



COLLÒCULI > WE ARE ART

Annalaura di Luggo

a cura di Gabriele Perretta





WWW.COLLOCULI.COM

Nel mio percorso d'artista ritornano, ancora una volta, gli occhi, un grande occhio: Collòculi, è un elemento vivo per interazioni bidirezionali, perché la sua pupilla è un media dinamico da guardare e che guarda, catturando l'osservatore per renderlo protagonista di un'azione concettuale.

La componente spirituale, religiosa, è fondamentale nel mio lavoro. Con quest'opera invito ad una "comunione" attraverso gli occhi: attraverso i miei, attraverso quelli di chi guarda, attraverso quelli che ci guardano.

Annalaura

COLLÒCULI > WE ARE ART

Annalaura di Luggo

a cura di **Gabriele Perretta**

COLLÒCULI > WE ARE ART

Annalaura di Luggo

Ideazione From a Concept by
Annalaura di Luggo

A cura di Curated by
Gabriele Perretta

Testi Texts

Gabriele Perretta

Paolo Giulierini
Francesco Caia

Ludovico Solima
Marcello Palminteri

Stanley Isaacs
Greg Ferris

Annalaura di Luggo

Effetti Epeciali Special Effects

Guido Pappadà

Sound designer

Paky Di Maio

Technology Providers

Jacopo Avogadro, Andrea Bellezza

Allestimenti Set-up

Giuseppe Scotto Di Carlo
Alessandro Tafuto
Laminazione Sottile Spa

Fotografie Photographer

Francesco Begonja

Video di scena Videographers

Massimo Mahyeux
Francesco Mario Troiano

Ufficio stampa Press offices

Comin & Partners

Exibart.service

Paola Papi | Way to Blue

Traduzioni Translations

Roberta Cotronei

Elizabeth P. Mazzu

Protranslate

Coordinamento burocratico

Administrative Coordination

Arturo Ciro Maiolino

Immagine Coordinata Visual Identity

Annydi Publishing srl

Napoli

Progetto Grafico Graphic Design

Giuseppe Rizza

Stampa Print

Officine Grafiche F. Giannini & Figli Spa
Napoli

Edizioni Editions

Annydi srl | Jus Museum

Napoli

Comitato Scientifico Scientific committee

Marcello Palminteri

Gabriele Perretta

Olindo Preziosi

Ludovico Solima

Ringraziamenti Special Thanks

Francesco Azzariti

Carmine Bruno Rea

Luca de Magistris

Donatella Dentice di Accadia

Giancarlo Fonseca

Gennaro Galdo

Riccardo Monti

Rossella Paliotto

Stefano Rastelli

Pierpaolo Russo

Stefano Stellini

Alessandro Vitiello

Il personale del MANN

Museum Staff



L'opera multimediale è stata presentata al MANN
dal 12 ottobre al 2022 al 9 gennaio 2023

The multimedia work was exhibited at the MANN
from October 12, 2022 to January 9, 2023

Museo Archeologico Nazionale di Napoli
National Archeological Museum of Naples

Direttore Director

Paolo Giulierini

Ufficio Tecnico Technical Office

Marinella Parente

Ufficio Comunicazione Communication Office

Antonella Carlo

Servizi Educativi Educational Services

Giovanni Vastano





Fondazione Banco di Napoli
Presidente President Francesco Caia
Direttore Director Ciro Castaldo



JVS Museum
 Marcello Palminteri
 Olindo Preziosi

INDEX

	COLLÒCULI. ANNALaura DI LUGGO AL MANN	7
	ANNALaura DI LUGGO AT THE MANN	68
	Paolo Giulierini Direttore del Museo Archeologico Nazionale di Napoli Director of the National Archeological Museum of Naples	
	COLLÒCULI E LA FONDAZIONE BANCO DI NAPOLI PER LA CULTURA	9
	COLLOCULI AND THE BANCO DI NAPOLI FOUNDATION FOR CULTURE	69
	Francesco Caia Presidente Fondazione Banco di Napoli President of Banco di Napoli Foundation	
	LA CONTAMINAZIONE DEI LUOGHI ATTRAVERSO LE OPERE E LA TECNOLOGIA	10
	THE CONTAMINATION OF PLACES THROUGH WORKS AND TECHNOLOGY	71
	Ludovico Solima Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" University of Campania "Luigi Vanvitelli"	
	SENSIBILITÀ VIRTUALI DI COLLÒCULI	12
	VIRTUAL SENSITIVITIES OF COLLÒCULI	72
	Marcello Palminteri Jus Museum	
I.	TRA CHIASMI E PRELIEVI OTTICI	16
	BETWEEN CHIASMS AND OPTICAL SAMPLING	74
	Gabriele Perretta	
	PETIT RÉCIT PETIT DE-RÉCIT	34
	LE CONTRAIRE D'UN ITINÉRAIRE COURT ...	81
	Gabriele Perretta	
II.	COLLÒCULI	39
	WE ARE ART	82
	Gabriele Perretta	
III.	WE ARE ART	55
	THROUGH THE EYES OF ANNALaura	88
	Stanley Isaacs Supervisore di produzione e consulente creativo del Documentario "We Are Art Through the Eyes of Annalaura" Production supervisor and creative consultant of "We Are Art Through the Eyes of Annalaura" Documentary	
	ANNALaura DI LUGGO	56
	WE ARE ART	89
	Greg Ferris Consulente marketing del Documentario "We Are Art Through the Eyes of Annalaura" Marketing consultant of "We Are Art Through the Eyes of Annalaura" Documentary	
	WE ARE ART. NOTE DI RICERCA	59
	WE ARE ART. RESEARCH NOTES	90
	Annalaura di Luggo	
	WE ARE ART THROUGH THE EYES OF ANNALaura	62
	DOCUMENTARIO	92
	DOCUMENTARY	
	ANNALaura DI LUGGO	64
	BIO	94



COLLÒCULI **ANNAURA DI LUGGO AL MANN**

Paolo Giulierini
Direttore del Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Collòculi, il titolo dell'installazione di Annalaura di Luggo, è una parola formata da due termini che fanno riferimento a “colloquio” e “occhio”: niente di più appropriato in un museo come il Mann, che intende porsi come luogo di osservazione e riflessione sulle società antiche e contemporanee.

Ed il primo asserto da cui partire è che non possiamo più permetterci di essere, oggi, un mero luogo della bellezza e nemmeno uno scrigno di tesori di un'antica età dell'oro. Perché?

Semplicemente in quanto quell'età non c'è mai stata.

Infatti gli stessi temi di disagio che l'occhio elettronico ci mostra nei coinvolgenti video, sono ancora oggi irrisolti e serpeggiano indisturbati nel mondo antico come feroci demoni.

Non bastano mille statue di Venere a cancellare i misfatti passati e presenti operati sulle donne; mentre, ad esempio, i tanti dipinti o rilievi con barbari in ginocchio o popolazioni africane ci rammentano che il potere di Roma si basò anche sul pilastro della schiavitù.

E così via.

Il nostro occhio deve, pertanto, continuare a osservare, incessantemente, oltre le apparenze, imponendosi di continuo una capacità di osservazione dotata di senso critico.

Diversamente è meglio essere come il poeta che, da Omero in poi, fu rappresentato tradizionalmente “senza pupille”, in quanto dotato di una vista interiore tale da fargli cogliere l'essenza della vita.

Avviciniamoci dunque all'occhio per capire “da quale parte stiamo” e, se avessimo perso la strada, torniamo presto a vedere, attivandoci in nome di quell'umanità che è tuttora ai margini.

Avremo dato un senso all'arte, ai musei e al nostro essere uomini.

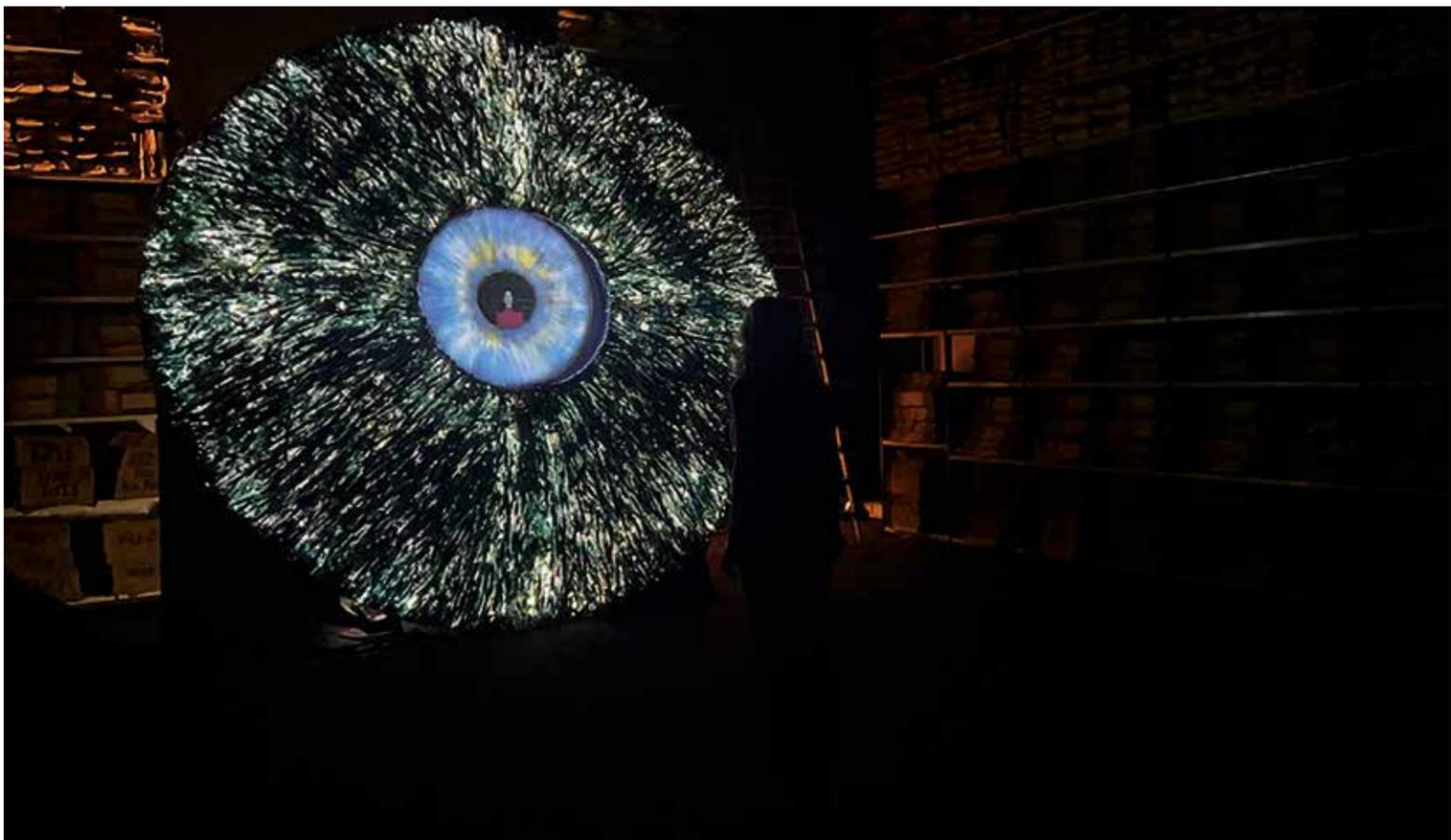
COLLÒCULI | 2022

Struttura in ferro, alluminio riciclato,
monitor, video, telecamere gesture recognition Ø cm 360

Iron structure, recycled aluminum,
monitor, video, gesture recognition cameras Ø cm 360

NAPOLI | FONDAZIONE BANCO DI NAPOLI
NAPLES IT | BANCO DI NAPOLI FOUNDATION

marzo-settembre 2022
March-September 2022



COLLÒCULI E LA FONDAZIONE BANCO DI NAPOLI PER LA CULTURA

Francesco Caia

Presidente Fondazione Banco di Napoli

La Fondazione Banco di Napoli, ha ormai una consolidata tradizione di interventi culturali, ponendosi come modello avanzato di sviluppo nella gestione sia del patrimonio, sia nel sostegno e nell'incremento di iniziative di particolare rilevanza. Del resto è nello statuto della Fondazione Banco di Napoli persegue fini di interesse sociale e di promozione dello sviluppo economico e culturale su tutto il territorio nazionale e all'estero, nei settori della ricerca scientifica e tecnologica, dell'educazione e della formazione, dell'arte e dei beni culturali, del volontariato e della filantropia. Tra i maggiori privilegi vi è la gestione, la tutela e la valorizzazione dell'Archivio Storico, il più grande archivio di natura bancaria al mondo, nel quale sono raccolti preziosi documenti che testimoniano oltre 500 anni di storia napoletana, meridionale, italiana, europea e di paesi extra-europei. In questo contesto si inserisce, con motivato significato, il supporto alla realizzazione e all'allestimento dell'opera "Collòculi" di Annalaura di Luggo, una installazione interattiva la cui forma circolare è sinonimo concettuale di sostenibilità: il materiale di riciclo dialoga con una tecnologia complessa, capace di coinvolgere l'osservatore in un viaggio e in un confronto con l'arte e con gli altri, attivando un silenzioso dialogo fisico e visivo nella sublimazione delle immagini che scorrono e raccontano. La grande opera, già protagonista nei nostri spazi di Napoli, ha certamente determinato interesse e dibattito, lasciando una traccia indelebile destinata a non esaurirsi nei giorni espositivi. Complice il docufilm "We Arte Art Through the Eyes of Annalaura" il cui nucleo narrativo è il processo creativo dell'opera e ci permette di entrare nel vivo non solo della costruzione ma soprattutto delle istanze che hanno generato idea, realizzazione e significato di questo straordinario esperimento artistico.

LA CONTAMINAZIONE DEI LUOGHI ATTRAVERSO LE OPERE E LA TECNOLOGIA

Ludovico Solima

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”

Non sono esperto di arte, tantomeno di arte contemporanea. Ma non sfugge, anche ad un osservatore poco competente o distratto, la relazione sempre più stretta che si è venuta a creare tra la produzione artistica e la tecnologia digitale. Mi sembra di poter dire, sotto questo profilo, che questo connubio è legato al fatto che la tecnologia può essere considerata come un fattore abilitante, in grado di amplificare le possibilità espressive di coloro che producono cultura. La tecnologia, in altri termini, permette di usare (e ideare) nuovi linguaggi ovvero di usare nuove metriche di comunicazione per innescare un dialogo con il consumatore di arte.

La produzione culturale coniugata alla tecnologia, dunque, innesca un processo di contaminazione che, alla stregua di un bagno galvanico, aggiunge strati espressivi che aumentano la velocità di trasmissione dei contenuti: il messaggio artistico si fa più fluido, scorre da un individuo all'altro con sempre maggiore velocità, amplifica la capacità trasmissiva del medium di trasmissione prescelto.

Qual è, in questo contesto, il ruolo del museo e come cambia la sua stessa natura, allorché esso viene esposto agli effetti, talvolta imprevedibili, di questa nuova grammatica della comunicazione? Il museo può – o forse deve – ergersi a protagonista dei nuovi processi di produzione culturale, diventando dunque l'innescato in grado di far deflagrare il potenziale creativo che il digitale offre alla capacità di plasmare la realtà che caratterizza gli artisti della contemporaneità.

Gli spazi del museo, tradizionalmente deputati alla conservazione e all'esposizione delle opere e dei reperti che compongono le collezioni permanenti, mutano essi stessi, come travolti da un flusso di invisibili particelle digitali che ne alterano i confini. La matericità degli oggetti esposti diventa essa stessa progressivamente più porosa, assorbendo le pulsioni degli artisti e il loro desiderio di creare un ponte tra memoria e presente o forse, piuttosto, tra passato e futuro.

I musei, dunque, si trasformano, agli occhi del visitatore esposto a queste nuove forme di espressione artistica, in veicoli “spazio-temporali”, nei quali ciascuno di essi è chiamato a salire, per partecipare ad un viaggio (interiore) verso nuovi mondi espressivi.

La creazione artistica e il potenziale digitale, quindi, producono effetti sul museo. E viceversa. Il museo ha infatti il potere, e la capacità, di incidere sullo stesso processo di generazione del contenuto espressivo. Esso diventa dunque al contempo oggetto e soggetto della relazione artistica, ibridando con la sua storia il processo creativo e componendo uno spazio di contaminazione nel quale artista e spettatore possono finalmente incontrarsi e dialogare.

SENSIBILITÀ VIRTUALI DI COLLÒCULI

Marcello Palminteri
Jus Museum

Cos'è l'eredità di una forma mediale che abbiamo ricevuto e continuiamo a ricevere da un'esperienza tecnologica avanzata? Si tratta indubbiamente di una questione che riguarda l'accoglimento di una nuova forma. Ma cosa è implicato nella ricezione di tale medialità? L'eredità di una esperienza mediale rimanda necessariamente a una ricezione estremamente mediata. Ereditare una medialità significa abitare una interazione, interrogare le sue installazioni e le sue immagini virtuali, i suoi stimoli, le sue profondità. L'unica vera medialità è dunque il dono dell'impensato, il vero contenuto che una sensibilità riesce a trasmettere.

La forma, per Annalaura di Luggo, è la concretizzazione della necessità di invadere e sfondare lo spazio, per accogliere non soltanto il proprio universo immaginifico (che potrebbe essere, in questa fase, allo stato grezzo) ma anche per costituire un territorio di approdo, dove sviluppare una poetica *in fieri*, ovvero processi concettuali formalizzati nell'impiego di nuove tecnologie, verso cui l'artista (sin dalle esperienze di "Blind Vision") è naturalmente sedotta. Sicché il passaggio ad una terza dimensione è ottenuto procedendo verso una trasmutazione fluida dell'idea, secondo una precisa logica di avvicinamento al tema trattato, prima approfondito e sperimentato attraverso il confronto con il tessuto collettivo (cioè mediante il coinvolgimento reale ed emotivo di persone che in un modo o nell'altro confluiranno nell'opera) e poi con una pratica sistematica di preparazione che mentre dà vita a foto, bozzetti e frame digitali, pone l'artista in un iter di

crescita indispensabile. C'è di più. L'interazione capovolge ed inverte l'intreccio delle tecniche: vi è un continuo annodarsi tra suggestioni e paesaggi interiori, tra la necessità inerente al *modus operandi* e la contingenza dei messaggi, commisurata sia da un punto di vista tecnologico che umano. Anzi è il piano tecnico a guidare la nuova codificazione estetica: il porsi della tecnica materialmente e fisicamente come procedere a direzione frontale non solo obbliga i vari suggerimenti orali ad un corso unico, ma vi sottomette anche gli stimoli, gli andamenti.

L'immagine in movimento, scrive Gabriele Perretta commentando Collòculi, indulge ad una sequenzialità costante, alla corrispondenza ed alla multidimensionalità. Questa è, in ultima analisi, la mimesi, un gioco di umanità e di reti, di presenze e metaversi, come le immagini viste in un ambiente aumentato.

Per questo, oltre alla ricerca formale e tecnologica, le opere di Annalaura di Luggo (persino quelle apparentemente più semplici) prevedono sempre uno studio attento sia dei materiali (con un particolare impegno nel rispetto dell'ambiente) che degli sviluppi adatti a dare aspetto ed argomento all'esperienza digitale.

Documentazione storica e innovazione costruttiva diventano *forma* di società, stimolando, nella diversità dei punti di vista, interessanti processi di reciprocità multidisciplinari, atti a superare lo sterile approccio concettuale per spostare l'offerta tecnologica verso esperimenti ed esperienze che hanno la loro unica ragione di esistere nella contaminazione tra uomo e pittura, scultura, fotografia, video, design, suono, parola: in definitiva tra vita e arte.



COLLÒCULI > WE ARE ART

Dove non espressamente indicato le immagini si riferiscono alla creazione di Collòculi e di We Are Art.

Altre immagini sono foto di scena o frames tratti dal documentario We Are Art Through the Eyes of Annalaura.

Where not expressly indicated, the images refer to moments of the creation of Collòculi and We Are Art.

Other images are still frames from the documentary We Are Art Through the Eyes of Annalaura.

TRA CHIASMI^[1] E PRELIEVI OTTICI

Gabriele Perretta

Lo sguardo è l'ultima goccia dell'uomo.
W. Benjamin, Strada a senso unico (1924)

1. Nelle conversazioni con Gustav Janouch, Kafka dice che “il movimento ci toglie la possibilità di guardare. La nostra coscienza si restringe e senza che ce ne accorgiamo perdiamo i sensi e non perdiamo la vita”. Perciò, le persone sono piuttosto dei sonnambuli che non dei cattivi, perché non sono coscienti dell'effetto delle loro rappresentazioni e delle loro azioni per costruirle^[2].

L'occhio delle persone ha come normale pietra di paragone una macchina fotografica. Esso, infatti, è formato pressappoco così: sul davanti presenta un piccolo forellino nero, chiamato pupilla, che corrisponde all'obiettivo della macchina fotografica; nell'interno e precisamente nella parte posteriore si trova la retina, una membrana molto sensibile che, come la pellicola fotografica, rimane impressionata dalla luce. La retina è congiunta al nervo ottico, il quale conduce le immagini al cervello: infatti senza l'attività

di quest'ultimo, noi non possiamo accorgerci di ciò che vediamo, né ci è possibile ricordare le immagini che abbiamo colto.

Tuttavia l'occhio è assai più complicato e delicato di una macchina fotografica. Basta pensare che la pupilla si dilata o si restringe a seconda che la luce sia più o meno intensa; inoltre nell'interno dell'occhio è situata una lente trasparente, chiamata cristallino, che regola da sé la sua curvatura consentendoci di vedere nitidamente, sia gli obiettivi lontani, sia gli oggetti vicini. Ma anche l'occhio, proprio per la perfezione e la delicatezza del suo meccanismo, può presentare alcune imperfezioni, oppure addirittura ammalarsi. Accade a volte, che la sua conformazione non sia perfetta, e allora non si possono percepire con nitidezza le immagini: alcuni individui, ad esempio, non vedono bene gli oggetti lontani, e allora si dice che sono miopi; altri, invece, non percepiscono nitidamente gli oggetti vicini, e allora sono degli

ipermetropi; altri ancora vedono gli oggetti in modo deformato, e questo loro difetto viene chiamato astigmatismo. Tutte queste imperfezioni si correggono con occhiali muniti di apposite lenti. In certi casi particolari il nostro occhio può ingannarci, fornendo immagini non perfettamente identiche alla realtà; andiamo cioè soggetti alle cosiddette illusioni ottiche. «Vedere» il colore bianco, chiaramente non è compito degli occhi: questi percepiscono certe intensità della luce che il linguaggio riunisce sotto il vocabolo «bianco». Come testimonia l'esempio di Bergson: la lamina bianca, sia che venga illuminata dalle candele o oscurata dalle ombre, continueremo per abitudine a chiamarla bianca, o al contrario, gli Eschimesi hanno nove differenti nomi per indicare l'incolore del bianco. Lo si è detto, vediamo solo ciò che è utile per il nostro agire; o ancora, come scrisse Wittgenstein, vedere una cosa è sempre interpretarla, dunque scambiarla con un'altra^[3]. Le tinte non sono qualcosa

che noi definiamo, ma dei nomi; e questi nomi servono a comunicare qualcosa, a designare più cose nel reale che investono un'azione particolare.

2. Per comprendere la relazione vivente tra gli occhi e il resto del corpo, nel suo complesso, bisogna rifarsi all'evoluzione umana dell'arte. Partendo dallo stadio primitivo del pesce notiamo che gli occhi, il sistema nervoso e quello digestivo, sono collocati lungo una stessa linea abbastanza dritta che dimostra l'esistenza, tra loro, di una precisa connessione. Per quanto riguarda il sistema digestivo, diremo che gli occhi sono la principale rappresentazione della condizione del fegato, ecco perché molti inconvenienti di questo organo possono essere rilevanti con la semplice osservazione dell'occhio. Lo studioso russo Pavel Florenskij è ossessionato dal volto e, in particolare, dal valore “ontologico dallo sguardo”. Di fronte a noi si stagliano due colonne di senso, alle quali appellarci:

1. Figura consistente nel disporre in ordine inverso (a croce) quattro elementi, che si corrispondono sintatticamente o semanticamente, e sono contenuti in due frasi, in membri successivi di una frase, in uno o due versi. Per esempio: la vita e la morte, i dolori e le gioie; “le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori” (Ariosto).

