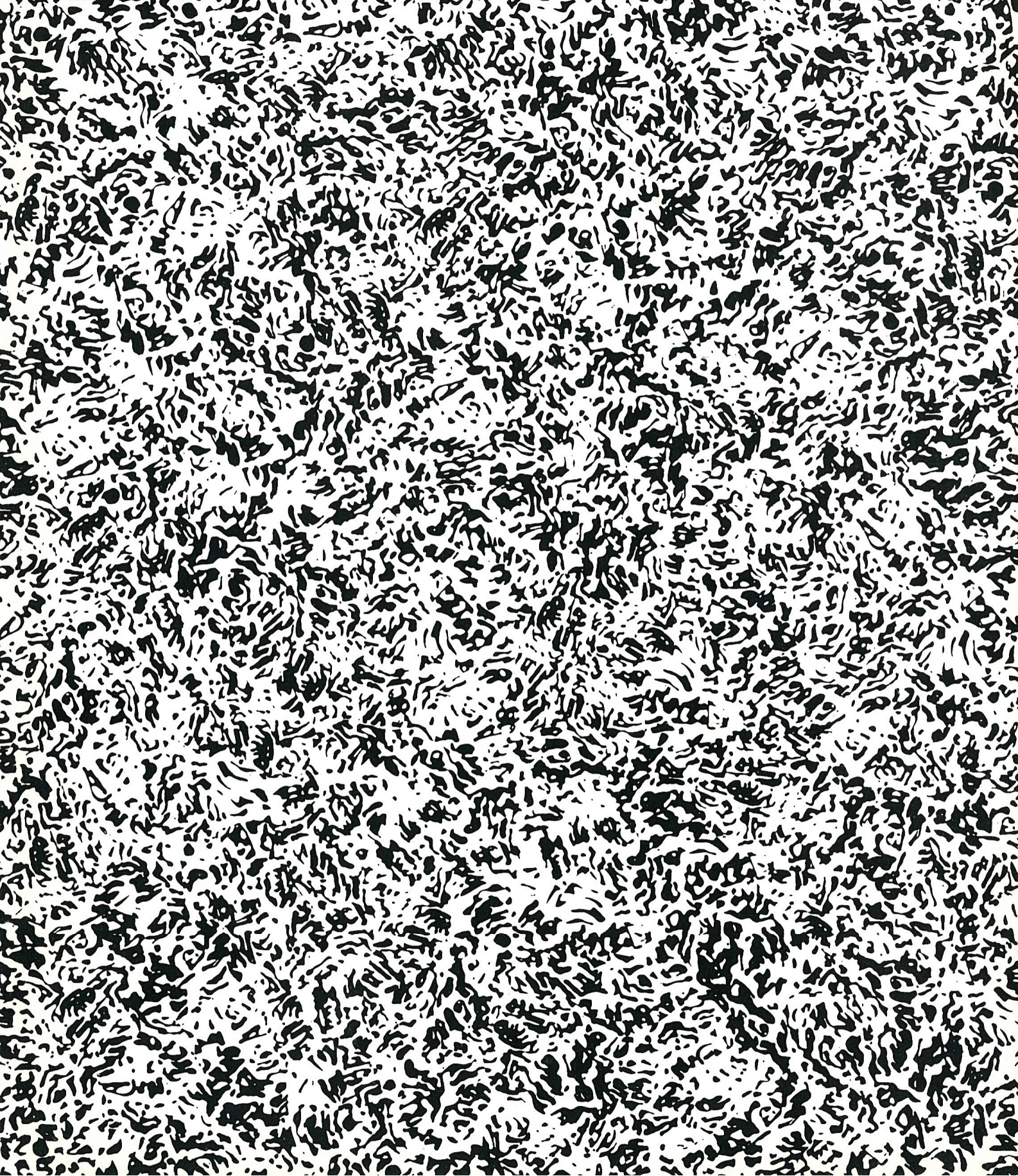


ANGELINA



ANGE LECCIA

ANGE LECCIA

Du point à l'image, l'espace de la distance

Lorsque le regard se fixe intensément sur les éléments naturels, la dureté rocailleuse des montagnes, les méandres souples de la végétation, les touffes denses du maquis ou le miroitement métallique de la mer, il arrive que les éléments perdent peu à peu leur réalité matérielle, leur densité, leur couleur, pour se dissoudre jusqu'à ne laisser paraître que la complication inextricable de leur surface, leur épiderme ou leur reflet, c'est-à-dire, leur image apparente, leur émergence du fond de la mémoire. A force de concentration, de méditation, les formes du monde extérieur s'effacent pour faire place aux configurations de l'univers mental, à la puissance de l'imaginaire, porteur de signes et de figures, qui, inscrits sur la toile, perdent toute valeur allusive pour conquérir leur autonomie ; ils sont alors, à la fois, traces du passage de l'impression fugitive, de la sensation visuelle à la vision subjective, et résultat de la projection d'une énergie interne, d'un dynamisme qui constitue alors une autre réalité, celle du tableau.

C'est ce lent travail d'érosion de la matière, d'effacement des images, de décantation par cristallisation ou minéralisation des éléments, qu'Ange Leccia tente de mettre à jour et de fixer.

Dal punto all'immagine, lo spazio della distanza

- ▲ Quando lo sguardo si fissa intensamente sugli elementi naturali, la durezza pietrosa delle montagne, i flessibili meandri della vegetazione, i ciuffi folti della macchia o lo scintillio metallico del mare, accade che gli elementi perdano a poco a poco la loro realtà materiale, la loro densità, il loro colore, per dissolversi fino a lasciare apparire unicamente la complicazione inestricabile della loro superficie, la loro epidermide o il loro riflesso, vale a dire la loro immagine apparente, il loro emergere dal fondo della memoria.

A forza di concentrazione, di meditazione, le forme del mondo esteriore svaniscono per lasciare spazio alle configurazioni dell'universo mentale, alla forza dell'immaginario, portatore di segni e di figure, che iscritti sulla tela, perdono tutto il valore allusivo per conquistare la loro autonomia ; sono allora, ad un tempo, tracce del passaggio dell'impressione fugitiva, dalla sensazione visuale alla visione soggettiva e risultanza della proiezione di un'energia interna, di un dinamismo che costituisce allora un'altra realtà, quella del quadro.

E questo lento lavoro di erosione della materia, di cancellazione delle immagini, di decantazione per cristallizzazione o mineralizzazione degli elementi, che Ange Leccia tenta di mettere in luce e di fissare.



