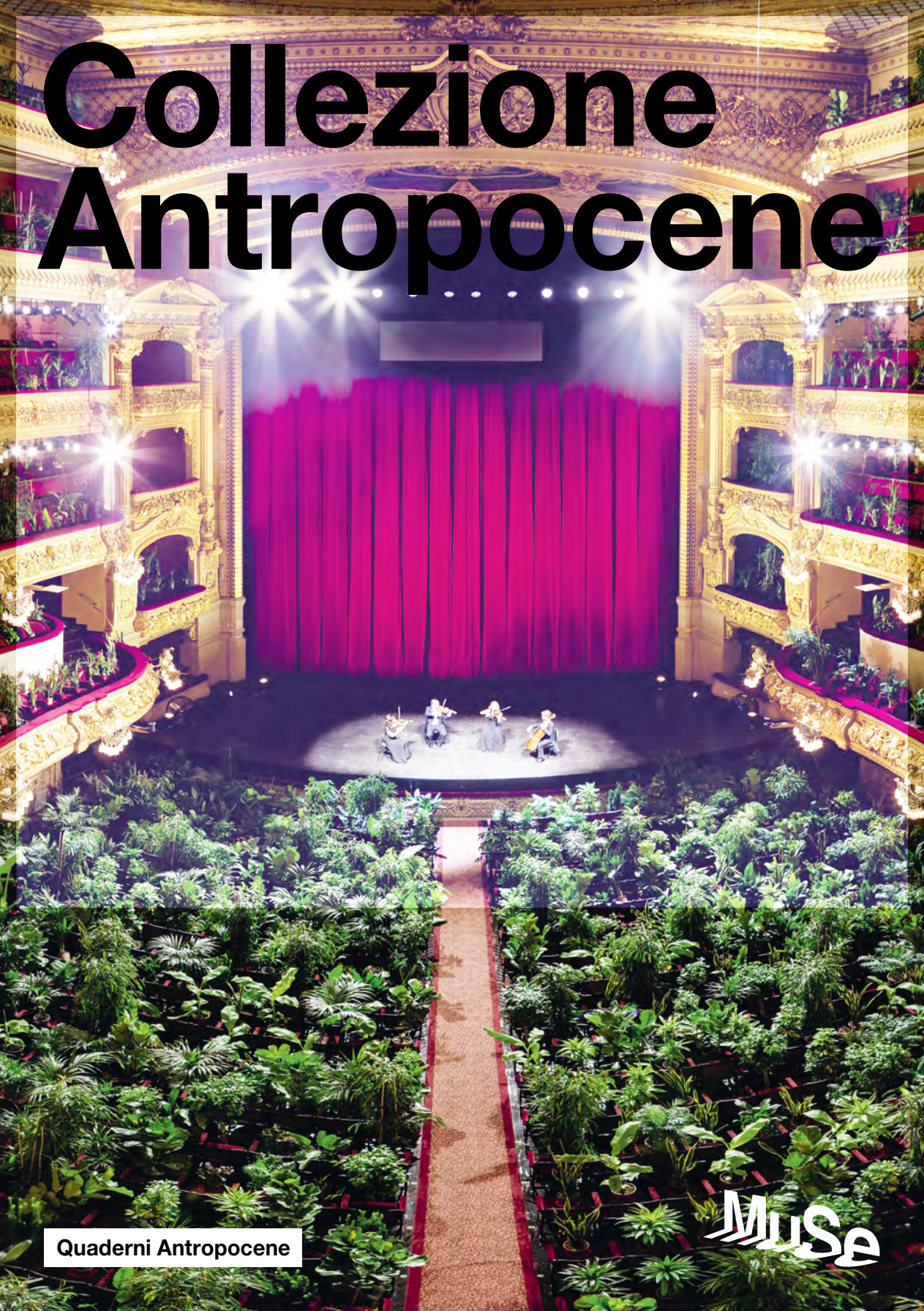




Collezione Antropocene

Quaderni Antropocene

MUSE

Collana Quaderni Antropocene
Vol. 2

Collezione Antropocene Anthropocene Collection

a cura di
curated by
Stefano Cagol

MUSE

Collana Quaderni Antropocene
Anthropocene Notebooks series

A cura di **Curated by**

Monica Ronchini

Volume a cura di **Volume curated by**

Stefano Cagol

Coordinamento **Project Management**

Carlo Maiolini

Traduzioni **Translations**

Mariella Rossi, Studio de Novo

Design

Studio Claudia Polizzi

Fotografie **Pictures**

Pp. 39-41 courtesy the artists, all rights reserved.

Pp. 73-82 Ph. Michele Purin. Archivio MUSE

Questo volume è stato pubblicato
in occasione della mostra

This volume was published
in occasion of the exhibition

Collezione Antropocene

Mostra temporanea |

Temporary Exhibition

MUSE - Museo delle Scienze

01.12.2024 – 19.01.2025

Editore **Publisher**

MUSE - Museo delle Scienze

Stampa **Printing**

Esperia s.r.l.

MUSE - Museo delle Scienze di Trento ringrazia
per il permesso alla riproduzione del materiale
testuale e iconografico di questo volume.

In particolare, ringrazia artiste/i e autrici/ori per
la loro generosità e disponibilità nel contribuire
alla realizzazione di questo catalogo.

MUSE - Museo delle Scienze di Trento thanks
for permission to reproduce the textual and
iconographic material of this volume. Thanks
to the artists and authors for their generosity
and willingness to contribute to the creation
of this catalogue.

Stampato in 200 copie a novembre 2025

Printed in 200 copies in November 2025

2025

ISBN 978-88-531-0094-8

CC BY-NC-ND 4.0

8	Prefazione Preface Massimo Bernardi
12	Un'urgenza ineludibile. Nascita di una collezione An Unavoidable Urgency. The Genesis of a New Collection Stefano Cagol
26	Contemporaneo: un altro paradigma Contemporary: another Paradigm Andrea Viliani
37	Catalogo opere Catalogue of the works
72	Immagini della mostra Exhibition views
89	Contributi Essays
90	Il dolore è solo di prossimità. Storia della Collezione Antropocene come esercizio di empatia Pain is Felt in Proximity. The Anthropocene Collection as an Exercise in Empathy Sofia Baldi Pighi
100	Dall'Antropocene al Biocene. Ripensare i paradigmi culturali nel contesto dell'emergenza climatica From the Anthropocene to the Biocene. Rethinking Cultural Paradigms in the Context of Climate Emergency Blanca de la Torre
108	Prehistoric View, Contemporary Review: rileggere il rapporto tra umanità e natura Prehistoric View, Contemporary Review: Re-reading the Humanity-Nature Relationship Alessandro Fedrigotti
114	Buonanotte Novecento Good night, twentieth century Denis Isaia
120	Lacrima: riflessi di un equilibrio fragile Lacrima (teardrop): reflecting on a fragile balance Riccardo Tomasoni

Prefazione Preface

Massimo Bernardi
Direttore MUSE -
Museo delle Scienze
Director MUSE -
Science Museum

Viviamo in un tempo che ci pone davanti a sfide inedite, radicali, sistemiche. La parola “Antropocene” ha iniziato da qualche anno a circolare nel dibattito pubblico e scientifico come un concetto-mondo, capace di condensare tensioni ambientali, sociali, politiche, economiche, culturali. Ben oltre il significato originario di (dibattuta) categoria geologica, l'utilità del termine ci sembra si palesi come dispositivo critico, una soglia epistemica, una chiamata a ripensare chi siamo, come viviamo, e quale futuro vogliamo costruire.

Per un museo scientifico come il MUSE, questa sfida non è teorica, ma profondamente operativa¹. L'Antropocene è il nostro tempo, ed è il tempo in cui dobbiamo agire. Significa uscire da una visione neutra o puramente conservativa del sapere per assumere una postura trasformativa, etica e politica. Significa anche riconoscere che la scienza da sola non basta, se non si intreccia con le scienze umane, l'arte, la filosofia, i saperi situati delle comunità. Da qui nasce il programma *Antropocene* MUSE, da cui prende forma questo progetto.

La *Collezione Antropocene* è molto più che un insieme di opere: è una piattaforma, un laboratorio, uno specchio delle tensioni del presente e una mappa per orientarsi nel futuro. È il frutto di un percorso avviato con il progetto denominato *We are the flood*, ideato e curato da Stefano Cagol, che ha trasformato il museo in uno spazio vivo di sperimentazione e incontro. Un percorso che ha dato vita a mostre “liquide”, performance, residenze, masterclass, dialoghi tra artisti e scienziati, e che si è fatto riconoscere anche a livello nazionale con il sostegno del Ministero della Cultura attraverso il Piano per l'Arte Contemporanea.

In questo contesto, la nascita di una collezione pubblica italiana interamente dedicata all'Antropocene non è solo un atto culturale, ma un gesto politico, nel senso più alto e necessario

del termine. Significa assumersi la responsabilità di custodire visioni, porre domande, accogliere conflitti e contraddizioni. Significa riconoscere il potere trasformativo dell'arte, non come ornamento, ma come lente d'ingrandimento e detonatore critico. Le quattordici opere acquisite – video, installazioni, linguaggi multimediali – raccontano, ciascuna a suo modo, la complessità del nostro tempo e la pluralità degli sguardi da cui può essere osservato: sguardi geografici, generazionali, disciplinari.

Questa collezione non è pensata per allarmare, rassicurare o spiegare. Non cerca risposte semplici né percorsi lineari. È una collezione che vuole disorientare, aprire varchi, suggerire connessioni inattese. Una collezione che parla a pubblici diversi, che invita a fermarsi, osservare, ascoltare, immaginare. Che vuole essere usata, interrogata, attraversata anche da chi normalmente non frequenta i luoghi dell'arte o della scienza. Per questo l'abbiamo voluta accessibile, sostenibile, radicata in pratiche responsabili anche dal punto di vista ambientale, in linea con la nostra visione di museo contemporaneo.

La nascita della Collezione Antropocene rappresenta infine un momento importante nelle relazioni *interistituzionali* del MUSE, rafforzando in particolare l'alleanza con il Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto. In un tempo in cui le barriere disciplinari mostrano tutta la loro inadeguatezza nel fronteggiare la complessità del presente, questa collaborazione si configura come un gesto culturale necessario. L'Antropocene ci chiede infatti di pensare e agire in modo post-disciplinare, mettendo in dialogo pratiche scientifiche e artistiche, strumenti analitici e sensibilità estetiche. La Collezione sarà la base di un lavoro congiunto tra i due musei, volto a esplorare le molteplici forme attraverso

cui arte e scienza possono, insieme, restituire profondità all'interpretazione dell'oggi e immaginare traiettorie possibili per futuri sperati. Si apre così un nuovo capitolo, che guarda con fiducia alla fertilità dell'incontro fra sguardi differenti, uniti da un comune impegno verso la comprensione e la trasformazione del nostro tempo.

Ringrazio chi ha reso possibile questo progetto: il Ministero della Cultura per il sostegno concreto e lungimirante; l'artista-curatore Stefano Cagol per la visione; Patrizia Famà e Carlo Maiolini per il coordinamento progettuale; tutti i membri del Board of Research Advisors, i partner nazionali e internazionali, e soprattutto gli artisti, che ci hanno offerto il loro sguardo. E ringrazio il team del MUSE che ha lavorato con passione, professionalità e coraggio a ogni fase di questo percorso.

Nel tempo dell'Antropocene, i musei non possono limitarsi a essere archivi del passato. Devono diventare infrastrutture per il futuro. Spazi dove la conoscenza si intreccia all'emozione, dove la complessità si traduce in esperienza, dove l'incontro tra natura e cultura genera nuove forme di comprensione e responsabilità. La Collezione Antropocene è un passo in questa direzione. È uno specchio del presente e, insieme, un invito a immaginare altri modi di abitare il pianeta.

Massimo Bernardi
Direttore MUSE - Museo delle Scienze

¹ Bernardi M., 2021 – *The Covid-19 Pandemic and the Inescapable Challenge of the Anthropocene for Museums*, IN: *Museum International*, 73, 3-4: 146-155

We live in a time that confronts us with unprecedented, radical, and systemic challenges. The word “Anthropocene” has begun to circulate in public and scientific debate for a few years now as a world-concept, capable of condensing environmental, social, political, economic, and cultural tensions. Far beyond the original meaning of a (contested) geological category, the usefulness of the term seems to manifest itself as a critical device, an epistemic threshold, a call to rethink who we are, how we live, and what kind of future we want to build.

For a scientific museum like MUSE, this challenge is not theoretical but deeply operational¹. The Anthropocene is our time, and it is the time in which we must act. It means moving beyond a neutral or purely conservative vision of knowledge to adopt a transformative, ethical, and political stance. It also means recognizing that science alone is not enough if it is not intertwined with the humanities, art, philosophy, and the situated knowledge of communities. HenWce, the MUSE Anthropocene program is born, from which this project takes shape.

The Anthropocene Collection is much more than a set of artworks: it is a platform, a laboratory, a mirror of present tensions, and a map to navigate the future. It is the result of a path initiated with the project *We Are the Flood*, conceived and curated by Stefano Cagol, which transformed the museum into a living space of experimentation and encounter. A journey that gave rise to “liquid” exhibitions, performances, residencies, masterclasses, dialogues between artists and scientists, and that also gained national recognition with the support of the Ministry of Culture through the Contemporary Art Plan (Piano per l'Arte Contemporanea).

In this context, the birth of an Italian public collection entirely dedicated to the Anthropocene is not just a cultural act but a political gesture, in the highest and most

necessary sense of the term. It means taking responsibility for preserving visions, raising questions, welcoming conflicts and contradictions. It means recognizing the transformative power of art, not as an ornament, but as a magnifying lens and a critical detonator. The fourteen acquired works—videos, installations, multimedia languages—each tell, in its own way, the complexity of our time and the plurality of perspectives from which it can be observed: geographical, generational, disciplinary gazes.

This collection is not meant to alarm, reassure, or explain. It does not seek simple answers or linear paths. It is a collection designed to disorient, open breaches, suggest unexpected connections. A collection that speaks to diverse audiences, that invites stopping, observing, listening, imagining. That wants to be used, questioned, crossed even by those who do not normally frequent places of art or science. For this reason, we wanted it to be accessible, sustainable, and rooted in responsible practices, even from an environmental point of view, in line with our vision of a contemporary museum.

The birth of the Anthropocene Collection finally represents an important moment in MUSE's inter-institutional relationships, particularly strengthening the alliance with MART – the Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto. In a time when disciplinary barriers show all their inadequacy in facing the complexity of the present, this collaboration configures itself as a necessary cultural gesture. The Anthropocene, in fact, calls us to think and act in a post-disciplinary way, bringing together scientific and artistic practices, analytical tools, and aesthetic sensitivities. The Collection will be the basis for a joint effort between the two museums, aimed at exploring the multiple forms through which art and science can, together, deepen the interpretation of today and

imagine possible trajectories for hoped-for futures.

Thus, a new chapter opens, looking with confidence at the fertility of encounters between different perspectives, united by a common commitment to understanding and transforming our time.

I thank those who made this project possible: the Ministry of Culture for its concrete and forward-looking support; artist-curator Stefano Cagol for the vision; Patrizia Famà and Carlo Maiolini for project coordination; all the members of the Board of Research Advisors, the national and international partners, and above all the artists, who have offered us their vision. And I thank the MUSE team, who worked with passion, professionalism, and courage at every stage of this journey.

In the time of the Anthropocene, museums cannot simply be archives of the past. They must become infrastructures for the future. Spaces where knowledge intertwines with emotion, where complexity translates into experience, where the encounter between nature and culture generates new forms of understanding and responsibility. The Anthropocene Collection is a step in this direction. It is a mirror of the present and, at the same time, an invitation to imagine other ways of inhabiting the planet.

Massimo Bernardi
Direttore MUSE - Science Museum

¹ Bernardi M., 2021 – *The Covid-19 Pandemic and the Inescapable Challenge of the Anthropocene for Museums*, IN: *Museum International*, 73, 3-4: 146-155

Un'urgenza ineludibile. Nascita di una collezione An Unavoidable Urgency. The Genesis of a New Collection

Stefano Cagol
Curatore del nucleo fondante della
Collezione Antropocene MUSE
Curator of the foundational
nucleus of the MUSE
Anthropocene Collection

La nascita di una nuova collezione pubblica, qual è la Collezione Antropocene MUSE, è un evento che merita attenzione, perché riguarda un patrimonio divenuto proprietà di tutti noi. Esige, poi, ancora più interesse se il carattere è d'innovazione e sperimentazione. In questo contesto di dialogo tra un museo scientifico e l'arte contemporanea, l'efficace partecipazione a un bando ministeriale è stata solo la nuova tappa di un fecondo percorso, alimentato da senso di necessità, condivisione e un inarrestabile approccio generativo.

La gestazione

Il viaggio è cominciato nel 2015 con Be-diversity, prima esposizione collettiva d'arte contemporanea al Museo delle Scienze di Trento, nella quale ho invitato sette artisti internazionali sui temi della voracità della nostra società, nutrimento e risorse, in coincidenza con Expo Milano. Pochi anni più tardi, nel 2019, ci siamo ritrovati al caffè del MUSE, Michele Lanzinger, Massimo Bernardi, Carlo Maiolini e io; tra le mani un libro appena uscito: *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*, a cura della statunitense Julie Reiss. Tutti ne fummo stimolati. S'accese una scintilla, una reazione che da quel momento divenne inarrestabile.

Così dal 2022 al MUSE ha preso avvio *We Are the Flood*, Noi siamo il diluvio, un progetto di mia ideazione e cura, con la supervisione di Michele Lanzinger e Patrizia Famà, e con Carlo Maiolini nel ruolo di project manager MUSE. Si tratta di una piattaforma che si concentra su temi quali la crisi climatica, le interazioni antropoceniche e la transizione ecologica, letti attraverso la capacità immaginativa e interpretativa dell'arte contemporanea. Il progetto è nato nell'ambito del Programma *Antropocene*, avviato nel frattempo dal MUSE. Certo, non sono mancate difficoltà, ma siamo riusciti a far avverare tutti i nostri sogni e andare ben oltre le aspettative. Si sono susseguite mostre in luoghi diversi, definite "liquide", agili e concettuali, potenti masterclass con open call under 35, divenute un format fisso e imitato, rimbalzate a loro volta in progetti espositivi; poi ci sono state performance inedite, momenti partecipativi ed è stata ospitata la prima artista in residenza al MUSE, Mary Mattingly da New York. Questo prolifico diluvio è stato in gran parte ripercorso in un primo libro edito da Postmedia. È stato un triennio intenso, con la soddisfazione di importanti *lectiones magistrales*, legate al progetto *We Are the Flood* e inserite nel ciclo Trento Scienza Grandi Eventi, con la presenza della stessa Julie Reiss e di un altro

ispiratore del progetto, il filosofo Timothy Morton, che ha parlato per la prima volta a livello mondiale del suo libro *Hell, Inferno*¹.

Il rapporto con gli artisti è stato sempre diretto, senza mediazioni di gallerie commerciali o di collezionisti privati, favorendo il dialogo tra generazioni diverse, offrendo opportunità anche ai giovanissimi che hanno partecipato alle open call. Privilegiata, di volta in volta, la possibilità di scambio con gli scienziati del MUSE, inoltre è stato prezioso costituire un comitato internazionale, il Board of research advisors, composto da Elisa Carollo, Alessandro Castiglioni, Blanca de la Torre, Mareike Dittmer e Julie Reiss, ma anche da Gianluca D'Incà Levis, Gregor Jansen, Khaled Ramadan, Giorgia Calò, Rachel Rits-Volloch e Nicola Trezzi, nonché da Massimo Bernardi, che ora è il direttore del MUSE.

Partendo dal soggetto plurale che caratterizza il titolo della piattaforma, “we”, in questi tre anni il noi è divenuto una vasta e affiatata comunità. Siamo lontani anni luce dall'immaginario dell'artista ripiegato su sé stesso e vicini all'idea di un'arte consapevole del ruolo che deve ricoprire all'interno della società, della quale Joseph Beuys fu un grande esempio.

Il linguaggio delle opere scelte è diretto, adatto ai diversi pubblici e in linea con l'idea che l'arte è comunicare con un pubblico più ampio possibile. Nulla a che vedere con un cliché di connubio arte-scienza, dove la prima diventa complicata per farsi didascalia della seconda. *We Are the Flood* fa leva sulla capacità dell'arte di tradurre e semplificare la complessità aggiungendo empatia. Quest'orientamento contraddistingue tutta l'esperienza portata avanti con MUSE.

L'approccio etico si riflette anche nelle decisioni operative e logistiche, rispondendo al principio di garantire un alto contenuto concettuale e un basso impatto ambientale. In concreto, vengono perseguite una limitazione del ricorso al trasporto delle opere e una tendenza a riutilizzare per gli allestimenti materiali già presenti nei magazzini del museo.

Il bando PAC

Quando nel 2023 è stato pubblicato il nuovo bando del PAC Piano Arte Contemporanea del Ministero della cultura, il principale programma per l'ampliamento e la valorizzazione delle collezioni pubbliche in Italia, non c'è stata esitazione. Nell'incipit del testo descrittivo del progetto è stato utilizzato il termine “urgenza”, con profonda consapevolezza. Ci hanno dato ragione sia la vittoria sia, purtroppo, la drammaticità del

momento attuale, che pretende impegni sempre più grandi e globali, ma incontra risposte incostanti da parte delle governance, mosse da umori e interessi spesso insensibili alla crisi ecologica.

Musealizzare significa fotografare un momento e, in questo modo, permettere di guardarlo con la distanza necessaria per ragionare. Tentare la comprensione dell'oggi è la base per immaginare a quali domani possiamo ambire, soprattutto quando il futuro è così incerto.

La descrizione contenuta nella domanda di ammissione recitava: «C'è l'urgenza di avviare al più presto la prima collezione d'arte contemporanea in Italia focalizzata sulle questioni dell'Antropocene. Rilevante è poi che venga sviluppata tra arte e scienza da un museo delle scienze, il MUSE.