2. Edizione originale del 1981, tr.it di E. Pocar, *Confessioni e Diari*, Milano, 1972, pp. 1112 e 1110.

3. Vedere una cosa «in quanto» qualche cosa, non attiene alla percezione ma al pensiero, ovvero al linguaggio.

l'aprirsi del volto (sguardo) alla vita interiore, via per il mistero e lo stupore contemplativo; oppure l'esteriore e bramoso dominio del mondo e delle sue creature (una forma d'ingordigia che muta il volto in maschera). Se, come intuiva Wittgenstein, «il volto è l'anima del corpo», la *porta regale*⁴ si dischiude come lembi di un'ostrica, l'uomo si arresta tremante di fronte all'infinita possibilità di "manifestare o nascondere l'essere".

La spaventosa libertà può farci annegare nell'esperienza del male, dinanzi a quella parvenza d'essere chiamata maschera. Solo la sua caduta – una profonda rottura – consente il ricongiungimento con il piano più "alto" al quale aneliamo, permette di superare l'abisso del vuoto per ritrovare il calore originale della vita. È qui che lo sguardo viene calamitato verso l'alto, aspirando a quel modello natio che è l'archetipo dell'universale-divino. "Nel volto il movimento della vita si riflette in maniera interiore a differenza del resto del corpo, ove prevale una dinamica più esteriore. Pertanto per comprendere la natura delle idee è necessario confrontarsi con l'espressività del volto" ci avverte il mistico russo, che trova in esso il fondamento ontologico e salvifico del volto-sguardo. "Ogni condizione particolare dell'uomo, ogni momento della sua crescita, ogni suo movimento, in maniera più o meno forte, brilla della luce del suo sguardo, della sua specie". Se esaminassimo l'ambito teatrale, performativo, nonché fotografico e video, facendo tappa nello specifico

della multimedialità ritrattistica, potremmo annotare (e ammutolire) che la maestria dell'artista, colui che infonde intensità alla vita del ritratto, dipende essenzialmente dalla quiete e dall'ampiezza del movimento dello sguardo che osserva, cura, solleva, definisce, socializza.

3. Nello spazio profondo ogni particella luminosa ha una vista. Il problema è entrare in comunicazione con esse. Chi non ha mai detto: "Mi sarebbe piaciuto scrivere, raccontare, filmare i miei pensieri, trovare gli scatti giusti per dire di quella nostalgia che sta giù, in fondo a non so dove? Magari nella pupilla di Collòculi!". "Poi è bastato un respiro di parole semplici, un'inquadratura in sequenza, per intercettare cose che semplici non sono. Con riguardo le abbiamo lustrate nel lindore dei fatti partenopei, messe in fila come tante scenette e sono nate queste sequenze, questi frammenti, queste righe di scrittura filmica che hanno messo al sicuro, dentro a un'iconografia, qualche spiraglio del nostro sfumato ricordare. Sono brevi, microscopici foto-quadri-di-vita, che odorano ancora di sugo, di acqua del golfo, di occhi sgranati e travestiti, di nuove magie del territorio". Sono piccole memorie che nascono libere, perché prive di ogni presunzione, ma cariche di un forte potere evocativo che ci coinvolge e, una volta tanto, ci unisce. "Se c'è qualcosa che non è solo nostro, è la memoria fotografica più intima". Collòculi > We Are Art ne è la prova sovraindividuale.

4. Con riferimento esplicito all'opera di Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano, 1977.

Dietro un'apparente diversità, queste immagini dei ragazzi racchiudono una profonda rassomiglianza, una continuità armoniosa, un fare memoria, di un abbecedario che tutti conosciamo per sentito dire: lo spessore dello scenario interiore. Non c'è nessun confine tra un ricordo e l'altro, ed è come se fosse un unico soggetto a raccontarci la sua esperienza; piena, piena di ingenua astuzie, di sofisticate immagini, di esoterici simboli, di una grazia perduta. Nel ricordo autobiografico il dolore è lontano dalla ferita, la rabbia dura il tempo di uno sbadiglio e l'amore non fa soffrire perché ancora non ha nome. A sorpresa tra queste immagini, si legge che noi che raccontiamo siamo quelli di mezzo, in mezzo alle voci di Larissa, Pino, Youssuf, Noemi, etc..., incapaci di non riconoscere la strada bianca, la visuale che ci conduce all'agnizione. A leggere Collòculi e We Are Art, si ha la sensazione che l'autore proceda verso un'interrogazione della visione in modo originario, come se tutte le sue opere precedenti non pesassero sul suo sguardo. Già dal titolo, Collòculi e We Are Art, si individua il soggetto dell'interrogazione e il suo medium: lo spirito del colloquio e l'occhio. L'occhio, infatti, è l'apertura verso il mondo, nel quale il nuovo lavoro sulla medialità vorrebbe ricollocare il nostro spirito. Questo tentativo è reso possibile dall'arte e in modo particolare dalla convergenza di vecchi e nuovi media (dalla fotografia, la grafica in 3D, la realtà virtuale ed immersiva), che attingono a questo strato di senso bruto,

5. *L'occhio e lo spirito*, tr. it. e cura di A. Sordini, pref. di C. Lefort, Se, Milano, p. 13.

ossia alla nostra storicità primordiale. Tale meditazione si sviluppa da una questione ben precisa, di cui l'architettura mediale e il film parla sin dalle prime pagine: il manipulandum, che le persone pensano di essere e che sono diventate entrando in un regime di cultura, dove non esistono né vero né falso in merito a se stessi e alla storia. Esse, perciò, vivono in un sonno o incubo da cui non esiste risveglio. Queste questioni non sono molto distanti da quelle che ci toccano più da vicino; seppure, ormai, siamo al punto di non ritorno di un processo che M. Merleau-Ponty ha vissuto nella sua maturità. Ora, «la scienza manipola le cose e rinuncia ad abitarle» e «si confronta di quando in quando con il mondo effettuale», trattando ogni essere come un oggetto in generale, mentre la scienza classica «conservava il senso dell'opacità del mondo, ed era il mondo che intendeva raggiungere con le sue costruzioni»⁵. In tal senso, è necessario «che il pensiero scientifico si ricollochi in uno spazio, un campo, un territorio semantico preliminare, nel luogo, sul terreno del mondo sensibile e del mondo lavorato, così come sono nella nostra vita». Si tratta di un'affermazione carica di espressione, perché non si evidenzia soltanto sul referente ultimo della scienza, il mondo sensibile, ma anche su chi opera in esso: il nostro corpo. Non quel «corpo possibile che è lecito definire una macchina dell'informazione, ma questo corpo effettuale che chiamo mio», «la sentinella che vigila silenziosa sotto le

mie parole e sotto le mie sensazioni»^[6]. Le installazioni e i docu-film che seguono, questi nostri discorsi, sono l'espressione di tale intento e sviluppano, inoltre, l'interessante intreccio tra scienza e arte, laddove quest'ultima ci ricolloca negli spazi dai quali i sofismi della ragione ci hanno allontanato. Il costruttore mediale, interessandosi (inter-esse) al mondo e prestando il suo corpo, lo trasforma in dialoghi tra performance, azioni e schermi. Per «comprendere tali transustanziazioni, bisogna ritrovare il corpo operante ed effettuale, che non è porzione di spazio, un fascio di funzioni», bensì un intreccio di visione e movimento. Questo corpo mobile rientra nel mondo visibile, ne fa parte e per questo possiamo indirizzarlo nel visibile. È possibile perché «tutto ciò che vedo è per principio alla mia portata, segnato sulla mappa dell'io posso»^[7]. Sommerso dal percepibile «mediante il suo corpo, anch'esso visibile, il vedente non si appropria di ciò che vede: l'accosta soltanto allo sguardo, che apre sul mondo»^[8]. Di qui si libera lo stupore di chi si muove nel mondo col proprio corpo, fonte di ogni sapere che va, talvolta, al di là del concepibile. L'enigma di questo doppio intreccio mondo-corpo sta nel fatto che il corpo è insieme vedente e visibile. Esso è annoverabile tra le cose, «ma poiché vede e si muove, tiene le cose in cerchio intorno a sé»^[9]. C'è un re-incrociarsi fra vedente e visibile, fra chi inquadra e chi è inquadrato, quando si accende la scintilla della sensibilità.

La documentazione su schermo illustra l'enigma del corpo: «qualità, luce, colore, profondità, che sono laggiù davanti a noi, sono là soltanto perché risvegliano un'eco nel nostro corpo, perché esso li accolga»^[10]. E così il videomaker impara da se stesso vedendo, perché «è toccato da un certo impatto con il mondo, e lo restituisce al visibile»^[11], donando esistenza a ciò che la visione empia crede invisibile. L'interrogazione dei Collòculi «mira a questa genesi segreta e fabbrile delle cose nel nostro corpo»^[12]. Si comprende che il corpo è quel medium, quella via di mezzo tra lo spirito e il mondo. Premessa dimenticata dalla visione in senso profano. La visione, invece, non è la metamorfosi delle cose stesse nella visione che ne abbiamo, ma è pensiero che decifra, in modo rigoroso, i segni dati nel corpo. Questa visione di fatto è il diorama che contiene, è un segreto perduto, fin quando non viene ritrovato un nuovo equilibrio fra scienza e arte. Per questo motivo, il campo mediale ricerca un pensiero su quel creato di anima e corpo che noi siamo, su quel sapere di posizione o situazione, per raggiungere un esito che ci consenta di cogliere una questione molto profonda: l'enigma dell'esteriorità. L'attenzione data alla medialità si muove in questa direzione poiché quel tipo di visione non è uno sguardo su un di fuori, secondo una relazione fisico-ottica col mondo. Il mondo non è più «davanti a lui per rappresentazione: è piuttosto il pittore che nasce nelle cose»^[13] e, perforando la pelle dello schermo, mostra come

6. Ibidem, p. 15.

7. Ibidem, p. 17.

8. Ibidem, p. 18.

9. Ibidem, p. 19.

10. Ibidem, p. 20.

11. Ibidem, p. 23.

12. Ibidem, p. 25.

13. Ibidem, p. 49.

le "figure" si fanno in quanto tali. La conseguenza è che l'arte non può più dirsi a-costruttiva, natura ingombrante, rapporto industrioso con uno spazio e un mondo esterno: il mediale «fornirebbe ai miei occhi più o meno quel che viene offerto dai movimenti reali»^[14]. Al cuore di tale esperienza, si giunge quando si definisce l'occhio come finestra dell'anima, poiché si compie il prodigio di aprire a essa ciò che non è anima. Merleau-Ponty scopre lo spazio in cui la critica torna a interrogarsi, lo stato di uno stupore continuo, le particelle dell'Essere e quel che non è mai del tutto. In questa interrogazione perenne, la ragione reclama una validità

per colmare il suo vuoto e su questo terreno instabile si costituisce il nostro manipolandum. Se le produzioni non sono, però, «un dato acquisito, non è solo perché passano, come tutte le cose, ma perché hanno pressoché tutta la loro vita dinanzi a sé»^[15].

4. La rappresentazione visiva della cecità è nota ai più per le sue sembianze fisiche, è sempre argomentabile perché la memoria dell'interprete tende a sovrapporsi alla memoria dell'autore, e questo rende difficile e tortuoso l'itinerario, dato che presenze multiple e contemporanee di segni, di elementi significativi devono



14. Ibidem, p. 54.

15. Ibidem, p. 63.



Pieter Bruegel il Vecchio
DE PARABEL DER BLINDEN | 1568 ca.

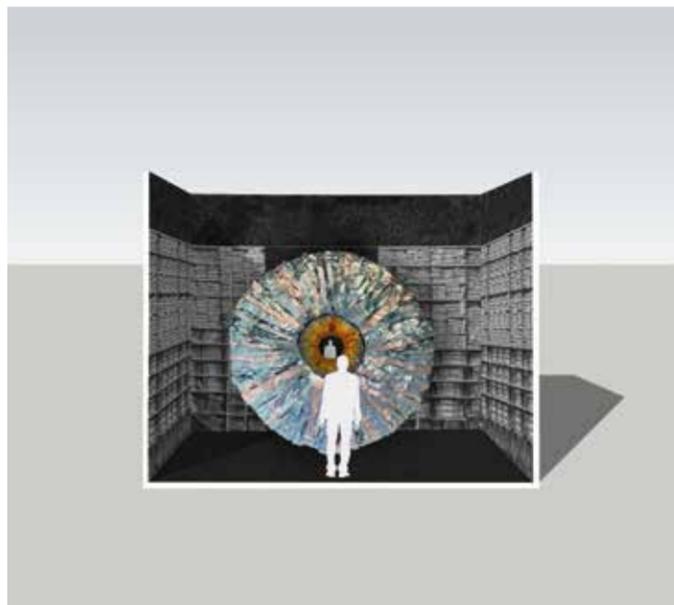
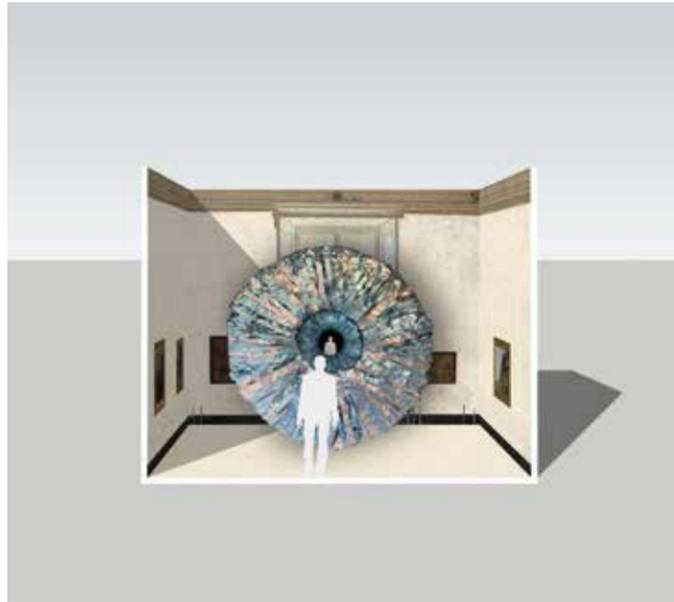
tempera su tela di lino | distemper on linen canvas
 cm 86x154

NAPOLI | NAPLES IT | MUSEO NAZIONALE DI CAPODIMONTE

essere sintetizzate e racchiuse all'interno di uno spazio e di un tempo, che siano poi parzialmente riconoscibili. Dei soggetti che camminano, la topografia di uno spazio, un monte, la chiesa, l'itinerario, la caduta, una città, un paese, un oggetto sono, sul piano temporale, realtà ferme dentro una cornice di stabilità, in quanto le nostre attese e, soprattutto, le nostre capacità percettive si comportano, in questo caso, con occhi sincronici che semplificano e riducono la complessità a comportamenti e modelli visivamente classificabili.

Il paesaggio umano, al contrario, è più complesso: infatti, è da intendersi come immagine simbolica, come reportage, senza con questo perdere la sua caratteristica fondamentale, necessaria per farsi riconoscere. Il reportage pittorico appartiene, quindi, a un genere narrativo che sta tra il disegno e l'illustrazione, tra l'interno e l'esterno. *De Parabel der Blinden*, è un dipinto a tempera su tela, cm 86x159 di P. Bruegel il Vecchio, databile 1568 circa e conservato al Museo Nazionale di Capodimonte^[16]. Nel caso della Parabola dei Ciechi, essendo destinato a supporti di fruizione popolare deve andare oltre gli aspetti più descrittivi per arrivare a colpire, con un segno indimenticabile:

16. Aldous Huxley e Jean Videpoche, *The Elder Pieter Bruegel*, Wiley Book, 1938; U. Bile e M. Confalone, Museo di Capodimonte, Electa Editore, Napoli, 1999



il fruitore di immagini vs la parola e le parole vs le immagini. Era veramente indispensabile appostare La Parabola dei Ciechi fra le immagini del docufilm di Annalaura di Luggo? Non se ne trovano già abbastanza, a guardar di nascosto, la penna e la macchina da presa di giornalisti e poeti? Forse una buona ragione esiste e la risposta va cercata nella fonte dell'immagine di questa installazione e di questo docufilm. All'inizio degli anni '60, un repertorio iconografico che dimostrasse come occhio, sguardo, vista e meato fossero stati, per tanta parte della cultura occidentale, gli opercoli da cui spiare l'occhio del mondo fuori e dentro l'occhio di Dio, rappresentava ancora una valida argomentazione contro una censura sclerotica, tormentata dalla cornice dell'irrisolto e dell'ovvio come da un mal di visione, tollerabile al limite ma, in prospettiva, da operare. Erano i tempi degli studi sui Fiamminghi e bisognava guardare i ciechi per poter rincontrare una vista potenziata. Ma il vedente, o meglio il cieco di J. Derrida, è eccitato di visualità come lo era nella scrittura del decostruzionismo? Il cieco e l'artista si trovano in una situazione consimile, appesi al buio e nell'invisibile, alla ricerca di un sostegno che possa fornir loro un'orma o un percorso, un'apertura «nel» mondo. Ovviamente il limite di questo accostamento sta nel fatto che il cieco non può fare altrimenti, per necessità fisiologica, mentre l'artista è mosso da un altro tipo di esigenza, che lo sospinge ad addentrarsi in un territorio

in cui la vista l'abbandona e nel quale deve imparare ad orientarsi con altri mezzi, ad anticipare (ante-capere come un pre-vedere) ciò che gli viene incontro. Il mondo del cieco e il mondo dell'artista – per parafrasare Wittgenstein – sono lo stesso mondo della persona comune; a cambiare, però, sono i modi di accessibilità al mondo che, in questo caso sinestetico, costituiscono una vera e propria metamorfosi del senso, che ci costringe a ripensare in maniera paradossale la metafora della visibilità, in cui siamo tenuti a considerare una “prospettiva” del cieco che sembra, perlomeno a livello ingenuo, figura arcana. Come il profeta Tiresia che è cieco solo in apparenza ma può vedere ben al di là dei comuni mortali, così l'artista si trova immerso nell'invisibile, in un contesto molto simile all'amante educato da Eros. (Non scherziamo, occhiali e lenti a contatto sono venduti nei negozi e nelle cliniche specializzate.) E poi il bello di Brueghel il Vecchio è la Parabola, il suo incorreggibile punto di riferimento della cultura verbo-visiva, quell'attenzione plasmata sui caratteri e sulle circostanze del ravvicinamento, della comparazione, del paragone: confronto, quindi, e spiegazione di un'illustrazione o di un insegnamento. La Parabola ha sempre estratto con precisione le minime debolezze dell'icona, acuendo la difficoltà della metafora visiva, ha insegnato all'ortodossia della vista profondità inedite. In questa ambiguità oscillante tra iconofilia e iconoclastia, fonda ancora le sue fortune mediali, presentandosi

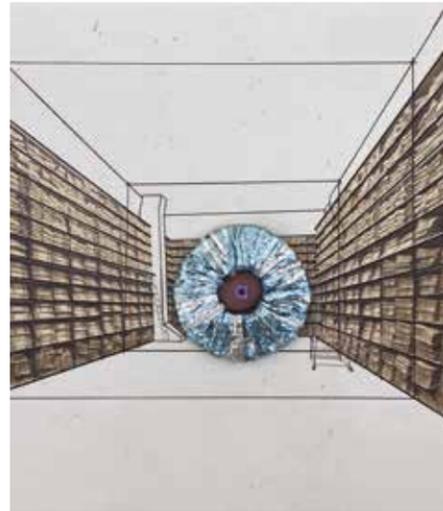
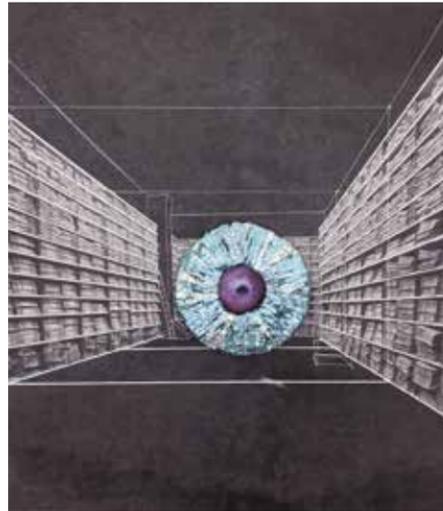
sotto le spoglie dei ciechi. Preferisce tenere costantemente aggiornato il proprio processo iconico, discostandosi da un criterio frequente dello sguardo, che individua la sfera impersonale del video, o il punto di partenza sulla costituzione dell'immagine schermatica. L'operatore mediale concentra la sua attenzione sulla caratteristica dell'occhio altrui. Nella pratica di Collòculi si congiungono due significati. Collòculi è l'atto di vedere con l'altro e nell'altro, e, insieme, la realtà che mi si presenta davanti agli occhi. L'esperienza mediale attuale rivela una concordanza spontanea fra l'aspetto soggettivo, la storia sociale dell'occhio e quello oggettivo del fenomeno: l'esplorazione non mi mostra un caos, ma una sequenza oggettuale della Parabola dei Ciechi. Questa relazione fra la Parabola dei Ciechi e il mondo visto costituisce la struttura di We Are Art. L'ambigua struttura del corpo umano che si è trasferito fra gli schermi, vedente e visibile, soggetto e insieme potenziale oggetto di percezione, suggerisce che la visione non può essere ritrovata solo come un incontro fra ciò che si fa storia di vita e l'ocularità ricettrice eterogenea. Al contrario i caratteri sensoriali, l'esperienza di vita del mondo hanno un equivalente interno a Pino, Youssuf, Larissa e Noemi, e non potrei avere una percezione ordinata se nel mio percorso di operatore mediale un tracciato di collegamento non prefigurasse la parola. E la schermata video, arte partecipata e anonima, esperienza collettiva, pratica immersiva in una regia collettiva che

COLLÒCULI | 2022

Progetti di installazione
stampa digitale su tela e
carta, alluminio riciclato,
pennarelli indelebili

