'évidence, renvoie à la vision artistique, à la fois corrosive et nostalgique de Gérard Gasiorowsky, qui peint, notamment dans ces mêmes années soixante-dix, ses *Croutes* (1974) ou ses *Régressions* (1974). Mais plus lointainement, il se réfère implicitement à Rodin qui, intégrant pour la première fois, le moulage dans l'élaboration de son processus de création, ne craint pas de « s'abîmer » en se livrant au « bas matérialisme d'un procédé immémorial »⁹.

L'Homme de douleur du XXI^e siècle

Selon le protocole de fabrication, *Figura d'Uomo* (1961) est l'exacte représentation de lui-même, un autoportrait en pied, tout en étant tellement approximatif qu'il évoque un gisant levé, qui, – il est difficile de ne pas y penser –, pourrait incarner une résurrection par la peinture. à l'instar du *Gilles*¹⁰ de Watteau, dépouille de Pierrot dépossédé lui-aussi de son corps, cette poupée de chiffon sans chair, qui tient debout par miracle, convoque inévitablement l'une des marionnettes de la Commedia dell'Arte et parodie ainsi toute présence humaine.

Dès ses débuts, l'œuvre de Recalcati témoigne de la part d'ombre de la nature humaine dans un monde sans illusion, avec ces gestes « sans retour », cherchant « son image au point de se jeter sur la toile... la même chose que de se tirer une balle dans la tête »¹¹. Ce désenchantement, loin d'être singulier depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, et particulièrement en ces années soixante, est partagé par bon nombre d'artistes qui font de leur peinture une surprenante transposition de « L'Homme de douleur » des XV^e et XVI^e siècles. Les effets picturaux du corps absent, ou présent dans son absence, se condensent en une image d'effroi et de sidération, traduisant la colère et l'impatience du peintre à rendre compte du fonctionnement du monde avec la nature humaine. « Il peint avec une violente et méprisante indifférence ce qui abîme la vie »¹², quitte à faire valoir les contraires, et à légitimer la laideur.

L'impressionnant autoportrait *Oh... les beaux jours* (1963), réalisé à partir de l'empreinte de son visage et de son torse de face, le sien semble-t-il, est associé à une représentation d'un ciel cloisonné, repris d'après ceux du Greco, comme vu d'une fenêtre à barreaux, signes d'un habitat interdit ou d'une prison. Ces deux toiles, formant un même tableau, font récit tout en tentant de niveler les deux sujets de la narration. Le glissement entre les représentations atteste d'une préoccupation des transformations du monde, tout en introduisant un avant, un après, c'est-à-dire une durée, confirmant à la fois un récit discontinu et un déroulement dans la durée.

Ailleurs, l'image est barrée d'un X sur toute la surface de la toile, ou découpée et répartie entre des bandes de ciel ou de murs de briques, ou bien encore mise en pièces en éventails triangulaires ou en vignettes dans une carte postale, pour illustrer plastiquement la disparité inconciliable des figures et du monde, et l'incertitude des temps.

Le cinétisme des images, les jeux successifs de déchirures, d'échappées, de juxtaposition de différents plans temporels dans une même composition rendent la narration volontairement chaotique mais permet de conjuguer le quotidien des images avec les exigences de la peinture, manière d'éviter une narration qui paraîtrait paraître anecdotique.

Quelques années plus tard, au retour d'un séjour à New York, toujours dans la difficulté de se fixer, il poursuit sa quête de l'instant présent, de l'ordinaire et du

4 Gilbert Lascault, « Les empreintes de Recalcati. La solitude des mâles », *XX^e Siècle*, 1976, n°46, p. 26.

5 Bacon, *l'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester, 1962–1975*, Genève, Skira, 1976, p.46.

6 Marc Le Bot, *Images du corps, La figure et les lieux*, Présence contemporaine, Aix-en-Provence, 1986, p.26.

7 Cf. le film réalisé par Hans Namuth, produit par Paul Falkenberg, 1951.

8 Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac, « Entretien avec Hervé Télémaque », *Figuration Narrative Paris 1960–1972*, cat. exp., coédition Centre Pompidou/RMN, Paris, 2008, pp.329–333.

9 Susanna Gallego-Cuesta, « Esthétique de l'empreinte », *La vie des idées*, 5 juin 2008.

10 Antoine Watteau, *Gilles ou Pierrot*, 1718–1719, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

11 Propos de Recalcati, Bernard Noël, op. cit.

12 Jacques Prévert, *Intérieur Américain*, cat. exp., Rome, galerie Il Fante di Spade, 1971.

banal, par un détail en gros plan : dans *Sans titre* (1984–85), le terrain de basket à New York est réduit à quelques jambes de joueurs sur un sol où se dessine l'ombre du filet, sol relevé, basculé, instable qui fait se dérober le point de fuite et trembler la perspective.

Ailleurs, témoignant d'évènements géopolitiques particulièrement sensibles comme *La bombe sur Pékin* ou *Saigon libéré*, l'artiste privilégie un dessin impersonnel, une couleur sans effet qui se combine, comme des ombres portées, à des teintes brutes dans un style le plus neutre possible, évoquant la technique des affiches.

Marqués par l'image cinématographique et ses effets de zoom, d'aplats panoramiques, de gros plans ou de plans consécutifs, nés de la bande dessinée, ces procédés nourrissent une vision critique de l'image sans sacrifier totalement ses valeurs proprement picturales, à savoir ses qualités tactiles et gestuelles.

Le démontage incessant du corps humain, disloqué, bâclé, morcelé, dont l'intégrité est occultée par une croix récurrente, superposée, quadrillant toute la surface de la toile, conforte une narration fragmentée, désagrégée, qui illustrerait l'irreprésentabilité de l'homme après le traumatisme laissé par l'holocauste, faisant écho à celui d'un enfant de sept ans qui a vu, a su et a vécu la réalité de la guerre à Milan, (et du fascisme), et avec elle, ses monstruosité. Si cette représentation impossible après la Shoah s'est conclu par le choix de l'abstraction, la génération suivante, tous aussi réactifs à la problématique du « Que faire après Hiroshima ? », optera pour l'image et ses codes, jusqu'à l'excès, comme pour en finir avec la représentation, voire avec la surreprésentation, ce superlatif pouvant épuiser, vider l'image de tout sens, comme si elle était la dernière.

Faire la peau du beau

Face à l'abstraction triomphante des années soixante, les peintres de la Nouvelle figuration cherchent à renouer avec l'histoire des hommes et leur rapport au réel, et contestent par conséquent l'idée d'un art pour l'art et du beau éternel. Si l'usage des empreintes constitue un « extraordinaire point commun entre Yves Klein et Antonio Recalcati », comme l'affirmait Alain Jouffroy en 1975, le célèbre photomontage, qui expose Yves Klein se jetant dans l'espace et s'arrachant à la pesanteur, est d'une singulière efficacité pour héroïser le corps. Au contraire, les *Empreintes* de Recalcati, dans leur jus terreux, ombreux et trouble, témoignent du douloureux et désespéré geste artistique, et plus largement « des malheurs et des déboires de l'histoire d'un individu contemporain »¹³. Aussi, cherche-t-il à éradiquer toute posture qui conforterait le culte du beau idéal, à battre en brèche tout ce qui fait du corps une figure de gloire, et à ruiner les présupposés platoniciens. Pour mettre fin à l'idéalisme et invalider le principe même de Beauté artistique, il peint, en 1965, avec Gilles Aillaud et Eduardo Arroyo, *Une passion dans le désert*, d'après une nouvelle de Balzac, l'amour d'un soldat pour une panthère, qui s'affirme comme une parodie de la peinture d'histoire.

En octobre de la même année 1965, par provocation et dérision, tous trois rééditent leur collaboration avec une suite de douze tableaux intitulés *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, pour dénoncer l'apolitisme de ce dernier et son pro-américanisme, et surtout pour récuser le geste auguste, solennel et sacré de l'artiste promu par le ready-made qui s'élabore sur la base d'une pure indifférence visuelle. Si les trois compères s'attaquent au mythe du créateur de génie, la représentation d'Arman, Martial Raysse et Pierre Restany en uniformes militaires sur la dernière toile est une déclaration de guerre au Pop'Art et au Nouveau Réalisme¹⁴.

Les tableaux collectifs – il y en aura trois –, sont une manière de déjouer le pouvoir sur le devenir du monde, croient-ils pour un temps, et suscitent leur engagement. Ces polyptiques sont l'occasion de mettre en évidence des écarts dans des univers souvent antinomiques, à savoir un espace clos sombre replié sur les questions du moi opposé à un espace plus ouvert, plus optimiste suggérant un futur adouci. Mais la Nouvelle figuration ou la Figuration narrative ne racontent pas que des histoires : les animaux sauvages en cage de Gilles Aillaud sont une métaphore de l'humanité privée de tout humanisme, tandis que les diptyques de Recalcati introduisent aux côtés de sa silhouette à la fois réaliste et immatérielle, un champ uniforme mousseux de peinture blanche, sorte de nuage qui plonge le sens du tableau dans une totale abstraction expressionniste qui met à mal toute neutralité objective. Cette ambivalence d'objectif sera reprise et réaffirmée dans les années quatre-vingt.

En 1975, le milanais va opérer un étrange revirement, – un paradoxe de plus dans sa trajectoire artistique –, quand il reviendra justement à la peinture d'histoire : sollicités par le critique et ami Alain Jouffroy en 1974, sept peintres¹⁵ vont illustrer, en vingt-deux tableaux, la tragique histoire du peintre Jean-Baptiste Topino-Lebrun (1764–1801) : élève de David, il présente au Salon de 1798, en hommage à son ami Gracchus Babeuf, un tableau de six mètres de long consacré à la mort de Caius Gracchus. En 1800, accusé de conspiration contre Bonaparte, il sera guillotiné. La série *Guillotine/Topino* (1974–77) n'est pas seulement une réflexion sur la peinture d'histoire, mais le chevalet, transformé en guillotine, ou l'inverse, est une métaphore qui devient une tragique méditation individuelle. « C'est dans les moments historiques où la vie individuelle est confrontée de près à la réalité, que cette lutte silencieuse qui est celle de la peinture, prend un sens ». Il ajoute : « Le chevalet-guillotine, c'est la mort à laquelle j'ai échappé grâce à la peinture »¹⁶.

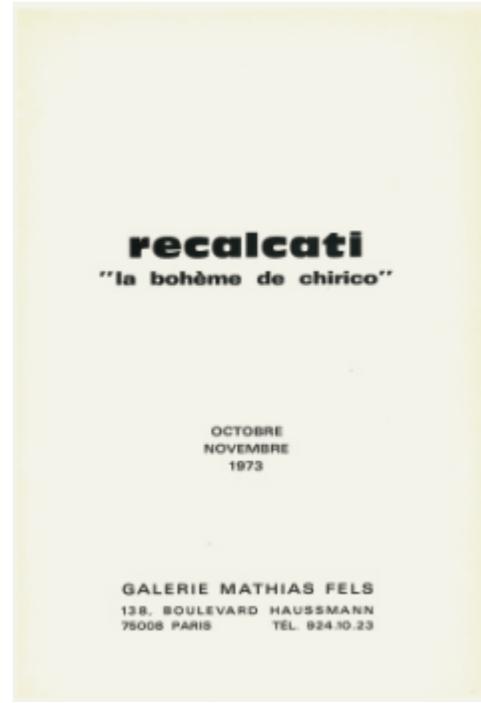
En effet, dans l'un des tableaux de la série, le chevalet-guillotine est installé dans un espace presque tout à fait clos : la porte, très légèrement entre-ouverte, est bien le signe que sa peinture fonctionne comme une bouée de sauvetage : « En revoyant mes Empreintes, j'ai compris qu'elles m'avaient servi à retrouver quelque chose qui m'échappait. Je voulais retrouver mon corps. Je voulais avoir la preuve que j'étais vivant. La peinture c'est le temps. La matière. Le blanc de zinc qui sèche en cinq jours, la terre de Sienne en deux. Le travail est mental. Le temps d'exécution n'a pas d'importance »¹⁷.