Le quattordici opere che si propone di acquisire per avviare la *Collezione Antropocene* sono state intercettate negli ultimi due anni da MUSE nell'ambito della piattaforma We Are the Flood. Il medium del video è prevalente, perché frequente nelle ricerche attente a questi temi, efficace nell'allestimento museale, e nella capacità narrativa. Inoltre, permette un investimento più sostenibile e la sua conservazione ed esposizione sono a basso impatto.

Il focus tematico è coerente, pur nella varietà dei punti di vista di artisti di culture differenti, dal Kirghizistan a Israele, ad artisti del territorio, trentini e sudtirolesi di cultura italiana, ladina e germanofona, e di generazioni differenti, consolidati e under 35.

Per rispondere a sempre più veloci cambiamenti eco-culturali, MUSE ha innescato un'alleanza con le discipline umanistiche e con il linguaggio universale dell'arte contemporanea per tradurre questioni complesse, dando vita a una piattaforma creativa We Are the Flood, ideata e curata da Stefano Cagol. Ora il MUSE vuole consolidare questo approccio, acquisendo una selezione di opere con l'intento di farne un modello da replicare altrove, aprire a nuovi confronti e contribuire così a futuri desiderabili».

Attraverso l'assegnazione del finanziamento PAC Piano Arte Contemporanea (2022-2023) del Ministero della Cultura - Direzione Generale Creatività Contemporanea, con DG-CC|27/09/2023|DECRETO 336, il 27 settembre 2023 è stata sancita la nascita della Collezione Antropocene, come nuova sezione delle collezioni istituzionali pubbliche del MUSE – Museo delle Scienze di Trento.

Il nucleo fondante

Dalla nascita, fanno parte della nuova collezione, coerente nei contenuti e ambiziosa nella qualità, le quattordici opere acquisite grazie al supporto del PAC, che portano la firma di altrettanti artisti: Sharbeek Amankul del Kirghizistan, Hannah Rowan del Regno Unito, gli spagnoli Elena Lavellés ed Eugenio Ampudia, l'israeliano Sahar Marcus, gli italiani Stefano Caimi, Angela Fusillo, Silvia Listorti, Giulia Nelli, Giacomo Segantin, g. olmo stuppia, mentre una componente regionale include la trentina Micol Grazioli e i sudtirolesi Philipp Messner e Hannes Egger. A queste si sono aggiunte le due opere di Nezaket Ekici e di Mary Mattingly prodotte dal MUSE nell'ambito di We Are the Flood. La summa è quella già sperimentata per la mostra intitolata Come Pioggia a Castel Belasi – Centro d'arte contemporanea per il pensiero ecologico. Nel nucleo fondante della Collezione Antropocene confluisce anche un'opera video di Laura Pugno, in precedenza acquisita dal MUSE come partner di un progetto supportato dall'Italian Council. I passaggi formali di acquisizione sono stati affrontati da Chiara Trevisin, project manager MUSE.

La mostra inaugurale

Tra le molteplici attività di avvicinamento e valorizzazione che hanno salutato la nuova collezione nel corso del 2024, viene invitata al MUSE per tenere la terza masterclass di We Are the Flood la curatrice spagnola Blanca de la Torre, componente del Board of research advisors. In quel momento è impegnata a preparare la Helsinki Biennale 2025. Il suo contributo s'intitola Dall'Antropocene al Biocene. Ecologia politica e pratiche artistiche e racconta una pratica curatoriale tra arti visive, ecologia della cultura e pratiche creative sostenibili. L'efficace format delle masterclass è stato consolidato e l'edizione 2025 vede la presenza di Francesca Guerisoli.

All'insegna della formazione è stato anche uno spin-off in collaborazione tra MUSE e Università di Trento, sorprendentemente partito dal basso grazie al fortuito incontro tra un artista di We Are the Flood, Edoardo Spata, e la studentessa Clarissa Baglieri. Ne è nato Spillover, un percorso di mostra che si snoda in diversi spazi interstiziali di Palazzo Prodi, sede del Dipartimento di Lettere e Filosofia, e si inserisce in Officina Espositiva, progetto parte del piano strategico triennale del Dipartimento, guidato dal professore Denis Viva. Il young curatorial team, costituito esclusivamente da studentesse, include Lisa Maturi, Victoria Negro e Ginevra Perrugini, mentre il ricco programma

collaterale ha coinvolto anche l'associazione universitaria. Le artiste e gli artisti invitati a esporre sono Saverio Bonato, Michele Farina, Angela Fusillo e Marco Gentilini, Micol Grazioli, Isabella Nardon e Edoardo Spata. Di Micol Grazioli è una performance partecipativa con decine di studenti, il cui risultato è entrato a far parte della Collezione Antropocene.

A fine anno, il momento clou: la mostra Collezione Antropocene al secondo piano del MUSE. L'allestimento è stato progettato nel dettaglio, cercando di ridurre al minimo gli sprechi, mantenendo buona parte delle strutture create per la mostra precedente, pulendo formalmente gli spazi, con un equilibrio tra proiezioni di grandi dimensioni, punti di vista lunghi e l'enfasi di luce e penombra.

Gli eventi collaterali sono stati costellati da quattro appuntamenti pomeridiani con Micol Grazioli, g. olmo stuppia, Hannes Egger e Silvia Listorti, che hanno coinvolto i visitatori nella modalità insolita dei "Tè con l'artista". La volontà era di mettere a proprio agio in un rilassato tête-à-tête i pubblici del museo meno abituati all'arte contemporanea e più intimoriti dai temi della crisi ambientale. Con lo stesso obiettivo, in mostra è stata resa sempre fruibile liberamente una vasta selezione di pubblicazioni sui temi dell'Antropocene messi a disposizione dalla biblioteca del MUSE.

Non sono mancate le visite guidate, anche rivolte agli studenti degli istituti scolastici. In una di queste occasioni, dopo che una classe prima del Liceo Rosmini di Trento è stata accompagnata in mostra nell'ambito di un percorso di cittadinanza per affrontare i cambiamenti climatici utilizzando altri linguaggi, la loro professoressa, Giulia Savito, ha raccolto le impressioni a caldo degli studenti. Nelle loro parole di giovani spettatrici e spettatori veniva ripetuta come un mantra la locuzione "mi ha colpito". Ho riflettuto molto su questo termine, l'idea di colpo, di dolore, l'essere colti di sorpresa: gli artisti con le loro opere ci scuotono, facendoci vedere quanto è già di fronte ai nostri occhi.

Significativi sono stati, infine, i "Dialoghi dell'Antropocene". In occasione del vernissage, è intervenuta Sofia Baldi Pighi, già curatrice della Biennale di Malta, il finissage è stato una matinée in compagnia di Denis Isaia, direttore delle collezioni Mart – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, mentre per il midissage è stato protagonista Andrea Viliani, direttore del Museo delle Civiltà di Roma con l'intervento dal titolo Di fronte all'Antropocene. Museo delle Civiltà di Roma e MUSE: tra ricerca, partecipazione e valorizzazione delle collezioni.

Il futuro della collezione

L'idea che la Collezione Antropocene, in quanto patrimonio pubblico inalienabile, possa continuare in futuro a far pensare è entusiasmante. Ricordando Beuys e il suo ruolo nel processo di fondazione del partito dei Verdi in Germania negli anni Settanta, proviamo un orgoglio sconfinato per aver contribuito alla nascita di una nuova collezione, un atto altrettanto sovversivo e capace – sono sicuro – d'influenzare la società. Auspicando che gli spettatori di domani possano essere parte di un mondo più equilibrato, al quale abbiamo contribuito anche noi.

¹ Morton T., 2024 - *Hell. In Search of a Christian Ecology*, Columbia University Press (trad. it. 2025 – *Inferno. William Blake e la ricerca di un'ecologia cristiana*, Timeo)

The genesis of a new public collection, such as MUSE's Anthropocene Collection, is a significant cultural milestone, enriching a heritage that now belongs to everyone. However, when the collection is centred on innovation and experimentation, it commands even greater attention. Within the dynamic dialogue between a science museum and contemporary art, successfully securing a ministerial grant was just the latest step in a thriving journey, one driven by necessity, sharing, and an unwavering commitment to a generative approach.

Gestation

The journey began in 2015 with *Be-diversity*, MUSE's first contemporary art group exhibition, in which I brought together international artists exploring themes of societal excess, nutrition and resource consumption—coinciding with the Milan World Expo. A few years later, in 2019, Michele Lanzinger, Massimo Bernardi, Carlo Maiolini and I met at the museum café holding a freshly printed book in our hands: *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*, edited by U.S.-born curator Julie Reiss. We were all inspired by it. A spark ignited—a reaction that, from that moment on, became unstoppable.

By 2022, this momentum had led to the launch of *We Are the Flood* at MUSE, a project I conceived and curated under the guidance of Michele Lanzinger and Patrizia Famà, with Carlo Maiolini as the museum's project manager. This initiative served as a platform for critical discourse on climate crisis, anthropogenic interactions and ecological transition, harnessing the imaginative and interpretative power of contemporary art. The initiative took shape within the framework of the *Anthropocene* Programme that had been launched at MUSE. Challenges naturally arose, but we managed to bring all our ambitions to life—and even exceeded expectations. A series of exhibitions followed, hosted across various locations. These exhibitions were described as 'liquid' and agile, yet deeply conceptual, offering powerful masterclasses open to artists under 35. Over time, this format became a signature approach—widely adopted and evolving into exhibition projects themselves. The programme also featured original performances and immersive experiences, culminating in MUSE's first artist-in-residence, Mary Mattingly from New York. This creative surge was documented in a first book published by Postmedia. It was an intense three-year period. A particularly defining moment came with the resounding series of *lectiones magistrales*, connected to *We Are the*

Flood and embedded within the “Trento Scienza Grandi Eventi” cycle. The discussions featured Julie Reiss and another key intellectual force behind the project, philosopher Timothy Morton, who presented his book *Hell*¹ for the first time on a global stage.

Central to the initiative has been a direct and unfiltered dialogue with artists, deliberately bypassing commercial galleries and private collectors. This approach fostered intergenerational exchange and created opportunities for the young, emerging talents who applied to the open calls. Prioritising opportunities for exchange with scientists of MUSE, the establishment of an international committee—the Board of Research Advisors—proved invaluable. This esteemed group includes Elisa Carollo, Alessandro Castiglioni, Blanca de la Torre, Mareike Dittmer and Julie Reiss, alongside Gianluca D’Incà Levis, Gregor Jansen, Khaled Ramadan, Giorgia Calò, Rachel Rits-Volloch and Nicola Trezzi. Additionally, Massimo Bernardi, now Director of MUSE, contributes his expertise.

Rooted in the plural subject ‘we’ that defines the platform’s title, this collective identity has evolved over three years into a vast, close-knit community. It stands in stark contrast to the outdated notion of a solitary artist, embracing instead an artistic vision deeply aware of its societal role, a concept championed by Joseph Beuys.

The selected works employ direct language, making them accessible to diverse audiences and reinforcing the idea that art is meant to communicate broadly. This approach deliberately steers clear of the overdone fusion of art and science, which often obscures rather than illuminates meaning. We Are the Flood harnesses art’s power to translate and simplify complexity, infusing it with empathy. This orientation underpins the entire experience fostered through MUSE.

Moreover, the initiative’s ethical stance is reflected in its operational and logistical choices, adhering to a high-concept, low-environmental-impact principle. Specifically, the initiative pursued minimal transportation of artworks and prioritised the reuse of materials already available in the museum storage rooms.

The PAC grant

When the Ministry of Culture announced the new PAC Piano Arte Contemporanea in 2023—an effort to expand the country’s public collection of contemporary art—there was no hesitation in embracing the opportunity.

The term ‘urgency’ was deliberately chosen in the project’s introduction, reflecting both the triumph and, unfortunately, the pressing reality of the current moment. Today’s challenges demand ever greater global commitments, yet they often clash with the inconsistent responses from governance, driven by moods and interests often indifferent to the ecological crisis.

Musealisation serves as a way to capture a moment in time, offering the necessary distance for thoughtful reflection. Understanding the present is fundamental to imagining the future we aspire to—especially when the future is so uncertain.

The description in the grant application stated: «There is an urgency to launch Italy’s first collection of contemporary art addressing Anthropocene themes as soon as possible. The fact that this collection is to be developed by MUSE, a science museum, adds great significance.

The fourteen works selected for acquisition to launch the Anthropocene Collection were identified over the last two years by MUSE through the We Are the Flood platform. Video is the predominant medium, given its prevalence in research on these topics and its effectiveness in museum settings. Its narrative strength, coupled with its capacity for sustainable investment makes video a compelling choice. Additionally, it allows for low-impact conservation and exhibition.

The thematic focus remains cohesive, despite the diversity of perspectives presented by artists from various cultural backgrounds. The collection spans regions from Kyrgyzstan to Israel, as well as Trentino and South Tyrol, representing Italian-, Ladin- and German-speaking traditions. It includes both established artists and emerging voices under 35.

In response to the accelerating eco-cultural shifts, MUSE forged an alliance with the humanities and the universal language of contemporary art to navigate complex questions. This vision materialised into the creative platform We Are the Flood, conceived and curated by Stefano Cagol. Now, MUSE seeks to solidify this approach, acquiring a selection of works to establish a replicable model—one that sparks dialogue and contributes to shaping desirable futures».

Through the allocation of PAC Piano Arte Contemporanea (2022-2023) funding by the Ministry of Culture’s Directorate-General for Contemporary Creativity, via DG-CC|27/09/2023|DECREE 336, the Anthropocene Collection was officially established on 27 September 2023 as a new section within MUSE’s public institutional collections.

The Foundational Nucleus

From inception, the fourteen works acquired through PAC funding have been integral to the new collection. These works, unified by their thematic coherence and artistic ambition, represent just as many artists: Sharbeek Amankul (Kyrgyzstan), Hannah Rowan (United Kingdom), Elena Lavellés and Eugenio Ampudia (Spain), Sahar Marcus (Israel), Stefano Caimi, Angela Fusillo, Silvia Listorti, Giulia Nelli, Giacomo Segantin, and g. olmo stuppia (Italy), and, from the local area, Micol Grazioli (Trentino), and Philipp Messner and Hannes Egger (South Tyrol). Additionally, two works—one by Nezaket Ekici and the other by Mary Mattingly—were included, produced by MUSE within the We Are the Flood framework. The collection builds upon the foundation set by the exhibition Come Pioggia (As Rain) held at Castel Belasi—a contemporary art centre dedicated to ecological practice and thought. A video work by Laura Pugno is also part of the foundational nucleus of the *Anthropocene Collection*, previously acquired by MUSE as a partner in a project supported by the Italian Council. The formal acquisition process was overseen by Chiara Trevisin, project manager at MUSE.

The Inaugural Exhibition

Throughout 2024, a series of outreach activities accompanied the introduction of the new collection. Among these, Spanish curator Bianca de la Torre, member of the Board of Research Advisors, was invited to MUSE to lead the third masterclass of We Are the Flood. At the time, she was also preparing for the Helsinki Biennial 2025. Her contribution, titled From the Anthropocene to the Biocene. Political Ecology and Artistic Practices, explored curatorial methodologies at the intersection of visual arts, cultural ecology and sustainable creative practices. The success of this masterclass format led to its formalisation, and the 2025 edition features Francesca Guerisoli.

Furthering the initiative's commitment to education, a remarkable spin-off emerged—a collaborative effort between MUSE and the University of Trento—unexpectedly sparked by an incidental meeting between We Are the Flood artist Edoardo Spata and student Clarissa Baglieri. This encounter gave rise to Spillover, an exhibition weaving through the transitional spaces of Palazzo Prodi, home of the Department of Literature and Philosophy. The project is integrated into Officina Espositiva, part of the Department's three-year strategic plan led by Professor Denis Viva. A young, all-female curatorial team—including

Lisa Maturi, Victoria Negro and Ginevra Perruggini—oversaw the exhibition, complemented by an extensive parallel programme involving Clima 3T. Featured artists included Saverio Bonato, Michele Farina, Angela Fusillo, Marco Gentilini, Micol Grazioli, Isabella Nardon and Edoardo Spata. One stand-out moment was Micol Grazioli's participatory performance with dozens of students, the outcome of which was incorporated into the Anthropocene Collection.

The year's grand finale was the exhibition 'Anthropocene Collection', displayed on the second level of MUSE. The exhibition design emphasised waste minimisation, repurposing structures from the previous exhibition while achieving a cleaner, more refined aesthetic. The spatial balance between large projections, extended viewpoints and the strategic interplay of light and shadow enriched the experience.

Complementary events included four afternoon sessions under the 'Tea with the Artist' format, featuring Micol Grazioli, g. olmo stuppia, Hannes Egger and Silvia Listorti. These intimate conversations encouraged engagement, particularly among visitors unfamiliar with contemporary art or hesitant about environmental topics. To further accessibility, a vast selection of publications on the Anthropocene, sourced from the MUSE library, was made available for free reading throughout the exhibition.

Guided tours—including special visits tailored to school groups—brought younger audiences into the discourse. During one such visit, students from Trento's Liceo Rosmini explored the exhibition as part of a citizenship-focused initiative addressing climate change through other forms of expression. Their teacher, Giulia Savito, gathered their reactions. One phrase recurred like a mantra: 'I was particularly struck by it'. I reflected a lot on that idea of being struck, taken by surprise, pained, emotions that underscored the artists' ability to shake us and make us see what is hidden right in front of our eyes.

Another key moment was 'Dialogues of the Anthropocene', a sequence of discussions featuring distinguished voices: Sofia Baldi Pighi, curator of the Malta Biennial, spoke during the vernissage; the finissage hosted Denis Isaia, deputy director of the Mart – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto collections; and the midissage featured Andrea Viliani, director of Rome's Museo delle Civiltà, presenting his talk titled In the face of the Anthropocene. Rome's Museum of Civilizations and MUSE: Between Research, Participation and Collection Enhancement.

The Future of the Collection

The prospect of the Anthropocene Collection continuing as an inalienable public asset is both thrilling and deeply significant. Remembering Joseph Beuys and his pivotal role in the founding process of the Green Party in Germany in the 1970s, we feel an immense pride in having contributed to the creation of a new collection, an equally subversive act and one that, I am sure, has the power to influence society. Looking ahead, we hope that future audiences will engage with these works in a more balanced world—one to which we, too, will have contributed.

Contemporaneo: un altro paradigma

Contemporary: Another Paradigm

Andrea Viliani
Direttore MUCIV –
Museo delle Civiltà
Director at MUCIV –
Museum of Civilizations

Le arti e culture contemporanee non sono solo gli oggetti o i progetti allestiti nelle vetrine dei musei, ma il modo di farne esperienza: avvenendo qui e ora, questa esperienza parla anche di noi, spingendoci a dire e fare la nostra parte. Come curatori e studiosi della contemporaneità, abbiamo imparato che “contemporaneo” oggi, nei musei, non corrisponde quindi alla cronologia del manufatto altrui, ma al modo in cui come operatori e visitatori – e quindi come cittadini e cittadine del nostro pianeta – ne sentiamo la sollecitazione, la prossimità.

Contemporaneo non è tanto, allora, in un museo, l’artista o l’opera (la cosiddetta “arte contemporanea”), quanto piuttosto il nostro rapporto in divenire, al contempo singolo e plurale, con le collezioni museali – anche quelle di un museo preistorico o, più in generale, di un museo scientifico. Ovvero è il rapporto fra noi contemporanei e gli stili di vita, le strutture e le relazioni sociali, i sistemi di pensiero e di valore, le espressioni spirituali, le forme creative, le quali, attraversando anche i secoli, i millenni, i confini, gli oceani, e persino le varie specie, sono giunte fino a noi. Facendone esperienza nel museo, noi li interpretiamo, poiché il passato continua ad agire nel presente, come il presente diviene progressivamente costruzione di futuro.

Questo è l’orizzonte contemporaneo di musei come il MUSE – Museo delle Scienze di Trento e il MUCIV – Museo delle Civiltà di Roma. In modi analoghi, MUSE e MUCIV stanno, infatti, coinvolgendo persone, avviando metodi di lavoro, ricontestualizzando narrazioni che, grazie alla loro impostazione inter (o trans) -disciplinare, -generazionale, -mediale, mettono in atto forme simboliche e pratiche capaci di rendere contemporanee anche le collezioni storiche del museo. Per esempio, articolano la propria missione istituzionale rendendo protagonisti in prima persona le *culture naturali* (essendo la distinzione fra cultura e natura un costrutto tutto umano) delle varie specie viventi, attraverso il prioritario coinvolgimento delle comunità patrimoniali o delle comunità viventi di origine delle collezioni – per usare espressioni proprie delle discipline etnografiche. Sono del resto queste comunità i primi referenti delle culture che un museo etnografico come il MUCIV conserva e studia, in quanto ne furono gli autori originari e ne sono ancora i portatori e interpreti diretti. Ponendosi come obiettivo la condivisione dei saperi e aprendosi all’incontro e alla trasformazione reciproca con i propri pubblici, questi musei sono un po’ come i “bifacciali” paleolitici: al contempo remoti, attuali e futuribili; sono espressione di un ingegno

che, seppur appartenente a un'altra specie o ancestrale, esprime necessità e sostiene intuizioni ancora valide nella contemporaneità di chi ne fa esperienza, magari osservandoli nella vetrina di un museo.