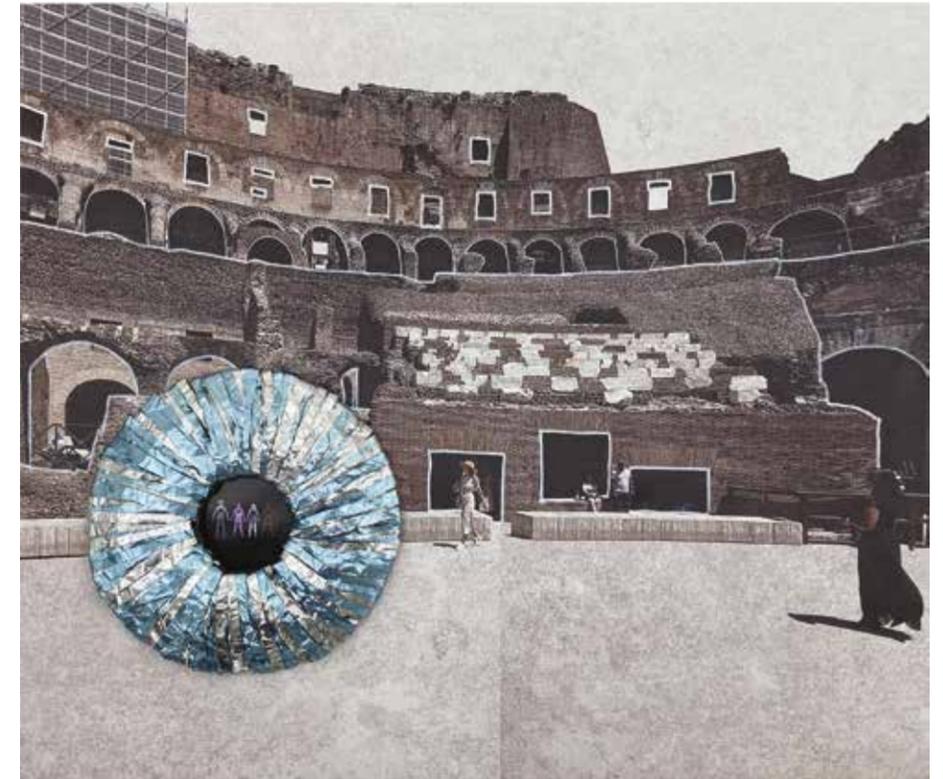
Installation projects
digital printing
on canvas and paper,
recycled aluminum,
indelible markers

cm 70x60



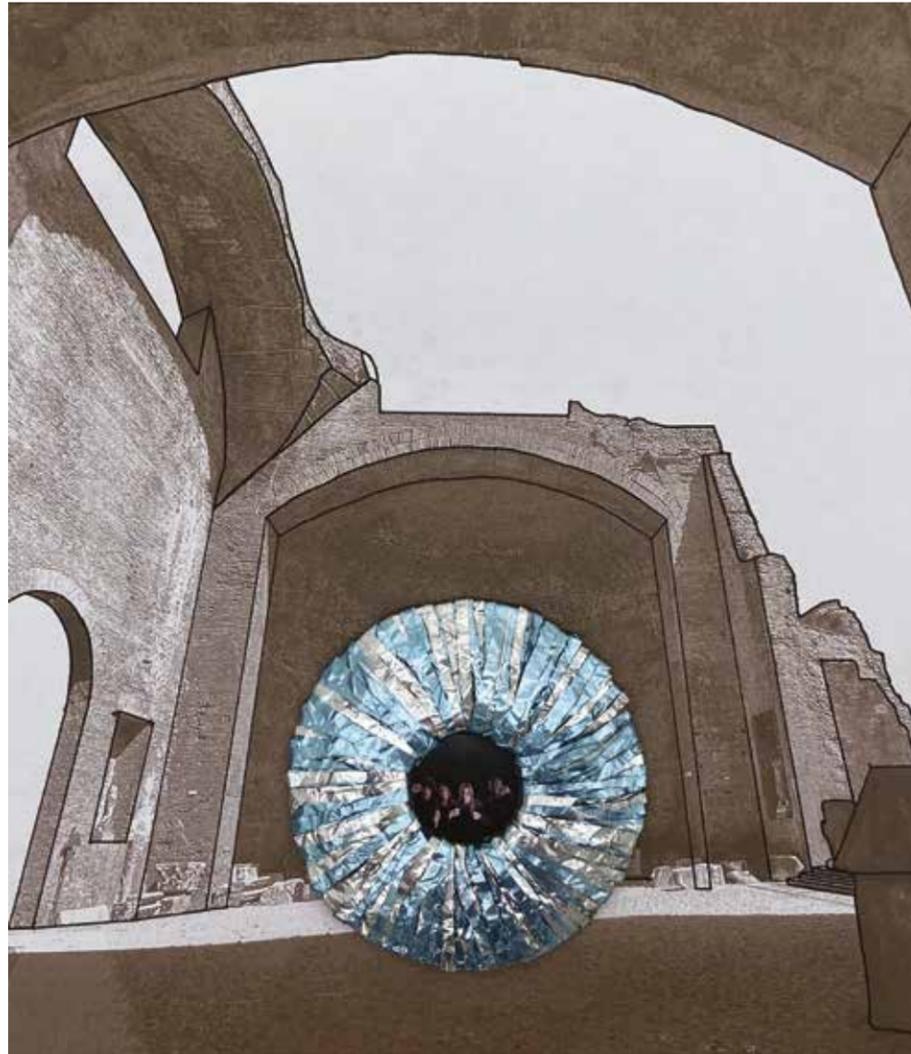
meglio esplora la geografia sociale dei Collòculi, è l'applicazione della We Are Art. L'operatore mediale racconta alle altre persone come ha visto, cosa ha cercato, cosa ha guardato, cosa ha inseguito e cosa ha intervistato per introdurre la struttura interattiva, in ferro, in alluminio riciclato e l'azione digitale delle telecamere *gesture recognition*, invita a mettere a fuoco i soggetti che si posizionano davanti all'occhio per legittimare la propria e l'altrui immagine. Nell'occhio visibile della *gesture recognition*, ogni sguardo può riconoscere i percorsi che riconducono dall'occhio al mondo e dal mondo all'occhio, al mio occhio, all'occhio di chi mi espone la sua storia. Trasferendo nella sfera visiva ciò che appartiene ad altri campi sensoriali,

l'operatore mediale si spinge oltre i dati visuali in senso stretto ed amplia la potenzialità della visione, giungendo, appunto, a dei Collòculi! Questa teoria dell'occhio spirituale, dell'occhio tra il materiale e l'immateriale, filo conduttore di tutta la complessità installativa e cinematografica, mostra il legame tra schermi e vite, riproduzione e umanizzazione. È il critico che lo svela, perché l'arte dell'operatore mediale è trasparente e fluttuante. Egli non è la persona che racconta la visione, bensì la condivisione, l'origine del dialogo che fa vedere l'universo di sofferenze gettate nel mondo in cui si costruiscono i Collòculi! Quando diviene critico della sua arte, l'operatore mediale non ritrova più quello che spontaneamente sa mentre pensa col fare. L'operatore



mediale facendo ritiene, invece, che la nostra conoscenza de La Parabola dei Ciechi è l'unico mezzo per andare al cuore delle cose: pensare il composto di anima e corpo senza sciogliersi in sovrapposizioni astratte; è il compito fondamentale dell'installazione mediale. L'occhio e lo spirito collettivo sono uniti da un patto naturale. Diderot, nella lettera sui ciechi, mostra nella figura della cecità del professore di ottica

Saunderson le risorse di un intelletto che non solo corregge la menomazione fisica, ma la volge a vantaggio della comprensione più profonda della realtà. Se prendendo in considerazione questo caso artistico-filosofico, sembra che si entri in contraddizione con quanto detto riguardo la cecità e un ipotetico fare del cieco, in verità ci viene offerta di nuovo una possibilità per mostrare che la porzione dell'Essere tematizzata



dall'artista sia mero ob-jectum, solo all'interno del paradigma della visione. Se siamo coerenti con le nostre premesse invece, e ci ricordiamo che la storia della presenza e della rappresentazione come

porre-dinanzi sono solo una parzialità di una storia fatta anche nell'invisibile, allora capiamo come la prospettiva che abbiamo sul reale si possa ampliare tenendo conto dell'esperienza e dello

17. Aptico: tattile, relativo al tatto, basato sul tatto; dall'inglese haptic, retroformato dal precedente haptics 'studio del senso del tatto', coniato e adattato dal termine latino haptice da Isaac Barrow (matematico inglese della metà del Seicento) a partire dal verbo greco hápto 'connettere, mettere in contatto, toccare'. Esempio: «Ho disattivato il feedback aptico della tastiera, perché quelle vibrazioncine sotto al dito mi fanno imbestialire.». Da qui una sorta di installazione dell'apticismo mediale.

18. Ne discende che ottuso va inteso non nel senso di stolto, stupido, ma in riferimento all'angolo maggiore di novanta gradi. Il «senso ottuso» – scrive Barthes – «non è situato strutturalmente»: non si trova nella langue [...]; ma non si trova neanche nella parole [...], è un significante senza significato»: un'evaporazione del significato che, distanziandosi dal referente, lascia essere «soltanto una sottile nuvola di significante», vedi: R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, tr. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino, 1988, p. 72.



sforzo cieco che accompagna il lavoro dell'artista. Attraverso Collòculi si enfatizza questo sospendersi della visione sulla soglia dell'*aptic*^[17], per conservarsi in un'apertura all'evento: all'ancora-da-toccare, all'ancora-da-vedere che struttura la nostra esperienza cinestetica del mondo, il nostro movimento, il nostro desiderio. In breve: la trascendenza che abita la nostra immanenza è analoga all'invisibilità complementare alla visibilità, e non può essere esaurita

da nessun tentativo panottico, pena la rinuncia della tensione vitale che abita l'osservatore, il curatore e l'artista e che ci predispone alla sorpresa dell'evento. L'approfondimento della sfera di Collòculi, il confronto con la Parabola dei Ciechi, è un "punto di ottusità"^[18], anche perché un occhio che voglia vedersi come vedente non troverà altro che un rimando a se stesso (solipsismo e autoreferenzialità). Così anche noi, guardando Collòculi, abbiamo bisogno di un'"indicazione

esterna per capire che si tratta di un NOI autoproiettato”, altrimenti viene lasciato al campo delle ipotesi che, come quello della memoria, è un punto di cecità relegato al contingente e non proprio di un’intelleggibilità “diafana” e “pura”. In una conferenza del 2002, due anni prima della sua morte, tornando sul tema dell’esperienza del vedere, Derrida ripropose proprio questo interrogativo: «Si tratta di sapere se la vista è un’esperienza del primo tipo, vale a dire che ha a che fare, come spesso si crede, con ciò che sta di fronte [...], vedo ciò che è qui davanti a me, oppure se la vista ha a che fare, appunto, con l’invisibilità, o con una visibilità che non si pone nell’oggettività o nella soggettività [...] la possibilità essenziale del visibile, non è visibile»^[19]. In conclusione, per Collòculi e per We Are Art (a partire dalle sue enunciazioni visive di storie e di confronti con Pino, Youssuf, Larissa e Noemi) tutto questo ci aiuta a capire come in realtà la sfera del sensibile e dell’intelligibile non siano separate. Se una parte della critica d’arte e della semiotica ci ha messo in guardia dai sensi, dal fatto che ci possano ingannare, pur non potendo che costruire sopra di essi il senso di una conoscenza che si elevi fino alla certezza, con la sperimentazione mediale possiamo notare come anche la «letteratura artistica» non appartenga solo al regno del visibile (dunque intelligibile), ma condivide in larga misura una cecità altrettanto «matriciale», nella coappartenenza del letterato (lettore)

19. J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Jaca Book, Milano, 2016, pp. 91-92.

20. J. Derrida Derrida, *Margini della filosofia*, ed. it. a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino, 1997, pp. 273-349.

21. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, ed. it. a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano, 2003, p. 193.

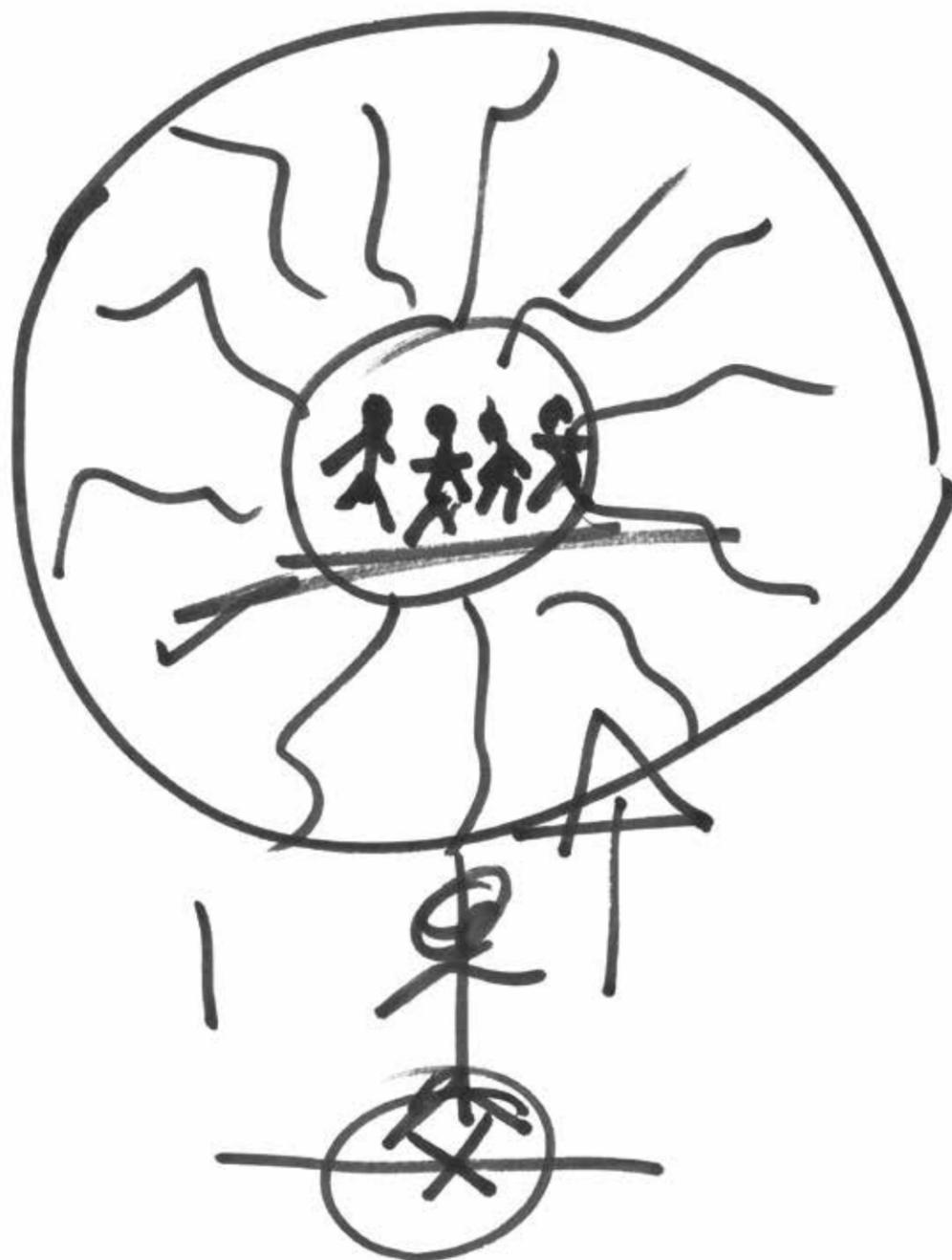
con il mondo, alla sua affettività, e non in una posizione privilegiata da cui poterlo osservare. Nessun razionalismo esasperato può, dunque, garantire nel suo monolitismo il sistema della realtà fatto e finito. Per quanto si pensi di liberarsi facilmente delle dimensioni che orbitano attorno al logos, e che attraversano l’essere umano (sensibilità, affettività, corporeità, ispirazione, pulsioni), non si può ridurre «l’essere della fruizione» ad un monopolio asfittico, per quanto migliori e cancelli, nella sua metafisica le sue metafore di una visione/intelleggibilità perfetta, trasparente, pura. Il linguaggio stesso tradisce questa *mitologia bianca*^[20], l’esperienza (quella artistica come modo d’accesso alla realtà altra, rispetto alle sedimentazioni della filosofia) ci mostra l’impossibilità di configurare questo spazio di trasparenza e ci invita a rientrare «nei sensi del mondo»^[21], nelle sue pieghe e nei suoi punti ciechi, in primis quelli della stessa estetica, andandoli a scoprire lungo il corso della sua storia e nel suo linguaggio. Se l’esercizio curatoriale oscilla tra la posizione della talpa che scava cieca nel farsi della storia e lo sguardo panottico della nottola di Minerva che può abbracciarla nel suo volo sul farsi del crepuscolo, dovremmo dire che non si tratta altro che di un senno di poi e che, anche nel momento in cui lo sguardo critico si posa sul mondo, non lo può possedere *sub specie aeternitatis*: lo sforzo letterario-artistico, anch’esso un gesto d’amore come si suol dire, non può esaurirsi. È un altro compito infinito:

NAPOLI | MANN MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE NAPOLI
NAPLES IT | MANN NATIONAL ARCHEOLOGICAL MUSEUM OF NAPLES

Collòculi, Esposizione temporanea, Sala del Toro Farnese, gennaio 2022
Collòculi, Temporary exhibition, Farnese Bull Room, January 2022



WE ARE ART



è l'andare a tentoni di corpi e ragioni incarnate, in certa misura ciechi, in certa misura trasportati in una zona di non-visibilità costitutiva della nostra visibilità, attraverso la mancanza, il desiderio e l'assenza. Il semiologo e il curatore non solo non possono essere trasparenza per sé - l'occhio vedente non vede se stesso vedere, come nei Collòculi - ma nemmeno astrarsi dal mondo rinnegando i propri limiti costitutivi (da non scambiare con limitazioni). Ogni espressione curatoriale, ogni visita alla Parabola dei Ciechi, costituisce un punto di accesso sul mondo e, allo stesso tempo, porta con sé un punto cieco in una *supplementarietà*^[22] che precede l'attività del rinviare e il posticipare come ritardo. La cecità, infatti, accompagna sia l'inizio della

curatorialità nell'ascesa al di fuori del senso comune, sia la sua fine nella difficoltà di potersi riadattare alla scarsa luminosità della cavità dell'occhio. Ecco che questo lavoro svolto ai limiti dell'arte, della letteratura artistica, della curatorialità e dell'osservatore partecipante (il nuovo vedente mediale in possesso dello smartphone) diventa utile per ripensare la medialità stessa: a partire dal suo cominciamento, forse andando al di là delle astrazioni di un sapere puro, rivalutando la sua prassi, aprendo o rinnovando il sodalizio con altri campi della sensibilità e dell'esperire umano, a partire dalla riconsiderazione delle strutture semantiche che esprimono il nostro confrontarci con il mondo, il nostro abitarlo attraverso il linguaggio dei vecchi e nuovi media.

22. Ovvero il flusso mediale che va dal nostro istinto di osservazione alle topografie dei new media.

PETIT RÉCIT | PETIT DE-RÉCIT

LE CONTRAIRE D'UN ITINÉRAIRE COURT ...

Gabriele Perretta

Dalle varie indicazioni abbastanza entusiaste date da *Collòculi*, circa la futura incarnazione della *We Are Art*, i segnali della scienza dell'occhio, tentano ognuno a modo proprio, di localizzare nel tempo tale futuro paesaggio. Si sa che le previsioni hanno carattere di instabilità e nessuna di esse può risultare affidabile, in quanto le forze operanti nel mondo sono imprevedibili e soggiacciono a mutamenti imprevisti, sia anticipando che ritardando il momento supposto. Un dato è sicuro: l'incarnazione dovrebbe avvenire entro gli inizi del Terzo Millennio. Solo che inizi è una definizione temporale molto ampia e imprecisa. Un'altra indicazione generica è che l'incarnazione del seme pineale, il seme di cui si nutrono i *Collòculi*, dovrebbe avere per soggetto un non vedente osservato dall'esterno, un *signor Visionario* qualunque, probabilmente a Napoli. Da qui l'immagine di una super vista, cioè egli agisce con facoltà superiori, e quindi magiche, senza

farsi conoscere ed agendo, anzi, nell'assoluta autoriflessione dell'occhio e dell'anonima vista (sviluppando sistemi di modellizzazione secondaria?). Esteriormente come detto. Difatti il *Collòculo* è il *Signore della vista*, della percezione, dell'astrazione artistica, dell'enigma nascosto e da sciogliere (la struttura della lingua secondaria da scoprire). L'essere riconosciuto è per lui drammatico, in quanto il suo potere svanisce dinanzi all'indotta consapevolezza di chi lo osserva e si confronta con lui. Ma il suo tragico desiderio è quello di mimetizzare l'occhio degli occhi, la vista al quadrato e tenterà di farlo nascostamente, agendo per interposta persona. L'affresco del Signorelli, nella Cappella in fondo a destra del Duomo di Orvieto, dipinge molto bene tale situazione. Di fatto si riconosce una figura in piedi su di un piedistallo – che potrebbe somigliare esteriormente a quello che si immagina fosse Gesù di Nazareth – ma con lo sguardo bieco come se

fosse strabico: e dietro di lui, un essere calvo, con due corna, che gli suggerisce all'orecchio. Questo affresco, che tratta della caduta di una vista superiore, non entra in merito a quanto detto e visto finora, che invece tratta di un *Collòculo*. Vi è però una sorta di confusione, in quanto si confondono le due figure, benché il *Collòculo* sia decisamente cieco, anzi ne è l'oppositore. Un'indicazione che potrebbe dare più sicurezza è quella del ritmo degli sguardi e delle viste. E qui veniamo a una considerazione che potrebbe essere rilevante e forse giusta. Tutto ciò che, nel linguaggio, esprime, non può essere espresso. Questo, ma poi il discorso andrebbe ampliato, è il Mistico. Ciò che eccede il mondo, che sta fuori di esso, non è dicibile, non è pensabile, perché noi siamo sempre già nel mondo, siamo sempre già nel linguaggio. Esso, tuttavia, si mostra, nel linguaggio stesso e non

può che vivere in questa dimensione, ovverosia abitante il puro silenzio e lo sguardo di chi vi tende. Ecco allora che anche in Wittgenstein la dimensione fondamentale è quella della vista, del rivelare di una forma che non può essere detta, ma, per così dire, solo indicata. Il resto, scrive Wittgenstein, non può che giacere nel silenzio. «Di ciò di cui non si può parlare si deve tacere». Questo è, secondo Wittgenstein, il Mistico, la dimensione ineffabile che dal di fuori informa il linguaggio e, in quanto forma, non è dicibile, poiché ogni nostro pronunciare la forma è un presupporla. Essa si mostra, e basta. Noi ci chiediamo a questo punto, se imparare a esercitare la letteratura artistica non significhi, anche, imparare a vedere, a gettare sulle cose uno sguardo diverso, più alto, più luminoso, ossia esercitare la visione, come scriveva Schopenhauer, a diventare «puro occhio sul mondo».



COLLÒCULI > WE ARE ART



COLLÒCULI WE ARE ART

Gabriele Perretta

1. La multimedialità è una delle sostanze principali del nostro immaginario, arte proiettiva per eccellenza: i suoi frame, i suoi ambienti immersivi e le sue icone fluttuanti condensano e rappresentano i temi della vita sociale e del sentire contemporaneo e conferiscono efficacia visiva ad aspetti fondamentali del dibattito sui media. Da molto tempo per questo motivo, il laboratorio mediale, è entrato a far parte a pieno titolo degli esercizi di scenario o di visione. Il laboratorio mediale svolge nel mondo contemporaneo sia il ruolo della riproduzione del reale che un ruolo di rottura. In questo secondo caso il medialab digitale produce quello straniamento e quella fenditura, che sono le condizioni dell'arte attuale ed anche il passaggio di frontiera da cui si vedono emergere le immagini e i comportamenti virtuali diversi. Il mondo, secondo gli occhi degli artisti digitali, è una straordinaria trama di atti collegati e montati, di improvvisazione dei media e di automatismi visionari. Gli atti veramente visuali sono

scansionati dal ritmo della ricerca, tanto che attorno a loro aleggia l'aura della rappresentazione e del dialogo con le varie forme di corrispondenza artistica. Il fine dell'arte è quello di darci una sensazione delle cose riprese, una sensazione che deve essere visione e non solo riconoscimento. Per ottenere questo risultato, il laboratorio digitale si serve di due procedimenti: lo straniamento delle cose e la narrazione delle vite e dei documenti di vita. Sicuramente oggi il laboratorio digitale occupa, nella produzione culturale, nella complicazione della forma, in modo addirittura più ricco, il ruolo che in passato hanno avuto altri media o la rappresentazione teatrale, la musica e il melodramma. Spesso registi e artisti multimediali nel tentativo di aprire nuovi orizzonti, o di costruire rappresentazioni originali di eventi o temi musicali, producono dei veri e propri sbilanciamenti sul futuro. Esattamente come fanno gli scrittori, anche se i materiali visivi hanno un formato ed un'accoglienza tale



da diventare un supporto di estrema importanza e di grande ricchezza per chi disegna scenari o campi di esposizione. L'elemento visuale (la pittura, il disegno, la fotografia, il cinema, il web, etc...) è ormai, a pieno titolo, non solo uno strumento nel processo di rappresentazione della realtà, ma anche un elemento fondamentale di supporto al processo di decisione in molti ambiti creativi e costruttivi: dalla rimodellazione dei formati mediali alla costruzione delle nuove architetture della visione. Il cinema e l'installazione multimediale diventano elementi di sintesi, aiutano a focalizzare i conflitti - per immagini - col presente, diventano un'evidenza di supporto per la formazione e la codificazione mediale. «L'universo mediale», anche nelle sue diverse radici culturali, è uno strumento per avvicinarsi alla Terra e ai suoi molti mondi. Il carattere multiforme dell'universo mediale consente di accoppiare in modo formale i linguaggi artistici, con un lavoro di

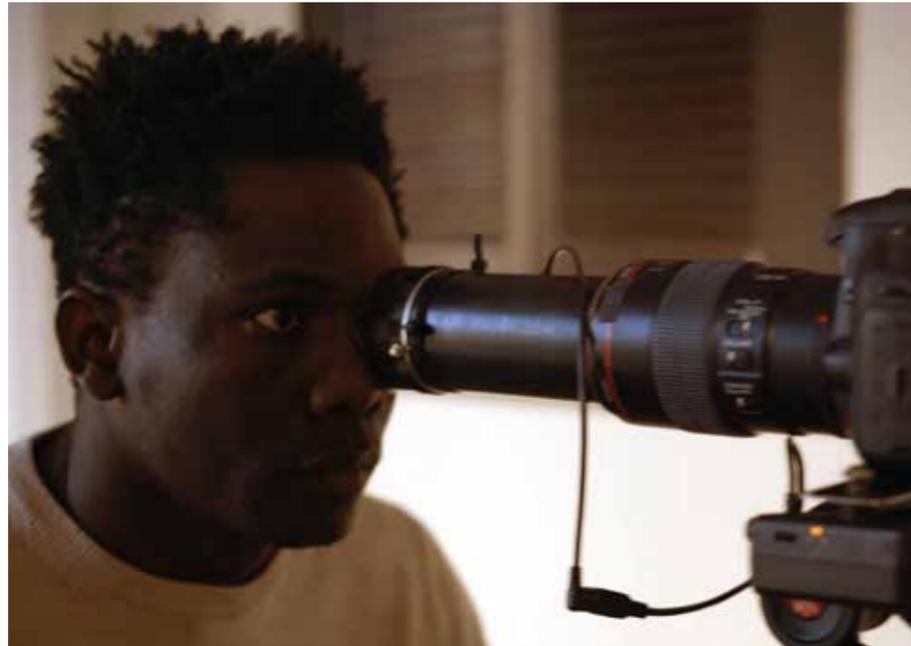


work in progress. I metodi utilizzati a questo scopo sono diversi: l'uno più partecipativo e vicino allo stile dei giochi di relazionalità costruttiva ed esplicativa, l'altro sulla "mappa base" tra installazione e film o documentario. L'evento del formato mediale è l'emergenza di una differenza che si staglia "in altro", in "maniera parziale", prospettica e, in quanto parte, pone il "problema della partecipazione". Partecipare significa prendere parte, essere una parte. Che cosa significa partecipare al mondo, nel mondo dell'evento? La pura immanenza del mediale intreccia la differenza dei linguaggi visivi, senza distinzione numerica e separazione, tra lo sfondo della molteplicità sostanziale e le "emergenze del formato". Con il mediale, l'immanenza del formato conosce una svolta, assumendo un significato critico, in base al quale non si deve giudicare la pratica artistica a partire da istanze tecnologiche esterne. Parafrasando il poeta, quindi, o si crede ai fatti, o si

crede all'interpretazione in cui solo si costituiscono "i lampi di espressione". L'insufficienza della domanda sulle condizioni di possibilità risiede, pertanto, nell'assenza di una spiegazione altra dall'installazione e dal cinema, sia dell'esposto che dell'esponibile. Qui, il termine vita è il nome dell'esposto, ma non come vorrebbe la fotografia, assunto pre-iconograficamente, al di fuori del sistema e del rigore del concetto. Capire il senso del formato della tecnica e della sua esposizione, capirne il radicamento esperenziale, è forse la posta in gioco fondamentale di Collòculi e di We Are Art.

