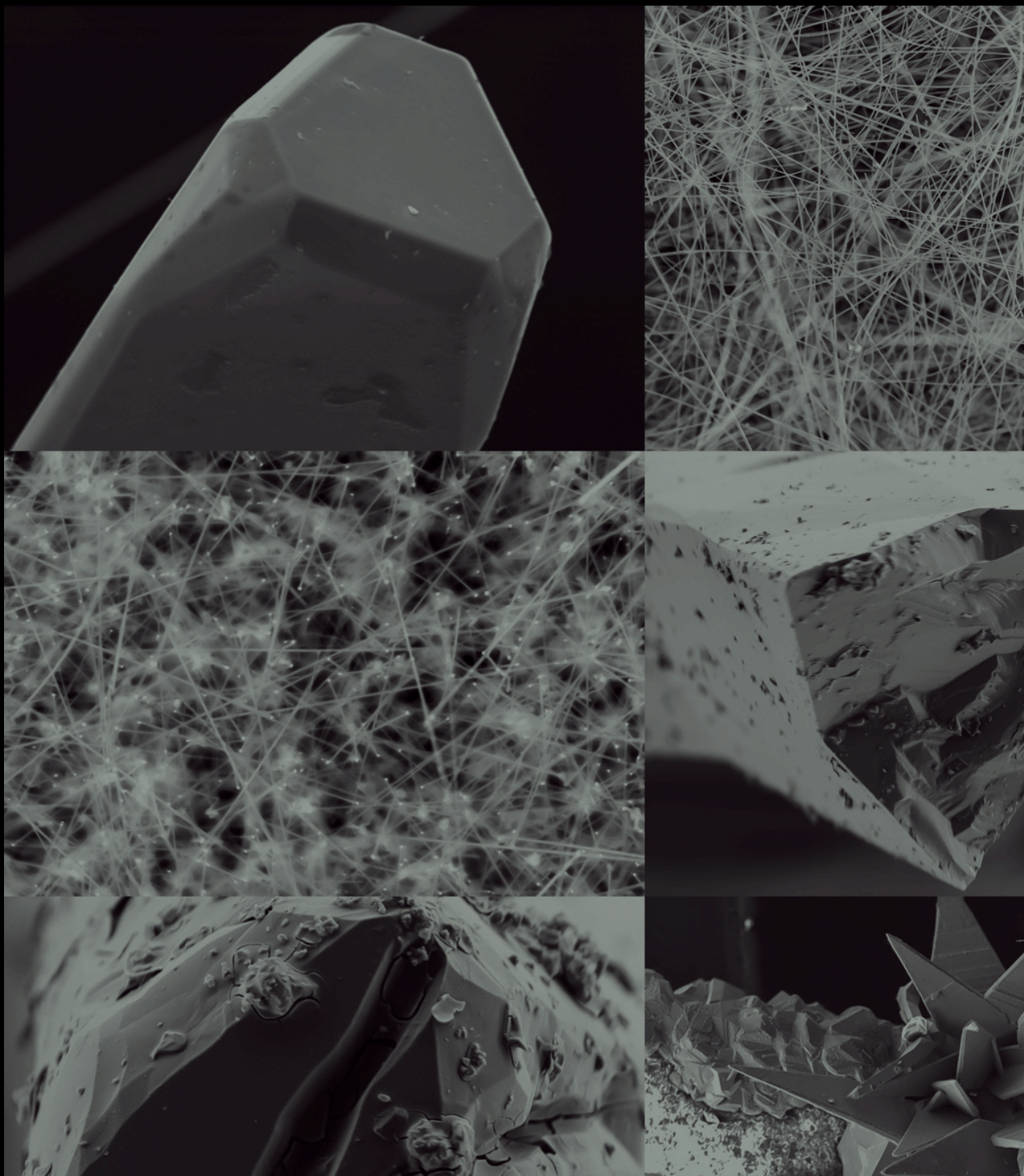


FORESTA DI CRISTALLO



NAPULETH
VISIONS

INDICE CONTENTS

INTRODUZIONE INTRODUCTION	1
FORESTA DI CRISTALLO, OVVERO LA LINGUA VIVA NELLE COSE FORESTA DI CRISTALLO, OR THE LIVING LANGUAGE IN THINGS <i>Alessio Esposito</i>	4
FEEDBACK LOOP NELLA FORESTA DI CRISTALLO FEEDBACK LOOP IN FORESTA DI CRISTALLO <i>Franco Speroni</i>	17
L'ARTE (E LA SUA SPARIZIONE) NEL TRIANGOLO TECNICA-UOMO-NATURA ART (AND ITS DISAPPEARANCE) IN THE TECHNIQUE-HUMAN-NATURE TRIANGLE <i>Stefano Taccone</i>	24
BESTIARIO SINTETICO. UN CRASH DI REALE E PERTURBANTE BESTIARIO SINTETICO. A CRASH BETWEEN THE REAL AND THE UNCANNY <i>Francesca Blandino</i>	32

