

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Doctorado en Artes

El museo de arte
como escenario
para la construcción
de una estética
ecológica

Director: Gabriel Mario
Vélez Salazar, Ph.D.

Autora: Beatriz Salazar
Duque

Medellín
2020

A mi madre, por su apoyo incondicional durante estos años de mi vida: sin ti no estaría escribiendo estas palabras

Agradecimientos

A Martha Cecilia Gutiérrez, Ph.D., por todo su cariño y guía académica.

A mi padre, a mi abuela, a toda mi familia y amigos por apoyarme en este camino.

A mi director Gabriel Mario por creer en mí, dejarme volar y saber en qué momento llamarme al orden.

A Gerard Vilar por abrirme las puertas en la UAB y sus asesorías en el café Catalunya de Sant Cugat, por su cariño, paciencia y sus aportes a esta tesis.

Al apoyo de todo el equipo doctoral de la UAB, en especial a Áger Pérez por su compañía, colegaje y amistad.

A la Fundación EPM por abrirme las puertas del Museo del Agua para la realización del trabajo etnográfico y performativo. Al equipo del Museo por permitirme llegar a ellos y participar activamente en mis propuestas.

Al doctor Carlos Vanegas por haber sido el puente para la realización de la estancia doctoral y por su apoyo documental.

A la séptima cohorte, mis compañeritos, que le dieron alegría y diversidad a estos tres años de estudio. Y a mis jurados de la candidatura, los doctores John Fredy Ramírez y Gustavo Villegas, y al equipo doctoral de la Universidad de Antioquia por contribuir con sus críticas y aportes para encaminar este trabajo.

Trabajo para optar al título de doctora en Artes

El museo de arte
como escenario
para la construcción
de una estética
ecológica

Director: Gabriel Mario
Vélez Salazar, Ph.D.

Autora: Beatriz Salazar
Duque

Contenido

Introducción.....	9
1. Habitar la casa/museo de arte.....	18
1.1. Casa/museo.....	18
1.1.1. El museo en el siglo XVIII y XIX.....	Error! Bookmark not defined.
1.1.2. El museo en el siglo XX.....	27
1.1.3. El museo en el siglo XXI.....	Error! Bookmark not defined.
2. La toma de consciencia del “cuidado de la casa” como postura política de las naciones en el siglo XXI y sus implicaciones en los museos.....	55
2.1. Revisión de políticas relacionadas con el desarrollo sostenible.....	55
2.2. Los museos del siglo XXI y la implementación del desarrollo sostenible en los diferentes contextos.....	Error!
Bookmark not defined.	
2.2.1. Políticas, estándares y prácticas del desarrollo sostenible en los museos.....	64
2.2.2. Exposiciones y programas.....	68
2.2.3. América Latina.....	73
2.2.4. Colombia.....	77
3. La relación estética/ecología.....	Error! Bookmark not defined.
3.1. Qué se entiende por estética y qué por ecología.....	Error! Bookmark not defined.

3.1.1.	
Estética.....	Error!
Bookmark not defined.	
3.1.2.	
Ecología.....	Error!
Bookmark not defined.	
3.2. Acercamiento a una estética ecológica.....	87
3.2.1. Estética del medioambiente.....	89
3.2.2. Estética ecológica.....	96
3.3. La estética ecológica y la construcción de escenarios museísticos.....	Error! Bookmark not defined.
3.3.1. Teoría cognitivista.....	Error! Bookmark not defined.
3.3.2. Teoría constructivista.....	Error!
Bookmark not defined.	
3.3.3. Teorías de interacción social.....	Error! Bookmark not defined.
3.3.4. Aprendizaje basado en objetos.....	Error! Bookmark not defined.
3.3.5. Aprendizaje basado en la experiencia.....	Error! Bookmark not defined.
4. El museo de arte como un escenario para la estética ecológica.....	Error! Bookmark not defined.
4.1. Una apuesta metodológica performativa.....	Error! Bookmark not defined.

4.1.1. Fase etnográfica.....	Error!
Bookmark not defined.	
4.1.2. Performatividad.....	Error!
Bookmark not defined.	
4.2. Vías de la estética ecológica.....	Error! Bookmark not defined.
4.2.1. Propuestas curatoriales de aproximación a la estética ecológica.....	Error! Bookmark not defined.
4.2.2. Proyectos artísticos de acercamiento a una estética ecológica.....	Error! Bookmark not defined.
4.3. Inhotim: un museo de arte que tiene una relación directa con la naturaleza.....	Error! Bookmark not defined.
4.3.1. Propuesta museológica.....	Error! Bookmark not defined.
4.3.2. La colección.....	Error!
Bookmark not defined.	
4.3.3. Acciones en pro del medioambiente.....	Error! Bookmark not defined.
Conclusiones.....	Err
or! Bookmark not defined.	
Referencias.....	193

Índice de imágenes

Imagen 1. <i>Felipe IV a caballo</i> , de Diego Velázquez, <i>si aumentara el nivel del mar</i>	10
Imagen 2. <i>Western Flag (Spindletop, Texas)</i> , de John Gerrard (2017)	11
Imagen 3. Relación entre el museo, la comunidad y el medioambiente	35
Imagen 4. Museo de Arte de Toledo, Ohio.	67
Imagen 5. <i>California Academy of Science</i>	68
Imagen 6. Envase de agua (Día de los Museos, Thyssen-Bornemisza)	69
Imagen 7. <i>Inovações: Criações à Brasileira, Museu do Amanhã</i>	76
Imagen 8. Memorial del Holocausto judío	80
Imagen 9. Contextual Model of Learning	106
Imagen 10. <i>El simple balance de las cosas</i>	121
Imagen 11. <i>El museo entierra a la naturaleza</i>	125
Imagen 12. <i>Sustenance</i> , Lauren Berkowitz (2010).....	146
Imagen 13. <i>Neither From Nor Towards</i> , Cornelia Parker (1992)	150
Imagen 14. <i>Fundar un bosque</i>	155
Imagen 15. <i>Tree Mountain</i>	156
Imagen 16. <i>Ailleirus: Soacha</i>	163
Imagen 17. <i>El paso del Quindío</i>	164
Imagen 18. Video instalación e interacción del aplicativo AVARA.....	166
Imagen 19. <i>De Lama Lâmina</i>	175
Imagen 20. <i>Sonic Pavilion</i>	177

Resumen

El objetivo de esta tesis doctoral es ahondar en las posibilidades que tienen los museos de arte para convertirse en escenarios de la estética ecológica, espacios que apoyen la construcción de un nuevo *ethos* que tiene como prioridad el cuidado del medioambiente.

La estética ecológica es generadora de conciencia ecológica en la actividad diaria y en la experiencia estética responsable. Esta tiene un papel cardinal frente a la crisis medioambiental. Se postula a los museos de arte como escenarios aptos para educar, sensibilizar y concientizar a los visitantes sobre la importancia de conservar el medioambiente, mediante todas las herramientas que tienen los museos para llegar a sus comunidades, como son las políticas, los programas, las curadurías, las exposiciones y la interacción de las obras de arte que evocan las emociones y suscitan una experiencia estética para la restauración del vínculo con el entorno, es decir, el *cuidado de la casa*.

De acuerdo con el postulado anterior, la investigación se concentró en el museo de artes, cuyas instituciones seleccionadas hacen parte de un acercamiento de primera mano a las prácticas institucionales. Con el apoyo de la metodología performativa, para el caso del Museo del Agua, se identificaron en la práctica las vías que tiene la estética ecológica para la toma de conciencia de la relación hombre-naturaleza tanto para los visitantes como para el museo. Para el apartado de la aproximación museológica de las vías con las que cuenta la estética ecológica mediante la experiencia estética, se analizaron caso a caso diferentes museos de arte que tienen acercamientos directos y distintas variantes de la estética ecológica. Esta tipología permitió establecer puentes con la estética ecológica para repensar las prácticas de los museos del siglo XXI, por unas que amplíen la visión institucional para

construir políticas y estrategias que conduzcan a la creación de consciencia y la toma de acciones en pro del cuidado del entorno, utilizando el potencial del arte y de la experiencia estética para lograr confrontar al público con el daño ecológico e impulsar vías que aporten nuevas perspectivas desde la reflexión ético-estética.

El arte crea estrategias contundentes para potenciar la capacidad de ir más allá de lo obvio y suscitar momentos de reflexión acerca del compromiso del ser humano con la naturaleza, en donde el arte como acción poética permite descubrir otras maneras, no solo de movilizar aspectos cognitivos, sino también éticos, emocionales y estéticos, lo que fortalece el compromiso del museo de arte en esta labor para ampliarlo en la sociedad y potenciar el cuidado del medioambiente.

El llamado es a seguir profundizando en la importancia y aplicabilidad de la estética ecológica en los entornos naturales y los entornos construidos por el hombre para ayudar a mitigar el impacto de las acciones de este sobre la naturaleza, en la lógica de la expansión en capas.

Introducción

El 13 de diciembre del 2019 tuvo lugar la Cumbre del Clima (COP 25),¹ evento que en primera instancia iba a realizarse en Santiago de Chile, pero que, a consecuencia de la situación política de ese momento en el país austral, se realizó en Madrid con el apoyo logístico del Gobierno de España.

En dicho contexto, el Museo Nacional del Prado intervino cuatro obras icónicas de su colección para ilustrar cómo sería el planeta si aumentara la temperatura más de 1,5 °C, exhibiendo obras totalmente afectadas por el cambio climático a fin de concientizar a las audiencias sobre las consecuencias de este fenómeno en la naturaleza y en la sociedad (imagen 1).

Así refirió Sara Barragán del Rey el motivo de esa intervención en un artículo publicado en la revista *Architectural Digest*:

Utilizar el lenguaje universal del arte para sensibilizar, sacudir conciencias y movilizar a la sociedad para revertir este aumento imparable de la temperatura es el objetivo de esta iniciativa que viene a reivindicar la necesidad de acuerdos políticos para asegurar la supervivencia del planeta y de nuestra especie (2019, § 1).

Por su parte, el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza apoyó esta causa con una instalación del artista John Gerrard titulada *Western Flag (Spindletop, Texas) 2017* (imagen 2). Esta se compone de una fotografía a gran escala de una bandera formada por una emisión de hileras ondeantes de humo negro, exhibida en el patio principal del

¹ “La Conferencia de las Partes (COP) es la Cumbre Anual que realiza la Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático [...] son sesiones en las que se reúnen los países que han ratificado las Convenciones de las Naciones Unidas. Comenzaron en 1994, y su edición 25 fue organizada por España, en Madrid, entre el 2 y el 13 de diciembre de 2019 bajo la Presidencia de Chile” (COP25, 2019, § 1-2).

Museo. Esa simulación había sido realizada para conmemorar el Día de la Tierra en el 2017:

La obra representa un mástil situado en una réplica perfecta (y a tiempo real) de una salina en Spindletop (Texas), donde se erigió el primer yacimiento petrolífero a principios del siglo XX.

Las emisiones de la quema de petróleo en Spindletop perduran hoy en día, aunque, desgraciadamente, este hecho solo forma parte de los cimientos de uno de los mayores problemas de nuestro planeta: la contaminación por el exceso de dióxido de carbono, que adquiere un grado mayor cada minuto.

El autor quería convertir esta bandera en un símbolo del mundo occidental, de nuestro desmedido consumo de energía y del hiperacelerado orden económico mundial, que tendrán graves consecuencias para las próximas generaciones: desde la desertificación hasta la contaminación marina, pasando por el impacto sobre la salud (González, 2019, § 7-8).

Imagen 1

Felipe IV a caballo, de Diego Velázquez, *si aumentara el nivel del mar*



Fuente: © Museo del Prado, 2019. En: Sara Barragán del Rey, 2019, diciembre 4, “El MUSEO del Prado nos alerta del cambio climático alterando obras de ARTE”, *Architectural Digest*, <https://bit.ly/2Di1oM3>.

Imagen 1

Western Flag (Spindletop, Texas), de John Gerrard (2017)



Fotografía de Roberto Ruiz ©. En: Lidia González, 2019, diciembre 3, “El Museo Thyssen apoya la Cumbre del Clima con una asombrosa instalación”, Condé Nast Traveler, <https://bit.ly/34Wx9FU>.

De este modo, dos de los museos de la capital española tomaron acciones desde el arte que, en palabras de Francesca Thyssen-Bornemisza, fundadora y presidenta de Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21), “tiene la capacidad de transmitir mensajes cautivadores que nos ayudan a empatizar con temas que de otro modo serían demasiado vastos, explosivos o remotos para comprenderlos individualmente o a un nivel racional” (citado por González, 2019, § 10).

Estas intervenciones confirman la actualidad y la pertinencia de este trabajo de investigación, que se origina por la preocupación general con la crisis medioambiental

producto de la explotación desmedida de los recursos naturales y se interesa por resaltar la responsabilidad del hombre de mitigar los daños medioambientales, y por el papel del museo para hacerle frente a esta situación.

Dicha preocupación empezó a tomar forma durante la Maestría en Museología de la Universidad de Leicester, Reino Unido, 2014. En esta, la investigación de maestría tuvo lugar en el Garden Museum de Londres y su tema fue analizar las estrategias referentes a la sostenibilidad ambiental en este museo: diseño arquitectónico con materiales sostenibles, reciclaje, compostaje, disminución del consumo energético, adquisición local de los productos que se consumían en la cafetería y conferencias relacionadas con la temática. Gracias a estas estrategias el Museo había merecido el Premio de Sostenibilidad en 2012.

El trabajo de maestría consistió en entrevistar al personal del museo y a los visitantes para dar cuenta de cómo las políticas transformaban a los individuos implicados. De esta experiencia surgió la idea de investigar qué estaban haciendo los museos en Colombia en relación con esta temática, específicamente en Medellín, con el Museo de Antioquia.

La propuesta inicial fue entender la cultura de la sostenibilidad ambiental y cómo esta se podía aplicar en el Museo de Antioquia, a fin de replicar el proceso realizado en el Garden Museum. El Museo de Antioquia es un ícono de la ciudad y tiene el propósito de ser un ejemplo para otros museos del país.

La propuesta pasó primero por una versión instrumental: se pensó en una cultura de la sostenibilidad ambiental, que luego fue adentrándose en cuestionamientos que despertaron más inquietudes y nuevas maneras de abordar la problemática desde lo ecológico y la

postura ético-estética. En este trasegar fue evidente que la estética ecológica es aplicable en los museos en la experiencia estética cuando esta se relaciona con el entorno ecológico, entendiendo lo ecológico como el cuidado por el entorno en que se habita.

El museo, reflejo de la humanidad, cumple esa función en la actualidad y es por este motivo que en este trabajo se abandonó la idea inicial de un solo caso de estudio y se planteó el objetivo de comprender los sentidos y significados de las políticas, estrategias, programas y prácticas que aportan a la construcción de una estética ecológica en varios museos de arte de diferentes lugares del mundo.

Junto con lo anterior, se realizó un estudio de caso para comprender la aplicabilidad de la estética ecológica con una apuesta metodológica performativa que inicialmente se había planeado realizar en el Museo de Antioquia, pero la aproximación con dicha institución no dio fruto y se propuso para la inmersión en el campo al Museo del Agua de la Fundación EPM, escenario que relaciona el arte, la ciencia y la tecnología. Este museo abrió las puertas para la aplicación del proceso etnográfico y performativo, y como resultado se obtuvo un diagnóstico que evidenció cualidades y algunas incongruencias entre los lineamientos y las prácticas en relación con la estética ecológica.

Con el apoyo y direccionamiento de los docentes del doctorado de la Facultad de Artes y del director de esta tesis, el profesor Gabriel Mario Vélez, se logró estructurar un concepto teórico sobre la estética ecológica y este fue alimentado constantemente durante el proceso de la investigación. Uno de los momentos en que se puso a prueba la investigación fue durante la participación en el *Congreso Internacional de Filosofía: Las Razones de la Estética* con la ponencia *El museo como escenario para la construcción de una estética ecológica* en Lima, Perú, en octubre de 2018. Allí se hizo evidente la

necesidad de ampliar el conocimiento entre la relación ética-estética y el arte, y durante la búsqueda se encontraron, entre otros, los textos del filósofo Gerard Vilar, con quien se estableció un vínculo y se gestionó una estancia doctoral de seis meses (2019) en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) con el Doctorado de Filosofía y el equipo de Estética: la doctora Jèssica Jaques y la candidata a doctora Àger Pérez. Durante la estancia se fortaleció la construcción del cuerpo teórico y se realizó parte del análisis de los museos, como fue el caso del MACBA, también en Barcelona, y en dicho museo se logró una aproximación con los equipos de educación y de razón social.

En el mes de octubre del mismo año, los resultados obtenidos con la aplicación de la metodología performativa fueron presentados en el Sexto Encuentro Ibérico de Estética, en Coimbra, Portugal, con la ponencia *“How is it possible to make ecological aesthetics a device for museum education? Case study at the Museo del Agua Fundación EPM”*. Dicha ponencia logró en la audiencia no solo la aceptación de que este museo era un escenario para la aplicación de una estética ecológica, sino también que su propuesta es aplicable en diversos escenarios o entornos construidos por el hombre.

A partir de una revisión del estado del arte de la apropiación de las políticas de responsabilidad medioambiental de los museos de arte, se aborda el concepto de la *estética ecológica* como apuesta deontológica de una forma de museología en la cual se invoca la experiencia estética imbricada con la experiencia ética, de tal modo que los museos de arte, por medio de las colecciones, las propuestas curatoriales, los programas de divulgación y de formación y las políticas de responsabilidad medioambiental, sean coherentes en la toma de consciencia para asumir la responsabilidad de *cuidar la casa*.

De esta manera, en el trayecto de la investigación se puso a prueba el concepto de estética ecológica para su aplicación en los museos de arte y cómo estos pueden ser escenarios para la transformación de la relación hombre-naturaleza. En este contexto, por medio del arte, se comunican políticas, estrategias y contenidos de tal forma que el museo adquiere el potencial de modificar el comportamiento de la sociedad y se convierte así en una plataforma útil para fomentar el “cuidado de la casa”. Esto, gracias a que la estética ecológica entreteje relaciones que van adquiriendo más profundidad y van transformando realmente al individuo desde lo instrumental hasta un pensamiento sistémico que inicia con la sostenibilidad medioambiental en el museo. El enfoque filosófico se articula junto con la experiencia estética para darle a la estética ecológica una forma de sensibilización más allá de lo informativo, que llega a afectar al sujeto para fortalecer el *ethos* ecológico, tema que se desarrolla en el tercer capítulo.

El primer capítulo hace un recorrido histórico respecto a la evolución del museo/casa y su relación con el cuidado del medioambiente. Se parte de la evolución del museo en los siglos XVIII y XIX con la construcción del museo nación: patrimonio público con la reivindicación ideológica de la soberanía popular. Luego se pasa a la visión del museo en el siglo XX con la renovación museística: la creación del ICOM, la postura ideológica, los *ecomuseos* y la especialización de ellos con la creación de nuevos espacios. Y, por último, se arriba al museo del siglo XXI, con la redefinición de sus funciones por parte del ICOM, que incluye los procesos de interacción con la sociedad en diferentes niveles, la función educativa y la función pública del museo, y cómo estos aportan para la representación de nuevas vías para incluir la estética ecológica.

En el segundo capítulo se recopilan las acciones de carácter político de las Naciones Unidas para la implementación de los ejes rectores del Desarrollo Sostenible durante las últimas décadas del siglo XX y en la actualidad; también se muestra cómo estos se han implementado en los museos bajo las directrices del ICOM. Se hizo una búsqueda de los precedentes relacionados con los lineamientos anteriores en museos de arte en diferentes lugares del mundo para identificar las diversas aplicaciones de las políticas y las prácticas museográficas, pedagógicas y comunicacionales de las diferentes instituciones.

El tercer capítulo define qué se entiende por estética ecológica y delimita el punto de partida en la estética y la ecología para la construcción del cuerpo teórico, conformado por la historia del arte, la práctica artística, la experiencia estética y el encuentro cara a cara con la filosofía. La fundamentación teórica fue un requisito necesario para el desarrollo de la investigación. La articulación con la estética del medioambiente y sus dos grandes corrientes, el enfoque cognitivista y el no cognitivista, sumado al despliegue de la estética ecológica en una perspectiva que aúna lo cognitivo y lo sensorial, permitieron ampliar el conocimiento ecológico para fomentar su aplicabilidad en el museo. Este proceso comprende la construcción de escenarios museísticos que se apoyan en las teorías y prácticas pedagógicas aplicadas en los museos, las cuales aportan para pensar en las vías que tiene la estética ecológica en este tipo de entornos.

En el cuarto capítulo se analizan doce museos, en dos apartados. En el primero se evalúan los resultados de la aplicación de la metodología (etnografía y performatividad), para indagar sobre la coherencia entre los planeamientos institucionales y la puesta en escena del Museo del Agua y poner de manifiesto las funciones de la estética ecológica con la experiencia estética respecto al “cuidado de la casa” en la institución. Por medio de

la fase etnográfica, se detectan algunas falencias e incoherencias en las prácticas internas del Museo que dieron pie a la creación de dos *performances* y experimentar los alcances que tuvieron las acciones performativas en los participantes. El acto artístico hizo patente al observador, por medio de la experiencia estética, la falta de coherencia detectada en la fase etnográfica y suscitó la toma de consciencia de las acciones cotidianas del Museo del Agua, lo que reflejó un contrasentido con la política institucional.

El segundo apartado del cuarto capítulo, por su parte, consta del análisis de las vías de la estética ecológica para propiciar reflexiones en los visitantes de los museos de arte y su personal en cuanto a su responsabilidad con el medioambiente. Para la selección de los museos se tuvieron en cuenta los siguientes criterios: impacto en la comunidad, acciones para mitigar el impacto medioambiental, certificados medioambientales, museos que usan el arte y las exposiciones para trabajar la temática arte-naturaleza, y museos con misión y visión en pro de las problemáticas medioambientales. Durante la investigación surgieron otros puntos como resultado del proceso de construcción de museo: declaraciones institucionales, propuestas curatoriales y metodologías pedagógicas y didácticas.

1. Habitar la casa/museo de arte

1.1 Casa/museo

Bachelard en *La poética del espacio* presenta *la casa* como una construcción constante a lo largo de la historia, donde las dinámicas de lo humano se albergan día a día en ella. Esas dinámicas se hacen extensivas al papel del museo en la vida del ser humano. A lo largo de los siglos el museo/casa ha sido el contenedor de las historias, los recuerdos y los tesoros de la humanidad.

Bachelard se refiere a la casa en los siguientes términos:

[...] como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar [...] fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo [...] Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos (2000, p. 29).