2. La verità è che nell'arte visiva accademica - e cioè nel cosiddetto costruito visivo classico - gli occhi non esistono. O meglio: devono svolgere il loro compito, spesso importantissimo, senza però essere cospicui in alcun modo. Perché? Perché quello che conta, in questo tipo di visualità, è la linea, il movimento espresso nel suo insieme: quello della pittura, della grafica, del disegno, che culmina sulle superfici bidimensionali e tridimensionali. E qualsiasi cosa lo spezzi - qualsiasi fremito di un occhio per così dire autonomo in contrasto con il movimento (quello, perché no? dell'anima) - era ed è considerato contraddittorio, esterno, irragionevole, post-fontaniano, o forse post-spazialista. A meno che quello della faccia, audacemente indipendente dallo sguardo, non fosse e non sia un movimento necessario alla sintesi visiva bidimensionale, e quindi incaricato di

un messaggio speculare chiaramente leggibile. Un po' la stessa cosa sta anche alla base del movimento di altre arti, nella rappresentazione accademica, perché anch'esso deve essere parte integrante del movimento che si arresta nella specularità mimetica, di cui la vista è l'elemento strutturale, con relativa necessità di fluire in linea, stendendo le dimensioni del supporto più possibile. Insomma, l'immagine classica ottocentesca, quella dei grandi classici, è l'espressione movimentata, il desiderio dell'azione non azionato. Se il pittore o la pittrice sgarrano dalla stretta osservanza di questa legge visuale non scritta, la gestualità bidimensionale sembra subito una leziosa bandierina impazzita e, per di più, pesante come pietra. Soltanto nel Novecento, un pittore singolare come Francis Bacon, si lanciò alla riconquista delle mani, del movimento degli occhi, anche in un contesto del tutto astratto. Gli occhi nei colpi alla pittura, al quadro di Bacon, riacquistano la licenza dello sgarro, della deriva, in espressioni improvvise della cromia, estrosi, spiritosi, anche in totale contrasto con la direzione del profilo, della riproduzione. E, sempre più, si accentua la licenza di libere espressioni nelle creazioni di una pittura contemporanea, soprattutto nell'orizzonte della figuralità. Gli occhi, nella multimedialità, su schermi e formati della riproduzione mediale sono, invece, l'elemento di forza della multivisione espressiva. Perché in questo arto il messaggio

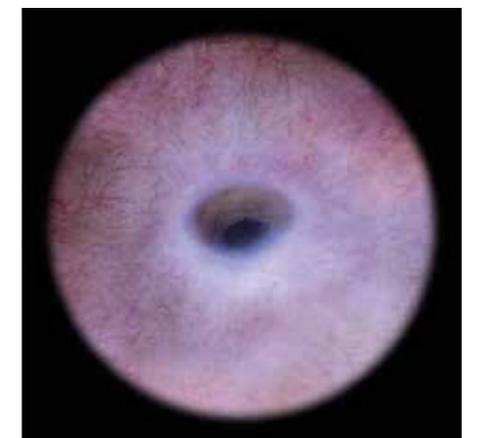
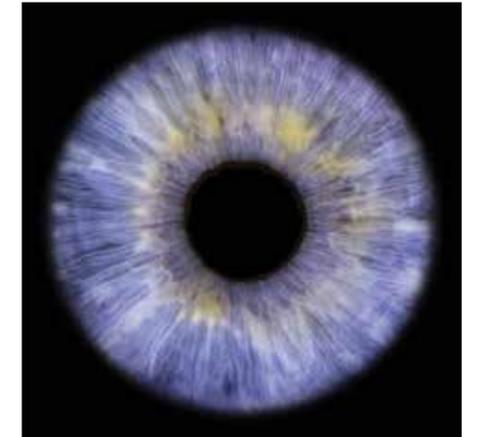


Eye Shooting

Youssouf Kone
Noemi Lucia Marano

L'iride di
The iris of

Giuseppe (Pino) Amabile
Larissa Di Maio
Youssouf Kone
Noemi Lucia Marano



narrativo – e ogni valore linguistico-espressivo che si riconosce – è affidato in gran parte proprio ai Collòculi, che imitano, spiegano, commentano, escono e entrano negli schermi (o forse dagli schermi!).

In effetti, se si guardano con devozione ambedue queste arti – nel senso di non propriamente visive o verbali – si vedrà che sta proprio nell'occhio (nell'uso verbale o non verbale di questi e cioè

nell'uso di un movimento che coinvolge anche il corpo vivo) la differenza tra loro. La differenza è questa: nella multivisione (e nella vita quotidiana), il gesto, il movimento degli sguardi finisce dove finisce l'esperienza reale. Nella performance, invece, – un'arte in cui il messaggio espressivo è affidato al movimento nel suo insieme (e nel suo fluire) – il movimento degli occhi sullo schermo sembra venire dal



profondo dell'anima e proseguire oltre, quell'esperienza, per sempre. Anche nell'esperienza quotidiana, gli occhi sono importanti; perché la tecnica e l'estetica di quest'occhio trasferito dal bidimensionale alla realtà aumentata (nei suoi vari approcci collòculiani) è spesso totalmente multivisivo, ovvero mediale: ogni coinvolgimento della vista delle persone, nell'installazione mediale e nel docufilm, racconta. E racconta con gli occhi e il tatto (aptico), principalmente, e secondo codici di una connotazione sociale assoluta: ogni occhio di Noemi, Youssouf, Larissa e Pino, la vita di una persona, la dimensione di una condivisione, il riconoscimento di un ritratto, di un'identità, di una storia, un sentimento

collettivo. E ogni cambiamento anche minimo, in quei movimenti degli occhi può modificare anche del tutto il suo significato. L'universo - assortimento di gesti, di comportamenti, di storie di vita e di relativi significati^[23] - si chiama per sintesi: Collòculi vs We Are Art. Un tessuto di occhi speculari avvolge il nostro mondo, da quando siamo entrati in quella che Collòculi chiama We Are Art, in un campo di formati semiologici in cui è più facile individuare un'icona che un discorso. I Collòculi ci divorano, ci assillano. Siamo immersi, sprofondati nell'installazione di un grande occhio e nel corrispettivo di un film che documenta la storia di otto occhi per quattro soggetti espansi. Gli schermi integrati negli smartphone

23. E insieme ciascuno di questi gesti e l'arte stessa di usarli alla maniera di *Art.com*, di Gabriele Perretta, Castelvocchi, Roma, 2002.



hanno cambiato l'uso della fotografia e le telecamere di riproduzione funzionano per emanare specchi di storie e di tattilità. Le vite vengono vissute sul posto in cui si trova lo schermo; troppo numerose per meritare di essere conservate, così numerose che ben presto tutti i fatti dell'installazione di Collòculi e di We Are Art diventano oggetto di un'espressione poetica

collettiva, come la digitazione di un semplice proposito. Non c'è simbolo senza ispirazione, sfera visibile senza invisibile, figurazione senza trans-figurazione, vista senza svista, concentrazione senza dispersione. Il concetto di trasfigurazione, di "arterità" plastica del dato visibile, reinterpretato, risemantizzato, tema emarginato da tanti sguardi



contemporanei, sembra essere al centro dell'indagine artistica di Annalaura di Luggo. È una "installazione", allestita e contemplata nel progetto di Collòculi, in una inedita alternanza tra "iconografia dell'occhio sensibile" e "sinestesia dell'interazione", che dà forma al linguaggio totale dell'opera multisensoriale. Collòculi è un registro che tende al visibile, che cerca di portare a manifestazione ciò che si percepisce, ciò che il singolo percepisce, riuscendo a dare un carattere universale. Annalaura di Luggo produce sentimenti di se stessa, di "ragazzi di vita", ma allo stesso tempo riesce a parlare della storia dell'occhio. Annalaura di Luggo "fa sentimenti" in modo diverso da come

noi li viviamo, nel senso che li produce in modo nuovo, non ri-produce soltanto, ma produce qualcosa in cui tutti si possono riconoscere: "viste" in cui tutti possono abitare. La vista non può vivere senza l'arte, per il semplice fatto che l'arte coltiva il sentimento dell'occhio – parte a cui esso è legato – nelle vite degli altri, nei colori degli altri, nelle "esperienze di vita del senso comune".

COLLŌQUĪUM [COLLOQUIUM], COLLOQUII
CONVERSAZIONE, DIALOGO, INCONTRO

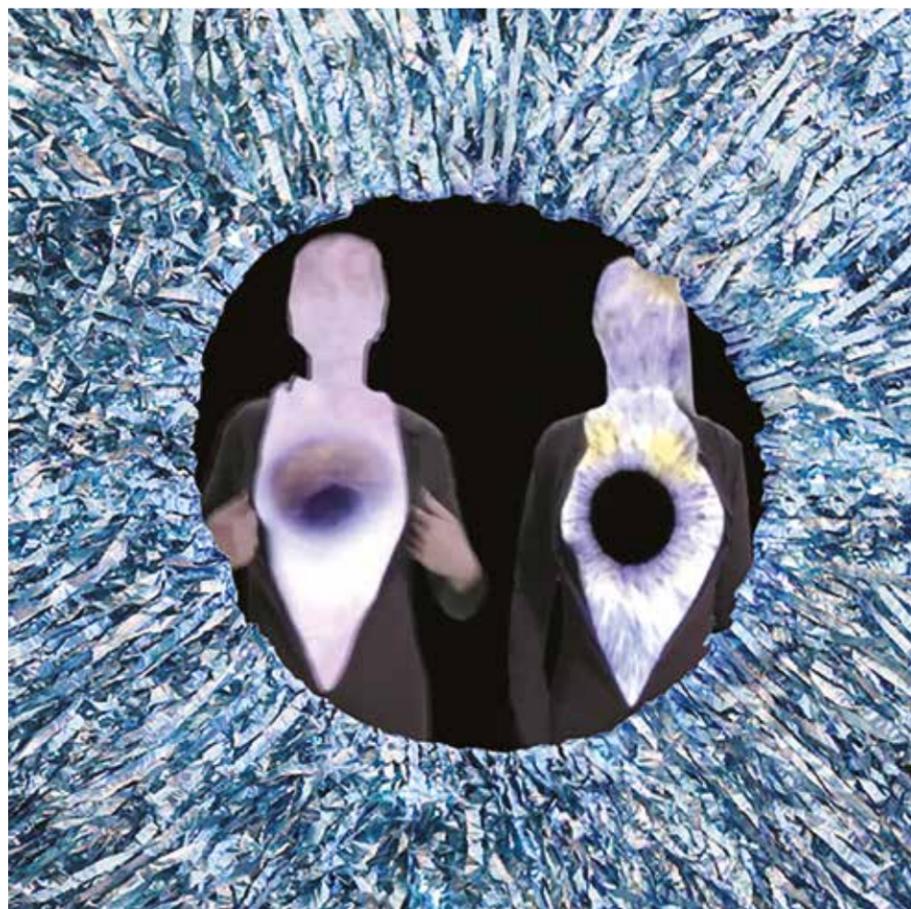
ŌCŪLUS [OCULUS], OCULI
OCCHIO, ORGANO DELLA VISTA

Collòculi deriva dalla fusione di due lemmi e nel combinare significato grammaticale e artistico, diventa

forma circolare, assumendo come "geometria essenziale" e come "struttura concettuale di sostenibilità" il legame tra persona, opera ed ambiente. Progetto scultoreo, immagine mediale e rimediazione "multisensoriale", Collòculi di Annalaura di Luggo, mentre modifica il contesto in cui è inserito, consente di attivare un meccanismo di rinnovata consapevolezza nei confronti dell'installazione, non più o non soltanto surrogato di monumentalità, ma occasione per rileggere dimensioni umane trasfigurate in contesti mutabili. La forma non si risolve in se stessa: è forza effettiva e corporea e richiede un coinvolgimento fisico per essere "vista", fruita e vissuta. La plasticità, determinata dall'accumulo di filamenti di alluminio riciclato, è il nido del sommovimento interno (rinnovabile ed intercambiabile) offerto da uno schermo che, attraverso un sistema di telecamere (*gesture recognition*), rende il fruitore parte integrante dell'azione. Nella riflessione estetica e tardo romantica europea della fine dell'Ottocento, provocata da W. Worringer, l'avanguardia "in realtà, altro non è che memoria e tradizione, inversione storica e citazione del passato"²⁴, c'è il nuovo vento di una più libera espressione dei sentimenti e delle emozioni, la riscoperta della natura, dell'aspirazione alla fuga da una tecnica espressiva all'altra, al volo, al trascendere le dure leggi della gravità, e la vista, il colloquio di sguardi, in maniera speciale e unica, incarna nell'attraversamento delle corrispondenze artistiche

questa intermittenza, questa fissità. Nell'arte moderna, invece, la forza e la nobiltà della creatura vivente sembra incentrarsi in una stilizzata interiorità, apparentemente capace di restare salda agli schermi. Gli effetti speciali, o speciosi, che avevano fatto credere ad apparizioni miracolose e alla fotografia degli spiriti, sono diventati il quotidiano dei media e dei realizzatori di clip, che li creano con un colpo di pollice (con un colpo aptico). Poco a poco, lo spazio lasciato tra l'immagine e ciò che rappresenta si assottiglia. Un giovane, che racconta la sua storia in *We Are Art* attraverso gli schermi di una console e che piange quando la storia stessa gli chiede di liberarsi, non sarebbe altro che un'immagine? I volti digitali di Pino, Noemi, Youssouf e Larissa, che seguono con i loro occhi enigmatici i movimenti della telecamera, anche involontari, degli spettatori affascinati, ci colpiscono. Sono doppioni, o altri noi-stessi che ci chiedono di partecipare ai Collòculi? Non stiamo per caso sprofondando in un mondo di altri Occhi? Non è una vana paura. Le tecniche di Collòculi avvicinano i nostri occhi al loro modello di rappresentazione. Altri sintomi vengono ad aggiungersi, come il gusto dell'arte mediale per il post-ready-made, che trasforma le storie comuni di quattro ragazzi difficili e fa di una vita una scultura vivente. Anche i giochi di ruolo scambiano il teatro e la vita dei quattro ragazzi, o il culto per la loro sperimentazione esistenziale, dove ogni dialogo, ogni iride, può improvvisamente rivestire

24. W. Worringer, *Problemi formali del gotico*, a cura di G. Frank e G. Gurisatti, tr.it. Venezia, 1985; *Astrazione e Empatia*, Einaudi, Torino, 1975.



un valore simbolico, che lo trasforma nell'immagine di ciò che si avvicina alla salvezza.

Collòculi>We Are Art è forse più di una rappresentazione: è già un atto o un atto in potenza? Questa relazionalità tra immagine e vita con il suo oggetto incuriosisce e risveglia la vecchia *querelle* della *catharsis*, il potere di una storia di sostituirsi

all'immagine reale di uno spettatore, per produrre considerazioni, provocazioni, interrogativi, emozioni, sostituzioni.

È così che nei simboli della vista trasfigurata e interattiva si compie la teofania: storie che sono percorsi di affermazione dell'individuo e che nutrono il senso di una ricerca; interazione artistica ed umana, orientata verso orizzonti inclusivi e comprensivi.



Il punto di partenza riguarda gli occhi di quattro ragazzi, vittime di bullismo, discriminazione, alcool e criminalità, che attraverso i linguaggi della videoarte e della realtà immersiva, spalancano un universo umano e poetico, coinvolgendo l'osservatore in un confronto che non può essere senza conseguenze, perché "guardarsi negli occhi" significa predisporre al dialogo, all'incontro. Così,

nella sollecitazione e nella pratica libera del dialogo, si afferma il valore di ogni individuo nella società, stimolando il nostro punto di osservazione del mondo. Riprendendo le osservazioni condotte da Annalaura di Luggo, siamo ora chiamati a vedere questa trasmutazione - da vista e vite degli altri, a vista e vita autografa - attraverso il singolare processo di Collòculi. Dice l'artista:

«Vedo attraverso gli occhi della gente e al di là della visione comune. Vedo gli occhi che si confrontano con la sofferenza, per dare senso a quello che esprimono. Negli occhi vedo diversità ed unicità. Attraverso gli occhi, i miei “protagonisti” si spogliano da pregiudizi e da condizionamenti, esplorando spazi invisibili. Così raccontano cose che nessuno vuole ascoltare, cose che nessuno vuole vedere. Cose su cui, spesso, gli altri, preferiscono chiudere gli occhi! Ho scelto di esplorare l'umano, per vedere occhi nuovi. Così cerco di restituire immagini alla ricerca della singolarità dello sguardo. Mi piace entrare in simbiosi con la profondità di ognuno: sgritolando l'immagine tradizionale degli occhi la ricompongo in un dinamismo di libertà, di movimento e di trasfigurazione spirituale. Per questo motivo ho bisogno di provocare il fruitore, restituendo immagini né convenzionali né rassicuranti: perché sono immagini dell'esperienza, metafore della vita... Per We Are Art ho scelto storie di ragazzi messi ai margini della società: attraverso un percorso di inclusione trasversale mi sono confrontata con giovani con diverse difficoltà; ho cercato nei loro occhi la capacità di rialzarsi, la voglia di ricominciare. Spero, tra le altre cose, di essere riuscita a stimolare l'idea di condivisione, la forza di costruire certezze. In definitiva capaci di guardare lontano! In questa ricerca di vite e di storie di sopravvivenza e di riscatto, trovo l'ispirazione per la

mia ricerca e tento di dare un senso al mio lavoro di artista. Il mio lavoro punta sempre a trasformarsi in opere collettive, con funzione sociale e socializzante. Senza lasciare spazio a discriminazioni.»

Dietro al diritto di poter manifestare liberamente il proprio vedere è chiaro che c'è il fatto che chiunque deve avere la possibilità di farlo, ma allo stesso tempo che ognuno deve avere la consapevolezza di ciò che può vedere. Aggiunge Annalaura di Luggo: «We Are Art nasce per stimolare una consapevolezza spirituale del valore di ogni essere umano... perché tutti siamo opere d'arte: We Are Art! È un percorso dall'oscurità alla luce ... Come in tutti i miei progetti ho bisogno di utilizzare energie fatte di vita, a cui unisco manualità e tecnologia, affinché chi guarda diventi protagonista della scena, immedesimandosi nella vita degli altri. Collòculi > We Are Art è insieme un'opera multimediale e un contenitore suggestivo, con una funzione non solo estetica ma anche di stimolo etico e sociale. Attraverso questo lavoro invito il pubblico ad un'esperienza immersiva e multisensoriale, digitale ed interattiva, con una forte propensione al coinvolgimento emotivo. L'opera conduce verso una trasfigurazione visiva che racconta un'evoluzione della storia, stimolando una sensibilizzazione all'inclusione. È per questo, o anche per questo, che sono documentate le storie intimamente personali di quattro giovani che intraprendono un percorso che dall'oscurità porta alla luce...»

Nell'esperienza di We Are Art, l'artista trova il con-sentimento col prossimo e realizza il con-senso con i destinatari della sua opera. «La sperimentazione auditiva del sound design rende il progetto fruibile anche in assenza della capacità visiva. Il sound design, che riporta i rumori reali della scena, diventa inclusivo anche nei confronti della diversa abilità visiva. We Are Art non costituisce solo una ricerca sociale e artistica sulla percezione umana, ma anche un'affermazione del valore dell'individuo come parte attiva della società. Qui sono gli occhi dei quattro protagonisti che ho scelto, a svelare altrettante singolarissime storie di sopravvivenza e di riscatto. [...] Collòculi ha la forma di un'iride gigante ed è realizzata in alluminio riciclato; mi piace immaginarla come una rappresentazione del nostro pianeta e come simbolo di economia circolare e sostenibilità ambientale.»

L'intento è, dunque, aiutare i soggetti a recuperare la propria identità, a partire dalla riscoperta e dalla custodia del senso “autopietico”. Questo è possibile dischiudendo alla metafora della vista (regno dei valori e dei sentimenti intimi), della persona e dell'autoriflessione: «Nell'opera è sintetizzata l'evoluzione intima ed interiore di Noemi, Youssouf, Larissa e Pino. Quelli che si riscattano dal loro passato e si trasfigurano in immagini artistiche. Lì, dove l'iride invade la sagoma umana, con un'inversione di prospettiva in cui è il corpo ad essere racchiuso nella metafora di un'anima, espressione della

bellezza della creazione divina, che non lascia spazio a discriminazioni. Siamo tutti figli di Dio e calpestiamo la stessa terra. Ai suoi occhi non siamo forse tutti uguali?»

Ha scritto Simone Weil: la pratica artistica “generalmente è considerata una forma particolare, mentre invece è la chiave delle verità soprannaturali”^[25]. C'è comunque, nella nostra cultura virtuale, qualcosa di molto simile al codice di Collòculi e che non riguarda, soltanto, il cinema: è l'alfabeto dell'installazione che, sintetizzato e semplificato, è analogo all'alfabeto della condizione relazionale. Gli algoritmi permettono di lisciare e di spiegazzare le superfici, di imitare la struttura dei materiali più diversi, di variare i movimenti e le espressioni con le luci e le ombre, di fare ruotare gli oggetti, metterli al centro o in prospettiva dinamica, per dare l'illusione della terza dimensione. Che cosa succede quando le storie diventano immagine-gesto, perdendo il loro supporto (picture) e si trasformano in algoritmi? La propensione dell'immagine è di integrarsi nelle cose. Ebbene, in We Are Art - la corrispondenza tra Collòculi e il docufilm diretto da Annalaura di Luggo - la cosa non è sfuggita. E non è sfuggito quel piacere di cui parlavamo poco fa: il piacere che dà al pubblico l'attimo di una sequenza gestuale o visiva secca, in cui il documentario agisce secondo codici oscuri – non immediatamente leggibili – e tuttavia nel loro insieme intensivi, ambigui, drammatici. Forse tutto è cominciato con una testimonianza di

25. S. Weil, *Quaderni III*, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano, 1988, p.364.

esistenze, i quattro ragazzi di vita (gli otto occhi di carattere), diversamente abili e “diversamente diversi” che realmente, nel loro passato e presente, si sono occupati di rieducazione e che quindi conoscevano bene la loro stessa condizione. Il modello Collòculi, là dove si autoriconosce come un’opera d’arte sociale, sempre, e da sempre, stimola nei suoi artisti straordinarie improvvisazioni autobiografiche, su cui storia, esposizione e rappresentazione elaborano una loro precisa coreografia (originalissima, davvero sua, e che tuttavia appartiene anche ai singoli soggetti che vi hanno partecipato,

compreso chi scrive che ha seguito lo sviluppo e il trattamento). Ebbene, al gruppo dei ragazzi difficili si chiede di eseguire se stessi, di mettere in relazione il proprio sé con la narrazione collettiva di We Are Art, usando un Alfabeto Sonoro e il testo di una canzone auto-valorizzante. Quando l’immagine viene griffata o incisa sulla pelle dell’installazione e del docu-film diventa scarificazione, cicatrice. La sua interiorizzazione può trasformarsi in percettiva. L’identificazione di Collòculi al suo modello funziona come uno scrigno, come una scatola di attrezzi introspettivi.