Introduzione | Introduction

Almeno nelle intenzioni, *Foresta di Cristallo* nasce come dispositivo relazionale, prima ancora che come mostra. Una piattaforma concepita per mettere in relazione non solo opere e pubblico, ma pratiche artistiche, sguardi e approcci teorici differenti. L'esposizione – articolata tra le architetture di Villa Doria d'Angri e i percorsi ibridi di Clarissa Falco, Lorenzo Lunghi, Adriano Tenore ed Emilio Vavarella – si propone come un paesaggio aperto, in cui la distinzione tra soggetto e oggetto, tra organico e artificiale, tra osservatore e osservato, si dissolve a favore di un'esperienza di coabitazione. D'altronde, il denominatore comune che rintraccio nella pratica di questi artisti è un progressivo decentramento del soggetto, uno scarto che non coincide con un gesto nichilistico, ma che apre alla possibilità di una coabitazione più consapevole — di ciò che siamo e del luogo verso cui ci stiamo dirigendo. In questo senso, è forse proprio in questo spostamento che riconosco la dimensione più propriamente politica del progetto. Non una politica della denuncia o della rappresentazione, ma una politica della sensibilità, che interviene nel modo in cui il soggetto si situa nel mondo e lo percepisce. È forse qui che l'estetica, intesa come forma del sentire e del percepire, torna a intrecciarsi con la politica, nella sua accezione più radicale e sotterranea. Anche questo volume riflette, almeno parzialmente, la stessa postura,

At least in its intentions, *Foresta di Cristallo* was conceived as a relational device, even before being a mere exhibition. A platform designed to foster connections not only between artworks and the public, but also between artistic practices, perspectives, and different theoretical approaches. Set within the architecture of Villa Doria d'Angri and the hybrid trajectories of Clarissa Falco, Lorenzo Lunghi, Adriano Tenore, and Emilio Vavarella, the exhibition presents itself as an open landscape, where the distinctions between subject and object, organic and artificial, observer and observed, dissolve in favor of an experience of cohabitation.

After all, the common denominator I recognize in the practice of these artists is a progressive decentering of the subject—a shift that does not coincide with a nihilistic gesture, but rather opens the way to a more conscious form of coexistence: of what we are and of the direction in which we are moving. In this sense, it is perhaps precisely in this displacement that I perceive the project's most properly political dimension. Not a politics of denunciation or representation, but a politics of sensitivity—intervening in the ways the subject situates itself within the world and perceives it. Perhaps it is here that aesthetics—understood as a form of sensing and perceiving—once again intertwines with politics, in its most

cercando di configurarsi come uno spazio di confronto. I contributi qui raccolti non rispondono a una linea interpretativa univoca, né a un vincolo metodologico. Sono testi differenti, per stile, approccio e prospettiva, accomunati tuttavia da un principio di situazione: ciascun autore ha preso posizione rispetto alla mostra, costruendo una propria traiettoria di senso in dialogo con le opere e con il dispositivo espositivo. In questo senso, *Foresta di cristallo* si conferma anche sul piano discorsivo come un campo di possibilità, in cui il significato non è dato, ma accade nella relazione. Se l'esposizione propone un'estetica della connessione, questa pubblicazione ne estende il potenziale discorsivo, facendo della pluralità dei contributi una risorsa. Un lavoro che continua la mostra in altra forma, come rete di sguardi, come esercizio di scambio, come costruzione condivisa di un orizzonte di senso.

Il mio auspicio è che anche lo spettatore possa, a suo modo, fare altrettanto. Prendere posizione, situarsi, costruire una propria traiettoria di senso, lasciando che il significato accada nella relazione.

Ringrazio vivamente Francesca Blandino, Franco Speroni e Stefano Taccone per aver accolto con entusiasmo il mio invito e per i consigli preziosi.

Alessio Esposito

radical and subterranean sense.

This volume, too, at least partially reflects the same approach, attempting to position itself as a space for exchange. The contributions collected here do not respond to a unified interpretative line nor to a single methodological framework. They are diverse texts, in style, approach, and perspective, yet united by a situational principle: each author has taken a position in relation to the exhibition, constructing their own trajectory of meaning in dialogue with the works and with the curatorial device itself. In this sense, *Foresta di cristallo* also affirms itself, on a discursive level, as a field of possibility—where meaning is not given, but happens within the relationship.

If the exhibition proposes an aesthetics of connection, this publication seeks to extend its discursive potential, making the plurality of contributions a resource. A work that continues the exhibition in another form: as a network of gazes, as an exercise in exchange, as a shared construction of a horizon of meaning.

My hope is that the spectator too can, in their own way, do the same: take a stance, position themselves, and build their own trajectory of meaning, allowing meaning to happen through the relationship.

I would like to warmly thank Francesca Blandino, Franco Speroni, and Stefano Taccone for enthusiastically accepting my invitation and for their valuable advice.

Alessio Esposito



Adriano Tenore, *Bestiario Sintetico* (2025 in progress) video, colore, 20" cad., loop | Video, colour, 20" cad., loop.

FORESTA DI CRISTALLO, OVVERO LA LINGUA VIVA NELLE COSE | FORESTA DI CRISTALLO, OR THE LIVING LANGUAGE IN THINGS

Alessio Esposito

«Non si può discendere due volte nel medesimo fiume e non si può toccare due volte una sostanza mortale nel medesimo stato, ma a causa dell'impetuosità e della velocità del mutamento essa si disperde e si raccoglie, viene e va»

Eraclito, Fr. 22 B 91

In uno dei suoi testi più celebri, Gotthold Ephraim Lessing contrapponendosi alle tesi di Johann Joachim Winckelmann, opera una distinzione netta tra scultura – arti visive in generale – e poesia [1]. In sostanza, si tratta di distinguere tra ciò che, rispetto all'espressione, si misura da un lato in termini «sincronici» e dall'altro in termini «diacronici» [2]. Per Lessing, infatti, se le arti visive intrattengono con questa un rapporto di corrispondenza, di sovrapposizione che si struttura nella fissità, la poesia, invece, sembrerebbe caratterizzarsi, in quest'ottica, di «una sua durata che fa sì che l'immagine goda della possibilità di svolgersi davanti ai nostri occhi, di precisarsi e di mutare, possedendo il dono dell'azione» [3].