La relación museo/casa permite entender la función del museo en la construcción de la memoria y de la cultura, ya que la casa es integradora de los pensamientos, de los recuerdos y de los sueños del hombre. La función de la casa expuesta por Bachelard describe también las funciones que han tenido los museos durante los siglos. Los museos integran los pensamientos, los recuerdos y los sueños del ser humano por medio de la conservación de los tesoros, del patrimonio artístico incunable, la apreciación y el deleite de lo bello; se encargan de difundirlos y de propiciar procesos de reconocimiento, necesarios para la construcción de la memoria y para facilitar el aprendizaje de la historia de la humanidad.

El museo, entorno construido por el ser humano, es un escenario de relaciones e intercambios filtrados por la estética. Dado que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (Bachelard, 2000, p. 28), se entiende entonces al museo como *la casa* en la que el hombre ha habitado en un acto ético-estético a lo largo de los siglos, y que la convierte en un escenario para el cuidado del patrimonio de la humanidad donde las personas experimentan vivencias que les permiten hacerse responsables del otro y de su cuidado.

El cuidado es la acción de cuidar, entendiendo por cuidar tanto asistir, guardar y conservar como también velar por la propia salud. Para Heidegger, el cuidado es “una constitución ontológica, siempre subyacente a todo lo que el ser humano emprende, proyecta y hace”. El filósofo alemán reafirma con ello que “el cuidado está presente en el ser-ahí humano [*Dasein: individuo humano existente*], durante su permanencia en la vida y ser-en-el-mundo” (1991, p. 220). Como resultado, surge la responsabilidad ética hacia los otros. Un reconocimiento de lo que el ser humano puede y llegue a ser mediante la comprensión del mundo como una red de relaciones inmersas, el “cuidado de la vida”.

El ser tiene la motivación para cuidar a aquellos que son dependientes y vulnerables, y se inspira tanto en los recuerdos como en las idealizaciones del ser humano. Gran parte del desarrollo del concepto del cuidado y de la ética del cuidado están enfocados en estudios de enfermería, medicina, psicología y educación. En esta investigación se busca entender el “cuidado de la casa”, ya que esta se refiere a todo porque sin casa no se puede vivir. Esta toma de consciencia expandió el espectro del cuidado para propender por un equilibrio ecosistémico. Una visión inclusiva del entorno natural propuesta por Aldo

Leopold, quien acuñó la noción de ética ecológica, núcleo de la investigación que se tratará en el tercer capítulo.

En el desarrollo de este primer capítulo se busca comprender el papel del museo desde su creación como institución para conocer cuáles son las relaciones ético-estéticas de las políticas de responsabilidad medioambiental en la construcción de museo, y hacer un recorrido histórico presentando el estado del arte de las apropiaciones que han hecho algunos de los museos de arte en el mundo en relación con el cuidado del medioambiente.

Los museos a lo largo de la historia han sido “fundamentales para el conocimiento de aquellos períodos a los que pertenecieron, pero también son necesarios para el desarrollo sociocultural del mundo moderno” (Alonso Fernández, 2006, p. 41). El museo ha pasado por diferentes etapas, desde contenedores, validadores, acumuladores y conservadores del patrimonio. Como institución pública, el museo existe desde el siglo XVIII, pero en la Grecia clásica se dio “el origen etimológico y la significación más primigenia del patrimonio histórico artístico, además fue cuna de los fundamentos de la cultura y de muchas de las mejores realizaciones de la civilización occidental” (Alonso Fernández, 2006, p. 46).

1.1.1. El museo en el siglo XVIII y XIX.

Desde el período de la Grecia clásica, el coleccionismo tomó un papel protagónico que se continuó en otras civilizaciones, como en el caso de los romanos, quienes les dieron valor a sus colecciones como signo externo de poder e influencia social. Con ello, el coleccionismo adquiere un nuevo sentido que posteriormente fue replicado por otras culturas y países: un claro ejemplo es el del “coleccionismo formado con los botines de

las armas victoriosas, con lo conquistado por los cónsules o con la apropiación y exportación de piezas valiosas por parte de gobernadores de las diferentes provincias romanas” (Alonso Fernández, 2006, p. 48). El coleccionismo adquiere también un carácter privado con el que nace una nueva categoría, en la que las piezas de arte se convierten en una inversión a mediano y largo plazo. Uno de los resultados a lo largo de la historia y común a todas culturas es la recopilación de las obras de arte y piezas patrimoniales asentadas para enaltecer los espacios habitados, un acto que tiene valor comercial y estético, aunque también, probablemente de manera no intencionada, el coleccionismo es una primera muestra del cuidado de los valores de la humanidad. Un aspecto que ha trascendido durante los siglos y que permite pensar *la casa* como escenario de la estética ecológica.

En la Edad Media, como lo describe Federico García Serrano (2000) en *El museo imaginado*, la expansión del cristianismo favoreció el desarrollo de la iconografía, la cual “cumplía una doble finalidad didáctica y propagandística, pero también simbólica y representativa de los «mundos imaginarios» de la espiritualidad” (2000, p. 43). Por medio de la expresión religiosa se desarrolló un arte figurativo que le sumó a las iglesias la función de museos públicos de la época, mediante la cual, y gracias a las representaciones icónicas, se posibilitaba acceder al mundo espiritual.

García Serrano fundamenta que

El arte se había convertido en imprescindible para la expresión de ese pensamiento simbólico. Los templos de la religión eran también los templos del arte. El museo era también la Iglesia y, en consecuencia, no podía sino producirse el fenómeno de la sacralización, que hizo del arte y del artesano o artista un intermediario, como el propio clero, entre el mundo de las cosas terrenales y el mundo de las cosas espirituales (2000, p. 44).

Con el Renacimiento, en la segunda mitad del siglo XV, se le dio un giro a la idea de museo. Surgen las cámaras de las maravillas o gabinetes de las curiosidades; tipos de colecciones compuestas por objetos provenientes de todo el orbe conocido: antigüedades, obras de arte, animales, plantas, fósiles, criaturas exóticas o míticas, ingenios científicos y códices. Aparece el mecenazgo con las familias más poderosas de Italia, situación que mejoró la vida de los artistas proporcionándoles los medios necesarios para que trabajaran a su servicio y adquirió importancia el estudio de las obras del pasado, lo cual permitió que floreciera el gusto por las colecciones e incrementó el interés por las nuevas adquisiciones y la necesidad de ampliarlas. Durante los siglos XVII y XVIII la presencia de galerías fue un hecho común en todos los palacios, se exponían en ellas principalmente pinturas que sustituían las antigüedades y los retratos de los siglos anteriores (Hernández Hernández, 1994).

Esta nueva forma de coleccionismo –“gabinetes de curiosidades”– sentó las bases para la creación del museo en el siglo XVIII en Europa, puesto que a partir de este período surgen las grandes colecciones, a nivel estatal y privado, “de obras artísticas y colecciones variadas de plantas, minerales y otros objetos, que son núcleos fundamentales de agrupación a partir de las cuales muchas veces llegarán a constituirse, en el futuro, los museos” (García Serrano, 2000, p. 46).

Estas colecciones estaban compuestas por diferentes tipos de piezas, se podría incluso comparar con una taxonomía de obras de arte, objetos religiosos, objetos arqueológicos y una amplia gama de animales y plantas. Una compilación poética del conocimiento, de la invención y la creación humanas, que trajo consigo la desaparición del significado mítico y emblemático de los objetos que formaban parte del museo clásico.

Hughes de Varine-Bohan en *Los museos en el mundo* (1979) sintetiza la historia del museo en el siguiente párrafo:

Este origen tan esquemático se ha transformado, desde la antigüedad, en los llamados tesoros: primero, los tesoros eclesiásticos, cuando la Iglesia era el lugar de estudio y de conservación de los conocimientos humanos; después, los tesoros reales, en las cortes, consideradas estas como los centros de las relaciones internacionales; por último, los tesoros llamados “gabinetes de curiosidades” de la gran burguesía y de los aristócratas “cultos”, que en última instancia poseían el privilegio de transmitir los conocimientos y la cultura. De este modo se llegó en el siglo XVIII a la creación de los museos institucionales, abiertos a un cierto tipo de público. En los siglos XIX y XX los museos se abren definitivamente a todos los públicos (p. 10).

Según el autor, el museo durante los siglos previos a la creación del museo público tuvo un papel protagónico en la conservación de los grandes tesoros, la adquisición de obras maestras y la salvaguardia del conocimiento de las antiguas civilizaciones que, gracias a su valor e interés, fueron conservados hasta la actualidad. Con esta acción de cuidar el patrimonio, hoy en día se puede acceder al conocimiento acumulado en todos los siglos anteriores: ese “cuidado de la casa” permitió transmitirlos a las nuevas generaciones.

El origen del museo público ocurrió con la apertura del Ashmolean Museum en 1683. Tuvieron que transcurrir varias décadas para que en el siglo XVIII se diera origen al museo como institución pública y abrir sus puertas al pueblo. El primer museo que existió bajo este esquema fue el British Museum, en 1759; y en un segundo momento, en 1793, con la nacionalización de las colecciones de los reyes de Francia, se creó el Museo del Louvre, proclamado Museo de la República durante el período de Napoleón. “Esta idea de otorgar al pueblo el derecho al disfrute de los bienes artísticos se extendió por

toda Europa y a ella responden todos los grandes museos nacionales que fueron creados, a imagen y semejanza del Louvre, durante el siglo XIX” (García Serrano, 2000, p. 50).

El museo en ese entonces propició una transformación y abrió paso al surgimiento de un nuevo concepto del patrimonio público, que para el coleccionismo también representa su propia revolución: antes las colecciones eran exclusivamente privadas; en este momento de reivindicación ideológica de la soberanía popular se conciben los grandes museos nacionales de carácter público, alentados por el sentimiento de “*dar al pueblo lo que le pertenece*” (García Serrano, 2000, p. 49; el énfasis es del autor).

En esta nueva etapa, el museo/nación tuvo un papel protagónico en la construcción del concepto de nación y contribuyó a la identidad y consolidación de las naciones; también adquirió un significado en la construcción de la memoria y de la cultura de la humanidad que forjaron las naciones europeas. La consolidación de la identidad nacional permitió la toma de consciencia de la territorialidad y esta fue posible en gran parte por el proceso histórico de los siglos anteriores, gracias al coleccionismo. El museo/nación posibilitó el acceso del público a las colecciones y, a su vez, los gobernantes mostraban su dominio y relevancia, enaltecendo su poder por medio de las colecciones; por ende, necesariamente cuidaban del patrimonio, es decir, el “cuidado de la casa”.

En la actualidad siguen cumpliendo su papel como museos nacionales, instituciones que conservan un valor patrimonial y representan a cada nación con sus grandes colecciones de carácter político o social o histórico. Es tipo de museo/nación se extendió durante el siguiente siglo en Norteamérica y Latinoamérica.

Los museos en el siglo XIX establecen la necesidad de diferenciar el tipo de colecciones con otras denominaciones de materias museales que permitieron consolidar y especializar a una gran variedad de museos, como los museos nacionales, los museos

históricos, los museos arqueológicos, los museos etnológicos y los museos de ciencias naturales.

En este período se da continuidad a la creación de los museos nacionales en Europa, uno de ellos es el Rijksmuseum (Museo del Estado) que en 1885 entró en funcionamiento en el actual edificio, símbolo arquitectónico de Holanda. Su colección alberga objetos de culturas asiáticas de la colonia holandesa y las obras de los artistas más importantes de la nación. El fenómeno de los museos nacionales en este período se expande a América y posteriormente a Asia con temáticas y contenidos más diversos.

“En 1851 se celebra en Londres la Exposición Internacional del Comercio, en el recién construido Palacio de Cristal, iniciándose así un ciclo de asistencia de grandes masas de espectadores a certámenes, ferias, exposiciones y museos” (Hernández, 2012, p. 39). A este fenómeno se le suma en 1895 la Bienal de Venecia, la cual inició con muestras de las artes decorativas y hoy en día es uno de los escenarios más importantes del arte contemporáneo.

Varine-Bohan presenta el fenómeno del museo en tres etapas: preindustrial, en “donde cada hombre y cada grupo social es creador de su cultura” (1979, p. 10); la segunda etapa la denomina revolución y evolución industrial, que se da durante la Revolución Industrial hasta la Segunda Guerra Mundial cuando los museos se caracterizaban por ser “centros de decisión e iniciativa cultural” (p. 11), y una última etapa, postindustrial, en donde la iniciativa cultural desaparece casi por completo y el poder político, económico y cultural mediado por la tecnología pasa a un primer plano (p. 12).

En las tres etapas del museo descritas por Varine-Bohan –la llegada de las guerras, la era de la industrialización, la migración y la urbanización– aparece la necesidad de hacer referencia al entorno natural, concepción que era ajena para la época. El museo en el siglo XIX logró transformarse en un centro de construcción y fomento del desarrollo cultural con la concentración de las rarezas de la humanidad y de la naturaleza, sobre todo en la conquista de las especies naturales, bajo el modelo que priorizaba el desarrollo de la humanidad sobre el del entorno natural. Los museos fueron sinónimo de control sobre la naturaleza, reflejo de las dinámicas humanas de la época.

Esta característica del coleccionismo naturalista por parte de las naciones reflejaba la necesidad entonces en boga de conocer, estudiar y construir una nueva visión de la naturaleza; de este modo, atesoraban una gran cantidad de especies de fauna y flora para ser exhibidas en los museos o colecciones privadas. A la sazón, no se concebía que los recursos naturales eran agotables, y esas conductas llevaron a una sobreexplotación y agotamiento de las especies naturales pues no existía una preocupación por su finitud. Ese tipo de prácticas han conducido a una situación tal en el medioambiente, a nivel global, que se pone en riesgo la propia existencia de la especie humana. A lo cual se le suma el cuestionamiento ético por el comportamiento agresivo y el daño causado a los demás seres vivos con los cuales los seres humanos comparten la Tierra.

En este contexto, el valor del museo/casa como poder de integración es fundamental, pues alberga siglos de historia y ha cuidado y conservado el patrimonio de la humanidad.

La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos, demostraremos que la imaginación aumenta los valores de la realidad. Una especie de atracción de imágenes concentra a éstas en torno de la casa. A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y allende todas las casas

que soñamos habitar [...] la casa [es] un “objeto” sobre el que podríamos hacer reaccionar juicios y ensoñaciones (Bachelard, 2000, p. 27).

Los recuerdos de “la casa” expuestos por Bachelard pueden verse reflejados en el papel que han tenido los museos desde el siglo XVIII con respecto a los intereses del coleccionismo y la construcción de nación, albergando los tesoros culturales y naturales.

Una característica de los museos en los siglos XVIII y XIX es que “la casa” era el lugar para albergar las ensoñaciones de la humanidad; en ese período la necesidad era asegurar el desarrollo y la riqueza de las sociedades, a la vez que se combinaban el acto de coleccionar y la ostentación de lo acumulado. La consolidación de las colecciones de cada nación evidenciaba el control de la humanidad sobre los entornos, las culturas anteriores y la naturaleza. La preocupación por el “cuidado de la casa” en ninguna instancia se refería a proteger los recursos naturales, este cuidado se basaba en proteger los tesoros y botines de guerra para consolidar una idea de nación y de poder más sólidos en comparación con las demás naciones.

1.1.2. El museo en el siglo XX.

Luego de un largo período de coleccionismo, las piezas comenzaron a verse afectadas por los cambios de temperatura, humedad y luz, entre otros factores; lo que ocasionó que los museos requirieran equipos de profesionales expertos en la conservación, restauración y administración de las obras, ya que las colecciones eran de gran valor, “no sólo histórico sino también comercial que precisa de medidas de protección y conservación, así como de la creación de talleres, bibliotecas, depósitos, oficinas, salas de conferencias, etc., indispensables para el desarrollo orgánico del museo” (García Serrano, 2000, p. 60).

Junto con la necesidad de proteger y conservar las grandes colecciones mencionadas, a mediados del siglo XX, luego de finalizar la Segunda Guerra Mundial, fue creada la Unesco (1945), entidad que nace con el objetivo de

contribuir a la paz y a la seguridad estrechando, mediante la educación, la ciencia y la cultura, la colaboración entre las naciones, a fin de asegurar el respeto universal a la justicia, a la ley, a los derechos humanos y a las libertades fundamentales que, sin distinción de raza, sexo, idioma o religión, la Carta de las Naciones Unidas reconoce a todos los pueblos del mundo (Unesco, 1945, § 9).

La organización centró su trabajo en los museos como escenarios privilegiados para proteger el patrimonio material por medio de programas para el fomento del desarrollo cultural, objetivo que se había trazado en su constitución. Los museos entraron en un período de revisión y reacondicionamiento de su papel en la sociedad para mejorar su servicio, reemplazando al nacionalismo para abrirse a una comprensión internacional, lo que permitió el inicio de una nueva etapa en la cual la conservación y preservación de sus colecciones pasó a ser su objetivo principal.

En 1946, un año después de la creación de la Unesco, nació el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), organización integrada por la Unesco y creada para agrupar a los profesionales de museos de los diferentes tipos existentes en la época. Su fundador y primer director fue Georges Henri Rivière (1948 y 1966). En 1947 se crean sus estatutos, cuyo artículo 3 estipula que “El ICOM reconoce la cualidad de museo a toda Institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico con fines de estudio, educación y deleite” (citado por Rivière, 1993, p. 104).

Con la anterior definición, se fortaleció el desarrollo del museo moderno y las prácticas de las políticas museísticas en los países miembros del ICOM. “Será a partir de la década de los cincuenta cuando se inicien las primeras renovaciones museográficas que intentarán cambiar la imagen del museo decimonónico” (Hernández Hernández, 1994, p. 50).

Para este período, el ICOM fue

el gran motor de la renovación museística, el foro donde contrastar ideas, opciones, técnicas y propuestas; para otros un auténtico sindicato internacional, un crisol donde se podían mezclar desde defensores de la tradición hasta contestatarios, pasando por quienes detentaban el poder en el mundo de los museos (Desvallées, citado por Díaz Balerdi, 2002, p. 498).

El proceso de renovación museística trajo consigo una apertura a la construcción colectiva internacional de museos, impulsándolos con todo el apoyo económico para hacer que estas instituciones identificaran su rol en el mundo, afianzando las necesidades en las similitudes y en las diferencias. De este modo, lograron acercamientos a públicos más diversos y pudieron desarrollar así todo su potencial educativo. Lo cual transformó su proceso histórico y su rol ante la sociedad al tener en cuenta sus necesidades. Por consiguiente, el proceso del museo tiene dos dimensiones en este período, la primera es su postura ideológica y la segunda es la especialización en los contenidos con la creación de nuevos museos.

Postura ideológica.

La primera dimensión se originó en la segunda mitad del siglo XX, cuando el ICOM celebró en 1971 la IX Conferencia General en Grenoble y París, que tuvo como tema *El museo al servicio del hombre, hoy y mañana*, conferencia que revolucionó las funciones

del museo en cuanto a la colección, la conservación, la restauración, la investigación y la comunicación con el propósito de que el papel de los museos se centrara en la sociedad. Esto acarreó diversos cambios administrativos que impulsaron nuevas actividades y propuestas para modificar el rol del museo en la sociedad, haciendo énfasis en la educación, la acción cultural y el desarrollo de las comunidades.

Pensar el museo en función de la sociedad es un aspecto que cabe analizar dentro de las funciones que tiene la estética ecológica, ya que la concepción de museo contemplada en la IX Conferencia General hace énfasis en el debate y en el cuestionamiento por medio de la reflexión crítica; así mismo, intenta estimular la contemplación, la curiosidad y la creatividad. Estos aspectos establecen el punto de partida de una nueva consciencia de la responsabilidad ecológica del individuo que permitió pensar que el museo podía ser uno de los escenarios para el “cuidado de la casa”, pensar en el mañana, ya que esta parte de la responsabilidad del individuo se extiende a la sociedad, a las futuras generaciones y, por ende, al mundo.

En 1972, la Mesa redonda de Santiago de Chile fomentó una nueva dimensión del futuro del museo y de la museología, documento fundamental para el nacimiento de la Nueva Museología que introdujo dos nuevos conceptos aún vigentes: el museo integral con dos de sus ejemplos (EE. UU. y México) y el museo como acción. El museo integral está “destinado a dar a la comunidad una visión integral de su medioambiente natural y cultural, y en la Mesa se solicita a la Unesco que emplee los medios de divulgación a su alcance para estimular esta nueva tendencia” (ICOM, 1972, p. 4). El museo como acción valorizó el papel social y cultural como agente de progreso. Declaraciones que giran en torno a los roles sociales y políticos de los museos fomentaron la comunicación, los

nuevos estilos de expresión y contrastaron con los del modelo del museo clásico, centrado en las colecciones (Mairesse & Desvallées, 2010).

En la Mesa de Santiago de Chile se concibió al museo como un foro, un lugar de intercambio de conocimientos, de confrontación, innovación y experimentación. Punto que resalta la importancia del museo en la toma de consciencia del “cuidado de la casa”, ya que concebir al museo como foro permitió construir nuevos canales para pensar la relación hombre-naturaleza.

La Conferencia de Grenoble y la Mesa de Santiago de Chile dieron origen a una nueva etapa del museo con la “nueva museología”; Alonso Fernández (2012) la presenta así:

[...] preconiza y defiende el museo como instrumento al servicio de la sociedad y de su desarrollo. El ICOM ha sido desde entonces muy sensible hacia este movimiento, y ha asumido abiertamente el debate sobre muchas de sus propuestas, como lo indican, por ejemplo, los temas de las dos últimas conferencias generales: “Museología e identidad” (Buenos Aires, 1986), “Museos, ¿posibilidades sin fronteras?” (Quebec, Canadá, 1992) y “El museo y las comunidades” (Stavanger, Noruega 1995) (2012, p. 94).

Como resultado de los anteriores eventos, la dimensión social pasó a ser el objetivo principal del museo y se convirtió en un movimiento teórico y filosófico vinculado a un cambio de enfoque e intención dentro del mundo de los museos. “André Desvallées se encargaría así mismo de difundir, como cronista pionero, los conceptos esenciales, las circunstancias y la génesis de la nueva museología en un artículo histórico: *Nouvelle muséologie*” (Alonso Fernández, 2012, p. 76).

En la Declaración de Quebec (1984), el ICOM dio lugar a la creación del Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM), el cual ha desempeñado un rol importante en la dimensión política del museo integral. En la actualidad a la nueva

museología también se le conoce como la nueva teoría de los museos, o también llamada teoría crítica de los museos.