WE ARE ART THROUGH THE EYES OF ANNALaura



Stanley Isaacs
Annalaura di Luggo

WE ARE ART THROUGH THE EYES OF ANNALAURA

Stanley Isaacs

Supervisore di produzione e consulente creativo del
Documentario “We Are Art Through the Eyes of Annalaura”

Gli ultimi anni sono stati caratterizzati da un profondo trauma emotivo. A causa della pandemia abbiamo sperimentato l'angoscia e la depressione dovuta all'isolamento forzato ed alla solitudine, col risultato di un crollo dell'autostima e della consapevolezza del proprio lavoro. Uno dei modi per illuminare l'animo nei tempi più bui è nutrirsi di arte. L'arte è espressione dell'immaginazione e dell'abilità creativa: richiede ingegno, costanza, competenza tecnica, propensione al bello, forza emotiva e, soprattutto, cuore. Col cuore si offre gioia, speranza e ottimismo. E il cuore è al centro di ogni opera di Annalaura di Luggo. Ho il piacere di condividere da anni un rapporto fraterno con Annalaura e la considero non solo una cara amica ma anche una donna dai profondi valori umani, oltre che una vulcanica forza della natura. Quando mi ha chiesto di collaborare con lei al suo nuovo e più ambizioso progetto artistico, “We Are Art”, mi sono sentito onorato. Chi non avrebbe gioito immensamente per l'opportunità di stare fianco a fianco con un'artista così visionaria, soprattutto dopo la gratificante collaborazione precedente per il documentario “Napoli Eden”? Le numerose sfide che abbiamo affrontato giorno dopo giorno in “We Are Art” sono state molto diverse da quelle che ho affrontato nei miei quarant'anni di carriera cinematografica... Non soltanto sotto il profilo artistico e tecnologico ma soprattutto per la pregnante componente spirituale di questo progetto. Alla fine, quando ho visto i risultati dei nostri sforzi e il cambiamento avvenuto in coloro i quali erano al centro del nostro lavoro, hanno reso ogni giorno di impegno ancor più memorabile e gratificante.

Attendo con ansia una prossima avventura artistica, attraverso gli occhi di Annalaura.

ANNALaura DI LUGGO WE ARE ART

Greg Ferris

Consulente marketing del Documentario “We Are Art Through the Eyes of Annalaura”

Sono onorato di lavorare con Annalaura di Luggo nel suo nuovo documentario “We Are Art Through the Eyes of Annalaura”; è una storia intrisa di creatività, capace di stimolare e promuovere prospettive di rinnovamento interiore.

Come membro dell’Academy of Motion Picture Arts & Sciences (gli Academy Awards o gli “Oscars”) con sede a Los Angeles, ho avuto la fortuna di vedere molti film: essi sono la mia passione. Ho incontrato Annalaura di Luggo nel settembre 2021 e mi ha abbozzato le sue idee iniziali per “Colloculi” (una grande e coinvolgente installazione multimediale costruita a forma di occhio gigante in alluminio, simbolo di rinascita e di salvaguardia dell’ambiente) e mi ha accennato come avrebbe voluto integrare nell’opera le storie di alcuni giovani napoletani che avevano affrontato e superato grandi avversità della vita.

Ho scelto di far parte del team di “We Are Art”, perché ho creduto fin dall’inizio nel forte e peculiare messaggio del film-documentario cioè quello di dare luce alle storie di questi giovani “ai margini” della società, offrendo loro occasione di farsi ascoltare ed aumentare la propria autostima.

Annalaura di Luggo, seguendo la sua forte vocazione spirituale e la capacità di interagire con persone dalle storie difficili, ha cercato di includerne il maggior numero possibile in questo suo film. Considerata la forte componente di inclusione sociale e di narrazione “umana” ho reputato (insieme ad altri) che valesse la pena di presentare il film per la “consideration” agli “Oscars 2023” nella categoria “Documentari”. In aggiunta, la canzone “We Are Art” (scritta e cantata nel film da Annalaura) con la sua orecchiabilità esprime il valore della nostra unicità nel mondo.

Considerato il punto di vista di Annalaura che afferma che tutti siamo opere d’arte (We Are Art), dopo aver completato il film la sfida più grande era quella di darne massima visibilità trasmettendo al pubblico il concetto che ogni vita è unica e speciale.

Grazie alla mia venticinquennale esperienza come Vicepresidente Senior del marketing per Paramount Pictures Canada, ho messo insieme un marketing team capace di assistere Annalaura nella promozione del film in Nord America.

Il documentario è uscito negli Stati Uniti nelle sale di New York e Los Angeles nel settembre 2022. La presenza di Annalaura ha originato numerose interviste da parte dei media, interessati sia alla sua opera che alla storia del film.

Spero abbiate l’opportunità di vedere “We Are Art Through the Eyes of Annalaura”!



WE ARE ART NOTE DI RICERCA

Annalaura di Luggo

1. L'occhio come pianeta, come "universo dell'umano". Occhio come "infinità delle differenze" che cerco di ricomporre nel mio universo artistico: foto, video, film.

Per me, ogni essere umano è una meravigliosa creatura di Dio. Da sempre esploro la natura umana attraverso la vista, indagando l'occhio, le sue espressioni, i suoi colori. L'occhio è lo specchio dell'anima.

Per fare questo ho sviluppato e brevettato una fotocamera speciale che mi permette di esplorare l'iride. La metto a nudo, la dilato e la trasformo e da qui faccio partire ogni mio percorso creativo.

La mia esperienza artistica e umana ruota attorno all'interesse sulla persona, sull'affermazione dei valori dell'uomo e della vita. Da questo indizio poetico scaturisce una ricerca espressa attraverso una cifra stilistica che mi ha permesso di siglare un lavoro il cui esito oscilla tra la cinematografia tradizionalmente intesa e le ricerche

più avanzate di video arte e 3D, tra il reportage e il documentario e l'installazione interattiva.

Da una parte c'è la provenienza dal contesto delle arti visive, dalla plasticità degli oggetti, dall'altra l'esplorazione e la curiosità nei confronti delle correnti visuali più avanzate e dei video-artisti come Bruce Neumann, Bill Viola o Fabrizio Plessi: da quest'ultimo mutuo l'interesse per la forma, l'immagine e i suoi effetti totalizzanti.

Il mio lavoro è sempre collettivo, raramente ruota attorno ad un protagonista. In "We Are Art" scelgo un'inclusione trasversale, vale a dire mettendo a confronto vari tipi di difficoltà che solo con la partecipazione e la condivisione possono trovare possibili vie di uscita. "We Are Art" non costituisce solo una ricerca sociale e artistica sulla percezione umana, ma anche un'affermazione del valore dell'individuo come parte attiva della società. Qui sono gli occhi dei quattro protagonisti che ho scelto

a svelare altrettante singolarissime storie di sopravvivenza e di riscatto, trasformandosi in una grande opera d'arte d'insieme, una sinfonia visiva, con una funzione sociale e socializzante.

2. Il documentario, attraverso un percorso audiovisivo che attinge ai linguaggi della video arte, del 3D, del cinema sperimentale e del sound design, vuole offrire un ritratto visionario di giovani che grazie alla loro abilità sono riusciti a farcela! Ho praticato un meticoloso lavoro di transizioni audio e video, concentrandomi sugli occhi; occhi che vengono continuamente "plasmati", diventando la porta attraverso la quale possiamo percepire l'essenza dell'essere umano, focus principale del progetto: la realizzazione di un'opera multimediale dove i protagonisti sono gli stessi ragazzi. Un percorso di sgretolamento dei pregiudizi attraverso la trasposizione in nuove forme e dimensioni al di là degli stereotipi. Spogliandosi delle apparenze, Larissa, Noemi, Pino e Youssouf diventano "vera forma del vedere": grazie ad alcuni



effetti speciali, si rivelano nei colori della propria iride che, espandendosi, va a coincidere con il perimetro dei loro corpi, diventando "specchio dell'anima". E l'anima prende sopravvento sul corpo. Ecco allora, che muovendomi all'interno di spazi pregni di sofferenza ma allo stesso tempo pieni di dignità, ho provato a dare alla speranza la possibilità di prendere il sopravvento. Come ho proceduto in tutto questo? Attraverso un lavoro meticoloso di immagine dove la camera indugia nella ricerca del bello nonostante un terreno di partenza del tutto insidioso. Ed ancora attraverso la commistione di vari linguaggi, alcuni più convenzionali, altri sperimentali, i quattro ragazzi, coinvolti a trecentosessanta gradi hanno permesso al mio lavoro di superare l'empasse dell'esercizio di stile, facendolo diventare "opera viva" e "luogo" di consapevolezza. Il docufilm perde allora i connotati di mera documentazione o di reportage, diventando qualcosa di "fluidò": video arte e performance visiva allo stesso tempo, in una parola, opera d'arte "totale". Noi siamo arte. We Are Art!



Annydi Productions in collaboration with 100% Entertainment
Presents

WE ARE ART

Through the Eyes of Annalaura

Every creative journey begins with a spiritual quest for insight...

A DOCUMENTARY ABOUT SECOND CHANCES

Director of Photography **Emilio Costa** Edited by **Christopher Roth** Music by **Paky Di Maio**
 Song by **Annalaura di Luggo** and **Paky Di Maio** Marketing Consultant **Greg Ferris**
 Art Curator **Gabriele Perretta** Executive Producer **Annydi Srl**
 Production Supervisor and Creative Consultant **Stanley Isaacs**
 Produced and Directed by **Annalaura di Luggo**

WE ARE ART THROUGH THE EYES OF ANNALAURA

DOCUMENTARIO

DURATA
70 minuti

FORMATO
HD Color

AUDIO
5.1

PRODOTTO E DIRETTO DA

Annalaura di Luggo

SUPERVISORE DI PRODUZIONE E CONSULENTE CREATIVO

Stanley Isaacs

CRITICO D'ARTE E CURATORE

Gabriele Perretta

DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA

Emilio Costa

MONTAGGIO

Christoper Roth

MUSICHE DI

Paky Di Maio

CANZONE DI

Annalaura di Luggo e Paky Di Maio

SUONO E MIX AUDIO

Rosalia Cecere

VFX MANAGER

Guido Pappadà

CONSULENTE MARKETING

Greg Ferris

SUPPORTO PUBBLICO

Il film ha ottenuto il sostegno del Ministro della Cultura (MiC), della Film Commission della Regione Campania, della Fondazione Banco di Napoli e del Private Banker Fideuram Luca de Magistris.

CAST

Annalaura di Luggo

Giuseppe (Pino) Amabile

Larissa De Maio

Noemi Lucia Marano

Youssouf Kone

Stanley Isaacs

Gabriele Perretta

SINOSSI

Girato a Napoli, il documentario “We Are Art Through the Eyes of Annalaura”, è una storia intrisa di creatività, volta a promuovere, nel solco di una rinnovata idea di inclusione sociale, ipotesi e prospettive di ripartenza, fondate su un rapporto virtuoso tra umanesimo e tecnologia. We Are Art racconta il percorso di Annalaura di Luggo nel creare un’installazione interattiva: Collòculi ha la forma di un occhio gigante in alluminio riciclato nella cui pupilla prende vita l’opera multimediale We Are Art. Il punto di partenza sono gli occhi di quattro ragazzi, che ci rivelano, attraverso i linguaggi della videoarte, del sound design e della realtà immersiva, come siano stati capaci di superare avversità quali bullismo, discriminazione razziale, cecità, alcool e criminalità, mentre l’osservatore attraverso un sistema di telecamere “gesture recognition” entra a far parte della scena.



GIUSEPPE (PINO) AMABILE

“Vedo” che il crimine e lo spaccio di droga mi hanno fatto perdere definitivamente mio padre. Probabilmente non rivedrò mai più mia madre, se non attraverso le sbarre della prigione. Vivevo per strada, dove le leggi di sopravvivenza e del più forte portano le persone ad essere prepotenti con gli altri per aggrapparsi alla vita. Non voglio finire in galera. Vivo in una famiglia affidataria perché non ho mai avuto una casa o una vera famiglia. I miei genitori hanno perso; io non voglio perdere! Intraprenderò qualsiasi tipo di lavoro cercando, giorno per giorno, di vincere la mia sfida. Posso dire con orgoglio che “IO SONO UN’OPERA D’ARTE”.



LARISSA DE MAIO

“Vedo” il mio passato come una ferita rimarginata. Sono stato vittima di bullismo per molti anni. Ho avuto una malformazione al mento causata da una caduta avvenuta quando ero piccola, in Russia, prima di arrivare in Italia in seguito ad una adozione. Mi sentivo diversa, poiché non conoscevo i miei genitori biologici e per il mio aspetto. Mi sentivo insicura di me stessa. Ho scioccamente pensato di trovare un alleato nell’alcool che mi ha creato, invece, ulteriori problemi. Il coraggio, la determinazione e l’affetto della mia nuova famiglia, compresa un’operazione estetica, mi hanno permesso di ritrovare la mia forza. Così mi sono rialzata, nella certezza che “IO SONO UN’OPERA D’ARTE”.



YOUSOUF KONE

“Vedo” che oltre l’orizzonte il futuro mi aspetta. Sì, ero un clandestino in Italia. In Costa d’Avorio avevo solo occhi per guardare indietro, non c’era nessun futuro per me. Ho deciso, con dolore, di allontanarmi da una terra che amavo e dalla mia adorata famiglia. Grazie alla mia forza e con la protezione di Dio, ho iniziato il mio viaggio e sono giunto in Italia dove con fatica ho trovato un buon lavoro. Mi sono ritrovato a insegnare agli altri come affrontare le loro difficoltà. Ora sorrido e attiro altri sorrisi. Ho una famiglia e una figlia che mi somiglia. Ripeto loro, con orgoglio, che “IO SONO UN’OPERA D’ARTE”.



NOEMI LUCIA MARANO

“Vedo” positivamente il mondo intorno a me; a causa della mia cecità, non lo percepisco secondo i modi comuni. Non ho mai visto il mondo con gli occhi ma le mie percezioni sono più forti di tanti semplici “sguardi”. Sono orgogliosa e non mi sento inferiore a nessun altro. Tutto è sotto il mio controllo. I miei genitori mi hanno insegnato a cadere, affinché imparassi a rialzarmi. Canto, ballo e lavoro con i giovani non vedenti. Faccio volontariato in un canile e vado a cavallo. L’empatia che ho con gli animali è incredibile. Dico senza esitazione che “IO SONO UN’OPERA D’ARTE”.



INCLUSIONE DELLE MINORANZE

La troupe artistica è composta da 7 donne (di cui 4 ragazze non vedenti, una ragazza con sindrome di Down e una ragazza con dipendenza da alcool) una persona transgender, un ragazzo autistico, un ragazzo paraplegico, un immigrato africano e quattro giovani provenienti da contesti criminali.

Il coro della canzone We Are Art è composto da una ragazza non vedente e un ragazzo ipovedente.

La maggior parte del personale tecnico è di sesso femminile tra cui una traduttrice non vedente e un team di post-produzione composto da due donne, una di origine ispanica ed una indiana.

La troupe è inoltre formata da alcuni membri LGBT.

ANNALaura di LUGGO

Annalaura di Luggo (1970) è un'artista nata a Napoli dove vive e lavora. Presente alla 58.ma Biennale di Venezia (Pad. Repubblica Dominicana - Palazzo Albrizzi-Capello) e alle Nazioni Unite di New York, il suo percorso si muove tra la ricerca multimediale e quella pittorica. Le sue opere e le sue installazioni, realizzate attraverso la fusione di tecnologia e manualità, dialogano, per complessità e varietà, con il fruitore che è protagonista dell'azione concettuale e stimolano il dialogo su questioni sociali. Ha, con destrezza ed empatia, affrontato l'incarcerazione ("Never Give Up"), le questioni ambientali ("Sea Visions / 7 punti di vista"), i diritti umani ("Human Rights Vision" per la Fondazione Kennedy di New York), la cecità ("Blind Vision" presentato alle Nazioni Unite ed al Consolato Italiano di NY) e la natura e la biodiversità ("Genesis" per la 58ma. Biennale di Venezia). Per il progetto artistico Napoli Eden, ha utilizzato l'alluminio riciclato per costruire quattro gigantesche installazioni pubbliche site-specific che hanno incoraggiato il dibattito sulla sostenibilità nella sua città: Napoli. Questo progetto ha ispirato la creazione del docufilm "Napoli Eden", diretto da Bruno Colella che ne racconta il processo creativo. "Napoli Eden" si è qualificato per la "Consideration" per le nominations agli Oscar 2021 nella categoria Best Documentary Feature. L'alluminio riciclato e la monumentalità ritornano anche in "Collòculi>We Are Art", una gigantesca iride scultorea che trasmette contenuti multimediali ed immersivi, presentata in anteprima presso la Fondazione Banco Napoli del capoluogo campano e al Museo Archeologico Nazionale di Napoli | MANN; il processo di realizzazione dell'opera è il focus del documentario "We Are Art Through the Eyes of Annalaura", diretto dalla stessa artista, la cui narrazione oscilla tra video arte e cinema sperimentale. Il lungometraggio si è qualificato per la "Consideration" agli Oscar 2023, nella categoria Best Documentary Feature e Best Song. Vasta la sua bibliografia, con interventi dei maggiori critici d'arte e personalità internazionali del mondo della cultura e dello spettacolo, tra cui Paul Laster, Stephen Knudsen, Rajsa Clavijo, Timothy Hardfield, Paco Barragan, Stefano Biolchini, Hap Erstein, Francesco Gallo Mazzeo, Aldo Gerbino, Marcello Palminteri, Gabriele Perretta, Vincenzo Trione, Andrea Viliani. Le sue opere sono presenti in collezioni pubbliche e private in Italia e all'estero. Ha realizzato installazioni permanenti (Museo dell'Istituto P. Colosimo di Napoli, Museo del Carcere di Nisida), temporanee ed interattive (Nazioni Unite, New York; Art Basel/Scope a New York a Basilea e a Miami; MANN | Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Fondazione Banco Napoli, Salone Nautico Internazionale di Genova; Torino Artissima/The Others Fair) volte a modificare la percezione dello spazio e le coordinate visive del reale.

PRINCIPALI ESPOSIZIONI PERSONALI

2022. Bologna, Italia: "Innesti", Galleria Millenium, Palazzo Gnudi a cura di Marcello Palminteri e Aldo Gerbino | 2021. Corciano, Italia: "Iride", Ex Museo Paleontologico, nell'ambito della rassegna +Divenire, a cura di Gabriele Perretta | Baia, Bacoli, Italia, "Corpi luminosi", Parco Archeologico dei Campi Flegrei | 2020. Milano, Italia: "Ad Lumen", 3 installazioni pubbliche per Natale Milano 2020 - Citylife | 2018-19. Napoli, Italia: "Napoli Eden", 4 installazioni pubbliche, a cura di Francesco Gallo Mazzeo, con il patrocinio del CIAL (Consorzio Imballaggi Alluminio) | Precenti esposizioni: New York, USA-Nazioni Unite: "Blind Vision", installazione multimediale a cura della Rappresentanza Permanente Italiana delle Nazioni Unite,

Ambasciatore Sebastiano Cardi in occasione del CRPD XI Conferenza mondiale sui diritti di persone con disabilità. 1b Neck Area - United Nations | Cortina d'Ampezzo, Italia: "Blind Vision, un viaggio di luce in onore di chi non la vede", special edition per il GIS (giornalisti sciatori) | Napoli, Italia: Blind Vision un viaggio di luce in onore di chi non la vede, esposizione pubblica per le festività Natalizie 2017. Piazza dei Martiri | Napoli, Italia: "Recent works" presentazione a cura del direttore di InsideArt Guido Talarico. IQOS Art Gallery | Firenze, Italia: "Human Rights Vision" per la Fondazione Kennedy - asta condotta da Fabrizio Moretti. Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento | Napoli, Italia: "Blind Vision," mostra multimediale permanente, curata da

Raisa Clavijo, documentario diretto da Nanni Zedda. Istituto Paolo Colosimo per ciechi e ipovedenti di Napoli | Roma, Italia: "Annalaura di Luggo: Opere Recenti". Fabrique du Cinema, Ex Dogana | New York, USA: "Occh-IO/Eye-I" show and shooting organizzato in collaborazione con la scrittrice Kerry Kennedy | Castellammare di Stabia, Italia: "MOVision" Gala Cinema Fiction. Castello Medioevale di Castellammare | Genova, Italia: "Sea Visions, 7 punti di vista". 56° Salone Nautico Internazionale di Genova | Heidelberg, Germania: "Stimoli al Cambiamento". Museo Università di Heidelberg | Napoli, Italia: "Never Give Up. The Donation", curata da Guido Cabib, mostra permanente. Carcere Minorile di Nisida | Monte-Carlo, Principato di Monaco: "Occh-IO/Eye-I", curata da Guido Cabib. Salle des Etoiles | Miami, USA: "Occh-IO/Eye-I", show and shooting. White Dot Gallery | Milano, Italia: "Occh-IO/Eye-I", show and shooting. Monte Paschi di Siena, Milano, Italia: "Occh-IO specchio dell'anima, un viaggio tra scienza e fede", vernissage e convegno. Fondazione Le Stelline | Milano, Italia: "Occh-IO/Eye-I", curata da Guido Cabib. The Format Gallery | Torino, Italia: "Never Give Up", Special Project, curato da Guido Cabib. The Others Fair.

PRINCIPALI ESPOSIZIONI COLLETTIVE RECENTI

Nat'Arte, Parco Monumentale dei Campi Flegrei, Bacoli | Art Basel Week, Scope Art Fair | Miami, USA: Art Basel Week, Scope Art Fair | New York, USA: Art Basel Week Scope Art Fair | Boca Raton, Florida, USA: Art Boca Raton, "Percorsi", a cura di Raisa Clavijo | Reggio Calabria, Italia: "Questa casa non è un albergo", a cura di Giuseppe Capparelli.

IN AMBITO SPECIFICAMENTE PITTORICO SI SEGNALANO

Venezia, 58.Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia (Padiglione Repubblica Dominicana) | Napoli, "Traiettorie d'Incanto (per Farinelli)", Palazzo Nunziante | Napoli, JUS Museum / Spoleto, Galleria ArteIncontro / Roma, Home Gallery Vitiello, "AlphaBeta", a cura di Francesco Gallo Mazzeo | Corciano (PG), "Stendale - L'abbraccio delle muse", a cura di Gabriele Perretta.

OPERE MULTIMEDIALI

Collòculi>We Are Art: Fondazione Banco Napoli - MANN Museo Archeologico, Napoli | Narratur, cortometraggio, 58.Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia | Never give up: Museo del Carcere Minorile, Nisida (Na) | Blind Vision: Museo dell'Istituto Colosimo, Napoli / Jus Museum, Napoli; Napoli Eden: Jus Museum, Napoli | U/Topia (per Alberto Burri): Jus Museum, Napoli | Metanoia (per Toti Scialoja): Jus Museum, Napoli.