Con il passaggio dalle belle arti alle arti plastiche, la funzione performativa – un tempo prerogativa della poesia – si estende al campo visivo. Il «dono dell'azione», inteso come vettore performativo e principio di attivazione ermeneutica, investe oggi il dispositivo estetico nella sua interezza, indipendentemente dal medium: è il segno di un'epoca postmediale, in cui le arti visive non appaiono più come forme statiche, ma come atti dinamici, oggetti relazionali dotati di *agency*. Questa potrebbe essere una prima

In one of his most famous works, Gotthold Ephraim Lessing, positioning himself against the theses of Johann Joachim Winckelmann, establishes a clear distinction between sculpture – or visual arts in general – and poetry. Essentially, it is a matter of distinguishing between what, in terms of expression, is measured synchronically, and, on the other hand, diachronically. For Lessing, in fact, if the visual arts manage to lay the grounds for a relationship of correspondence or overlap with forms of expression that take shape in steadiness, poetry, from this perspective, seems instead to be characterised by “a duration of its own that allows the image to unfold before our eyes, to become clearer and to change, possessing the gift of action.”

With the shift from the fine arts to the plastic arts, the performative function – once the prerogative of poetry – extends to the visual field. The “gift of action”, understood as a performative vector and a principle of hermeneutic activation, today affects the aesthetic device as a whole, regardless of medium: it signals a post-media era in which visual arts no longer appear as static forms, but as dynamic acts, relational objects each endowed with their own agency.

1 Si veda Gotthold Ephraim Lessing, *Lacoonte* (1766).

2 Renato Barilli, *Una mappa delle arti nell'epoca digitale*, Marietti, Bologna, 2019, pp. 8-9.

3 *Ibidem*.

1 Cf. Gotthold Ephraim Lessing, *Lacoonte* (1766).

2 Renato Barilli, *Una mappa delle arti nell'epoca digitale*, Marietti, Bologna, 2019, pp. 8-9.

3 *Ibidem*.

chiave di lettura per avvicinarsi, quantomeno, alle intenzioni che sono alla base di *Foresta di cristallo*: non tanto un'operazione che si limita a mostrare o rappresentare, quanto un dispositivo che tenta di configurare un campo di possibilità. Non imporre il significato, ma dischiuderlo. In senso heideggeriano, non proporre un contenuto determinato, bensì aprire un *orizzonte di senso*.

In questa direzione, la fisica quantistica può esserci d'aiuto per chiarire ulteriormente questi aspetti. Pensiamo, ad esempio, al paradosso dell'effetto Zenone quantistico: nel dominio subatomico, un sistema osservato incessantemente può smettere di evolvere, bloccato dalla ripetizione della misura che ne collassa continuamente lo stato. In una prospettiva analoga, ogni atto interpretativo nel campo estetico può essere inteso come una misura quantistica: un gesto che, osservando e significando, riduce il campo di possibilità dell'opera a una configurazione determinata. L'opera smette di produrre senso non per intrinseca staticità – come Lessing potrebbe suggerire a proposito dei limiti del mezzo – ma per l'eccesso di osservazione “ermeneutica” che la vincola, impedendole di evolvere. L'interpretazione si configura, in questo caso, come dispositivo di sorveglianza. Un atto che, reiterandosi, congela l'opera, trasformandola in un oggetto controllato. È solo sottraendo l'opera a un'osservazione prescrittiva – dove la costanza interpretativa si riduce a ricondurre sempre il senso all'interno del sistema della legge – che è possibile restituirle opacità e sospensione, riattivandone così il potenziale trasformativo. Come ha già evidenziato Mariano Croce [4], esiste una lingua viva

This might serve as a preliminary interpretative key to approaching, at least in part, the underlying intentions of *Foresta di cristallo*: not so much an operation that limits itself to showing or representing, but a device that seeks to lay out a field of possibilities. Not imposing meaning, but rather opening it up. In a Heideggerian sense, not proposing a determined content, but opening a horizon of meaning. In this direction, quantum physics can help us further clarify these aspects. Think, for example, of the paradox of the quantum Zeno effect: in the subatomic domain, a system that is constantly observed may cease to evolve, trapped by the repetition of measurement that continuously collapses its state. In a similar perspective, every interpretative act in the aesthetic field can be understood as a quantum measurement: a gesture that, by observing and signifying, reduces the work's field of possibilities to a determined configuration. The work stops producing meaning not due to inherent stasis – as Lessing might suggest concerning the medium's limitations – but due to an excess of “hermeneutic” observation that binds it, preventing its evolution. Interpretation, in this case, functions as a device of surveillance: an act that, through reiteration, freezes the work, transforming it into a controlled object. Only by subtracting the work from prescriptive observation – where interpretative consistency merely confines meaning within the system of law – can opacity and suspension be restored to it, thereby reactivating its transformative potential. As Mariano Croce has already pointed out, there exists a living language within things, a language that demands of the subject the awareness that both language