Il museo è vivo, sta dentro la società e dentro la Storia, con le sue innumerevoli storie individuali. In questo senso, in musei come il MUSE o il MUCIV occorre predisporre non solo alla costante ricostruzione dei contesti di provenienza delle collezioni, ma anche alla decodifica di paradigmi spesso completamente o in parte differenti dal nostro. Anche se a nessuno verrebbe in mente di inginocchiarsi in un museo occidentale per pregare, magari di fronte a una Madonna del Perugino o di Raffaello, in realtà i nostri musei custodiscono oggetti che spesso sono soggetti, ovvero incorporano una sensibilità propria, in cui risiede l'io collettivo, un'intera comunità. Questo li rende soglie non solo fra storie e geografie – e quindi interpretazioni – diverse, ma persino fra dimensioni diverse, fra cui, per esempio, quella fra umano e divino. Questa è la consapevolezza che ho acquisito accogliendo al MUCIV una comunità sami e la loro sciamana, che ha chiesto non solo di visionare nei nostri depositi un antico tamburo, ma di potere effettuare un rito. Questo oggetto, giunto in Italia alcuni secoli fa ed entrato nella collezione della famiglia Borgia, è in pelle di renna e reca simboli sami e una croce cristiana: è quello che il Direttore del museo Quai Branly di Parigi definisce un oggetto “ambasciatore”, un tramite storico fra comunità e culture differenti. Per questo, la sciamana ha chiesto di poter rimanere da sola con il tamburo per il suo rito, in quanto, quello che per me è un antico tamburo esposto nella vetrina di un museo, per lei è un portale sacrale per accedere a rivelazioni ad altri non concesse.

Musei come il MUCIV e il MUSE si trovano ogni giorno al cospetto di queste soglie. Nel raccontare la storia delle loro collezioni, che è stata di predominio o di uguaglianza, di diritti negati o riconosciuti, fra culture ma anche fra specie, dovrebbero quindi supportare comportamenti di rispetto reciproco e sostenere l'affermazione di epistemologie alternative. In fondo, anche se il mondo in cui viviamo rischiasse l'estinzione per il proliferare di dissidi fra le comunità umane o per cause connesse alle crisi ambientali, prodotte anche da quelle stesse comunità (ed è qui l'orizzonte critico del cosiddetto Antropocene), almeno questi musei – ci domandiamo – avranno provato a fare di tutto affinché ci rendessimo conto di quel che stava accadendo, di quel che, come specie, stavamo facendo, e contribuito a rindirizzare questo processo antropico di autodistruzione programmata?

Anche l'arte sta cambiando, in questo senso, come stanno cambiando i musei, in cui sempre più spesso arte e scienza sono portate a collaborare fra loro. Non a caso Stefano Cagol, un artista, ha proposto al MUSE di formare una collezione d'arte che non avesse come riferimento la storia dell'arte (o non solo), ma la scienza, e in modo particolare le scienze della terra.

Al MUCIV, analogamente, abbiamo proposto di provare a mettere il punto interrogativo dopo il termine Preistoria. Lo abbiamo proposto pensando al fondatore della collezione preistorica del museo – l'archeologo Luigi Pigorini – ma anche al fatto che la Preistoria non può essere un “prima della Storia” da identificare solo con qualcosa di primitivo, se essa comprende la maggior parte della storia degli esseri umani, in cui – pur in assenza di testimonianze scritte – si pratica già l'arte, la tecnologia, l'economia, si vive in comunità, si definisce il senso dell'umano in connessione a quello del divino... Quel punto di domanda ci interroga per altro non solo su come interpretare la nostra evoluzione passata, invitandoci a non suddividerla in modo così netto, ma anche a renderci conto che essa sta continuando ancora, con noi: di fronte alla nuova intelligenza artificiale generativa non rischiamo forse di essere noi esseri umani contemporanei la nuova Preistoria, e i suoi prossimi Neanderthal?

Per il suo straordinario ruolo di fondatore di queste collezioni, ma anche della disciplina stessa dell'archeologia preistorica in Italia, a Pigorini è dedicato un busto al MUCIV – uno dei tanti che il museo conserva, dedicati a vari scienziati. E un busto penso che, prima o poi, toccherà al MUSE anche a Stefano Cagol, in qualità di fondatore della Collezione Antropocene.

Come ci ricorda Donna Haraway, non c'è solo l'*Homo* in *Terrapolis*, il pianeta che (co-)abitiamo, ma c'è anche l'*humus*, ovvero tutte le altre specie che (con-)vivono con noi esseri umani. L'Antropocene è quindi una categoria concettuale ed etica, oltre che storica, indicando l'epoca dell'interferenza degli esseri umani nell'equilibrio inter-specie, la pretesa di egemonia antropica sugli altri esseri viventi. Il museo, che ricostruisce il rapporto fra passato e contemporaneità, è responsabile della complessa stratificazione, della non linearità di questo stesso rapporto e definisce i momenti, le fasi, l'equilibrio (o disequilibrio) dei poteri e le conseguenti rivoluzioni che si sono gradualmente sedimentate l'una sull'altra.

Sono molto grato che il MUSE abbia creato questa Collezione Antropocene e spero di poter condividere con il MUCIV il percorso che

in questo senso il MUSE ha avviato, in quanto MUSE e MUCIV sono tra i primi musei in Italia che in modo rigoroso (basandosi sulla ricerca e agendo in modo non sporadico) stanno sedimentando, l'una sull'altra, arti e scienze contemporanee. Lo stanno facendo al fine di delineare, nelle rispettive collezioni, una cultura del contemporaneo, che non solo funga da sintesi fra discipline diverse, ma sappia coinvolgere i rispettivi pubblici nelle riflessioni e azioni connesse. Una cultura del contemporaneo in cui l'arte non è un'aggiunta incongruente, ma una risorsa integrata nella ricerca scientifica, esprimendosi come forma e strumento ulteriore di conoscenza e pedagogia, di formazione della / educazione alla civiltà. Questo uso civile, civico, delle collezioni richiede la massima serietà e il massimo impegno. Come un paleontologo non esprimerebbe affermazioni senza sapere di poterle confermare attraverso l'analisi, per esempio, al carbonio 14, anche noi, in quanto artisti, curatori e storici dell'arte, pur non possedendo un metodo di giudizio altrettanto preciso e inconfutabile, dobbiamo valutare il contributo dell'arte nello stesso modo, assumendoci la responsabilità di supportare le proposte più appropriate e documentate. Avendo, inoltre, ben chiaro che, in musei come il MUSE o il MUCIV, non è possibile lavorare con gli stessi obiettivi o le medesime modalità attuabili in un museo d'arte contemporanea.

In un mondo che cambia, come l'arte e come la scienza, anche il museo contemporaneo sta cambiando. Ritengo, anzi, che per molti aspetti il MUSE o il MUCIV siano musei più contemporanei di qualsiasi museo d'arte contemporanea. Lo sono dal punto di vista del multiverso spazio-temporale che profilano, nonché per la contemporaneità delle urgenze e delle potenzialità che possono rintracciare e condurre dal mondo esterno all'interno del museo, e di come, dopo averle elaborate e condivise al suo interno, le possono riproporre nel mondo esterno quali forme di cittadinanza responsabile, di re(l)azione consapevole con gli altri esseri umani e con le altre specie, con le altre nature-culture, con gli altri siti e le altre epoche dell'umano e del non umano. Quello che propongono è un paradigma: un altro paradigma.

Contemporary arts and cultures extend beyond the objects or projects exhibited in museums. They exist in the way we experience them. This experience unfolds in the present moment, engaging us personally and prompting us to speak our mind and do our part. As curators and scholars of contemporaneity, we have come to understand that, in museums today, 'contemporary' does not simply refer to the timeline of an artefact created by someone else. Instead, it is about how, as museum professionals and visitors—as citizens of our planet—we feel its immediacy and relevance.

Thus, in a museum setting, 'contemporary' is not defined by the artist or artwork alone (the concept of 'contemporary art') but rather by the unfolding relationship—simultaneously individual and collective—that we establish with museum collections. This applies even to institutions dedicated to prehistory or the sciences. Put simply, 'contemporary' reflects the evolving connection between us, the people of today, and the lifestyles, societal structures, thought systems, values, spiritual expressions, and creative forms that have been transmitted across centuries, millennia, borders, oceans, and even species. By experiencing these elements in a museum, we inevitably interpret them—because the past continues to shape the present, just as the present steadily builds the future.

This is the contemporary vision embraced by institutions such as Trento's MUSE Science Museum and Rome's MUCIV Museum of Civilisations. In much the same way, MUSE and MUCIV actively engage people and introduce new working methods, recontextualising narratives through interdisciplinary, intergenerational, and intermedial approaches. These strategies shape symbolic forms and practices that make the museum's historic collections newly relevant, in other words, 'contemporary'. For example, these institutions fulfil their missions by bringing to the forefront the *natural cultures* of various living species (recognising that the distinction between culture and nature is a purely human construct). This approach prioritises the involvement of the heritage communities or living communities of origin of the collections—using terminology specific to ethnographic disciplines. After all, these communities are the primary custodians of the cultures preserved and studied in ethnographic museums such as MUCIV. They are the original creators of these traditions and remain their most direct representatives and interpreters. Since their ultimate goal is the sharing of knowledge—opening a space for encounters and mutual transformation with

audiences—these museums can be likened to Palaeolithic ‘bifacials’: simultaneously ancient, current and futuristic. They embody an intelligence that, despite its origins in distant ancestors or even other species, continues to fulfil essential needs and offer insights that remain meaningful to the experiencer today, even when observed through a museum display.

A museum is a living entity, deeply embedded within society and history, shaped by countless individual stories. Thus, in museums like MUSE or MUCIV, visitors must prepare not only for the constant re-evaluation of the collections’ original contexts but also for the challenge of deciphering paradigms that may be entirely—or partially—different from their own. While kneeling in prayer before a Madonna by Perugino or Raphael in a Western museum might seem uncommon, our museums house objects that are often subjects in their own right, embodying a distinct sensibility where an entire community—the collective I—resides. This transforms them into thresholds, not only between different histories and geographies, and therefore, between varying interpretations, but even between entirely different dimensions—such as the human and the divine. I experienced this revelation first-hand when welcoming a Sámi community and their shaman to MUCIV. She requested not only to view an ancient drum stored in our archives but also to perform a ritual with it. This object, which arrived in Italy centuries ago and became part of the Borgia family’s collection, is made of reindeer skin and bears Sámi symbols and a Christian cross. The Director of the Paris Quai Branly Museum describes such artefacts as ‘ambassador objects’—historical bridges connecting diverse communities and cultures. This is why the shaman wished to be alone with the drum for her ritual. To me, it was simply an ancient drum exhibited in a museum; to her, it was a sacred portal to revelations inaccessible to others.

Museums like MUCIV and MUSE stand before these ‘thresholds’ every day. In recounting the histories of their collections—whether tales of dominance or equality, of rights denied or recognised across cultures and species—these institutions must uphold principles of mutual respect and support the recognition of alternative epistemologies. Ultimately, in a world threatened by escalating tensions among human communities and environmental crises brought about by the very same communities (a defining challenge of the Anthropocene), we must ask: Should museums have at least tried to do everything possible to make us aware of the unfolding realities? Should they have sought to illuminate what we, as a

species, were doing—and contribute to reversing the course of this anthropic process of deliberate self-destruction?

Art, too, is evolving—just as museums are, where the collaboration between art and science is becoming increasingly central. It is no coincidence that artist Stefano Cagol proposed that MUSE establish an art collection rooted in science, particularly Earth sciences, rather than being solely guided by the history of art.

Similarly, at MUCIV, we proposed placing a question mark after the term Prehistory. This suggestion was inspired by the museum’s prehistoric collection’s founder, archaeologist Luigi Pigorini, but it was also driven by the broader understanding that Prehistory cannot simply signify a ‘before History’ or be dismissed as something primitive. After all, it comprises the vast majority of human history—an era in which, despite the absence of written records, art, technology and economy already thrived, people lived in communities, and the human connection to the divine was established. That question mark serves as an invitation—to rethink how we interpret past evolution and recognise that the process continues with us today. As we stand before the emergence of generative artificial intelligence, could contemporary human beings be on the verge of becoming the new *Prehistory*—the next Neanderthals?

For its foundational role in establishing these collections—and in shaping Italy’s prehistoric archaeology discipline—a bust dedicated to Pigorini stands in MUCIV, one of the many honouring distinguished scientists. I imagine that Stefano Cagol may soon receive a similar recognition at MUSE, as the founder of the Anthropocene Collection.

As Donna Haraway reminds us, *Terrapolis*—the planet we (co-) inhabit—contains not only *Homo* but also *humus*, signifying the multitude of species that live alongside us. The Anthropocene is therefore not merely a historical category—it is conceptual and ethical, marking the era in which humans disrupted interspecies balance, asserting dominance over other living beings (anthropic hegemony). A museum that reconstructs the link between past and present must take responsibility for the layered complexity of this relationship, acknowledging its non-linear nature. It must define the moments, stages, and balance (or imbalance) of powers that have built upon one another across time, shaping the revolutions that continue to unfold.

I am deeply grateful that MUSE has established the Anthropocene Collection and I hope to share with MUCIV the journey that MUSE has initiated in this regard. Both MUSE and MUCIV are among the first

museums in Italy to rigorously integrate contemporary art and science—grounded in research and approached methodically rather than sporadically. Their goal is to define, within their respective collections, a culture of the contemporary that not only synthesizes multiple disciplines but actively engages audiences in interconnected reflections and actions. This culture of the contemporary recognises that art is not merely a supplementary incongruous element but an integral resource within scientific research, serving as an additional medium for knowledge and pedagogy, educating toward a more enlightened civilisation. Such a civil and civic use of museum collections demands absolute honesty and commitment. Just as palaeontologists would not make claims without verifying them through analysis—such as carbon-14 dating—we, as artists, curators and art historians—though lacking a method as precise and irrefutable—must hold ourselves to a similar standard, rigorously assessing the contributions of art and ensuring that our proposals are both informed and responsibly supported. Furthermore, it is essential to acknowledge that in museums like MUSE or MUCIV, it is not possible to adopt the same objectives and methodologies that characterise a museum of contemporary art.

As the world evolves, so too do contemporary museums, alongside art and science. Indeed, in many respects, MUSE and MUCIV may embody contemporaneity more fully than conventional contemporary art museums. They do so by outlining a space-time multiverse, responding to the pressing issues and possibilities of the present moment. They draw insights from the external world and bring them into the museum, where they are examined, shared, and ultimately reintroduced to society—promoting responsible citizenship, fostering an awareness of our relationships with other human beings and species, engaging with diverse nature-cultures, locations, and historical epochs, both human and non-human. What they present is more than a model—it is a paradigm. Another paradigm.

Catalogo opere
Catalogue of the works

Shaarbek Amankul

The Flight of the Blind Eagle, 2019

Acquisizione PAC 2023

Video HD, 5 min

Acquisition PAC 2023

Video HD, 5 min

Shaarbek Amankul

(Kirghizistan, 1959) è artista, curatore e fondatore dal 2007 a Bishkek di B'Art Contemporary, piattaforma per un dialogo artistico critico tra Asia centrale e globo.

Shaarbek Amankul (Kyrgyzstan, 1959) is an artist and curator who founded B'Art Contemporary in Bishkek in 2007, a platform for a critical artistic dialogue between Central Asia and the globe.

Esseri umani appaiono bloccati dentro gabbie, mentre un volatile selvatico li sovrasta, a sua volta incapace di volare da solo, legato e bendato, in un circolo vizioso, da noi stessi innescato, dal quale sembra non esserci via d'uscita. L'artista del Kirghizistan Shaarbek Amankul mette in scena un mondo ribaltato, nel quale il nostro desiderio di sopravvento sul mondo naturale si rivolta contro noi stessi. Ci mostra immobili e inermi di fronte al vasto lago Issyk-Kul, con lo sfondo del paesaggio sconfinato della catena montuosa Tien Shan. Spesso nelle sue opere usa riferimenti alla tradizione nomade delle popolazioni centrasiatriche e al loro antico rapporto simbiotico con gli elementi della natura, a partire dalla relazione stretta con gli animali.

Human beings appear locked inside cages, while a wild bird towers over them, itself unable to fly on its own, bound and blindfolded, in a vicious cycle from which there seems to be no escape, which we have triggered. The Kyrgyz artist Shaarbek Amankul stages a world upside down, in which our desire to overpower the natural world turns against us. He shows us motionless and helpless in front of a boundless Issyk-Kul Lake with the backdrop of the endless landscape of the Tian Shan mountain range. He often uses references in his works to the nomadic tradition of the Central Asian people and their ancient symbiotic connection with the elements of nature, starting with their close relationship with animals.



Eugenio Ampudia

Concierto para el Bioceno, 2020

Acquisizione PAC 2023

Video, 8:55 min

Acquisition PAC 2023

Video, 8:55 min

Eugenio Ampudia (Spagna, 1958)

è stato finalista per il padiglione nazionale spagnolo alla Biennale di Venezia (2017) e ha partecipato alle biennali di Cuenca (2021), l'Avana (2019) e Singapore (2006).

Eugenio Ampudia (Spain, 1958) was a finalist for the Spanish national pavilion at the Venice Biennale (2017) and participated in the biennales of Cuenca (2021), Havana (2019) and Singapore (2006).

L'opera video immortala un concerto nella cornice dello storico Gran Teatre del Liceu di Barcellona con l'esecuzione di un'elegia per quartetto d'archi, "Crisantemi" del compositore Giacomo Puccini, di fronte a un pubblico d'eccezione: una schiera di oltre duemila piante verdi. Per l'esattezza sono 2.292, quant'è la regolare capienza di spettatori. Eugenio Ampudia afferma di aver pensato questo spettacolo per piante come simbolico atto di riformulazione del presente, un cambio di paradigma basato su un compromesso eco-sociale, nell'equilibrio tra pretese della nostra società ed esigenze dell'ambiente. Questa proposta di cambiamento viene dichiarata fin dal titolo dell'opera attraverso il riferimento al concetto di Biocene, portato avanti nella Bial de Cuenca dalla curatrice Blanca de la Torre, che sostituisce il termine Antropocene – la definizione dell'epoca più recente come quella del nostro impatto sul pianeta – per fare invece appello all'inizio di una nuova era con la vita (*bíos*) finalmente posta al centro.

The video artwork captures a concert in the setting of the historic Gran Teatre del Liceu in Barcelona, with a performance of an elegy for the string quartet, "Crisantemi" by the Italian composer Giacomo Puccini, in front of an exceptional audience: over two thousand green plants — 2,292 to be precise, as many as the regular audience size of the theatre. Eugenio Ampudia states he conceived this show for the plants as a symbolic act of reformulation of the present, a paradigm shift based on an eco-social compromise in the balance between the demands of our society and the needs of the environment. This proposal for change is declared right from the artwork title through the reference to the concept of Biocene, brought forward in the Bial de Cuenca by the curator Blanca de la Torre. It replaces the term Anthropocene, defining the most recent era of our impact on the planet and appeals to the beginning of a new era with life (*bíos*) finally considered at the centre.



Stefano Caimi

Phytosynthesis - Antirrhinum Majus, 2022

Acquisizione PAC 2023
Fotogrammetria, software
customizzato, stampa fine art a
inchiostro su carta cotone
110 x 89,5 x 5,5 cm

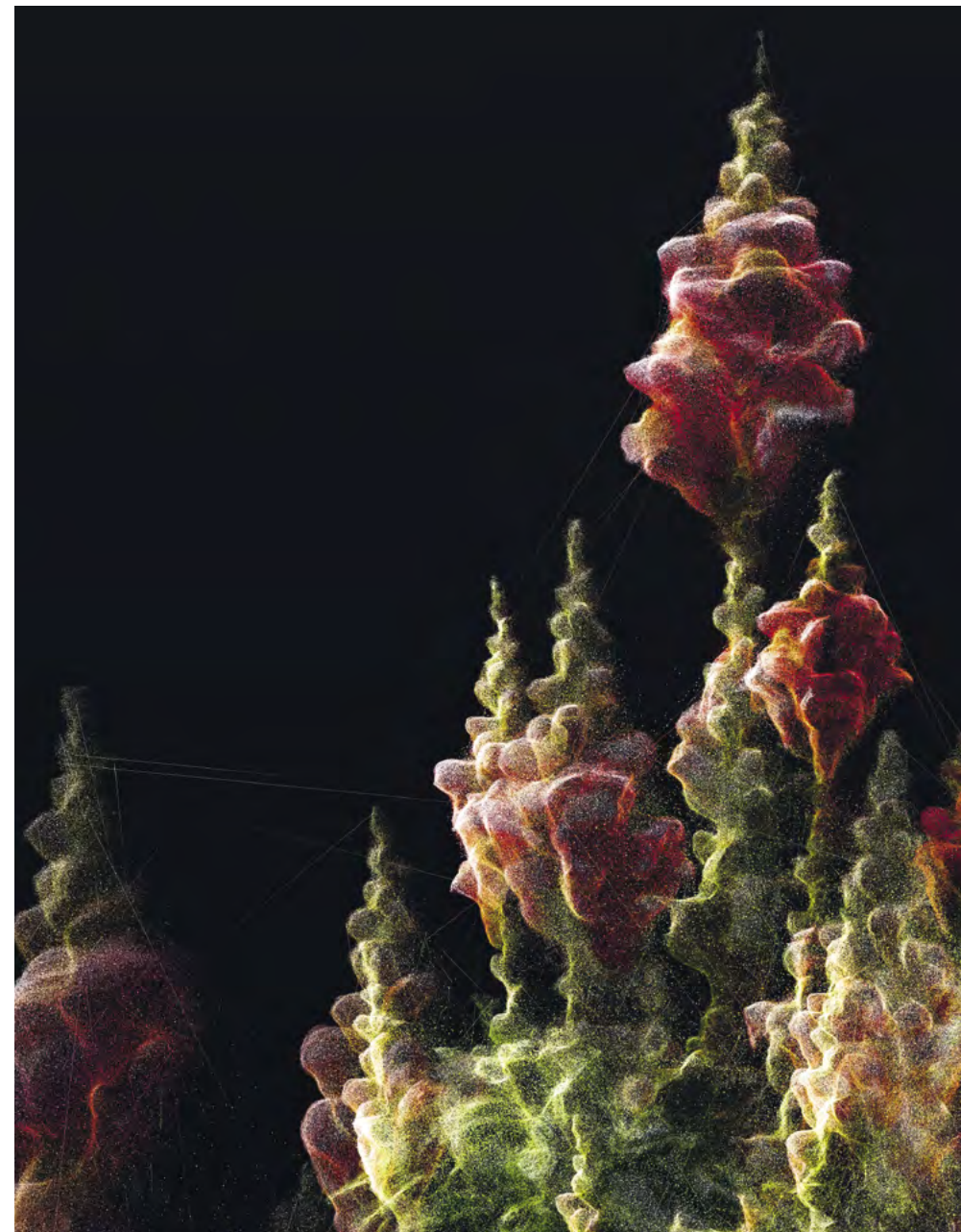
Acquisition PAC 2023
Photogrammetry, custom software,
fine art print on cotton paper
110 x 89,5 x 5,5 cm

Stefano Caimi (Merate, 1991) ha
partecipato nel 2023 a SMACH
Biennale delle Dolomiti e dal
2019 collabora attivamente
con Dolomiti Contemporanee
e il Centro Studi per l'Ambiente
Alpino dell'Università di Padova.