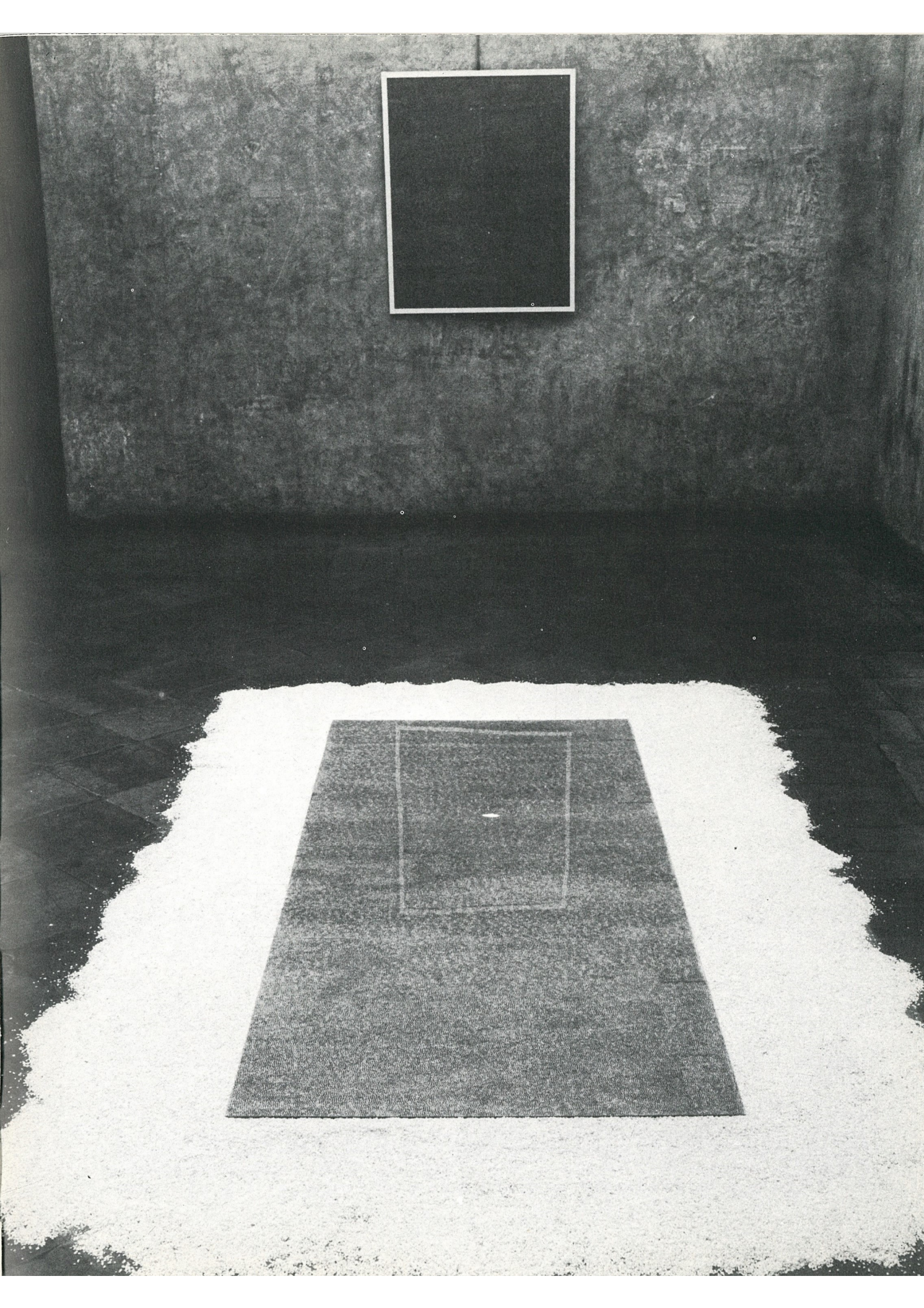
blanc, puis le recouvre d'une plaque de verre dans laquelle viennent se refléter deux autres toiles accrochées face à face sur le mur. Les trois rectangles de toile sont issus d'un même tableau découpé. La confrontation entre les graviers blancs, cristallins et brillants et les points noirs, est révélatrice de son approche de la matière et de la démarche qu'il opère face à sa dureté et à sa résistance.

Le passage d'une toile à l'autre, le changement d'échelle, le va et vient du grossissement et de la réduction de la touche, le recouvrement partiel ou total de la surface, sont le résultat d'une respiration, d'un souffle, qui rythme les espacements, la direction des signes, l'alternance des plages sombres et des trouées lumineuses, le déroulement en cercles concentriques ou en vagues successives. La vision, au premier abord, est comme perturbée par un effet optique, dû au foisonnement de la touche, la "tourbillonnante cohue de menues macules"; au scintillement de la lumière uniforme qui semble sourdre du contraste noir et blanc. Puis le regard saisit d'emblée l'unité de la toile, tout en se perdant dans les détails, se heurte sans l'entamer au miroir uni de la surface. L'aspect "all-over", la notion d'infinitésimal, suggèrent un espace cosmique ouvert, illimité, dont une portion serait enchassée dans les strictes limites du rectangle de la toile.

▲ telaio posata direttamente sul suolo, la circonda con della ghiaietta di marmo bianco, poi la ricopre di una lastra di vetro nella quale vanno a riflettersi altre due tele appese una di fronte all'altra sul muro. Le tre tele rettangolari provengono da un medesimo quadro tagliato. Il confronto tra le ghiaie bianche, cristalline e brillanti ed i punti neri, è rivelatore del suo modo di accostarsi alla materia e del procedimento che opera di fronte alla sua asprezza ed alla sua resistenza.

Il passaggio da una tela all'altra, il cambiamento di scala, l'andare e venire dell'ingrandirsi e ridursi del tocco, la copertura parziale o totale della superficie, sono il risultato di un respiro, di un soffio, che ritma gli intervalli, la direzione dei segni, l'alternanza di zone scure e di squarci luminosi, lo svolgersi in cerchi concentrici o in onde successive.

La visione, a prima vista, è come turbata da un effetto ottico, dovuto all'abbondanza del tocco, "turbinante ressa di minute macule"; allo scintillio della luce uniforme che sembra scaturire dal contrasto del nero su bianco, poi lo sguardo coglie di colpo l'unità della tela e perdendosi interamente nei dettagli, va ad urtare lo specchio uniforme della superficie senza intaccarlo. L'aspetto "all-over", la nozione d'infinitesimale, suggeriscono uno spazio cosmico aperto, illimitato, una porzione del quale viene incastonata negli stretti limiti del rettangolo della tela.