4 Mariano Croce, *Postcritica*, Asignificanza, Materia, Affetti, Quodlibet, Macerata, 2019.

4 Mariano Croce, *Postcritica*, Asignificanza, Materia, Affetti, Quodlibet, Macerata, 2019.

nelle cose, una lingua che chiede al soggetto la consapevolezza che tanto il linguaggio quanto lo sguardo si costituiscono, bergsonianamente, in qualità di «organo-ostacolo». In altri termini: ciò che permette di accedere al reale è al contempo ciò che lo separa, lo ritaglia, lo astrae. Come scrive Vladimir Jankélévitch, «in generale, l'organo ostacolo è soprattutto un organo, un organo contrastato e complicato: così il cervello è l'organo-ostacolo del pensiero, l'occhio l'organo-ostacolo della visione, il linguaggio l'organo-ostacolo del senso. E Georg Simmel descrive nella "tragedia della cultura" un'ambivalenza dialettica dello stesso ordine: lo spirito, se vuole esprimersi, ha bisogno dei segni che tuttavia lo smentiscono, e che lo servono intralciandolo; in virtù di quale bizzarro capriccio del destino il senso può esprimersi solamente nella difficoltà? Come accade ad esempio nell'acrobazia dello "stile"» [5].

L'organo-ostacolo, dunque, non è semplicemente un limite, ma la manifestazione di una impossibilità costitutiva del comunicare: il senso può prodursi solo nella difficoltà, nella resistenza, nell'attrito che il dispositivo (sia esso linguistico, visivo o interpretativo) oppone all'esperienza immediata. Ostacolando, l'organo rivela; vincolando, rende possibile. In questa chiave, interpretare non significa accedere all'opera, ma accettare l'impossibilità di un accesso pieno, sapendo che ogni lettura è un taglio, ogni osservazione un collasso, ogni linguaggio un fraintendimento (necessario). Nel romanzo di J.G. Ballard, da cui la mostra riprende il titolo nella sua traduzione italiana, *The Crystal World* (1966) può essere

and vision, in Bergsonian terms, constitute themselves as "organ-obstacles". In other words: what allows access to the real is simultaneously what separates it, frames it, abstracts it. As Vladimir Jankélévitch writes: «In general, the organ-obstacle is above all an organ, a contrasted and complicated organ: thus, the brain is the organ-obstacle of thought, the eye the organ-obstacle of vision, language the organ-obstacle of meaning. Georg Simmel describes a dialectical ambivalence of the same order in the 'Tragedy of Culture': the spirit, if it wishes to express itself, needs signs that nonetheless contradict it and serve it by hindering it; by what bizarre whim of destiny can meaning express itself only in difficulty? As occurs, for example, in the acrobatics of 'style'» [5].

The organ-obstacle, then, is not simply a limit, but the manifestation of a constitutive impossibility of communication: meaning can only be produced in difficulty, in resistance, in the friction that the dispositif (whether linguistic, visual, or interpretative) opposes to immediate experience. By obstructing, the organ reveals; by constraining, it enables. In this light, to interpret does not mean to access the work, but accepting the impossibility of full access – knowing that every reading is a cut, every observation a collapse, every language a (necessary) misunderstanding.

In J.G. Ballard's novel, from which the exhibition borrows its title in the Italian translation, *The Crystal World* (1966), one can in certain respects see a staging of the organ-obstacle. What allows the real to emerge as form is also what arrests its flow. The crystallisation that seizes the forest –

5 Vladimir Jankélévitch, *La mort* (1977), in C. Zanfi, *Bergson e la filosofia tedesca 1907-1932*, ETS, Pisa, 2013, p. 133.

5 Vladimir Jankélévitch, *La mort* (1977), in C. Zanfi, *Bergson e la filosofia tedesca 1907-1932*, ETS, Pisa, 2013, p. 133.

letto, per certi versi, come una messa in scena dell'organo-ostacolo. Ciò che permette al reale di emergere come forma è anche ciò che lo arresta nel suo fluire. La cristallizzazione che investe la foresta – un blocco progressivo di flora, fauna e corpi – non rappresenta soltanto la morte della crescita organica, ma l'inizio di un'altra forma di proliferazione: una crescita inorganica, reticolare, modulare. Ogni cristallo non è puro arresto, ma coagulazione di un processo, punto di condensazione di un divenire che assume altra forma. Così come nella cristallizzazione il dinamismo vitale si converte in struttura, anche nell'interpretazione estetica l'atto di fissazione – il collasso ermeneutico – non coincide con una pura morte del senso, ma con la costituzione di un nodo reticolare attraverso cui il senso continua a propagarsi. Giacché il blocco non è chiusura, ma momento strutturale nella dinamica differenziale del significato, ogni interpretazione congela, ma è in questo congelamento che il senso si costruisce come passaggio, come nodo transitorio in un campo di forze.