Stefano Caimi (Merate, 1991)
participated in the SMACH
Biennial of the Dolomites in 2023
and since 2019 he has actively
collaborated with Dolomiti
Contemporanee and the Study
Center for the Alpine Environment
of the University of Padua.

Una pianta ricostruita da un software è l'ossimoro innescato da Stefano Caimi per evocare quanto il nostro rapporto con l'ambiente sia mediato. L'opera è una sorta di tavola botanica contemporanea, una restituzione digitale del microcosmo naturale. Un particolare esemplare vegetale è restituito visivamente attraverso un algoritmo che elabora la scansione fotogrammetrica del fiore. Poi un software customizzato ha generato una visualizzazione dei dati scansionati con l'intento di trascendere l'immagine fotografica attraverso sovrapposizioni di milioni di punti, che ci permettono di percepire la tridimensionalità. Il risultato è un'immagine "augmentata", una visione del mondo vegetale filtrata, impercettibile a occhio nudo. L'artista, da sempre attento all'evoluzione del nostro rapporto con il mondo naturale, adotta un approccio transdisciplinare per affrontare i processi naturali inseriti in scenari digitali.

A plant reconstructed by the software is the oxymoron triggered by Stefano Caimi to evoke how much our relationship with the environment is indirect. The work is a contemporary botanical table, a digital return of the natural microcosm. An algorithm generated the visual appearance of a particular plant specimen through the photogrammetric scanning of the flower. Then, the custom software generates a visualization of the scanned data to transcend the photographic image through overlapping millions of points, allowing us to perceive three-dimensionality. The result is an "augmented" image, a filtered vision of the plant world, imperceptible to the naked eye. The artist, always attentive to the evolution of our relationship with the natural world, adopts a transdisciplinary approach to return the natural processes in digital scenarios.



Hannes Egger

Bivacco (transport), 2019

Acquisizione PAC 2023
Fotografia, stampa fotografica
su Plexiglas
120 x 80 cm
Acquisition PAC 2023
Photograph, print on Plexiglas
120 x 80 cm

Hannes Egger (Merano, 1981)
ha partecipato alla Biennale
di Curitiba (2019) e realizzato
personali presso Mewo Kunsthalle
a Memmingen, Cubo Garutti di
Museion e Tiroler Landesmuseum
Ferdinandeum.

Hannes Egger (Merano, 1981)
participated in the Curitiba
Biennale (2019) and held solo
exhibitions at Mewo Kunsthalle
in Memmingen, Cubo Garutti
by Museion and Tiroler
Landesmuseum Ferdinandeum.

Le certezze della società contemporanea stanno svanendo come neve al sole. È il messaggio lanciato da Hannes Egger che ha deciso di spostare in laguna uno storico bivacco d'alta montagna, messo a disposizione dall'alpinista Reinhold Messner. Lo ha trasportato in occasione della Biennale di Venezia del 2019. L'immagine lo immortalava a pel d'acqua. Questo riparo per antonomasia, una dimora rifugio, un'ancora di salvezza, una scialuppa di salvataggio appare delocalizzata, fuori posto, rimanda agli equilibri naturali scossi dal nostro impatto, a visioni d'inondazioni, di piogge prima attese e poi così violente da travolgere tutto e tutti, a scene apocalittiche di innalzamenti dei mari tanto abnormi da lambire la cima delle Alpi e portare con sé anche chi si sente al sicuro sul tetto del mondo. L'artista mette così in discussione le nostre zone di confort e le nostre convinzioni.

The certainties of contemporary society are melting like snow in the sun. It is the message launched by Hannes Egger, who decided to move an ancient high mountain bivouac to the lagoon, made available by the owner, the alpinist Reinhold Messner. He took it there on the occasion of the Venice Biennale in 2019. The image shows it down on the water. This quintessential shelter, refuge dwelling, and lifeline appears out of place. It refers to the natural balances shaken by our impact, to visions of floods, of rains first expected and then so violent to overwhelm everything and everyone, even to apocalyptic scenes of a sea rise so abnormal as to touch the top of the Alps and bring with it even those who feel safe on the rooftop of the world. The artist thus questions our comfort zones and our beliefs.



Nezaket Ekici

Preview & Review, 2022

Produzione *We Are the Flood* 2022
Performance, documentazione video,
17 min

Video: Stefano Cagol

Production *We Are the Flood* 2022
Performance, documentation on
video, 17 min

Video: Stefano Cagol

Nezaket Ekici (Turchia, 1970),
allieva di Marina Abramović, ha
esposto al MoMA PS1 a New
York (2004) e Istanbul Modern
(2014), e partecipato alle biennali
di Bangkok (2020), Curitiba (2009)
e Venezia (2007).

Nezaket Ekici (Turkey, 1970), a
pupil of Marina Abramović, exhibited
at MoMA PS1 in New York (2004)
and Istanbul Modern (2014) and
participated in the biennales of
Bangkok (2020), Curitiba (2009) and
Venice (2007).

Nel Lago di Ledro si trovano tracce di uno degli insediamenti abitativi palafitticoli delle Alpi risalente all'età del Bronzo, che fanno presumere la presenza massiva di ben oltre 10mila pali conficcati originariamente nel fondale come antico esempio del nostro impatto sul pianeta, segno primordiale dell'Antropocene. Per questo luogo emblematico, Nezaket Ekici ha pensato una performance inedita. Per quasi un'ora sulle sponde del lago, l'artista ha interagito in silenzio con un lungo e pesante tronco, che richiamava le antiche palafitte scoperte nel lago. Inizialmente il tronco si presentava coperto da strati di spesso feltro dai colori vivaci come riferimento alla distanza assunta dall'essere umano nei confronti della natura, e un poco alla volta è stato liberato dall'artista, alternando diversi oggetti contundenti e dando vita a intense visioni scultoree. E' infine stato trascinato nell'acqua dall'artista, che ha nuotato per un tratto nel freddo lago abbracciandolo, e l'ha lasciato andare al largo in una simbolica ricongiunzione con l'ambiente.

In Lake Ledro, there are traces of one of the pile-dwelling settlements of the Alps dating back to the Bronze Age, which suggests the massive presence of well over 10 thousand piles driven into the seabed as an ancient example of our impact on the planet, a primordial sign of Anthropocene. Nezaket Ekici has created an unprecedented performance for this emblematic place. For almost an hour on the shores of the lake, the artist interacted in silence with a long trunk, which recalled the ancient stilts. Initially, layers of thick, brightly coloured felt covered the trunk as a reference to the distance assumed by human beings towards nature, and then little by little, the artist freed it, alternating different blunt objects and giving life to intense sculptural visions. She dragged it into the water, swam in the cold lake with it, and let it finally go out in a symbolic reunion with the environment.



Angela Fusillo

Postforma, 2023

Acquisizione PAC 2023
Opera generativa, paesaggio
generato con Midjourney,
stampa su forex
100 x 100 cm

Acquisition PAC 2023
Generative artwork, landscape
generated by Midjourney,
print on forex
100 x 100 cm

Angela Fusillo (Barletta, 1997),
artista e ricercatrice, ha esposto
a Come Pioggia a Castel Belasi,
centro d'arte contemporanea
per il pensiero ecologico (2023) e
Emergenze, Palazzo della Cultura,
Potenza (2021).

Angela Fusillo (Barletta, 1997),
artist and researcher, participated
in As Rain at Castel Belasi –
contemporary art center for eco
thought (2023) and Emergenze at
Palazzo della Cultura in Potenza
(2021).

La giovane artista Angela Fusillo ha provato a immaginare la Terra dopo l'estinzione umana attraverso un processo di interazione con programmi di intelligenza artificiale articolato su più livelli, a partire da estratti da Martin Heidegger, Aby Warburg, Jorge Luis Borges, Elémire Zolla e brani dei Current 93. In una prima fase, ha allenato su questi testi ChatGPT di OpenAI e ottenuto suggestioni, che ha rimaneggiato, sviluppato e montato per dare vita a un racconto. In seguito ha inserito questo racconto in Midjourney, un programma per ottenere immagini da descrizioni testuali, ed ha creato così il paesaggio che costituisce l'opera. Nel racconto si legge che "La natura aveva generato dalla tecnologia nuova vita... Le reti neurali – in cui gli umani tentarono di esistere disincarnati – resisterono e furono attivate da differenti cicli energetici prodotti dalla coincidenza fra cieli e abissi".

The young artist Angela Fusillo tried to imagine the Earth after human extinction through a process of interaction with artificial intelligence programs articulated on multiple levels, starting from extracts from Martin Heidegger, Aby Warburg, Jorge Luis Borges, Elémire Zolla and excerpts of Current 93. In the first phase, he trained ChatGPT of OpenAI on these texts and obtained suggestions, which he reworked, developed and edited to give life to a story. He later inserted this story into Midjourney, a program generating images from textual descriptions, and thus created the landscape that constitutes the work. The story reads: "Nature had generated new life from technology... The neural networks, in which humans attempted to exist disembodied, resisted and activated different energy cycles produced by the coincidence of the heavens and the abyss."



Micol Grazioli

Topografie immaginarie #6, 2024

Acquisizione PAC 2023
Disegno partecipativo,
pennarello su tela, 270 x 600 cm
Acquisition PAC 2023
Participatory drawing, marker
on canvas, 270 x 600 cm

Partecipanti
Participants:
Alessia Zanella, Daria Bosetti,
Emanuela Lo Carmine, Alessia
Fontana, Bianca Simoncelli,
Alice Miuccio, Laura Pezzutti,
Arianna Cigarini, Davide Berteotti,
Federica Cecchini, Elena Giannino,
Giulia Raffi, Marta Biasi, Lisa
Zamboni, Ylenia Asia Callegari,
Margherita Vincenzi, Alex Morandi,
Melissa Tisi, Martina Bosio, Natalia
Berdaj, Chiara Piccirillo, Ketty Munari,
Noemi Panizza, Maria Bunduche,
Elena Capobianco, Antonio Cossu.

Micol Grazioli (Trento, 1989)
vive e lavora a Marsiglia. Tra
i suoi interventi site specific,
quello al Festival Nuits des Forêts
promosso da COAL Coalition
pour une écologie culturelle.
Micol Grazioli (Trento, 1989) *lives*
and works in Marseille. Her site-
specific interventions include one
at the Festival Nuits des Forêts
promoted by COAL Coalition
pour une écologie culturelle.

La giovane artista trentina basata a Marsiglia Micol Grazioli ha creato una nuova opera dando vita a una performance partecipativa. Attraverso la realizzazione collettiva di un disegno, eseguita applicando uno specifico protocollo di creazione, l'artista invita a soffermarsi sull'idea d'interdipendenza e sull'influenza delle nostre scelte su quanto ci circonda. I partecipanti hanno iniziato a disegnare tutti contemporaneamente sullo stesso supporto, partendo da una forma minuscola chiusa, mano a mano ampliandola concentricamente come gli anelli di accrescimento di un albero. Le diverse forme create da ciascun partecipante hanno iniziato mano a mano ad avvicinarsi le une alle altre. Ne è nata una sorta di topografia, che richiama rilievi e movimenti geologici e raccoglie le tracce delle relazioni e degli incontri fra le persone.

The young artist from Trentino based in Marseille, Micol Grazioli, has created a new work giving life to a participatory performance. Through the collective creation of a drawing that responds to a specific creation protocol, the artist invites us to focus on the idea of interdependence and how our choices influence what surrounds us. The participants all begin to draw at the same time on the same support, starting from a tiny closed shape, expanding it concentrically like the growth rings of a tree. The different shapes created by each participant gradually begin to get closer to each other. A sort of topography is born from this, which recalls geological reliefs and movements and collects traces of relationships and encounters between people.



Elena Lavellés

Pattern of Dissolution, 2017

Acquisizione PAC 2023

Video HD, 30 min.

Suono: Javier Lara

Acquisition PAC 2023

Video HD, 30 min.

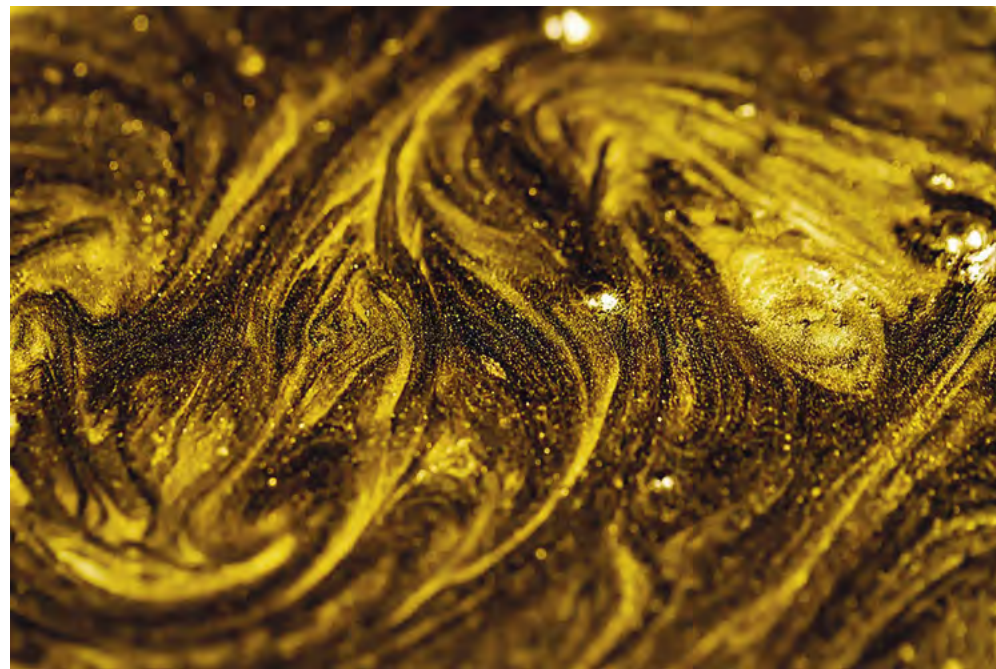
Sound: Javier Lara

Elena Lavellés (Spagna, 1981) è stata in residenza alla Reale Accademia di Spagna a Roma (2022) e ha vinto i premi Generaciones di Casa Encendida (2018) e Independent Study Program del Whitney Museum (2017).

Elena Lavellés (Spain, 1981) was an artist in residence at the Royal Spanish Academy in Rome (2022) and won the Generaciones de La Casa Encendida (2018) and the Independent Study Program award of the Whitney Museum (2017).

L'artista spagnola Elena Lavellés ha preso tre elementi simbolo della voracità della società occidentale contemporanea: il petrolio, il carbone e l'oro. Nelle immagini video, queste diverse sostanze si fondono in un tutt'uno inscindibile, un fluido scuro e luccicante, mosso in un continuo fluire e incontrollati rigonfiamenti, che l'artista osserva da punti di vista estremamente ravvicinati, capaci di amplificare riflessi, gorgi e bolle. Si vedono ipnotiche costellazioni, che si muovono incessanti e vorticose, rese ancora più dense da un suono profondo, composto appositamente. Si presentano come metafore dell'onda insistente e vischiosa che l'essere umano può rappresentare per il pianeta. L'artista, muovendosi nei territori d'intersezione tra geologia, ecologia, indagine sociale e ricerca estetica, fa riferimento al nostro sfruttamento delle risorse naturali, tra crisi, evoluzioni e conseguenze delle nostre scelte.

The Spanish artist Elena Lavellés uses three elements as symbols of the voracity of contemporary Western society: oil, coal and gold. In the video images, these different substances merge into an inseparable whole, a dark and shimmering fluid, moved in a continuous flow and uncontrolled swellings, which the artist observes from extremely close-up points of view, capable of amplifying reflections, eddies and bubbles. You can see hypnotic constellations, which move incessantly and swirling, made even denser by a deep, specially composed sound. They present themselves as metaphors for the insistent and viscous wave of human beings for the planet. The artist, moving in the areas of intersection between geology, ecology, social investigation and aesthetic research, refers to our exploitation of natural resources between crises, evolutions and consequences of our choices.



Silvia Listorti, Ora, 2019

Acquisizione PAC 2023
Sculptura, vetro fuso a cera persa
inciso e molato
31 x 26 x 14 cm
Acquisition PAC 2023
Sculpture, lost-wax cast glass,
ground and polished
31 x 26 x 14 cm

Silvia Listorti (Milano, 1987)
ha vinto il Premio Massimiliano
Galliani (2023) ed esposto a Riss(e)
a Varese (2023) e Casa Cavezzi a
Montecchio Emilia (2023).
Silvia Listorti (Milan, 1987) won
the Massimiliano Galliani Award
(2023) and exhibited at Riss(e) in
Varese (2023) and Casa Cavezzi in
Montecchio Emilia (2023).

Con il vetro, l'artista Silvia Listorti rappresenta l'acqua come principale elemento che compone i nostri corpi e ricorda un imprescindibile principio di fluidità e incontrollabilità in contrasto con la nostra illusione di avere il controllo su tutto, di potere piegare e plasmare tutto a nostro uso, nella nostra cieca visione di prevaricazione antropocentrica. L'artista racconta di avere preso spunto dalla vicinanza in francese delle parole mare, *mer*, e, madre, *mère*, e di essersi chiesta come possiamo immergerci in qualcosa di cui facciamo parte. Partendo da calchi di parti del proprio corpo, usa la materia vetrosa come una pelle, una membrana trasparente tra interno ed esterno. In questo modo ha dato forma a una riflessione sulla nostra posizione nell'ambiente al quale apparteniamo.

With glass, the artist Silvia Listorti represents water as the main element that makes up our bodies, reminding us of a fundamental principle of fluidity and uncontrollability in contrast with our illusion of having control over everything, of being able to bend and shape all for our use, in our blind vision of anthropocentric abuse. The artist says that the proximity of the French words for sea, *mer*, and mother, *mère*, inspired her, and she wondered how we could immerse ourselves in something we are part of. Starting from casts of body parts, she used the glassy material as a skin, a membrane, a transparent threshold between inside and outside, and thus triggered a reflection on our position in the environment to which we belong.



Shahar Marcus

Still Burning, 2010

Acquisizione PAC 2023
Video, 2:36 min.

Acquisition PAC 2023
Video, 2:36 min.

Shahar Marcus (Israele, 1971)
ha partecipato alla Biennale di
Mosca (2009) ed esposto presso
Tate Modern, Hermitage e, nella
sua nazione, Tel Aviv Museum of
Art, Petach Tikva Museum, Haifa
Museum e Israel Museum.

Shahar Marcus (Israel, 1971)
participated in the Moscow Biennale
(2009) and exhibited at Tate Modern,
Hermitage, the Tel Aviv Museum of
Art, Petach Tikva Museum, Haifa
Museum and Israel Museum.

L'artista israeliano Shahar Marcus inscena il fuoco, una combustione umana, un'immagine che, con la sua crudezza, riconduce all'idea di autodistruzione della nostra società. Una persona appare seduta a un tavolo, piegata sul ripiano, inerme, e improvvisamente l'avvolgono le fiamme, ma rimane immobile, senza agitarsi, senza scrollare le braccia, senza provare a divincolarsi. La parte superiore del corpo è coperta da una materia informe: più strati di un impasto lievitato avvolgono il tronco, gli arti e il capo. I rimandi molteplici ricordano il riscaldamento globale e la nostra implicazione nelle sue cause, l'essere umano che si suicida mandando in fumo il proprio stesso cibo e habitat, ma anche la figura mitica dell'antica tradizione cabalistica ebraica del golem, plasmato dal fango per venirci a proteggere. Il pensiero va alla nostra abitudine di cercare le soluzioni fuori da noi, alla ricerca di qualcosa per esorcizzare il momento che stiamo vivendo. Forse neanche un invincibile golem può salvarci.

The Israeli artist Shahar Marcus stages fire and human combustion, an image which, with its crudeness, leads back to the idea of self-destruction of our society. A person appears sitting at a table bent on the shelf, helpless, and suddenly flames envelop him, but he remains still, without getting agitated, shaking his arms, trying to free himself. A shapeless material covers the upper part of the body: several layers of a leavened dough envelop the trunk, limbs and head. The multiple references recall global warming and our implication in its causes, the end of the human being who sends his food and habitat up in smoke, and the mythical figure of the ancient Jewish cabalistic tradition of the golem, shaped from mud to come and protect us. Our thoughts turn to our habit of looking for solutions outside of ourselves, something to exorcise the moment we are experiencing. But not even an invincible golem can save us.