14 Les tableaux sont exposés à la galerie Creuze et font un tel scandale qu'une pétition circule et obtient même la signature de quelques-uns des membres de la Figuration Narrative. Se sentant directement visé, l'artiste décide de fuir de Paris, de rompre avec un milieu artistique dans lequel il ne se reconnaît plus et de trouver les moyens de se ressourcer. Ce ne sera d'ailleurs pas l'unique tentative.

15 Chambas, Erro, Dufour, Fromanger, Monory, Recalcati, Velickovic.

16 Propos de Recalcati, op. cit, Bernard Noël.

17 Op. cit, Bernard Noël.



La Bohème, 1973–74

Catalogue de l'exposition *Recalcati – La bohème de Chirico en 1973* à la galerie Mathias Fels.

Recalcati catalogue for the exhibition – *La bohème de Chirico* held in 1973 at the Galerie Mathias Fels.

Le rôle de *Cosa mentale* que joue la peinture lui permet de semer le doute et l'inquiétude, et tout naturellement, dans les années 73–74, de retour de ses lointaines pérégrinations, sans jamais pouvoir se fixer, Recalcati prend pour cible De Chirico, d'une certaine manière son complice, italien comme lui, séjournant, comme lui à une cinquantaine d'années d'écart, à Paris pour se confronter aux avant-gardes ou du moins aux nouvelles tendances artistiques.

En reprenant jusqu'au titre *Il sogno del poeta*, Recalcati n'a pas seulement l'ambition de revisiter la peinture de l'aîné ; il la copie tout bonnement : y sont présents, les mêmes fragments d'architectures installés sur des places désertes, une même lumière très contrastée, tous ces mêmes éléments énigmatiques qui reflètent l'inquiétude d'une Europe incertaine au lendemain de la Première Guerre mondiale. Si *L'inquiétude du Poète* de De Chirico associe déjà un corps de femme à un régime de bananes et à une série d'arcades, – le Surréalisme n'est jamais loin –, et un train au loin, symboles éminemment érotiques, le tableau du cadet conserve la même charge satirique. Ainsi affiche-t-il son statut de copiste du grand maître de la peinture métaphysique, qui, lui-même, retourné à sa première manière, avait pastiché ses propres tableaux ou refuser d'en authentifier d'autres. Ironie du sort, Recalcati s'arroge cette singulière démarche, et anticipe, en-cela, – la remarque ne paraît pas fortuite aujourd'hui –, l'une des tendances actuelles de l'art, à savoir réinterroger l'histoire de l'art en se réappropriant les tableaux des autres (artistes)¹⁸. Récusant toute propriété artistique, il s'empare de l'œuvre produite par un autre, y intègre ses propres motifs qu'il estime plus adaptés à l'époque, et introduit dans ses « répliques » des objets de vulgaire consommation, entre fragments de

18 Ces gestes d'appropriation, depuis ceux des Nouveaux Réalistes, Villégé ou Hains notamment, se sont généralisés en stratégies d'appropriation liées à l'art conceptuel et développées avec la déconstruction.

corps féminins et charcuterie. Certains signes énigmatiques sont remplacés, ici, par des cuisses de femme terminées en pied de porc, et là, l'œil de la statue romaine converti en tranches de saucisson. Ses citations se chargent de références plus prosaïques qui accusent la société consumériste avec férocité : « Je rappelle, avec mes panini, l'illusion de la société d'abondance »¹⁹. Recalcati s'appuie donc sur la *pittura metafisica* pour dénoncer les effets de la société de consommation qui est en plein essor, au point de se distinguer comme les « trente glorieuses », et fait allusion à l'autobiographie du Maestro, publiée en 1929 et intitulée *Hebdoméros*, qui témoigne déjà, par anticipation pourrait-on dire, de sa fascination et de sa détestation pour la nourriture. Cet art de la dérision, que pratiquent les deux italiens, est en parfaite résonance avec la culture de l'époque : le film *La Grande bouffe* du compatriote Marco Ferreri est réalisé en 1973 !

Signe des temps, l'engagement politique, après Mai 68, a fait long feu, et l'art de la provocation et de la dénonciation s'énonce d'autant plus facilement qu'il se partage entre différents langages de l'art. à la galerie Mathias Fels, à Paris, en octobre-novembre 1973, Gilbert Lascault se fait l'écho de ces œuvres avec le même humour discordant, en écrivant « le Verbe se fait saucisse ! »²⁰, allusion également à la grande vague des sciences humaines, linguistique et sémiotique compris, qui tentent de tout « déconstruire »²¹.

Détourner, substituer les fragments de la grande Histoire, tête et buste antiques par exemple, à des objets usuels et vulgaires, efface toute l'atmosphère d'inquiétante étrangeté qui caractérisait et faisait la force géniale de la peinture de De Chirico. Ce geste de désacralisation transformé en une intervention matérialiste met à mal le culte des formes pures. à quelques décennies de distance, nos deux Italiens, traversés par les mêmes visions mélancoliques, corrompent la dimension spirituelle de la représentation, et se sentent bien étrangers à la définition de « L'image comme une création pure de l'esprit », telle que la définissait le Manifeste du Surréalisme²².

Une réconciliation possible

À la fin des années 1970, pendant une courte période, le noir et blanc seuls, semblent permettre à Recalcati de se peindre ou de se dessiner dans un paysage, à la manière d'une photographie qui ne connaît pas encore la couleur (série *Impara l'arte*). Cette proposition picturale à l'ancienne, l'artiste installant son chevalet dans la nature à l'instar des impressionnistes, ne serait-elle pas une tentative de réconciliation avec le monde ? Ainsi, peut-il diversifier ses sujets.

Plus récemment, comme pour enfoncer le clou, et dans l'art d'« accommoder les restes », Recalcati revient à la peinture non par l'image, mais par sa matérialité. Dans ses tableaux des années quatre-vingt et au-delà, il néglige le récit, ou le ré-emploi, comme indifférent au sujet, pour ne s'attacher qu'à des préoccupations purement matiéristes et renouveler sa technique. Beaucoup plus fluide,

19 Alain Jouffroy, « La faim de tout. Dialogue avec Antonio Recalcati », *Opus International*, n° 47.

20 Gilbert Lascault, « Antonio Recalcati et le bon usage de De Chirico », *XX^e siècle*, 1974.

21 Allusion aux nouveaux champs philosophiques explorés par Derrida, Deleuze ou Foucault, et autres...

22 Pierre Reverdy et André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1924, Paris, Gallimard, 1963.



Reproduction d'une des toiles de la série *After Storm* qu'Antonio Recalcati réalise entre 1987 et 1988 après avoir vécu cinq années à New York.

Reproduction of one of the paintings from the series entitled *After Storm*, which Antonio Recalcati executed between 1987 and 1988, after his five-year stay in New York.

celle-ci prend l'avantage sur une figure qui disparaît au profit d'une dilution du pigment, de sa fragmentation en gouttelettes, comme vaporisée à la surface de la toile. L'image est plus incertaine : son aspect craquelé, qui évoque évidemment les années consacrées à la céramique, rend plus indistincte la représentation, la fragilise, et privilégie les effets d'irréalité, voire d'abstraction. Si le peintre suggère les rues chaudes et suffocantes de New-York en été et ses terrains vagues kidnappés par des joueurs de basket (série *West 3rd Street and 6th. Avenue*), la représentation, bien que réaliste même si l'espace bascule, est partielle et altérée, malgré une lumière très vive et crue, par une pluie de petits points dispersés sur toute la surface du tableau. Peu à peu, les empreintes des *Figura di Uomo* précédentes n'apparaissent plus en premier plan mais s'intègrent à des fragments de paysage, ou s'installent dans un paysage (série *Sunset Boulevard*).

Dans l'un des grands tableaux de la série *After Storm* 87–88, le récit se brouille, s'irréalise et se rapproche des effets de la nature et de la violence de ses paysages. Une ombre troue l'espace pictural, une déchirure noire profonde à la forme d'une silhouette humaine en fuite renvoie le récit vers une narration plus suggestive et inquiétante. En donnant une forme à l'absence, un « trou » dans la

représentation, le peintre impose au regard un mouvement de va-et-vient, qui maintient un rapport vivant avec l'image.

Les mouvements de migration d'une représentation à l'autre convoquent la production d'une nouvelle matière ; et c'est dans ce glissement que la matière se transforme et se déforme ; les traces, les figures, les gestes se combinent, se permutent, se dévoilent. Les dernières toiles de *Recalcati* ne créent pas de nouvelles figures/empreintes mais engendrent de nouveaux sens, impliquant un rapport intime à soi-même mais intégré dans un univers plus vaste, comme si le peintre pouvait, enfin, par la peinture, retisser le lien avec le monde.

Claire Stoullig

1960



1967



Le impronte – 2
(ou Una storia per Johannesburg),
1960, huile sur toile, 100 x 81 cm.



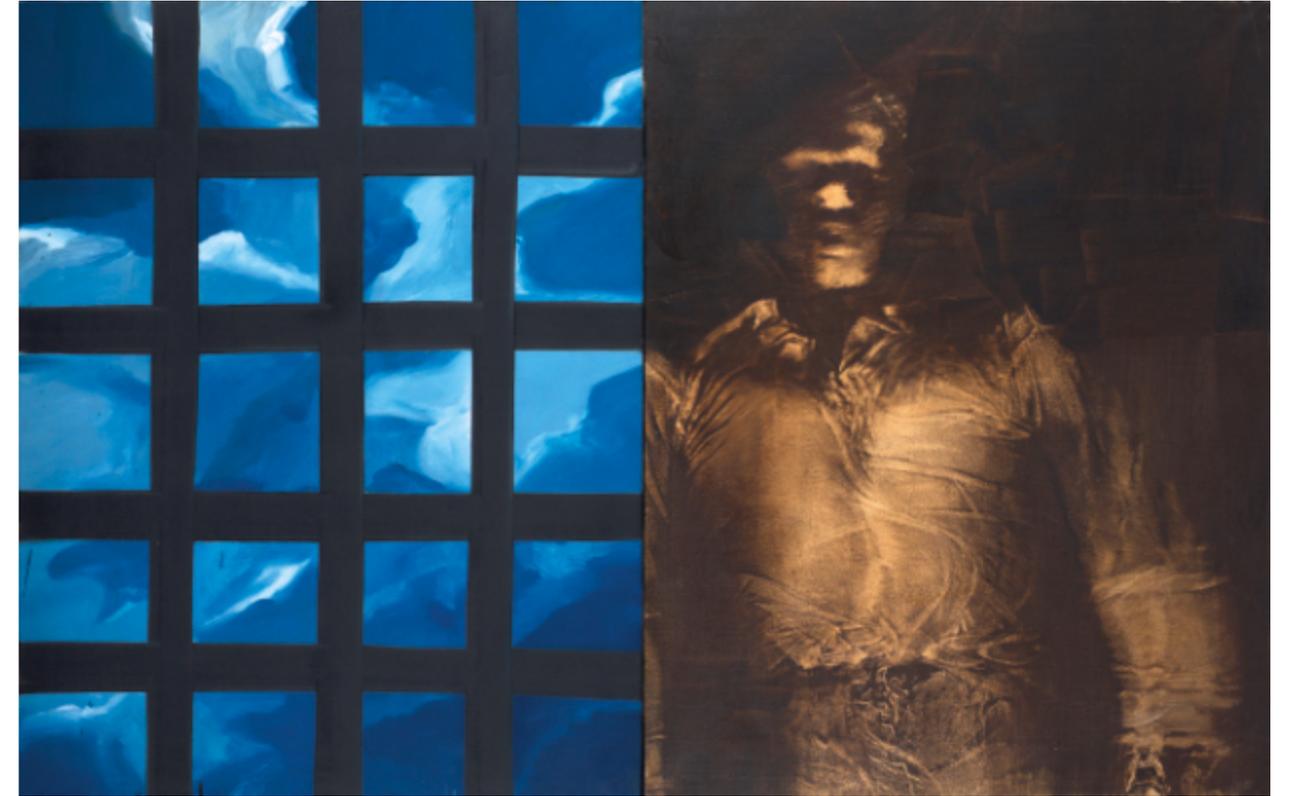
Impronte e slip,
1961, huile sur toile, 130 x 97 cm.