Il processo di cristallizzazione, inteso qui come *mise en forme*, si struttura in un arresto provvisorio, poiché si costituisce nella relazione. L'invalidazione del principio di un'«idea fissa» [6] non implica automaticamente una fuoriuscita dalla struttura, ma apre a una diversa consapevolezza del funzionamento di quell'organo-ostacolo di cui parla Bergson: un dispositivo che, se da un lato impedisce il fluire puro del reale, dall'altro rende possibile la costituzione di forme abitabili, di strutture di significato – a condizione, però, di riconoscerne la precarietà costitutiva.

the progressive freezing of flora, fauna, and bodies – not only represents the death of organic growth, but the beginning of another form of proliferation: an inorganic, reticular, modular growth. Each crystal is not pure arrest, but the coagulation of a process, the condensation point of a becoming that assumes another form. Just as in crystallisation, vital dynamism is converted into structure: in aesthetic interpretation the act of fixation – the hermeneutic collapse – does not coincide with the pure death of meaning, but rather with the constitution of a reticular node through which meaning continues to propagate. Since the block is not closure but a structural moment in the differential dynamics of meaning, every interpretation freezes – but it is in this freezing that meaning constructs itself as passage, as a transitory node within a field of forces. The crystallisation process, understood here as *mise en forme*, structures itself as a provisional arrest, as it is constituted within relation. Invalidating the principle of a “fixed idea” [6] does not automatically imply an exit from structure, but opens to a different awareness of the functioning of that organ-obstacle Bergson describes: a dispositif which, while impeding the pure flow of the real, renders possible the constitution of inhabitable forms, of structures of meaning – provided, however, that their constitutive precariousness is recognised. This is a fundamental prerogative for recognising *Foresta di cristallo* as a metaphor of co-growth beyond the subject [7], where the eternity fixed in the manner of the Laocoön quoted by Lessing is reconfigured as a reticular model in which agency is distributed beyond the organic,

6 Mariano Croce, *Postcritica*. op. cit.

7 Cf. Gianni Vattimo, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica* (1981).

Questa è una prerogativa fondamentale per riconoscere *Foresta di cristallo* come metafora di concrenza *al di là del soggetto* [7], dove l'eternità fissata alla maniera del Laocoonte citato da Lessing si riconfigura come modello reticolare, in cui l'*agency* si distribuisce oltre l'organico, oltre l'umano, dando vita a una proliferazione di connessioni materiali e semiotiche.

La cristallizzazione diventa così non il contrario del vivente, ma una sua forma altra: un'estetica della costruzione e della reticolazione che, nel fissare, permette al senso di continuare a fluire.

Questo processo può essere inteso, inoltre, come la manifestazione di un «affetto» [8] che non si riduce a un sentimento soggettivo, ma si configura come una collocazione relazionale, una presa di posizione all'interno di un campo di forze. In questa prospettiva, non esiste un soggetto preesistente che si rapporta al mondo, piuttosto un soggetto che si costituisce situandosi e collocandosi rispetto all'altro, attraverso soglie di intensità e connessioni dinamiche. Il superamento delle tradizionali divisioni – tra soggetto e oggetto, tra natura e cultura – apre a una «svolta affettiva» in cui il mondo non è semplicemente rappresentato, ma attraversato e trasformato da relazioni situate e partecipate. Allo stesso modo, la cristallizzazione non va vista come un mero arresto o congelamento, ma come un atto di collocazione attiva e significativa. Come nella narrazione di Ballard, la foresta non muore nella sua immobilità apparente: ogni cristallo costituisce un nodo in una rete di connessioni materiali e simboliche, in continua co-costruzione e trasformazione nel tempo. In questo senso, una rilettura

beyond the human, giving rise to a proliferation of material and semiotic connections. Crystallisation thus becomes not the opposite of the living, but its other form: an aesthetic of construction and reticulation that, by fixing, allows meaning to continue to flow.

This process can also be understood as the manifestation of an “affect” that is not reduced to a subjective feeling, but is configured as a relational positioning – the act of taking place within a field of forces. In this perspective, there is no pre-existing subject that relates to the world, but rather a subject that constitutes itself by situating and positioning itself in relation to the other, through thresholds of intensity and dynamic connections. The overcoming of traditional divisions – between subject and object, between nature and culture – opens to an “affective turn” in which the world is not simply represented, but traversed and transformed by situated and participatory relations. In the same way, crystallisation should not be seen as mere arrest or freezing, but as an act of active and meaningful positioning. As in Ballard's narrative, the forest does not die in its apparent immobility: every crystal constitutes a node in a network of material and symbolic connections, in continuous co-construction and transformation over time. In this sense, an aesthetic rereading of Bruno Latour's positions offers a key to rethinking these processes. In his actor-network theory, every entity – human or non-human – is an actant, i.e. a node in a relational mesh that does not pre-exist but constitutes itself through interaction. For the French sociologist, the world is not a given totality, but a process in continuous negotiation. Everything speaks,

7 Si veda Gianni Vattimo, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica* (1981).

8 Mariano Croce, *Postcritica.*, op. cit.

8 Mariano Croce, *Postcritica.*, op. cit.



Lorenzo Lunghi, *Spie (fontana v.2)* (2024) scultura, 40 × 15 × 10 cm, vetro borosilicato, ossigeno, alluminio, Raspberry Pi, servomotori, modulo camera 3 NoIR | Sculpture, 40 × 15 × 10 cm, borosilicate glass, oxygen, aluminium, Raspberry Pi, servo motors, camera module 3 NoIR.



Lorenzo Lunghi, *Spie (fontana v.2)* (2024) scultura, 40 × 15 × 10 cm, vetro borosilicato, ossigeno, alluminio, Raspberry Pi, servomotori, modulo camera 3 NoIR | Sculpture, 40 × 15 × 10 cm, borosilicate glass, oxygen, aluminium, Raspberry Pi, servo motors, camera module 3 NoIR.

estetologica delle posizioni di Bruno Latour ci offre una chiave per ripensare questi processi. Nella sua teoria attore-rete, ogni ente – umano o non umano – è un attante, ovvero un nodo in una trama relazionale che non pre-esiste, ma si costituisce nell’interazione. Per il sociologo francese, il mondo non è una totalità data, ma un processo in continua negoziazione. Ogni cosa parla, ma la sua lingua è situata, instabile, relazionale. Se portiamo questa visione sul piano estetologico, vediamo come l’opera d’arte non sia più un oggetto da interpretare, ma un attante che produce senso in relazione ad altri attanti: lo spettatore, lo spazio, la materia, le forze. È un luogo in cui il significato non si dà, ma accade.