Mary Mattingly

Lacrima, 2022-2023

Produzione We Are the Flood
2022-2023

Installazione, acqua, idrofoni,
pompa, tubi in PVC, acciaio,
contenitori in terracotta galestro
creati a mano in maniera
partecipativa, vulcaniti, dolomie
triassiche, graniti rosa, porfidi
350 x 50 x 200 cm

Production We Are the Flood
2022-2023

Installation, water,
hydrophones, pump, pvc tubes,
steel, participatory-handmade
marlstone terracotta vessels,
volcanites, Triassic dolomites,
pink granites, porphyries
350 x 50 x 200 cm

Partecipanti

Participants:

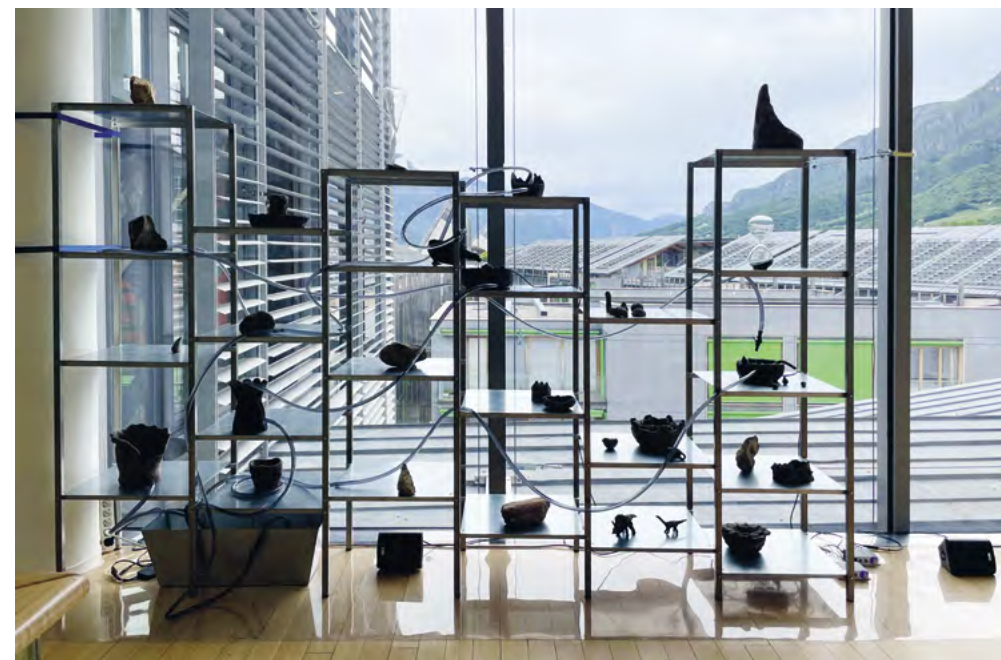
Emma e Francesco Apolloni,
Maddalena Ballista, BAO,
Katiuscia Broccato, Alessia,
Enrico e Giulia Bulferetti, Antonio
De Rose, Milagros Fontana,
Mariangela Hueller, Guo Jian,
Andrea Libardi, Valentina Mongiardo,
Alessandra Mosna, Florencia Ortega,
Aldo e Mia Pierobon, Graziella
Santorio, Ginevra Segnana.

Mary Mattingly (Connecticut,
1978) è stata insignita del premio
Guggenheim Fellowship (2023),
ha realizzato un intervento al
Socrates Sculpture Park (2023) e la
sua opera "Swale" ha cambiato le
leggi di New York City.

Mary Mattingly (Connecticut, 1978),
a recipient of the Guggenheim
Fellowship (2023), created an
intervention at Socrates Sculpture
Park (2023) and her work "Swale"
changed the laws of New York City.

L'opera è un orologio ad acqua dedicato alla complessità degli equilibri idrici del pianeta, a partire dal sistema alpino. Mary Mattingly è stata la prima artista in residenza ospitata dal MUSE grazie alla piattaforma We Are the Flood ed ha avuto l'opportunità di incontrare scienziati, visitare il territorio, spingersi fin sulle Dolomiti e vedere i bacini per la produzione idroelettrica. Come risultato di questa esperienza, ha creato un'opera ispirata alle acque dei nostri ghiacciai che corrono via, alla terra che racchiude questo bene prezioso nel tempo e all'importanza del nostro rapporto con l'acqua, della nostra consapevolezza e del sapere delle nostre tradizioni. Per questo, i contenitori in terracotta sono stati realizzati in maniera partecipativa, ricordando l'influenza delle scelte e delle azioni di ognuno, mentre le pietre, selezionate dai geologi del MUSE, rappresentano il territorio alpino.

The work is a water clock dedicated to the complexity of the planet's water balance, starting from the Alpine system. Mary Mattingly was the first artist in residence hosted by MUSE thanks to the *We Are the Flood* platform and had the opportunity to meet scientists, visit the area, go as far as the Dolomites and see the basins for hydroelectric production. As a result of this experience, she thought of a work inspired by the waters of our glaciers that run away, the soil that contains this precious asset over time and the importance of our relationship with water, our awareness and the knowledge of our traditions. For this reason, she created the terracotta vessels with the audience's help, recalling the influence of everyone's choices and actions, while the stones, selected by MUSE geologists, represent the Alpine territory.



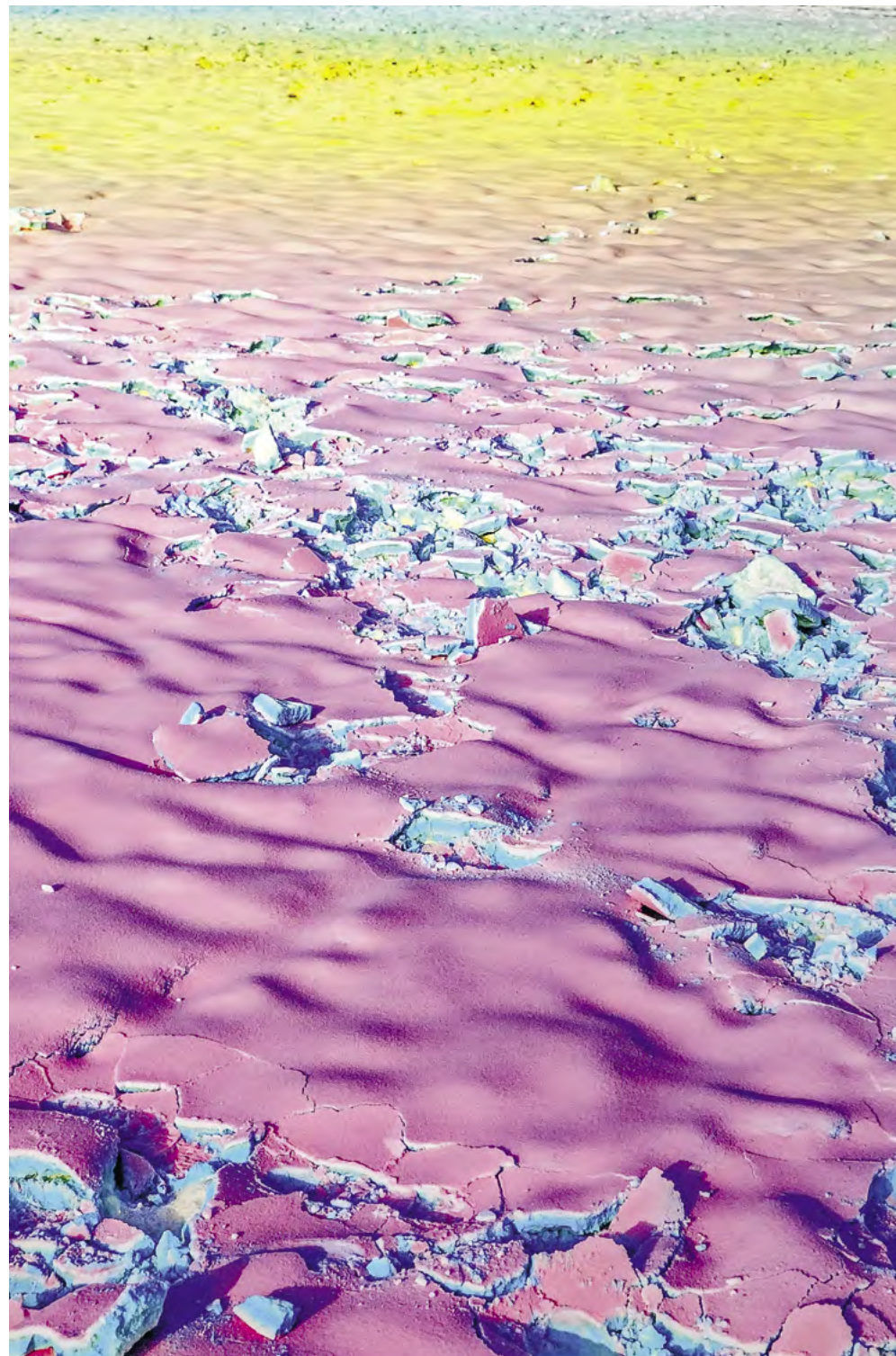
Philipp Messner o.T. (CLOUDS), 2016

Acquisizione PAC 2023
Fotografia, stampa a pigmenti
su carta Hahnemuhle Fine Art
150 x 100 cm
Acquisition PAC 2023
Photograph, pigment print on
Hahnemuhle Fine Art paper
150 x 100 cm

Philipp Messner (Bolzano, 1975)
ha partecipato alla Biennale di
Curitiba (2019) e le sue opere
sono nelle collezioni pubbliche di
Pinakothek der Moderne di Monaco,
Museion e Eres Foundation.
Philipp Messner (Bolzano, 1975)
participated in the Curitiba Biennale
(2019), and his artworks are in the
public collections of Pinakothek der
Moderne in Munich, Museion and
Eres Foundation.

L'artista ha innescato una pioggia ghiacciata artificiale con dei cannoni da neve, presenza ormai consueta e indispensabile da decenni per garantire l'intrattenimento degli sport invernali in alta montagna sulle Alpi, dove la consistenza di nevi e ghiacci si sta sempre più affievolendo. Philipp Messner ha però spostato questi macchinari in città e reso ridondante la natura manipolata di questo elemento naturale, colorando artificialmente la neve artificiale. Aggiungendo coloranti rosa, verdi, gialli, blu all'acqua sparata dai cannoni, ha spolverato di diversi strati di neve sgargiante la piazza davanti alla Alte Pinakothek e al Neues Museum di Norimberga. Ha messo in atto un processo di delocalizzazione e di esagerazione per dare forma visibile al nostro impatto sull'ambiente. Nell'opera vediamo una fotografia dal vero di questo manto nevoso variopinto segnato dalle impronte dei passanti.

The artist triggered an artificial frozen rain with snow cannons, a presence that has now been usual and indispensable for decades to guarantee the entertainment of winter sports in the high mountains of the Alps, where the consistency of snow and ice is increasingly weakening. Philipp Messner moved these machines to the city and made the manipulated nature of this natural element redundant, creating artificial snow artificially coloured. Adding pink, green, yellow and blue dyes to the water shot from the cannons, he dusted the square in front of the Alte Pinakothek and the Neues Museum in Nuremberg with several layers of bright snow. It has implemented a process of delocalization and exaggeration to give visible form to our environmental impact. In the artwork, we see a photograph of this colourful snow cover marked by the footprints of passers-by.



Giulia Nelli

Tra radici sopite e arida pietra, 2023

Acquisizione PAC 2023
Installazione tessile, collant nero
di diverse densità, dimensioni
ambientali

Acquisition PAC 2023
Textile installation, black tights,
environmental dimension

Giulia Nelli (Legnano, 1992)
ha vinto il Premio Cramum
(2022) e realizzato una
personale a Palazzo Morando –
Museo Costume Moda
Immagine a Milano.

Giulia Nelli (Legnano, 1992) won
the Cramum Prize (2022) and
held a solo exhibition at Palazzo
Morando – Museo Costume
Moda Immagine in Milan.

L'artista ha realizzato un'installazione che interagisce con le tre dimensioni e condiziona l'attraversamento dello spazio da parte del visitatore. Si tratta di una sorta di ragnatela, che Giulia Nelli ha creato utilizzando esclusivamente calze di tipo collant. L'aspetto tentacolare ottenuto dall'uso di questo capo comune in materiale sintetico, il nylon, ricorda l'onnipresenza del petrolio e dei suoi derivati nella nostra quotidianità. Il titolo dell'opera, che rimanda all'origine geologica delle fonti fossili attraverso il riferimento al sottosuolo, evoca un'idea di fosca infertilità dei terreni inquinati e, nelle intenzioni dell'artista, vuole ricordare la metafora del viaggio nelle profondità del pianeta, tipico del romanzo utopico ottocentesco, che intendeva denunciare il degrado della civiltà al momento della prima rivoluzione industriale.

The artist has created an installation that interacts with three dimensions and conditions the visitor's crossing of the space. It is a sort of spider web, which Giulia Nelli creates using exclusively tights. The sprawling appearance and the use of this ordinary garment in nylon, a synthetic material, recall the omnipresence of oil in our daily lives through its derivatives. The title of the work, which refers to the geological origin of fossil sources through reference to the subsoil, evokes an idea of the dark infertility of polluted lands and, in the artist's intentions, also wants to recall the metaphor of the journey into the depths of the planet, typical of nineteenth-century utopian novel, which aimed to denounce the degradation of civilization at the time of the first industrial revolution.



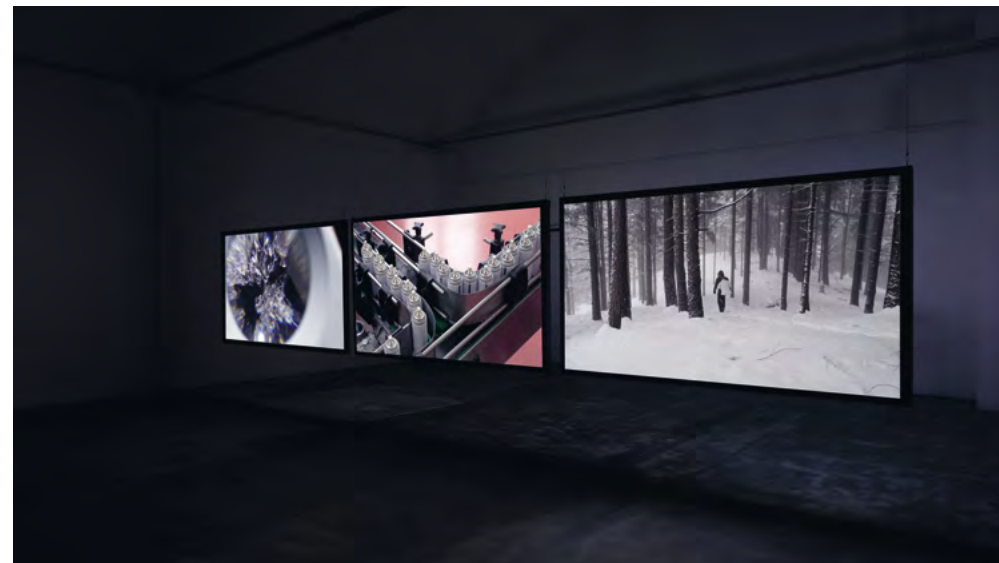
Laura Pugno Over Time, 2021

Produzione Italian Council IX
video 4K, 3 canali, 15 min.
Production Italian Council IX
4K video, 3 channels, 15 min.

Laura Pugno (Trivero, 1975) ha vinto il Sustainable Art Prize (2022), l'Italian Council (2020) e il Premio Cairo (2013) e realizzato personali al MAN di Nuoro e la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo a Torino. **Laura Pugno** (Trivero, 1975) won the Sustainable Art Prize (2022), the Italian Council (2020) and the Cairo Prize (2013) and had solo exhibitions at the MAN in Nuoro and the Sandretto Re Rebaudengo Foundation in Turin.

L'opera video a più canali di Laura Pugno apre tre finestre su diversi modi di rapportarsi alla neve. Una ripresa segue le indagini scientifiche condotte da un nivologo dell'Università degli Studi di Torino in una postazione a oltre 2mila metri di altitudine sul Monte Rosa. Un video è ambientato all'interno di un'azienda che produce bombolette di neve spray, che siamo soliti usare per creare un'atmosfera natalizia, evocando un manto bianco sempre meno presente nei nostri inverni. Un altro obiettivo segue una persona che cammina sola in un paesaggio innevato, portando sulle spalle un busto in gesso, come se stesse portando con sé la responsabilità di un'intera umanità. Le musiche di *Over Time* sono state composte e prodotte dalla sound artist zurighese Magda Drozd. La fotografia del video è di Daniele Alef Grillo. Il progetto è stato sostenuto dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura nell'ambito del programma Italian Council (2020).

Laura Pugno's multi-channel video work opens three windows on different ways of relating to snow. A shot follows the scientific investigations conducted by a scientist from the University of Turin over 2 thousand meters above sea level on Monte Rosa. The artist realized the other video inside a company that produces cans of spray snow, which we usually use to create a Christmas atmosphere. Another lens follows a person walking alone in a snowy landscape, carrying a plaster bust on his shoulders as if carrying the responsibility of humanity. The music for *Over Time* was composed and produced by Zurich sound artist Magda Drozd. The photography of the video is by Daniele Alef Grillo. The project was supported by the Directorate General for Contemporary Creativity of the Ministry of Culture as part of the Italian Council program (2020).



Hannah Rowan

Tides in the Body, 2023

Acquisizione PAC 2023
Video 4K, 14 min.

Acquisition PAC 2023
Video 4K, 14 min.

Hannah Rowan (Gran Bretagna, 1990) ha esposto a Mediamatic a Amsterdam (2024), Informality a Londra (2024), HIAP Gallery Augusta a Helsinki (2023) e alla Wuhan Biennale (2022).

Hannah Rowan (Great Britain, 1990) has exhibited at Mediamatic in Amsterdam (2024), Informality in London (2024), HIAP Gallery Augusta in Helsinki (2023) and the Wuhan Biennale (2022).

Nelle immagini video, vediamo la giovane artista Hannah Rowan sola, nuda, immobile e inerme, distesa su un iceberg nel mezzo di gelide acque artiche. Non appare spaventata dal freddo, dalla scivolosità, dalla precarietà del supporto, che galleggia al largo in un inesorabile processo di scioglimento, ma è placidamente sdraiata con quanta più epidermide possibile, il volto e i padiglioni auricolari in contatto diretto con la superficie ghiacciata, come se cercasse di fondersi con essa. Questa sintonia è ribadita nelle scene in cui l'artista tiene in grembo un blocco di ghiaccio, che abbraccia, appoggiando su di esso le guance, come se volesse prendersene cura amorevolmente. In uno scenario di surriscaldamento globale, l'artista ribadisce l'importanza per l'ecosistema dell'acqua nella sua forma ghiacciata e prende il titolo da Virginia Woolf, scegliendo una citazione usata anche dall'idrofeminista Astrida Neimanis.

In the video images, we see the young artist Hannah Rowan alone, bare, motionless and unarmed, lying on an iceberg in the middle of freezing Arctic waters. She does not appear frightened by the cold, by the slipperiness, by the precariousness of the support, which floats offshore in an inexorable melting process but is placidly sprawling with as much skin as possible, her face and auricles in direct contact with the frozen surface, almost trying to merge with it. This harmony returns in the scenes where the artist holds a block of ice in his lap, which she embraces by resting her cheeks on it as if she wants to take loving care of it. In a global warming scenario, the artist reiterates the importance of water in its frozen form for the ecosystem and takes the title from Virginia Woolf, choosing a quote also used by the hydrofeminist Astrida Neimanis.



Giacomo Segantin

Looking through the clouds, 2021

Acquisizione PAC 2023
Video HD, 3:42 min.
[Acquisition PAC 2023](#)
[Video HD, 3:42 min.](#)

Giacomo Segantin (Abano Terme, 1995) ha vinto il Sustainable Art Prize (2024) e Cantica21 – Italian Contemporary Art Everywhere, promosso dal Ministero italiano della Cultura (2021).
Giacomo Segantin (Abano Terme, 1995) won the Sustainable Art Prize (2024) and Cantica21 – Italian Contemporary Art Everywhere, promoted by the Italian Ministry of Culture (2021).

L'opera di Giacomo Segantin è un collage di spezzoni video presi dalla rete, che includono sia documenti reali che simulazioni. Si succedono senza soluzione di continuità immagini di catastrofi ambientali, eventi meteorologici violenti, scontri sociali e, insieme, reazioni chimiche messe in scena appositamente per la rete per attirare click. Unico comune denominatore di questa variegata sequenza d'immagini è il fumo di nuvole, eruzioni, esplosioni tragiche o fittizie, come rimando all'offuscamento che limita lo sguardo dell'essere umano contemporaneo, incapace di distinguere il vero dal falso e guardare lontano. Il ritmo incalzante del montaggio e la breve durata di questi frammenti riprendono la velocità della rete e dei social, e la nostra perdita di abitudine a soffermare l'attenzione sulle cose, ad approfondire e capire.

Giacomo Segantin's work is a collage of video clips from the internet, including documents and simulations. Images of environmental catastrophes, violent meteorological events, social clashes and, at the same time, chemical reactions staged, specifically, for the internet to attract clicks, all follow one another without interruption. The only common denominator of this varied sequence of images is smoke, clouds, eruptions, and tragic or fictitious explosions, as a reference to the obfuscation that limits the gaze of contemporary human beings, incapable of distinguishing truth from falsehood and looking into the distance. The fast pace of the editing and the short duration of these fragments reflect the speed of the internet and social media and our loss of the habit of focusing on things, delving deeper and understanding.



g. olmo stuppia

Sposare la notte, 2022

Acquisizione PAC 2023

Installazione multimediale, video HD,
2:32 min, 2 scatole in Plexiglass,
30 x 14 x 25 cm cad., scarti trovati

Acquisition PAC 2023

Multimedia installation, HD video,
2:32 min, 2 Plexiglass boxes,
30 x 14 x 25 cm each, scrap found

g. olmo stuppia (Milano, 1991),
artista, curatore e autore, ha
partecipato al Public Program del
Padiglione italiano alla Biennale di
Venezia (2022) e ideato nel 2018
la piattaforma Cassata Drone a
Palermo.

g. olmo stuppia (Milan, 1991),
curator and author, participated in
the Public Program of the Italian
Pavilion at the Venice Biennale
(2022) and founded the Cassata
Drone platform in Palermo in 2018.