Sans titre,
1961, huile sur toile, 100 × 80 cm.



Sans titre,
1962, huile sur toile, 100 × 81 cm.



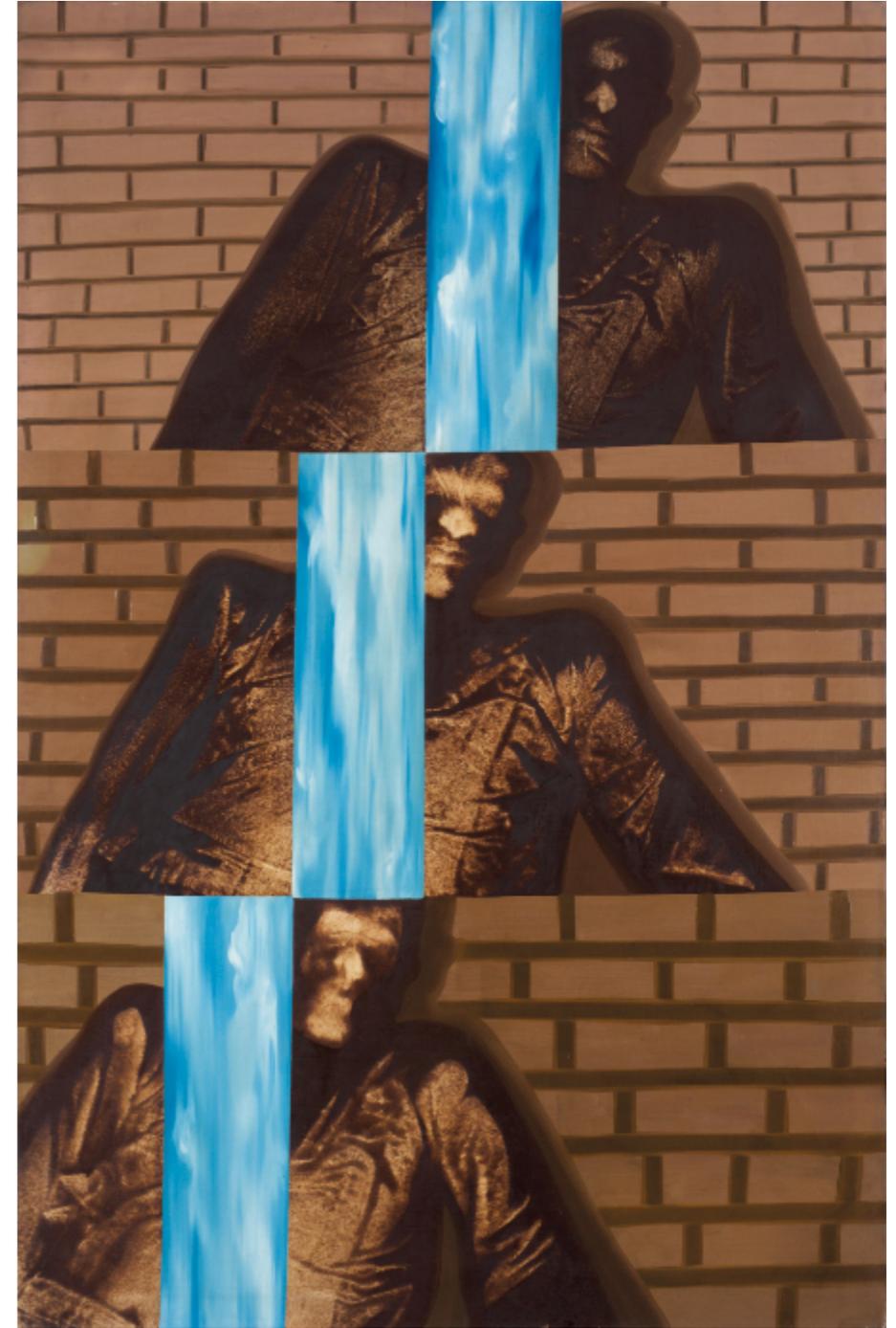
Oh... Les beaux jours (or Happy Days),
1963, huile sur deux toiles, 92 x 73 et 92 x 73 cm.



Le impronte nel racconto (ou Da Picasso),
1963, huile sur deux toiles, 100 x 80 et 100 x 80 cm.



Folla,
1965, huile sur toile, 150 x 100 cm.



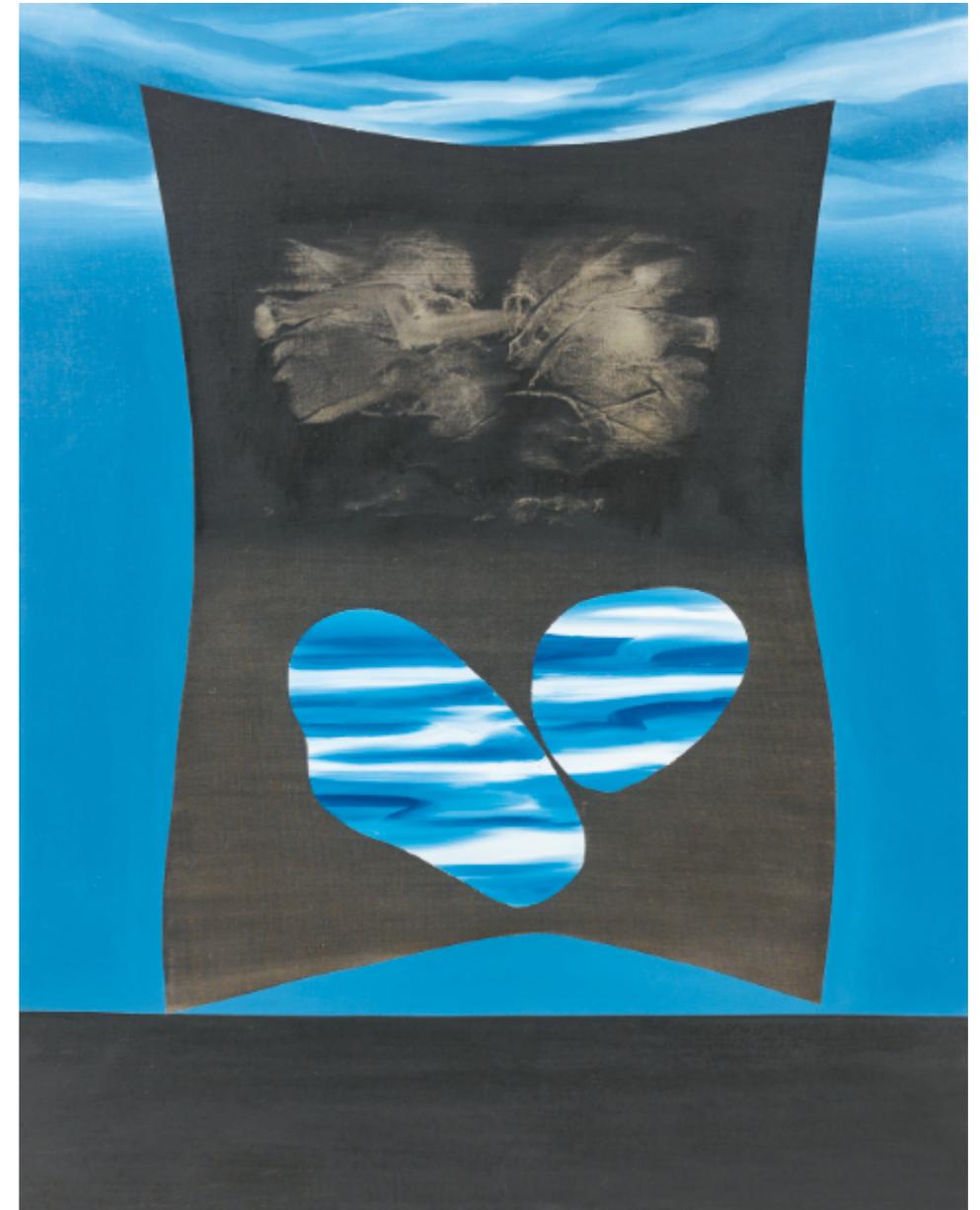
Three moments,
1965, huile sur toile, 152 x 101 cm.



Au peuple du Vietnam (ou À propos du Vietnam),
1966, huile sur toile, 145 x 114 cm.
Fondation Gandur pour l'Art, Genève



En bas le profil d'une ville,
1965, huile sur toile, 162 x 130 cm.



Visione,
1966, huile sur toile, 100 × 81 cm.



Autoportrait,
29 novembre 1966, huile sur toile, 46 x 38 cm.



Paysage inutile,
1963, huile sur toile, 46 x 35,5 cm.



ANTONIO RECALCATI

THE INCORRIGIBLE PAINTER

'In the hollow created by an imprint (...) one can spot that someone or something has passed by. The presence of the trace attests to the absence of the person or thing that left it. These traces do not show *what* is absent but rather attest to the absence itself.'¹

'I applied a thick layer of paint onto the canvas then I threw myself onto it ... or I pressed against it clothing, vests, shirts, trousers, items that had been worn but which were now empty ... the emptiness of the void ... someone had lived within it, but the image only recorded his absence. Could one speak of the fullness of the void?'²

Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp, 1965, huit tableaux (163 × 992 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Dans cette œuvre réalisée par Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, les trois jeunes peintres se représentent passant à tabac et jetant nu au bas d'un escalier Marcel Duchamp. Son cercueil est ensuite porté par Arman, Claes Oldenbourg, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Pierre Restany, Andy Warhol. Exposée en 1965 à la galerie Creuze, dans l'exposition *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, l'œuvre suscite un véritable scandale. © Adagp, 2023.

Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp, 1965, a polyptych composed of eight pictures (in total 163 × 992 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). In this work created by Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, and Antonio Recalcati, the three young painters represented themselves beating up and throwing an unclothed Marcel Duchamp down the stairs. His coffin is then carried by Arman, Claes Oldenbourg, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Pierre Restany, and Andy Warhol. Presented in 1965 at the Galerie Creuze, in the exhibition *La Figuration Narrative dans l'Art Contemporain*, the work caused a veritable scandal. © Adagp, 2023.

Imprints

The year 1960 was another step in the history of the imprint, a story as ancient as the world, as its use was first attested in prehistoric paintings. The approach described by Antonio Recalcati, who is pictured in a photograph in the posture of an athlete doing press-ups, is evocative of Yves Klein's *Anthropometries*. While there were similarities in the approaches adopted by both painters in that they created traces of their own bodies – and by extension their own lives – on large canvases placed on the floor, Yves Klein's works were performed by naked women covered in blue paint used like paintbrushes. In contrast, Recalcati banished any transactional device or tool that might attenuate or even impede the presence of the body directly pressed onto the surface of the canvas. He reduced actual bodily contact to a minimum, as though annihilating all human flesh.

The image produced on the pictorial surface was that of an apparition, resembling the impression of Christ's face on the 'cloth of Veronica', like a negative that had not been left long enough in the developer to make the photo clear and precise. In an uncertain and imprecise distance, facing forwards, the man is represented as a whole, but seems to be about to disappear from one instant to the next, without reaching maturity, because even though his image is represented close-up, it is deliberately blurred. Wishing to reduce everything that could obscure and distance the self, to achieve a perfect knowledge of being, the bodyless, sort of 'infra-thin' silhouette recorded the memory of the contact, or 'the phantomic presence of the human being, a figure without a figure, an obscured and censored man'.³

Using and, to a certain extent, reusing engraving techniques in a new way, in particular the principle of etching via inversion, the Italian artist threw himself into 'the reverse' of his body; 'the imprint is my negative', he explained to Gilbert Lascault,⁴ – a skin turned inside out Bacon style. Certainly, the British artist's figures in the centre of the canvas, with their deformations, look like tortured people whose skin has been ripped away, leaving only organs, viscera, and entrails, 'a river of flesh'⁵ as the sole constituent elements of the human being. 'For Francis Bacon (...), each

¹ Sybille Krämer, in Lola Lafon, *Quand tu écouteras cette chanson*, Stock, 2022, p. 62.

