



DOI

# EL ABRAZO: UN DIALOGO TRA ARTE, TERRA E ECOLOGIA NELL'ARTE DI DELCY MORELOS

*Silvia Lavanco Livreri*

[silvia.lavancolivreri@unipa.it](mailto:silvia.lavancolivreri@unipa.it)  
email

**ABSTRACT.** This article explores the intersection of contemporary visual culture and ecological thought through the work of Delcy Morelos, focusing on her exhibition *El Abrazo*, displayed at the Dia Art Foundation in New York in 2024. Using organic materials such as soil and clay, Morelos highlighted the agency of matter, in a way that can prompt reflection on indigenous cosmologies and recent ecomedia theory. Her installations challenge anthropocentric perspectives, inviting a multisensory experience that blurs the boundaries between humans, materials, and the environment.

**KEYWORDS:** Delcy Morelos; ecomedia; material agency; indigenous cosmology; contemporary art.

## 1. INTRODUZIONE

Obiettivo di questo contributo è mettere in relazione i nuovi orizzonti a cui la cultura visuale contemporanea si sta affacciando, primo tra tutti la presa di coscienza di un cambiamento nella definizione dei media, e gli altrettanto consistenti cambiamenti nell'ambito del pensiero ecologico. Tale relazione sarà resa visibile mediante alcune riflessioni condotte a partire dalla mostra *El Abra-*

*zo*, esposta presso la Dia Art Foundation di New York (5 ottobre 2023 – 20 luglio 2024). Delcy Morelos, famosa artista colombiana, nata a Tierralta nel 1967, comincia la sua pratica artistica esplorando la pittura e si concentra solo successivamente sulle installazioni su larga scala, *site specific* e multisensoriali, costruite a partire dalla materia organica. L'artista, inoltre, affonda le radici nella cosmologia ancestrale andina, che viene abilmente

mescolata all'estetica minimalista – le sue opere, non a caso, richiamano i lavori di Richard Serra, di Michael Heizer e, come vedremo più avanti, di Walter De Maria –. Tra le sue ultime mostre ricordiamo quelle per la Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Canada (2019) e per il Museo de Arte Moderno di Buenos Aires (2022). Tra le mostre collettive ricordiamo la sua partecipazione al Sami Dáiddaguovddáš (Karasjok, Norvegia, 2017), al 45° Salón Nacional de Artistas di Bogotá (*El revés de la trama*, 2019), ma anche alla 59° biennale di Venezia (*Il latte dei sogni*, 2022) con un'opera dal titolo *Earthly Paradise* e alla 5° triennale di Aichi (*Still Alive*, 2022).

Centrale nell'ambito di questo articolo sarà l'utilizzo del materiale organico – terreno, argilla, fibre naturali – nelle opere di Morelos e il modo in cui esso, attraverso delle scelte artistiche e curatoriali, svolga un ruolo fondamentale per ripensare il concetto di materia e il ruolo di quest'ultima nel dibattito ecologico contemporaneo.

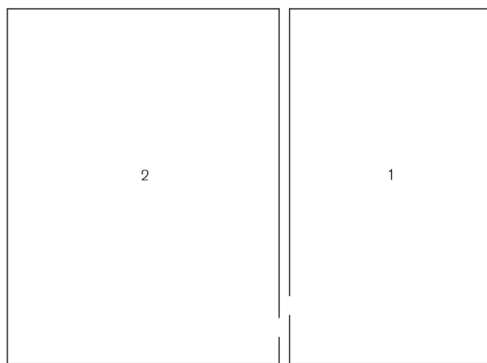


FIG. 1.

## 2. STANZA 1: CIELO TERRENAL

*El Abraço* non è soltanto il titolo della mostra, ma anche quello di uno dei due lavori di Morelos esposti all'interno della galleria, composta da due stanze attigue (fig. 1). Entrando nello spazio espositivo a essere incontrata per prima però è l'installazione site specific *Cielo Terrenal* (fig. 2).