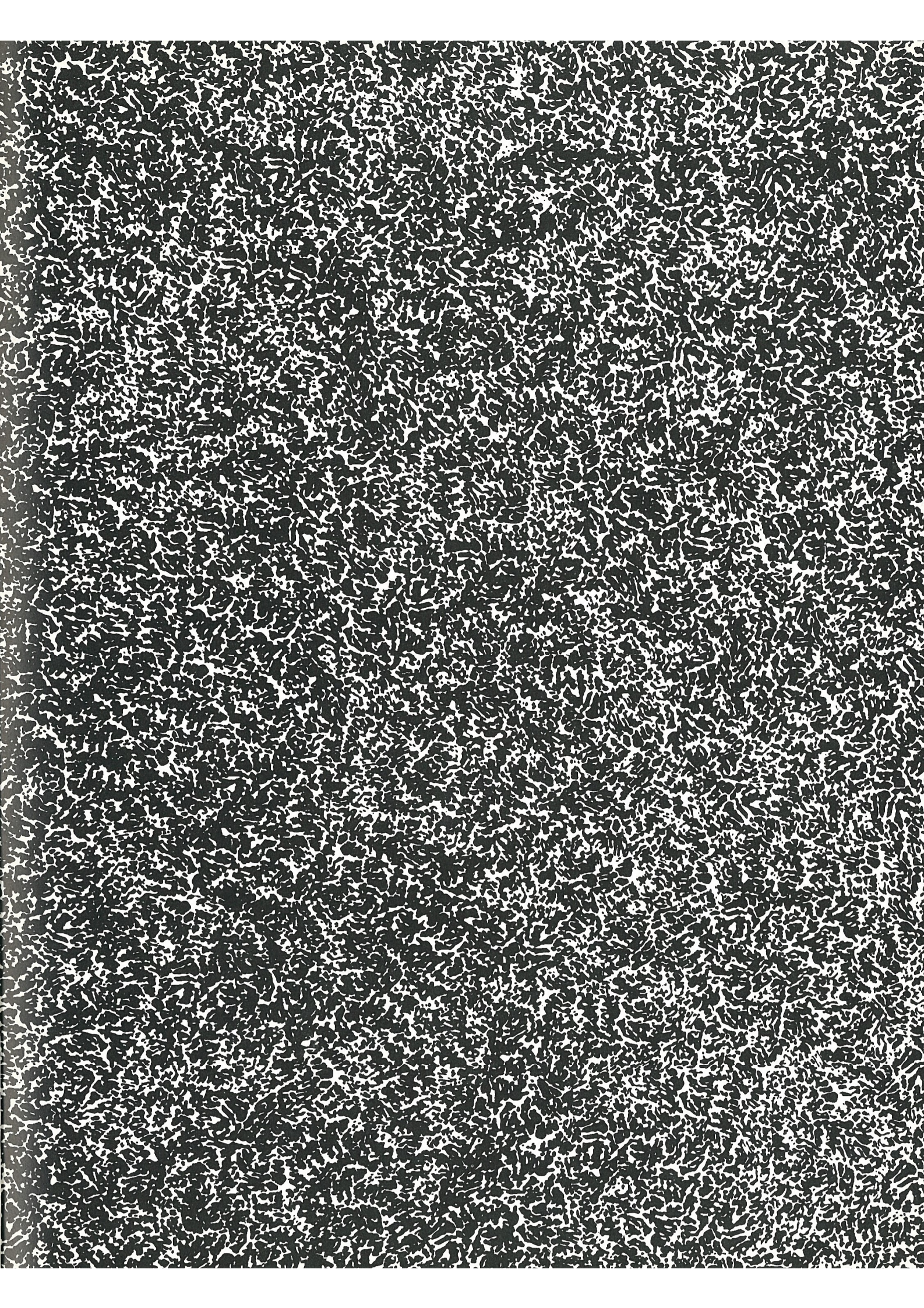


Pour évoquer cet univers dématérialisé, au bord de la pulvérisation, Leccia a recours au minimum, de moyens. Tout son travail, en fait plus proche du dessin, si l'on s'en tient au médium et à la technique employés, semble être une négation, un refus de la matérialité de la peinture, de la charge sensorielle et suggestive des pigments et de leur liant, refus également de la souplesse du pinceau, de sa complaisance dans le dessin et de ses effets imprévus ; Leccia se cantonne donc avec une remarquable ascèse dans le dialogue essentiel aux variantes du noir et du blanc, celui de l'encre et de la toile vierge, harmonies souvent plus lumineuses que maintes peintures colorées. Il a donc abandonné le pinceau pour un outil plus rigoureux, plus sec et neutre, la pointe régulière et nette du feutre, imbibé d'encre. Technique qui n'est pas sans évoquer certaines peintures Zen, au bambou et à l'encre de Chine. Les peintures d'Ange Leccia, se caractérisent par l'économie, la mise à nu, une pratique minutieuse et exigeante, un effort de concentration intense, une patience, un contrôle absolu. La pratique, (l'attitude, le comportement), plus que le "faire" (fabrication) joue un rôle important : le geste est répétitif, monotone, il part en haut et à gauche, comme au début d'une page d'écriture, et se déploie selon les courbes d'une "sismographie" personnelle. C'est alors que l'élément temps rentre en compte : le temps de la réalisation – ce travail crée sa propre durée – le temps de la lente évaporation des encres pour les toiles en couleur qui pâlisent à la lumière avant que d'être fixées, et enfin le Temps suspendu par le travail du peintre qui inscrit les derniers vestiges d'une vision avant son effacement définitif.

▲ Per evocare questo universo smaterializzato, sull'orlo della polverizzazione, Leccia ricorre al minimo di mezzi. Tutto il suo lavoro, in realtà più prossimo al disegno, se ci si attiene al médium ed alla tecnica impiegata, sembra essere una negazione, un rifiuto della materialità della pittura, della carica sensoriale e suggestiva dei pigmenti e della loro elasticità, rifiuto ugualmente della morbidezza del pennello, della sua compiacenza nel disegno e dei suoi effetti impreveduti ; Leccia si confina quindi con un'ascesi notevole nel dialogo essenziale dalle varianti infinite del nero e del bianco, dell'inchiostro e della tela vergine, armonie di sovente più luminose di molte pitture colorite. Ha dunque abbandonato il pennello per uno strumento più rigoroso, più secco e neutro, la punta regolare e netta del pennarello impregnata d'inchiostro. Tecnica che certamente non manca di evocare alcune pitture Zen all'inchiostro di Cina su bambù.

Le pitture di Ange Leccia, si caratterizzano per l'economia, la messa a nudo, una pratica minuziosa ed esigente, uno sforzo di concentrazione intenso, una pazienza ed un controllo assoluti. La pratica, (l'atteggiamento, il comportamento), più che il "fare" (lavorazione) svolge in questo contesto un ruolo importante : il gesto é ripetitivo, monotono, parte in alto a sinistra, come all'inizio di una pagina scritta e si spiega secondo le curve di una sismografia personale. E a questo punto che l'elemento tempo va preso in considerazione : il tempo della realizzazione, questo lavoro crea la propria durata, il tempo della