² Antonio Recalcati, 'Entretien avec Bernard Noël' ('Interview with Bernard Noël'), *La Quinzaine littéraire*, 16–30 April 1976, Issue 231, pp. 16–17.

³ Alain Jouffroy, *Les empreintes d'Antonio Recalcati*, ed. Christian Bourgois, Paris, 1975.

⁴ Gilbert Lascault, 'Les empreintes de Recalcati. La solitude des mâles', in *XX^e Siècle*, 1976, Issue 46, p. 26.

⁵ Bacon, *The Art of the Impossible. Interviews with David Sylvester, 1962–1975*, Skira, Geneva, 1976, p. 46.



Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud
et Antonio Recalcati
transportant des œuvres
dans Paris vers 1965.
Photo prise par leur ami
Pierre Golendorf.

Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud,
and Antonio Recalcati
carrying works in Paris
around 1965.
Photo taken by their friend
Pierre Golendorf.

picture is itself a body, the act of painting is in itself an act of exposure and exposure is the equivalent of 'an act of killing, of which the body is in turn a symbol'.⁶ In both cases, the body is evicted. Recalcati's man sinks into the earth, and is overwhelmed by the overflowing material; painting is like an extension of him—it is made of the very substance of the body, embedded in his flesh. It is invasive, to such an extent that the body disappears in the execution of the picture. The artist has evoked the presence of man without even representing him.

This bodily contact with the painting could be likened to an action painting that prefigured performance art, like Jackson Pollock moving around his canvas laid out on the floor and performing a sort of ritualised dance with his brush loaded with industrial paint.⁷ But it was still a little early to be concerned about the perceptions of others, and neither the Italian artist nor the American cared about them. Both physically identified themselves with their picture. They were at one with their painting and they could fight on an equal footing with the same 'weapons'.

By not rejecting 'pictorial nobility',⁸ Recalcati distinguished himself from the protagonists of Narrative Figuration, which considered that the traditional oil painting methods were no longer sufficient. Hence, the technique had to be modified and acrylic paints chosen instead, as though the elimination of any materiality was a means of ensuring the objectivity of tangible and palpable things. Like Jacques

Monory, Gilles Aillaud, and others, the Milanese artist preferred oil paints and had no desire to change this. By mistreating the layers of pictorial matter, the artist enjoyed deprecating and devaluing it even more through the application of low-quality, charmless, and even repulsive paints. These two characteristics disqualified his pictorial materials, making his criticism of lyrical abstraction more effective, while using the same materials. Certainly, Recalcati was aligned with artists who focused on the material aspects of painting, that is to say the decadence, even rottenness, and was clearly in step with Gérard Gasiorowsky's corrosive and nostalgic artistic vision, especially with his paintings created in the 1970s, such as his *Croûte* (1974) and *Régressions* (1974) series. But, on another level, he implicitly identified with Rodin, who, integrating moulds for the first time in the development of his creative processes, was not concerned about 'denigrating himself' by resorting to the 'base materialism of an ancient process'.⁹

A twenty-first century 'man of pain'

Using his specific creative process, *Figura d'Uomo* (1961) was an exact representation of himself in a full-length self-portrait, while being so approximative that it evokes an upright recumbent statue, which – it is hard not to think of it – might embody his resurrection in a painting. Like Watteau's *Pierrot* or *Gilles*,¹⁰ who was also dispossessed of his body, this fleshless rag doll, which miraculously stands upright, is inevitably reminiscent of one of the puppets of the Commedia dell'Arte and is therefore a parody of any human presence.

From the outset, Recalcati's oeuvre attested to the darker side of human nature in a world without illusion, with his 'irreversible' acts, seeking 'one's image to the point of throwing oneself on the canvas ... the same thing as shooting oneself in the head'.¹¹ This disenchantment, far from being unique since the end of the Second World War, and particularly in the 1960s, was shared by many artists, who turned their painting into surprising transpositions of the fifteenth- and sixteenth-century 'man of pain'. The pictorial effects of the absent body, or which was present through its absence, was condensed into an image of terror and stupefaction, conveying the painter's anger and impatience to represent the dysfunction between the world and human nature. 'He paints with a violent and contemptuous indifference the things that damage life',¹² even if it highlights the opposite, and legitimises the ugliness.

The impressive self-portrait, *Oh ... , les beaux jours* (1963), created from an imprint of his face and the front of a torso – his, it seems – , was combined with a representation of a segmented sky, inspired by those painted by Greco, as though seen through a window with bars: the signs of a habitat where human access is prohibited or a prison. The two canvases, forming the same picture, create a narrative

6 Marc Le Bot, *Images du corps, La figure et les lieux*, Présence Contemporaine, Aix-en-Provence, 1986, p. 26.

7 See the film directed by Hans Namuth and produced by Paul Falkenberg, 1951.

8 Jean-Paul Ameline and Bénédicte Ajac, 'Entretien avec Hervé Télémaque', *Figuration Narrative Paris 1960-1972*, exhibition catalogue, co-published by the Centre Pompidou/RMN, Paris, 2008, pp. 329–333.

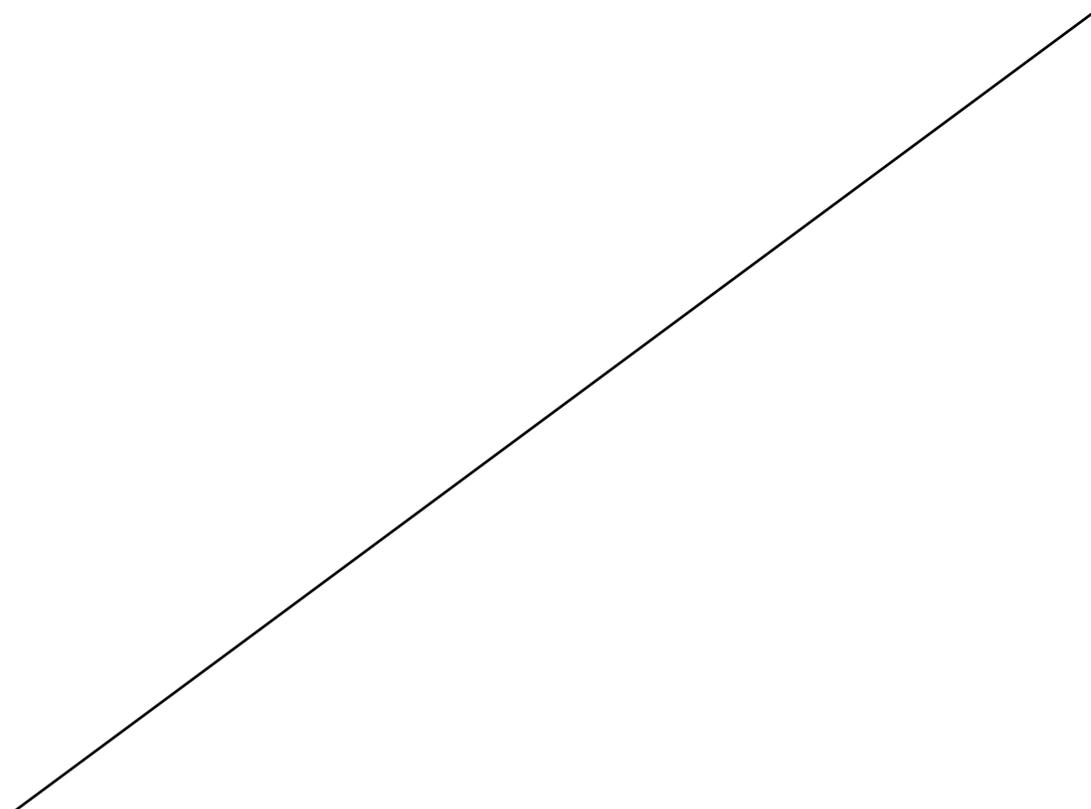
9 Susanna Gallego-Cuesta, 'Esthétique de l'empreinte', *La vie des idées*, 5 June 2008.

10 Antoine Watteau, *Gilles ou Pierrot*, 1718–1719, oil on canvas, Musée du Louvre, Paris.

11 Statement made by Recalcati, Bernard Noël, op. cit.

12 Jacques Prévert, *Intérieur Américain*, exhibition catalogue, Galleria Il Fante di Spade, Rome, 1971.

1968



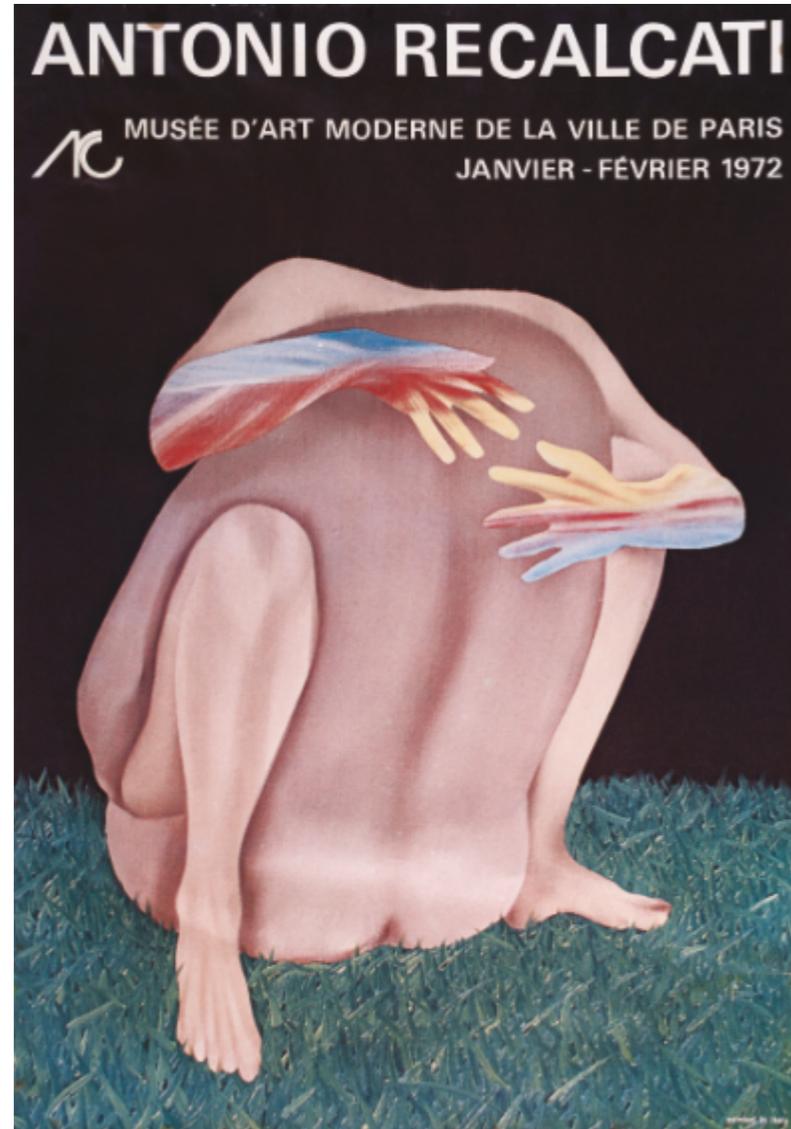
1980



Ritratto di M.T. (Portrait de Marie-Thérèse) série 1962–1972,
1969, huile sur toile, 150 x 150 cm.



Ritratto di M.T. (Portrait de Marie-Thérèse) série 1962–1972,
1969, encre de chine sur papier décollé, 65 × 50 cm.
Triptyque.



Affiche de l'exposition personnelle d'Antonio Recalcati, consacrée à la série *Intérieur Américain*, au Musée d'Art Moderne de Paris en 1972.