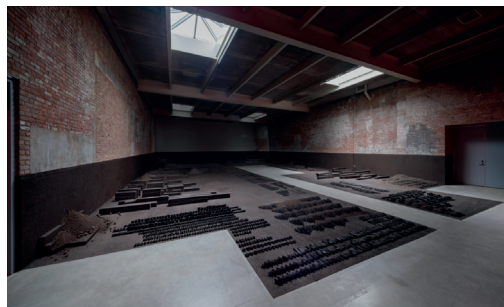


FIG. 2.

La miscela di terra utilizzata per questa installazione è presa dalla Black Dirt Region della Hudson Valley, in cui il suolo è caratterizzato da un colore molto scuro e considerato uno dei terricci più fertili degli Stati Uniti. Non è ovviamente la prima volta in cui Delcy Morelos si cimenta in un'opera che rifletta sulla relazione tra terra e acqua rivestendo di terra le pareti delle stanze. In questo caso, però, lo spazio di per sé permette di sondare più a fondo questo rapporto; le pareti sono infatti ricoperte di terra per circa un metro e mezzo in altezza. La scelta non è casuale. Nel 2012 a causa dell'uragano Sandy – tristemente famoso per i danni provocati alla città di New York e soprattutto per la disproporzione di questi danni all'interno dello spazio urbano – l'Hudson inondò la galleria della Dia Art Foundation. L'altezza della miscela di terra e acqua rispetta il livello raggiunto dall'acqua alta quel giorno. In quest'ottica, il rapporto tra terra e acqua si apre fino ad includere l'essere umano e il modo in cui questa relazione viene sperimentata nel corso del tempo.

La materia organica stessa si fa anch'essa portatrice di una memoria condivisa e collettiva, lasciandosi alle spalle il suo ruolo di materia inerte, passiva e manipolata e mostrando tutta la sua *agency*. Tuttavia, è il lavoro della materia e dell'umano, condotto sinergicamente, a dare forma allo spazio e agli elementi che lo compongono, fino ad attivare i meccanismi ricettivi del visitatore. Proprio come esplorato in un testo che, non a caso, si intitola *Vibrant Matter* (Bennet 2010), l'*agency* non è competenza di un singolo, ma si presenta distribuita tra i diversi esseri (umani e non-umani). È evidente che la vitalità umana, la sua operatività, ope-

ri in modo diverso nella composizione dello spazio espositivo, ma è altrettanto vero che tale operatività sarebbe alquanto ridotta se, per esempio, in questo caso, l'acqua non avesse avuto un ruolo attivo all'interno dello spazio. La sua stessa modellazione insieme al terriccio, impiegata per formare una serie di accatastamenti fangosi posti sul pavimento o lungo le pareti (fig. 2), rimarca questa vitalità insita nella materia. Quest'ultima, vero e proprio attante nel processo artistico, collabora, vitalizza e aiuta a recuperare una memoria poiché dotata di una *material agency*: "If human agency is then material agency is, there is no way that human and material agency can be disentangled. Or else, while agency and intentionality may not be properties of things, they are not properties of humans either: they are the properties of material engagement, that is, of the grey zone where brain, body and culture conflate" (Knappet, Malafouris, 2013, corsivo nell'originale).

Se, infatti, uno degli obiettivi dell'artista era quello di "ricordare un letto di un fiume, uno scavo archeologico o un terreno coltivato", il potenziale della materia nell'attivazione di un processo di conservazione e di memoria è legato anche alla sua stessa materialità. Questi accatastamenti, infatti, sono stati creati utilizzando materiale di recupero proveniente da precedenti installazioni che avevano avuto luogo nella stessa Dia Art Foundation. In particolare, si tratta sia di materiale che era stato successivamente dipinto con della terra e di ceramiche nere prodotte nelle regioni di Amazonia e Tolima, in Colombia, utilizzando una tecnica di matrice ancestrale a fuoco aperto<sup>1</sup>. La stessa Morelos sottolinea come questa forma ci ricordi che "la morte fertilizza la vita", e questo processo inizia quando e dove l'acqua incontra la terra<sup>2</sup>. Così, l'operatività dell'elemento non umano, ma anche di