L'opera, composta da una parte video e una scultorea, è il risultato di un intervento pensato per il Public Programme del Padiglione nazionale italiano alla Biennale di Venezia del 2022. L'artista g. olmo stuppia, che chiede espressamente di non usare mai il maiuscolo per riportare il suo nome proprio, ha invitato il pubblico a intraprendere una serie di cammini in ambienti aperti in diversi luoghi d'Italia, al margine della contemporaneità e delle città, dove natura e antropizzazione creano cortocircuiti. Nella laguna veneziana si sono spostati in barca fino a Sacca San Mattia, isola artificiale oggi abbandonata e, un tempo, usata come discarica dei residui della lavorazione del vetro di Murano. Qui, ha chiesto agli ospiti di raccogliere e consegnare quanto trovavano sotto i loro piedi: aguzzi pezzi di vetro. L'artista li espone come simbolo del terreno su cui ci stiamo muovendo: stiamo camminando sui vetri rotti e non preparando un terreno fertile e solido su cui costruire il futuro.

The work, composed of a video and a sculptural part, results from an intervention designed for the Public Program of the Italian National Pavilion at the 2022 Venice Biennale. The artist g. olmo stuppia, who expressly asks never to use capital letters when reporting his proper name, invited the public to undertake a series of walks in an open environment in various places in Italy on the edge of contemporaneity and cities, where nature and anthropization create short circuits. In the Venetian lagoon, they travelled by boat to Sacca San Mattia, an artificial island now abandoned and once used as a landfill for waste from Murano glass processing. He asked the guests to collect and hand him what they found under their feet: sharp pieces of glass. The artist displays them as a symbol of the terrain we are moving on: we are walking on broken glass, not preparing fertile and solid ground to build the future.



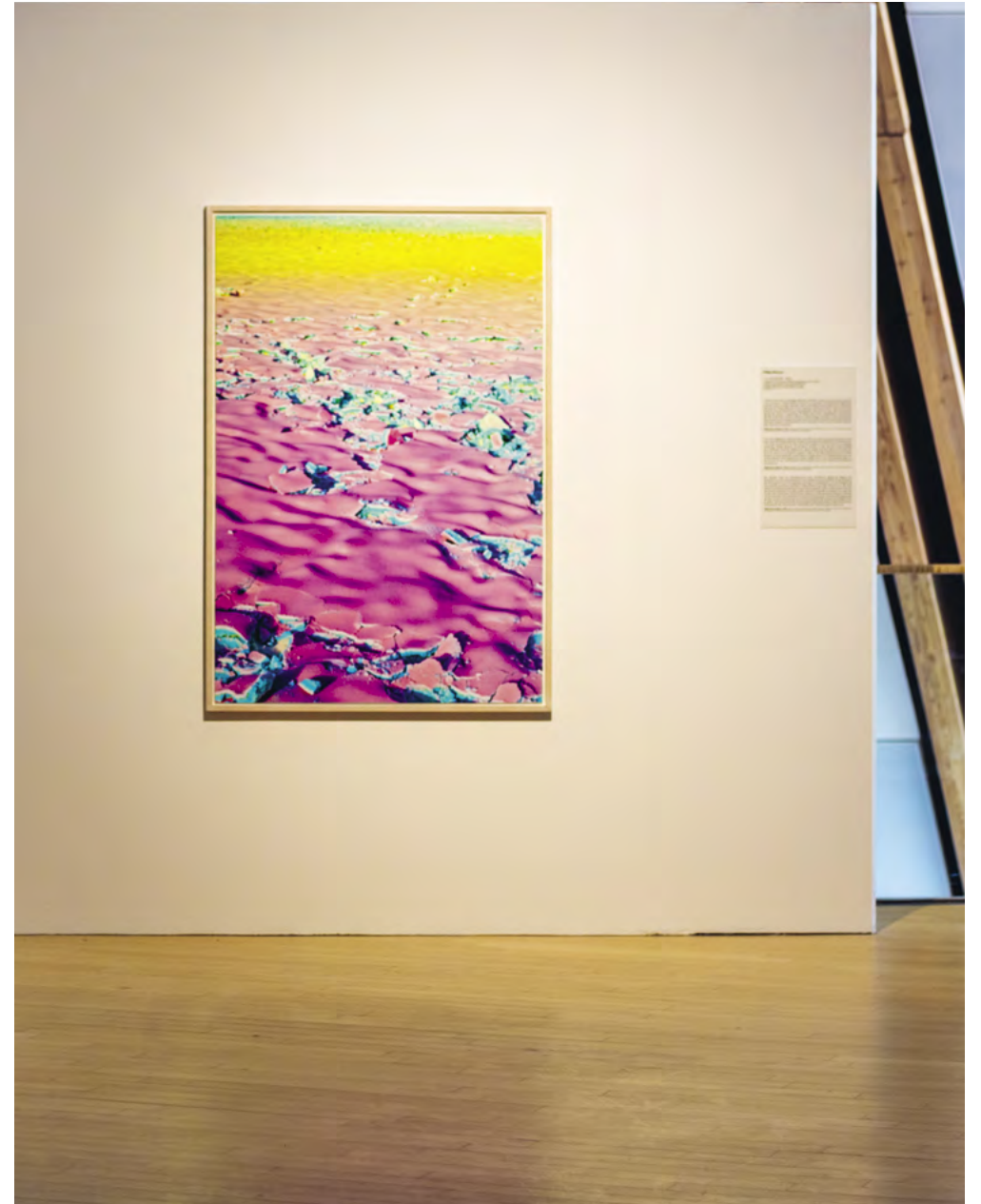
Immagini della mostra
Exhibition views

















Il dolore è solo di prossimità.
 Storia della Collezione Antropocene
 come esercizio di empatia
 Pain is Felt in Proximity.
 The Anthropocene Collection as
 an Exercise in Empathy

Sofia Baldi Pighi
 Curatrice indipendente
 Independent Curator

La storia della Collezione Antropocene inizia a Trento dall'intuizione del suo curatore, l'artista Stefano Cagol, di proporre la candidatura al MUSE – Museo delle Scienze al bando del Ministero della cultura per l'acquisizione di opere d'arte contemporanea, il PAC. Allo stato attuale, le istituzioni culturali del sistema museale pubblico italiano hanno budget di spesa all'osso per la realizzazione di progetti artistici e acquisire nuove opere è ormai un lusso per pochi. In uno scenario di questo tipo, il PAC – Piano Arte Contemporanea della Direzione Generale Creatività Contemporanea è l'operazione più riuscita a sostegno delle collezioni pubbliche italiane e rappresenta l'opportunità più consistente per investimenti e prestigio nazionale.

Rimpolpare le collezioni pubbliche con nuove acquisizioni è una pratica antica ma ancora fondamentale per consolidare la scena culturale di un territorio. In *primis*, perché le collezioni museali rappresentano un motivo di attrattiva, visita e fascinazione per il pubblico, ed è, di conseguenza, proprio la proposta espositiva a direzionare le scelte dei espliciti visitatori e visitatrici o delle turiste e dei turisti di passaggio. Oltre ai dibattiti e ai laboratori, sono prima di tutto le mostre ad attrarre il pubblico. Non è un caso che le istituzioni leader nella proposta culturale internazionale abbiano collezioni museali straordinarie, capaci di rinnovarsi annualmente e di includere nuove acquisizioni per raccontare tematiche attuali, a cui si desidera sensibilizzare.

Inoltre, acquisire opere d'arte contemporanea per le collezioni pubbliche è uno degli strumenti più efficaci per rafforzare la carriera di un artista. Questo non solo per il prestigio che intrinsecamente implica essere rappresentate e rappresentati all'interno di un grande museo, ma, molto più banalmente, perché queste acquisizioni supportano le artiste e gli artisti, che hanno bisogno di pagare ogni giorno le bollette. Ci dimentichiamo troppo spesso che, per avere musei come “centri formativi dello spirito critico”, dobbiamo anche avere artiste senza i conti in rosso. Se fai dell'arte un mestiere, è fondamentale avere un luogo per praticare (magari con il riscaldamento d'inverno), la possibilità di muoverti per curiosare cosa fanno le tue colleghe e i tuoi colleghi in altre parti del mondo e la capacità di spesa per acquistare materiali con cui sperimentare. Prometto che possono essere tendenzialmente più felici e comunque sufficientemente brave anche senza l'ansia di arrivare a fine mese.

Prima di noi, un sistema nazionale di acquisizione di opere d'arte contemporanea è stato messo a regime oltralpe. Dagli anni Ottanta in

Francia è stato ideato il FRAC – Fonds Régionaux d'Art Contemporain, un sistema di acquisizione d'arte per le collezioni pubbliche diffuso a tutto il paese. Ventitré istituzioni, una per ciascuna regione, provvedono ogni anno all'acquisto di opere d'arte di artiste francesi o residenti sul territorio, per ampliare l'offerta culturale in tutta la nazione, valorizzare il mercato interno e sostenere i loro salari. Il FRAC rappresenta un modello di pratiche a cui guardare per pensare alla scena artistica di un territorio, sostenere la produzione di artiste e permettere che siano centrali nel dibattito pubblico.

La storia della Collezione Antropocene gravita attorno alla sede che andrà a ospitare le opere d'arte: il Museo delle Scienze come casa del contemporaneo. Per capire perché arte e scienza oggi siano così imprescindibili l'una dall'altra, non vorrei scomodare l'esempio blasonato del buon vecchio da Vinci a riprova di quanto siano connesse sin dall'alba dei tempi. Il titolo della collezione, l'Antropocene, è un termine coniato negli anni Ottanta dal biologo americano Eugene F. Stoermer e reso popolare e diffuso a livello accademico dal chimico e Premio Nobel Paul Crutzen nei primi anni Duemila. Quest'ultimo lo ha utilizzato per descrivere l'era geologica attuale, in cui l'impatto umano sul pianeta (cambiamenti climatici, perdita di biodiversità, inquinamento, urbanizzazione) è diventato così significativo da costituire una forza paragonabile a quelle geologiche.

Delle tante crisi, genocidi e distruzioni di specie viventi a cui assistiamo quasi giornalmente, la questione ambientale è la più grande urgenza del nostro tempo e quella che ignoriamo più facilmente, ma, se per molte il mondo in cui viviamo è incerto e pieno di zone d'ombra, per le scienziate e gli scienziati e per le artiste e gli artisti di tutto il mondo la situazione è drammaticamente chiara. L'iper-produttivismo capitalista traduce le azioni umane sulla Terra in operazioni tossiche, estrattive e oltremodo invasive, provocando conseguenze su tutto il pianeta, fino a mettere in pericolo la sopravvivenza della specie umana insieme a quella di tante altre specie che abitano il pianeta insieme a noi. Arrivare a incrinare la sussistenza sulla Terra per se stessa e per altri da sé è un gravissimo effetto di questa specie così biologicamente giovane, se consideriamo che l'animale umano è di recentissima apparizione – l'*Homo sapiens* è comparso circa 300 mila anni fa, mentre i coccodrilli sono presenti, ad esempio, da 200 milioni di anni e gli squali da 300.

Il museo scientifico come casa dell'arte contemporanea è meno paradossale di quanto si può immaginare, dal momento che, essendo

già limpidi i dati sulla gravità della situazione attuale, cruciale diviene veicolare i risultati e auspicare un collettivo interessamento verso la materia. Se le scienziate e gli scienziati lavorano alla raccolta dati, allora le artiste e gli artisti immaginano pratiche collettive di empatizzazione sulla ricaduta dei valori scientifici. I dati senza empatia sono solo numeri che è facile dimenticare.

I measure every Grief I meet
With narrow, probing Eyes —
I wonder if It weighs like Mine —
Or has an Easier size.¹

In questa poesia, Emily Dickinson affronta la soggettività del dolore e le modalità per cui la sofferenza diventa reale solo quando ci tocca da vicino. Dickinson suggerisce che possiamo provare empatia solo per il dolore di prossimità, quando questo affligge direttamente noi o qualcuno che ci è caro. Seguendo questa logica, l'unico modo per sentire la sofferenza che stiamo causando alle migliaia di specie di cui contribuiamo alla rapida estinzione, è che diventi un dolore di prossimità e che riguardi tutte da vicino. Le artiste e gli artisti di questa epoca storica hanno l'arduo compito di creare opere che trasformino i dati scientifici in esercizi di empatia collettiva.

La Collezione Antropocene è la storia di diciassette opere create da altrettante artiste. Ciascun'artista ha scelto media differenti per dare forma alla propria visione; alcune opere sono installative, scultoree, altre tessili, video, altre sono stampe e altre ancora in vetro o in terracotta. Le artiste e gli artisti selezionate e selezionati provengono da zone diverse del pianeta, Spagna, Inghilterra, Usa, Kirghizistan, Israele e Italia, dalla cima dello stivale, con artiste del Trentino-Alto Adige, fino alla sua punta, con artiste pugliesi, permettendo una visione d'insieme sulle diverse inclinazioni artistiche che l'urgenza ambientale può assumere. Biografie diverse e media differenti sono accomunati da un unico tema: denunciare l'arroganza dell'animale umano nel divorare voracemente ogni forma di risorsa naturale e immaginare alternative realistiche a questa depredazione cannibalica su larga scala.

Siccome l'emergenza ambientale non è solo una teoria ma anche una pratica, è doveroso sottolineare la coerenza dell'allestimento espositivo con materiali di riuso. Essere sostenibili non significa optare per qualche biomateriale dal costo assurdo, bensì operare esercizi di

sostenibilità di prossimità, ad esempio utilizzando i magazzini dei musei, scavando materiale esausto e utilizzandolo per nuovi progetti espositivi.

Quello che amo di più di questa collezione è che non si accontenta di denunciare un mondo al collasso, ma prova a pensare a delle alternative. Tutte le opere esposte pretendono da noi un esercizio immaginativo. Dobbiamo immaginare mondi in cui l'Antropocene non sia la regola; dobbiamo cambiare punto di vista e modificare la nostra postura per concepire un modo differente di operare. Stefano Cagol, in qualità di curatore, pratica esercizi di immaginazione radicale, si prende cura di artiste che rifiutano i pensieri fatalisti e si affidano a modi nuovi di abitare e coabitare con le altre specie. Il pensiero divergente è un esercizio politico quotidiano, la postura è eretta e gli occhi sono rivolti al cielo; quando immaginiamo oltre a quello che accade sotto il nostro naso, stiamo già costruendo un'alternativa.

¹ La poesia *I measure every grief I meet* di Emily Dickinson è stata scritta intorno al 1862 e pubblicata postuma nella raccolta *"The Poems of Emily Dickinson"*, curata da Thomas H. Johnson nel 1955. Traduzione italiana: "Di ogni dolore che incontro / misuro il peso con occhi scrutatori / mi chiedo se pesi come il mio / o abbia una misura più lieve".

The story of the Anthropocene Collection begins in Trento with a visionary idea from its curator, artist Stefano Cagol, who sought to position Trento's MUSE Science Museum as a contender for a PAC grant from the Ministry of Culture, aimed at acquiring contemporary works of art. Italy's public museum system currently operates with extremely limited budgets for art projects and acquiring new works has become a privilege that only a few institutions can afford. In this context, the Directorate-General for Contemporary Creativity's Contemporary Art Plan, or PAC, stands as the most impactful initiative supporting Italian public collections. It offers the most robust opportunity in terms of investment and national cultural prestige.

Expanding public collections through acquisitions is an enduring tradition that remains vital in shaping and reinforcing the cultural landscape of a region. Museum collections inspire curiosity and attract visitors, making exhibition programming an essential factor in influencing the choices of both returning patrons and sightseeing tourists. While debates and workshops add intellectual depth, exhibitions remain the primary attraction for the public. It is no coincidence that the world's leading cultural heritage institutions house extraordinary collections, refreshed annually and expanded with new acquisitions, fostering an ever-evolving dialogue with contemporary themes.

Moreover, acquiring contemporary artworks for public collections is one of the most effective ways to support and elevate an artist's career. This is not only due to the prestige associated with being represented in a major museum but also, quite simply, because these acquisitions provide financial stability—artists, too, have bills to pay. We often overlook that if museums are to be institutions that foster critical thought, we must also ensure that artists are not 'in the red'. For those whose craft is art, it is essential to have a space in which to practice (ideally with heating in winter), the ability to travel and engage with peers worldwide, and the financial means to purchase materials for experimentation. Artists can, in fact, be just as happy and capable without the struggle of making ends meet!

Before this initiative, France had already established a national system for contemporary art acquisitions. Since the 1980s, the Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC) has served as a nationwide framework for acquiring contemporary artworks for public collections. Spread across 23 institutions, one for each region, the FRAC ensures the acquisition of works by French artists or those residing in France. This

system expands the cultural offerings across the country, strengthens the internal market, and provides crucial financial support to artists. FRAC stands as a model for regional artistic development, promoting artistic production and keeping artists at the forefront of public discourse.

The story behind the Anthropocene Collection is deeply tied to its venue—a Science Museum serving as a home for contemporary art. To illustrate why art and science have become so inseparable today, I prefer not to invoke the well-worn example of the ever-reliable da Vinci to prove the long-standing connection. Anthropocene, the title of the collection, is a term coined in the 1980s by American biologist Eugene F. Stoermer and later popularised in academic circles by Nobel Prize-winning chemist Paul Crutzen in the early 2000s. Crutzen used it to describe the current geological era, in which human impact—though climate change, biodiversity loss, pollution, and urbanisation—has become a force comparable to geological forces.

Of the many crises, genocides and destructions of living species we witness almost daily, the environmental emergency is the most pressing—and yet, paradoxically, the easiest to ignore. While the world may seem uncertain and filled with blind spots for many, scientists and artists around the globe see the situation with stark clarity. Capitalist hyper-productivism translates human activity on earth into toxic, extractive and excessively invasive operations, triggering consequences across the entire planet, endangering not only humanity but also countless species that inhabit the Earth with us. The fact that humans, a biologically young species, have reached the point of threatening existence itself is staggering. *Homo sapiens* appeared roughly 300,000 years ago—astonishingly recent when compared to crocodiles, which have existed for 200 million years, or sharks, which have thrived for 300 million.

The idea of science museums as spaces for contemporary art is less paradoxical than it might seem. The data on the seriousness of the current situation is already clear. The real challenge lies in conveying its significance in a way that inspires collective engagement. While scientists focus on data gathering, artists explore ways to foster empathy around the implications of that scientific data. Data without empathy is just numbers—easily dismissed, quickly forgotten.

I measure every Grief I meet
With narrow, probing Eyes —
I wonder if It weighs like Mine —
Or has an Easier size.¹

In this poem, Emily Dickinson explores the subjectivity of pain, illustrating how suffering becomes truly tangible only when it strikes close to home. Dickinson suggests that empathy arises only when pain is experienced in proximity—when it directly affects us or someone we love. By this logic, the only way to fully grasp the suffering we are inflicting on the thousands of species facing rapid extinction is for that pain to become immediate—felt by all, up close and personal. Artists of this historic era face the profound challenge of transforming scientific data into exercises in collective empathy.

The Anthropocene Collection tells the story of sixteen artworks, each created by a different artist. These artists employed different media to bring their visions to life—installations, sculptures, videos, textile works, glass and terracotta pieces, and prints. Their geographic diversity further enriches the collections: artists from Spain, England, the United States, Kyrgyzstan and Israel join those from across Italy, from the northern region of Trentino South Tyrol to the southern tip of Puglia. The broad representation offers a panoramic view of how environmental urgency manifests in different artistic expressions. Despite their varied backgrounds and artistic techniques, the works are united by a single overarching theme: a critique of the human animal's voracious consumption of natural resources—an act of large-scale cannibalistic depredation—paired with an urgent call for realistic alternatives.

Given that the environmental emergency is not merely theoretical but a lived reality, it is fitting that the exhibition design emphasises sustainability, making use of salvaged materials in a gesture of coherence and responsibility. Sustainability is not about investing in costly biomaterials, but rather, practising sustainability through proximity, for example by repurposing salvaged materials from the museum storage rooms for new exhibition projects.

What I love most about this collection is that it refuses to settle for simply denouncing a world on the brink of collapse; instead, it continuously seeks alternatives. Each artwork invites us to engage in an exercise in imagination. We must envision worlds where the Anthropocene is not inevitable. We must shift our perspectives, adjust

our stance, and reimagine the way we operate. As curator, Stefano Cagol, embraces exercises in radical imagination, fostering artists who reject fatalistic thinking and instead explore new ways of inhabiting and co-existing with other species. Divergent thinking is a daily political act—one that demands an upright posture and eyes lifted towards the sky. Because when we dare to envision beyond what is happening right in front of us, we are already in the process of building an alternative.

¹ The poem titled I Measure Every Grief I Met was written by Emily Dickinson around 1862 and published after her death in the collection 'The Poems of Emily Dickinson', curated by Thomas H. Johnson in 1955.

Dall'Antropocene al Biocene.
Ripensare i paradigmi culturali nel
contesto dell'emergenza climatica
From the Anthropocene to the Biocene.
Rethinking Cultural Paradigms in
the Context of Climate Emergency

Blanca de la Torre
Direttrice artistica
IVAM Institut Valencià
d'Art Modern
Artistic director
IVAM Institut Valencià
d'Art Modern

L'inadeguatezza delle narrazioni esistenti che ci hanno portato a questo momento critico dal punto di vista climatico evidenzia la necessità di una rivoluzione copernicana nella nostra visione del mondo. Una tale trasformazione richiede che le pratiche artistiche si impegnino su più fronti al fine di coltivare società più resilienti. La realtà di un pianeta caratterizzato da risorse limitate ci pone di fronte a un bivio in cui la cultura deve abbracciare una duplice funzione di responsabilità. Da un lato, ciò riguarda il suo carattere simbolico e la sua capacità di stimolare il cambiamento, spesso definito *soft power*, un concetto coniato da Joseph Nye per indicare l'influenza della scena culturale sulle decisioni politiche e sulla sensibilizzazione dell'opinione pubblica. In un'epoca caratterizzata da una crisi ecologica dalle molteplici sfaccettature, è sempre più irragionevole discutere di istituzioni, prodotti o progetti culturali senza riconoscerne le responsabilità ecosociali.

Per facilitare questo cambiamento, anche le collezioni d'arte delle nostre istituzioni devono subire un cambiamento di paradigma, poiché storicamente affondano le loro radici in strutture capitalistiche, patriarcali e coloniali (CPC), tre elementi che hanno contribuito congiuntamente al degrado del nostro pianeta.