*Mario a Miturno 1983
encre plus papier sur toile (détail)
Atelier Ripault*

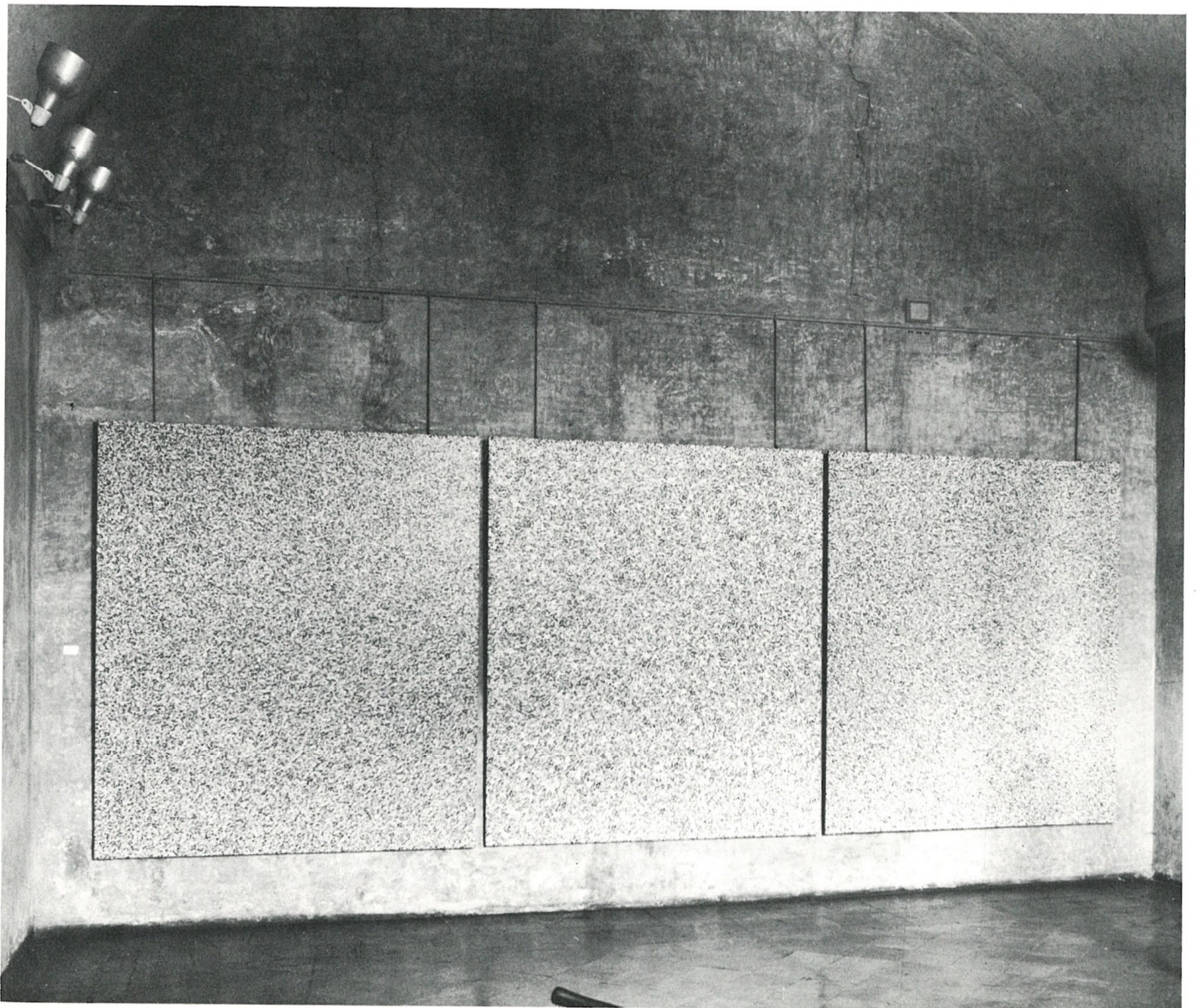


Re-productions-Photos-Copies

Au stade ultime des dernières œuvres de la série, celui de la réduction minimale de l'inscription, la toile redevient uniforme, compacte, elle semble reprendre sa platitude, son effet de mur-miroir. C'est alors que deux directions s'offraient : le retour à une problématique plus proprement picturale, affirmant le champ spécifique du tableau et intégrant la couleur, c'est le cas des deux peintures faites à Rome, aux subtiles modulations de couleur ocre-rose, aussi pâles que celles d'Agnès Martin, ou aller plus en retrait encore, c'est-à-dire s'éloigner du support, du "faire", ce lien toujours trop charnel avec l'œuvre, refuser cette absorption qu'opère le grain de la toile, en intercalant entre elle et le peintre un écran intermédiaire. C'est ce qu'il fit, en ayant recours au papier marouflé. Et là encore, Leccia choisit le papier le plus neutre, le plus banal, celui de l'offset. Cette opération de médiation est à la fois matérielle et conceptuelle, car le papier en question est la reproduction d'une photographie d'une toile antérieure. L'écart s'agrandit, puisqu'il multiplie les relais, afin de prendre plus de distance encore. La technique, de nouveau d'une minutie extrême, consiste à sélectionner un détail d'une œuvre, le reproduire en série, déchirer avec ses doigts, puis coller et assembler sur la toile, un par un les morceaux comme un puzzle, comme s'il fallait reconstituer une image disparue dont il ne resterait plus que ces fragments, épars et fragiles comme les éclats d'un miroir brisé.

Ri-produzioni - Foto-copia

- ▲ All'ultimo stadio della opere più recenti della serie, quello della riduzione minimale dell'iscrizione, la tela ridiviene uniforme, compatta, sembra recuperare la sua piattezza, il suo effetto di parete-specchio. Ed è allora che si prospettano due direzioni : ritornare ad una problematica più propriamente pittorica, che afferma il campo specifico del quadro e ne reintegra il colore, come nel caso di due pitture eseguite a Roma, dalle sottili modulations di colore rosa-ocra, pallide quanto quelle di Agnès Martin, oppure retrocedere ancora, allontanarsi cioè dal supporto, dal "fare", questo legame sempre troppo carnale con l'opera, rifiutare l'assorbimento operato dal grano della tela, interponendo uno schermo intermedio tra quest'ultima ed il pittore. Ed è ciò che ha fatto, ricorrendo alla carta rintelata, anche qui, Leccia sceglie la carta più neutra, la più banale, quella dell'offset. Quest'operazione di mediazione è ad un tempo materiale e concettuale, giacché la carta in questione è la riproduzione della fotografia di una tela anteriore. Il divario aumenta, poiché egli moltiplica i relè al fine di prendere ancora più le distanze. La tecnica sempre di una minuzia estrema, consiste nel selezionare il dettaglio di un'opera, riprodurlo in serie, lacerare ad uno ad uno i pezzi con le proprie mani, ed incollarli poi insieme sulla tela, come un puzzle, quasi a ricostituire un'immagine svanita di cui rimangono solo i frammenti, dispersi e fragili come