un evento climatico, viene accentuata ulteriormente e posta come parte integrante di un processo creativo e compositivo che non può essere considerato soltanto a carico di un'agency umana. È quindi evidente come il lavoro di Morelos si voglia connettere alla tradizione indigena amerindia già a partire dalla scelta e dall'uso dei materiali. Inoltre, il riconoscimento di un'agency non umana è parte integrante della visione indigena del mondo e dell'atto di conoscenza che Viveiros De Castro (2004) ha definito sciamanico. È lo stesso Viveiros de Castro a citare Alfred Gell nel descrivere il modo in cui questo tipo di conoscenza punta a cogliere non solo un massimo di intenzionalità, ma anche un massimo di agency in tutte le persone – intendendo con questo termine tutti gli esseri, umani e non umani, dotati di una spiritualità –. Inserito in una serie di relazioni sociali, ciò che la tradizione epistemologica occidentale ha sempre conosciuto come oggetto può invece essere (ri) conosciuto come soggetto, oppure inteso come relativo ad un soggetto, in quanto vivente nelle vicinanze di un agente (De Castro, 2004; Gell, 2021).

Nell'ambiente creato da Morelos lo spettatore è quindi invitato a riflettere sullo spazio stesso come luogo d'incontro di materialità e agency differenti, memorie differenti e attori differenti. Lo spazio espositivo può essere letto alla stregua di una "nicchia ecomediale" (Cometa, 2024). Prendendo le mosse dal concetto di nicchia ecologica e dalla sua applicazione in ambito artistico (Gombrich, 1994) e affiancandola ai più recenti studi sulla nicchia evolutiva (Laland, 2011), Cometa pone l'attenzione sulla linea di pensiero che ha visto le immagini come un ecosistema complesso, includendo in esso "Gli sguardi che si poggiano su di esse e i dispositivi che le mediano, strumenti essenziali dell'evoluzione dell'Homo sa-

<sup>1</sup> Alexis Lowry, Zuna Maza <https://www.diaart.org/program/past-programs/delcy-morelos-el-abrazo-exhibition/type/exhibitions-projects/year/all>. Una versione estesa del testo di accompagnamento alla mostra è attesa in una monografia dal titolo *Delcy Morelos* per il 2025.

<sup>2</sup> Citazione tratta da un audio di accompagnamento alla mostra, registrato dall'artista, reperibile all'indirizzo <https://www.diaart.org/program/past-programs/delcy-morelos-el-abrazo-exhibition/type/exhibitions-projects/year/all>.

piens e delle sue capacità cognitive e, più in generale, alla base della costruzione di quella nicchia ecomediale, e dunque anche estetica” (Cometa, 2024).

Lo slittamento da sistemi mediali a ecosistemi mediali non riguarda ovviamente un mero cambio di etichette. Come afferma Sean Cubitt (Cubitt in Lopez et al., 2023) è più probabile che i media siano sempre stati ecomedia, mentre a essere cambiata sarebbe senza dubbio la nostra percezione del medium stesso. Lo spostamento del focus verso la dimensione più strettamente materica del medium, ci consente di rintracciare un legame profondo tra esso e la terra stessa, ponendo l’accento sul ciclo di vita dei dispositivi, dalla loro creazione a partire dalle materie prime e al loro – controverso – smaltimento, costringendoci ad un continuo spostamento da una scala temporale umana a una scala temporale profonda – quella della terra e dei suoi processi – (Parikka, 2015). È evidente come questa riflessione ci imponga un ripensamento radicale del concetto di materialità, che, come è stato dimostrato (Parikka, 2012b) in termini media-storici o in termini di *medianature*: avvicinare il *new materialism* non significa soltanto pensare alle nuove epistemologie della materia o alla irriducibilità della significazione degli oggetti, ma anche, in modo molto più tangibile, implica il rendersi conto del modo in cui un medium, di qualsiasi tipologia esso sia, trasmette e processa una “cultura”.