Nel caso di Clarissa Falco, *Dream of a synthetic body #3* (2021-22) si presenta come il risultato di una cristallizzazione letterale e concettuale: una centrifuga di lavatrice ingloba frammenti di manichino, elementi vegetali, strutture ibride. Non è un semplice assemblaggio, ma una macchina di coagulazione. Un organismo che si forma inglobando, stratificando, ricombinando. Sospeso tra artificiale e naturale, il dispositivo costruisce un «corpo senza organi» nel senso deleuziano: non un organismo funzionale, ma una superficie di connessione, di flussi, di tagli e innesti. Una «orchidea ingioiellata», nel senso che può essere attribuito alla proliferazione rizomatica: un nodo in cui la crescita non segue un piano predefinito, ma deriva dall’aggregazione contingente di elementi eterogenei. L’opera non rappresenta un soggetto né un oggetto. È un oggetto-soglia, una macchina desiderante, il punto di arresto momentaneo di una serie di trasformazioni potenziali. Una forma che rivela il proprio carattere di blocco

but its language is situated, unstable, relational. If we bring this vision onto an aesthetic plane, we see how the artwork is no longer an object to be interpreted, but an actant that produces meaning in relation to other actants: the spectator, the space, the material, the surrounding forces. It is a site where meaning is not given, it happens.

In the case of Clarissa Falco, the work presents itself as the result of both literal and conceptual crystallisation: a washing machine drum incorporating mannequin fragments, plant elements, hybrid structures. It is more than just an assemblage, it is a coagulation machine. An organism that shapes itself by incorporating, stratifying, recombining. Suspended in between the artificial and the natural, the artwork constructs a “body without organs” in the Deleuzian sense: not a functional organism – a surface of connection, of flows, of cuts and grafts. A “bejewelled orchid”, in the sense attributable to rhizomatic proliferation: a node where growth does not follow a predefined plan, but derives from the contingent aggregation of heterogeneous elements. The work does not represent a subject, nor an object: it is a threshold-object, a desiring-machine, the momentary point of arrest in a series of potential transformations. A form that reveals its own nature as a dynamic block: the provisional fixation of a process, the coagulation of an ongoing force.

In Lorenzo Lunghi’s work, instead, the relationship between human and technology is inverted into a device of both surveillance and care, in which the observing subject becomes the observed. *Spie (Fontana V.2)* is a hybrid system: a small organism detects the presence of the visitor via facial recognition, redefining the hierarchy of seeing. But it is not a univocal form of

dinamico: fissazione provvisoria di un processo, coagulo di una forza in corso. Nel lavoro di Lorenzo Lunghi, invece, la relazione tra uomo e tecnica si rovescia in un dispositivo di sorveglianza e cura insieme, in cui il soggetto osservante diventa l'osservato. *Spie (Fontana V.2)* (2024) è un sistema ibrido: un piccolo organismo capta la presenza del visitatore tramite riconoscimento facciale, ridefinendo la gerarchia del vedere. Ma non si tratta di un controllo univoco. La *Spia* rilascia ossigeno nello spazio espositivo, un gas invisibile ma essenziale, che alimenta lo spettatore mentre lo osserva. In questa ambivalenza si colloca il cuore concettuale dell'opera: l'oggetto tecnico non è solo strumento di sorveglianza, è anche apparato di sostentamento. L'oggetto "nutre" e controlla insieme. Lunghi costruisce così una fontana psichica, un dispositivo trasparente che ossigena il corpo e disorienta la mente, bilanciando tra cura e minaccia, sostegno e alienazione. In chiave latouriana, *Spie (Fontana V.2)* può essere letta come un attante ambiguo, un nodo della rete tecnica che non si limita a mediare tra soggetto e ambiente, ma interviene attivamente nella costituzione dell'esperienza percettiva e corporea. In questo senso, Lunghi radicalizza la questione del rapporto uomo/macchina: non più due termini contrapposti, ma elementi co-implicati in un sistema di sorveglianza affettiva, in cui il controllo si esercita come cura, e la cura come forma di dominio. Così come nella serie *Vomito* (2025–ongoing), il gesto plastico si configura come una fuoriuscita, un getto improvviso, informe, che richiama per certi versi *Splashing* (1968) di Richard

control. The *Spy* releases oxygen into the exhibition space, an invisible but essential gas, which nourishes the spectator while observing them. At this ambivalence lies the conceptual heart of the work: the technical object is not only an instrument of surveillance, it is also an apparatus of sustenance. The object "feeds" and controls simultaneously. Lunghi thus constructs a psychic fountain, a transparent medium that oxygenates the body and disorients the mind, balancing between care and threat, support and alienation. In Latourian terms, *Spie (Fontana V.2)* can be read as an ambiguous actant, a node within the technical network that does not merely mediate between subject and environment, but actively intervenes in constituting perceptual and bodily experience. In this sense, Lunghi radicalises the issue lying in the human/machine relationship: no longer two opposing terms, but co-implicated elements in a system of affective surveillance, where control is exercised as care, and care as a form of domination. As in the *Vomito* series (2025–ongoing), the sculptural gesture takes shape as an outpouring—an unexpected, formless surge that, in some ways, recalls Serra's *Splashing* (1968), though here transposed into a more uncertain and metamorphic dimension. The materials—pewter and tin—mark a shift that is not merely technical but conceptual. Unlike Serra, where the body of the work is defined in the instant of the pour, in Lunghi the process is more articulated: the initial casting occurs directly into water, generating stochastic forms that are later stitched together through successive re-weldings. There is no predetermined design: the