FILMOGRAFIA

- We Are Art Through the Eyes of Annalaura (docufilm, 2022)
- Napoli Eden (docufilm, 2020)
- Blind Vision (documentario breve, 2017)
- Never Give Up (cortometraggio, 2016)

PREMI E RICONOSCIMENTI

Nel 2018 in occasione del The Niagara Falls International Film Festival (Niagara Falls, NY) Blind Vision è stato premiato come miglior documentario dal produttore e regista hollywoodiano Stanley Isaacs. Nel 2019 è stato nuovamente premiato come miglior documentario al Fort Myers Beach International Film Festival (Miami). Nel 2020 Napoli Eden è arrivato "In Consideration" per le nominations agli Oscar 2021 nella categoria Best Documentary Feature, è stato qualificato film d'essai ed ha ottenuto 8 premi a festivals internazionali e 8 nominations. Napoli Eden è stato selezionato dal MAECI (Ministero degli affari Esteri) nell'ambito del "Progetto Promozione Paese Italia nel mondo", attraverso il Cinema di settore relativo all'arte, con un ciclo di proiezioni all'interno della rete diplomatico-consolare e degli Istituti Italiani di Cultura all'estero. Nel 2021 We Are Art Through the Eyes of Annalaura ha vinto i contributi selettivi del Ministero della Cultura (MiC), quelli della Film Commission Campania e della Fondazione Banco Napoli. We Are Art Through the Eyes of Annalaura si è qualificato per la "Consideration" agli Oscar 2023.

www.annalauradiluggo.com



L'allestimento con filamenti di alluminio riciclato di Collòculi è avvenuto con il coinvolgimento di ragazzi con varie disabilità

The set-up with recycled aluminum filaments of Collòculi took place with the involvement of children with various disabilities



ENGLISH VERSION



COLLÒCULI ANNALaura DI LUGGO AT THE MANN

Paolo Giulierini
Director of the National Archeological Museum of Naples

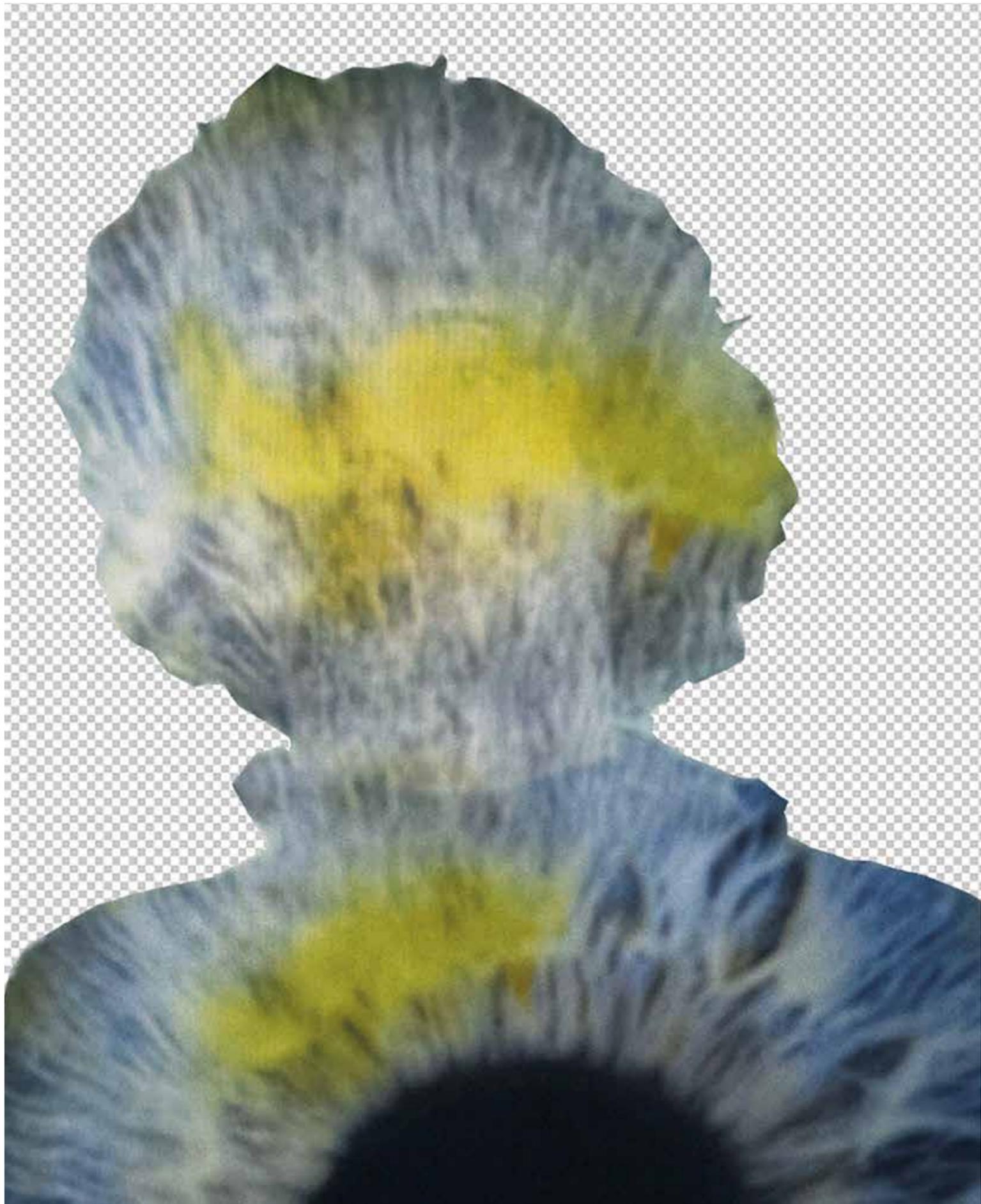
Collòculi, the name of Annalaura di Luggo's installation, is a word made up of two terms referring to "conversation" and "eye": nothing could be more appropriate in a museum such as the Mann, which intends to present itself as a place of observation and reflection on ancient and contemporary societies. And the first assumption to make is that we can no longer afford to be, today, a mere place of beauty or even a treasure chest of an ancient golden age. Why? Simply because that age never existed. The same issues of unease that the electronic eye shows us in the enthralling videos, are still unresolved today and snake undisturbed through the ancient world like ferocious demons. A thousand statues of Venus are not enough to erase the past and present misdeeds operated on women; while, for example, the many paintings or reliefs with kneeling barbarians or African peoples remind us that Rome's power was also based on the pillar of slavery. And so forth. Our eye must, therefore, continue to observe, unceasingly, beyond appearances, constantly imposing on itself a capacity for observation with a critical sense. Otherwise, it is better to be like the poet who, from Homer onwards, was traditionally represented as being 'without pupils', because he was endowed with an inner sight that enabled him to grasp the essence of life. Let us, therefore, approach the eye to understand 'which side we are on' and if we have lost our way, let us soon get back to seeing, activating ourselves in the name of that humanity that is still on the margins. We will have given meaning to art, to museums and to our being humans.



COLLÒCULI AND THE BANCO DI NAPOLI FOUNDATION FOR CULTURE

Francesco Caia
President of Banco di Napoli Foundation

The Fondazione Banco di Napoli, has a well-established tradition of cultural intervention, acting as an advanced model of development both in the management of its assets and in the support and enhancement of initiatives of particular relevance. It is in its statute that the Fondazione Banco di Napoli pursues aims of social interest and the promotion of economic and cultural development throughout the country and abroad, in the fields of scientific and technological research, education and training, art and cultural heritage, voluntary work and philanthropy. Among its major privileges is the management, protection and valorisation of the Historical Archive, the largest banking archive in the world, which contains precious documents bearing witness to over 500 years of Neapolitan, southern Italian, European and non-European history. It is in this context that the support for the realisation and setting up of Annalaura di Luggo's work 'Collòculi', an interactive installation whose circular shape is conceptually synonymous with sustainability, fits in with its significance: the recycled material dialogues with complex technology, capable of involving the observer in a journey and a confrontation with art and with others, activating a silent physical and visual dialogue in the sublimation of the images that flow and narrate. The great work, the protagonist in our spaces in Naples, has certainly generated interest and debate, leaving an indelible trace destined not to end during the days of the exhibition. Accompanying the docufilm "We Arte Art Through the Eyes of Annalaura" whose narrative core is the creative process of the work and allows us to enter into the heart not only of the construction but especially of the instances that generated idea, realization and meaning of this extraordinary artistic experiment.



THE CONTAMINATION OF PLACES THROUGH WORKS AND TECHNOLOGY

Ludovico Solima
University of Campania "Luigi Vanvitelli"

I am not an expert in art, least of all contemporary art. But it does not escape one's notice, even to an uninformed or inattentive observer, that there is an increasingly close relationship between artistic production and digital technology. It seems to me that I can say, from this point of view, that this union is linked to the fact that technology can be considered as an enabling factor, capable of amplifying the expressive possibilities of those who produce culture. Technology, in other words, makes it possible to use (and devise) new languages or to use new communication metrics to trigger a dialogue with the art consumer. Cultural production combined with technology, therefore, triggers a process of contamination which, like a galvanic bath, adds expressive layers that increase the speed of transmission of content: the artistic message becomes more fluid, flows from one individual to another with increasing speed, and amplifies the transmissive capacity of the chosen medium of transmission.

What is the role of the museum in this context and how does its very nature change when it is exposed to the sometimes unpredictable effects of this new grammar of communication? The museum can - or perhaps must - become the protagonist of the new processes of cultural production, thus becoming the trigger capable of deflagrating the creative potential that the digital offers to the ability to shape the reality that characterises contemporary artists. The museum spaces, traditionally deputed to the conservation and display of the works and artefacts that make up the permanent collections, change themselves, as if overwhelmed by a flow of invisible digital particles that alter their boundaries. The materiality of the objects on display itself becomes progressively more porous, absorbing the impulses of the artists and their desire to create a bridge between memory and the present, or perhaps rather between past and future.

In the eyes of the visitor exposed to these new forms of artistic expression, museums are thus transformed into 'space-time' vehicles, into which each one is called to climb, to participate in an (inner) journey towards new worlds of expression.

Artistic creation and digital potential, therefore, affect the museum. And viceversa. Indeed, the museum has the power, and the capacity, to affect the very process of generating expressive content. It, therefore, becomes both object and subject of the artistic relationship, hybridising the creative process with its history and composing a space of contamination in which artist and spectator can finally meet and dialogue.



VIRTUAL SENSITIVITIES OF COLLÒCULI

Marcello Palminteri
Jus Museum

What is the legacy of a medial form that we have received and continue to receive from an advanced technological experience? This is undoubtedly an issue concerning the acceptance of a new form. But what is involved in receiving such mediality? The legacy of a media experience necessarily points to a highly mediated reception.

Inheriting a mediality means living an interaction, questioning its installations and its virtual images, its stimuli, its depths. The only true mediality is therefore the gift of the unexpected, the real content that a sensitivity can transmit.

The form, for Annalaura di Luggo, is the concretization of the need to invade and break through the space, to welcome not only one's own imaginary universe (which could be, at this stage, in its raw state) but also to constitute a landing territory, where to develop poetics *in progress*, or conceptual processes formalized in the use of new technologies, towards which the artist (since the experiences of "Blind Vision") is naturally seduced. Thus, the passage to a third dimension is achieved by proceeding towards a fluid transmutation of the idea, according to a precise logic of approaching the topic under discussion, first studied and experienced through the comparison with the collective fabric (i.e., through the real and emotional involvement of people who, in one way or another, will converge in the work) and then with a systematic practice of preparation that puts the artist in an indispensable growth process while giving life to photos, sketches and digital frames. There's more. The interaction overturns and inverts the intertwining of techniques: there is a continuous knotting between suggestions and inner landscapes, between the inherent necessity of the *modus operandi* and the contingency of the messages, commensurate both from a technological and a human point of view. Indeed, the technical plan guides the new aesthetic codification: the placing of the technique materially and physically how to proceed in a frontal direction not only forces the various oral suggestions to a single course, but also submits the stimuli, the trends.

Commenting on Collòculi, Gabriele Perretta writes that it is the image in motion, it indulges in a constant sequencing, correspondence and multidimensionality. In the ultimate analysis, this is mimesis, a game of humanity and networks, of presences and metaverses, such as images seen in an increased environment.

Therefore, besides formal and technological research, the works of Annalaura di Luggo (even the apparently simplest ones) always require a careful study of both materials (with a particular commitment to respecting the environment) and of developments suitable to give aspect and topic to the digital experience.

Historical documentation and constructive innovation become a *form* of society by stimulating, in the diversity of points of view, interesting processes of multidisciplinary reciprocity, aimed at overcoming the sterile conceptual approach to shift the technological offer towards experiments and experiences that have their only reason for existing in the contamination between man and painting, sculpture, photography, video, design, sound, word: ultimately between life and art.

BETWEEN CHIASMS ^[1] AND OPTICAL SAMPLING

Gabriele Perretta

The gaze is that last drop of humankind.
W. Benjamin, One-Way Street (1924)

1. In conversations with Gustav Janouch, Kafka says that “movement takes away our ability to look. Our consciousness shrinks and without our realizing it we lose our senses and we do not lose life.” Therefore, people are rather sleepwalkers than villains because they are not conscious of the effect of their representations and their actions to construct them^[2].

The human eye has a camera as its normal touchstone. It, in fact, is formed roughly as follows: in the front it has a small black hole, called the pupil, which corresponds to the camera lens; in the inside and precisely in the back is the retina, a very sensitive membrane that, like photographic film, remains impressed by light. The retina connects to the optic nerve, which conducts images to the brain: without the activity of the latter, we would not be able to recognise what we observe, nor would we be able to remember the images we have captured. However, the eye is far more complicated and delicate than a camera. One need only think that the pupil expands or shrinks depending on whether the light is more or less intense; also located in the interior of the eye is a transparent lens, called the crystalline lens, which regulates its curvature by itself, allowing us to see sharply, both distant targets and close objects. But even the eye, precisely because of how precise and delicate its mechanism is, may present some imperfections, or even become diseased. It happens sometimes, that its conformation is not perfect, and then we cannot perceive images sharply: some individuals, for example, do not see distant objects well, and then they

are said to be nearsighted; others, on the other hand, do not perceive near objects sharply, and then they are hypermetropes; still others see objects in a distorted way, and this defect of theirs is called astigmatism. All the above imperfections are rectified with eyeglasses fitted with the appropriate lenses. In some cases, our eyes can deceive us, delivering images that are not perfectly identical to reality, in other words, we are subject to the so-called optical illusions. To “see” the white colour is not a task performed by the eyes: they perceive light intensities that language assembles under the term “white”. As Bergson’s example testifies: white foil, whether illuminated by candles or obscured by shadows, we will continue out of habit to call it white, or conversely, Eskimos have nine different names for the colorlessness of white. We only see what is useful to our doing; or again, as Wittgenstein wrote, seeing something is always an interpretation, thus exchanging such a thing for something else^[3]. Tints are not something we define, but names; and these names serve to communicate something, to designate more things in the reality that invest a particular action.

2. To understand the living relationship between the eyes and the rest of the body, we have to look at the human evolution of art. Starting with the primitive stage of the fish, we notice that the eyes, the nervous system and the digestive system are placed along the same fairly straight line, which shows that there is, between them, a definite connection. As for the digestive system, we will say that

the eyes are the primary representation of the condition of the liver, which is why many inconveniences of this organ can be detected by simply observing them. Russian scholar Pavel Florensky is obsessed with the face and, in particular, with the “ontological value of the gaze.” Two pillars of significance stand out in front of us, to which we must appeal: the opening of the face (gaze) to the inner life, the path to mystery and contemplative wonder; or the outward and eager domination of the world and its creatures (a form of greed that changes the face into a mask). If, as Wittgenstein suggested, “the face is the soul of the body”, the *royal door*^[4] opens like the flaps of an oyster, then humanity comes to a trembling halt before the infinite possibility of “manifesting or concealing its being”. Fearful freedom can drown us in the experience of evil, before that semblance of being called the mask. Only its fall - a profound fracture - allows reunion with the ‘higher’ plane to which we yearn, permits us to surpass the abyss of emptiness to rediscover the original warmth of life. It is here that the gaze is drawn upward, aspiring to that native model that is the archetype of the universal-divine. “Within the face, the motion of life is mirrored internally, contrary to the rest of the body, where more exterior dynamic prevails. Therefore, to understand the nature of ideas, it is necessary to confront the expressiveness of the face,” warns the Russian mystic, who finds in it the ontological and salvific foundation of the face-look. “Every condition of an individual, each stage of growth, and each action shines from the light of his gaze, of his species”. If we were to examine the

theatrical, performative, as well as photographic and video spheres, pausing in the specifics of portraiture multimedia, we might note (and mutter) that the mastery of the artist, the one who infuses intensity into the life of the portrait, depends essentially on the stillness and breadth of the movement of the gaze that observes, cares for, lifts, defines, socializes.

3. In deep space, every particle of light has a vision; The problem is communicating with them. Who has never said: “I would have liked to write, to tell, to film my thoughts, to find the right shots to tell about that nostalgia that lies down, deep inside I don’t know where? Maybe in the pupil of Collòculi!”. “Then all it took was a breath of simple words, a shot in sequence, to catch things that are not simple. With care, we polished them in the splendour of Neapolitan facts, lined them up like so many sketches and these sequences were born, these fragments, these lines of filmic writing that have secured, within an iconography, some glimmer of our blurred memories. They are short, microscopic photo-frames-of-life, still smelling of gravy, of gulf water, of wispy, disguised eyes, of new magic of the land.” They are small memories that emerge freely, void of any presumption but charged with a strong evocative power that engages us and, for once, unifies. “If there is anything that is not only ours, it is the most intimate photographic memory”. Collòculi>We Are Art is over-individual proof of this. Behind an apparent diversity, these images of young people enclose a profound resemblance, a harmonious continuity, a memory-making, of a spiel that we all know

by hearsay: the depth of the inner scenario. There is no boundary between one recollection and the other as if it were a single subject telling us about his experience; rich, full of naive cunning, sophisticated imagery, esoteric symbols, and lost grace. In autobiographical recollection, pain is far from the wound, anger lasts the time of a yawn, and love does not hurt because it still has no name. Surprisingly, among these images, we who narrate are the ones in the middle, amid the voices of Larissa, Pino, Youssuf, Noemi, etc ..., unable not to see the white road, the vision leading to recognition. Reading Collòculi and We Are Art, one gets the feeling that the author proceeds towards an interrogation of the vision in an original way, as if all his previous works did not weigh on his gaze. Already from the title, Collòculi and We Are Art, we can identify the subject of the question and its medium: the spirit of the interview and the eye. The eye, in fact, is the gateway to the world, in which the new work on mediumship would like to relocate our spirit. This attempt is made possible by art and specifically by the convergence of old and new media (photography, 3D graphics, virtual and immersive reality), which draw on this layer of brute sense, i.e. our primordial historicity. This meditation develops from a definite issue, of which the media architecture and the film speak from the very first pages: the manipulandum, whom people think they are and have become by entering a cultural regime where there is neither true nor false about themselves and history. They, therefore, live into a night of sleep or nightmare from which there is no awakening. These issues are not far from those affecting us most closely, though we are now at the point of no return in the process that M. Merleau-Ponty lived in his maturity. Now, «science manipulates things and renounces inhabiting them» and «occasionally confronts itself with the actual world», treating each being as a general object. Conversely, «classical science retained a sense of the opacity of the world, and it was the world it intended to reach with its constructions»^[5]. In this sense, there is a need “for scientific thought to re-relocate in a space, a field, a preliminary semantic territory, on the ground of the tangible and the worked world, just as exist in our lives”. It is a powerful statement because it does not only focus on the ultimate referent of science, the sensible

world, but also on who operates in it: our body. Not that “possible body that one might call an information machine, but this effective body that I call mine”, “the sentinel that silently watches over under my words and my sensations”^[6].

The installations and docu-films that follow, these discourses of ours, are the expression of that intent and develop, moreover, the interesting interweaving of science and art, where the latter relocates us back into the spaces from which the sophisms of reason have removed us. The media builder, by taking an interest (inter-being) in the world and lending his or her body, transforms it into dialogues between performances, actions and screens. To “understand such transubstantiations, one must rediscover the operating and affected body, which is not a portion of space, a bundle of functions,” but an interweaving of vision and movement. This movable body is part of the tangible world, which is why we place it in the visible. It is possible because “everything I see is, by principle, within my reach, marked on the map of the I can”^[7]. Submerged by the perceivable “through his body, which is also visible, the viewer does not possess what he sees: he only approaches it with his eyes, opening onto the world”^[8]. Therein springs the astonishment of whoever moves in the world with their body. Source of all knowledge that goes, at times, beyond the conceivable. The enigma of this world-body double entanglement lies in the body being both viewer and visible. We include it among things, “but because it can see and move, it holds things in a circle around itself”^[9]. There is a re-crossing between the seeing and the visible, between the framer and the framed, when the spark of sensibility is ignited. The documentation on the screen illustrates the enigma of the body: ‘qualities, light, colour, depth, are there before us just to awaken an echo in our body, for it to welcome them’^[10].

And so the video-maker learns through seeing, for “he is impacted a certain way by the world, and he returns it to the visible”^[11], giving existence to what ungodly vision believes to be invisible. The Collòculi “question aims at this secret and fabricated genesis of things in our bodies”^[12]. We understand that the body is that medium, that middle way between the spirit and the world. Premise forgotten by vision in the profane sense.

The vision, instead, is not the metamorphosis of things per se into the view we have of them but is thinking that rigorously deciphers the signals given into the body. This vision is the diorama that contains it, a lost secret until a new balance between science and art emerges. For this reason, the medical field searches for a thought on that creation of soul and body that we are, on that knowledge of position or situation, to reach an outcome that allows us to grasp a profound question: the enigma of exteriority. The attention given to mediality moves in this direction because that kind of vision is not a gaze on an outside, according to a physical-optical relationship with the world. The world is no longer ‘in front of him as representation: it is rather the painter born in things’^[13] and, perforating the skin of the screen, shows how ‘figures’ are made as such. The consequence is that art can no longer be said to be a constructive, cluttering nature or an arduous relationship with an external space and world: the medial ‘would provide my eyes with more or less what is offered by actual movements’^[14]. At the heart of that experience, one reaches when one defines the eye as a window to the soul, as it performs the prodigy of opening to it that which is not soul. Merleau-Ponty discovers the space in which criticism returns to questioning, the state of continuous astonishment, the particles of Being and that which is never wholly. In this perennial questioning, reason claims a validity to fill its void and our manipulandum is constituted on this unstable ground. If productions are not, however, “a given, it is not only because they pass away, like all things, but because they have almost their entire life ahead of them”^[15].

4. The visual representation of blindness is known to most by its physical appearance, it is always arguable because the memory of the interpreter tends to overlap with the memory of the author, and this makes the itinerary difficult and tortuous, since multiple and simultaneous presences of signs, of significant elements must be synthesized and enclosed within a space and time, which are then partially recognizable. Some walking subjects, the topography of a space, a mountain, the church, the itinerary, the fall, a city, a country, an object are, on the temporal scale, stationary realities

within a frame of stability, as our expectations and, above all, our perceptual abilities behave, in this case, with synchronic eyes that simplify and reduce complexity to visually classifiable behaviors and patterns... The human landscape, on the contrary, is more complex: think of it as a symbolic image, a reportage, yet without losing its fundamental characteristic, essential to be recognised. Pictorial reportage belongs, therefore, to a narrative genre that lies between drawing and illustration, between inside and outside. *De Parabel der Blinden*, is a tempera painting on canvas, 86x159 cm, by P. Brueghel the Elder, dated around 1568 and kept in the National Museum of Capodimonte^[16]. In the case of the Parable of the Blind, as intended for popular media, it must go beyond the descriptive aspects to impress with an unforgettable mark: the user of images vs words and vice versa. Was it really essential to lurk The Parable of the Blind among the images of Annalaura di Luggo’s docufilm? Don’t we already find enough of them, sneaking glances at the pen and camera of journalists and poets? Perhaps a good reason exists, and the answer lies in the image source of this installation and this documentary film. At the beginning of the 1960s, an iconographic repertoire demonstrating how eye, glance, sight and meatus had been, for so much of western culture, the opercula from which to spy the eyes of the world outside and inside the eyes of God, still represented a valid argument against sclerotic censorship, tormented by a frame of the unresolved and the obvious as by sickness of vision, tolerable at the limit but, in perspective, one to operate. Those were the days of Flemish studies, and it was necessary to look at the blind in order to rediscover enhanced sight. But is the sighted, or rather J. Derrida’s blind man, as excited about visuality as he was in the writing of deconstructionism? The blind man and the artist find themselves in a similar situation, hanging in the dark and the invisible, searching for a support that can provide them with a footprint or a path, an opening ‘into’ the world. Obviously, the limitation of this juxtaposition lies in the fact that the blind man cannot do otherwise, out of physiological necessity, while the artist is moved by another kind of need, which impels him to enter a territory in which sight abandons it and in which he must learn to orient himself by other means,

to anticipate (ante-capere as a foresight) what comes to meet him. The world of the blind and the world of the artist - to paraphrase Wittgenstein - are the same world of the ordinary person. The difference is in the ways of accessibility to the world, which, in this synaesthetic case, are a metamorphosis of meaning, forcing us to rethink the metaphor of visibility in a paradoxical way, in which we are obliged to consider a 'perspective' of the blind that seems, at least at a naive level, an arcane figure. Like the prophet Tiresias who is blind only in appearance but can see far beyond ordinary mortals, the artist finds himself immersed in the invisible, in a context very similar to the lover educated by Eros. (No kidding, glasses and contact lenses are sold in shops and specialised clinics). Besides, the beauty of Brueghel the Elder is the Parable, his incorrigible point of reference of the verbal-visual culture, that attention moulded on the characters and circumstances of rapprochement, comparison, and explanation of an illustration or teaching. The Parable has always accurately extracted the slightest weaknesses of the icon, sharpening the difficulty of visual metaphors and teaching new depth to the orthodoxy of sight. In this oscillating ambiguity between iconophilia and iconoclasm, he still founds his media fortunes, presenting himself in the guise of the blind. He prefers to keep his iconographic process constantly updated, departing from a frequent criterion of the gaze, which locates the impersonal sphere of the video, or the starting point on the constitution of the screen image. The media operator focuses his attention on the characteristic of the eye of others. Two meanings come together in the practice of Collòculi. Collòculi is the act of seeing with the other and in the other, and, at the same time, the reality that presents itself before my eyes. The present media experience reveals a spontaneous concordance between the subjective aspect, the social history of the eye, and the objective aspect of the phenomenon: the exploration shows me not a chaos, but an object sequence of the Parable of the Blind. This relationship between the Parable of the Blind and the seen world constitutes the structure of We Are Art. The ambiguous structure of the human body that has moved between the screens, seeing and visible, subject and at the same time potential object of perception, suggests that vision cannot only

exist as an encounter between that which becomes life history and heterogeneous receptive ocularity. On the contrary, the sensory features and world experience have an internal equivalent in Pino, Youssuf, Larissa and Noemi, and I would not have an orderly perception if a connecting track in my path as a media practitioner did not prefigure the word. And the video screen, participatory and anonymous art, collective experience, and immersive practice in a shared production that best explores the social geography of the Collòculi is the application of We Are Art. The media operator tells other people how he saw, what he looked for, what he looked at, what he chased and what he interviewed to introduce the interactive structure, in iron, in recycled aluminum and the digital action of the gesturerecognition cameras, invites you to focus on the subjects that are positioned in front of the eye to legitimize one's own image and that of others. In the visible eye of *gesture recognition*, each gaze can recognise the paths that lead from the eyes to the world and vice versa, to my eye, to the eyes of the person exposing his story.