Per tornare allo spazio espositivo allestito presso la Dia Art Foundation, possiamo quindi sottolineare come la pratica artistica, in modo più o meno consapevole, abbracci questa riflessione sulla materialità, mettendo in mostra, o lasciando che si mostri da sé, la carica mediale della terra. Se questo era vero nel caso della prima opera d’arte, sarà forse più evidente nel caso della successiva, che ci permetterà di ampliare le riflessioni anche in una direzione più prettamente “ecologica”.

### 3. STANZA 2: EL ABRAZO

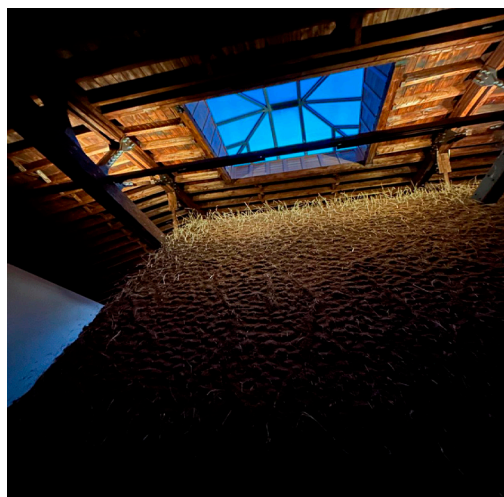


FIG. 3.

Nella stanza attigua (fig. 1) è presente la seconda opera, anch’essa *site specific*, di Delcy Morelos, *El Abrazo* (fig. 3). Varcata la soglia, si staglia davanti al visitatore un unico e immenso pezzo di terra formato da materiale riciclato appartenente alla stessa Dia Art Foundation, come argilla, terra da giardino riciclata, fieno e noci di cocco. Concepita come un “santuario di torba” (Lowry, Maza, 2023), l’opera si presta a noi permettendoci di riflettere sull’esperienza visiva non in quanto mera esperienza ottica, ma come esperienza multisensoriale, richiamandoci alla possibilità – o alla necessità – di esperire l’opera non solo attraverso la vista, ma anche attraverso il tatto e l’olfatto.

L’obiettivo era, attraverso questo enorme blocco di terra, quello di rievocare la torba, attraverso l’odore – emanato dalla terra di per sé, ma che Morelos ha arricchito con cannella, chiodi di garofano e copaiba, un estratto di albero medicinale usato in Amazzonia – per rimarcare il ruolo giocato dalla terra in quanto risorsa vitale e, allo stesso tempo, elemento vulnerabile nella lotta contro il cambiamento climatico. La torbiera, infatti, è un ecosistema naturale che ben si presta nel portare avanti questa narrazione. Si tratta infatti di un ambiente acquitrinoso e paludoso all’interno del quale si sviluppa una vegetazione tipica del clima umido. Ciò che è più importante, però, è quello che solitamente non vediamo: sul fondo

della palude, infatti, si deposita e stratifica nel tempo una materia organica (principalmente si tratta di resti vegetali sprofondati) non decomposta. La torba è il primo stadio nell'evoluzione del carbone: trattandosi di materiale non ancora fossilizzato, esso trattiene tonnellate di carbone al suo interno. Per questa ragione, viene utilizzata in molti Paesi – soprattutto nelle zone più a nord del globo, che ne sono più ricche – come combustibile fossile. Tuttavia, la torba non è un materiale rinnovabile e, come hanno dimostrato numerosi studi, si tratta di un ecosistema complesso che ha da sempre un ruolo attivo nell'equilibrio dell'atmosfera terrestre. Oltre a trattenere tonnellate di carbonio, i suoi composti chimici naturali, infatti, riescono a catturare i gas serra e ridurre la presenza nell'atmosfera. Anche quest'ultima, quindi, pur nella sua intangibilità, che la situa in una dimensione diametralmente opposta a quella della terra è l'insieme di elementi chimici e forze fisiche, regolata e abitata da esseri umani e non umani: senza queste forze, elementi e corpi non ci sarebbe l'atmosfera (Philippopoulos-Mihalopoulos in Parikka, Dragona, 2022). Questa differente (im)materialità si fa più visibile attraverso le misurazioni dei livelli di sostanze tossiche presenti nell'atmosfera e, probabilmente, ancora di più, quando si riflette sui processi che hanno rilasciato queste sostanze.