Poster for Antonio Recalcati's solo exhibition, devoted to the series *Intérieur Américain*, at the Musée d'Art Moderne in Paris in 1972.

Interno americano

Le temps passe sur la ville et soudain s'arrête et puis reste là,
pendant des mois, avec un peintre, dans une chambre.
Oui, le temps s'installe pour un bon petit bout de temps
et tient compagnie à ce peintre.
Et le peintre ne peut sortir ou seulement de temps en temps.
Il n'a plus une minute à lui sauf celles de peindre cette chambre, pendant des heures.
Pourtant cette chambre, quel que soit l'étage, n'est pas,
comme isent les grands favorisés de l'intellect, un haut lieu
où souffle l'esprit, ni une mansarde de Mimi Pinson,
un galetas de série noire, un pittoresque grenier de Greenwich Village,
mais tout bonnement, tout cruellement,
une chambre d'une si confortable et agressive banalité
qu'on peut deviner que le peintre, avec elle, a un compte à régler
et qu'il n'a pu en sortir avant d'avoir dit leurs quatre vérités -
à chacun la sienne - aux murs dressés autour de lui comme des cheveux de peur
sur une tête inquiète, lucide et révoltée.
Et le peintre reste dedans, sans ouvrir les fenêtres, ou la fenêtre, s'il n'y en a qu'une.
Dehors, il connaît.
A quoi bon découvrir une parcelle d'espace vert-de-gris
meurtri par la poussière d'un soleil avili,
et les lueurs vivantes de la ville affacées, gommées par le bruit.
Il connaît aussi bien les douceureuses et minables menaces de la nuit,

Reproduction de la contribution de Jacques Prévert, ami de l'artiste, au catalogue de l'exposition *Intérieur américain*, présentée en 1971 à la galerie Il Fante di Spade à Rome, puis au Palazzo dell'Arengario à Milan, et en 1972 au Musée d'Art Moderne de Paris.

Reproduction of the contribution made by Jacques Prévert, the artist's friend, to the catalogue for the exhibition *Intérieur Américain*, which was held in 1971 at the gallery Il Fante di Spade in Rome, then at the Palazzo dell'Arengario in Milan, and at the Musée d'Art Moderne in Paris the following year.

quand chaque rue est une impasse, avec, masqué d'incurable détresse,
 un camé qui vous met sous la gorge le couteau ou sur le ventre le flingue du manque:
 «La charité et même si ça ne vous plaît pas,
 la charité ou mon rêve fabriqué pire qu'un chien va crever»
 Le peintre qui s'appelle Antonio Recalcati, parce qu'il est né en Italie,
 connaît pourtant d'autres pays, avec des maisons et des chambres dans le ciment de l'ennui,
 il sait qu'aujourd'hui, le monde entier peut voir la terre entiers,
 la face cachée de la terre, sa face de sang, de meurtre, de rapine et de guerre.
 Et s'il écoute, à la télé, les slogans publicitaires: Demain vous serez Butane . . . Demain vous serez Propane
 il ajoute avec un triste sourire: Demain, vous serez Napalm et il tourne le bouton.
 Mais quand dans son travail de peindre il évoquait le Vietnam,
 jamais, comme tant d'autres, il n'a pris ses toiles pour des cocktails Molotov
 ni son chevalet pour une barricade.
 Et quand il peint avec une violente et méprisante indifférence
 ce qui abime la vie, malgré lui, enfin ce qu'on appelle lui et qu'il interpelle moi,
 il interrompt avec joie son auto tête à tête et dans la chambre peinte, les meubles, fauteuils,
 divans ne gardent pas l'empreinte d'un beau jeune homme vautre dans l'inquiétude
 et débagoulinant ses freudaines devant un magistrat de l'anxiété, mais simplement
 les traces de l'amour, au grand jour en pleine nuit, corps à corps, cœur à cœur, sang mêlé.
 En peinture, comme en n'importe quelle langue vivante, l'amour s'appelle amour et appelle l'amour.

Jacques PREVERT

Reproduction de la contribution de Jacques Prévert, ami de l'artiste, au catalogue de l'exposition *Intérieur américain*, présentée en 1971 à la galerie Il Fante di Spade à Rome, puis au Palazzo dell'Arengario à Milan, et en 1972 au Musée d'Art Moderne de Paris.

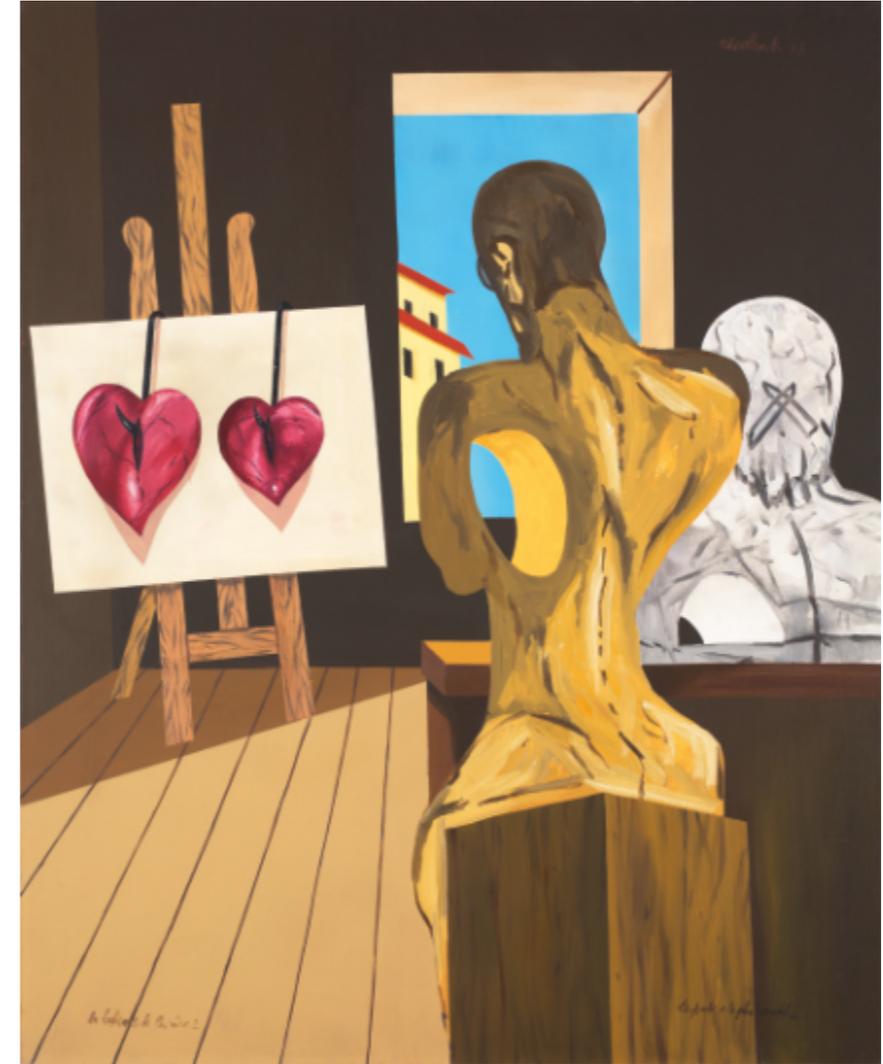
Reproduction of the contribution made by Jacques Prévert, the artist's friend, to the catalogue for the exhibition *Intérieur Américain*, which was held in 1971 at the gallery Il Fante di Spade in Rome, then at the Palazzo dell'Arengario in Milan, and at the Musée d'Art Moderne in Paris the following year.



Intérieur américain,
 1971, huile sur toile, 122 x 153 cm.



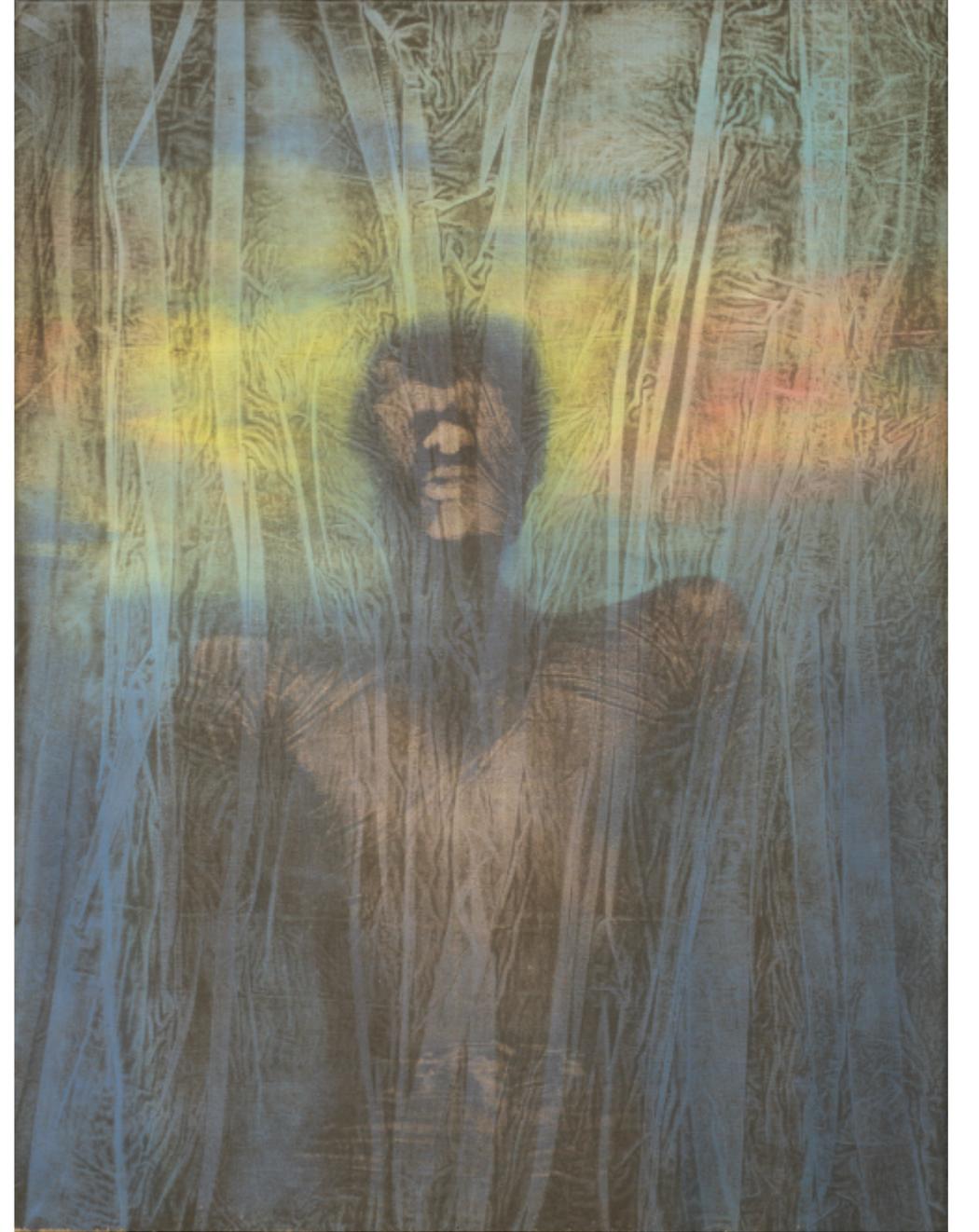
Portrait de Guillaume Apollinaire (La bohème de Chirico),
1973, huile sur toile, 100 x 81 cm.



Le poète et le philosophe (La bohème de Chirico),
1973, huile sur toile, 100 x 81 cm.



Double jambon de Paris,
1973, huile sur toile, 97 × 130 cm.



Portrait imaginaire de Topino Lebrun,
1974, huile sur toile, 116 x 89 cm.



La palette de Topino Lebrun,
1975, huile sur toile, 100 x 100 cm.



31 janvier 1801,
23 septembre 1975, huile sur toile, 150 x 150 cm.



La promenade,
1979, huile sur toile, 200 x 150 cm.