Serra, ma qui traslato in una dimensione più incerta e metamorfica. I materiali – peltro e stagno – segnano una variazione non solo tecnica ma concettuale. Diversamente da Serra, dove il corpo dell’opera si definisce nell’istante della colata, in Lunghi il processo è più articolato: la gettata avviene inizialmente acqua, generando forme stocastiche che vengono poi ricucite attraverso successive saldature. Non c’è un disegno a monte, la struttura emerge nel suo farsi, cristallizzando il divenire di un gesto che resta aperto, imprevedibile, non governabile del tutto. In *Bestiario sintetico* (2025 - ongoing) di Adriano Tenore, la distinzione tra organico e artificiale non viene negata, ma integrata all’interno di un ecosistema speculativo. In questa prospettiva, si tratta di un dispositivo di co-costruzione reticolare, dove ogni creatura immaginaria non è un oggetto chiuso, ma un nodo in una rete di relazioni materiali, simboliche e tecnologiche. Ciò che vediamo è il risultato di una rete di attanti, le immagini di riferimento, il software open-source, le logiche di funzionamento dell’intelligenza artificiale e l’intervento selettivo dell’artista operano come elementi eterogenei e co-partecipanti. Ogni creatura non nasce da un disegno prestabilito, ma emerge come punto di condensazione di un processo in cui umano e non-umano si articolano reciprocamente. In questo senso, *Bestiario sintetico* non propone una visione del mondo, ma costruisce una possibile trama di mondi, in cui ogni organismo è una soglia relazionale, un attante che, nel prendere forma, riconfigura la rete stessa di cui fa parte. Non siamo di fronte a un immaginario chiuso, ma a una macchina speculativa, capace di generare ipotesi visive

structure emerges as it forms, crystallizing the becoming of a gesture that remains open, unpredictable, never fully controllable. In *Bestiario sintetico* (2025 – ongoing) by Adriano Tenore, the distinction between organic and artificial is not denied but integrated within a speculative ecosystem. From this perspective, it reads as a device of networked co-construction, where each imaginary creature is not a closed object but a node in a network of material, symbolic, and technological relations. What we see is the result of a network of actants: reference images, open-source software, AI operational logics, and the artist's selective intervention all operate as heterogeneous and co-participating elements. Each creature does not arise from a predetermined design – it emerges as a condensation point within a process in which human and non-human articulate one another reciprocally. In this sense, *Bestiario sintetico* does not propose a vision of the world: it constructs a possible mesh of worlds, where each organism is a relational threshold, an actant. Just by taking form, it manages to reconfigure the very network it takes a part in. We are not faced with a closed imaginary, but rather a speculative machine capable of generating visual hypotheses about how the organic and the artificial can cohabit – not in the future, but in the present of our aesthetic imagination. Finally, in Emilio Vavarella’s *Animal Cinema* (2017), one can perhaps recognise the clearest expression of the «man rolling away from the centre» [9] described by Pier Aldo Rovatti: a subject that gradually loses centrality, slipping here to the margins of the artwork. We witness, in this sense, a shift from Vertov's *Man with a Movie Camera* (1929) – the eye-machine – to

su come l'organico e l'artificiale possano coabitare, non nel futuro, ma nel presente della nostra immaginazione estetica.

E, infine, in *Animal Cinema* (2017) di Emilio Vavarella si può forse riconoscere l'espressione più evidente di quell'uomo «rotola via dal centro» [9] di cui ha parlato Pier Aldo Rovatti: un soggetto che perde centralità, scivolando qui ai margini del dispositivo. Assistiamo in questo senso, se si vuole, al passaggio dall'occhio-macchina, da *L'uomo con la macchina da presa* (1929) di Dziga Vertov, a una forma di cinema postumano, desoggettivizzato, in cui lo sguardo si decentra, il soggetto scompare e la regia si dissolve in una trama di eventi senza direzione precostituita. Uno sguardo non più umano, ma reticolare, distribuito, emergente dall'interazione tra attanti non gerarchizzati. Vavarella espande così la dimensione del visibile e dell'esperienza percettiva, introducendo una forma di ecologia dello sguardo che tiene conto delle interazioni tra umani, animali e dispositivi tecnologici. È un cinema che si fa evento, spazio di relazioni e di trasformazioni, in cui la soggettività si dissolve per fare posto a una pluralità di attanze emergenti.

È in questo orizzonte che Latour e Heidegger, pur distantissimi, si toccano: l'opera, scrive Heidegger in *L'origine dell'opera d'arte* (1936), non rappresenta qualcosa di esterno; essa è ciò che dischiude un mondo. È soglia, atto, campo di apertura. Il senso non è dato, ma si *fa*. L'opera è una soglia, un passaggio, un atto. E proprio in quanto attante, essa non dice cosa vedere, ma costruisce una scena del vedere — un campo di forze. La verità — in senso greco, ἀλήθεια — non è corrispondenza, ma svelamento: un accadere

a form of posthuman, de-subjectivised cinema, in which the gaze decentralises, the subject disappears, and direction dissolves into a goo of events without a predetermined course. A gaze no longer human, but reticular, distributed, emerging from the interaction among non-hierarchised actants. Vavarella thus expands the dimension of the visible and of perceptual experience, introducing a form of gaze ecology that accounts for interactions between humans, animals, and technological devices. This is a cinema that becomes event — a space of relations and transformations, where subjectivity dissolves to make room for a plurality of emerging agencies.