In questo caso, quando la torba viene estratta, non solo si danneggia la presenza delle torbiere sulla superficie terrestre, ma soprattutto si dà avvio al rilascio del carbonio immagazzinato<sup>3</sup>. La torbiera è ovviamente uno dei possibili esempi di ambienti disturbati, con conseguenze disastrose, dall'essere umano secondo un atteggiamento perfettamente aderente a quello dell'uomo "dell'Antropocene". Il termine antropocene – che pure ormai sembra essere stato respinto perfino in ambito geologico (Witze, 2024) – è qui utilizzato nel modo proposto da Davis e

Turpin (2015), ossia come evento estetico. Partendo dall'idea di estetica in quanto percezione del mondo attraverso i sensi, l'antropocene si configura come un periodo di dissoluzione di questa percezione, causata dal mutamento della sensazione e delle qualità del mondo, anche nei casi in cui tali mutamenti appartengono ad una dimensione del reale non prettamente visibile o tangibile. L'innalzamento del livello di carbonio, per esempio, non è sensibile di per sé per gli esseri umani, ma fa parte di una serie di trasformazioni che ricadono su di noi – e neanche in modo equo lungo il nord e il sud globali – e sugli esseri altro-che-umani.

Mettere in mostra un pezzo di terra di imponenti dimensioni, darci la possibilità di camminarvi in mezzo, grazie a una fenditura (fig. 4), conoscere la storia di sfruttamento di una torbiera ci riporta a una dimensione tangibile degli elementi che compongono il pianeta e delle relazioni che intercorrono su di esse, offrendoci la possibilità di riflettere ulteriormente sul nostro legame con il sistema terra in quanto elemento organico. Il fatto che le sostanze contenute nelle torbiere, nate in seno ad una attività della materia centinaia di milioni di anni fa, vengano estratte per la produzione di combustibili fossili – attraverso un processo di carbonizzazione – significa che esse entrano a far parte del nostro ciclo di produzione capitalista, insieme ad altre forze catalizzanti – sfruttamento dei lavoratori, smaltimento dei rifiuti, iperproduzione, ecc. – di questa filiera produttiva (Bennet 2010, Genosko 2009). Aver parlato di Antropocene significa aver fatto i conti con il dover leggere la storia umana tramite la chimica, gli studi sull'atmosfera, la geologia e altre discipline (Parikka, 2012b), ma allo stesso tempo forse dobbiamo ripensare anche la storia degli elementi alla luce della storia umana. Processi e meccanismi in atto nel modello socioeconomico globale hanno modificato la nostra percezione degli elementi naturali stessi, mostran-

<sup>3</sup> Molte informazioni sull'ecosistema delle torbiere possono essere reperite sito sito della IPS, *International Peatlands Society*: <https://peatlands.org>.

docie altre facce della loro esistenza. Non a caso, infatti, Gary Genosko ci propone una ripopolazione del diagramma degli elementi aristotelico con dei nuovi elementi fondamentali: «TERRA: polvere; ACQUA: sangue; ARIA: nube tossica; FUOCO: infiammabili. Attorno a questi elementi si snoda il phylum planetario, un grande fascio di cavi tellurici con i suoi prodotti: TERRA: elettronica; ACQUA: liquidi come l'acqua imbottigliata in plastica, che si manifesta con intensità drammatica nell'esplosione dei detriti in plastica; ARIA: i gas (gas serra); e FUOCO: i pneumatici delle auto in fiamme, le foreste pluviali distrutte e gli incendi stagionali nelle grandi foreste del nord» (Genosko in Braidotti, Hlavajova, 2018, maiuscolo in originale, trad. it. mia).