La promenade,
1979, encre de chine sur carton décollé, 65 x 50 cm.



Impara l'arte
1979, encre sur carton décollé, 51 x 72,5 cm.



Impara l'arte
1979, encre sur carton décollé, 51 x 72,5 cm.



Reproduction d'une des toiles grand format (200 x 300 cm) qu'Antonio Recalcati réalise entre 1974 et 1977 dans le cadre de la série *31 janvier 1801 – Topino Lebrun*, dite aussi *Guillotine et peinture*.

Reproduction of one of the large-format paintings (200 x 300 cm) executed by Antonio Recalcati between 1974 and 1977 for the series entitled *31 Janvier 1801 – Topino Lebrun*, also known as *Guillotine et Peinture*.

while attempting to equalize the two subjects of the narration. The shift between the representations attests to a preoccupation with the transformations of the world, while introducing the notion of a before and an after – that is to say duration –, confirming both a discontinuous narrative and a temporal sequence.

Elsewhere, the image was daubed with an X over the entire surface of the canvas, or cut and distributed between the strips of sky or brick walls, or divided up into triangular segments or vignettes on a postcard, to plastically highlight the irreconcilable disparity of the figures and the world, and the uncertainty of the times.

The kinetic nature of the images, the successive interplay of torn and detached elements, and the juxtaposition of different temporal planes in the same work render the narrative deliberately chaotic, but also reconcile the banal nature of the images with the demands of painting, as a way of avoiding a seemingly anecdotal narrative.

Several years later, after returning from a stay in New York, and still finding it difficult to settle, he pursued his quest to capture the present moment, the ordinary, and the banal, by creating works with close-up details: in *Sans titre* (1984–85), the basketball court in New York was reduced to several legs of players on the ground, upon which the shadow of the net is visible; the ground seems to be raised, tilted, and unstable, obscuring the vanishing point and disrupting the sense of perspective.

In other works, tackling particularly sensitive geopolitical events, such as *La Bombe sur Pékin* and *Saigon Libéré*, the artist opted for an impersonal drawing style and indifferent colours, which were combined, like cast shadows, with raw tints in the most neutral possible style, reminiscent of the techniques used on posters.

Influenced by the cinematographic image and its zoom effects, panoramic flat areas, close-ups, and consecutive planes, inspired by comic strips, these techniques engendered a critical vision of the image without completely sacrificing its purely pictorial values – that is to say its tactile and gestural qualities.

The incessant disassembly of the human body, which was dislocated, botched, and fragmented, and whose wholeness was obscured by a recurrent superposed cross, covering the entire surface of the canvas, underpinned a fragmented, disintegrated narrative, which illustrated the irrepresentability of man after the traumatism of the holocaust, echoing that of a child who at the age of seven experienced and lived through the reality of war in Milan (and fascism), with its attendant monstrosities. Although this post-Shoah representational impossibility concluded with the adoption of an abstract approach, the following generation, which was just as reactive concerning the issue of 'what's to be done after Hiroshima?', opted for the image and its codes, even excessively, as though to abandon representation once and for all, and even overrepresentation, as this superlative could destroy and rid the image of its meaning, as though it were the last.

Counter-beauty

In the face of the triumphant abstraction of the 1960s, the Nouvelle Figuration painters sought to reconnect with the history of mankind and their relation with reality, and they contested the idea of art for art's sake and eternal beauty. Although the imprints constituted an 'extraordinary point in common between Yves Klein and Antonio Recalcati', as Alain Jouffroy stated in 1975, the famous photomontage, which depicted Yves Klein throwing himself into the void and defying gravity, was particularly effective in its heroic depiction of the body. In contrast, Recalcati's 'Imprints', in their earthly, shadowy, and blurred substance, highlighted a painful and desperate artistic act, and, more broadly, 'the misfortunes and woes in the history of a contemporary individual'.¹³ He also wanted to eradicate any posture that would affirm the cult of ideal beauty, and oppose anything that would turn the body into a figure of glory, and counter supposed Platonists. In 1965, to put an end to idealism and invalidate the very principle of artistic beauty, he painted – in collaboration with Gilles Aillaud and Eduardo Arroyo – *Une passion dans le désert*, based on a novel by Balzac about a soldier's love for a panther, which was intended to be a parody of History painting.

In October 1965, out of provocation and derision, all three artists resumed their collaboration with a series of twelve paintings entitled *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, to denounce his apolitical stance and his pro-Americanism, and above all to reject the august, solemn, and sacred actions of an artist famous for his 'readymades', which were developed on the basis of pure visual indifference. While the three confrères attacked the myth of the ingenious creator, the depiction of Arman, Martial Raysse, and Pierre Restany in

13 Alain Jouffroy, 1975, op. cit.

military uniforms on the last canvas was a declaration of war on Pop Art and New Realism.¹⁴

The group pictures – there were three altogether – were a way of thwarting power over the destiny of the world, and they believed in and were committed to this for a while. These polyptychs gave the artists an opportunity to highlight disparities in often antinomic worlds – a dark enclosed space in which the question of the self was opposed by a more open and optimistic space hinting at a less grim future. But the Nouvelle Figuration or Figuration Narrative did not merely recount stories: Gilles Aillaud’s wild caged animals were a metaphor for humanity stripped of humanism, while Recalcati’s diptychs introduced alongside his silhouette, which was both realistic and immaterial, a uniform frothy field of white paint, a sort of cloud that plunged the meaning of the picture into a total expressionist abstraction that challenged all objective neutrality. This objective ambivalence was repeated and reaffirmed in the 1980s.

In 1975, the Milanese artist adopted a curious and different approach – yet another paradox in his art career – , when he resumed history painting. In 1974, at the request of his friend, the critic Alain Jouffroy, seven painters¹⁵ illustrated in twenty-two pictures the tragic history of the painter François Jean-Baptiste Topino-Lebrun (1764–1801): a pupil of David, he presented at the Salon of 1798 – in tribute to his friend Gracchus Babeuf – a six-metre-long picture representing *The Death of Caius Gracchus*. He was accused of conspiracy against Bonaparte in 1800 and was guillotined. The series *Guillotine/Topino* (1974–77) was not only a reflection on the history painting, but the easel, transformed into a guillotine, or the inverse, was a metaphor that became a tragic individual contemplation. ‘It is at historical moments such as these, when individuals come face to face with reality, that the silent struggle of painting takes on meaning’. He added: ‘The easel-guillotine is the death I have escaped thanks to painting’.¹⁶ Indeed, in one of the pictures in the series, the easel-guillotine is set up in an almost completely enclosed space: the door, which is slightly ajar, is indeed the sign that his painting is like a lifeline: ‘When I saw my “Imprints” again, I understood that they had helped me find something that eluded me. I wanted to rediscover my body. I wanted proof that I was alive. Painting is time, materials. Zinc white that takes five days to dry and Sienna Earth two. The work is cerebral. It does not matter how long it takes’.¹⁷

La Bohème, 1973–74

The role of *Cosa mentale* played by painting has enabled him to sow doubt and disquiet, and quite naturally, in the years 1973–74, having returned from his travels abroad, without ever settling, Recalcati focused on De Chirico; the latter was in a certain way his accomplice, an Italian who lived just like him, but fifty years beforehand, in Paris and encountered the avant-garde artists or at least the latest artistic trends.



By reemploying the title *Il sogno del poeta*, Recalcati was not merely setting out to revisit De Chirico’s painting; he actually copied his work. The same things are present in his work: the architectural fragments placed in deserted squares, the highly contrasting lighting, and all the same enigmatic elements that reflected the concerns of an uncertain Europe after the First World War. Although De Chirico’s *L’inquiétude du Poète* already combined a woman’s body with a bunch of bananas and a series of arches – Surrealism was never far away – , and a train in the distance, which are eminently erotic symbols, Recalcati’s version had the same satirical impact. Hence, he highlighted his status as a copyist of the great master of metaphysical painting, who himself returned to his initial approach and created pastiches of his works or refused to authenticate others. Ironically, Recalcati adopted this unique approach, and, in so doing, foreshadowed – a statement that does not seem fortuitous today – one of the current tendencies in art, which involves viewing the history of art from a different perspective by reappropriating the pictures of

Antonio Recalcati dans son atelier à Milan en 1987.

Antonio Recalcati in his studio in Milan in 1987.

18 These acts of appropriation, which began with the Nouveaux Réalistes, Villégé, and Hains in particular, became generalised strategies of appropriation linked to conceptual art and developed with deconstruction.

14 The pictures were exhibited at the Galerie Creuze and caused such a scandal that a petition circulated and was even signed by some of the members of Figuration Narrative. Feeling that he had been directly targeted, the artist decided to leave Paris, and break away from an artistic circle that he could no longer identify with, and find a way of regenerating his art. And this was not his only attempt.

15 Chambas, Erro, Dufour, Fromanger, Monory, Recalcati, and Velickovic.

16 Statement made by Recalcati, op. cit, Bernard Noël.

17 Op. cit, Bernard Noël.

other (artists).¹⁸ Rejecting the notion of artistic property, he appropriated the work created by another artist, integrated his own motifs that he considered more suitable for the times, and introduced into his 'copies' objects of vulgar consumption, consisting of fragments of female bodies and charcuterie. Certain enigmatic signs were replaced by women's thighs with a pig's foot, and the eye of the Roman statue converted into slices of sausage. His citations were filled with more prosaic references that ferociously attacked the consumerist society: 'With my panini, I underlined the illusion of an abundant society'.¹⁹ Hence, Recalcati used the *pittura metafisica* to denounce the impact of an increasingly consumerist society, to the extent that it was viewed as the 'post-war boom', and allude to the maestro's autobiography published in 1929, entitled *Hebdoméros*, which already attested, in anticipation one might say, to his fascination for and detestation of food. This art of derision, practised by the two Italians, perfectly echoed the culture of the times: the film *La Grande bouffe* by his compatriot Marco Ferreri was produced in 1973. A sign of the times, the political activity fizzled out after May '68, and the art of provocation and denunciation was all the easier to practise because it was shared by different artistic languages. In October and November 1973, at the Galerie Mathias Fels, in Paris, Gilbert Lascault echoed these works with the same discordant humour, when he wrote 'the Word is made sausage!',²⁰ which was also an allusion to the great wave of the humanities – linguistics and semiotics included – , which aimed to 'deconstruct' everything.²¹

Substituting and reusing the fragments of great history in a new ensemble – for example, antique heads and busts turned into banal and vulgar objects – effaced the entire atmosphere of disquieting strangeness that characterised and constituted the brilliant strength of De Chirico's painting. This act of desacralisation transformed into a materialist intervention challenged the cult of pure forms. Several decades apart, the two Italians, affected by the same melancholic visions, subverted the spiritual dimension of representation, and were unable to identify with the definition of 'The image is a pure creation of the mind', as defined in the First Surrealist Manifesto.²²

A possible reconciliation

For a short period at the end of the 1970s, working only with black and white enabled Recalcati to paint or draw himself in a landscape, like a photographer who has not yet worked with colour (in the series *Impara l'arte*). Was this old-fashioned pictorial approach, with the artist setting up his easel outdoors in nature like the Impressionists, an attempt at reconciliation with the world? This enabled him to diversify his subject matter.

More recently, as though to drive the message home, and by practising the art of 'accommodating leftovers', Recalcati resumed painting, not by focusing on images, but rather on its materiality. In his pictures from the 1980s and after, he

abandoned any narrative, or reused it, as though indifferent to the subject, to avoid any attachment to purely matterist preoccupations and renew his technique. Much more fluid, his technique takes precedence over a figure that disappears as the pigment is diluted and fragmented into droplets, as though vaporised over the surface of the canvas. The image is vaguer: its crackled appearance, which clearly evokes the years he spent working with ceramics, makes the representation less distinct and fragile, and brings the effects of unreality – even abstraction – to the fore. While the painter suggested the warm and suffocating streets of New York in the summer and its wastelands taken over by basketball players (the *West 3rd Street and 6th Avenue* series), the representation, although realistic even if the pictorial space is tipped up, is partial and altered, despite a very bright and raw light, by an array of small points dispersed over the entire surface of the picture. Little by little, the preceding imprints of the *Figura di Uomo* no longer feature in the foreground but are integrated into fragments of the landscape, or placed in a landscape (*Sunset Boulevard* series).