En su libro *The New Museology* Peter Vergo (1989) expresa la importancia del cambio de lo que él denomina la antigua museología, aquella que se preocupaba más por los métodos museológicos y muy poco acerca de los propósitos de los museos. Lo antiguo se concentraba en cómo administrar, educar o conservar; en lugar de explorar los fundamentos conceptuales (Vergo, 1989).

Para Janet Marstine (2006) “La nueva teoría de los museos trata sobre la descolonización, dando a los representados el control de su propio patrimonio cultural. Se trata de un verdadero intercambio intercultural. La nueva teoría de los museos no es, sin embargo, monolítica, abarca muchos puntos de vista” (p. 5).² Esto trajo como resultado que el desarrollo de la nueva museología implicara una serie de acontecimientos que propiciaron un proceso de expansión y explotación de ellos, fundamentado en un soporte teórico con un papel activo en la lucha contra la discriminación y la desigualdad en la sociedad (Sandell, 2007). También se produjo un cambio en la identidad de los profesionales hacia un espíritu orientado al servicio de los visitantes (Ross, 2004). Estas posturas sobre la nueva museología se materializan de dos maneras: en primer lugar, la existencia de nuevos tipos de museos, como los *ecomuseos*, los museos de barrio, los museos comunitarios, entre otros; y, en segundo lugar, la inclusión de una audiencia más amplia con un papel más activo.

² Las traducciones de las fuentes en inglés son de mi autoría.

Especialización de los nuevos museos.

Hughes de Varine-Bohan, durante IX Conferencia General del ICOM celebrada en Grenoble y París en 1971, acuñó el término *ecomuseo* para sintetizar la idea de crear nuevos museos con el patrimonio local, en una sinergia de doble vía entre el *ecomuseo* y sus comunidades para ayudar a su desarrollo. El museo era considerado para ese entonces como un instrumento didáctico destinado a crear una consciencia del patrimonio cultural, partiendo de la inclusión comunitaria. Así lo define George Henri Rivière:

El *ecomuseo*, nuevo tipo de museo, es el museo interdisciplinar por excelencia: combina un museo del tiempo, que arranca desde las eras geológicas y desemboca en el futuro, con los elementos destinados y coordinados propios de un museo del espacio. Su concepción tiene en cuenta la presencia de poblaciones que participan en su concepción y en su desarrollo (citado por Alonso Fernández, 2012, p. 92).

El propósito de los *ecomuseos* era mitigar los fenómenos de emigración del campo a las urbes y la recuperación de estos territorios rurales para convertirlos en espacios de equipamientos turísticos; además, amplió la preocupación por los problemas ecológicos, la etnología regional y significó para los museos una variación del modelo tradicional “caracterizado por su aura de sacralidad, su anhelo de universalidad y su carácter de intemporalidad” (Díaz Balerdi, 2002, p. 499).

Durante la década de los 70, se establece que los *ecomuseos* son el resultado de la preocupación ecológica y la etnología regional; por otra parte, este tipo de instituciones nacieron para crear un nuevo tipo de museo que expresara la aspiración de participación y autogestión. Según la Unesco (1985), estos dos enfoques convergieron en la concepción de

un sistema museográfico cuyo modelo ideal organiza, en torno al museo del tiempo, un museo del espacio, un laboratorio *in situ* (taller, documentación, tienda si procede, etc.), pequeños grupos de base o comunidades que participan en la planificación y la orientación. El conjunto está dirigido por tres comités (usuarios, administradores y

personal especializado) que garantizan la participación de todos y funcionan como “centros de instrucción mutua”, ya que el objetivo último es el desarrollo de la comunidad (p. 187).

Aparecen, a partir de 1977, numerosos “pequeños ecomuseos” en diferentes lugares del mundo, bajo la estructura descrita por la Unesco. Con esta estructura nace una nueva generación de ecomuseos donde muchos de ellos basaron sus programas en la relación de las comunidades con las manifestaciones etnográficas del pasado y la valorización del territorio como paisaje dentro de un entorno ecológico y medioambiental. En 1985 fue fundada el MINOM durante el 2º Taller Internacional de Nueva Museología, en Lisboa, Portugal. Esta fundación oficial fue el resultado del 1er Taller Internacional de Ecomuseos/Nueva Museología en Quebec (Canadá) en 1984. La filosofía del MINOM es:

Help each other, learn from each other’s strategies of using heritage and museums as a tool to combat injustice, to foster development in communities, to foster dialogue. For us, these are not just words, they are part of a project of society, with more solidarity. It is a debate not about organizations or objects, but about people (MINOM-ICOM, 2020, § 3).³

Con su expansión desde la década de los 90 hasta el inicio del siglo XXI, los ecomuseos originaron diferentes corrientes; en Latinoamérica (Brasil) se comenzó a trabajar con metodologías de acción social y participación comunitaria alentando el desarrollo de una museología de carácter social, útil para la creciente población que vive en barrios marginales con pocos recursos socioeconómicos y muchas necesidades apremiantes.

³ Ayúdense unos a otros, aprendan de las estrategias mutuas de usar el patrimonio y los museos como una herramienta para combatir la injusticia, fomentar el desarrollo en las comunidades y fomentar el diálogo. Para nosotros, estas no son solo palabras, son parte de un proyecto de la sociedad, con más solidaridad. Es un debate no sobre organizaciones u objetos, sino sobre personas.

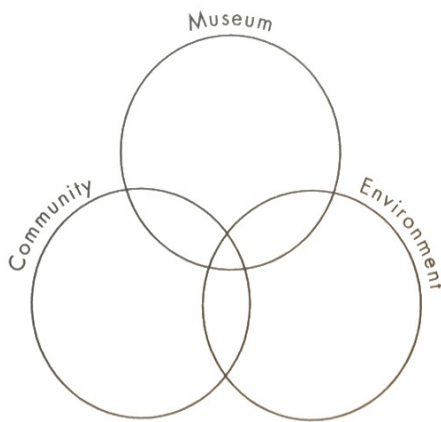
Los ecomuseos tuvieron un propósito inicial en lo instrumental que luego evolucionó a una postura trascendental; este tipo de museo encarna la postura ética ante los problemas medioambientales de finales de siglo. Con la creación de los lineamientos del Desarrollo Sostenible los ecomuseos jugaron un papel trascendental como agentes del cuidado del entorno natural. Fueron escenarios importantes para pensar en este nuevo enfoque y, articulados con el esfuerzo de las comunidades, contribuyeron a dar respuesta a las preocupaciones medioambientales.

Peter Davis (2011) señala que los ecomuseos tienen la responsabilidad de trabajar con las comunidades e incorporarlas a las políticas culturales globales (p. 34) para crear un entorno en el que se conecten las necesidades mundiales con las prácticas particulares de cada museo, lo que da pie a un nuevo tipo de institución con una comunidad activa en la gestión.

La imagen 3 muestra la trilogía de un nuevo pensamiento para la museología (Davis, 2011) con la inclusión de la comunidad y el medioambiente como protagonistas del accionar del museo y del patrimonio, para que estos puedan establecer una interrelación consciente, crítica con el entorno y con su herencia histórica y cultural.

Imagen 3

Relación entre el museo, la comunidad y el medioambiente



Fuente: Peter Davis, 2011, *Ecomuseums: A Sense of Place*, Continuum, p. 38.

La intersección propuesta por Davis resalta una relación equilibrada del museo con su comunidad y el medioambiente, con el propósito de fomentar la identidad y consciencia patrimonial de las comunidades para la preservación del patrimonio natural y tener un mejor aprovechamiento del territorio y los recursos no renovables. Paralelamente, evidencia la importancia y el compromiso de los museos en adoptar una posición política frente al mundo, puesto que son centros para el desarrollo de estrategias de inclusión, interacción y tienen una voz implícita que hace que el mundo los escuche (Hooper-Greenhill, 2007a, p. 81).

Una comunidad consciente de su responsabilidad con su patrimonio y su territorio asume el compromiso de cuidar de él. En estos lugares es donde se lleva a cabo la relación hombre-naturaleza; son los lugares en los que se desarrollan los saberes, las tradiciones, las artes, los lenguajes, y todo ello pertenece a ese capital intangible definido como patrimonio inmaterial (Unesco, 2003). La estética ecológica enfatiza en cuidar del territorio; en la toma de consciencia del estado en que se encuentra, identificando sus problemas, sus potencialidades y sus futuros desarrollos.

La especialización de los museos a finales del siglo XX amplió el espectro con la “modernización conceptual, tecnológica y didáctica [...] con la expansión de los museos regionales, de los museos al aire libre, de los museos de arte y los centros de exhibición temporal (*kunsthalle*), y en la configuración e impulso a los ecomuseos” (Alonso Fernández, 2006, p. 79).

Una nueva etapa para los museos de arte moderno llegó con la apertura del MoMA de Nueva York, fundado en 1929, el Guggenheim de Nueva York en 1937 y el Museo de Arte Moderno de São Paulo en 1948; estos tenían como referente la exhibición de artistas

vivos y de vanguardias artísticas (surgidas en la primera mitad del siglo XX, como el impresionismo, expresionismo, cubismo y dadaísmo). El arte contemporáneo, situado en la segunda mitad del siglo XX, llegó con museos como el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, fundado en 1967, el Centre Pompidou en 1977, el Museo Reina Sofía en 1992, el MACBA de Barcelona en 1995 y el Guggenheim de Bilbao en 1997; estos son algunos de los museos que se han convertido en referentes en el mundo del arte. Abarcan colecciones con obras de arte posmoderno de las décadas de los 60 y 70: el neodadaísmo, el neoexpresionismo, el arte pop, el movimiento *fluxus*, o el minimalismo; y, en los 80 y hasta finales de siglo, con obras figurativas y abstractas como el *street art* y las obras conceptuales (videoarte, instalación, *performance* y multimedia).

En estos nuevos escenarios para la expresión artística, algunas de sus manifestaciones también se enfocaron en las preocupaciones por la finitud de los recursos naturales, que dieron los primeros pasos para explorar el papel de las artes en la toma de consciencia del “cuidado de la casa”.

Con estos nuevos espacios para el arte se marcan líneas muy determinadas hoy en día. También “los precios de los objetos artísticos y antigüedades comenzaron a registrar un irresistible crecimiento y un flujo constante en galerías, salas de subastas y tiendas especializadas, que afectaban cada vez más a la realidad del coleccionismo y los museos” (Alonso Fernández, 2006, p. 79). A esto se le suma la creación de los museos de ciencia y tecnología, los museos arqueológicos y los museos históricos, entre otros.

Las exposiciones temporales tuvieron éxito en las taquillas de los principales museos de arte en el mundo, acompañadas de campañas publicitarias que avivaron el espectáculo de exhibiciones únicas, y fomentaron el rol del curador. Sin duda revolucionó por

completo la idea de las muestras artísticas y de los contenidos culturales alrededor del mundo como grandes obras de arte, hallazgos arqueológicos, historias heroicas o temas comerciales, que ayudaron a sostener financieramente a los museos con la proliferación de oportunidades de aliados económicos y la generación de ingresos como resultado de la venta de productos y catálogos (Thomas, 2016, p. 42), lo que significó una verdadera mercantilización del museo que se sigue viviendo en la actualidad.

A su vez, se fortalecieron los intercambios que consolidaron una “política de paz entre los pueblos. Con ello, se vitalizó el conocimiento de los diversos patrimonios nacionales, y se intensificaron los esfuerzos para la investigación de las ciencias analíticas y técnicas de la preservación, conservación y restauración de las obras” (Alonso Fernández, 2006, p. 79). No se puede dejar de lado la continuidad de las ferias de arte y la Bienal de Venecia en el siglo XIX, más la creación de nuevas Bienales de Arte que, para el siglo XX y hoy en día, continúan siendo escenarios para la propagación artística del arte contemporáneo; la Documenta de Kassel, la Bienal de São Paulo, Art Basel y Arco Madrid fueron creadas en este período. Las Bienales emergieron como hecho crucial para la historia del arte ya que le dieron un enfoque a su discurso en términos de planeación y dirección curatorial, con exposiciones que reactivaron el desarrollo del diálogo social como también el intercambio interdisciplinar y ampliaron la disciplina artística en el mundo entero.

Es importante resaltar que, durante este período de expansión de los museos, también se pluralizaron sus estudios y las críticas museológicas, lo que originó un espectro más amplio de la disciplina. Así mismo, propició una gama más amplia de los métodos y enfoques aplicados en los museos para tratar de entender casos en específico. Esta época también se caracterizó por el compromiso de reunir los resultados prácticos en los

museos por medio de estudios académicos para hacer de la nueva práctica museológica una disciplina con mayor especificación metodológica y teórica (Macdonald, 2011).

El carácter sagrado del museo se transformó en “la concepción del museo-mercado que oferta productos culturales que son consumidos por el gran público y, como todo producto de mercado, debe renovarse constantemente” (Hernández Hernández, 1994, p. 51). Esto quiere decir que el museo se convierte desde el siglo XX en un escenario de consumo, en el cual la gran mayoría de los museos transformaron sus dinámicas museográficas para poder venderse como producto cultural y garantizar el mínimo de aforo para cubrir los costos de las exhibiciones. El afán de especializar los contenidos propició el concepto del museo-mercado ya que se ofrecían contenidos especializados para diversos tipos de público. Por lo que

el florecimiento de los museos obligó a una redefinición –conceptual y programática– de los existentes, y a una clasificación rigurosa y científica tanto de los antiguos como de los que surgían incesantemente después de la guerra con innovadoras propuestas, cada vez más específicas y expresivas del múltiple abanico del patrimonio para una nueva sociedad en constante crecimiento de ambiciones culturales cuantitativa y cualitativamente consideradas. El progreso tecnológico vino a contribuir de modo decisivo a la modernización de todas las tipologías museísticas, incluidas aquellas de configuración tradicional o convencional (Alonso Fernández, 2006, p. 79).

Tanto la postura ideológica y la especialización de los nuevos museos permitió que la relación museo/casa cumpliera otras funciones para la sociedad. Con los nuevos tipos y categorías de los museos, los procesos culturales se ubicaron en un primer plano; es aquí, con la nueva museología, como la relación del hombre con el entorno empieza a cobrar importancia y donde la construcción del museo/casa se presenta como un proceso constante de acumulación de las ensoñaciones.

No se puede dejar de lado la transformación que tuvo el museo como producto cultural y generador de ganancias, un aspecto que es ajeno a los intereses de la estética ecológica y que, para el siglo XXI, desde que el ICOM definió a los museos como entidades sin ánimo de lucro, se declara que este aspecto económico es secundario y que su objetivo es abarcar al individuo y a la comunidad de una manera más holística.

Desde la perspectiva de la estética ecológica para este período, el museo comienza a tener una postura reflexiva y empieza a desempeñar un papel como agente del cuidado del entorno natural, a raíz de la importancia política que adquirió con las cumbres mundiales, de tal suerte que el museo amplió su función con las dinámicas de la nueva museología y la creación de los ecomuseos, que posteriormente fueron las bases para el museo del siglo XXI, todo lo cual favoreció una postura más consciente de la relación entre el ser humano y la naturaleza.

1.1.3. El museo en el siglo XXI.

El papel que tienen los museos del siglo XXI en la sociedad es priorizar las actividades que apuntan a lograr la inclusión social, el diálogo intercultural, el compromiso público, la participación, el acceso, el empoderamiento de la comunidad y el estímulo de la creatividad y la innovación.

El nuevo museo o “postmuseo”, como lo denomina Eilean Hooper-Greenhill (2007b) en *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*, apoya un nuevo enfoque hacia un futuro positivo:

[...] tiene un elemento clave en el entendimiento de las relaciones complejas entre cultura, comunicación, aprendizaje e identidad que permiten soportar un nuevo acercamiento de las audiencias de los museos; un segundo elemento es la promoción de

una sociedad más igualitaria y justa; y estos puntos se incluye la aceptación de que la cultura trabaja para representar, reproducir y consecutivamente constituir identidades propias y conlleven un sentido de responsabilidad social ética (p. 1).

El museo junto con la comunidad ha transformado las prácticas culturales y, gracias a estas nuevas dinámicas, ha hecho que las comunidades se comprometan, participen y produzcan cultura, con la consiguiente consecución de nuevas audiencias para los museos. Ello ha permitido ampliar el papel del postmuseo y su área de acción con el acceso, la inclusión social, la participación, la interpretación y la representación. Con estos aspectos se hace posible que los museos tengan un papel en la toma de consciencia del “cuidado de la casa”. Durante este período se han proyectado acciones que van de la mano con la responsabilidad medioambiental, abandonando la idea del público pasivo, toda vez que el público tiene la potestad de tomar decisiones sobre el entorno y así tenerlos en cuenta en la construcción de museo. Su participación es determinante en el cambio de las dinámicas del museo con respecto al cuidado del medioambiente, tema cuyo análisis se desarrollará a profundidad en el segundo capítulo.

En este contexto, el ICOM ha cumplido un papel principal para los museos, los profesionales de los museos y como referente internacional para su comunidad. Según los estatutos del ICOM en la XXII Asamblea General celebrada en Viena en 2007, se define al museo y su función en los siguientes términos:

El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y

expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo (ICOM, 2017, § 1).⁴

Con la nueva museología, se inició un proceso de interacción con la sociedad en diferentes niveles; la función educativa y la función pública del museo. Con este nuevo proceso de interacción se habla de una mayor consciencia del estado del museo y de sus obligaciones para con la sociedad (Heijnen, 2010) que son los pilares para los museos del siglo XXI.

Incluso los museos de este siglo se ven de una manera diferente en comparación con los museos de los siglos XVIII, XIX y XX, ya que los museos en la actualidad se han enfocado menos en las adquisiciones de obras y más en los trabajos e impactos en las comunidades. Es por lo anterior que los museos del siglo XXI tienen como piedra angular de su desarrollo y significado a las audiencias; en conjunto con las instalaciones, la ubicación y la colección.

Una prueba de ello es la publicación del informe elaborado por la Asociación de Museos del Reino Unido en 2013, *Museum Change Lives. The MA's vision for the impact of museums*, donde declara que

Los museos cambian la vida de las personas. Enriquecen las vidas de los individuos, contribuyen a crear comunidades fuertes y dinámicas y ayudan a construir una sociedad más justa. Los museos, por otra parte, mejoran y se regeneran en gran medida gracias a la capacidad y creatividad de su público (AAM, 2013, p. 2).

⁴ Esta definición actualmente se encuentra en reestructuración, debido a que después de la Conferencia General en Milán en 2016 se creó el Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials (MDPP, 2017-2019) que, por medio de diálogos entre los miembros, explora las condiciones, valores y prácticas compartidas, pero también profundamente disímiles de los museos en sociedades diversas y que cambian rápidamente. En palabras de Jette Sandahl, presidenta del MDPP, la definición vigente “No habla el idioma del siglo XXI [...] Parece necesario, por lo tanto, historiar, contextualizar, desnaturalizar y descolonizar la definición de museo” (ICOM, 2017, § 2-3).

El museo en este período trabaja en procura de la accesibilidad de las audiencias, basándose en una amplia gama de habilidades, conocimientos, experiencias y redes, tanto en la dimensión conceptual como en la dimensión física. Los museos son cada vez más ambiciosos, construyen más relaciones con las comunidades y tienen como finalidad contribuirle a la sociedad (García Fernández, 2015).

Al respecto, José Linares Ferrera (2018), presidente del Comité cubano del ICOM, expresa:

Si nos proponemos definir o más bien, redefinir el museo del presente siglo es importante reflexionar con profundidad sobre cada una de sus funciones y de algún modo redefinirlas en sus contenidos para una sociedad cada vez más compleja y cambiante; dicho de otro modo, conviene redefinir al museo desde una nueva y diferente óptica política, sentando la premisa de la diversidad de museos, de sus tipos, no todos son iguales y si bien actúan sincrónicamente, no [lo hacen] del mismo modo y en el mismo lugar. Y cabe analizar en qué medida el museo contribuye o puede contribuir a ese desarrollo de la sociedad del que se habla con frecuencia, compuesta, como señalaba anteriormente, por públicos cada vez más heterogéneos, con intereses diferentes, diferentes estructuras cognitivas y en la mayor parte de los casos, sobre todo, pensando en los jóvenes, de nuevos y diversos instrumentos tecnológicos (p. 41).

El museo amplió su rol en la sociedad, como lo describe Linares Ferrera, con las nuevas funciones que cumple en las dinámicas sociales. Estas nuevas dimensiones fueron discutidas en septiembre de 2019 en la XXV Asamblea General del ICOM, en donde se presentó la nueva definición de museo la cual fue ampliamente debatida en la Asamblea y, como no se pudo lograr un consenso, fue necesario ampliar el plazo para repensarla y tomar la decisión en la Asamblea General del 24 de julio de 2020.

Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and

challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing (ICOM, 2020a, § 4).⁵

La anterior definición del museo evidencia la ampliación del rango de acción de este en el transcurso del tiempo. Hay una diferencia significativa frente al interés del museo del siglo XX, especialmente con el museo-mercado, que va en contravía con la anterior declaración y con el principio mismo de la estética ecológica.

Hace unas décadas, el afán era recopilar, proteger, documentar y preservar objetos para el beneficio público o como símbolos represivos y autoritarios de una modernidad sólida e inmutable y, de hecho, todavía hay algunos museos que se aferran a las prácticas de los siglos pasados. Lo cual contrasta con el interés de los museos del presente siglo, los cuales se transforman en espacios con fines educativos y en experiencias comunitarias que propician el diálogo, la interacción y la participación de todos los grupos sociales (en especial los vulnerables) con las colecciones, para preservarlas, investigar, interpretar, exponer, y *“ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y el bienestar planetario”* (ICOM, 2020a, § 4, el énfasis es mío). Aspectos que permiten pensar que este tipo de

⁵ Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre el pasado y el futuro. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.

instituciones son relevantes para cuestionar cuál es el papel del museo en relación con la toma de consciencia del cuidado del medioambiente. Incluso en la misma Asamblea del ICOM, en la Resolución N.º 1 “*On sustainability and the implementation of Agenda 2030, Transforming our World*” se consideró que las actuales demandas de la humanidad en el planeta son insostenibles. La Tierra y todos sus habitantes, humanos y no humanos, se enfrentan a una serie de crisis ambientales y sociales sin precedentes, cuyos impactos propician la creciente desigualdad, las guerras, la pobreza, el cambio climático y la pérdida de biodiversidad, con la consiguiente amplificación de las crisis (ICOM, 2020b).

Los museos y sus áreas de acción son fuentes confiables de conocimiento, atesoran recursos invaluable para involucrar a las comunidades para crear un futuro que involucre la estética ecológica por medio de estrategias como el acceso, la inclusión social, la participación, la interpretación y la representación, las cuales se detallan a continuación.