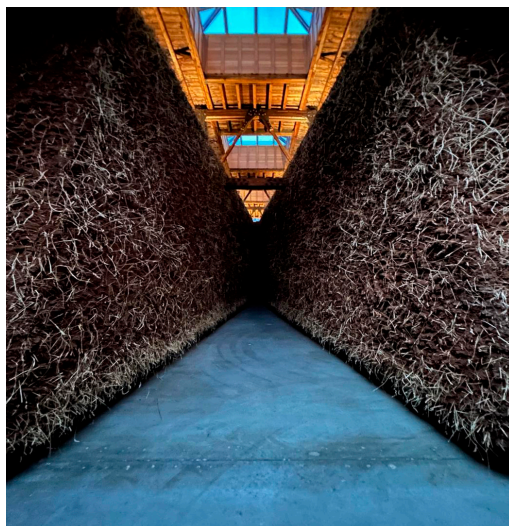


FIG. 4.

Nuovamente, siamo davanti al dover considerare l'intersezione tra l'agency umana e quella della materia, in questo caso il suolo, come agente non solo nella creazione dell'ecosistema, ma anche nella modificazione della storia planetaria. Lo spazio espositivo, in questo senso, funziona allo stesso modo: il nostro entrare in relazione con la pila ci dà la possibilità di: Coltivare un momento di connessione con ciò che Morelos definisce "l'intima umidità della terra".

È tuttavia presente anche un secondo aspetto dell'opera che non vorrei tralasciare in quanto altrettanto indicativo di questa necessità di allargamento delle

prospettive.

Il ribaltamento del punto di vista antropocentrico, infatti, mi sembra evidente quando si confronta quest'opera, la dimensione di questo cumulo e la possibilità di entrare in contatto con esso, con la *New York Earth Room* di Walter De Maria (New York, 1997). Il richiamo all'opera del famoso scultore americano era stato esplicito anche nel caso della mostra creata per la 59° Biennale di Venezia, *The Milk of Dream* (2022), per la quale Morelos aveva allestito un'installazione dal titolo *Earthly Paradise*. Se già in quel caso era stato sottolineato il ruolo della terra come soggetto non inerte e il nostro coinvolgimento nella vitalità della materia e dell'opera attraverso la possibilità di camminare tra i blocchi di terreno, *El Abrazo* impone questa dimensione con ulteriore forza.

Seppur anche l'opera di Walter De Maria ruota attorno al terreno (si tratta, infatti, di 197 metri cubi di terra in uno spazio di 335 metri quadri), nella *Earth Room* newyorkese – unica delle tre *Earth Room* rimaste –, com'è noto, la materia organica è riversata sul pavimento della stanza ed è separata dallo spettatore mediante una lastra di vetro. In questo caso, quindi, lo spazio espositivo e lo spazio del visitatore non coincidono. L'esperienza visiva, nella *Earth Room*, ruota attorno agli sguardi che prospetticamente possono affacciarsi sul terreno. *El Abrazo*, invece, con le sue grandi dimensioni che dal pavimento si spingono fino al soffitto, costringono il visitatore a guardare in alto, a girare intorno, a penetrare nel grande monolite di terra. Il rovesciamento prospettico coincide quindi con un rovesciamento concettuale; il monolite di terra costruito da Morelos, la cui forma trae ispirazione sia dalle imponenti strutture religiose – come templi e ziggurat – che dalla topografia delle montagne, mette in gioco lo sbiadimento dei confini tra i corpi umani e non-umani, ma anche di quelli tra soggetto e oggetto, sottolineando «L'agency della materia umana e non umana e il potenziale della loro reciprocità» (Lowry, Maza, 2024). Laddove, nella stanza di De Maria, il punto di vista era quello dell'es-