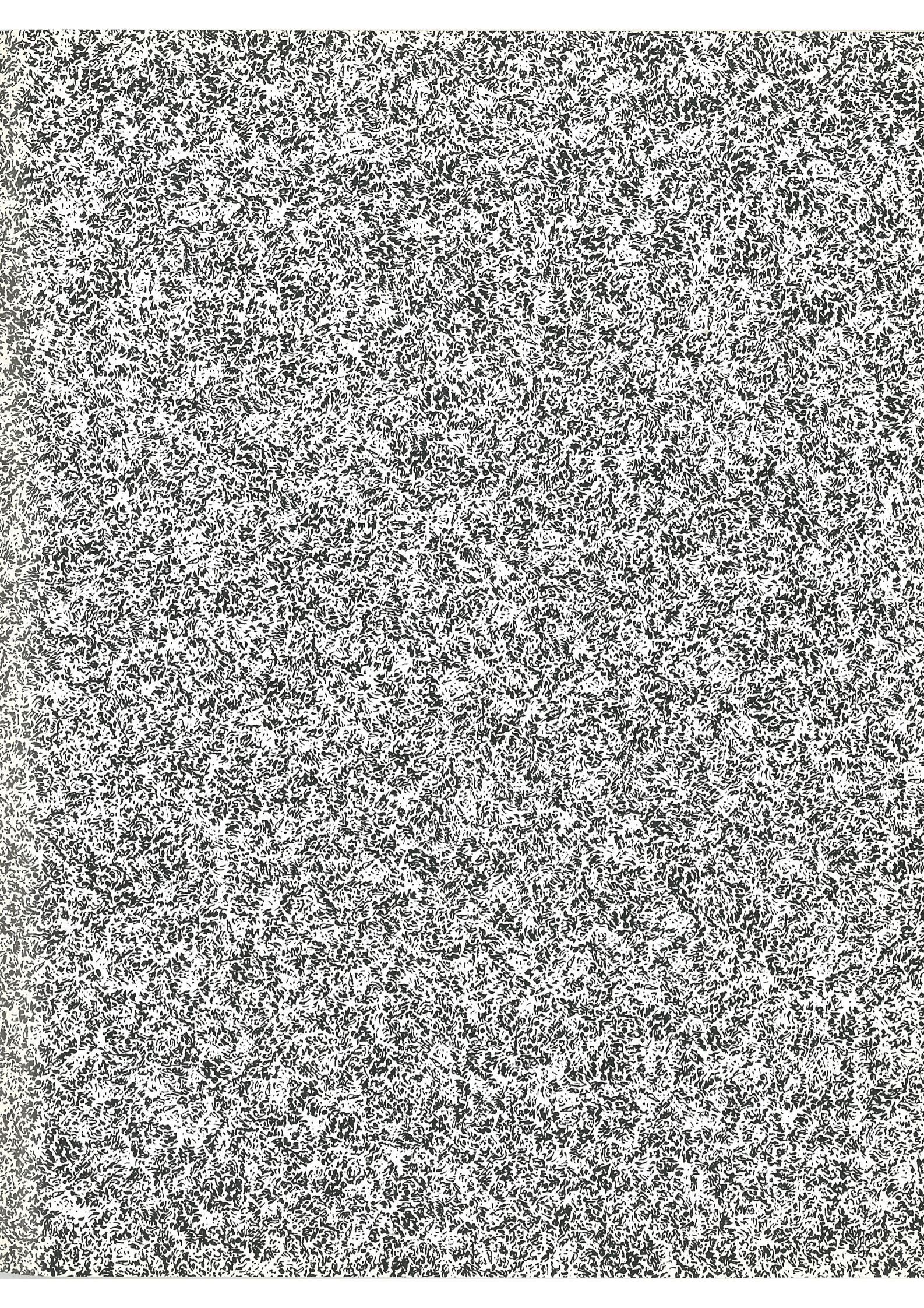


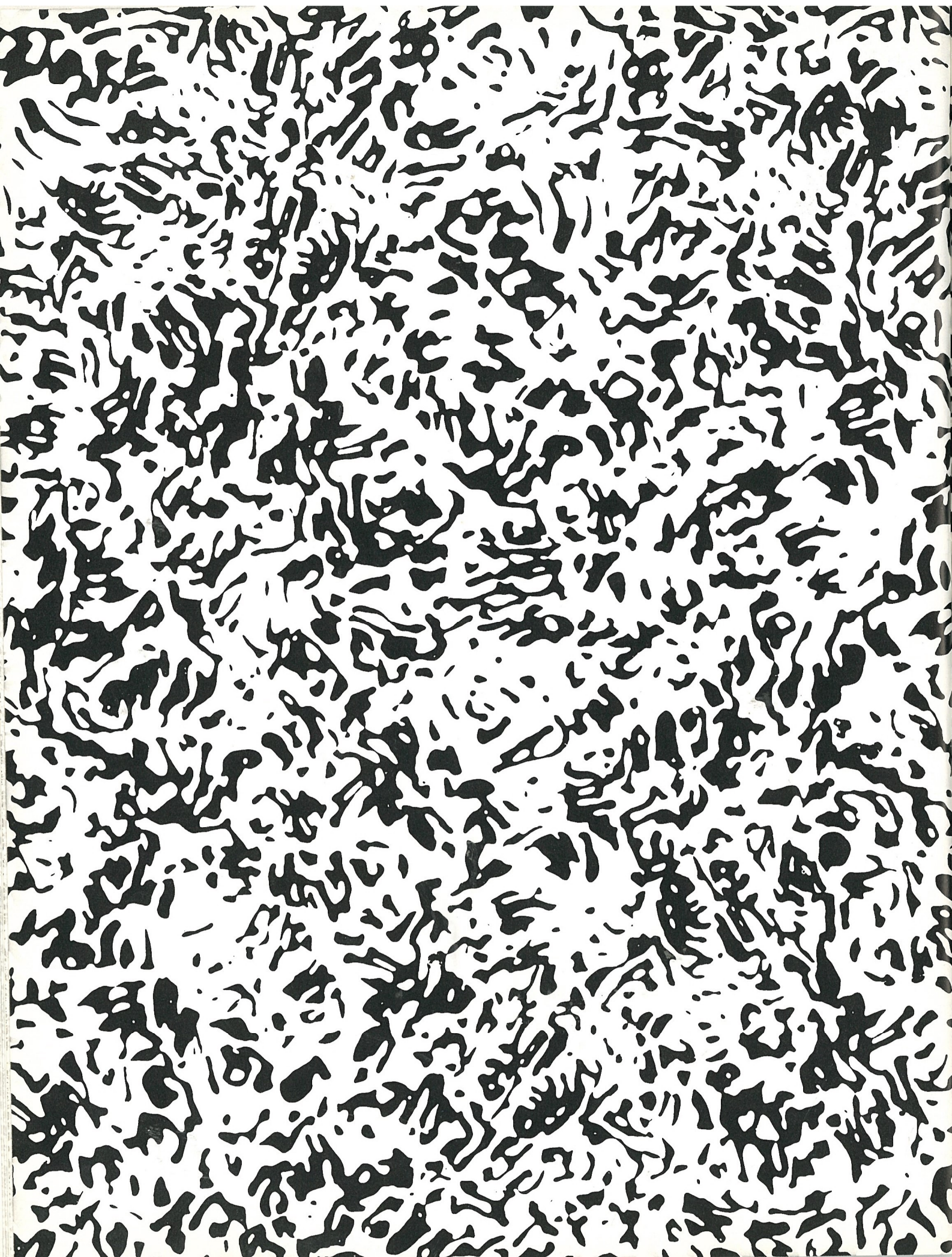
L'illusion est totale, le procédé disparaît, aucune jointure n'est visible : la surface miroitante, plate, irradie une lumière totalement artificielle. Ces dernières toiles ressemblent étrangement aux précédentes ; tout se passe comme si l'artiste recommençait la même opération, mais avec plus de distance et d'autres moyens. Il construit pareillement son tableau, morceau par morceau comme une mosaïque mais les points ont disparu pour céder la place à l'image en papier. Leccia passe ainsi de la réduction minimale de la matière, à sa reproduction, l'image étant la seule trace que l'on puisse conserver, la seule façon aussi de lutter contre le travail du Temps.