Acceso.

El informe *Renaissance in the Regions* del gobierno del Reino Unido, en 2001, expresó el principio subyacente de la siguiente manera:

Las colecciones de museos y galerías pertenecen a todos [...] La misión de los museos se puede expresar simplemente. Es hacer que estas colecciones sean fácilmente accesibles y útiles para las personas de hoy y preservarlas para que puedan ser utilizadas por las generaciones futuras [Los museos] son importantes para la sociedad no solo por sus colecciones irremplazables, sino también por su educación, valor social y cultural; así como por la contribución que hacen para mejorar la vida de las personas y la comprensión de culturas y puntos de vista desconocidos (citado en Lang, 2006, p. 29).

El acceso a los museos tiene una connotación histórica, ya que en los períodos anteriores no era privilegio de todos los “públicos” acceder a este tipo de instituciones,

incluso en el período del siglo XX cuando se estableció que los museos estaban en función de la sociedad. Los museos del siglo XXI se han orientado a mejorar la gestión y servicio al público, creando experiencias orientadas a diferentes audiencias, como las familias, los discapacitados, la tercera edad y los jóvenes, garantizando el acceso a todos, incluidos los grupos minoritarios y los desfavorecidos en un sentido intelectual, físico y cultural; como consecuencia, y debido a las necesidades particulares de dichos grupos, se han implementado complejas modificaciones en las instituciones, e incluso esas mismas comunidades han desempeñado un papel activo y participativo en las actividades generales de estas (Reeve & Woollard, 2006).

Esta nueva relación hace que los museos, primero, reconozcan la diversidad de los públicos, comunidades o audiencias a las que sirven, y segundo, que estas instituciones sean agentes sociales que contribuyen a mejorar sus problemáticas, además de brindar otro tipo de intereses e interacciones del público con su patrimonio pues ello está relacionado con la supervivencia del museo, su rol y su relevancia para con la sociedad (Crooke, 2006). En efecto, un museo sin público no tendría sentido. A su vez, la relación entre la comunidad y el museo permite comprender de una manera más refinada los complejos entretreídos entre cultura, modos de comunicación, modos de comprensión e identidades (Hooper-Greenhill, 2007a).

En palabras de Barrett (2011), el museo del siglo XXI “lucha por negociar entre los restos de una retórica anterior de «público» y nuevas prácticas y tipos de espacios diseñados para atraer nuevas audiencias, involucrar a nuevas comunidades y responder a la localidad o nación dentro de la cual se encuentran” (p. 3).

Inclusión social.

La inclusión social en los museos ha requerido, de acuerdo con el planteamiento de Richard Sandell (2003) en su libro *Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change*, un cambio paradigmático en el propósito y el papel de los museos en la sociedad, y variaciones concomitantes en las prácticas de trabajo. El autor resalta que los museos del siglo XXI pueden contribuir con la inclusión social en el plano individual, comunitario y social.

En el plano individual o personal, el compromiso con los museos puede procurar resultados positivos, propiciando una mayor autoestima, confianza y creatividad. En cuanto a la dimensión comunitaria, los museos pueden actuar como un catalizador para la regeneración social, empoderando a las comunidades para aumentar su autodeterminación, desarrollar su confianza y sus habilidades para tomar un mayor control sobre sus vidas y propender por el desarrollo de los vecindarios en los que viven. Por último, los museos, por medio de la representación de comunidades inclusivas en colecciones y exhibiciones, tienen el potencial de promover la tolerancia, el respeto intercomunitario y de desafiar los estereotipos (Sandell, 2003, p. 45).

Por otro lado, los museos han demostrado su potencial para contribuir a combatir problemas como los de la mala salud, la alta criminalidad, el bajo nivel educativo y el desempleo. Sandell expone que esta visión se ha expandido en el campo internacional, enfatizando la importancia de este nuevo papel del museo, y apoyando la formación de asociaciones comunitarias en el seno de los museos que tienen como objetivo mejorar la salud, el bienestar, las relaciones comunitarias y el servicio social para mitigar las desventajas de sus comunidades (2003, p. 46).

La inclusión puede definirse como un estado de ser y sentirse valorado, respetado y apoyado. Cada individuo debe contar con las mismas oportunidades para aprovechar al máximo su vida y sus talentos. Es importante reconocer que ciertos grupos de personas han sufrido exclusión social en el pasado y aún en la actualidad (Museums Association, 2014). Los excluidos no pueden participar de una manera plena en la vida social, política y económica de un país. Históricamente, el sector cultural y los museos han sido vistos como entornos de exclusión, en la medida en que su acceso privilegia a ciertos grupos sociales, subordinando o rechazando otro tipo de manifestaciones ajenas a sus privilegios, ya sea directa o indirectamente.

En contraste, hoy en el mundo existen diferentes casos de inclusión social en los museos de arte; por ejemplo, podemos mencionar el programa *Acciones multiplicadoras: el museo y la inclusión sociocultural* de la Pinacoteca de São Paulo, dirigido a habitantes de la calle, farmacodependientes, víctimas de violencia doméstica y sexual, migrantes, refugiados y transgénero, entre otros grupos marginales. Este programa fue muy exitoso en campo museístico latinoamericano (Aidar *et al.*, 2016).

Con la inclusión social de las diferentes audiencias o públicos en los museos, estos han tenido la oportunidad de reinventarse como instituciones (activa) y cambiar la relación con sus públicos desde escenarios “activistas y políticos que encarnan ideales populares como la democracia, la libertad y la comunidad” (Ziska *et al.*, 2018, citados por Denning, 2019, p. 32). Dinámicas que van forjando una cultura participativa.

Participación.

La participación se define como

una cultura con relativas pocas barreras para la expresión artística y el compromiso ciudadano y cuenta con un apoyo fuerte para crear y compartir las creaciones de los

individuos; asimismo, requiere algún tipo de orientación informal donde los más experimentados ayudan a los principiantes. En una cultura participativa, sus miembros también creen en la validez de sus contribuciones y sienten algún tipo de conexión social con los otros (al menos sus miembros se preocupan de las opiniones de otros sobre los que han creado). También plantea Jenkins [...] que la cultura participativa está emergiendo como la cultura que absorbe y responde a la explosión de las nuevas tecnologías en los medios que hacen posible que el consumidor medio pueda archivar, anotar, apropiarse y recircular los contenidos de esos medios de manera influyente (García Fernández, 2015, pp. 42-43).

El museo que utiliza la participación como estrategia de funcionamiento busca estimular la interacción social entre los visitantes, y respuestas creativas-activas; directamente, con el compromiso hacia las colecciones, pretende suscitar reflexiones y agregar contenido a la institución, así como empoderar a los participantes y a sus comunidades para que participen activamente en una sociedad más amplia y mejoren su propia vida, y que las comunidades se unan al aprendizaje conjunto con el museo.

Hay varias formas en las que se puede estimular la participación de los grupos sociales en el museo, con el diseño y montaje de exhibiciones, contenido de programas e, incluso, con la creación de nuevos museos que les aporten a determinados entornos:

Estos procesos suponen siempre la participación y organización colectivas; el establecimiento de distintos diálogos al interior de uno o varios grupos de la sociedad; un proceso de gestión e interlocución entre diferentes actores sociales y políticos; la construcción de referentes de pertenencia e identidad; la manipulación, apropiación y trabajo con y sobre la memoria social; la recuperación de saberes y la valoración de las comunidades o grupos como expertos, o como autores legítimos de aquello que se enuncia [...] Esto puede ser parte de un ejercicio democrático de ampliación o consolidación de la democracia, incidencia en la construcción de lo público, movilización social, que, además del impacto formativo personal que pueda suponer la experiencia en sí misma, sirve en la construcción de condiciones que permitan que los

colectivos sean comunidades y no masas, comunidades en las que cada integrante tenga autonomía y conciencia histórica [...] (Maceira, 2009, pp. 13-14).

La participación señala vías en las que, con la integración de comunidades, los museos del siglo XXI construyen una voz para el mundo y expresan las dinámicas de la inclusión en la vida diaria. La metodología de la participación, propuesta por Nina Simon (2010) en *The Participatory Museum*, busca proveer las herramientas para que las instituciones puedan crear un espacio para la comunidad que sea relevante, multilocal y dinámico. La teoría de la participación se basa en la analogía de los andamios: cada participante es responsable de compartir su experiencia y transmitir su parte a los demás. Cuando se unen las experiencias de todos los participantes se completa la estructura, retando a las personas para que compartan con los otros y construyan la voz del museo. La metodología propuesta por Simon soporta uno de los propósitos de los museos de hoy en día, el cual es involucrar a las comunidades en el proceso del quehacer de la institución (*museum-making*) (Scott, 2013, p. 8).

Interpretación.

Otra línea de acción del museo de siglo XXI es el uso de la interpretación, que fue introducida por primera vez por el naturalista Freeman Tilden, quien consideraba que la interpretación era una actividad educativa que revelaba significados y relaciones de ideas mediante el recurso didáctico del contacto directo con los objetos. En los museos se ha utilizado para comprender y presentar el patrimonio construido por el ser humano, así como para comunicar y estimular al público (Hooper-Greenhill, 1999a).

La interpretación es el instrumento más eficiente para crear significado: es dinámica, crea vínculos entre el pasado y el presente, y puede adaptarse a cualquier tipo de

audiencia, teniendo en cuenta su identidad y las realidades del lugar. La interpretación invita a un diálogo abierto basado en negociaciones constantes, “permite la verificación y la reevaluación continua, la revisión de ideas, la prueba de otras nuevas y el rechazo de las que no funcionan” (Hooper-Greenhill, 1999b, p. 47). El museo del siglo XXI reinventa la puesta en escena de sus colecciones y esto es crucial porque permite contribuciones de todos los grupos involucrados, estimulando formas de leer objetos e identificar sus significados o características sobresalientes para los individuos y las comunidades.

Otro aspecto relevante de la interpretación es que potencializa la comprensión de los valores culturales, de los entornos naturales y de los construidos por el ser humano, por medio del contacto directo del visitante con el elemento, apoyado en una estructura de comunicación que sea atractiva, comprensible y relevante para este; además, debe contar con un guion lógico en torno a una idea central motivadora, para lograr mantener con ello la interacción participativa entre el elemento y el visitante.

Representación.

La representación en los museos es una línea esencial para su desarrollo. Debido a los efectos sociales y políticos de la representación en los contenidos de las colecciones y las actividades institucionales, estos se han adaptado para incluir a las diferentes audiencias con la representación de diversas comunidades de maneras más respetuosas y equitativas para ampliar la relación del museo con la sociedad.

Uno de los retos que han tenido los museos de arte en el siglo XXI es la inclusión de los nuevos medios y la digitalización de las colecciones para la generación de nuevas representaciones de las obras. Andrew Dewdney (2017) en *Art Museum Knowledge and the Crisis of Representation*, señala que

Sin embargo, el mundo hipermoderno está ahora en una fase post-digital e Internet es el defecto de comunicación de facto en el que muchos hablan con muchos. Los modos de representación tanto analógicos como cívicos construyeron posiciones de autoridad cultural basadas en una tradición selectiva de conocimiento disciplinario y valor cultural, que ahora se ve desafiado por el carácter descentralizado, distribuido y en red de la cultura postdigital. Esta es la expresión más reciente de la crisis de representación, que ha sido sistémica en las sociedades posindustriales durante las últimas dos décadas y que ha tenido consecuencias de largo alcance para la reproducción del conocimiento, la gobernanza y la estética (2017, p. 5).

La reinterpretación es posible en la medida en que los contenidos sean relevantes para el público y cumplan con un alto nivel de calidad que permitan el goce y la experiencia estética. Un caso de representación sería el del Centro MORI Building Digital Art del colectivo TeamLab en Tokio, el cual abrió sus puertas al público en 2018 ofreciendo una experiencia estética basada exclusivamente en el arte digital por medio de proyecciones y ordenadores que hacen que las obras, basadas en la naturaleza, reaccionen al contacto con el público.

La experiencia es hoy un aspecto que va más allá de la exhibición de colecciones; la relevancia se da cuando se diseñan y proyectan momentos que marquen la vida social con la socialización y la interacción al interior de los museos. Las nuevas generaciones se motivan más por las experiencias que por los objetos tangibles: optan por acumular momentos memorables, aspecto que los museos están teniendo en cuenta para el desarrollo de sus exposiciones, como es el caso del Centro MORI Building Digital Art.

El arte de la relevancia, como lo describe Nina Simon en su libro *The Art of Relevance* (2016), determina que los museos de hoy tienen retos diferentes a la hora de impactar en el público, toda vez que los procesos culturales ya no se tratan de familiaridades, sino que han de trascender a un ejercicio de empatía y que comprendan lo que le importa a su público.

Al visibilizar las líneas de acción del museo del siglo XXI y las transformaciones que han tenido para la sociedad, se hace posible pensar que el museo es un escenario para la toma de consciencia del cuidado del medioambiente mediante una práctica de cambio y regulación, una transición: la cuestión es cómo imaginar –más allá de la crisis y hacia otro lugar– un desplazamiento continuo de lo real, una alteridad del espacio construida en la propia vida. Algunos resultados se evidencian en las posturas y en las prácticas museísticas, como las del American Alliance of Museums cuando se pregunta: *Do we all envision the ideal museum that is in perfect ecological balance with its systems, bioregion and community?* (AAM & the PIC Green Professional Network, 2013, p. 7).⁶

La pregunta que se hace la organización al imaginarse que el museo puede llegar a estar en balance ecológico con sus sistemas, con las bioregiones y con las comunidades, abre caminos para que el sector de los museos, tanto en Estados Unidos como en otros lugares del mundo, se cuestionen sobre su rol institucional ante la sociedad para, de este modo, contribuir a las necesidades mundiales descritas anteriormente con las políticas del Desarrollo Sostenible establecidas en las diferentes cumbres mundiales.

Los cinco aspectos (el acceso, la inclusión social, la participación, la interpretación y la representación) en vía de implementación en el museo del siglo XXI abren los caminos para poder construir un escenario para la estética ecológica. Las audiencias, por ejemplo, son parte fundamental del proceso de construcción de museo y de su consciencia hacia el cuidado de los recursos naturales; cada día están más presentes en sus acciones diarias. Otro aspecto es la participación, que se puede convertir en una plataforma para trabajar la

⁶ ¿Todos imaginamos al museo ideal que esté en balance ecológico perfecto con sus sistemas, bioregiones y comunidades?

estética ecológica; Simon (2010) resalta que la participación comunitaria puede ayudar a la unión de las personas que trabajan en pro de la protección del medioambiente y producir resultados positivos.

Con el campo de acción que tienen los museos en el presente siglo, sí es posible pensar que la estética ecológica es un escenario para la toma de consciencia del cuidado del medioambiente. El compromiso y el desafío de la institución del museo es reconocer las formas en que las comunidades relacionan las observaciones con el entorno ecológico, que evocan a la memoria, la historia, las experiencias comunitarias, las explicaciones morales y las tradiciones culturales, y cómo las comunidades se conectan con una cultura participativa.

2. La toma de consciencia del “cuidado de la casa” como postura política de las naciones en el siglo XXI y sus implicaciones en los museos

Este segundo capítulo resume el panorama político de las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, con la creación e implementación de las políticas del Desarrollo Sostenible para el cuidado del medioambiente y el uso responsable de los recursos naturales desarrolladas por las Naciones Unidas y los países miembros en las cumbres mundiales que serán desglosadas a lo largo del capítulo. Discusiones sobre el desgaste y la explotación desmedida de los recursos naturales que cada día se hacen más críticos en todos los campos de la vida humana.

Bajo esta nueva perspectiva, y dadas las políticas implementadas por el Desarrollo Sostenible, los museos comenzaron a tener la necesidad de incorporar estos lineamientos en sus prácticas, políticas, estándares, exposiciones y programas.

2.1. Revisión de políticas relacionadas con el Desarrollo Sostenible

La humanidad ha traspasado los límites de la ecoesfera, es decir, la interconexión de los componentes vivos y no vivos en el planeta. El cambio climático concomitante está afectando negativamente los ciclos naturales como consecuencia del aumento desmedido de las emisiones de carbono que afectan la supervivencia del hombre en la Tierra. Su resultado es la combinación de sobrepoblación, pobreza y sobreproducción, asociadas al excesivo consumo de energía y el uso de métodos extremos para extraer los recursos naturales de la biosfera (McLuhan & Powers, citados por Sutter, 2006, p. 206).

Douglas Worts (2006) en *Fostering a Culture of Sustainability* resalta que los recursos naturales de la biosfera son menos de los que la humanidad demanda para su propio

beneficio. Por lo tanto, es obligación de las comunidades cambiar la forma de habitar el planeta por medio de un accionar consciente que involucre los alcances de la cultura.

Como resultado de esta situación, las naciones han empezado a cambiar la manera de habitar el planeta, proponiendo nuevas perspectivas ideológicas y formas de actuar con enfoques revolucionarios que comprenden lo económico, lo político, lo cultural y lo ético, basadas en la reducción del consumo de los recursos naturales para lograr vivir dentro de la capacidad de carga de la Tierra (Worts, 2006, p. 158).

Es en las últimas décadas del siglo XX cuando emerge la toma de consciencia del impacto que tienen en la naturaleza el desarrollo económico desmedido y el incremento alarmante de los problemas medioambientales. En las Naciones Unidas incidió la creación en 1983 de la Comisión de Desarrollo y Medioambiente “integrada por un grupo de personalidades del ámbito científico, político y social, representativos de los diversos intereses existentes en la comunidad internacional” (Gómez Gutiérrez, 2013, p. 91). La comisión fue dirigida por la señora Gró Harlem Brundtland, en aquel entonces primera ministra de Noruega, y por eso el informe lleva su apellido.

La Comisión recibió el mandato de elaborar un informe que diera respuesta a las siguientes inquietudes:

- Analizar los temas vinculados al desarrollo y el medioambiente y formular propuestas al respecto.
- Proponer nuevas formas de cooperación internacional capaces de influir en los temas de desarrollo y medioambiente para alcanzar los objetivos propuestos.
- Promover niveles de comprensión y compromiso con estos objetivos por parte de individuos, organizaciones, empresas, institutos y gobiernos (Gómez Gutiérrez, 2013, p. 91).

El informe Brundtland publicado en 1987 por la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y Desarrollo bajo el título de *Nuestro futuro común*, introdujo el concepto de Desarrollo Sostenible, “planteando la posibilidad de obtener un crecimiento económico basado en políticas de sostenibilidad y expansión de la base de los recursos naturales” con el fin de lograr un mejor uso de estos y “garantizar el progreso humano sostenible y la supervivencia del hombre en el planeta” (UPV, s. f., § 2). Con tres ejes rectores: sostenibilidad ambiental, económica y social, que se resumen en: “Está en manos de la humanidad hacer que el desarrollo sea sostenible, duradero, o sea, asegurar que satisfaga las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones para satisfacer las propias” (Naciones Unidas, 1987, p. 23).

Con la elaboración del informe Brundtland el concepto de Desarrollo Sostenible cobró relevancia y condujo a una valoración sobre las consecuencias futuras, incluyendo la capacidad de supervivencia de la especie humana:

Este informe no pretendía predecir el futuro del planeta sobre la base de lo que venía sucediendo en la economía global en las dos décadas precedentes, sino que más bien su propósito se centraba en formular un llamado de alerta a la consciencia mundial y brindar una plataforma para la toma de decisiones, esencialmente por parte de los líderes políticos, con vistas a garantizar los recursos imprescindibles para el sustento de las generaciones actuales y futuras (Gómez Gutiérrez y Díaz Duque, 2013, p. 14).

La definición de Desarrollo Sostenible originó una priorización de las agendas mundiales de las naciones para abordar dicha problemática. Esto hizo que las compañías y los gobiernos reestructuraran sus políticas y operaciones de costo/beneficio, al igual que contemplaran la reducción en la emisión de carbono (Madan, 2011, p. 22) para frenar el cambio climático y establecer un eje para la construcción de una sociedad igualmente

sostenible, que involucrara la preservación de los recursos naturales para que las futuras generaciones tengan la oportunidad de poder acceder a ellos.

Después del informe Brundtland tuvo lugar en Río de Janeiro la Primera Cumbre de la Tierra, convocada en 1992 por las Naciones Unidas, donde se asume por primera vez el Desarrollo Sostenible como guía para la formulación de políticas para la protección del medioambiente. La Cumbre dio paso a un conjunto de acuerdos internacionales llamados a enfrentar varios de los problemas medioambientales recogidos en el Informe Brundtland. En esta reunión se estableció una Comisión que redactó el informe *Agenda 21*, que reúne una serie de recomendaciones para la implementación del Desarrollo Sostenible en el mundo y ratificó el compromiso de las 179 naciones que se comprometieron en lograr su cumplimiento (Naciones Unidas, 1992).

En 1997, el Protocolo de Kioto planteó los principios del Desarrollo Sostenible para la reducción de gases de efecto invernadero. Posteriormente, en 2002, la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible de Johannesburgo ratificó el anterior tratado y reforzó los avances logrados hasta el momento en las cumbres anteriores, a la vez que estableció fechas límites para la obtención de resultados de la medición de los logros acordados.

Diez años después, en 2012, se llevó a cabo Río+20 (*El Futuro que queremos*); allí, Sarah Cook, directora del Instituto de Investigación de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social (UNRISD), planteó la implementación de la economía verde en el contexto del Desarrollo Sostenible ambiental, económico y social, para fortalecer el Programa de Naciones Unidas para el Medioambiente (PNUMA) con el objetivo de reducir la huella de carbono, mejorar la eficiencia del uso de los recursos e incluir a la sociedad en los planes del Desarrollo Sostenible para erradicar la pobreza (UNRISD, 2012; Río+20, 2012).

Posteriormente, en el año 2015 se efectuó en París la reunión denominada Cambio Climático 2015 (COP21), a la que asistieron 196 naciones que pactaron acciones en pro de reducir el cambio climático mediante la implementación de nuevas tecnologías verdes y comprometer a todos los países a que, cada cinco años, comuniquen y mantengan sus objetivos de reducir las emisiones, así como la puesta en marcha de políticas y medidas nacionales para alcanzar lo acordado. El documento fue ratificado en abril de 2016, en Nueva York, por 174 países que suman más del 55 % de los que componen el planeta Tierra (BBC, 2015).

El acuerdo parece reflejar la magnitud del cambio climático y establece un objetivo muy ambicioso: limitar el calentamiento global a 1.5 °C por encima de los niveles preindustriales. Es un camino con muchos retos para las naciones, ya que el acuerdo no indica una ruta a seguir, y no menciona el daño de los combustibles fósiles, cuyo papel en la disminución medioambiental es muy claro.