Per smantellare la logica di un sistema estrattivista, che sfrutta gli ecosistemi, i corpi, le specie e le culture, è indispensabile un cambiamento radicale nella visione globale del mondo. Questo cambiamento può dare un impulso decisivo al processo di transizione. Tuttavia, un nuovo modello sociale non può essere realizzato senza lo sviluppo parallelo di un nuovo modello culturale. Immaginare alternative al capitalismo, al patriarcato e al colonialismo dovrebbe diventare una pratica quotidiana—specialmente nel contesto di qualsiasi collezione d'arte che aspiri ad essere orientata al futuro.

In realtà, sia la triade costituita da capitalismo, patriarcato e colonialismo, sia il fenomeno del cambiamento climatico sono concetti dalla conformazione nebulosa, molto simili tra loro. La loro natura astratta, caratterizzata da confini e spazi indistinti, è la principale responsabile della loro presenza costante, sebbene silenziosa, nelle nostre vite. Entrambi sono emersi in modo insidioso, evolvendo in forme di metastasi. Tuttavia, il loro impatto è diventato sempre più inequivocabile, eccetto che per un numero (non trascurabile) di individui la cui mancanza di consapevolezza ci ha portato a una situazione in cui qualsiasi speranza di mitigazione appare improbabile.

Sia la triade costituita da capitalismo, patriarcato e colonialismo, sia il cambiamento climatico—entrambi costruiti di origine umana—si sono affermati come elementi fondamentali di ciò che è stato definito Antropocene. Timothy Morton, filosofo che ha introdotto il concetto di “Dark Ecology”, *ecologia oscura*, definisce sia l’Antropocene che il cambiamento climatico come “iperoggetti”, ovvero entità distribuite in modo massiccio nel tempo e nello spazio, tali da rendere complesse le responsabilità di coloro che sono direttamente coinvolti in ciò che egli descrive come “la fine del mondo”¹.

Alla luce di un panorama storico-culturale caratterizzato dall’Antropocene—un termine che tende a mascherare le implicazioni politiche, economiche e soprattutto coloniali del declino ecologico, distribuendo in modo omogeneo la responsabilità tra tutti gli “antropos”—è fondamentale aprire nuove strade per l’avvento del Biocene.

In passato sono emersi numerosi concetti alternativi, come l’“Eurocene” proposto da Peter Sloterdijk o il “Capitalocene”, coniato da Andreas Malm e Jason Moore e reso popolare da Donna Haraway, che ha anche introdotto il termine “Chtulucene”, tra molti altri emersi negli ultimi anni. A differenza di queste precedenti definizioni, che identificano gli agenti di distruzione e lo stato di deterioramento del nostro pianeta, il Biocene propone una nuova era che dà priorità alla vita: una nuova epoca post-capitalista, post-patriarcale e post-coloniale, caratterizzata dalla de-estrattivizzazione e da un orientamento post-antropocentrico.

Nel quadro di un possibile Biocene, l’arte assume un ruolo critico come arena pragmatica ed epistemica che trascende i limiti della triade CPC. Esso costituisce uno spazio in cui piante, animali, acqua e rocce non sono mercificati e dove i corpi e i territori non sono soggetti a sfruttamento.

Se comprendessimo appieno le implicazioni del concetto di “bio”, saremmo allarmati nel riconoscere che la nostra specie si è sistematicamente impegnata nella sua distruzione, non solo colonizzando, schiavizzando e torturando i nostri simili, ma anche infliggendo azioni analoghe al resto della biosfera: attaccando la terra, l’acqua e l’aria e normalizzando pratiche come la biopirateria e i brevetti che minano la collettività della vita.

Tuttavia, non è possibile modificare narrazioni consolidate solo con la retorica, soprattutto quando tali narrazioni sono profondamente radicate in discorsi storici che affondano le loro radici nel capitalismo,

nel patriarcato e nel colonialismo. Gli sforzi per rimodellare la rappresentazione non sono più sufficienti. Cambiare la visione del mondo predominante richiede azioni concrete oltre che narrazioni. Per attuare questo cambiamento, abbiamo bisogno di pratiche illuminanti che dimostrino la fattibilità della trasformazione, andando oltre i semplici manifesti e le dichiarazioni di buona volontà. Ciò evidenzia l’importanza della coerenza e della rilevanza di una collezione d’arte nel potenziale scenario del Biocene.

La domanda fondamentale è: in che modo le pratiche artistiche possono consentirci di creare nuovi spazi—o contro-poteri—da cui immaginare prospettive che permettano di concepire un futuro post-CPC? Le narrazioni de-estrattiviste devono progredire parallelamente alla coltivazione di soggettività che reindirizzino lo sviluppo di nuove pratiche capaci di rifuggere la creazione di zone di sacrificio. Ciò richiede una sinergia tra discorso e forma. Dibattiti infiniti pieni di retorica *green* sono controproducenti se non accompagnati da un piano sistemico globale per una rifondazione culturale.

Dato il ventaglio e la complessità delle sfide contemporanee, alle domande devono essere affiancate alternative, soluzioni e una prospettiva proattiva, insieme a una visione sistemica che trascenda le aspirazioni individuali. Alla luce delle carenze delle narrazioni costruite in precedenza, l’arte e la cultura sono emerse come terreni fertili per coltivare nuovi immaginari. Per una trasformazione culturale globale, caratterizzata da rigore, rapidità ed efficacia, è essenziale una tabella di marcia ben definita. Non c’è tempo per aggiustamenti graduali: ogni giorno è importante.

Dobbiamo tutti agire come se la responsabilità di “riorientare il progetto globale” fosse nostra. È necessario liberarsi dall’idea di rimanere in un’attesa infinita, nella vana speranza che arrivi un grande evento a trasformare le nostre vite. Forse la disgrazia più grave è quella di vivere nella stagnazione. Se discutere delle possibili risposte della civiltà può sembrare pretenzioso, vale comunque la pena riflettere sulle potenziali intuizioni e tracciare delle linee guida per una civiltà che si muove verso un possibile Biocene.

Pur svolgendo un ruolo fondamentale nel porre domande scomode e illuminare alcuni aspetti oscuri dell’emergenza ecologica, le arti visive sono altrettanto vitali nell’immaginare scenari alternativi e nuove possibilità. La trasformazione dell’immaginario è essenziale per plasmare un paradigma realmente *carbon-free* e un futuro in cui le narrazioni di

eco-justizia controbilanciano quelle che hanno storicamente definito l'egemonia culturale attuale. Se la nostra capacità di trasformazione è intrinsecamente legata alla nostra capacità di ispirare il cambiamento, allora la sfida posta dall'arte deve contribuire a generare contro-narrazioni, come illustrato in questo ragionamento, promuovendo narrazioni alternative che contrastino la visione del mondo prevalente. Il contro-potere inizia con l'immaginazione.

¹ Morton T. 2013 - *Hyperobjects : Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press: 1-6 [tr.it. Santarcangelo V., 2018 - *Iperoggetti*, Nero]

The inadequacy of existing narratives that have brought us to this critical climate juncture, highlights the necessity of a Copernican revolution in our worldview. Such a transformation calls for artistic practices to engage on multiple fronts in order to cultivate more resilient societies. The reality of a planet defined by finite resources places us at a crossroads where culture must embrace a dual function of responsibility. On one hand, this pertains to its symbolic character and its capacity to instigate change—often referred to as “soft power”, a concept coined by Joseph Nye to denote the influence of culture on political decisions and public awareness. In an era characterized by a multifaceted ecological crisis, it is increasingly untenable to discuss cultural institutions, products, or projects without acknowledging their ecosocial responsibilities.

To facilitate this shift, the artistic collections within our institutions must also undergo a paradigm shift, as they have historically drawn their foundations from capitalist, patriarchal, and colonial (CPC) frameworks—three factors that have concomitantly contributed to the degradation of our planet.

In order to dismantle the logic of an extractivist system—one that exploits natural environments, bodies, species, and cultures—an overarching change in global worldview is imperative. This shift will provide the definitive impetus for a transition process; however, such a new social model cannot be realized without the parallel development of a new cultural model. Envisioning alternatives to capitalism, patriarchy, and colonialism should become a daily practice, particularly within any art collection that aspires to be future-oriented.

In reality, both the triad of capitalism, patriarchy, and colonialism, and the phenomenon of climate change share a similar nebulous structure. Their abstract nature, characterized by indistinct boundaries and spaces, is primarily responsible for their ongoing, yet silent, presence in our lives. Both emerged insidiously, evolving into forms of metastasis. However, their impact has increasingly become impossible to ignore, except by a not insignificant number of individuals whose lack of awareness has led us to a state where any hope for mitigation appears unlikely.

Both the triad of capitalism, patriarchy, and colonialism and climate change—constructs of human origin—have established themselves as foundational elements of what has been termed the Anthropocene. Timothy Morton, a philosopher who introduced the concept of “Dark Ecology”, refers to both the Anthropocene and climate change as

“hyperobjects”, which he defines as entities that are massively distributed across time and space, complicating the responsibilities of those who are directly accountable for what he describes as “the end of the world”¹.

In light of a historical cultural landscape defined by the Anthropocene—a term that tends to obscure the political, economic, and especially colonial implications of ecological decline while homogenously distributing responsibility among all “anthropos”—it is imperative to open pathways for constructing the Biocene.

A multitude of alternative concepts has emerged previously, such as the “Eurocene” proposed by Peter Sloterdijk, or the “Capitalocene”, coined by Andreas Malm and Jason Moore and popularized by Donna Haraway, who also introduced the term “Chtulucene”, among others that have surfaced in recent years. In contrast to these previous terms, which identify the agents of destruction and the deteriorating state of our planet, the Biocene proposes a new era that prioritizes life—a new post-capitalist, post-patriarchal, and post-colonial epoch, characterized by de-extractivization and a post-anthropocentric orientation.

Within the framework of a possible Biocene, art assumes a critical role as a pragmatic and epistemic arena that transcends the limitations of the CPC triad. It constitutes a space wherein plants, animals, water, and rocks are not commodified, and where bodies and territories are not subjected to exploitation.

If we were to fully comprehend the implications of the “bio” concept, we would be alarmed to recognize that our species has systematically engaged in its destruction—not only by colonizing, enslaving, and torturing our fellow humans, but also by inflicting similar acts upon the rest of the biosphere: attacking land, water, and air and normalizing practices such as biopiracy and patenting that undermine the community of life.

However, altering entrenched narratives cannot be achieved through rhetoric alone, particularly when such narratives are deeply embedded within historical discourses rooted in capitalist, patriarchal, and colonial foundations. Efforts to reshape representation are no longer sufficient. Changing the prevailing worldview necessitates action as well as storytelling. To effect this change, we require inspiring practices that demonstrate the feasibility of transformation, going beyond mere manifestos and declarations of goodwill. This underscores the importance of the coherence and relevance of an art collection within the potential framework of a Biocene.

The essential inquiry is how artistic practices can enable us to forge new spaces—or counterpowers—from which to envision possibilities that allow for imagining post-CPC futures. De-extractivist narratives must evolve alongside the cultivation of subjectivities that redirect the development of new practices that do not participate in the creation of zones of sacrifice. This requires synchronization between discourse and form. Endless debates filled with green rhetoric are self-defeating unless accompanied by a comprehensive systemic plan for cultural restructuring.

Given the diversity and complexity of contemporary challenges, questions must be paired with alternatives, solutions, and a proactive outlook, alongside a systemic vision that transcends individual aspirations. In light of the inadequacies of previously constructed narratives, art and culture have emerged as fertile ground for cultivating new imaginaries. A well-defined roadmap is essential for a comprehensive cultural transformation, characterized by rigor, speed, and effectiveness. There is no time for gradual adjustment; every day counts.

We must all act as if the responsibility for “reorienting the world project” lies with us. We must abandon the notion of remaining in an endless waiting room, anticipating a grand event that will transform our lives. Perhaps the gravest misfortune is to experience stagnation. While discussing civilizational responses may seem pretentious, it is worthwhile to at least ponder potential civilizational intuitions and outline clues toward a possible Biocene.

Although the visual arts play a critical role in interrogating and illuminating some of the obscured aspects of the ecological emergency, they are equally vital in envisioning scenarios of alternatives and possibilities. The transformation of imaginaries is essential in shaping a decarbonized paradigm and a future in which narratives of ecojustice counterbalance those that have historically defined cultural hegemony. If our capacity for transformation is intrinsically linked to our ability to inspire, then the challenge posed by art must contribute to the generation of counternarratives, as illustrated in this discourse, fostering alternative narratives that counteract the prevailing worldview. Counterpower begins with the imagination.

¹ Morton T. 2013 - *Hyperobjects : Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press: 1-6

Prehistoric View, Contemporary Review:
rileggere il rapporto tra umanità e natura
Prehistoric View, Contemporary Review:
Re-reading the Humanity-Nature Relationship

Alessandro Fedrigotti
Archeologo Museo delle Palafitte
del Lago di Ledro
Archaeologist at the Lake Ledro
Pile-Dwelling Museum

Uno dei temi che ancora troppo spesso non riusciamo a “passare” nella sua complessità al pubblico che popola il nostro museo è quello che riguarda il rapporto tra le comunità preistoriche e la natura. È ancora altissima, nella visitatrice e nel visitatore generici, la tendenza a vederlo sintonico ed equilibrato, quasi bucolico. Tale lettura, oltre ad essere errata sulla base dei dati archeologico-scientifici, rischia da un lato di minare la comprensione del passato e dall’altra non aiuta a iniziare una lettura profonda dell’attualità che sarebbe quanto mai necessaria per raggiungere l’obiettivo “Save your Planet”.

In questo senso di profondità, di dolore e difficoltà, la performance di Nezaket Ekici ha invitato a una riflessione capace di andare “sotto la scorza”.

Nel togliere la corteccia colorata da un lungo palo di legno, l’artista ci ha invitati a “metterci a nudo” e contemporaneamente – anche per la vicinanza fisica con il sito palafitticolo nel quale ha preso forma l’azione artistica – ad arrivare a contatto con la comunità preistorica, non solo per capire cosa succedeva lungo la sponda orientale del lago di Ledro nell’età del Bronzo, ma anche per riflettere in termini generali sul rapporto fra umanità e natura.

Ecco allora che la provocazione di una *preview*, di un’anteprima, che ci mostra oggi “ciò che è stato solo 4.000 anni fa”, diventa – nell’ottica dell’Antropocene – una *pre-view* (*Prehistoric view*), una visione che rende evidente, con le debite proporzioni, che poco cambia “tra gli occhi” (*view*) degli abitanti preistorici del villaggio e i nostri occhi di oggi. Da qui, in vista di una comprensione non certo rincuorante, nasce la necessità di una *review*, ossia una revisione, capace di raccontarci come, nel profondo, l’umanità non sia cambiata più di tanto dopo 4.000 anni, quando sulle sponde del lago di Ledro una piccola e vivace comunità palafitticola era in relazione con la natura circostante.

Allargando lo sguardo oltre l’orizzonte di una piccola valle alpina come quella dove l’allieva dell’Abramovic si è espressa, alcuni elementi aiutano a comprendere la complessità della nostra quotidianità e di quella preistorica che le è pari. Ledro non era un “punto nel mondo”, e quanto più riusciamo ad allargare la visuale, scorgiamo che nell’arco alpino un migliaio di altri siti palafitticoli distribuiti nei sei Paesi della catena alpina adottarono questo “modo di abitare” per 4.500 anni. I villaggi diventarono numerosissimi, tra Neolitico ed età del Ferro, e le conseguenze furono automatiche: la maggiore densità di insediamenti e di popolazione durante l’età del Bronzo non solo si tradusse in

un'espansione delle superfici coltivate ma portò inevitabilmente anche a un maggiore sfruttamento delle foreste attraverso la creazione di aree aperte per il pascolo degli animali domestici, l'estrazione di legname da costruzione o da ardere. Portarono, inoltre, alla necessità di avere legna e carbone per la fusione del metallo e all'estrazione del minerale dalle rocce, operazioni forse troppo poco considerate ma ugualmente impattanti. Parole come dissesto idrogeologico, variazione dei livelli lacustri, cambiamenti climatici, erosione dei suoli non sono termini solo dell'oggi.

Se aggiungiamo alla larga visione geografica (le Alpi e l'Europa) un'ampia visione cronologica (tutta l'età del Bronzo), cogliamo ancora di più la necessità di una revisione (*review*) del nostro modo ingenuo di intendere il rapporto con la natura. Guardando il solo dato trentino, l'età del Bronzo è il momento in cui gli umani occupano e frequentano contemporaneamente tutti gli ambienti, dal fondovalle alle alte quote, dal bordo lago ai ripari, dai dossi alle grotticelle. Ma è anche il momento in cui si evidenzia in maniera marcata la propensione alla difesa del territorio o perlomeno al controllo delle vie di comunicazione e dei punti di passaggio; è l'età in cui si plasma il paesaggio sia da vivi che da morti, come dimostrano in Europa gli enormi tumuli funerari che caratterizzano un paesaggio speciale.

Vi è poi una revisione ulteriore: il pubblico generico del museo è troppo poco spinto a riflettere che le palafitte ci raccontano nei loro oggetti e materiali la quotidianità di una piccola comunità che ha presidiato le sponde del lago di Ledro per quasi 900 anni senza profondi mutamenti e in forme molto diverse dal nostro "modo di abitare" quello stesso spazio, che è radicalmente cambiato nell'arco degli ultimi sessant'anni, passando ad esempio dalle case di muri di sassi a case componibili in legno.

Naturalmente è anche una questione tecnologica, ma non solo: il tronco/palo in equilibrio sulla spalla della Ekici ci ricorda che è fondamentale trovare in ogni momento "un punto di equilibrio" con la natura. Che la persona (l'artista) sia il fulcro di questa leva richiama alla necessità che sia il genere umano a fare il "primo passo", anche per evitare di essere travolti dal peso incolpevole di quel tronco/palo che è la natura. È allora fondamentale la ricerca di un punto di equilibrio duraturo (e sempre verificato) fra umanità e natura, aspetto che anche il programma UNESCO Man and Biosphere invita a perseguire attraverso il riconoscimento del territorio delle Alpi Ledrensi e Judicaria come Riserva di Biosfera.

One of the most complex topics we still struggle to convey to our museum visitors is the relationship between prehistoric communities and nature. The general public tends to imagine this relationship as harmonious and balanced—almost idyllic. However, archaeological and scientific data contradicts this perception. Not only does this idealised view risk distorting our understanding of the past, but it also hinders a deeper reflection on the present, which is more urgent than ever if we are to achieve the 'Save Your Planet' goal.

It is in this context of depth, pain, and difficulty that Nezaket Ekici's performance provoked a powerful response.

Through the act of stripping the coloured bark from a long wooden pole, the artist invited us to 'lay ourselves bare'. At the same time—heightened by the physical proximity to the pile dwelling site where the performance took place—the action created a tangible connection with prehistoric communities. This direct engagement serves not only to reconstruct the realities of Lake Ledro's eastern shores in the Bronze Age but also prompt a broader reflection on humanity's relationship with nature.

In this sense, the provocation of a preview into life 4,000 years ago transforms—within the framework of the Anthropocene—into a pre-view (Prehistoric View). This vision reveals, in proportional terms, that little has changed between the view of prehistoric villagers and our own today. From this realisation—which is far from reassuring—arises the need for a review that challenges us to recognise that humanity has not changed much in 4,000 years. Back then, on the shores of Lake Ledro, a small but thriving pile-dwelling community engaged with the surrounding nature in ways that mirror our own interactions today.

By expanding the perspective beyond a small Alpine valley—the setting where the artist, a student of Abramović, performed—certain elements help illuminate the complexity of both our daily reality and that of its prehistoric counterpart. Lake Ledro was never merely a 'point in the world'—instead, by widening the view, we see that over a thousand pile-dwelling sites were spread across six Alpine countries and adopted this 'way of life' for 4,500 years. Between the Neolithic and Iron Age, the number of pile-dwelling villages grew significantly. The consequences of this expansion were inevitable: during the Bronze Age, higher settlement density and population growth led to more cultivated land and greater forest exploitation for grazing, construction and firewood. The expansion also led to wood and carbon demands for metalworking and to mineral

extraction, operations often overlooked but equally impactful. Concepts like hydrogeological instability, lake level variations, climate change, and soil erosion are not exclusive to our time.

By expanding both our geographic scope (beyond the Alps and Europe) and our chronological perspective (to encompass the entire Bronze Age), we recognise even more the urgent need to review our naive perception of humanity's relationship with nature. Looking at Trentino's data alone, we see that the Bronze Age marked the simultaneous occupation of all environments—from valley floors to high elevations, lake edges to sheltered areas, hilltops to caves. Yet, it was also a time when territorial defence became more pronounced, or at least the need to control communication routes and key passage points. This was an era of landscape transformation, through living settlements as well as burial practices, as evidenced by the large funerary mounds that shaped the European terrain.

There is another layer of review: museum audiences are rarely encouraged to reflect on how pile-dwellings narrate—through their objects and materials—the everyday lives of a small lakeside community at Lake Ledro. For nearly 900 years, their way of living remained largely unchanged, in stark contrast to the radical shifts that the same space has undergone in just the last 60 years, transforming from stone wall houses to prefabricated wooden homes.

While technology plays a role, it is not the only factor. Ekici's balanced wooden trunk/pile is a symbolic reminder that finding equilibrium with nature is an ongoing necessity. Here, the artist serves as the fulcrum, highlighting humanity's need to take the 'first step'. Without this action, we risk being crushed by the blameless weight of the 'pile', in other words, nature itself.

Thus, the continuous search for a lasting and constantly reassessed balance between humanity and nature remains essential, a pursuit that aligns with the vision of the UNESCO Man and Biosphere programme, which recognises the Ledro Alps and Judicaria region as a Biosphere Reserve.