By transferring what belongs to other sensory fields into the visual sphere, the media practitioner goes beyond visual data in the strict sense and expands the potential of vision, arriving, in fact, at Collòculi! This theory of the spiritual eye, of the eye between the material and the immaterial, the thread running through all installation and film complexity, shows the link between screens and lives, reproduction and humanisation. The critic is the one who reveals it, since the art of the media operator is transparent and fluctuating. He is not the person who tells the vision, but the sharing, the origin of the dialogue that shows the universe of suffering thrown into the world in which the Collòculi are built! When he becomes critical of his art, the media worker no longer finds what he spontaneously knows while thinking by doing. The media maker by doing believes, on the other hand, that our knowledge of The Parable of the Blind is the only method to get to the heart of things: to think the composite of soul and body without dissolving into abstract superimpositions; this is the fundamental task of the media installation. The eye and the collective spirit share a natural pact. In his letter on the blind, Diderot shows in the figure of the blindness of optics professor

Saunderson the resources of an intellect that not only corrects the physical impairment, but turns it to the advantage of a deeper understanding of reality. Although this artistic-philosophical case seems to contradict what said about blindness and a hypothetical doing of the blind, we are, in truth, offered another a chance to show that the portion of Being thematised by the artist is mere ob-jectum, only within the paradigm of vision. If we are coherent with our premises instead, and we remember that the history of presence and representation as a *place-before* are only a partiality of a history made also in the invisible, then we understand how the perspective we have on the real can be expanded by keeping account of the experience and blind effort that accompanies the artist's work. Through Collòculi this suspension of the vision on the threshold of the *haptic* is emphasized^[17], to preserve itself in an opening to the event: to the still-to-touch, to the still-to-see that structures our kinesthetic experience of the world, our movement, our desire. In short: the transcendence that dwells in our immanence is analogous to invisibility complementary to visibility, and cannot be exhausted by any panoptic attempt, on pain of renouncing the vital tension that inhabits the observer, the curator and the artist and that prepares us for the surprise of the event. The exploration of Collòculi's sphere, the comparison with the Parable of the Blind, is a "point of dullness"^[18], also because an eye that wants to see itself as a sighter will find nothing but a reference to itself (solipsism and self-reference). Thus we too, when looking at Collòculi, need an 'external indication to understand that it is a self-projected WE', otherwise it is left to the field of hypotheses, which, like that of memory, is a point of blindness relegated to the contingent and not really a 'diaphanous' and 'pure' intelligibility. In a conference in 2002, two years before his death, returning to the subject of the experience of vision, Derrida raised this very question again: "It is a question of knowing whether the sight is an experience of the first kind, that is to say, that it has to do, as is often believed, with what is in front [...], I see what is right in front of me, or whether vision has to do with invisibility or visibility that does not stand in objectivity or subjectivity [...] the essential possibility of the visible, is invisible"^[19]. In conclusion, for Collòculi

and for We Are Art (starting from his visual enunciations of stories and comparisons with Pino, Youssuf, Larissa and Noemi) all this helps us to understand how in reality the sphere of the sensible and the intelligible are not separate. If a part of art critique and semiotics has warned us against the senses, against the fact that they can deceive us, even though we can only build upon them the sense of a knowledge that rises to certainty, with medial experimentation we can see that even "artistic literature" does not belong only to the realm of the visible (thus intelligible), but shares to a large extent a similarly "matrix" blindness, in the co-belonging of the literate (reader) with the world, to its affectivity, and not in a privileged position from which to observe it. No exasperated rationalism can, therefore, guarantee, in its monolithism, a made and finished system of reality. However easily one thinks to get rid of the dimensions orbiting around the logos and crossing the human being (sensibility, affectivity, corporeity, inspiration, drives), one cannot reduce "the being of fruition" to an asphyxiated monopoly, regardless of how much it improves and erases, in its metaphysics its metaphors of a perfect, transparent, pure vision/intelligibility. Language itself betrays this *white mythology*^[20]. The experience (the artistic one as a way of accessing reality other than the sedimentations of philosophy) shows us the impossibility of configuring this space of transparency and invites us to re-enter "the senses of the world"^[21], in its folds and blind spots, first and foremost those of aesthetics itself, discovering them along the course of its history and in its language. If the curatorial exercise oscillates between the position of the mole that digs blindly in the making of history and the panoptic gaze of Minerva's owl that can embrace it in its flight over the twilight, we should say that it is nothing more than hindsight. and that, even when the critical gaze rests on the world, it cannot possess it *sub specie aeternitatis*: the literary-artistic effort, also a gesture of love as they say, cannot be exhausted. It is another infinite task: it is the groping of embodied bodies and reasons, to some extent blind, to some extent transported to a zone of non-visibility integral to our visibility, through lack, desire and absence. The semiologist and the curator not only cannot be transparency for themselves - the seeing

eye does not see itself seeing, as in the Collòculi - but neither can they abstract from the world by denying their own constitutive limits (not to be confused with limitations). Every curatorial expression, every visit to the Parable of the Blind, constitutes a point of access on the world and, at the same time, carries with it a blind spot in a supplementarity^[22] that precedes the activity of postponing and postponing as delay. Blindness, in fact, accompanies both the beginning of curatorship in its ascent beyond common sense, and the end of it in the difficulty of being able to readjust to the lack of

light in the ocular cavity. Hence, this work carried out at the limits of art, artistic literature, curatorship and of the participating observer (the new media-watcher in possession of a smartphone) becomes useful for rethinking media itself: from its beginning, perhaps going beyond the abstractions of pure knowledge, re-evaluating its praxis, opening or renewing the association with other fields of human sensibility and experience, from rethinking the semantic structures that express our confrontation with the world, our inhabiting it through the language of old and new media.

1. Figure consisting of arranging in reverse order (crosswise) four elements, which correspond syntactically or semantically, and occur in two sentences, in successive members of a sentence, in one or two verses. For example: life and death, sorrows and joys; “women, knights, weapons, loves” (Ariosto).
2. Original edition of 1981, tr.it by E. Pocar, *Confessioni e Diari*, Milan, 1972, pp. 1112 and 1110.
3. Seeing something ‘as’ something does not pertain to perception but to thought, i.e. language.
4. With explicit reference to the work of Florensky, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, edited by E. Zolla, Adelphi, Milan, 1977.
5. *L'occhio e il Spirito*, tr. it. and edited by A. Sordini, pref. by C. Lefort, Se, Milan, p. 13.
6. Ibid., p. 15.
7. Ibid., p. 17.
8. Ibid., p. 18.
9. Ibid., p. 19.
10. Ibid., p. 20.
11. Ibid., p. 23.
12. Ibid., p. 25.
13. Ibid., p. 49.
14. Ibid., p. 54.
15. Ibid., p.63.
16. Aldous Huxley and Jean Videpoche, *The Elder Pieter Bruegel*, Wiley Book, 1938; U. Bile and M. Confalone, Museo di Capodimonte, Electa Editore, Naples, 1999.
17. Haptic: tactile, relating to touch, based on touch; from English haptic, back-formed from the earlier haptics ‘study of the sense of touc’, coined and adapted from the Latin term haptice by Isaac Barrow (mid-seventeenth-century English mathematician) from the Greek verb hápto ‘to connect, to make contact, to touch.’ Example: ‘I turned off the haptic feedback on my keyboard, because those little vibrations under my finger make me furious.’ Hence a kind of installation of haptic media.
18. It follows that obtuse should be understood not in the sense of foolish, stupid, but about the angle greater than ninety degrees. The “obtuse sense” - Barthes writes - “is not structurally situated”: it is not found in the langue [...]; but it is not found in words either [...], it is a signifier without meaning”: evaporation of meaning that, distancing itself from the referent, leaves it to be “only a thin cloud of the signifier”, see: R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, it. tr. by B. Bellotto, Einaudi, Turin, 1988, p. 72.
19. J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Jaca Book, Milan, 2016, pp. 91-92.
20. J. Derrida, *Margini della filosofia*, ed. it. edited by M. Iofrida, Einaudi, Turin, 1997, pp. 273-349.
21. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, ed. it. edited by M. Carbone, Bompiani, Milan, 2003, p. 193.
22. That is, the media flow that goes from our observational instincts to new media topographies.

PETIT RÉCIT | PETIT DE-RÉCIT LE CONTRAIRE D'UN ITINÉRAIRE COURT ...

Gabriele Perretta

From the various quite enthusiastic indications given by *Collòculi*, about the future incarnation of *We Are Art*, the signals of the science of the eye, each try in their own way, to locate this future landscape over time. Predictions are known to have an unstable character, and none of them can be reliable, as the forces operating in the world are unpredictable and subject to unforeseen changes, either anticipating or delaying the supposed moment. One thing is certain: the incarnation should take place by the beginning of the Third Millennium. Except that beginnings is a very broad and imprecise time definition. Another generic detail is that the incarnation of the pineal seed, the seed on which the *Collòculi* feed, should have as its subject a blind person observed from the outside, a *Mr. Visionary*, probably in Naples. Hence the image of super-sight, i.e. he acts with superior, and therefore magical, faculties, without making himself known and acting, rather, in the absolute self-reflection of the eye and anonymous sight (developing secondary modelling systems?). Externally as mentioned. In fact, *Collòculo* is the *Lord of sight*, perception, artistic abstraction, the hidden enigma to be solved (the structure of the secondary language to be discovered). Being recognised is dramatic for him, as his power vanishes before the induced awareness of those who observe and confront him. But his tragic desire is to camouflage the eye of the eye, sight squared, and he attempts to do so covertly, acting through an intermediary. Signorelli’s fresco in the Chapel at the bottom right of Orvieto Cathedral paints this situation very well. In fact, one recognises a figure standing on a pedestal - who may outwardly resemble what one imagines Jesus of Nazareth

to be - but with a cross-eyed gaze as if he were cross-eyed: and behind him, a bald being, with two horns, who suggests to his ear. his fresco, which deals with the fall of a superior sight, does not enter into what has been said and seen so far, which instead deals with a *Collòculo*. However, there is a sort of confusion, as the two figures are confused, although *Collòculo* is decidedly blind, indeed he is the opponent. A detail that might give more certainty is that of the rhythm of the glances and views. And here we come to a consideration that might be relevant and perhaps right. Everything that, in language, expresses, cannot be expressed. This, but then the discourse should be expanded, is the Mystical. That which exceeds the world, which is outside it, is not sayable, is not thinkable, because we are always already in the world, we are always already in language. It, however, shows itself, in language itself, and cannot but live in this dimension, that is, inhabiting pure silence and the gaze of those who tend to it. Here then, too, in Wittgenstein the fundamental dimension is that of sight, of the revealing of a form that cannot be said, but, as it were, only indicated. The rest, Wittgenstein writes, can only lie in silence. ‘Of what one cannot speak one must be silent’. This is, according to Wittgenstein, the Mystical, the ineffable dimension that from outside informs language and, as form, is not utterable, since all our utterance of form is an assumption of it.. It shows itself, and that is all. We ask ourselves at this point whether learning to exercise artistic literature does not also mean learning to see, to cast a different, higher, brighter gaze on things, that is, to exercise vision, as Schopenhauer wrote, to become ‘a pure eye on the world’.

COLLÒCULI WE ARE ART

Gabriele Perretta

1. Multimedia is one of the main substances of our imagination, a projective art par excellence: its frames, immersive environments and floating icons condense and represent social life issues and contemporary feelings giving visual efficacy to fundamental aspects of the media debate. For a long time for this reason, the medial lab, has become a full-fledged part of scenario or vision exercises. In the contemporary world, the media lab plays both the role of reproducing the real and a role of fracture. In the second case, the digital media lab produces the estrangement and cleavage that are the terms of today's art and the border crossing from which different virtual images and behaviours emerge. The world, as seen through the eyes of digital artists, is an extraordinary web of linked and edited acts, media improvisation and visionary automatism. The purely visual acts are scanned by the pace of research so that the aura of representation and dialogue with the various forms of artistic correspondence hovers around them. Art aims to give us a feeling of the recorded events, which has to be vision and not just recognition. To achieve this, the digital lab uses two processes: the alienation of things and the narration of lives and life documents. Certainly today, the digital laboratory occupies, in cultural production, in the complication of form, in an even richer way, the role that other media or theatrical performance, music and melodrama played in the past. Often filmmakers and multimedia artists attempting to unlock new horizons, or create original representations of events or musical themes, deliver imbalances of the future. Similarly to writers, although visual materials

have such a format and appeal that they become a hugely important and rich support for those designing scenarios or fields of exposition.

The visual element (painting, drawing, photography, cinema, the web, etc.) is now, with full rights, not only a tool in the process of representing reality but also a fundamental element of support for the decision-making process in many creative and constructive spheres: from the remodelling of media formats to the construction of new architectures of vision. Film and media installation becomes an element of synthesis, helps to focus on the conflicts - in images - with the present, and provides supporting evidence for media education and codification. "The media universe", even in its diverse cultural roots, is a tool for approaching the Earth and its many worlds. The multifaceted character of the media universe allows a formal coupling of artistic languages through a work in progress. The methods used for this purpose vary: one more participatory and close to the constructive and explanatory relationality games style, the other on the "base map" between installation and film or documentary. The event of the media format is the emergence of a difference that stands out "in something else" in a "partial way" perspectively and, because it is part, poses the "problem of participation". To participate means to take part, to be a part. What does it mean to participate in the world, in the world of the event? The pure immanence of the medial involves the difference of visual languages, without numerical distinction and separation, between the background of substantial variety and the "emergence of the format". With the medial, the immanency of the format knows a turning point, taking

on a critical significance, whereby artistic practice should not be judged from external technological exigencies. Paraphrasing the poet, therefore, either one has to believe either the facts, or the interpretation wherein only 'flashes of expression' are found. The inadequacy in asking the conditions of possibility lies therefore, in the absence of an explanation other than installation and cinema, both of the exposed and the exposable. Here, the term life is the name of the exposed, but not as photography would have it, assumed pre-iconographically, outside the system and the rigour of the concept. Understanding the meaning of the format of the technique and its exposure, understanding its experiential rootedness, is perhaps the crucial stake of Collòculi and We Are Art.

2. The truth is that in academic visual art - that is, in the so-called classical visual construct - the eyes do not exist. Or rather: they must perform their task, often very important, but without being in any way conspicuous. Why? Because what matters in this kind of visuality is the line, the movement expressed as a whole: that of painting, graphics, or drawing, culminating on two- and three-dimensional surfaces. And anything breaking it - any quivering of an autonomous eye, so to speak, as opposed to movement (that, why not? of the soul) - was and is considered contradictory, external, unreasonable, post-fontanian, or perhaps post-spatialist. Except that of the face, boldly independent of the gaze, was and is a movement necessary to the two-dimensional visual synthesis and thus charged with a legible mirror message. The same thing somewhat also underlies the

movement of other arts, in academic representation, for it too must be an integral part of the movement that stops in the mimetic specularity, of which the view is the structural element, with a relative necessity to flow in line, stretching the dimensions of the medium as much as possible.

In short, the nineteenth-century classical image (that of the great classics) is the animated expression, the desire for action not actuated. If the painter deviates from the strict adherence to this unwritten visual law, the two-dimensional gesture immediately seems a leery flag gone wild and, moreover, heavy as stone. Only in the twentieth century did a singular painter like Francis Bacon set out to recapture the hands, the movement of the eyes, even in an entirely abstract context. The eyes in the strokes to the painting, to Bacon's painting, regain the license of disrespect, of drift, in sudden expressions of chromatics, whimsical, witty, even in total contrast to the direction of outline, of reproduction. Increasingly, the license of free expression accentuates in the creations of contemporary painting, especially on the horizon of figural. The eyes, in multimedia, on the screens, and in formats of media production are, on the other hand, the element of strength in expressive multi-vision. For in this limb the narrative message -- and any linguistic-expressive value one recognizes -- is entrusted in large part precisely to the Collòculi, who imitate, explain, comment on, exit and enter the screens (or perhaps from the screens!). By devoutly looking at both of these arts - intending them as not strictly visual or verbal - one will see that it is precisely in the eye (in their verbal or nonverbal

use, which is to say, in the use of movement that also involves the living body), that they differ. The difference is the following: in multi-vision (and in everyday life), the gesture, the movement of looks ends where the experience ends. In performance, on the other hand—an art in which the expressive message is entrusted to movement as a whole (and as it flows)—the movement of the eyes on the screen seems to come from the depths of the soul and continue beyond, that experience, forever. Even in everyday experience, eyes are important; because the technique and aesthetics of this transferred eye from two-dimensional to enhanced reality (in its various Collòculian approaches) are often totally multi-visual, i.e., medial: every engagement of the eyesight of people, in the media installation and in the documentary film narrates. And it tells with the eyes and (haptic) touch, mainly, and according to codes of an absolute social connotation: each eye of Noemi, Youssouf, Larissa and Pino, the life of a person, the dimension of a sharing, the recognition of a portrait, an identity, a story, a collective feeling. And any change, even the slightest, in those eye movements can change even its meaning altogether. The universe—an assortment of gestures, behaviours, life stories and related meanings^[23]—is called by synthesis: Collòculi versus We Are Art. A fabric of mirrored eyes has been enveloping our world ever since we entered what Collòculi calls We Are Art, in a field of semiological formats in which it is easier to locate an icon than a discourse. The Collòculi devour us, harass us. We are immersed, plunged into the installation of a large eye and the equivalent of a film documenting the story of eight eyes for four expanded subjects. Screens embedded in smartphones have changed the use of photography, and reproduction cameras function to emanate mirrors of stories and tactility. Lives happen on the place where the screen is; too numerous to merit preservation, so numerous that soon all the facts of Collòculi and We Are Art's installation become the object of a collective poetic expression, like the typing of a simple purpose. There is no symbol without inspiration, visible sphere without invisible, figuration without trans-figuration, sight without oversight, concentration without dispersion. The concept of transfiguration, of plastic “arterity”

of the visible datum, reinterpreted, resemantized, a theme marginalized by so many contemporary gazes, seems to be at the center of Annalaura di Luggo's artistic investigation. It is an “installation,” set up and contemplated in the project of Collòculi, in an unprecedented alternation between “iconography of the sensitive eye” and “synaesthesia of interaction,” shaping the total language of the multisensory work. Collòculi is a log that tends to the visible, that tries to bring to manifestation what is perceived, what the individual perceives, managing to give it a universal character. Annalaura di Luggo produces feelings of herself, of “life boys,” but, at the same time, she manages to speak of the history of the eye. Annalaura di Luggo “makes feelings” in a different way than we experience them, meaning that she produces them in a new way, not just re-produces, but produces something in which everyone can recognize themselves: “views” in which everyone can inhabit. Sight cannot live without art, for the simple reason that art cultivates the feeling of the eye—part to which it is attached—in the lives of others, in the colours of others, in the “life experiences of common sense.”

OCOLLÒQUĪUM [COLLOQUIUM], COLLOQUII
CONVERSATION, DIALOGUE, MEETING

ŌCŪLUS [OCULUS], OCULI
EYE, ORGAN OF SIGHT

Collòculi derives from the fusion of two lemmas, and in combining grammatical and artistic meaning, it becomes a circular form, taking as its “essential geometry” and as its “conceptual structure of sustainability” the link between person, work and environment. Sculptural project, media image and “multisensory” remediation, Annalaura di Luggo's Collòculi, while modifying the context in which it is inserted, enables the activation of a mechanism of renewed awareness towards the installation, no longer or not only a surrogate of monumentality, but an opportunity to reread human dimensions transfigured in changing contexts. Form does not resolve in itself: it is effective and corporeal force and requires physical involvement to be “seen”, fruited and experienced. Plasticity, determined by the accumulation of recycled aluminum filaments, is the nest of internal

movement (renewable and interchangeable) offered by a screen which, through a camera system (*gesture recognition*), makes the user an integral part of the action.

In the European aesthetic and late Romantic reflection of the late 19th and 20th century, provoked by W. Worringer, the avant-garde “is in reality nothing but memory and tradition, historical inversion and citation of the past”^[24], there is the new wind of a freer expression of feelings and emotions, the rediscovery of nature, of the aspiration to escape from one expressive technique to another, to flight, to transcending the harsh laws of gravity, and sight, the conversation of glances, in a special and unique way, embodies this intermittence, this fixity in the crossing of artistic correspondences. In modern art, on the other hand, the strength and nobility of the living creature seems to be centred in a stylised interiority, seemingly able to hold fast to the screens. The special or specious effects, which had made people believe in miraculous apparitions and the photography of spirits, have become the daily fare of the media and clip makers, who create them with a flick of the thumb (with a haptic stroke). Little by little, the space left between the image and its representation becomes thinner. Would a young man, who tells his story in We Are Art through the screens of a console and who cries when the story itself asks him to release himself, be nothing more than an image? The digital faces of Pino, Noemi, Youssouf and Larissa, whose enigmatic eyes follow the camera movements, even involuntary, of the fascinated spectators, strike us. Are they duplicates, or other ourselves asking us to participate in the Collòculi? Are we not by any chance sinking into a world of other Eyes? It is not a vain fear. The Collòculi techniques bring our eyes closer to their model of representation. Other symptoms are added, such as the media art's taste for the post-ready-made, which transforms ordinary stories of four difficult boys and turns a life into a living sculpture. Even the role-playing exchanges between the theatre and the four boys lives, or the cult for their existential experimentation, where every dialogue, every iris, can suddenly take on a symbolic value which transforms it into the image of what comes close to salvation.

Collòculi > We Are Art is perhaps more than a representation: is it already an act or an act in potency? This relationship between image and life with its object intrigues and awakens the old *controversy* of *catharsis*, the power of a story to replace the real image of a spectator, to produce considerations, provocations, questions, emotions, substitutions. This is how the theophany is fulfilled in the symbols of transfigured and interactive sight: stories that are paths of affirmation of the individual and that nourish the meaning of a research; artistic and human interaction, oriented towards inclusive and comprehensive horizons. The starting point is about the eyes of four boys, victims of bullying, discrimination, alcohol and crime, who through the languages of video art and immersive reality, open wide a human and poetic universe, involving the viewer in a confrontation that cannot be without consequences, because “looking into each other's eyes” means predisposing to dialogue, to encounter. Thus, in the soliciting and free practice of dialogue, the value of each individual in society is affirmed, stimulating our point of observation of the world. Resuming the observations conducted by Annalaura di Luggo, we are now called to see this transmutation—from sight and lives of others, to self-sight and life-through the singular process of Collòculi. Says the artist: “*I see through people's eyes and beyond the common vision. I see the eyes that confront suffering, to give meaning to what they express. In the eyes I see diversity and uniqueness. Through the eyes, my 'protagonists' strip themselves of prejudice and conditioning, exploring invisible spaces. So they tell things that no one wants to hear, things that no one wants to see. Things that others often prefer to close their eyes to! I chose to explore the human, to see new eyes. So I try to return images in search of the singularity of the gaze. I like to enter into symbiosis with the depth of each one: by crumbling the traditional image of eyes I recompose it in a dynamism of freedom, movement and spiritual transfiguration. This is why I need to provoke the viewer, giving back images that are neither conventional nor reassuring: because they are images of experience, metaphors of life... For We Are Art, I chose stories of young people on the margins of*

society: through a path of transversal inclusion, I dealt with young people with different difficulties; I looked in their eyes for the ability to get up again, the desire to start over. I hope, among other things, that I succeeded in stimulating the idea of sharing, the strength to build certainties. Ultimately capable of looking far ahead! In this search for lives and stories of survival and redemption, I find inspiration for my research and attempt to make sense of my work as an artist. My work always aims to become collective works with a social and socialising function. Without leaving room for discrimination.”