Irina Bokova, Directora General de la Unesco, declaró al respecto:

“Cambiar las mentalidades, no el clima” ha sido el lema de la Unesco en la COP21. Los programas y la experiencia de la Organización se han expuesto en toda una serie de actos paralelos durante la Conferencia para subrayar el potencial de las ciencias naturales y sociales, la investigación de los océanos, la educación y la cultura para impulsar nuevos enfoques del desarrollo con vistas a alcanzar las metas del programa de desarrollo para 2030 aprobado por la Asamblea General de Naciones Unidas en septiembre pasado (Unesco, 2015, § 3).

En septiembre de 2015, las Naciones Unidas y entidades de la sociedad civil se reunieron en Nueva York para la XVII Asamblea General de la ONU, en la que se adoptó la *Agenda 2030* que plantea 17 Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS) con 169 metas

de carácter integrado e indivisible, que abarcan las esferas económicas, sociales y ambientales. Y declaran:

Estamos resueltos a poner fin a la pobreza y el hambre en todo el mundo de aquí a 2030, a combatir las desigualdades dentro de los países y entre ellos, a construir sociedades pacíficas, justas e inclusivas, a proteger los derechos humanos y promover la igualdad entre los géneros y el empoderamiento de las mujeres y las niñas, y a garantizar una protección duradera del planeta y sus recursos naturales [...] (Naciones Unidas, 2015a, § 5).

La Agenda implica un compromiso común y universal e incluye nuevas esferas como el cambio climático, la desigualdad económica, la innovación, el consumo sostenible, la paz y la justicia, entre otras prioridades. Es la continuidad de un proceso paradigmático del “cuidado de la casa”, en el que se identificaron prácticas humanas a modificar que se han venido transformando en acciones conscientes y una relación hombre-naturaleza más equilibrada. En términos de la estética ecológica, las políticas y los ODS permiten fortalecer la toma de consciencia del cuidado por el entorno, por el otro, del estado en que se encuentra, identificando sus problemas, sus potencialidades y sus futuros desarrollos.

La estética ecológica es la creación de consciencia del “cuidado de la casa”. En los entes gubernamentales con las políticas y ODS propuestos en las cumbres mundiales sobre el medioambiente existe la necesidad de ampliarla e incluirla en todos los ámbitos de la vida humana (De Varine, 2006, p. 225; Janes & Conaty, 2006, p. 13). Los museos empezaron a entender la necesidad de incorporar los lineamientos del Desarrollo Sostenible a sus prácticas en cuanto instituciones responsables de la gestación de cultura al servicio de la sociedad en busca de la protección del medioambiente (Guattari, 1996) y su preservación (Worts, 2006, p. 335). Desde entonces, muchos museos la han venido

adoptando en sus políticas, prácticas, estrategias y contenidos de las colecciones, puesto que son espacios de acción, interacción, diálogo y construcción con la sociedad que facilitan una reflexión sobre estas temáticas.

2.2 Los museos del siglo XXI y la implementación del Desarrollo Sostenible en los diferentes contextos

Los museos han sido instituciones irrigadoras y preservadoras de la cultura en las diferentes áreas de la formación humana, desde las artes hasta la ciencia. Janet Marstine en *New Museum Theory and Practice* enfatiza que “los museos no pueden ser espacios neutrales que hablan sin ninguna intención, su voz tiene autoridad; los museos están conformados por individuos que hacen elecciones subjetivas” (2011, p. 2). Ella sostiene que la nueva teoría museológica debe “naturalizar las políticas y las prácticas profesionales de sus empleados, lo cual hace que las decisiones tomadas por los trabajadores reflejen los sistemas de valores subyacentes a las narrativas institucionales” (p. 5), ya que los museos son dinámicos y reflejan el comportamiento y la actividad humana.

Es por esto por lo que los museos tienen la obligación y la capacidad de “sintetizar y fomentar la comprensión de la interrelación de los problemas ambientales y sociales que enfrentamos” (Janes, 2009, p. 103), así como “una oportunidad real de imaginar un futuro positivo donde podríamos consumir menos cosas, ser más conscientes de nuestra relación con la naturaleza y crear un mundo agradable, pero no menos interesante” (2009, p. 103). Esto, con el objetivo de que las comunidades asuman una misión colectiva, en la cual se introduzca el Desarrollo Sostenible en el quehacer cultural cotidiano para la preservación, cuidado, investigación y sostenibilidad del entorno.

El presidente del ICOM (Consejo Internacional de Museos), Hans-Martin Hinz resalta:

Los museos, en cuanto educadores y mediadores culturales, están adoptando un papel cada vez más vital a la hora de contribuir a la definición e implementación de un desarrollo y unas prácticas sostenibles. Los museos deben ser capaces de garantizar su función de salvaguardar el patrimonio cultural, pues es posible que aumente la precariedad de los ecosistemas, las situaciones de inestabilidad política y los retos asociados a todo ello, ya sean naturales o causados por el hombre. La labor que realizan los museos, con la educación y las exposiciones, por ejemplo, debe ir dirigida a crear una sociedad sostenible. Tenemos que hacer todo aquello que esté en nuestras manos para garantizar que los museos promuevan la cultura del desarrollo sostenible en el mundo (ICOM, 2015, § 3).

De acuerdo con el presidente del ICOM, los museos deben ser escenarios para lograr la implementación de las políticas del Desarrollo Sostenible, enfocadas al cuidado del medioambiente. Estas políticas se definieron en la conferencia *Environmental Guidelines ICOM-CC and IIC Declaration* en Melbourne 2014 y estipulan que los museos y las colecciones deben reducir el impacto medioambiental para mitigar el cambio climático, mediante la reducción del consumo de energía y la utilización de energías eco-amigables (ICOM-CC, 2014).

Otras formas en las que pueden contribuir los museos son la educación y la toma de consciencia sobre la responsabilidad en la conservación del medioambiente. El rol del museo es llegar a las audiencias y concientizarlas para que tomen consciencia de su responsabilidad ecológica.

Con el Acuerdo de París, la *Agenda 2030* y la creación de los ODS de 2015, el ICOM creó el Grupo de Trabajo sobre Sostenibilidad, cuya misión es ayudar al ICOM a integrar los ODS y el Acuerdo en “todas sus actividades, así como apoyar a sus miembros y a sus

museos miembros a contribuir de manera constructiva en la defensa de los ODS y en pro de la mitigación y adaptación al cambio climático” (ICOM, 2018, § 4).

De los ODS, algunos de ellos están vinculados de manera directa con los objetivos del museo, entre ellos los de proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural, apoyar la educación para el desarrollo sostenible y favorecer la investigación y la participación cultural. Pero en un sentido expandido, la aplicación de los ODS se relaciona con el Desarrollo Sostenible y los museos también contribuyen a la consciencia de cuidar el entorno que los rodea, así como con el uso adecuado de sus recursos y al demostrar que son escenarios de relevancia e impacto en la implementación de esas políticas.

Los museos cumplen un papel fundamental en la implementación de los ODS ya que ofrecen una infraestructura mundial, ayudan a pensar sobre los desafíos y las oportunidades en los diversos contextos, además de contar con plataformas filosóficas misionales, contempladas en las declaraciones de sus misiones y sus visiones.

A lo anterior se le suma la formación y la experiencia de sus empleados, las prácticas, la educación, el contenido de las colecciones, el diseño sostenible y la voz del museo, para sensibilizar y concientizar al público en aras de ser un ejemplo para las personas; de forma tal que auspicien en sus visitantes un proceso educativo, un compromiso personal y social para empoderarlos con la preservación y el cuidado del medioambiente.

Henry McGhie, fundador de Curating Tomorrow, y miembro del Grupo de Trabajo sobre Sostenibilidad del ICOM, durante la sesión del ICOM en Kioto 2019 declaró que

Los conceptos de patrimonio, tradición y sostenibilidad están estrechamente relacionados, ya que el futuro se basa en los cimientos del pasado y del presente. Transmitimos nuestras ideas, colecciones y tradiciones, pero también las cosas que son

más difíciles de manejar: nuestros desperdicios, los resultados de nuestras elecciones y estilos de vida actuales. En ese sentido, la sostenibilidad y las tradiciones están vinculadas con las relaciones intergeneracionales y los impactos positivos y negativos. Actualmente estamos usando el mundo de manera insostenible. Vemos que las tradiciones y los conocimientos tradicionales desaparecen más rápido que nunca, al igual que la naturaleza está amenazada. Pero aún hay esperanza. Las tradiciones y la cultura material en los museos son una tremenda fuente de información e inspiración sobre las relaciones positivas entre las personas, los pueblos y la naturaleza. Podemos recurrir a estos para imaginar y comenzar a crear futuros deseables, sea cual sea nuestro contexto (ICOM, 2019, § 4).

Los siguientes apartados exponen la revisión de los diferentes contextos en los museos del siglo XXI amparados por el ICOM, en los que las instituciones han incorporado los lineamientos del Desarrollo Sostenible en sus prácticas, políticas, estrategias y contenidos de las colecciones, para establecer diálogos entre los visitantes, puesto que son espacios de acción e interacción de gran relevancia para la apropiación del paradigma ecológico en el ámbito museológico que permiten pensar en su viabilidad para la estética ecológica.

2.2.1. Políticas, estándares y prácticas del Desarrollo Sostenible en los museos.

Un referente en cuanto a políticas de museos es el CosmoCaixa en Barcelona con su Sistema de Gestión Ambiental, cuyo objetivo es la disminución del consumo de energía, papel, productos químicos y agua, por medio de la supervisión y de la mejora continua (CosmoCaixa, 2015).

Es de resaltar la implementación de estándares en los museos de la actualidad. Una de las evidencias de ello es el reporte de Museos de Australia, que contiene las funciones rectoras del Desarrollo Sostenible en cuanto a la educación, las operaciones y las colecciones. La combinación de estos últimos puntos contribuye a que los museos tengan

una tarea importante en la creación de estrategias de participación de las comunidades, sirviendo “como modelos de buenas prácticas en un rango amplio de actividades que van desde la administración de los recursos hasta la toma de decisiones para la implementación de las políticas de desarrollo” (Museums Australia Report, 2003) y la gestión sostenible de las colecciones.

En Alemania se realizó en 2013 el Workshop Internacional Científico de Museos Verdes en el que se evidenciaron las prácticas de Desarrollo Sostenible enfocadas a la sostenibilidad medioambiental, implementadas con el objeto de reducir el consumo de los recursos naturales, propender por el uso adecuado de los insumos y, por último, evaluar las dimensiones económicas y ecológicas de estas prácticas para una mejor y más responsable relación con el medioambiente (Staatliche Museen zu Berlin, 2013).

En ese mismo año, en Estados Unidos tuvo lugar la Cumbre sobre Estándares de Sostenibilidad en Museos, en el marco de la reunión anual del American Alliance of Museums (AAM). Allí se creó la iniciativa de estándares compartidos en las prácticas de sostenibilidad medioambiental para los museos. Esta tuvo como objetivo evaluar la experiencia del museo en respuesta a los estándares de sostenibilidad medioambiental, la promoción de las redes de trabajo entre los museos, la contundencia y el futuro de los estándares de sostenibilidad medioambiental (American Alliance of Museums and the PIC Green Professional Network, 2013).

El Consejo Internacional de Museos-Asia-Pacífico (ICOM-ASPAC) realizó en 2015 la conferencia *Pathways for Museums for a Sustainable Society*, en la que se abordó cómo los museos pueden adaptarse a los cambios en el entorno social actual. El evento tuvo lugar en la ciudad de Iloilo, Filipinas, donde 200 líderes de cultura y museos de 21 países

de la región de Asia Pacífico se reunieron para reconocer el papel de la comunidad en la definición, promoción e implementación de prácticas sostenibles para explorar nuevos conocimientos y prácticas entre los 24 países miembros.

El objetivo de la conferencia era crear vías que pusieran a la cultura y a los museos en el centro del Desarrollo Sostenible, enfocados en cómo los museos deben adaptarse a los cambios en el entorno social actual, junto con su responsabilidad de reflejar las realidades sociales, fomentar el aprendizaje y activar las culturas para que sean más relevantes en la sociedad (ICOM-ASPAC, 2015).

El presidente del ICOM-ASPAC, Song Xinchao, declaró:

Asia Pacífico es la más grande entre las 7 regiones del ICOM, se está desarrollando rápidamente y es la más diversa. Es necesario crear canales de comunicación con los países en desarrollo, y el ICOM-ASPAC es una plataforma perfecta para ayudar a los museos a comunicarse y a compartir sus mejores prácticas (citado por Patina, 2015, § 3).

Uno de los museos miembros del American Alliance of Museums es el Museo de Arte de Toledo, Ohio. Es un referente significativo de la implementación de estándares en las prácticas sostenibles; el museo fue construido en 1912 y, a partir de 1992, las directivas comenzaron a renovar las prácticas para incluir en su funcionamiento los ejes rectores del Desarrollo Sostenible.

Este ha sido un proceso continuo de más de veinte años. El objetivo es el ahorro de energía por medio de la instalación de paneles solares (véase imagen 4) y el uso de lámparas LED, siguiendo las políticas de su eje misional, que a su vez se soporta en la inclusión de tecnologías eco-amigables, exhibiciones verdes, propuestas educativas y artistas invitados. El museo es uno de los pioneros en EE. UU. en liderar prácticas

sostenibles y espera que estas se extiendan a otras instituciones de este tipo en el país del norte (Bintz & Bernard, 2014).

Imagen 4

Museo de Arte de Toledo, Ohio

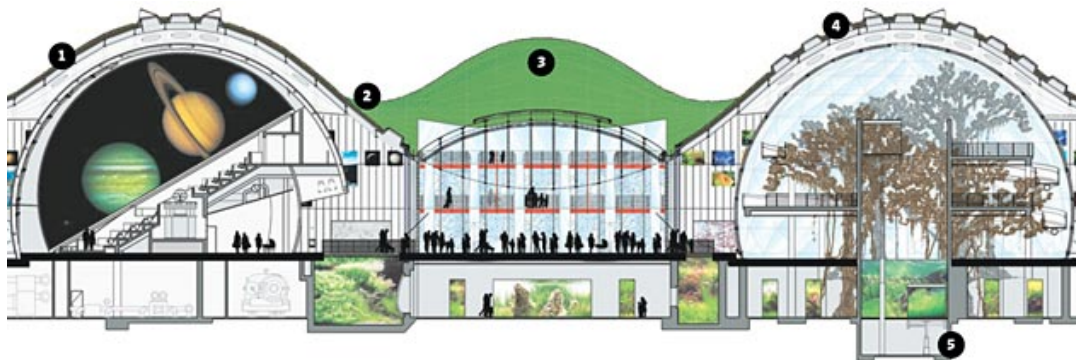


Fuente: Carol Bintz & Paul Bernard, 2014, “The Art of Efficiency”, *High Performing Buildings*, p. 31.

Otro ejemplo que da cuenta de una práctica relacionada con la arquitectura sostenible (Brophy & Wylie, 2008; Wylie & Brophy, 2008) es el museo de la Academia de Ciencia de California, una de las instituciones más grandes que opera con tecnologías eco-amigables (Hayden, 2007), y es un modelo a seguir para muchos museos en el mundo, puesto que incorpora la arquitectura sostenible en sus estructuras para ser más rentable (Kats *et al.*, 2010, p. xvi), creando espacios eco-amigables iluminados por la luz natural y sistemas de ventilación sostenible (imagen 5).

Imagen 5

California Academy of Science



Nota: 1). Materiales reciclados. 2). Control climático pasivo. 3). Techo viviente. 4). Iluminación natural. 5). Conservación del agua. Fuente: Thomas Hayden, 2007, julio 24, “California Academy of Sciences Aims to Be the Greenest Museum on Earth”, *Wired*, <https://bit.ly/356HVtx>.

Un aspecto clave de los esfuerzos de la Academia de Ciencia de California incluye continuar examinando el impacto y encontrar formas nuevas e innovadoras de incorporar prácticas ecológicas. Además, en su misión cuestiona: “¿Cómo ha evolucionado la vida y cómo se puede sostener?”, de tal manera que se enfoca en ser más sostenible e imaginar un futuro más verde.

Las políticas de museos como el CosmoCaixa y los museos de Australia cuentan con estándares en las operaciones que favorecen la preservación de los recursos naturales; a su vez, las políticas reguladas por el American Alliance of Museums en algunos museos de los Estados Unidos y la conferencia en Filipinas en el marco del ICOM-ASPAC tienen como objetivo que los museos se adapten a los cambios en el entorno y a la responsabilidad que exige el Desarrollo Sostenible.

2.2.2. Exposiciones y programas.

De acuerdo con la línea de exploración, además de resaltar las políticas de responsabilidad medioambiental en el plano operacional y arquitectónico, los museos del

siglo XXI (arte, ciencia, historia, entre otros) se han empezado a preocupar por trabajar en que sus colecciones y exposiciones cuestionen al visitante y propicien nuevos procesos de aprendizaje y diálogo utilizando la participación, la representación y la interpretación. Con este objetivo se han realizado exposiciones y programas educativos para concientizar a los visitantes sobre los problemas medioambientales y sociales, situándolos en la comprensión de una economía interconectada, globalizadora y contemporánea.

Por ejemplo, en el Día Internacional de los Museos, el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (imagen 6) “distribuyó entre sus visitantes envases de agua con la imagen de cuatro obras maestras de sus colecciones permanentes, que fueron vinculadas a un concepto de sostenibilidad” (Fernández-Sabau, 2015, p. 15).

Imagen 6

Envase de agua (Día de los Museos, Thyssen-Bornemisza)



Fuente: Revista *Amigos de los Museos*, octubre de 2015, N.º 38. <https://bit.ly/2Eg6Yz4>

Los envases contenían preguntas alusivas al cuidado del medioambiente. Luego de la repartición, se invitó a los participantes a “convertir su acción de reciclaje en una experiencia estética, colocando sus envases en una instalación espacial ubicada en el patio del museo. La acción finalizó con reflexiones y dibujos sobre la sostenibilidad ambiental, por parte de los visitantes” (Fernández-Sabau, 2015, p. 15).

Esta acción promovió un creciente interés por las prácticas sostenibles en el museo de arte. Un simple acto reflexivo demostró ser potente para cuestionar la relación hombre-naturaleza, y esto es justo lo que pretende la estética ecológica, construir una relación consciente con el entorno, que inicie con el individuo y trascienda al universo.

El museo Van Abbemuseum, en Holanda, tiene una amplia red global de artistas contemporáneos que exploran temas sociales y medioambientales; mediante la expresión visual formulan críticas o sugieren alternativas con las obras de arte que la institución comisiona para exposiciones o para la colección.

También han realizado talleres para la sensibilización de los visitantes; uno de ellos fue *Asuntos del espacio y del lenguaje*, que partió de una cartografía para evidenciar los retos de innovación de la sostenibilidad en el mundo y de las acciones a 2050, por medio de palabras clave ubicadas al lado de la colección original. Esto significaba representar el pasado, el presente y el futuro. Los miembros del equipo fueron invitados a reflexionar sobre conceptos como los de arte, museo, dinero, valor, innovación, negocios, y luego debían compartir sus significados. El ejercicio permitió recoger listas de definiciones que se tradujeron en “flores de significados” para experimentar y superar el dilema de la profundidad de la connotación frente a la claridad del significado en su uso corriente.

En el 2014 *Rethinking Home: Climate Change in New York and Samoa* fue una exposición colaborativa entre el Museo Americano de Historia Natural y el Museo de Samoa. La exposición se realizó en el marco del *Museum Connect* del American Alliance Museum, y pretendía conectar las tradiciones para promover una educación colectiva del pasado, presente y futuro de los hogares en un mundo enfrentado al cambio climático, pues Samoa está siendo afectada por ciclones muy fuertes y Nueva York por huracanes. Ambas son comunidades costeras que tienen en común la vulnerabilidad de sus hogares a estas catástrofes naturales (Newell, 2017, p. 35).

El taller *Asuntos del espacio y del lenguaje* y la exposición *Rethinking Home: Climate Change in New York and Samoa* fueron prácticas artísticas que representaron para los visitantes un escenario de las problemáticas del pasado, presente y futuro de la sociedad con el medioambiente y cómo el Desarrollo Sostenible aporta a dicha transformación. Lo que pretende la estética ecológica es ir más allá de las acciones instrumentales, en este caso no es solo con las prácticas mencionadas, sino cómo cada una de estas instituciones cuestionan en sus políticas, planes, programas y colecciones la experiencia estética y, más aún, cómo logran que el público pueda ser transformado.

El Écomusée d'Alsace es el ecomuseo al aire libre más grande de Francia; cuenta con más de 70 edificaciones que les permiten a los visitantes tener una experiencia de cómo era la vida rural en Alsacia a principios del siglo XX. El museo integra actividades que involucran las tradiciones populares y el arte de la región, incluidos en sus edificios y con 400 000 artefactos, los artesanos en el trabajo, las exposiciones temporales, las atracciones y los eventos, representados a pequeña y gran escala.

Un proyecto para resaltar de este ecomuseo es la nueva área, *Vivir en el siglo XXI*, que muestra que el Écomusée d'Alsace es también un museo de la sociedad actual, un instrumento para promover diálogos entre el pasado y el presente en aras de una mejor invención del futuro (Ecomusée d'Alsace, s. f.). Aspectos cuyo propósito es tener una relación directa con la comunidad y la protección del medioambiente, y lograr un balance con el ecosistema para construir responsabilidad social con la naturaleza y el patrimonio cultural (De Varine, 2006, p. 225).

En Melbourne, Australia, está el Living Museum of the West, el primer ecomuseo de su tipo, el cual abrió sus puertas en 1984. Es un museo comunitario que integra a la población del área en la documentación, preservación e interpretación de la riqueza y profundidad de la historia social, industrial y medioambiental. Desde su fundación, el trabajo de este ecomuseo se ha centrado en integrar a las comunidades en una serie de proyectos que investigan aspectos de la cultura y el patrimonio de la región (Melbourne's Living Museum of the West, s. f.).

Las exposiciones y programas antes mencionados tienen como objetivo sensibilizar a los visitantes en el cuidado del medioambiente. Cada uno de los casos seleccionados representa un mensaje propio de los diferentes modos en los cuales, según cada contexto, los museos favorecen la toma de consciencia del “cuidado de la casa”, de ese entorno que cada día es más frágil y requiere acciones urgentes desde todos los campos posibles para que las futuras generaciones puedan tener acceso a los recursos naturales.