It is within this horizon that Latour and Heidegger, though radically distant, touch: the work, Heidegger writes in *The Origin of the Work of Art* (1936), does not represent something external; it is that which discloses a world. It is threshold, passage, act, field of opening. Meaning is not given, but happens. As an actant, it does not tell us what to see, but constructs a scene of seeing — a field of forces. Truth — in the Greek sense of ἀλήθεια — is not adequation, but unveiling: a situated, fragile, contingent happening. Foresta di cristallo, in this light, is not a metaphor of transparency, nor of eternity. It is refracting topology, Heraclitean landscape, a network of tensions and differences. Crystallisation is thus both an affective and posthuman gesture, a positioning within a fragile and conflictual mesh, an ecosystem of actants in continuous negotiation with each other. Each work becomes a situated field of meaning construction, not because it represents a world, but because it locally builds one, within the differential network of its

situato, fragile, contingente. *Foresta di Cristallo*, in questa chiave, non è una metafora della trasparenza, né dell'eternità. È topologia rifrangente, paesaggio eracliteo, rete di tensioni e differenze. La cristallizzazione è allora un gesto affettivo e postumano, una presa di posizione dentro una rete fragile e conflittuale, un ecosistema di attanti in continua negoziazione. Ogni opera diventa un campo situato di costruzione del senso, non perché rappresenta un mondo, ma perché lo costruisce localmente, nella trama differenziale delle sue connessioni.

Ed è proprio in questa direzione che la mostra si apre a una politica del situarsi. Non si tratta più di rappresentare il mondo, né di denunciare dall'alto le sue contraddizioni: si tratta di prendere posizione, di stare dentro la rete, tra le cose, come terrestri. Gaia [9] — la Terra come sistema vivente e precario — è una composizione fragile di attanti, proprio come una foresta: non armonica, ma conflittuale, differenziale, costruita nel tempo.

Foresta di Cristallo, allora, è un ecosistema che ci chiede di non osservare da lontano, ma di situarci dentro, come parte di una rete vivente; è una lingua viva, che parla nelle cose, non sopra di esse. Un'estetica del senso che non si fonda sull'autorità del soggetto, ma sulla capacità di attivare connessioni, di costruire relazioni, di mettere in moto il significato attraverso l'azione di un apparato reticolare. Un senso che non si dà, ma che accade.

connections.

It is precisely in this direction that the exhibition opens towards a politics of situatedness. It is no longer a matter of representing the world, nor of denouncing its contradictions from afar: it is about taking position, standing inside the network, among things, as terrestrials. Gaia [9] – the Earth as a living and precarious system – is a fragile composition of actants, just like a forest: not harmonic – conflictual, differential, built over time.

Foresta di cristallo is an ecosystem that asks us not to observe from afar, but to situate ourselves within, as part of a living network; it is a living language that speaks in things, not above them. An aesthetic of meaning that does not rely on the authority of the subject, but on the ability to activate connections, to build relations, to set meaning in motion through the action of a reticular apparatus. A meaning that is not given, but *happens*.

9 Cfr. Mariano Croce, *Bruno Latour. Irriduzionismo. Attante. Piattezza. Ibridi. Gaia*, DeriveApprodi, Roma, 2020.

9 Cf. Mariano Croce, *Bruno Latour. Irriduzionismo. Attante. Piattezza. Ibridi. Gaia*, DeriveApprodi, Rome, 2020.



Emilio Vavarella, *Animal Cinema* (2017), proiezione video, colore, suono, 12'12", 16:9, ed. 3/3 | Video projection, colour, sound, 12'12", 16:9, ed. 3/3.



Lorenzo Lunghi, *Spie (fontana v.2)* (2024) scultura, 40 × 15 × 10 cm, vetro borosilicato, ossigeno, alluminio, Raspberry Pi, servomotori, modulo camera 3 NoIR | Sculpture, 40 × 15 × 10 cm, borosilicate glass, oxygen, aluminium, Raspberry Pi, servo motors, camera module 3 NoIR.

Lorenzo Lunghi, *Fonti* (2025) scultura, peltro, stagno, dimensioni variabili | Sculpture, pewter, tin, variable dimensions.



Adriano Tenore, *Bestiario Sintetico* (2025-in progress), video, colore, 20" cad., loop | Video, colour, 20" cad., loop.

NAPULETH VISIONS

NapulETH Visions
visions@napuleth.org

Realizzato grazie al supporto di



Con il patrocinio di



Colophon Impressum

NapulETH Visions

Opere di | Works by

Clarissa Falco
Lorenzo Lunghi
Adriano Tenore
Emilio Vavarella

A cura di | Curated by

Alessio Esposito

Project manager

Fabiola Cangiano

Testi | Texts

Francesca Blandino
Alessio Esposito
Franco Speroni
Stefano Taccone

Traduzioni | Translations

Giuseppe Giuliano

Si ringrazia | Thanks to

Francesca Blandino
Alessandra Troncone

Crediti foto | Photo credits

© Danilo Donzelli