sere umano, in piedi davanti alla terra, alla quale permette di entrare in uno spazio privato e prettamente antropico – la stanza di un appartamento, appunto – in *El Abrazo* è il blocco di terra a stagliarsi al di sopra delle nostre teste, a osservarci dall’alto e a permetterci di penetrare al suo interno. Parallelamente al rovesciamento della prospettiva antropocentrica, si assiste a una graduale antropomorfizzazione, personificazione, dell’elemento non-umano, o meglio di, umanizzazione del blocco di terra, seguendo un meccanismo animista di riconoscimento dell’alterità (Viveiros de Castro, 2004; Danowski, Viveiros de Castro, 2015). Ancora, Morelos si discosta dall’epistemologia oggettiva della tradizione occidentale: la terra, una volta riconosciuta come viva, senziente e soggetto, può abbracciarci e, nel farlo, aiutarci a ridimensionare il “narcisismo primitivo” dietro cui ci trinceriamo per sfruttare il suolo o, allo stesso tempo, porci come suoi unici salvatori.

#### 4. CONCLUSIONI

Fondamentale nella pratica artistica di Delcy Morelos è stato l’abbraccio delle filosofie e del pensiero indigeno, che sperimentano una visione molto diversa del concetto di agency non-umana. Pur avendo sentito sin dall’inizio della sua carriera questo forte legame con la terra (già nell’installazione *Color que soy*, 1999-2000, la terra aveva acquisito un ruolo fondamentale, amplificato poi in *Tierra Negra*, 2000), negli ultimi dieci anni Morelos si è concentrata esclusivamente sull’utilizzo della materia organica nelle sue grandi installazioni. Parte di questa svolta organica è stato il progressivo inglobamento nella sua pratica artistica della filosofia e del pensiero indigeno, con particolare riguardo alle popolazioni indigene sudamericane, ma non solo – ricordiamo *Biosque digerido*, 2018, opera realizzata per il Centro Sami di Arte Contemporanea –. In tutte le sue opere più celebri (*Tier radentro*, 2018; *Enie*, 2018, per citare le principali) un ammasso di terra si solleva dal terreno, raggiungendo altezze diverse o arrampicandosi sulle pareti. L’odore è parte integrante e funzionale delle ope-

re: invade lo spazio, attira visitatori. Tale coinvolgimento sensoriale ci induce a riflettere sul sistema di relazioni complesse che regolano i meccanismi di interazione interspecie. Come già sottolineato, il riconoscimento dell’esistenza di queste relazioni si basa non solo sul rovesciamento dell’antropocentrismo, ma ancora di più e conseguentemente, sul ripensamento e il superamento di alcuni dualismi fondativi del pensiero occidentale moderno: quello tra soggetto e oggetto, così come quello tra natura e cultura. Nelle opere di Morelos, la ricerca di un punto di contatto tra l’essere umano e la terra assume particolare rilievo quando viene inserita in una visione unitaria del cosmo, in cui è la cultura a diversificarsi. Seppur con le dovute “differenze nelle disposizioni cosmologiche” delle diverse popolazioni indigene, è indubbio che tutte loro – e anche in questo risulta interessante la pratica dell’artista colombiana, che non guarda soltanto alle popolazioni amerindi del sud – condividano un’esperienza dell’ambiente circostante totalmente differente da quella che ha condotto e conduce l’essere umano “occidentale” (Descola, 2021).

L’invito che ci viene rivolto sembrerebbe duplice: da un lato quello di ripensare all’ontologia di ciascun essere che ci circonda, dall’altro, quello di porci in un ascolto radicale (Kohn, 2021). Il coinvolgimento del *sensorium* e la comunicazione attraverso esso ci ricorda che l’atto del pensiero – e anche quello della comunicazione – non sono peculiarità umane, bensì possono essere estese a tutti gli esseri che ci circondano. Una volta maturato questo processo, sarà più semplice riconoscere l’altro in quanto soggetto e in quanto *io*.