In one of the major pictures in the series *After Storm* (87–88), the narrative became blurred, remained incomplete, and incorporated the effects of nature and the violence of his landscapes. A shadow creates a 'hole' in the pictorial space, a deep black tear in the form of a human silhouette in flight orientates the work towards a more suggestive and disquieting narrative. By giving form to absence, a 'hole' in the representation, the painter created the impression of a back-and-forth movement, which maintains a dynamic relation with the image.

The migratory movements from one representation to another suggest the production of a new material; and it was in this shift that the pictorial matter was transformed and deformed; the traces, figures, and actions were combined, altered, and revealed. Recalcati's last works did not create new figures/imprints but generated new meanings, involving an intimate relation with the self, but integrated into a vaster universe, as though the painter could, at last, through painting, re-establish his link with the world.

Claire Stoullig

19 Alain Jouffroy, 'La faim de tout. Dialogue avec Antonio Recalcati', *Opus International*, Issue 47.

20 Gilbert Lascault, 'Antonio Recalcati et le bon usage de De Chirico', in *XX^e siècle*, 1974.

21 Allusion to the new philosophical fields explored by Derrida, Deleuze, and Foucault, amongst others.

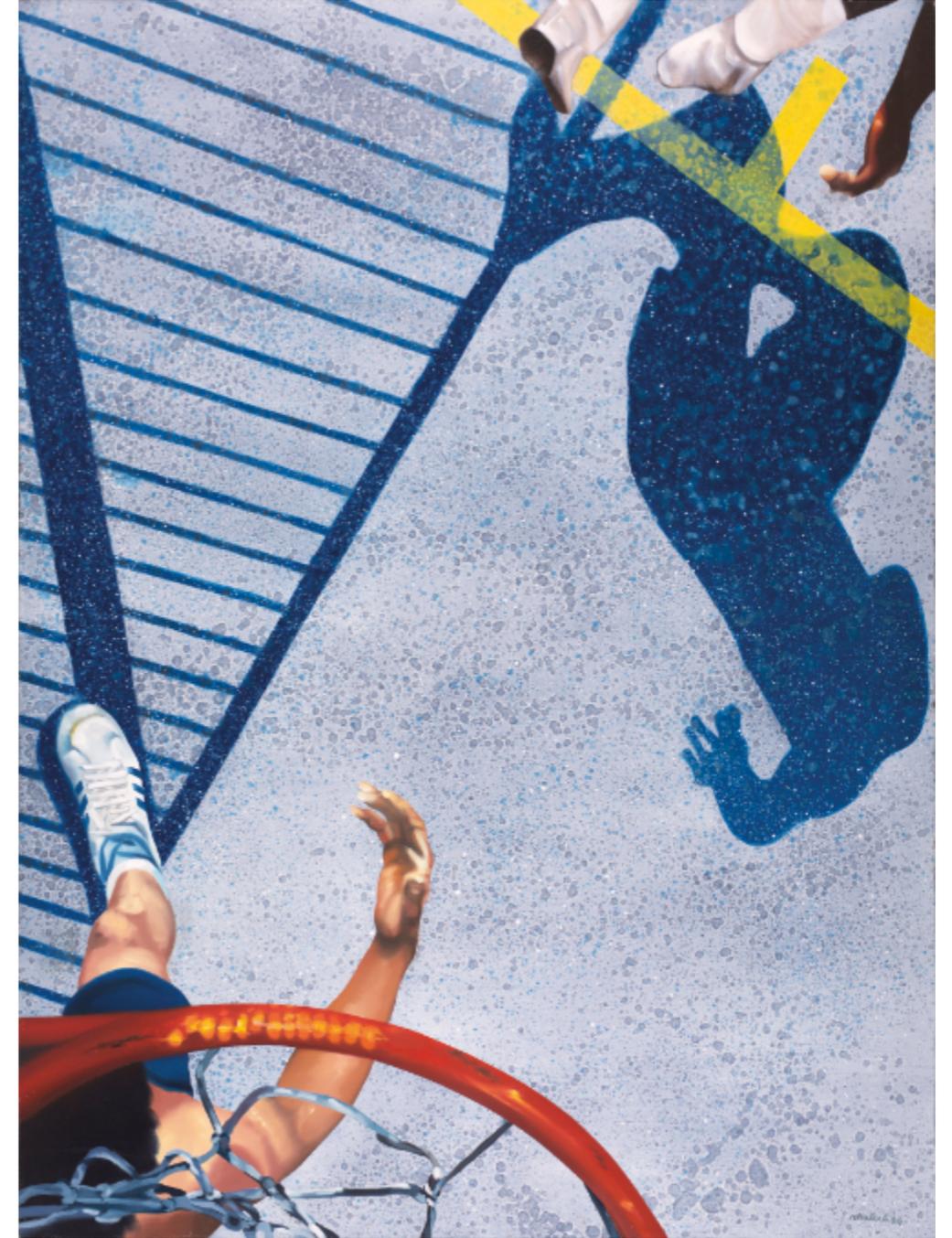
22 Pierre Reverdy and André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1924, Gallimard, Paris, 1963.

1980

2010



Quatre saisons, automne
1981, huile sur toile, 150 x 200 cm.



West 3rd Street and 6th Avenue,
1984, huile sur toile, 200 × 150 cm.



West 3rd Street and 6th Avenue,
1984, huile sur toile, 150 × 150 cm.



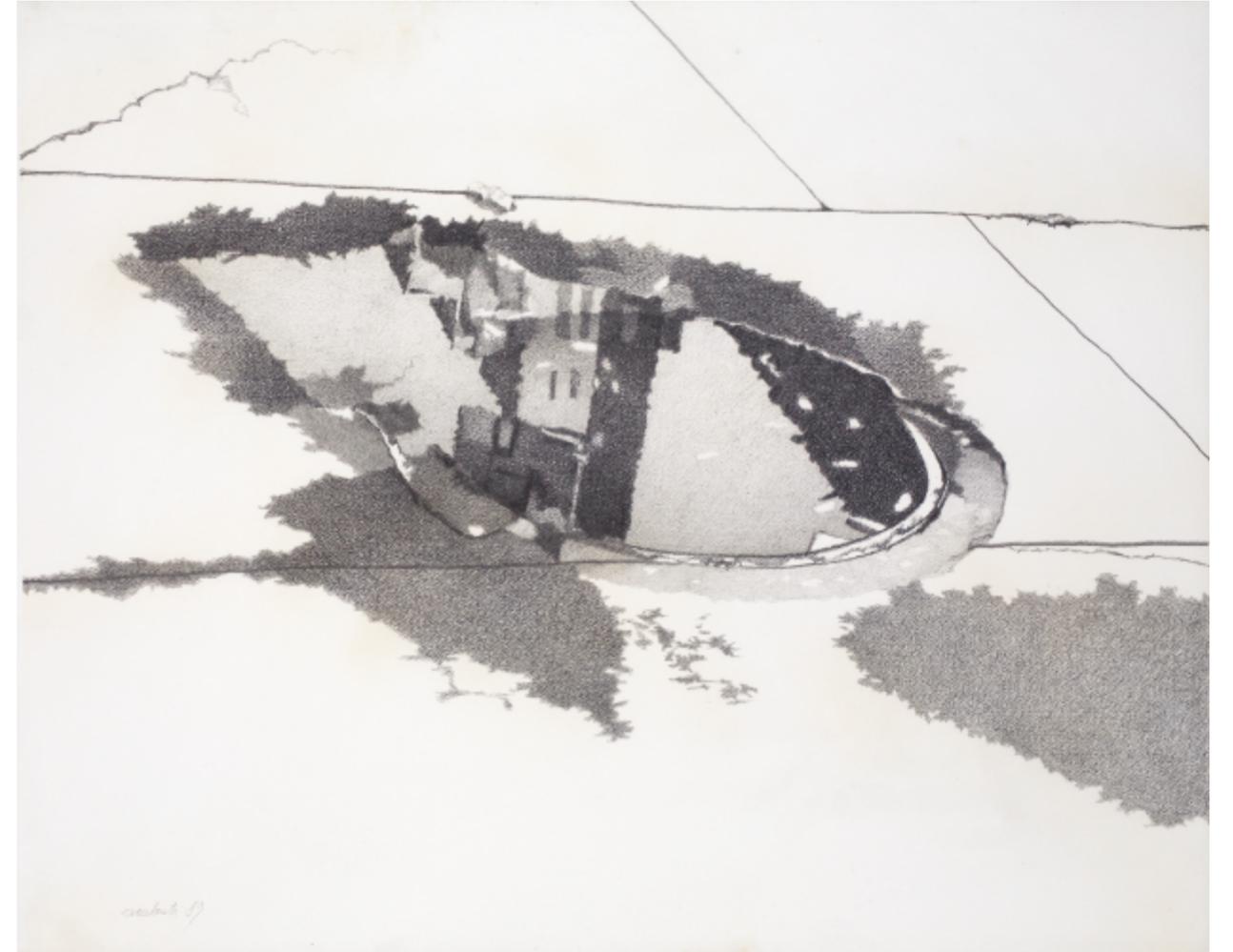
West 3rd Street and 6th Avenue,
1985, encre sur carton décollé, 73 x 51 cm.



West 3rd Street and 6th Avenue,
1985, encre sur carton décollé, 73 x 51 cm.



After storm,
1988, huile sur toile, 200 × 150 cm.



After storm,
1985, mine de plomb, 50 x 63 cm.



Dans la pluie (Nella pioggia),
2009, huile sur toile, 100 × 81 cm.



Sunset Boulevard,
2010, huile sur toile, 150 x 200 cm.

BIOGRAPHY

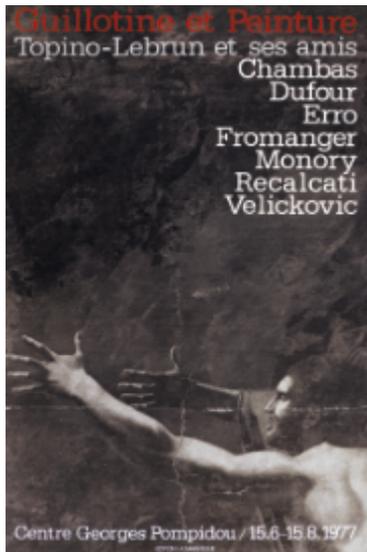
He is born in 1938 into a modest family in Bresso near Milan, Italy

1957–1962

He teaches himself painting. Leaves his job and decides to devote himself to art. Holds his first solo exhibition at the age of nineteen at the Galleria Totti in Milan. Is awarded the Michetti Prize. Becomes a friend of Piero Manzoni and Lucio Fontana. Goes on his first trip to Paris, where he meets Jean-Jacques Lévêque, who exhibits his work in the Galerie Le Soleil Dans la Tête.

In 1960, produces his first *Imprints* (*Le impronte*, see p. 81) in Milan, which lead to solo exhibitions at the Galleria Del Cavallino in Venice and the Galerie Smith in Brussels, and bring the artist's work to the attention of the public.

In 1961, in Milan, he is invited by Alain Jouffroy to take part in *Anti-Procès 3* (Galerie Brera), an exhibition that denounces the war



Affiche de l'exposition de groupe *Guillotine et peinture – Topino Lebrun et ses amis* organisée en 1977 par le Centre Pompidou.

Poster for the group exhibition *Guillotine et peinture – Topino Lebrun et ses amis* held in 1977 at the Centre Pompidou.

in Algeria and torture. During the exhibition, Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova, Erró, Jean-Jacques Lebel, and Antonio Recalcati work together on the *Grand Tableau Antifasciste* (Large Collective Anti-Fascist Painting). The work, which claims, in particular, the right of insubordination against the Algerian war, is confiscated by the police and only re-emerges in 1985 (now held in the MAMC in Strasbourg).