La actividad realizada en el Museo Thyssen-Bornemisza es considerada relevante para el proceso de construcción de una nueva mirada del museo pues reconfiguró el uso de un elemento cotidiano para suscitar nuevas reflexiones en los participantes en relación con

su entorno y el cuidado del medioambiente a partir de los lineamientos del Desarrollo Sostenible, práctica que se acerca a lo que pretende la estética ecológica en la toma de consciencia de la relación con el entorno.

El museo Van Abbemuseum, por su parte, recurre a una red global de artistas contemporáneos que trabajan en la temática medioambiental, además de implementar en sus exposiciones, talleres con la comunidad y con el equipo del museo una profundización en la toma de consciencia de la responsabilidad medioambiental. Otro aspecto a resaltar es el papel de los ecomuseos al momento de explorar cuestiones sociales y ambientales, y de encontrar una expresión visual para formular sus críticas o sugerir alternativas para las comunidades, como el Living Museum of the West y su trabajo por la concientización medioambiental de la comunidad para su correspondiente preservación.

Estos casos hacen posible pensar en la aplicabilidad de la estética ecológica en las exposiciones y con el lenguaje del arte para suscitar cuestionamientos éticos no solo a los visitantes, sino también al propio museo y al sector internacional de los museos, ya que estos han venido transformando su relación con los entornos y las sociedades que los habitan, como se documenta en el presente capítulo. La estética ecológica resalta cuáles prácticas propias no son adecuadas en el modelo del Desarrollo Sostenible y permite trascender lo meramente instrumental para propiciar una transformación en el *ethos* ecológico que interrelacione y propenda por el verdadero “cuidado de la casa”.

2.2.3. América Latina.

En 1998 se realizó en Costa Rica la Cumbre de los Museos de América sobre Museos y Comunidades Sostenibles, en la que 33 países asistentes declararon que “Los museos

son esenciales en la protección y difusión del patrimonio cultural y natural”, así también, resaltaron siete puntos específicos en la relación entre museo y Desarrollo Sostenible:

1. El Desarrollo Sostenible considera los aspectos culturales, así como también los sociales, económicos, políticos y medioambientales, y la proyección de acciones a mediano y largo plazo.
2. Los museos son instituciones al servicio de la sociedad y contribuyen al Desarrollo Sostenible.
3. Los museos custodian y conservan el patrimonio de la humanidad.
4. Los museos educan, reflejan y fortalecen los valores e identidades de las comunidades a las que sirven.
5. Los museos realizan acciones que conllevan un compromiso comunitario.
6. Los museos son organizaciones dinámicas que responden a los cambios y desafíos del mundo contemporáneo.
7. La diversidad de museos que existen en diferentes comunidades, crea un amplio campo de acción para llevar a cabo procesos de desarrollo sostenible (Fundación ILAM, 2013, p. 1).

Los objetivos del Desarrollo Sostenible planteados en la Cumbre de los Museos de América fueron apuestas muy avanzadas para la realidad de los museos del siglo XX, que van de la mano de los lineamientos que se presentaron en la conferencia *Environmental Guidelines ICOM-CC and IIC Declaration* en Melbourne, en 2014. La Cumbre tuvo la visión de fortalecer la capacidad de los museos y su relación con la comunidad en los campos pedagógico, educativo y misional para alcanzar nuevos retos (Fundación ILAM, 2013).

Georgina DeCarli (2006) en su libro *Un museo sostenible: Museo y comunidad en la preservación activa* hace hincapié en que los museos del siglo XXI deben integrar en su práctica museológica una concepción amplia del modelo del Desarrollo Sostenible que

priorice el compromiso ético y social en lo que se refiere a su patrimonio y comunidad (2006, p. 59).

En 2019 Ibermuseos propuso un Marco Común de Sustentabilidad para los museos miembros con el propósito de incluir los ODS y el Acuerdo de París en sus campos de acción desde una perspectiva multidimensional (social, cultural, económica y ambiental) y transdisciplinar que comprende las diferentes áreas de conocimiento en tres ejes: investigación, acción y promoción (Ibermuseos, 2018). Este marco podría impactar positivamente en los museos de la región y transformar las prácticas actuales en unas más comprometidas con el cuidado del medioambiente.

Uno de los museos que integra en su práctica museológica el modelo del Desarrollo Sostenible es la Fundación Inhotim de Brumadinho, en Minas Gerais, Brasil. Es un jardín botánico y museo de arte contemporáneo cuya visión y eje misional están enfocados en la educación ambiental para la preservación de las especies naturales de todo el mundo y su diálogo con las artes (Inhotim, s. f.).

El trabajo realizado en esta institución ha sido, en términos de Elizondo (2014), una innovación que ha transgredido el paisaje natural a formas contemporáneas que involucran a la comunidad en el cuidado y preservación de la naturaleza. Dicho museo se abordará con mayor detenimiento en el cuarto capítulo.

Otra estrategia para lograr que en los museos se establezcan diversos tipos de relaciones con la comunidad fue la exposición *Inovações: Criações à Brasileira* realizada en el Museo de Amanhã en Río de Janeiro, abierta al público del 25 de mayo al 22 de octubre de 2017. La muestra temporal fue dedicada a la creatividad del pueblo brasileño,

enfocada en mejorar la calidad de vida de las personas, y en disminuir los impactos causados al planeta. Dio como fruto 39 grandes invenciones inspiradas en la naturaleza, una mezcla de creaciones de alta tecnología y otras clasificadas como “tecnologías sociales” y artesanales (véase la imagen 7).

El objetivo principal de las acciones sociales de inclusión es que, sin importar el grado de escolaridad, el poder adquisitivo, el género, la localidad, la etnia y la edad se pueden construir diálogos entre individuos, grupos, empresas e instituciones, reflejando a un país que impulsa, inventa y planta esperanzas para el futuro (Museu do Amanhã, 2017).

Imagen 7

Inovações: Criações à Brasileira, Museu do Amanhã



Fuente: Estúdio Laborg, 2017, *Exposição Inovações, Criações à Brasileira*, Museu do Amanhã.

Aparte de esta exposición temporal, el museo cuenta con estructuras de diseño sostenible, obra del arquitecto Santiago Calatrava. La construcción del edificio contempló

el uso del agua de la bahía que lo rodea para regular la temperatura interna, e incorporó el uso de paneles solares para proveer la energía. Un aspecto a resaltar son las alianzas con las instituciones de ciencia del país y con la Unesco, que con el apoyo de algunas entidades extranjeras como el Instituto de Tecnología de Massachusetts proyectan que el Museo se convierta en una unidad educativa para la comunidad y sea un ejemplo del museo del futuro (Watts, 2015).

Otro caso de arquitectura sostenible es el Museo del Acero Horno 3 en Monterrey, el cual rescata la estructura original de un horno en funcionamiento y su diseño cuenta con elementos que ayudan con la sostenibilidad, como “el sistema de climatización por desplazamiento, bancos de hielo, calefacción hidrónica, techos de tierra que funcionan como aislantes, sistemas de recolección de agua lluvia, reciclaje de aguas grises para inodoros y uso de equipo y grifería reductores del consumo de agua” (Yávar, 2014, § 13). La consciencia ecológica y la responsabilidad social están presentes en los lineamientos rectores del museo.

En el contexto latinoamericano se resalta el compromiso de los 33 países asistentes a la Cumbre de los Museos de América para la definición de los puntos estratégicos de la relación de los museos con el Desarrollo Sostenible y su compromiso esencial en la protección y difusión del patrimonio cultural y natural.

2.2.4. Colombia.

En el marco del Día Internacional de los Museos en mayo 2015, se llevó a cabo en el Museo Nacional de Colombia el coloquio *Más allá del verde: museos y sociedades sostenibles*, organizado por el Programa de Fortalecimiento de Museos del Ministerio de

Cultura con el apoyo del Instituto Alexander Von Humboldt y la Asociación ICOM Colombia. Tuvo como objetivo reflexionar para impulsar “un cambio de mentalidad que propugne por la consolidación de una sociedad menos derrochadora, más solidaria, y que aproveche los recursos de una manera más respetuosa con el entorno” (Museos Colombianos, 2015, § 1). El tema propuesto por el ICOM motiva una reflexión consciente para la protección del medioambiente que involucre la transformación de las prácticas actuales por unas multidimensionales acordes con las necesidades globales, y que las instituciones sean *museos cambiantes*.

Durante los años siguientes el Museo de Antioquia realizó la exposición *Zonas Grises: Matices de la urbe en la era global*, entre el 9 de noviembre de 2016 y el 22 de enero de 2017. La exposición –de arte contemporáneo colombiano y dominicano– estuvo bajo la curaduría de Nydia Gutiérrez, curadora del Museo de Antioquia y Sara Hermann, asesora de Artes Visuales del Centro León. La exhibición tenía como punto principal visibilizar las dinámicas económicas, sociales y culturales incentivadas por la globalización y las consecuencias y oportunidades originadas en la vida urbana (Museo de Antioquia, 2016). La exposición permitió un diálogo entre el arte contemporáneo y las dinámicas urbanas actuales que trasciende la preocupación por el entorno y facilita la toma de consciencia de las acciones del hombre en su relación con la naturaleza.

En Colombia, la mayoría de los museos funcionan en edificaciones que son por lo general patrimonio histórico de la nación o de la ciudad, adaptadas para el uso museístico, lo cual conlleva un reto adicional que dificulta el cumplimiento de los estándares y prácticas del Desarrollo Sostenible. En el cuarto capítulo se abordará la exposición *La naturaleza de las cosas: Humboldt, idas y venidas*, realizada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, en 2019, para analizar la

propuesta curatorial del curador Halim Badawi y el uso de las obras de arte como medio de aproximación a una estética ecológica.

3. La relación estética/ecología

3.1. *Qué se entiende por estética y qué por ecología*

Para definir qué se entiende por la relación estética/ecología, es necesario delimitar los puntos de partida de la estética y de la ecología.

3.1.1. Estética.

Para esta investigación, el concepto de estética hace referencia a la relación entre la ética y la estética mediada por el arte, ya que es fundamental para generar reflexiones en la humanidad sobre el pasado, el presente y el futuro. Como lo resalta Gerard Vilar Roca (2013), la relación de la ética y la estética puede funcionar según los aspectos a los cuales se refiere la obra: “[...] lo que hace que la ética esté presente en el valor estético no es el qué del bien y del mal, de lo justo o de lo injusto, sino el cómo” (p. 248).

Imagen 8

Memorial del Holocausto judío



Escultura de Rachel Whiteread, 2000, Viena. Fotografía de Hans Peter Schaefer, 2005.
Fuente: *Wikipedia Commons*, <https://bit.ly/3IGx2UL>

Vilar (2013) pone como ejemplo de esta relación al *Memorial del Holocausto judío* (imagen 8), que se encuentra en la Judenplatz de Viena, obra de la escultora británica Rachel Whiteread:

Consiste en un bloque de hormigón realizado como el vaciado de una gran habitación con sus paredes forradas de libros, que evoca, por una parte, indefectiblemente una cámara de gas como las que fueron empleadas por los nazis en los campos de concentración para exterminar al pueblo judío, pero también evoca, por otra parte, el pueblo cuya vida se organiza en comunidades en torno al libro *-La Torá-* y a los libros, a la cultura, destruidos por los nazis desde los años treinta. El monumento se encuentra en el centro de lo que fue el barrio judío de Viena hasta la Segunda Guerra Mundial, y su construcción y emplazamiento causó un gran malestar entre el vecindario y entre ciertos sectores sociales, hasta el punto de hacer ver que la perspectiva de Thomas Bernhard sobre su país era mucho menos exagerada de lo que pudiera parecer. En cualquier caso, la pregunta es si la dimensión de memoria y crítica ética que dicho memorial tiene es algo aparte de su dimensión ética, y que como arte este es un buen o mal memorial con independencia de su contenido ético [...] Lo ético aquí pertenece a lo estético. Ahora bien, lo ético pertenece a lo estético por el modo como está incorporado: por la fuerza sobrecogedora que la masa de cemento posee, porque invita a recordar lo que pasó tras las puertas de las salas de gaseamiento, puertas de cemento que no se pueden abrir, porque todo él habla del mal radical para el que tenemos pocas palabras adecuadas, porque la obra toda habla en silencio con un clamor ensordecedor de las atrocidades cometidas contra niños, mujeres, hombres y ancianos en medio de un barrio que había preferido olvidar el asunto para siempre (2013, pp. 248-249).

Cuando se establece una experiencia estética, se podría entender a la estética todavía desde la perspectiva clásica, esto es, en la relación con lo bello, pero la idea de que lo bello es estético en muchos casos va en contravía de lo ético. Cuando el mensaje ético es tan fuerte, golpea al espectador para que sienta la carga, como es el caso del *Memorial judío*. Pero también ese mismo memorial, por la exquisitez en su elaboración y la

contundencia de su mensaje, hace que la relación entre la ética y la estética propicie otro tipo de experiencia y de reflexiones en el observador.

Esta relación se emplea como estrategia para abordar terrenos que la ética o la estética por separado no pueden lograr. Es por esto por lo que la ética, desde una postura estética, y la estética, desde una postura ética, suscitan nuevas reflexiones en los múltiples campos de la vida humana, una vía común que incorpora la experiencia estética para motivar nuevas miradas y, más aún, nuevas relaciones conscientes con el entorno.

3.1.2. Ecología.

La ecología estudia el entorno/casa (espacio realmente habitado, para Bachelard) en el que se originan las relaciones entre las especies y el medioambiente (Bernis, 2005; Campbell, 1985; Ricklefs, 1998). Esta relación es determinada por las interacciones de los habitantes con su planeta, en donde la preocupación por lo ecológico es simplemente reconocer esa relación.

La ecología en el siglo XX adquirió el sentido del cuidado del medioambiente, en una tensión histórica originada al contemplar la relación de los seres con el entorno y la idea de la fragilidad de la naturaleza. No se trata ya de una simple relación con el entorno. Es aquí donde emerge la dimensión del cuidado, ya que lo ecológico da un giro para incluir en su significado al concepto del cuidado.

Este concepto surge en la década de 1940, cuando se hizo evidente el deterioro del medioambiente causado por la expansión de la industrialización, y desde ese momento el término de ecología asumió otro significado que comprende una consciencia del uso adecuado de los recursos naturales y de la relación responsable del hombre con la

biosfera. Este nuevo significado despertó el interés de las naciones para establecer políticas de responsabilidad ambiental, lo que convirtió a la ecología –o lo ecológico– en sinónimo del cuidado del medioambiente.

En 1948, la Unesco creó la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN). El objetivo de la UICN era proteger la naturaleza, minimizar y controlar el impacto de las actividades humanas sobre ella y buscar la participación internacional para proporcionar conocimientos científicos y herramientas que facilitaran las acciones de conservación.

La UICN jugó un papel fundamental en la elaboración de importantes convenciones internacionales con los estados miembros de la ONU. Entre ellas, la Convención de Ramsar sobre los Humedales (1971), que trató sobre la conservación y el uso racional de dichos recursos hídricos; la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (1972), que asumió la responsabilidad de mantener un equilibrio justo para la conservación, la sostenibilidad y el desarrollo del patrimonio de la humanidad; la Convención sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestres (CITES, 1974) enfocada en proteger las especies animales y de plantas en vía de extinción a consecuencia de su comercialización (UICN, s. f.), y el Convenio sobre la Diversidad Biológica (1992), un tratado internacional cuyo objetivo es la conservación de la diversidad biológica, la utilización sostenible de sus componentes y la participación justa y equitativa en los beneficios que se deriven de la utilización de los recursos genéticos. Este Convenio promovió medidas para conducir a un futuro sostenible, a partir de un cambio en la percepción del dominio sobre la naturaleza (Naciones Unidas, 2020).

Las anteriores Convenciones y el Convenio de la Diversidad Biológica evidencian la toma de consciencia del cuidado de los recursos naturales, un proceso que inició en la segunda mitad del siglo XX y que hoy en día hace parte de los ejes rectores del Desarrollo Sostenible. Las convenciones cumplieron con el objetivo de evidenciar la importancia de crear políticas para la protección de las especies naturales, animales y del medioambiente, y contribuyeron a frenar las acciones destructivas del ser humano.

El concepto de la ecología adquirió gran importancia al ser incluido en el programa “Hombre y Biósfera”, creado por la Unesco en 1971, y luego con el giro hacia el cuidado del medioambiente, que introdujo un enfoque multidisciplinario para investigar y preparar una acción dirigida a mejorar la integración hombre-medioambiente y lograr concientizar acerca de los efectos ecológicos de las actividades humanas sobre el valor y los recursos ecológicos (Unesco, 1971). Este programa fue el punto de partida para cuestionar el papel del ser humano frente a los recursos ecológicos y transformó el concepto de lo que se entendía por ecología. Además, permitió un cambio de *ethos* sobre la naturaleza.

Según las definiciones de ecología descritas, la primera se refiere al estudio de los seres y su relación con el entorno y la segunda enmarca la conciencia del ser humano sobre el cuidado del entorno, el uso adecuado de los recursos naturales y la relación responsable hombre-naturaleza; significados que fundamentan el desarrollo de esta tesis doctoral que indaga en la relación de los individuos con el medioambiente, el intercambio con su entorno y la construcción de una postura política y gubernamental desde la ética-estética en relación con el cuidado de lo ecológico, que origina una relación con la estética.

Profundizando en esta relación, en sus *Escritos sobre estética* Schiller (1991) describe que

La naturaleza no se conduce con el hombre mejor que con los demás productos de su actividad [...] lo característico del hombre es que no permanece en el estado en que lo puso la mera naturaleza, sino que posee la capacidad de desandar, por medio de la razón, los pasos que la naturaleza anticipó, de transformar en obra de su libre elección la obra de la férrea constricción y tornar la necesidad física en la necesidad moral (pp. 101-102).

La condición del ser humano de *no permanecer en el estado en que lo puso la mera naturaleza* hace que su accionar en el mundo sea cada vez más consciente y racional. Ahora se concibe a la naturaleza no como un agente de peligro, sino como vulnerable y agotable, y se hace evidente el desequilibrio del entorno. Como lo subraya Félix Guattari en *Las tres ecologías*: “La verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales” (1996, p. 9). En tal virtud, es necesario invocar los paradigmas éticos para señalar la responsabilidad y el compromiso de todos los que habitan “la casa”, puesto que la capacidad de la biosfera es limitada y sobrepasar dicho límite es éticamente insostenible.

Guattari acuña el concepto de *ecosofía* para referirse a “una articulación ético-político-estética que atraviesa transversalmente los tres registros ecológicos: el del medioambiente, la relación con la naturaleza y el entorno; la ecología social, el ámbito de la vida colectiva y la ecología mental –la producción de subjetividad–” (Rangel, 2007, § 11). De este modo, la interacción de las tres ecologías crea nuevas alternativas de habitar el mundo, en una relación con la naturaleza que conlleva un habitar más consciente y que propicia la

creación de entornos en los que se rearticulan de una manera equilibrada los tres registros ecosóficos.

A su vez, la naturaleza se convierte en un objeto estético cuando se tiene esa mirada y luego se amplía la experiencia hasta formar un “primer plano intrusivo”, que permite un conocimiento conceptual de la naturaleza necesario para guiar la selección de los focos para el entendimiento de la relación estética/ecología, pues su propósito es originar una consciencia de las prácticas ecológicas, es decir, una ecosofía, poniendo de relieve los valores estéticos de habitar “la casa”.

Ahora bien, ¿se puede llegar a desarrollar una relación con el entorno/*ethos* y el mundo para trascender el problema de la estética/ecología? ¿O la ecología es solo otra manera de comportarse con el mundo, con otros seres vivos? ¿Desde una mirada estética, es posible comprender el entorno de una forma sensible y consciente?

Estas preguntas surgen cuando se cuestiona el papel de la estética/ecología en relación con la naturaleza; la estética ecológica enfoca esta relación desde la ecología ya que esta es el *locus* propicio para establecer una relación con los procesos estéticos en una relación más poética, donde predomina la sensibilidad y la búsqueda de la belleza. De este modo, se convierte también en un *ethos* que trasciende las prácticas de cuidado y responsabilidad, tanto con “la casa” que nos acoge como con aquellos otros con quienes se comparte.

La estética ecológica tiene como fin la toma de consciencia de la apreciación, de la responsabilidad y del control de las variables beneficiosas de los individuos para con su entorno. Así mismo, subraya la importancia de una toma de consciencia ecológica: una responsabilidad desde lo estético y lo artístico de vincular el *ethos* a las prácticas del ser

humano, con el consiguiente desarrollo de una estética que vincule a los colectivos y las comunidades con su entorno. En palabras de Gerard Vilar Roca en su libro *Precariedad, estética y política*:

El *ethos* sustituye nuestra falta de instintos y regula y ordena en cada cultura las prácticas sociales individuales y colectivas. También las prácticas artísticas –el arte– desde su nacimiento, cuando y donde sea que se produjera. Desde que empezaron los procesos de secularización y diferenciación de esferas culturales hace algunos siglos, en el *ethos* distinguimos varias cosas: por lo menos, la ética, la política y el derecho (2017, p. 111).

El museo es un entorno ecológico construido por el hombre en pos de la estética, el cual tiene la capacidad y el potencial de sensibilizar a las personas con sus exhibiciones y espacios para que estos hablen y puedan transmitir una postura ético-estética del habitar “la casa”.

3.2. Acercamiento a una estética ecológica

El panorama teórico de la estética ecológica se inicia con la apreciación estética de los entornos naturales y las múltiples relaciones que se han dado desde la Antigüedad entre las artes, la filosofía y las ciencias, así como las distintas concepciones sobre el mundo natural provenientes de la cultura que han permitido constituir los antecedentes teóricos y culturales:

Entre ellos cabe destacar la influencia de los conceptos de la estética empirista hasta llegar a Kant, la pintura de paisaje desde el siglo XVIII, el protagonismo del arte en detrimento de la naturaleza del siglo XIX y la consciencia científico-política sensible a la protección de los espacios naturales de finales del XIX, que desembocará en el ecologismo del siglo XX (Rosa Martínez, 2014, p. 25).

Immanuel Kant (2013) en su libro *Crítica del juicio* argumentó que la belleza de la naturaleza es superior a la del arte y amplió las cualidades de la apreciación estética –lo bello y lo sublime– en términos de “un placer desinteresado”, refiriéndose con ello a la experiencia estética en la cual los juicios de valor se basan en los intereses personales, religiosos, económicos o utilitarios del apreciador. El aporte teórico de Kant sobre la apreciación estética es necesario para cuestionar el actuar estético en relación con una consciencia ecológica. Esta nueva mirada planteada por Kant permite que la consciencia ecológica asuma un papel de liderazgo en la actividad y la experiencia estética humana.