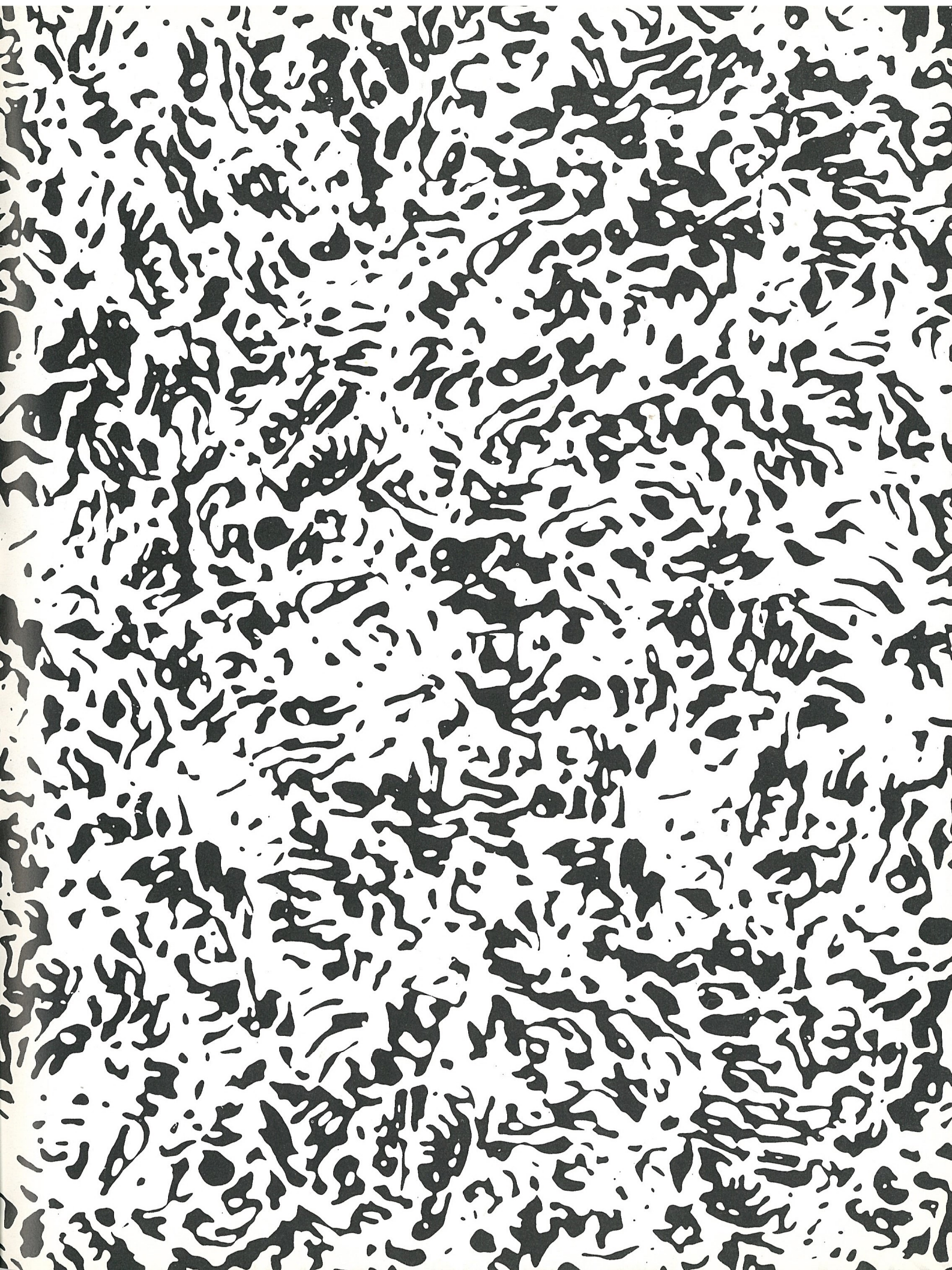
Immatérialité, distance, photographie, photocopie, réduction et agrandissement, noir et blanc, tels sont les constituants du langage pictural de Leccia. Comportement déroutant certes, mais qui semble révélateur d'une sensibilité très actuelle, qui serait la conséquence de ce qu'on peut définir schématiquement comme l'esthétique des medias (au sens premier du terme) ou de la reproduction, c'est-à-dire celle du film, de la vidéo, de la télévision, de la photo, bref de toute image télé-visuelle, c'est-à-dire perçue indirectement, médiatisée ; certaines de ses toiles évoquent d'ailleurs la grisaille de l'écran de télévision lorsque l'image disparaît. Ce n'est donc pas un hasard s'il pratique également le cinéma.

▲ le scheggio di uno specchio infranto.

L'illusion est totale, le procédé disparaît, aucune jointure est visible : la surface scintillante et plane, irradie une lumière complètement artificielle. Ces dernières toiles ressemblent étrangement aux précédentes ; tout se passe comme si l'artiste recommençait la même opération mais avec plus de distance et d'autres moyens. Il construit également son tableau pièce par pièce, comme un mosaïque mais les points sont disparus pour laisser la place à leur image sur papier. Leccia passe ainsi de la réduction minimale de la matière, à sa reproduction, conservant son image comme sa seule trace, unique moyen, en outre, de lutter contre le travail du Temps. Immatérialité, distance, photographie, photocopie, réduction et agrandissement, noir et blanc, tels sont les constituants du langage pictural de Leccia. Comportement certainement déroutant mais qui semble révélateur d'une sensibilité très actuelle, conséquence de ce qui pourrait se définir schématiquement comme l'esthétique des medias (au sens originel du terme) ou de la reproduction et donc du film, de la vidéo, de la télévision, de la photo, bref de toute image télé-visuelle, c'est-à-dire perçue indirectement, médiatisée ; (certains de ses tableaux évoquent d'ailleurs la grisaille de l'écran de télévision lorsque l'image disparaît). Ce n'est donc pas un hasard si il pratique également le cinéma.





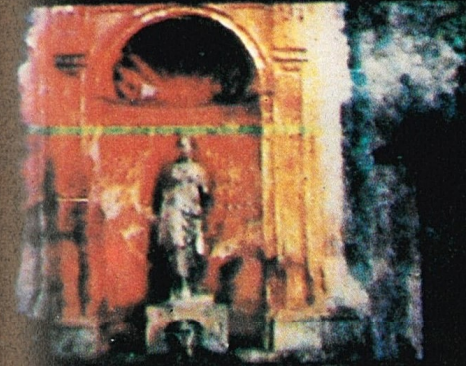
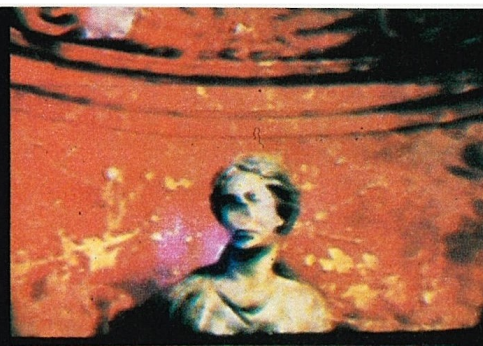


L'IMAGE

Une des caractéristiques essentielles du travail de Leccia est d'ailleurs cette bi-polarité, ce passage d'un moyen à l'autre, cette situation d'ambivalence. Les deux modes d'expression sont chez lui complémentaires, et indissociables. Comme si le cinéma pouvait exprimer tout ce que toile interdit, le lyrisme, l'imaginaire, que l'artiste retient ou contrôle dans ses peintures. L'image filmée retrouve sa force suggestive, sa profondeur, son mouvement : elle est en quelque sorte ce que le volume est à la surface plane, la réalité de derrière le miroir, la mémoire retrouvée. Ce recours au cinéma (vidéo ou photo) se justifie par le fait, qu'il présente aujourd'hui, pour de nombreux artistes, le seul lieu où l'image est possible. C'est également un moyen de distanciation, la caméra servant d'instrument médiateur. L'artiste joue alors sur la transposition de l'œil-pinceau et de l'écran-tableau. Les correspondances entre les deux démarches sont nombreuses ; on retrouve le côté froid, mécanique de l'outil, le même processus de dédoublement, car parfois, il filme l'écran de la vidéo, le grain particulier du support, le noir et blanc etc. Le cinéma semble être pour Leccia plus un instrument qu'une fin en soi ; c'est une façon d'aller au-delà du tableau : le peintre se situant des deux côtés du mur, face à celui sur lequel se réduisent les images, et face à celui sur lequel elles se projettent.