D’altra parte, questa prospettiva antropologica scorre parallelamente a una nuova tendenza negli studi sulla mediazione, che includono una riflessione sullo statuto della materia e del medium, orientandosi verso un’eco-mediazione. La teoria della nicchia ecomediale è, infatti, costruita sul modello della *niche construction*, che vede alla base della formazione e della costruzione di un ambiente una cooperazione attiva tra le forme viventi, su-

perando quindi il modello evolucionista tradizionale e, di conseguenza, ridimensionando di molto l'antropocentrismo. Come afferma Cometa, la nicchia non è abitata soltanto da eventi comunicativi, ma anche da tutte quelle interazioni che «non sono solo affidate agli esseri viventi ma anche alla materia inerte che comunque ha una sua agency» (Cometa, 2024).

Il presente contributo, quindi, ha cercato di inserire la pratica di Delcy Morelos, artista attiva da più di trent'anni e impegnata nella rappresentazione di una nuova concezione della materia organica, all'interno della recente svolta ecomediale, che discipline come la cultura visuale stanno esplorando, e di rintracciare, anche attraverso la riflessione sulla mediazione, un avvicinamento a quel prospettivismo antropologico (Viveiros de Castro, 1996) di cui va tenuto conto quando, anche artisticamente, si vogliono delineare delle nuove prospettive narrative e, senza dubbio, visuali.

#### BIBLIOGRAFIA

- Barad K. 2007, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham.
- Bennet J. 2010, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham.
- Braidotti R., Hlavajova M. (a cura di) 2018, *Posthuman Glossary*, Bloomsbury, London.
- Cometa M. 2023, *La svolta ecomediale. La mediazione come forma di vita*, Meltemi, Milano.
- Danowski D., Viveiros De Castro E. 2015, *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Cultura e Barbárie Editora, Florianópolis.
- Davis H., Turpin E. (a cura di) 2015, *Art in the Anthropocene*, Open Humanities Press, London.
- Descola P. 2021, *Oltre natura e cultura*, Raffaello Cortina, Milano.
- Eribon D., Gombrich E.H. 1994, *Il linguaggio delle immagini. Intervista (1991)*, Einaudi, Torino.
- Gell A. 2021, *Arte e Agency. Una teoria antropologica*, a cura di C. Cappelletto, Raffaello Cortina, Milano.
- Genosko F. 2009, *Guattari: A Critical Introduction*, Pluto Press, London.
- Knappett C., Malafouris L. (a cura di) 2008, *Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach*, Springer, New York.
- Kohn E. 2021, *Come pensano le foreste*, Notte-tempo, Milano.
- Laland K.N., O'Brien M.J. 2011, "Cultural Niche Construction: An Introduction", in *Biological Theory*, vol. 6, no. 2, pp. 191-202.
- Parikka J. 2012, *What is Media Archaeology?*, Polity Press, Cambridge.
- Parikka J. 2012b, "New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter", in *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 9, no. 1, pp. 95-100. DOI: 10.1080/14791420.2011.626252.
- Parikka J. 2015, *A Geology of Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Parikka J., Dragona D. (a cura di) 2022, *Words of Weather. A Glossary*, Onassis Foundation, Atene.
- Rust S., Monani S., Cubitt S. (a cura di) 2020, *Handbook of Ecomedia Studies*, Routledge, London.
- Viveiros de Castro E. 1996, "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio" in *Mana*, 2 (2). DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>.
- Viveiros De Castro E. 2004, "Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies" in *Common Knowledge*, vol. 10, no. 3, pp. 463-484.

#### SITOGRAFIA

- <https://www.diaart.org/program/past-programs/delcy-morelos-el-abrazo-exhibition/type/exhibitions-projects/year/all> (ultimo accesso: 23 ottobre 2024).
- <https://peatlands.org> (ultimo accesso: 23 ottobre 2024)
- Witze A. 2024, "Geologists Reject the Anthropocene as Earth's New Epoch — After 15 Years of Debate", su *Nature*, <https://www.nature.com/articles/d41586-024-00675-8>. (ultimo accesso: 23 ottobre 2024)