Buonanotte Novecento

Good night, twentieth century

Denis Isaia
 Curatore e sostituto direttore
 Ufficio collezioni museali
 Mart, Museo di arte moderna e
 contemporanea di Trento e Rovereto
 Curator and deputy director of the
 collections office of the
 Mart, Modern and contemporary art
 museum of Trento and Rovereto

Poiché il mio ricordo potrebbe far difetto, non dirò il nome dell'amico che un paio di anni fa mi avvisò della morte dell'arte contemporanea. Una notizia tutto sommato a me non sgradita, più per il gusto tutto contemporaneo di guardare avanti, che per la compiaciuta realizzazione di una profezia che ci accompagna da più di un secolo. L'arte pensavano fosse morta quando l'uccise Dada. L'hanno provata a far fuori anche i futuristi e dopo di loro pressoché ogni movimento d'avanguardia, anche se con tecniche diverse. All'inizio del secolo gli artisti desiderarono un omicidio violento incistato dal delirio della distruzione della Nike di Samotracia o dal sogno sbeffeggiante della sostituzione degli artefatti con i più democratici manufatti. Altri dopo loro – quando a lasciarci le penne negli alti ranghi della storia erano i peggiori dittatori e la società si preparava a diventare un po' più alla mano – l'arte hanno provato a seppellirla viva sotto i colpi delle pennellate liberate dagli ondeggiamenti sciamanici e dalle danze ancestrali. Più sofisticati e subdoli, gli artisti concettuali hanno optato per il lento soffocamento, una strategia arguta che ancor oggi è capace di mettere in scacco il senso stesso del gusto e lasciarci inebetiti di fronte agli oggetti. Scocciati dalla troppa scienza attribuita all'arte dai concettuali, l'ampia congrega Fluxus ha provato a celebrare la morte dell'arte per overdose, poiché se il mondo stesso è arte e l'arte è quindi ovunque, non ci resta che farci d'arte a ogni ora del giorno e della notte. Con l'eccitamento di Fluxus abbiamo, noi contemporanei dell'altro ieri, iniziato a pensare all'arte come a un grande party internazionale fatto di biennali, fiere e cene multinazionali in cui l'importante è essere sulla lista. Forse quest'ultimo è l'indizio più realistico dell'asfissia dell'arte contemporanea, che, se morirà, lo farà per aver coltivato l'ignoranza dell'occhio. Ma non era questa la tesi del mio amico, che è più colto e intelligente di me. Questa volta, dice lui, il decesso avverrà invece per indifferenza. L'arte contemporanea è morta poiché è obsoleta. Nessun artista, nel raccontare la propria opera pensa, come ho appena fatto io, a Filippo Tommaso Marinetti, a Marcel Duchamp, a Jackson Pollock, a Marina Abramović o a Charlotte Moorman. Nulla di tutto ciò, la nostra cosmogonia – dice lui – è stata sostituita. Nella testa gli artisti hanno il frastuono dei ghiacciai che si sciolgono, i cori interspecie di piante, muffe e città, il superamento dei rapporti causa-effetto e l'incontro misterioso degli eventi.

Lo scenario che mi prospetta è peggiore di ogni mia ipotesi. Non è che ha ragione lui? Forse l'invito del Muse a scrivere di una loro mostra è la beffarda conferma che è iniziato il conto alla rovescia? Con questi

pensieri in testa da qualche tempo vado in giro a professare una boutade avanguardista che recita più o meno così: noi operatori culturali non lo siamo, ma la società è pronta. Di due, se ne può fare uno. Non più il Mart e il Muse, ma qualcosa di nuovo, il primo museo del non-assoluto che fa della scienza un gesto e dell'arte un gusto da comprovare. A ben vedere, per avviare il tutto non servirebbe neanche la notifica di fallimento. Staremo infatti solo compiendo un destino già segnato. Perché sennò "Mart" è il quasi nome di un pianeta e "Muse" è il nome più comune delle divinità dell'arte? Il MaMu o il MuMa o il MMua sarebbe la constatazione, finalmente per decreto, che il Novecento è finito e ora inizia una storia nuova. Poi chissà che bigliettone unico, chissà che schermaglie tra i curatori schierati a difesa dell'onore di Depero e quelli invece devoti al BigBang. Ma chi se ne frega. Serve credere nel futuro, essere seri, volenterosi, visionari, fatalisti e caparbi. Tanto nulla muore, come è noto, tutto si trasforma.

Since my memory may be faulty, I will not mention the name of the friend who warned me a few years ago of the death of contemporary art. The news was not unwelcome to me, more because of the all-too-contemporary urge to look ahead than because of the smug fulfilment of a prophecy that has been with us for more than a century. At first everyone thought art was dead when Dada killed it. Then the Futurists tried to kill it, and after them almost every avant-garde movement, albeit with different techniques. At the beginning of the century, artists longed for a violent murder, spurred on by the delirium of the destruction of the Nike of Samothrace or the mocking dream of replacing artefacts with more democratic manufactured goods. Others after them—at a time in history when the worst dictators were falling and society was preparing to become a little more casual—tried to bury art alive under the blows of shamanic swaying and ancestral dances. More sophisticated and insidious, conceptual artists opted for slow asphyxiation, an ingenious strategy that to this day can still checkmate taste and leave us intoxicated before objects. Angered by the too-scientific approach to art adopted by the Conceptualists, the wider Fluxus community sought to celebrate the death of art by overdose - for if the world itself is art, and therefore art is everywhere, then we are left to make art at all hours of the day and night. And so it was with the excitement of Fluxus that we, the contemporaries of yesteryear, began to think of art as one big international party, made up of biennials, fairs and international banquets, where all that matters is to be 'on the list'. Perhaps the latter is the most realistic indication of the suffocation of contemporary art, which, if it dies, will do so because it has failed to cultivate an adequate aesthetic sense that satisfies and educates the human eye. But that was not my friend's argument. He is better read and more intelligent than I am. This time, he says, death will come instead from indifference. Contemporary art is dead because it has become obsolete. No artist, when talking about his work, thinks—as I just did—of Filippo Tommaso Marinetti, Marcel Duchamp, Jackson Pollock, Marina Abramović or Charlotte Moorman. None of them. Our cosmogony has been replaced, he says. The artists of today have in their heads the rumble of melting glaciers, the interspecies choruses of plants, fungi, cities, the overcoming of cause-and-effect relationships and the mysterious unfolding of events.

This scenario is worse than any of my assumptions. I wonder if my friend is right. Perhaps the invitation from the Muse to write about one of

their exhibitions is an ironic confirmation that the countdown has begun? With these thoughts in my head, I have been wandering around for some time, professing an avant-garde gag that goes something like this: we, the art professionals, may not be ready—but society is. And so two realities can be merged into one. No more distinctions between the Mart and the Muse, but something new. The first museum of the non-absolute, which makes science a gesture and art a taste to be proven. On closer inspection, we wouldn't even need to file for bankruptcy to get the whole thing off the ground. We would simply be fulfilling a destiny already sealed. Why else is 'Mart' the quasi-name of a planet and 'Muse' the most common name for goddesses of art? MaMu, or MuMa, or MMua: any new acronym would decree that the twentieth century is over and that a new story is beginning. Then what a joy the single ticket will be—and who knows what skirmishes will take place behind the curtains between the curators who have lined up to defend the honour of Depero and those who have devoted themselves instead to the BigBang. But who cares? You have to believe in the future, be serious, willing, visionary, fatalistic and stubborn. Nothing ever dies anyway, as we all know, everything changes.

Lacrima:
riflessi di un equilibrio fragile
Lacrima (teardrop):
reflecting on a fragile balance

Riccardo Tomasoni
Responsabile Museo Geologico
delle Dolomiti a Predazzo
Head of the Geological Museum
of the Dolomites in Predazzo

L'acqua è un bene primario, un elemento indispensabile per la vita sulla Terra. Un elemento la cui abbondanza o carenza, purezza o contaminazione, forza distruttiva o placida presenza, possono segnare indelebilmente il destino di intere aree e popolazioni. Sempre più spesso, anche territori e comunità fino a poco tempo fa toccate solo marginalmente da queste problematiche, si trovano colpite da repentine e drastiche variazioni del regime delle precipitazioni, in cui più o meno lunghe fasi siccitose si alternano a periodi piovosi a carattere distruttivo. Carenza ed eccesso di acqua sono gli estremi critici con cui l'umanità sempre più si trova a confrontarsi. Il riscaldamento globale e i cambiamenti climatici ad esso connessi determinano importanti variazioni del regime e dell'intensità delle precipitazioni, impattando sull'approvvigionamento delle risorse idriche sia in termini quantitativi che qualitativi. Nei territori alpini ancora interessati dalla presenza di masse glacializzate, desta preoccupazione la rapida fusione dei ghiacciai che porterà nell'arco di qualche decennio alla loro scomparsa, con importanti ripercussioni in chiave di assetto idrogeologico, impatto sugli ecosistemi e vivibilità dei territori, non solo montani, per i quali le masse glaciali hanno storicamente rappresentato una fondamentale riserva d'acqua.

Proprio l'acqua dei ghiacciai che corre via ha ispirato Mary Mattingly nel concepimento di Lacrima. L'artista ne ha contemplato il flusso, da quando, abbandonata la fronte del ghiacciaio, scorre libera nel sottosuolo e nel greto dei torrenti, viene temporaneamente stoccata nei bacini artificiali e impiegata per utilizzi antropici fino a terminare il suo viaggio in mare e ricominciare il suo ciclo perpetuo.

Nel visitare le Dolomiti e il Museo Geologico di Predazzo, l'artista è entrata in confidenza con l'architettura geologica dei rilievi che alle quote più elevate ospitano ancora alcuni residui corpi glaciali. Un variegato mondo di rocce plasmato e modellato in superficie dallo stesso scorrere dell'acqua, la quale poi può infiltrarsi nel sottosuolo attraverso le spaccature e i cunicoli sotterranei che pervadono in profondità l'ammasso roccioso di queste montagne. Colossi di pietra che assumono così i connotati di giganteschi serbatoi naturali che custodiscono e lentamente rilasciano la preziosa risorsa, rappresentando quindi a loro volta una strategica riserva d'acqua da salvaguardare e gestire con accortezza.

L'orologio ad acqua Lacrima è un'opera dedicata alla complessità degli equilibri idrici del pianeta, a partire dal sistema alpino. L'acqua scorre nell'intricato sistema di piccole condotte, si muove da un livello all'altro, interagendo con le rocce delle Dolomiti e i manufatti realizzati

dai visitatori del Muse con approccio partecipativo. Il persistente e ritmato stillicidio delle gocce d'acqua scandisce lo scorrere del tempo e catalizza l'attenzione a riflettere sulle implicazioni delle scelte individuali e collettive sul mutare degli equilibri del sistema idrico globale.

Water is a fundamental resource, an essential element for life on Earth. Its abundance or scarcity, its purity or contamination, and its destructive power or calming presence all shape the fate of entire regions and populations. Increasingly, even regions and communities that were only marginally affected by these issues until recently, now find themselves experiencing sudden, drastic shifts in precipitation. Prolonged droughts alternate with devastating rainfall, forcing humanity to confront the extremes of too little or too much water. With global warming and climate change, precipitation patterns and intensity are changing dramatically, affecting both the quantity and quality of available water resources. In Alpine regions where glaciers still endure, their rapid retreat is a growing cause for concern. These ice masses could disappear within decades, leading to major repercussions for hydrogeological stability, ecosystems, and regional habitability—not just in the mountains, but far beyond where ice masses have historically represented an essential water supply.

This vanishing flow of glacial water served as the inspiration for Mary Mattingly's creation titled *Lacrima*, the Italian word for *teardrop*. The artist reflected on the journey of water: from glacial runoff to underground currents, through pebbled riverbeds, into artificial basins for human use, and eventually onwards to the sea, where it begins its perpetual cycle once again.

During her visit to the Dolomites and Predazzo's Geological Museum, Mattingly explored the geological architecture of the peaks that still cradle remnants of glaciers. She discovered a varied world of rock formations, sculpted by surface water and shaped by its underground infiltration. Through fissures and tunnels within these mountains, water seeps into their depths, forming vast reservoirs—natural strongholds that store and gradually release their vital resource. More than geological features, these stone titans represent a strategic water supply that must be safeguarded and managed with care.

The *Lacrima* water clock is an artwork embodying the complexity of the planet's water balance, beginning with the Alpine system. Through an intricate network of channels, water moves from one level to another, interacting with the Dolomite rock formations and the pieces crafted by MUSE visitors in a hands-on experience. The steady, rhythmic dripping of water marks the passage of time, serving as a call to reflect on how individual and collective choices shape the shifting balance of the global water system.

Bibliografia
Bibliography

Bauer U.M., Nabil A., Raimana Lallemand-Moe H. (cur./ed.), 2024 - *Climate Crisis and Cultural Loss*, CLJP-JDCP

Bauer U.M. (cur./ed.), 2022 - *Climates. Habitats, Environments*, The MIT Press

Born G., Barry A., 2010 - Art-science: From public understanding to public experiment, IN: *Journal of Cultural Economy*, 3: 103-119

Bauman Z., 1997 - *Postmodernity and its Discontents*, Polity (trad. it. 2007, *Il disagio della postmodernità*, Bruno Mondadori)

Biemann U., Tavares P., 2020 - *Forest Law / Foresta giuridica*, Nottetempo

Bourriaud N., 2020 - *Inclusioni. Estetica del capitalocene*, Postmedia

Buffoni F., 2021 - *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Mondadori

Cagol S. (cur./ed.) Amankul, S.; Famà, P.; Guerisoli, F.; Hoffmann, A.; Khairuddin, N.H.; Maiolini, C.; Morton, T., 2024 - *We Are the Flood. With an Essay by Timothy Morton*, Postmedia

Cagol S. (cur./ed.), 2023 - *We Are the Flood. Il progetto di un museo scientifico per affrontare la crisi ambientale attraverso l'arte contemporanea*, Postmedia

Castiglione O., D'Urso S., 2021 - *La dimensione multidisciplinare della sostenibilità*, Tab

Castiglioni A., 2023 - *Teorie dei climi. Culture visuali, perslustrazioni geografiche, marginalia*, Postmedia (transl. in Engl. *Theories of Climes. Visual Cultures, Geographical Explorations and Marginalia*, Postmedia)

Castiglioni A. (cur./ed.); de la Torre, B.; Reiss, J., 2019 - Stefano Cagol. *Iperoggetto, Tokyoospace*

Chakrabarty D., 2021 - *Clima, storia e capitale*, Nottetempo

Conversi D., 2022 - *Cambiamenti climatici. Antropocene e politica*, Mondadori

Cotogni A. (cur./ed.), 1977 - *Galileo Galilei e il problema della scienza nel pensiero moderno*, Casa Editrice G. D'Anna

Cristianini N., 2025 - *Sovraumano. Oltre i limiti della nostra intelligenza*, Il Mulino

Davis H., Turpin E., 2015 - *Art in the Anthropocene. Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemology*, Open Humanities Press

Demos T.J., 2016 - *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press

de Pilati M. (cur./ed.); Castiglioni A.; Fulton, J.; Isaia, D.; Kuzovnikova, L., 2016 - *Stefano Cagol. Works 1995/2015*, Mart

Dundes A. (cur./ed.), 1988 - *The Flood Myth*, University of California Press

Fowkes M. & R., 2022 - *Art and Climate Change*, Thames & Hudson

Fusaro D., 2014 - *Il futuro è nostro. Filosofia dell'azione*, Bompiani

Ghosh A., 2026 - *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago University Press (trad. it. 2017, *La grande Cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Neri Pozza)

Giaccardi C., Magatti M., 2024 - *Generare libertà. Accrescere la vita senza distruggere il mondo*, Il Mulino

Greco P., 2020 - *Homo. Arte e scienza*, Feltrinelli

Guerisoli F., 2023 - Il museo che verrà. Presente e futuro del museo d'arte contemporanea, IN: *Quaderni d'arte italiana n° 6 #futuro future*, Treccani, 92-96 (trans. in Engl. *The museum Ahead of Us. The Present and Future of the Contemporary Art Museum*, ivi, 96-99)

Harari Y.R., 2011 - *From Animals into Gods: A Brief History of Humankind*, CreateSpace (trad. it. 2017 - *Sapiens. Da animali a dèi. Breve storia dell'umanità*, Bompiani)

Jolles C., 2013 - Editorial, IN: *Kunst Bulletin* #7-8

Khairuddin N.H., 2022 - *Pera + Flora + Fauna. The Story of Indigenouness and the Ownership of History*, Port

Klee P., 2012 - *Tagebücher 1897 – 1918 und Texte*, Dumont

Latour, B.; Moore, J.W.; Haraway, D.; Barad, K.; Demos, T.J., - *Earthbound. Superare l'antropocene*, 2020, Kabul

Lovelock J., 2009 - *The Vanishing Face of Gaia: A Final Warning*, Basic Books

Magnason A.S., 2021 - *On Time and Water*, Profile Books (trad. it. 2020 - *Il tempo e l'acqua*, Iperborea)

Martinis B., 1990 - *Andiamo verso un nuovo diluvio? Il clima della terra sta cambiando*, Dedalo

Missenard A., 1940 - *L'uomo e il clima*, Bompiani

Morin E., 2012 - *La via. Per l'avvenire dell'umanità*, Raffaello Cortina Editore

Morton T., 2013 - *Hyperobjects : Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, [tr. it. Santarcangelo V., 2018 - *Iperoggetti*, Nero]

Morton T., 2018 - *Dark Ecology: for a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press (trad. it. 2022 - *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura*, Luiss University Press)

Morton T., 2019 - *Being Ecological*, The MIT Press

Morton T., 2024 - *Hell. In Search of a Christian Ecology*, Columbia University Press (trad. it. 2025 - *Inferno. William Blake e la ricerca di un'ecologia cristiana*, Timeo)

Neril Y. & Dee L., 2020 - *Eco Bible. Volume 1: an Ecological Commentary on Genesis and Exodus*, The Interfaith Center for Sustainable Development

Osborn F., 1950 - *Il pianeta saccheggiato*, Bompiani

Randazzo, I., 2021 - Installazioni e forme di deriva, IN: *Forme e metamorfosi dell'estetica*, Aesthetica/ Preprint, 131-140

Reiss J. (cur./ed.), 2019 - *Art Theory and Practice in the Anthropocene*, Vernon Press

Rusconi G.N., 2012 - *Cosa resta dell'Occidente*, Laterza

Snow C.P., 1959 - *The two cultures*, Cambridge University Press (trad. it. 1965 - *Le due culture*, Feltrinelli)

Vanni M., 2022 - *Biomuseologia. Il museo e la cultura della sostenibilità*, Celid

Wilson I., 2004 - *Before the Flood: The Biblical Flood as a Real Event and How it Changed the Course of Civilization*, Griffin Publishing

Zanot M., 1976 - *Dopo il diluvio. La spiegazione delle leggende ricorrenti nelle civiltà più antiche*, Longanesi

Collezione Antropocene Anthropocene Collection

MUSE - Museo delle Scienze
01.12.2024 – 19.01.2025

Artiste e artisti Artists

Sharbeek Amankul, Eugenio Ampudia,
Stefano Caimi, Hannes Egger, Nezaket Ekici,
Angela Fusillo, Micol Grazioli, Elena Lavellés,
Silvia Listorti, Shahar Marcus, Mary Mattingly,
Philipp Messner, Giulia Nelli, Laura Pugno,
Hannah Rowan, Giacomo Segantin,
g. olmo stuppia

Supervisione Supervisors

Massimo Bernardi, Patrizia Famà

A cura di Curated by

Stefano Cagol

Coordinamento Project Management

Carlo Maiolini, Chiara Trevisin

Comitato consultivo scientifico

Board of research advisors *We Are The Flood*

Massimo Bernardi, Giorgia Calò, Elisa Carollo,
Alessandro Castiglioni, Blanca de la Torre,
Gianluca d'Inca Levis, Mareike Dittmer,
Gregor Jansen, Khaled Ramadan, Julie Reiss,
Rachel Rits-Volloch, Nicola Trezzi

Ricercatori, ricercatrici ed esperti, esperte MUSE che hanno contribuito

MUSE researchers and experts contributing

Francesco Blardoni, Sabrina Buscè,
Christian Casarotto, Alessandro Cavagna,
Alessandro Fedrigotti, Valeria Lencioni,
Manuela Pernter, Donato Riccadonna,
Francesca Rossi, Laura Scillitani,
Riccardo Tomasoni

Allestimento e progetto grafico

Exhibition layout and graphic project

Stefano Cagol

Realizzazione allestimenti

Exhibits manufacturers

Erich Invernizzi & Designers

Traduzioni Translations

Mariella Rossi, Studio de Novo

Tecnologie multimediali e supporto tecnico

ICT & technical assistance

Ufficio tecnico - MUSE

Ufficio stampa, web, promozione e marketing

Press office, web, promotion & marketing

Relazioni istituzionali e ufficio stampa - MUSE

Servizi al pubblico, prenotazioni, marketing e fundraising Services to the public, booking, marketing and fundraising

Ufficio organizzazione risorse umane e servizi
diversi di gestione - MUSE

Eventi per il pubblico

Public engagement initiatives

Ufficio programmi per il pubblico - MUSE

Attività educative Educational activities

Ufficio programmi per il pubblico - MUSE

Gestione amministrativa Administration

Servizio affari generali e contabilità - MUSE

Si ringrazia Thanks to

Michele Lanzinger

Evento realizzato nell'ambito del progetto
Collezione Antropocene MUSE sostenuto dal
PAC2022-2023 - Piano per l'Arte Contemporanea,
promosso dalla Direzione Generale Creatività
Contemporanea del Ministero della Cultura.

Thanks to the support of the “Plan for
Contemporary Art” (PAC) 2022-2023, promoted by
the Directorate-General for Contemporary
Creativity of the Italian Ministry of Culture.



Direzione Generale
Creatività Contemporanea



Con il patrocinio di With the patronage of

Provincia autonoma di Trento

Sustainability Partner

Lavazza

Special Sponsor

Levico Acque

Con il supporto di With the support of

IBSA Foundation per la ricerca scientifica |
IBSA Foundation for Scientific Research