L'IMMAGINE

- ▲ Una delle caratteristiche essenziali del lavoro di Leccia è per altro questa biopolarità, il passaggio da un mezzo all'altro, la situazione d'ambivalenza. I due tipi d'espressione sono per lui complementari ed indissociabili. L'immagine filmata ritrova la propria forza suggestiva, la propria profondità, il proprio movimento : essa è in un certo qual modo ciò che il volume è per la superficie piana, la realtà dietro lo specchio, la memoria ritrovata. Questo ricorso al cinema (video o foto), si giustifica in quanto rappresenta oggi, per numerosi artisti, l'unico luogo ove sia possibile l'immagine, ed è ugualmente un modo di distanziarsi, utilizzando la macchina da presa come strumento mediatore. L'artista gioca allora sulla trasposizione dell'occhio-pennello e dello schermo-quadro. Le corrispondenze fra i due procedimenti sono molte : si ritrova l'aspetto freddo, meccanico dello strumento, lo stesso processo di sdoppiamento, giacché a volte, egli filma lo schermo del video, la grana particolare del supporto, il nero ed il bianco... ecc. Il cinema sembra essere per Leccia più uno strumento che un fine in se stesso ; è un modo di andare al di là del quadro : il pittore si situa così ai due lati del muro, di fronte al lato su cui le immagini si riducono e di fronte a quello su cui si proiettano.

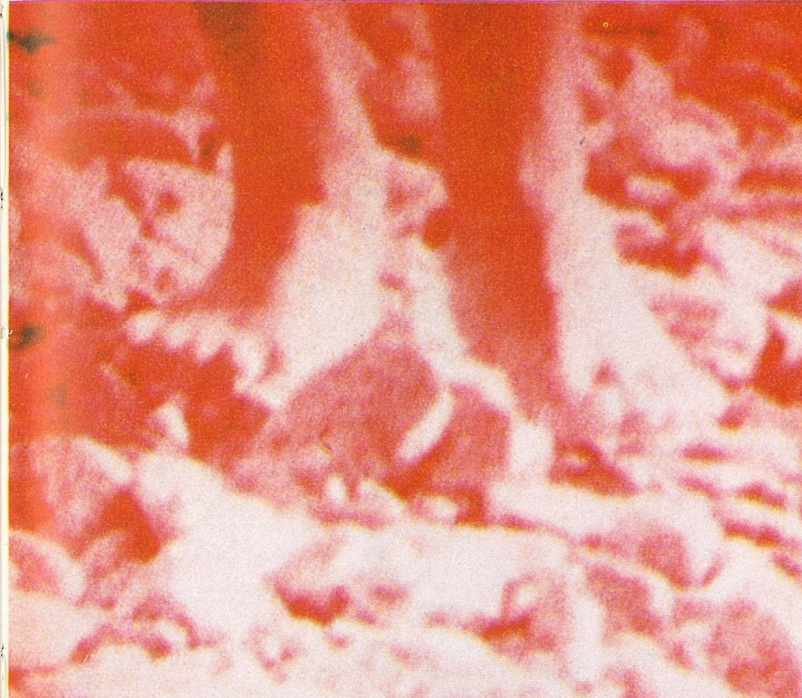


Le tableau sur l'écume. En 1971, en Corse, Ange Leccia installe un projecteur dans une maison face à la mer, et projette une image d'un tableau primitif italien sur la retombée blanche de l'écume, le long d'une digue. L'image apparaît, disparaît, se dissout au gré du flux et du reflux, incertaine, insaisissable, éphémère ; il joue sur l'opposition entre l'image du tableau, l'œuvre d'art, la référence universelle, immuable du passé, et son support naturel fluctuant, aléatoire qu'est l'écume de mer. La dimension symbolique est ici clairement affirmée. Il s'agit de faire surgir l'image du fin fond des flots, et d'affirmer sa présence sur la frange même des vagues, au moment où celles-ci disparaissent en gouttelettes blanches.

La mer sur la façade. C'est encore la mer et son mouvement alterné que l'on retrouve en 1982 à Rome, lorsqu'il projette de l'intérieur de sept salles, le long de l'aile de la villa Médicis, des vues de vagues montantes et descendantes, visibles du dehors, la nuit à travers la transparence des fenêtres. On assiste alors à un spectacle fascinant, celui de la mer envahissante et/ou prisonnière de l'architecture. L'élément naturel l'emporte ici sur le cadre architectural qui le maintient et dans lequel il est contraint. Le mouvement de respiration, de souffle de la mer est perçu dans toute son insistance, sa répétition, son énergie. La confrontation entre l'art et la nature est là encore très évidente.

- ▲ Il quadro sulla spuma. Nel 1971, in Corsica, Ange Leccia installa un proiettore in un edificio di fronte al mare e proietta l'immagine di un quadro primitivo italiano sul bianco ricadere della spuma lungo una diga. L'immagine appariva, spariva, si dissipava in balia del flusso e del riflusso, incerta, impercettibile, effimera ; egli gioca sull'opposizione tra l'immagine del quadro, l'opera d'arte, il riferimento universale, immutabile del passato, ed il suo supporto naturale, fluttuante, aleatorio : la spuma del mare. La dimensione simbolica è affermata chiaramente. Si tratta di far sorgere l'immagine dal più profondo dei flutti, ed affermarne la presenza proprio sulle frange delle onde, nel momento in cui si dissolvono in goccioline bianche.

Il mare sulla facciata. E ancora il mare ed il suo movimento alterno che ritorna nel 1982 a Roma, allorché proietta dall'interno di sette sale, lungo l'ala della Villa Medici, delle vedute di onde crescenti e decrescenti, visibili dal di fuori, la notte attraverso la trasparenza delle finestre. Si assiste allora ad uno spettacolo affascinante, quello del mare invadente o prigioniero dell'architettura. E l'elemento naturale ad avere qui il sopravvento sulla cornice architettonica che lo contiene e nella quale è costretto. Il movimento di respirazione, il soffio del mare è percepito in tutta la sua insistenza, la sua ripetizione, la sua energia. Il raffronto fra l'arte e la natura risulta ancora una volta evidente.