La visión de Aldo Leopold (1998) se detiene en la relación entre la experiencia estética de la naturaleza y el entorno natural, que aún le da forma a la comprensión contemporánea de la relevancia de la apreciación estética del medioambiente. Lo que Leopold vislumbró fue que la apreciación de la naturaleza de su tiempo estaba fundamentada en una estética tradicional, razón por la cual no se lograban asimilar los valores ambientales que le eran evidentes mientras resolvía los detalles de su *ética de la Tierra* (Carlson, 2011, p. 142).

A finales del siglo XX, antes del renacimiento de la estética de la naturaleza, Theodor W. Adorno (1970) en su libro *Teoría estética* notó la catástrofe natural que empezaba a hacerse visible en aquella época, y su aporte fue la *estética negativa*, con la que se refería a lo bello natural de la naturaleza desde la perspectiva de la explotación desmedida que la ha ultrajado y le ha dejado grandes cicatrices. Él llama la atención sobre la importancia de otro modo de civilización donde no se objetualice la relación ser humano-naturaleza (2004 [1970]). Adorno desarrolla en su filosofía el proyecto crítico de la escuela de Frankfurt que propone una revisión de la sociedad y del capitalismo; con ella busca que

el ser humano armonice la relación que ha tenido con la naturaleza mediante la toma de consciencia.

Las posturas de Kant, Leopold y Adorno dieron origen a la *Estética del medioambiente* (*Environmental Aesthetics*) a finales del siglo XX. Esta se compone de la apreciación de los entornos naturales y humanos y de los influenciados por el hombre. Surge como una reacción a la falta de la valoración estética de la naturaleza, que comprende la apreciación subjetiva, el conocimiento científico y la revelación de las cualidades estéticas de los objetos y de los entornos naturales o artificiales. Al mismo tiempo, establece una crítica a los modelos de apreciación del arte (Carlson, 2020).

3.2.1. Estética del medioambiente.

Los debates contemporáneos de la Estética del medioambiente se dividen en dos grandes teorías: la cognitivista y la no cognitivista.

Teoría cognitivista.

La *estética positiva* (*positive aesthetics*) es el enfoque que sostiene que el valor estético de la naturaleza es mayor cuando este no ha sido alterado por la acción humana. “Por tanto, el valor ecológico sería un factor decisivo para determinar el valor estético de los objetos y de los entornos naturales” (Arribas Herguedas, 2014, p. 79).

Antes de continuar, es oportuno citar la definición de Allen Carlson (1984) sobre el cognitivismo científico:

That appreciation of an object that reveals what aesthetic qualities and value it has [...] scientific knowledge is essential for appropriate aesthetic appreciation of nature; without it we do not know how to appreciate it appropriately and are likely to miss its

aesthetic qualities and value. Thus, if this account is correct, it explain of science to both promote and enhance aesthetic appreciation of the natural world⁷ (1984, p. 10).

Carlson desarrolló el *modelo natural ambiental* (*natural environment model*), basándose en las “categorías de arte” de Kendall Walton, quien afirma que la apreciación estética del arte requiere de un conocimiento de la historia del arte y de la crítica para poder hacer una valoración de la categoría correcta de cada obra de arte (Walton, 1970). El modelo de Carlson establece que la apreciación estética de la naturaleza parte de una noción objetiva gracias al conocimiento y al desarrollo científico sobre ella, que permite afirmar la comunicabilidad de los juicios estéticos y la posibilidad del acuerdo.

Marta Tafalla González (2013) anota que “sobre esa base, Carlson argumenta que una estética objetiva de la naturaleza puede colaborar con la ética ofreciendo buenas razones para la protección de entornos naturales” (p. 34). En palabras de Carlson (2009):

Scientific cognitivism in particular, with its focus on scientific knowledge, which is a paradigm of objectivity, is said to help meet the concern that the aesthetics appreciation of environments is of little significance un environmental conservation and protection, since it is subjective⁸ (2009, pp. 18-19).

Así pues, las posturas cognitivistas, conceptuales o narrativas de la estética ambiental están emparentadas por el conocimiento e información sobre la naturaleza que facilitan su apreciación estética (Carlson, 2020) y, de acuerdo con Saito (1998), “en sus propios términos”.

⁷ Esa apreciación de un objeto que revela qué cualidades y valores estéticos tiene [...] el conocimiento científico es esencial para una apropiada apreciación estética de la naturaleza; sin ella, no sabríamos cómo apreciarla adecuadamente y es probable que se pasen por alto sus cualidades y valores estéticos. Por lo tanto, si esta interpretación es correcta, explica la ciencia para promover y mejorar la apreciación estética del mundo natural.

⁸ El cognitivismo científico en particular, centrado en el conocimiento científico, es un paradigma de objetividad que permite enfrentarse al problema de la apreciación estética de los entornos, la cual sería poco significativa para la conservación y protección medioambiental por ser esta subjetiva.

Por tanto, apreciar estéticamente una pintura, una obra arquitectónica, un entorno urbano o un entorno natural “está determinado en gran medida por el desarrollo progresivo del conocimiento científico y de la consciencia ecológica, dimensiones que se refuerzan mutuamente” (Arribas Herguedas, 2014, p. 79).

Según Carlson, para apreciar estéticamente la naturaleza es necesario contar con conocimientos de la biología, la ecología o la geología y apreciar la naturaleza como naturaleza y descubrir su pura belleza.

Teorías no cognitivistas.

Kant sustenta que un juicio estético se encuentra desligado del conocimiento y ligado a la imaginación, lo que permite una apreciación libre y creativa del espectador. La imaginación en cuanto fuente de la apreciación de la naturaleza “crea un juego armónico con el entendimiento y puede ejercitarse de manera productiva y plena. Ese juego libre consiste en ir más allá de lo que el individuo percibe, y realizar conexiones y asociaciones en relación con las cualidades del objeto” (Tafalla González, 2013, p. 41).

Kant tiene una gran influencia en las teorías filosóficas no cognitivistas que enfatizan la apreciación *multisensorial*, la *imaginación* y la *emoción*; las cuales permiten caminos alternativos para la apreciación estética de la naturaleza. Por consiguiente, ella no está determinada ni restringida por el conocimiento científico, como sí lo está en la teoría cognitivista y el *modelo natural ambiental* de Carlson (2009, p. 7).

Arnold Berleant es uno de los autores representativos de estas teorías. Sostiene que el perceptor humano está incrustado en el entorno estético, y en el contexto natural; ambos interactúan continuamente con él de una manera activa, comprometida y *multisensorial*,

que luego denominaría “compromiso estético” o “estética del compromiso” (*Aesthetics of Engagement*). Esta constituye un modelo para la apreciación estética no solo de la naturaleza y del arte, sino también de cualquier otro aspecto de la experiencia humana; por ejemplo, estudia la dimensión estética de los campos rurales, las ciudades pequeñas, las grandes urbes, los parques temáticos, los jardines, los museos y hasta las relaciones humanas (Berleant, citado por Carlson, 2020).

Berleant en su libro *Art and Engagement* afirma que el concepto del compromiso estético “exige continuidad en lugar de separación” (1991, p. xiii) y sugiere que esta concepción de la estética se centra en la “experiencia apreciativa caracterizada por la continuidad, la integración perceptual y el compromiso” (p. 4), proponiendo un *modelo participativo* de la experiencia estética. Este modelo trata al medioambiente como “un campo de fuerzas que se interrelacionan continuamente entre el organismo y el medioambiente” (Berleant, 1988, p. 93), resaltando la relación entre el “compromiso estético” y el compromiso participativo de las obras de arte con la naturaleza, a la vez que evidencia que las formas de apreciación estética se basan en la actividad humana.

Berleant propone moverse “por medio de la intuición y de la empatía hacia la participación y el compromiso” (1991, p. 16), ya que es posible ir más allá del ámbito estético del arte e investigar la experiencia medioambiental.

Noël Carroll (1993) postula mediante una descripción idónea de las emociones el modelo de las emociones *arousal model*, en el que la apreciación estética de la naturaleza depende de la disposición del individuo a ser “despertado” o “conmovido” por las emociones. Uno de los objetivos de Carroll es incluir el aspecto subjetivo en la experiencia de la apreciación estética de la naturaleza, ya que las emociones están comprendidas por

contendidos cognitivos dotados de objetividad en el individuo (Brady, 2009; Tafalla González, 2013). Las emociones cumplen un papel de objetividad en la medida que demuestran que son compartibles y válidas para establecer si es apropiada o no una determinada respuesta emocional ante un objeto o entorno natural (Arribas Herguedas, 2015, p. 99).

La *imaginación metafísica* de Hepburn (1996, 2001) comprende la percepción de la *imaginación*, de la emoción y del pensamiento sobre la apreciación real de la estética de la naturaleza. “Aunque existe en la apreciación estética un importante componente reflexivo caracterizado por la elaboración intelectual, dicho componente siempre se presenta entrelazado con los sentimientos y las emociones del sujeto” (Hepburn, citado por Arribas Herguedas, 2015, p. 100). La apreciación estética es compleja: “[...] en ella se entrelazan las cualidades perceptibles del objeto con las diferentes dimensiones de la reflexión intelectual, como las creencias, la imaginación o el pensamiento filosófico” (Arribas Herguedas, 2015, p. 100).

La *estética integrada* de Emily Brady parte de las ideas de Hepburn y la estética de Kant. Brady otorga un papel destacado a diversas formas del compromiso imaginativo, pero también integra otros componentes de la respuesta estética, incluyendo los sentidos, la emoción, el desinterés, el pensamiento y el conocimiento para la apreciación estética de la naturaleza (Brady, 2009, p. 7).

El modelo imaginativo de Brady hace énfasis en que la percepción de las cualidades estéticas de los objetos incide en las múltiples capacidades de los sujetos; ella lo ilustra con el siguiente ejemplo:

Where ampliative imagination leads to the discovery of an aesthetic truth, I call this imaginative activity revelatory. In this mode, invention stretches the power of imagination to its limits, and this often gives way to a kind of truth or knowledge about the world—a kind of revelation in the nonreligious sense. When my alternative contemplation of the valley, glaciers and all, reveals the tremendous power of the earth to me, a kind of truth has emerged through a distinctively aesthetic experience (1998, p. 144).⁹

La imaginación responde de manera productiva a lo que el ser humano percibe. La información que los sentidos ofrecen en cada momento se convierte en un punto de partida para estimular reflexiones y creaciones, fortaleciendo una red de asociaciones, metáforas, ideas, inquietudes, vínculos y evocaciones, de tal manera que se expanden las experiencias hacia el pasado, el futuro, otros lugares, ideas, preguntas o emociones (Tafalla González, 2013, p. 43).

Brady (1989) identificó cuatro modos específicos de actividad imaginativa en relación con los objetos naturales: imaginación exploradora, imaginación proyectiva, imaginación ampliadora e imaginación reveladora.

La *imaginación exploradora* es la forma más estrechamente limitada a la percepción, explora las cualidades estéticas de los objetos tal como aparecen en los cinco sentidos, y las relaciones entre ellas.

La *imaginación proyectiva* es lo que se denomina “ver cómo”: es ver una cosa en otra.

⁹ Cuando la imaginación amplificadora conduce al descubrimiento de la estética verdadera, llamo a esta actividad imaginativa reveladora. De este modo, amplía el poder de la imaginación hasta sus límites, y esto a menudo da paso a un tipo de verdad o conocimiento del mundo: una especie de revelación en el sentido no religioso. Cuando mi contemplación alternativa del valle, los glaciares y todo lo demás, revela para mí el inmenso poder de la Tierra, por medio de esta experiencia estética reveladora ha surgido una verdad.

La *imaginación ampliadora* es la forma más activa y creativa, que permite ir más allá de los objetos, descubriéndolos desde otras perspectivas.

La *imaginación reveladora* es la forma en que la apreciación estética conduce a la comprensión de una idea, similar a la propuesta que hizo Hepburn (Brady, 1998, p. 143).

A partir de los modos de imaginación descritos, Emily Brady afirma que estos deben dirigirse hacia el objeto que se está contemplando para guiar su comprensión y así relacionarlo con otros objetos. Para lograr este tipo de apreciación ella propone dos reglas que están explicadas de manera más clara por Marta Tafalla (2013):

La primera es el desinterés kantiano, entendido en el sentido de cómo contemplar la naturaleza como un fin en sí mismo, de apreciarla por sí misma, y no meramente como instrumento para nuestros fines, aunque esos fines solo sean nuestras fantasías. Y la segunda es imaginar bien; y Brady nos propone aquí entender la imaginación como una virtud que necesita ser educada, que requiere un entendimiento para aprender a usarla de manera apropiada, idea que desarrolla apoyándose en la concepción de las virtudes de Aristóteles (p. 47).

Entendida desde sus dos corrientes teóricas, la estética del medioambiente reconoce que la apreciación estética de la naturaleza conlleva tanto un núcleo cognitivo –con el conocimiento de la naturaleza por la naturaleza– como uno no cognitivo, en el que lo perceptivo o sensorial combina sentidos y experiencias corporales y que, a su vez, está relacionado con el conocimiento que implica esta apreciación. Como lo expresa Brady con la “estética integrada”, no se pueden desligar el conocimiento y las sensaciones que implican la apreciación estética de la naturaleza.

Para resumir, tanto las teorías cognitivistas como las no cognitivistas abren un panorama para la comprensión y la apreciación estética de la naturaleza. Las primeras

han permitido captar y percibir las cualidades estéticas de los objetos y de los entornos naturales mediante el conocimiento de la naturaleza, con una apreciación basada en el saber; las segundas permiten que se perciban otras categorías estéticas de los objetos y de los entornos, como las relacionadas con los aspectos señalados por autores como Carroll (2006), Hepburn (1996) y Brady (1998): la emoción y la imaginación (*cfr.* Arribas Herguedas, 2015).

La combinación de estas teorías ha facilitado entender lo que se percibe bajo las categorías adecuadas “y comprender las reglas del equilibrio ecosistémico y mejorar la calidad ecológica y estética de algunos entornos naturales que, con anterioridad, sufrieron un importante deterioro” (Arribas Herguedas, 2014, p. 80), y además abrió el camino a la estética ecológica que amplía la apreciación de los entornos naturales incluyendo también a los entornos construidos por el ser humano.

3.2.2. Estética ecológica.

La estética ecológica (*Ecological Aesthetics*, *cfr.* Cheng, 2013; Gobster, 2008; Gobster *et al.*, 2007; Toadvine, 2010) define la toma de consciencia ética para fomentar la protección del medioambiente integrando la apreciación estética y las funciones ecológicas de los entornos naturales y humanos.

Cuando se aprecia estéticamente la naturaleza hay una selección de lo que se quiere percibir o de lo que se considera estéticamente relevante; dicha selección, en palabras de Ted Toadvine (2010), “refleja rasgos del perceptor, como la concentración, la capacidad de atención, las expectativas, la historia personal y la habituación, y también puede estar guiada por normas y convenciones culturales” (p. 87).

La experiencia estética de la naturaleza es subjetiva, cada individuo la pone en sus propios términos para el entendimiento de la naturaleza, ya sea con la asociación de los conocimientos previos o con la asociación de los sentidos y las experiencias anteriores. Cada experiencia estética puede ser revaluada y complementada con lo cognitivo y lo no cognitivo, debido a la ampliación de la selección experiencial del individuo, para poder tener una comprensión ampliada y mejorar la relación del hombre con la naturaleza.

Las emociones, las sensaciones, la imaginación, la apreciación multisensorial y el conocimiento conceptual permiten guiar la experiencia estética de la naturaleza a otros focos perceptivos, es decir, ambos complementan y develan otros tipos de información que antes no se habían logrado percibir; o logran llamar la atención sobre los elementos no comprendidos anteriormente. Es de este modo como los componentes no cognitivos y los componentes cognitivos de una experiencia estética se integran en una “dialéctica que se informa mutuamente” (Toadvine, 2010, p. 87).

Gobster (2008) menciona que la estética ecológica tiene como objetivo “forjar una mejor comprensión de los aspectos ecológicos de los paisajes que se relacionan con la experiencia estética” (p. 308). Esto involucra al conocimiento y a las emociones, los sentimientos y a la sensibilidad, que van más allá de lo instrumental para “interpretar mejor el significado de los procesos ecológicos y las funciones de los paisajes de manera que contribuyan a su apreciación y protección” (p. 306).

De acuerdo con el objetivo planteado por Gobster, la interrelación de la apreciación estética de la naturaleza en una posición que involucra lo cognitivo y lo sensorial permite ampliar los conocimientos ecológicos y ayuda a fomentar nuevas posiciones políticas

para la protección del medioambiente; en tal virtud, esta nueva perspectiva integra la apreciación estética con las funciones ecológicas.

Esta nueva mirada se abordó en las convenciones de Naciones Unidas –*Agenda 21*, Río+20 y COP21– para la implementación de los lineamientos del Desarrollo Sostenible citados en el segundo capítulo, los cuales aportan al objetivo descrito por Gobster (2008). En el área de los museos también se han implementado estrategias para la protección del medioambiente lideradas por el presidente del ICOM, Hans-Martin Hinz, estableciendo que los museos deben acogerse a las políticas del Desarrollo Sostenible, acuerdo que se logró en la conferencia *Environmental Guidelines ICOM-CC* y la *IIC Declaration* de Melbourne en 2014.

En “*The shared landscape: what does aesthetics have to do with ecology?*” Gobster *et al.* (2007) plantean que la relación estética-ecología es una manifestación poderosa de las interacciones naturaleza-sociedad y permite el estudio transdisciplinar. Aclaran que los seres humanos no pueden percibir directamente la calidad ecológica, aunque, de acuerdo con los procesos evolutivos y las expectativas culturales, sí es posible asociar que una buena calidad ecológica es sinónimo de una buena calidad estética. Esta idea abre la vía a múltiples interpretaciones y diversas perspectivas multidisciplinares que involucran a las ciencias naturales, a las ciencias sociales y a las humanidades (2007, p. 960).

Aunque los humanos no perciben directamente los cambios, sí poseen un sistema sensorial vinculado a las emociones y a los placeres producidos por los cambios en el entorno. Estas reacciones se asimilan a la experiencia estética ya que están vinculadas a los sentidos del placer junto con la percepción del mundo (Gobster *et al.*, 2007, p. 961).

Las cualidades estéticas y ecológicas se correlacionan positivamente, pero no existe garantía de que esto siempre sea cierto. Lo que es estéticamente interesante puede que no refleje la salud del ecosistema. Un paisaje cuidado por el ser humano puede percibirse como hermoso o puede indicar una mala salud del ecosistema. Lo opuesto es un paisaje ecológicamente saludable, pero que no sea estéticamente apreciable. La interpretación de la experiencia estética en los paisajes debería contener una información sobre su calidad ecológica (Gobster *et al.*, 2007, p. 962).

La estética ecológica de Gobster *et al.* (2007) es, por definición, la apreciación estética de entornos que incorporan funciones ecológicas beneficiosas que promueven y preservan el medioambiente e, indirectamente, la salud y el bienestar humano (2007, p. 962). La estética ecológica, de acuerdo con el planteamiento de estos autores, tiene en el ser humano un efecto cognitivo, experiencial, temporo-espacial, multisensorial y apreciativo. En tal sentido, el efecto de la estética ecológica en el paisaje es multimodal, dinámico, efímero, simbólico y sirve para identificar especies y procesos ecológicos. Los resultados de la interacción entre el ser humano y el paisaje son experimentales, comprensivos, participativos, inclusivos y originan cambios internos y externos que redundan en estrategias para tomar decisiones que promuevan una mejor alineación de los valores humanos y los objetivos ecológicos (Gobster, 2008, p. 292).

Xiangzhan Cheng (2013) explica que la estética ecológica se compone de cuatro piedras angulares. La primera de ellas abandona la estética convencional y favorece una posición humanista y ambiental con el modelo de la estética del compromiso –citado anteriormente con Berleant (1988, 1991)–, que promueve la idea de la unidad entre los seres humanos y el mundo.

La segunda piedra angular de la estética ecológica determina la apreciación como una actividad estética basada en la ética ecológica. Revisa y fortalece la relación entre la estética y la ética en la estética tradicional, y la toma de consciencia ecológica (Cheng, 2013, p. 224). Este es uno de los aspectos más importantes de la estética ecológica puesto que

se basa en una lógica similar a la de expansión en capas: el objeto de una preocupación ética comienza con el yo (autocultivo), luego se expande a *la casa* (gobierno doméstico), luego a la sociedad (la gobernanza del país), y eventualmente al mundo (traer paz) (Cheng, 2013, p. 226).

La tercera piedra angular de la estética ecológica se fundamenta en el conocimiento ecológico básico para su valoración, es decir, se requieren capacidades cognitivas para poder apreciar estéticamente a la naturaleza. Y la última piedra angular se basa en los dos principios rectores del valor ecológico para la apreciación de la estética ecológica, a saber: la biodiversidad y la salud de los ecosistemas para trascender la mirada antropocéntrica (Cheng, 2013, p. 231).

Estas piedras angulares propuestas por Cheng pueden resumirse en tres pasos: (1) la toma de consciencia ecológica; (2) los conocimientos ecológicos básicos para profundizar en la apreciación de la estética ecológica, y (3) la clara consciencia de la preferencia estética humana, que reconoce la catástrofe ecológica causada por los seres humanos. Con estos tres elementos se puede criticar la apreciación estética tradicional y lograr, en definitiva, la apreciación estética ecológica (Cheng, 2013, p. 234).

Complementando la definición de Cheng, Ted Toadvine (2010) se refiere a la estética ecológica como la apreciación estética del mundo en su totalidad e incluye los ambientes naturales y los construidos por el ser humano; por tanto, es una categoría más amplia de

la estética. Además, la experiencia estética implica siempre un núcleo perceptivo o sensible, que puede tomar como foco un sentido en particular o una combinación de sentidos y experiencias corpóreas.

Así pues, se entiende la estética ecológica como una categoría ampliada de la estética, que en la apreciación estética de los entornos naturales y humanos incluye el conocimiento, las emociones, la imaginación, las sensaciones y la apreciación multisensorial, para complementar y develar otro tipo de información que antes no se había percibido o comprendido, con el fin de identificar aquellas funciones ecológicas beneficiosas que promuevan y preserven la salud del ecosistema e indirectamente promuevan el bienestar humano. Además, la estética ecológica pretende expandir la toma de consciencia del cuidado del medioambiente con la ética individual (autocultivo), que luego se difunde a “la casa”, después a la sociedad y por último al mundo.