Behind the right to be able to freely manifest one’s seeing, it is clear that there is the fact that everyone must have the possibility to do so, but at the same time, everyone must have the awareness of what they can see. Annalaura di Luggo adds: “We Are Art was created to stimulate a spiritual awareness of the value of every human being... because we are all works of art: We Are Art! It is a journey from darkness to light ... As in all my projects, I need to use energies made of life, to which I combine manual skills and technology so that the viewer becomes the protagonist of the scene, identifying with the lives of others. Collòculi > We Are Art is both a multimedia work and an evocative container, with not only an aesthetic function but also an ethical and social stimulus. Through this work, I invite the public to an immersive and multi-sensory, digital and interactive experience, with a strong propensity for emotional involvement. The work leads towards a visual transfiguration that tells an evolution of history, stimulating awareness of inclusion. It is because of this, or even because of this, that the intimately personal stories of four young people embarking on a path from darkness to light are documented...” In the We Are Art experience, the artist finds con-sentiment with his neighbour and realises con-sentiment with the recipients of his work. “The aural experimentation of sound design makes the project usable even in the absence of visual capacity. The sound design, which brings back the real noises of the scene, becomes inclusive to the different visual ability as well. We Are Art is not only social and artistic research on human perception, but

also an affirmation of the value of the individual as an active part of society. Here are the eyes of the four protagonists I have chosen, revealing as many singular stories of survival and redemption.[...] Collòculi has the shape of a giant iris and is made of recycled aluminium; I like to imagine it as a representation of our planet and as a symbol of circular economy and environmental sustainability.”

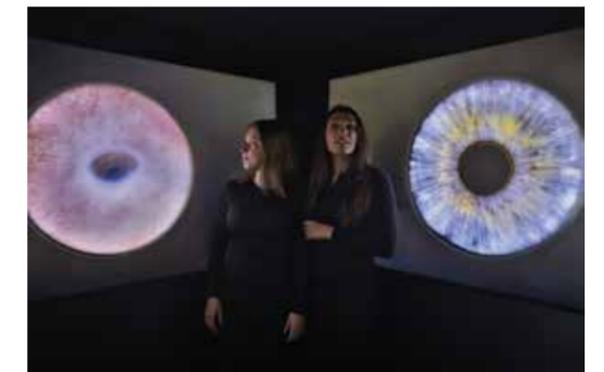
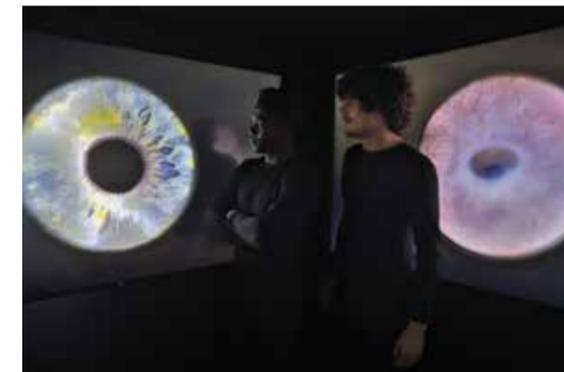
The intent is, therefore, to help subjects recover their identity, starting from the rediscovery and custody of the ‘autopoietic’ sense. This is possible by opening up to the metaphor of sight (realm of intimate values and feelings), of the person and of self-reflection: “The work summarizes the intimate and inner evolution of Noemi, Youssouf, Larissa and Pino. Those who are redeemed from their past and transfigured into artistic images. There, where the iris invades the human silhouette, with an inversion of perspective in which it is the body that is enclosed in the metaphor of a soul, an expression of the beauty of divine creation, which leaves no room for discrimination. We are all God’s children and we tread the same earth. In His eyes are we not all equal?” Simone Weil wrote: artistic practice ‘is generally regarded as a particular form, whereas instead, it is the key to supernatural truths’^[25].

In our virtual culture, however, there is something very similar to Collòculi’s code and which does not only concern cinema: it is the alphabet of the installation which, synthesized and simplified, is analogous to the alphabet of the relational condition. Algorithms make it possible to smooth and unfold surfaces, imitate the structure of the most diverse materials, vary movements and expressions with light and shadow, rotate objects, and place them in the centre or in a dynamic perspective, to give the illusion of the third dimension. What happens when stories become image gestures, losing their support (picture) and turning into algorithms? The propensity of the image is to integrate itself into things. Well, in We Are Art - the correspondence between Collòculi and the docufilm directed by Annalaura di Luggo - this did not escape. And the pleasure we were talking about a little while ago has not escaped the notice: the pleasure that the moment of a dry gestural or visual sequence gives

to the public, in which the documentary acts according to obscure codes - not immediately legible - and yet in their entirety intensive, ambiguous, dramatic. Perhaps it all began with a testimony of existences, the four boys of life (the eight eyes of character), differently abled and ‘differently different’ who really, in their past and present, dealt with re-education and therefore knew their condition well. The Collòculi model, where it recognizes itself as a social work of art, always and has always stimulated in its artists extraordinary autobiographical improvisations, on which history, exhibition and representation elaborate their own

precise choreography (very original, truly his, and which, however, also belongs to the individual subjects who participated in it, including the writer who followed the development and treatment). Well, the group of difficult children are asked to perform themselves, to relate their selves to the collective narrative of We Are Art, using a Sound Alphabet and the lyrics of a self-valorizing song. When the image is branded or etched into the skin of the installation and docu-film it becomes scarification, a scar. Its internalisation can become perceptive. The identification of Collòculi with its model functions as a treasure chest, like a box of introspective tools.

23. And together, each of these gestures and the art of using them in the manner of *Art.comm*, by Gabriele Perretta, Castelvecechi, Rome, 2002.
 24. W. Worringer, *Problemi formali del gotico*, edited by G. Frank and G. Gurisatti, tr.it. Venice, 1985; *Astrazione e Empatia*, Einaudi, Turin, 1975.
 25. S. Weil, *Quaderni III*, edited by G. Gaeta, Adelphi, Milan, 1988, p.364.



WE ARE ART THROUGH THE EYES OF ANNALAURA

Stanley Isaacs

**Production supervisor and creative consultant of “We Are Art Through the Eyes of Annalaura”
Documentary**

Over the past several years, the human condition has suffered deep emotional trauma. Far too many of us, during pandemic, have experienced the pain and depression of isolation, abandonment and developed a loss of self-esteem and personal value.

One of the ways to shine a light into the human soul in the darkest of times is through art. Art... the expression of human creative skill and imagination that requires commitment, technical proficiency, emotional power, dedication, beauty and most of all heart.

Heart... which in so many ways can bring us all joy, hope and optimism.

And heart is at the center of every artist endeavor of Annalaura di Luggo.

I have had the pleasure of knowing my “sister” Annalaura for years, not only as a dear friend, but as a person with deep humanitarian values in addition to being a volcanic force of nature.

When she asked me to collaborate with her on her newest and most ambitious artist concept “We Are Art”... I was honored... I mean who wouldn’t jump at the opportunity to stand side-by-side with such a visionary artist, especially after the rewarding alliance we had working together on our previous collaboration, “Napoli Eden” documentary

However, the numerous challenges we faced every day on “We Are Art” were unlike any I have ever experienced in my 40-year career as a filmmaker... not only artistically and technologically, but spiritually as well... and in the end when I saw the results of our efforts and the change it made on those who were at the center of our work it made every day even more memorable and rewarding and I look forward to my next artistic adventure through the eyes of Annalaura.

ANNALAURA DI LUGGO WE ARE ART

Greg Ferris

**Marketing consultant of “We Are Art Through the Eyes of Annalaura”
Documentary**

I am honoured to work with Annalaura on her new documentary film “We Are Art Through The Eyes of Annalaura”, which is an inspirational story of creativity, second chances and new beginnings.

As a proud member of the Los Angeles based Academy of Motion Picture Arts & Sciences (the Academy Awards or the “Oscars”) I have been fortunate to see a lot of movies, which I love. I met with Annalaura in September 2021, and she outlined her initial ideas for her “Collòculi” artwork (a unique immersive, multi-media, interactive art installation constructed in the shape of a Giant eye from recycled aluminum symbolizing environmental rebirth and recycling) and how she would integrate the stories of some young adults in Naples who faced and overcame life’s serious adversities.

I chose to be part of the “We Are Art” team, as I believed from the start that the movie’s strong message is a unique one, in that it highlights the lives of these young adults living “on the fringe” of society and it gives them a chance to tell their stories and raise their self-esteem.

As Annalaura interacts with people from all walks of life, her spiritual vision was to include as many different challenging stories as possible in her film.

With this social inclusion and human storytelling, I felt (along with others) that it was worthwhile submitting the film for consideration for an “Oscar” in the Documentary Category.

In addition, Annalaura’s song “We Are Art” (written and sung by her in the film) is both entertaining and it reminds all of us of our unique contributions to the world.

With Annalaura’s viewpoint that We Are All Works of Art, once the movie was completed our next challenge was to set about trying to make sure that people get a chance to see the movie to help them understand that their own lives are unique. With over 25 years of experience as Senior Vice-President of Marketing for Paramount Pictures Canada, I put together a Marketing team that could assist Annalaura in her efforts in North America.

The movie opened in theatres in New York City and Los Angeles in the United States in September 2022, with Annalaura being interviewed by media interested in both her artwork and her film story.

We hope you will have the opportunity to see “We Are Art Through The Eyes of Annalaura”.

WE ARE ART RESEARCH NOTES

Annalaura di Luggo

1. For me, every human being is a beautiful creature of God. I have always explored human nature through sight, investigating the eye, its expressions and its colours. The eyes are the mirror of the soul. They are a universe of infinite differences through which I interpret my artistic endeavors: photos, videos and films. To do this, I have developed and patented a special camera that allows me to explore the iris. I lay it bare, I dilate it, and I display it in a gigantic format as a reminder that we need to look at each other in the eyes. This is the starting point of my creative path. My artistic and human experience revolves around my interest in the human spirit and the value that resides within each one of us. From this poetic insight springs my research which is expressed through a stylistic amalgam of cinematography and the most advanced research in video art and 3D imaging and documentary filmmaking as well as interactive immersive installations. On one hand, there is the exploration and curiosity towards the most advanced visual currents and video-artists such as Bruce Neumann, Bill Viola or Fabrizio Plessi: from the latter, I borrow the interest in form, image and its totalizing effects.

My work is always collective, rarely revolving around a leading figure. In “We Are Art” I choose a “transversal inclusion”, that is, confronting various kinds of difficulties that only through participation and sharing can find possible ways out. “We Are Art” constitutes not only social and artistic research on human perception, but also an affirmation of the value of the individual

as an active part of society. The eyes of the four protagonists I have chosen unveil as many singular stories of survival and redemption, with a social inclusion function.

2. The documentary, through an audiovisual journey that draws on the languages of video art, 3D, experimental cinema, and sound design, aims to offer a visionary portrait of young people who, thanks to their skills, have succeeded! I practised meticulous work of audio and video transitions, focusing on the eyes; eyes that are continuously “moulded,” becoming the door through which we can perceive the essence of the human being.

By stripping away debilitating prejudices Larissa, Noemi, Pino and Youssef allowed themselves to transform into a new collective entity... an entity of hope change and optimism.

Thanks to some special effects, they reveal themselves in the colours of their irises, which, expanding, coincide with the perimeter of their bodies, becoming the “mirror of the soul.” And the soul takes over the body.

By exploring stories full of suffering but at the same time full of dignity, I allow hope to take over. How did I go about all this? Through a meticulous image work where the video camera lingers in the search for beauty despite a completely insidious starting point. And again through the mixture of various languages, some more conventional, others experimental, the four young adults, have allowed my work to become a “living work” and “place” of awareness.

The documentary takes the viewer on the spiritual journey by following my creative process from inception to realization. In doing so, not only the four young adults

transformed I too underwent transformation and gained new insights in the power of resurrection of the human spirit. We Are Art!



WE ARE ART THROUGH THE EYES OF ANNALAURA

DOCUMENTARY

PRODUCED AND DIRECTED BY

Annalaura di Luggo

PRODUCTION SUPERVISOR AND CREATIVE CONSULTANT

Stanley Isaacs

ART CRITIC AND CURATOR

Gabriele Perretta

DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY

Emilio Costa

EDITED BY

Christoper Roth

MUSIC BY

Paky Di Maio

SONG BY

Annalaura di Luggo and Paky Di Maio

SOUND AND MIX AUDIO

Rosalia Cecere

VFX MANAGER

Guido Pappadà

MARKETING CONSULTANT

Greg Ferris

PUBLIC SUPPORT

The film obtained the support of the Italian Minister of Culture (MiC), of the Campania Region Film Commission, of the Banco di Napoli Foundation and of Luca de Magistris Private Banker Fideuram.

RUNNING TIME

70 minutes

FORMAT

HD Color

AUDIO

5.1

CAST

Annalaura di Luggo

Giuseppe (Pino) Amabile

Larissa De Maio

Noemi Lucia Marano

Youssef Kone

Stanley Isaacs

Gabriele Perretta

SYNOPSIS

Filmed in Naples, We Are Art Through the Eyes of Annalaura is an inspirational story of creativity, second chances and new beginnings. The documentary feature depicts Annalaura's journey as she undertakes her most artistic challenge, creating Collòculi>We Are Art, an immersive, multi-media, interactive art installation constructed in the shape of a Giant Eye made of recycled aluminum, symbolizing environmental rebirth and recycling. She incorporates her artistic visualization of the lives of four young people who overcame adversities - such as bullying, racial discrimination, blindness, alcohol and drug abuse, sexual discrimination and crime- found a spiritual path out of the darkness into the light, reclaimed their self-esteem and found new value in life. Once completed, the narrative was integrated into the Giant Eye and projected through the pupil, allowing the viewer in the gallery, through virtual technology, to interact and become part of the installation. Thus, with each individual viewing, Colloculi undergoes transformation as the art, and its protagonists and the viewer reflect as one... We Are Art.

GIUSEPPE (PINO) AMABILE

I “see” that crime and drug dealing have caused me to permanently lose a father. I will probably never see my mother again, except through the bars of the prison. I lived on the street where the law of survival of the strongest results in people bullying others to stay alive. I don't want to end up in jail. I live in a foster home because I have never had a home or a family. My parents lost; i won't lose! I will undertake any kind of job, trying day by day, to win my challenge.

I can proudly say that “I AM A WORK OF ART”.

LARISSA DE MAIO

I “see” my past as a wound that has now healed. I have been a victim of bullying for many years. I had a malformation in my chin due to a fall when I was a baby in Russia before coming to Italy for adoption. I felt different not having known my biological parents and for my appearance. I felt abandoned, and insecure. I foolishly thought of finding an ally in alcohol which created further problems for me. The courage and determination and affection of my new family, including an operation allowed me to demonstrate my strength.

So I got up, in the certainty that “I AM A WORK OF ART”.

YOUSSEF KONE

I “see” beyond the horizon the future awaits me. Yes, I was an illegal immigrant in Italy. In the Ivory Coast, I only had eyes to look back, there was no future. I decided, with pain, to move away from a land that I loved and from my beloved family. Thanks to my strength and with God's protection, I started my journey and I arrived in Italy where I worked hard to find a good job. I found myself teaching others how to deal with their difficulties. Now I smile and attract other smiles. I have a family including a daughter who looks like me. I proudly repeat to them that “I AM A WORK OF ART”.

NOEMI LUCIA MARANO

I “see” the world around me positively...because of my blindness, I do not perceive it according to the common way of thinking. I have never seen the world with my eyes, but my perceptions are stronger than many simple “glances.” I am proud, and I do not feel inferior to anyone. Everything is in my control. My parents taught me how to fall, in order to learn how to get back up. I sing, dance, and work with blind youth. I volunteer in a kennel and go horseback riding. The empathy I have with animals is incredible.

I say without hesitation that “I AM A WORK OF ART”.

INCLUSION OF MINORITIES

The artistic crew consisted of 7 females - including 4 blind young women, a young woman with Down syndrome and a young woman with alcohol addiction - one transgender young adult, a young man with autism, a paraplegic young man, a black immigrant from Africa and four individuals with past criminal records.

The Chorus of the song We Are Art was composed by a blind lady and a visually impaired young adult.

The majority of the Technical Staff was female and included a female translator who is blind and a post production team made by one Hispanic and one Indian female.

The troupe also consists of various LGBT members.

ANNALaura di LUGGO

Annalaura di Luggo (b. Naples, 1970) is a multimedia artist and painter based in Naples. In 2019 she was invited to the 58th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia (Dominican Republic Pavilion) and in 2018 she is invited at the ONU in New York with her multimedia solo show Blind Vision which inspired the creation of the homonymous award winning documentary based on the artist's enlightening journey with visually impaired people. Fusing aesthetics, performance, and technology, the artist creates visually striking works that invite dialogue about social issues. She has, with dexterity and empathy, tackled incarceration ("Never Give Up"), topics of the marine world ("Sea Visions / 7 Viewpoints"), human rights ("Human Rights Vision", for Kennedy Foundation), blindness ("Blind Vision" presented at the United Nations and at the Italian Consulate in NY) nature and biodiversity ("Genesis" present at the 58th Venice Biennale) and environmental issues ("Napoli Eden" artistic and cinematographic project). To create Napoli Eden Annalaura di Luggo used recycled aluminum to construct four site-specific monumental installations open to the public that encouraged debate on sustainability in her hometown, Naples. This project inspired the director Bruno Colella in the creation of the docufilm Napoli Eden, which tells the artist's creative experience. Qualified for consideration for the 2021 Academy Awards in the Best Documentary Category, Napoli Eden received numerous awards and nominations from prestigious festivals around the world. Recycled aluminum is again chosen by the artist for "Collòculi > We Are Art", her newest gigantic sculptural iris that transmits multimedia and immersive contents, previewed at the Banco Napoli Foundation in Naples and at MANN | National Archeological Museum of Naples. The creative process is the focus of the documentary "We Arte Art Through the Eyes of Annalaura", directed by the artist herself, which displays a mixture of documentary video art and new media. The documentary qualified for Consideration for the 2023 Academy Awards in the Best Documentary Category and Best Song Category. Her bibliography is extensive, with interventions by major art critics and international personalities from the world of culture and entertainment, including Paul Laster, Stephen Knudsen, Rajsa Clavijo, Timothy Hardfield, Paco Barragan, Stefano Biolchini, Hap Erstein, Francesco Gallo Mazzeo, Aldo Gerbino, Marcello Palminteri, Gabriele Perretta, Andrea Viliani, Vincenzo Trione. She is part of both public and private collections in Italy and abroad. Annalaura di Luggo's installations distort spacetime to confound her visitors' visual coordinates of reality. Commissioned by corporate sponsors, institutions, and municipalities, she has completed both permanent (Museum of the Institute P. Colosimo of Naples, Jus Museum of Naples, Museum of Juvenile Prison of Nisida, Naples) and temporary interactive installations (United Nations, New York; Art Basel/Scope in New York in Basel & in Miami; MANN | National Archeological Museum of di Naples, Banco di Napoli Foundation; Genoa International Boat Show, Torino Artissima/The Others fair, etc).

SOLO SHOWS

2022. Bologna, Italy: "Innesti", Galleria Millenium, Palazzo Gnudi curated by Marcello Palminteri and Aldo Gerbino
2021. Corciano, Italy: "Iride", Ex Museo Paleontologico, as part of the exhibition +Divenire, curated by Gabriele Perretta | Baia, Italy, "Corpi luminosi", Campi Flegrei Archaeological Park | 2020. Milan, Italy: "Ad Lumen", 3 public installations for Christmas Milan 2020 - Citylife | 2018-19. Naples, Italy: "Napoli Eden", 4 public installations, curated by Francesco Gallo Mazzeo, with the sponsorship of CIAL (Consorzio Imballaggi Alluminio) | Previous exhibitions: New York,

USA, United Nations: "Blind Vision," multimedia project curated by The Permanent Representative of Italy to the United Nations H.E. Ambassador Sebastiano Cardi on the occasion of the XI Conference of State Parties to the CRPD. 1b Neck Area - United Nations. Cortina d'Ampezzo, Italy: "Blind Vision," multimedia project curated by Raisa Clavijo, documentary directed by Nanni Zedda, Hotel Miramonti Majestic. Naples: "Blind Vision," multimedia project curated by Raisa Clavijo, a documentary directed by Nanni Zedda, Piazza Vittoria. Naples, Italy: "Annalaura

di Luggo: Recent Works" presentation curated by Inside Art director, Guido Talarico, IQOS Art Gallery. Florence, Italy: Human Rights Vision for Kennedy Foundation - auction conducted by Fabrizio Moretti, Palazzo Vecchio. Naples, Italy: "Blind Vision," multimedia project curated by Raisa Clavijo, a documentary directed by Nanni Zedda, Museum of the P. Colosimo Institute, Naples. Rome, Italy: "Annalaura di Luggo: Recent Works". Fabrique du Cinema, Ex Dogana. New York, USA: Presentation organized in collaboration with writer Kerry Kennedy, show and shooting. Castellammare di Stabia, Italy: "MOVision" Gala Cinema Fiction, Castello Medioevale di Castellammare. Genoa, Italy: "Sea Visions / 7 viewpoints," 56th Genoa International Boat Show. Heidelberg, Germany: "Stimuli to Change" Heidelberg University Museum. Naples, Italy: "Never Give Up, The Donation", curated by Guido Cabib, permanent exhibition. Nisida Juvenile Detention Center. Monte-Carlo, Principality of Monaco: "Occh-IO/Eye-I", curated by Guido Cabib, Salle des Etoiles. Miami, USA: "Occh-IO/Eye-I", show and shooting, White Dot Gallery. Milan, Italy: "Occh-IO/Eye-I", show and shooting, Monte Paschi di Siena. Milan, Italy: "Occh-IO/Eye-I, Mirror of the Soul, A Journey between Science and Faith, Le Stelline Foundation. Milan, Italy: "Occh-IO/Eye-I", curated by Guido Cabib, The Format Gallery. Turin, Italy: "Never Give Up", Special Project, curated by Guido Cabib, The Others Fair.

RECENT GROUP EXHIBITIONS

Bacoli, Nat'Arte, Monumental Park of Baia | Basel, Switzerland: Art Basel Week, Scope Art Fair | Miami, USA: Art Basel Week, Scope Art Fair | New York, USA: Art Basel Week Scope Art Fair | Boca Raton, Florida, USA: Art Boca Raton "Journeys", curated by Raisa Clavijo | Reggio Calabria: "Questa casa non è un albergo", curated by Giuseppe Capparelli.

PICTORIAL PATH

Venice, 58th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia (Dominican Republic Pavilion) | Naples, "Enchanted trajectories (for Farinelli)", Palazzo Nunziante | Naples, JUS Museum / Spoleto, ArteIncontro Gallery

/ Rome, Home Gallery Vitiello, "AlphaBeta", curated by Francesco Gallo Mazzeo | Corciano (PG), "Stendale - The embrace of the muses", curated by Gabriele Perretta.

MULTIMEDIA WORKS

Collòculi > We Are Art: Banco di Napoli Foundation - MANN | National Archeological Museum of Naples; Narratur: 58th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia; Never give up: Juvenile prison Museum, Nisida (Na); Blind Vision: Colosimo Institute Museum, Naples / Jus Museum, Naples; Napoli Eden: Jus Museum, Naples; U/Topia (for Alberto Burri): Jus Museum, Naples; Metanoia (for Toti Scialoja): Jus Museum, Naples..

FILMOGRAPHY

- We Arte Art Through the Eyes (Documentary Feature, 2022)
- Napoli Eden (Documentary Feature, 2020)
- Blind Vision (Short Documentary, 2017)
- Never Give Up (Short Documentary, 2016)

AWARDS

In 2018 Blind Vision was awarded best documentary at Niagara Falls, International Film Festival (NY) and in 2019 at Fort Myers International Film Festival. Napoli Eden was qualified "film d'essai" (arthouse film) and obtained 8 international awards as best documentary and 8 nominations. Napoli Eden was selected by the MAECI (Ministry of Foreign Affairs) as part of the "Project for the Promotion of Italy in the World", through the cinema branch relating to art. Napoli Eden qualified for consideration for the 2021 Academy Awards in the Best Documentary Category. We Are Art Through the Eyes of Annalaura obtained the support of Italian Minister of Culture (MiC), of Campania Film Commission and of Bank of Napoli Foundation. We Are Art started the Oscar campaign 2023 and qualified for Consideration for the 2023 Academy Awards in the Best Documentary Category and Best Song Category.

www.annalauradiluggo.com



WWW.COLLOCULI.COM



My artistic career has been focused on “eyes”, and this time I have created a giant eye: Collòculi. This is a living element for bidirectional interaction, as its pupil is a dynamic medium to view, and by watching it the viewer is captured in the scene, thus becoming an active part of the artwork.

The spiritual component is a fundamental aspect of my work. I invite the viewer to a “communion” through their eyes, my eyes and the eyes of the beholder.

Annalaura



© 2022

Annydi Publishing, Napoli
www.annydi.com

Printed in October 2022



EURO 30,00