First acquisition by the Galleria d'Arte Moderna in Milan.

Exhibition of *Imprints* (*Le impronte*), in 1962, at the Galleria Del Naviglio in Milan and again at the Galerie Smith in Brussels. Wins the Cesare da Sesto Prize. Group exhibition *New Perspective of Italian Painting* in Bologna. Strikes up a friendship with Dino Buzatti.

1963

In 1963, he spends several months in London, where he begins to work on paintings that incorporate a narrative dimension: the *Racconti*. *Italian New Figurative Painters* exhibitions at the Piccadilly Gallery and *Nuova Figurazione* at the Palazzo Strozzi in Florence. Is awarded the Prix Apollinaire.

In Milan, he meets Eduardo Arroyo and Georges Detais, director of the Galerie Claude Levin. He is selected to represent Italy at the Paris Biennale. Settles in Paris. Takes part in the Salon de Mai and the exhibition *Abattoirs II* held at the Galerie Claude Levin.

1964–1967

He spends three years painting, holding exhibitions, and travelling.

He actively takes part in the various editions of the Salon de la Jeune Peinture, the Salon de Mai, and the Paris Biennale, as well as in major collective events and exhibitions in France and Europe: *Mythologies Quotidiennes* at the Musée d'Art Moderne in Paris, 1964; the Venice Biennale in 1964; *Figuration et Défiguration de Picasso à nos Jours* in the Museum voor Schone Kunsten in Ghent, 1964; *Nouveaux Réalistes et Pop Art* at the Gemeentemuseum in The Hague, followed by the Museum des 20 Jahrhunderts in Vienna, the Akademie der Künste, Berlin, and the Palais des Beaux-Arts, Brussels; and the 1965 Sao Paulo Biennale; *Les Galeries Pilotes* in Lausanne in 1965; and *Groupe 65* at the Musée d'Art Moderne in Paris.

In 1964, in collaboration with Arroyo and Aillaud he creates the major collective work *Une Passion Dans le Desert* – after Balzac's

eponymous novel – exhibited at the Galerie Saint Germain and the Kunsthalle in Lund, Sweden (a work held in the Musée d'Art Moderne in Paris since 2019). He wins the Prix Lefranc in Paris. Group exhibition *Abattoirs III*, held at the Galerie Benjamin Katz in Berlin.

In 1965, his first stay in New York prompts him to introduce new ideas in his painting (see pages 32 to 35) and his solo exhibition at the Gallery Odyssea is well received. In Paris, at the Galerie Creuse, in the frame of the critic Gérard Gassiot-Talabot's manifesto-exhibition entitled *La Figuration Narrative Dans l'Art Contemporain*, the second series of collective pictures, painted with Arroyo and Aillaud – depicting the assassination of Marcel Duchamp – causes a scandal (see reproduction on pages 40 and 41 now held in the Museo Reina Sofia, Madrid).

Solo exhibitions are held in galleries: the Galerie Smith (Brussels), Galerie André Schoeller (Paris), Galleria Il Fante di Spade (Rome), and Galleria Mutina (Modena).

First acquisition by the Musée d'Art Moderne in Paris (picture exhibited at the 1966 edition of the Salon de la Jeune Peinture)

He visits and exhibits works in Prague and Venezuela. He travels to Mexico, returns to New York in 1967, then stays alternately in Paris and Milan. During the summer of 1967, he is part of the delegation of the Salon de Mai invited to Havana by the Cuban state, comprising several dozen intellectuals and artists (Adami, Aillaud, Arroyo, Cesar, Corneille, Erró, Jouffroy, Lévêque, Gassiot-Talabot, Messagier, Monory, Matta, Rebeyrolle, Taillandier, Lam, Michel Leiris, and Rancillac.).

In 1966, he becomes a friend of Jacques Prévert. In 1967, Dino Buzzati asks him to pose for what will become his famous book *Poème-Bulles*, a modern adaptation of the myth of Orpheus and Eurydice.

1968–1979

He lives and paints mainly in Paris, as well as in Milan. His work now takes the form of major series, each comprising several dozen works on canvas and paper. He regularly collaborates with the critics Alain Jouffroy and Gilbert Lascault.

1968–1969, the series *Rétrospective Imaginaire 1962–1972* (ou *Autobiographie 1962–1972*), combining references to his private life, mainly the death of his younger sister, Marie-Thérèse (see pages 47 to 49), with political considerations. Exhibited in galleries in Rome, Milan, and Paris.

1970–1972, stays in New York again. Produces the satirical and enigmatic series entitled *Intérieur Américain*. Exhibited at the Galleria Il Fante di Spade in Rome, then at the Palazzo dell'Arengario in Milan, and at the Musée d'Art Moderne in Paris (his first solo exhibition in a museum). Catalogue texts written by Jacques Prévert (see pp. 51 and 52) and Alain Jouffroy.



Affiche de la deuxième exposition personnelle d'Antonio Recalcati au Musée d'Art Moderne de Paris – ARC en 1979, consacrée à la série *Impara l'arte*.

Poster for Antonio Recalcati's second solo exhibition at the Musée d'Art Moderne in Paris/ARC in 1979, devoted to the series *Impara l'arte*.

1973, the series *La Bohème de Chirico*, presented at the Galerie Mathias Fels (catalogue preface by Alain Jouffroy, major press coverage) and the Galleria Cavour in Milan.

1974–1977, the series *31 Janvier 1801*, a title based on the date of the execution of the painter François Jean-Baptiste Topino-Lebrun, condemned to be guillotined for conspiring against the Premier Consul Napoléon Bonaparte. A solo exhibition of this series is held at the Maison de la Culture in Rennes (1975) and at the Galerie Fred Lanzenberg in Brussels (1976). It is then presented as part of the group exhibition, held by Alain Jouffroy, *Guillotine et Peinture – Topino Lebrun et ses Amis* at the Centre Pompidou (1977) and the Vieille-Charité in Marseille (1978).

1977–1979, he produces the series *Impara l'Arte* (*Learn the art*), which explores the métier of painter. Presented at the Musée d'Art Moderne in Paris/ARC, it is the artist's second solo exhibition in this institution.

In 1975, his friend the editor Christian Bourgois publishes the book *Les Empreintes de Recalcati de 1960–1962*, with a layout by Roman Cieslewicz and text by Alain Jouffroy. First collaboration in the world of theatre: he is invited by the director Klaus Michael Grüber to design the sets for his play, Friedrich Hölderlin's *Empédocle* (*The Death of Empedocles*).

In 1976, on the initiative of Pontus Hultén, director of the Musée National d'Art Moderne, a solo exhibition entitled *Empreintes de 1960–1962* is held at the CNAC-Centre National des Arts Plastiques.

Other solo exhibitions are also held in France, at the Galerie Rhinocéros, Galerie Paul Facchetti, and Galerie Nina Dausset (Paris); and at the Galleria Gastaldelli and Galleria Gissi in Italy.

Venice Biennale (1976 and 1978); *Mythologies Quotidiennes II* at the Musée d'Art Moderne in Paris (1977); *Images Détourées, Images Détournées* at the Centre Pompidou (1979); Biennale de la Critique at the International Cultural Centre in Antwerp and at the Palais des Beaux-Arts de Charleroi (1978); *Tendances de l'Art en France de 1968–1978/9* at the MAM in Paris (1979); and *La Famille des Portraits* at the Musée des Arts Décoratifs (1979).

1980–1988

He lives in New York again between 1980 and 1985, then returns to Milan, while returning regularly to Paris, where he begins a collaboration with Didier Imbert Fine Arts and the Galerie Di Meo. He is inspired by New York to create two large-format canvas series entitled *West 3rd Street and 6th Avenue*, representing a basketball court located at the intersection of two streets, and *After Storm* (see pp. 85 and 87).

In 1987, a retrospective is held entitled *Dall'impronta all'immagine* (From Imprints to Images) in the Palazzo Reale in Milan, followed by the Museo di Roma-Palazzo Braschi.

Exhibitions in the United States, the Pierre Cardin Gallery, Sneed Gallery, Yves Arman Gallery (solo exhibition), and *Dessins de la Fondation Maeght* (itinerant exhibition); in France, *Raphaël et l'Art Français*, Galeries Nationales du Grand Palais; *À la Rencontre de Jacques Prévert*, Fondation Maeght; in Japan, *Un Siècle de Paysage en France, 1870–1970*, Ginza Museum in Tokyo, and *La Figuration de Cézanne à Aujourd'hui*, Bridgestone Museum, at the invitation of the cultural attaché Alain Jouffroy; in South Korea, Seoul, *Nouvelle Figuration en France*.

1989–1995

He stops painting and devotes himself to working with ceramics – which he regularly exhibits in Italy and Europe – and on marble sculpture.

1996–2006

He resumes painting. Produces the series *Souvenirs d'Essaouira* (Morocco).

He produces a fresco dedicated to the victims of the Shoah.

The group exhibitions *Face à l'Histoire* and *Empreintes* are held at the Centre Pompidou (1997). He continues his collaboration with the Galerie Di Meo.

Seriously ill, he undergoes a liver transplant. In Paris, he produces the series *Mano a Mano - Le Nu et la Mort*, a transposition of his visions in the resuscitation room.

In 1999, a retrospective exhibition is held at the Villa Tamaris.

In 2001, the exhibition *1900–1968: Paris Capital of the Arts* is held at the Royal Academy in London and the Musée Guggenheim Museum, Bilbao.

In 2003, Antonio Recalcati attempts to make a comeback on the Parisian art scene, in vain (exhibition entitled *Antonio Recalcati : Le Retour*, held at the Galerie Lavignes-Bastille). He returns to Milan. He works on the *La Passione Della Libertà* series. Holds in 2004 a solo exhibition, *La Passione Della Libertà*, in Milan, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline.

2007–2022

Work entitled *La Dernière Cène* (*The Last Supper*), consisting of five pictures based on the work by Leonardo da Vinci. Acquired by his friend Eric de Rothschild.

A retrospective is held at the Accademia Nazionale di San Luca, Rome, 2007.

Sunset Boulevard series, 2008–2010.

Group exhibition *La Figuration Narrative*, held at the Galeries Nationales du Grand Palais in Paris, 2008, followed by the IVAM, in Valencia (Spain).

Solo exhibition of recent works held at the Palazzo Coveri in Florence (2011).

Solo exhibitions held at the Galerie Gutt Klein in Paris (2018 and 2019).

He passes away on 4 December 2022 in Milan at the age of 84.

Catalogue édité à l'occasion de l'exposition

ANTONIO RECALCATI

LA PEINTURE N'EST PAS MORTE

PAINTING IS NOT DEAD

Antonio Recalcati a suivi l'avancement de ce projet jusqu'à son décès le 4 décembre 2022. Sa réalisation doit beaucoup à l'implication et à la réactivité de ses frères Giovanni et Angelo. Nous les en remercions chaleureusement.

Nos remerciements vont aussi à Ilya Grinberg pour ses précieux conseils et suggestions, ainsi qu'à Alain le Gaillard, Bertrand Michau, Claire Stoullig, et Ada Zaragoza Merand.

La lecture du long entretien entre Antonio Recalcati et Renaud Faroux, réalisé les 2 et 3 octobre 2017 et jamais édité, a nourri notre réflexion.

Création graphique : Renata Hovorkova

Traducteurs : David & Jonathan Michaelson

Crédits photographiques :

© ADAGP, Paris, 2023 : pages 40 et 41

© Aurelio Amendola : pages 8 et 9

© Enzo Ghiringhelli : page 2

© Pierre Golendorf : page 42

© Michel Lunardelli : page 7

© Bertrand Michau : pages 16, 25, 29, 31, 33, 34, 35, 39, 47 à 49, 53 à 67, 77 à 91

© Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía : pages 40 et 41

Achevé d'imprimer en République tchèque par Helbich en avril 2023

Dépôt légal : mai 2023

ISBN : 9782957113309



 Galerie
Kaléidoscope

ISBN : 978-2-9571133-0-9



9 782957 113309

20,00 €