Visages

Son dernier projet utilise encore l'art, la tradition, le passé, en l'occurrence les statues du jardin de la Villa Médicis, ce qui prouve bien que l'artiste ne peut rester insensible à ce qui l'entoure, qu'il est fatalement sollicité par les modèles qu'il a sous les yeux, et qu'il faut bien trouver un moyen susceptible de dire "cela" en évitant de tomber dans la nostalgie néo-classique, et en gardant ses distances. La caméra lui permet ainsi de flirter avec les pièges de l'esthétisme antique, toute en sauvegardant sa propre vision, et son pouvoir d'invention. Il filme donc les visages des Niobides puis refilme l'image vidéo afin d'intercaler un écran supplémentaire, l'image filmée de l'image filmée. Ainsi l'image se métamorphose lentement jusqu'à dévoiler ses potentialités d'abstractions ; les gros plans, les mouvements lents, caressants et rythmés de la caméra permettent toutes les déformations menant à la fusion, et à l'évanouissement des visages. Il insiste jusqu'à ce que l'image blanchisse, se décompose devienne un tremblement imperceptible et méconnaissable, une simple trame. La bobine étant enroulée en boucle, le rythme de la projection est cyclique, c'est celui de l'éternel retour. Ses installations cinématographiques ont lieu sur la fenêtre de son atelier, qui constitue l'élément stable, fixe, avec les barreaux et la stricte délimitation formelle qui joue alors le rôle de châssis. Ce procédé particulier lui permet en outre de cacher les moyens techniques qui sont secondaires. Tous ces travaux sont conçus en fonction d'un lieu spécifique et doivent être perçus de l'extérieur : aujourd'hui les fenêtres de la Villa, demain d'autres

Volti

- ▲ Nel suo ultimo progetto utilizza ancora l'arte, la tradizione, il passato, in questo caso le statue del giardino di Villa Medici ; comprobanti il fatto che l'artista non può rimanere insensibile a ciò che lo circonda, egli è fatalmente sollecitato dai modelli che ha sotto gli occhi e deve trovare un mezzo suscettibile d'esprimere "ciò", evitando di cadere nella nostalgia neoclassica e mantenendo le proprie distanze. La cinecamera gli permette così di flirtare con i trabocchetti dell'estetismo antico, salvaguardando la propria visione, ed il proprio potere d'inventiva. Egli filma quindi i volti degli Niobidi, poi rifilma l'immagine video al fine d'intercalare nuovamente uno schermo supplementare, l'immagine filmata dell'immagine filmata. L'immagine si trasforma sino a svelare le proprie potenzialità d'astrazione ; i primissimi piani, i movimenti lenti, carezzevoli e ritmati della cinecamera consentono tutte le deformazioni comportanti la fusione e lo svanire dei volti. Insiste finché l'immagine sbiadisce, si scompone e diviene un tremolio impercettibile ed irricognoscibile, una semplice trama. La bobina è avvolta su sé stessa, il ritmo della proiezione è ciclico, è il ritmo dell'eterno ritorno. Le installazioni cinematografiche hanno luogo sulla finestra del suo atelier, che costituisce l'elemento stabile, fisso, con le sue traverse e la sua stretta delimitazione formale che svolge ora il ruolo del telaio. Questo procedimento particolare gli permette



façades, d'autres baies... Ce choix se justifie par le désir de faire surgir de façon insolite l'image de l'intérieur, à travers la transparence du verre, dans des lieux qu'il investit ainsi à sa façon.

A travers ces différents projets on retrouve un leit motiv, celui de la force suggestive de l'image, ainsi que la présence sous-jacente, de l'art, de la nature et d'une "beauté" frisant parfois l'esthétisme, autant de valeurs aujourd'hui déplacées, qui sont donc perçues, filtrées par des outils technologiques et réactualisées par l'œil symbolique de la caméra.

L'entreprise de Leccia, de par son ambivalence et sa profonde originalité est proprement inclassable. Faut-il imputer cette originalité, cette indépendance, à quelque atavisme corse ? Ce processus d'épuration, de déperdition, cette résistance aux couleurs, à la réalité physique et charnelle, n'est-elle qu'une nécessaire défense contre les trop fortes suggestions de l'île de son enfance, ou une volonté délibérée de désincarnation, de retrait, afin de concentrer son énergie ailleurs ? Le balancement entre deux moyens d'expression est de toute façon révélateur d'une qualité féconde et stimulante. Si l'on tient cependant à se repérer par rapport à des catégories existantes, il semble que son travail se situe à mi-chemin entre différentes tendances : proche de l'art conceptuel, en tant que mise en évidence d'un processus, ici médiation et distance primant sur la réalité concrète, matérielle de l'œuvre ;

- ▲ inoltre di celare i mezzi tecnici che sono secondari. Tutti i suoi interventi sono concepiti in funzione di un luogo specifico e devono essere percepiti dall'esterno : oggi le finestre della Villa, domani altre facciate, altre baie... Questa scelta è giustificata dal desiderio di far sorgere in maniera insolita l'immagine dall'interno, attraverso la trasparenza del vetro, in luoghi simbolici che egli investe così a suo modo. I molteplici progetti sono percorsi da un leitmotiv, quello della forza suggestiva dell'immagine, della presenza sottesa dell'arte, della natura e d'una "bellezza" che rasenta a volte l'estetismo, valori oggi tanto rimossi, che sono, in questo contesto, penetrati e filtrati da strumenti tecnologici a resi nuovamente attuali dall'occhio simbolico della macchina da presa.

L'impresa di Leccia, in tutta la sua ambivalenza e la sua profonda originalità, è di per sé inclassificabile. Bisogna forse imputare l'originalità e l'indipendenza ad una sorta d'atavismo corso ? Il processo d'epurazione, di diminuzione, la resistenza ai colori, alla realtà fisica e carnale, non rappresentano forse una difesa necessaria alle suggestioni troppo forti dell'isola della propria infanzia, o sono invece una volontà deliberata di disincarnazione al limite del fantomatico, un retrocedere, al fine di concentrare altrove la propria energia ? L'oscillare fra due mezzi espressivi è comunque rivelatore di una dualità feconda e stimolante. Se ci si vuole orientare verso le categorie esistenti, sembra quasi che il lavoro di



proche de l'art-vidéo, et même de la performance, puisqu'il s'agit de projets liés à un environnement précis et se déroulant dans un temps donné ; et enfin redevable à la peinture, puisque toile il y a, et que dans les deux modes d'expression, il y a toujours respect d'un certain code formel et inscription dans le cadre, dans le champ spécifique du rectangle.

Si l'imagination est bien, comme le rappelle Bachelard, non pas la faculté de former les images, mais de les déformer, il apparaît que le travail de Leccia en se libérant des images premières fournies par la perception, en les pénétrant pour mieux les métamorphoser, redonne tout son pouvoir à l'imaginaire.

▲ Marie-Laure Bernadac

▲ Leccia possa situarsi a metà strada tra diverse tendenze : prossimo all'arte concettuale, come messa in evidenza di un processo, nel caso specifico di mediazione e distanza, che precede la realtà concreta e materiale dell'opera, prossimo all'arte-video, ed alla stessa performance, in quanto si tratta di progetti legati ad un contesto preciso, che si svolgono in un dato momento, ed infine debitore alla pittura, perchè la tela è presente, ed in entrambi i modi espressivi, si ritrova sempre il rispetto di un certo codice formale e l'iscrizione nella cornice, nel campo specifico del rettangolo.

Se l'immaginazione, come ricorda Bachelard, non è la facoltà di formare le immagini ma di de formarle, sembra allora che il lavoro di Leccia, liberandosi dalle immagini primarie fornite dalla percezione, penetranpole per meglio mutarle, ridoni tutto il proprio potere all'immaginario.

▲ Testo di Marie Laure Bernadac
Traduzione italiana di Manuela De Vito

Rédaction du catalogue
Marie Laure Bernadac
Traduction Italienne
Manuela De Vito
Photographie
André Pelle
Conception graphique du catalogue
Mélanie Schuller



GALLERIA ARCO D'ALIBERT - ROMA