La estética ecológica incluye los ambientes naturales, los ambientes humanos y los influenciados por el hombre. En este orden de ideas, con la estética ecológica se busca propiciar una reflexión en torno al potencial de los museos de arte como escenarios tanto de acción como de subjetivación, en relación con las problemáticas ecológicas de las últimas décadas.

El arte, por medio de la experiencia estética, permite establecer puentes entre el museo y la comunidad para motivar cuestionamientos ético-estéticos alrededor de las problemáticas del medioambiente, con los que, según su contexto, se pueda construir una relación conjunta y consciente con el entorno.

3.3. La estética ecológica y la construcción de escenarios museísticos

En este apartado se revisan las diferentes teorías y prácticas pedagógicas aplicadas en los museos con el fin de comprender de qué modo sus procesos pedagógicos favorecen la inclusión del nuevo enfoque y proporcionan una dinámica compleja en la construcción de conocimiento.

Cada una de las teorías y prácticas pedagógicas descritas hacen parte de la viabilidad de la estética ecológica en cuanto dispositivo pedagógico en el museo que aporta nuevos enfoques pedagógicos en busca de promover reflexiones y concientizar a las instituciones y a la comunidad acerca de la importancia de fortalecer la relación con el entorno y del cuidado con el medioambiente.

En su revisión del papel pedagógico de los museos a lo largo del tiempo, Hal Foster (2015) propone una lúcida reflexión en “*After the White Cube*”:

A central role of the museum is to operate as a space-time machine in this way, to transport us to different periods and cultures –diverse ways of perceiving, thinking, depicting and being– so that we might test them in relation to our own and vice versa, and perhaps be transformed a little in the process. This access to various thens and nows is especially urgent during an era of consumerist presentism, political parochialism and curtailed citizenship. In the end, if museums aren’t places where different constellations of past and present are crystallized, why have them at all? (2015, § 11).¹⁰

¹⁰ Un rol central del museo es operar como una máquina espaciotemporal y de esta manera transportarnos a diferentes períodos y culturas –diversas formas de percibir, pensar, representar y ser– para que podamos probarlas en relación con las nuestras y viceversa, y posiblemente ser transformados en el proceso. Este acceso a tiempos diversos y actuales es particularmente urgente en una era de presentismo consumista, de parroquialismo político y de ciudadanía reducida. Al final, si los museos no son lugares donde se cristalizan diferentes constelaciones del pasado y del presente, ¿por qué tenerlos?

El planteamiento de Foster es fundamental para esta tesis doctoral porque enfatiza la importancia de los museos en la construcción de una memoria histórica que permita la interacción, el diálogo, la comparación y la construcción de un nuevo tipo de sociedad sensible a la promoción de valores éticos, estéticos y políticos.

Los museos en la actualidad se han transformado en espacios de aprendizaje activo para sus visitantes. Varios autores especializados en museos y educación (Bonner, 1985; Caston, 1980; Hooper-Greenhill, 1994; Tišliar, 2017) concuerdan en que los museos son activos vitales para la educación. La inclusión del rol pedagógico en los museos produjo cambios radicales en las estructuras de las instituciones y dio origen a nuevos enfoques e ideas.

El proceso de aprendizaje en los museos ha tenido múltiples construcciones teóricas, que es difícil categorizar en una sola. La base de la mayoría de las teorías y modelos de aprendizaje empleados en los museos provienen de las experiencias de aprendizaje de la educación formal que fueron adaptadas para comprender el aprendizaje en los museos.

La siguiente discusión sobre las teorías pedagógicas y los modelos de aprendizaje se origina en el desarrollo de la teoría cognitiva, la teoría constructivista, las teorías de la interacción social, el aprendizaje basado en objetos y el aprendizaje por medio de la experiencia. Estos procesos de aprendizaje permiten una mejor claridad en la relación que tienen para la construcción de una estética ecológica en el museo.

3.3.1. Teoría cognitivista.

A partir de las teorías cognitivistas de Piaget (1952), Howard Gardner (1993) propuso los diferentes tipos de inteligencia, enmarcados en los proyectos Zero y Spectrum, que

permiten formas de entender la importancia de la experiencia y de la interacción de los alumnos dentro del aprendizaje en los museos.

Roberts (1997), después de analizar la obra de Gardner, resalta que las diferentes visiones del mundo se derivan de las inteligencias que el visitante esté mejor preparado para comprender. Los visitantes “comparten con el museo la responsabilidad personal de definir sus experiencias con las colecciones y controlarlas” (1997, p. 132).

La teoría cognitivista del proceso pedagógico se adhiere a la estética ecológica con la experiencia estética en los entornos museísticos, la interacción por parte de los visitantes y cómo estos construyen nuevas experiencias a partir de una postura consciente con la naturaleza y los recursos naturales.

3.3.2. Teoría constructivista.

La teoría constructivista es una teoría educativa que reconoce la importancia del significado individual y lo convierte en un aspecto central de la práctica pedagógica, por lo cual ha tenido una gran acogida en el campo de los museos. George E. Hein (1999), uno de sus principales representantes, explica que las exposiciones constructivistas mejoran el aprendizaje al permitir que los visitantes validen y también reconsideren sus propias interpretaciones de un tema, al permitirles considerar otras interpretaciones, perspectivas e ideas sobre un mismo tema.

Muchos aspectos del constructivismo han sido discutidos en la literatura sobre museos con especial atención al conocimiento previo, el interés, la elección y la creación de significados (Doering, 2010). Se hace especial hincapié en las construcciones colectivas

de significados como aspecto importante para la museología del siglo XXI. Autores como Nina Simone (2010) y Robert Janes (2009) proponen la necesidad de repensar el museo a partir de la construcción colectiva de conocimientos y sus múltiples interpretaciones.

Para la estética ecológica es fundamental la creación conjunta de significados que parten del individuo para llegar a un colectivo y así concitar la toma de consciencia sobre el cuidado del medioambiente.

3.3.3. Teorías de interacción social.

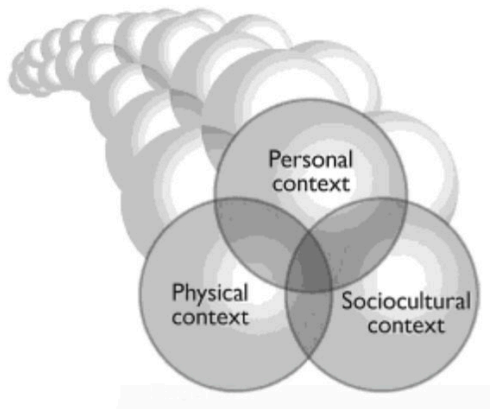
Las teorías del aprendizaje social se han aplicado a los museos, pues ellos son lugares idóneos para la construcción en sociedad (Falk & Dierking, 2016; Griffin, 2011; Hooper-Greenhill, 2000; Leinhardt & Crowley, 2002; Matusov & Marjanovic-Shane, 2012; Vygotsky, 1978) y evidencian que el aprendizaje es un proceso mediado por la sociedad, por lo cual muchas de sus ideas se han aplicado a los museos (Anderson *et al.*, 2015; Roberts, 1997).

Se resalta en las teorías de interacción social el modelo de aprendizaje contextual (*Contextual Model of Learning*) de Falk y Dierking (2016); en este, la experiencia de aprendizaje en el museo está conformada por tres elementos principales: el contexto personal, el sociocultural y el físico (imagen 9).

El modelo sirve para pensar los procesos de aprendizaje entre los contextos personales (individuo), socioculturales (colectivos) y físicos (instalaciones) y también para conocer las interacciones y relaciones entre los diferentes factores que contribuyen al aprendizaje y comportamiento en los museos (Falk & Dierking, 2016, p. 27).

Imagen 9

Contextual Model of Learning



Fuente: John H. Falk & Lynn D. Dierking, 2016, *The Museum Experience Revisited*, Routledge, p. 26.

Visitar el museo incentiva los procesos de construcción de memoria y de conexión que son posibles por medio de los tres elementos que resaltan Falk y Dierking (contexto personal, contexto físico y contexto sociocultural). En tal virtud, es un modelo aplicable a la construcción de una estética ecológica en el museo por su relevancia en la interacción de contextos personales, socioculturales y físicos para la transformación consciente del cuidado del medioambiente y lograr así una experimentación en el museo para los individuos, los colectivos y el mundo.

De las teorías descritas se derivan varios enfoques pedagógicos en los museos, de los cuales es importante resaltar el aprendizaje basado en objetos y el aprendizaje basado en la experiencia.

3.3.4. Aprendizaje basado en objetos.

El aprendizaje basado en objetos es uno de los enfoques que está soportado por la teoría constructivista; tiene como fin que las personas puedan aprender de un objeto al explorarlo y al entender su contexto. Este enfoque es muy utilizado en la pedagogía del

museo (Carr *et al.*, 2012), en la creación de programas educativos y en la creación de exposiciones. Se basa en la idea de que existe una interconexión entre un objeto y las ideas que comunica (Durbin *et al.*, 1990; Leinhardt & Crowley, 2002). Este método de aprendizaje permite a los participantes mirar directamente a un objeto, ya sea una escultura o una pintura y, al analizarlo, suscitar un gran número de preguntas con las que es posible descubrir su importancia y sus usos (Isa, 2017).

Se trata de un aspecto muy valioso para interactuar con la estética ecológica, ya que por medio de los objetos los museos pueden promover una conciencia del cuidado de los recursos naturales y construir un discurso y una postura del museo para con los visitantes, una posibilidad que es viable con las colecciones y las exposiciones.

3.3.5. Aprendizaje basado en la experiencia.

La teoría del aprendizaje experiencial (ELT) es una teoría desarrollada por David A. Kolb en 1971, en la cual señala que todo aprendizaje debería incorporar experimentación activa (hacer), experiencia concreta (sentimiento), observación reflexiva (observación) y conceptualización abstracta (pensamiento) (Kolb, 2015; Kolb & Kolb, 2018). De acuerdo con Jarvis *et al.* (1998): “Experiential learning is the process of creating and transforming experience into knowledge, skills, attitudes, values, emotions, beliefs and senses. It is the process through which individuals become themselves”¹¹ (p. 46).

El aprendizaje basado en la experiencia es de vital importancia para los museos. Para Hooper-Greenhill (2007b), este tipo de organizaciones culturales tienen más que ofrecer

¹¹ El aprendizaje basado en la experiencia es el proceso de crear y transformar la experiencia en conocimiento, habilidades, actitudes, valores, emociones, creencias y sentidos. Es el proceso mediante el cual los individuos se convierten en sí mismos.

que las instituciones de educación formal. Una visita a un museo ofrece una experiencia basada en objetos; los objetos codifican historias, recuerdos y culturas, y pueden ser significativos de múltiples maneras. El museo posee diversas herramientas para el aprendizaje a corto y a largo plazo.

Al aplicar este modelo a los museos se pueden lograr resultados de aprendizaje específicos e inmediatos, pero es igualmente probable que las visitas proporcionen la experiencia con el entorno y establezcan el conocimiento táctico que formará el conocimiento previo para el futuro. El conocimiento táctico o experiencial puede usarse rápidamente, pero también permanece como conocimiento latente, listo para activarse cuando sea apropiado (Hooper-Greenhill, 2007b p. 37). Aspecto que es relevante para pensar las vías de la estética ecológica y así transformar las experiencias de los visitantes por unas donde la protección y el cuidado de los recursos naturales estén presentes y las audiencias puedan llevar dichas experiencias a sus casas y difundirlas para propiciar una relación consciente con sus entornos.

El aprendizaje basado en la experiencia ha tenido una gran influencia en los museos; Satarupa Das (2015), por ejemplo, diseñó una investigación con estudiantes universitarios en la que combinó la visita a dos exposiciones del Museo Smithsonian (Washington D. C.) con clases introductorias de microeconomía y macroeconomía con el fin de analizar la experiencia cognitiva. Ella pudo evidenciar una mejoría significativa en el aprendizaje de los estudiantes y una experiencia tanto dentro del aula como fuera del aula (en el museo).

Esta revisión de las teorías y los modos de aprendizaje en los museos tiene como propósito identificar cómo el museo puede llegar a ser un dispositivo pedagógico para la estética ecológica. La teoría cognitiva se refiere al conocimiento que puede ser adquirido

por el visitante en el museo a partir de su disposición para el aprendizaje; esto quiere decir que si el museo integrara la estética ecológica en sus políticas, prácticas, programas y exposiciones los visitantes podrían aprender sobre ella. La teoría constructivista, por su parte, muestra que el visitante en el museo valida su conocimiento y construye nuevos conocimientos tanto en el plano individual como colectivo, lo que permite que la estética ecológica pueda impactarlo para transformar su percepción y sus modos de acción, que luego puedan ser llevados a otros ámbitos de la vida de los visitantes del museo.

Para pensar la estética ecológica como un dispositivo pedagógico es fundamental recordar a Cheng (2013) con su teoría de expansión en capas. Las teorías de la interacción social permiten comprender las diferentes cosmovisiones y cómo cada cultura o sociedad entiende la estética ecológica para aportar sus conocimientos. La inclusión de la comunidad es fundamental para la construcción de museo y, más aún, para tener una visión más amplia de la estética ecológica.

Los enfoques pedagógicos del aprendizaje basado en objetos y el aprendizaje basado en la experiencia se aplican como aspectos vivenciales de la estética ecológica, como en el caso del Museo Thyssen-Bornemisza descrito en el segundo capítulo, que con envases de agua concitó una lectura diferente de las obras y, a su vez, una nueva experiencia en el museo que inspiró reflexiones acerca del cuidado del medioambiente, la sostenibilidad ambiental y el reciclaje.

Así pues, en la experiencia museística pueden hacerse visibles las teorías y modos de aprendizaje de la estética ecológica con las colecciones o exposiciones que parten de planteamientos teórico-conceptuales diferentes, pero que concuerdan en la naturaleza pedagógica y ponen en primer lugar la relación del hombre con la naturaleza, e imparten

estrategias particulares para demostrar que el museo sí es un dispositivo para el aprendizaje de la estética ecológica y les facilita la toma de consciencia sobre el cuidado del medioambiente.

4. El museo de arte como un escenario para la estética ecológica

Hoy, cuando el mundo vive una de las mayores crisis que haya enfrentado la humanidad –derivada, como una de sus causas principales, de las problemáticas medioambientales–, el museo de arte cumple una nueva fase para el cuidado del medioambiente, cuyo objetivo apunta a repensar el papel del ser humano en la relación con el entorno, con sus congéneres, lo que también supone una concepción distinta de su propio ser y del estar en el mundo. Es aquí donde el museo de arte cobra una nueva oportunidad con la experiencia estética para el “cuidado de la casa”, acordes con la ética ecológica propia de lo que es un museo responsable con la estética ecológica del siglo XXI.

En el presente capítulo la investigación se enfoca en el museo de artes; se basa en el conocimiento de primera mano de las instituciones seleccionadas, con el apoyo de la metodología performativa para el caso del Museo del Agua y la aproximación museológica de las vías de la estética ecológica en la experiencia estética. Esta tipología permitió establecer puentes con la estética ecológica para repensar las prácticas de los museos del siglo XXI y del Consejo Internacional de Museos –ICOM– en cuanto a la toma de consciencia del “cuidado de la casa”.

4.1. Una apuesta metodológica performativa

Con el propósito de comprender la función del museo frente a la toma de consciencia del “cuidado de la casa”, posibilitar la reflexión sobre la relación del hombre con su entorno y analizar las dinámicas presentes en el museo en lo que concierne a la

construcción de una estética ecológica, se recurrió a la apuesta metodológica de la etnografía performativa.

Para entender la relación entre la función del museo y la estética ecológica, se seleccionó al Museo del Agua que hace parte de la Fundación EPM (Empresas Públicas de Medellín). La corporación tiene como propósito la

gestión en el desarrollo de territorios sostenibles y competitivos, en las áreas de influencia, actuales y potenciales del Grupo EPM, a través de programas y proyectos de gestión social y ambiental que propicien en los territorios el cuidado de los recursos naturales y el uso adecuado de los servicios públicos (EPM, 2015, p. 1).

El Museo del Agua es el escenario de materialización de dicho propósito a partir de una temática ecológica con una puesta en escena estética, esto es, un lugar de relaciones poéticas que evidencian las preocupaciones ecológicas matizadas por el arte y la experiencia estética, con el propósito de propiciar en los visitantes la toma de consciencia sobre el cuidado de los recursos naturales.

Para comprender las dinámicas del museo y dar cumplimiento a los objetivos del ejercicio, se utilizó la metodología de la etnografía performativa, usando a la *performance* como método de representación y entendimiento (Denzin, 2003). Una metodología que busca indagar sobre la coherencia entre los planeamientos institucionales y la puesta en escena que tiene el Museo del Agua con el medioambiente.

En la primera fase se utilizó la etnografía como método de aproximación de la investigación para dar cuenta de las vivencias, experiencias, concepciones, imaginarios y prácticas (Hammersley & Atkinson, 1994) relacionadas con la estética ecológica. Este método privilegió la interacción con el personal del museo y guio el proceso hermenéutico

a partir de la reflexividad, la vinculación activa con el campo, la capacidad de observación y de diálogo, hasta obtener el registro y la sistematización de la experiencia como se indica a continuación (en su respectivo orden: reflexividad, trabajo de campo, registro y sistematización).

La reflexividad se centró en la producción de conocimiento en una reflexión permanente sobre las distintas políticas, programas y acciones realizadas por la comunidad museística en la relación que tienen con la estética ecológica.

El trabajo de campo implicó una vinculación con la vida del Museo, la observación participante, el diálogo permanente con el equipo de colaboradores y la comprensión de los significados relacionados con políticas, estrategias y prácticas museísticas afines a la estética ecológica.

Para la comprensión del contexto se acudió a las tres fases de observación participante propuestas por Spradley (citado en Flick, 2007, p. 155): la *observación descriptiva* permitió una orientación en el Museo, proporcionó descripciones generales que captaron la complejidad del campo y dieron lugar a la formulación de preguntas orientadoras y líneas de visión más concretas; la *observación localizada* delimitó la perspectiva de los procesos y los problemas relacionados con la pregunta de investigación; la *observación selectiva* se centró en encontrar datos adicionales y ejemplos para los tipos de prácticas y procesos encontrados en la siguiente fase.

Registro y sistematización permanente del proceso: se llevó a cabo por medio de grabaciones, registros fotográficos, notas y el diario de campo, los cuales sirvieron de base para el análisis reflexivo y permitieron profundizar y develar la realidad para

identificar, analizar e interpretar las políticas, los programas y las prácticas que contribuyen a la construcción de una estética ecológica en el Museo.

La segunda fase de la prueba piloto constó del análisis de los resultados etnográficos, los cuales develaron dos aspectos críticos en las prácticas del Museo del Agua en relación con la estética ecológica. Para visibilizar los puntos críticos se construyeron dos *performances* que, por medio de las experiencias estéticas, posibilitaron poner en cuestión la coherencia de las declaraciones dadas por el Museo a la luz de las premisas de la estética ecológica. Gracias a la performatividad se logró establecer un intercambio crítico entre el investigador y las diversas audiencias del museo (Garoian, citado por Alexander, 2013, p. 99).

4.1.1. Fase etnográfica.

La institución matriz del Museo es el Grupo de Empresas Públicas de Medellín (EPM), creado en 1955 mediante “el Acuerdo N.º 58 del Consejo Administrativo de Medellín que fusionó en una entidad autónoma cuatro entidades hasta ese momento independientes: Energía, Acueducto, Alcantarillado y Teléfonos” (EPM, 2020, § 2).

Desde enero de 1998, EPM fue transformada en Empresa Industrial y Comercial del Estado, y hoy, para el ejercicio de sus actividades, se encuentra sometida a las disposiciones de la ley comercial.

Su patrimonio y sus rentas son propios y están totalmente separados de los bienes y de los fondos comunes del Municipio de Medellín. EPM no cuenta con aportes externos diferentes a la facturación por la prestación de sus servicios (EPM, 2020, § 3-4).

EPM ha construido represas y plantas de agua potable como La Fe y Piedras Blancas, San Cristóbal, La Ayurá y Manantiales, y plantas para el tratamiento de aguas residuales, como las de El Retiro y San Fernando. Dentro de esta línea se encuentra el proyecto de

Hidroituango (el proyecto hidroeléctrico más grande de Colombia),¹² promovido por el gobierno de Juan Manuel Santos con el propósito de acelerar el Desarrollo Sostenible y mitigar el cambio climático mediante la producción de energías limpias y la reducción de la emisión de gases de efecto invernadero. Sin embargo, inevitablemente estos proyectos ocasionan un impacto ecológico; en el caso de Hidroituango se buscó compensar dicho efecto con proyectos de desarrollo comunitario y económico en una población marginada por la violencia y el abandono social.

El Grupo EPM implementa políticas acordes con los objetivos del Desarrollo Sostenible, ejecutadas en los programas y proyectos de la Fundación EPM. Declara que el valor de la responsabilidad con el medioambiente es uno de los valores institucionales que implementa para su desarrollo y generar impacto en las comunidades en las que hace presencia.

El Museo del Agua tiene como objetivo establecer lineamientos transversales para la articulación y expansión de los procesos educativos de la Fundación EPM, con su temática principal del agua y el uso que le da el ser humano. Por medio de la ciencia, el arte y la tecnología brinda experiencias para el aprendizaje, la interacción, la lúdica y la reflexión.

A su vez, el Museo figura como un programa de la Fundación EPM orientado hacia el desarrollo de estrategias para promover en las comunidades la responsabilidad de su progreso; y al Grupo EPM le permite aportar al cumplimiento de su valor institucional

¹² Se localiza sobre el río Cauca, al noroccidente del departamento de Antioquia, y sus obras se extienden a más de 10 municipios y corregimientos. La hidroeléctrica cubrirá cerca del 17 % de la demanda de energía eléctrica del país.

con la implementación de estrategias para el uso eficiente y sostenible de los recursos que ellos proveen en los servicios públicos domiciliarios, y el fortalecimiento de la sociedad que los requiere; estrategias que en la práctica se ven reflejadas en múltiples acciones que tienden al mejoramiento del entorno, al manejo y reducción de los impactos ambientales, así como al desarrollo institucional y comunitario en las regiones donde actúa.

El Museo se enfoca en la ciencia, la tecnología y el arte para tratar temas relacionados con la evolución del planeta y la importancia del agua, desde su composición fisicoquímica, pasando por la riqueza hídrica de los ecosistemas colombianos, el impacto del agua en el desarrollo de las culturas y el abastecimiento de dicho recurso vital en la ciudad por parte de EPM, hasta las consecuencias de la contaminación desmedida y las estrategias para el cuidado del agua.

Con este rol pedagógico, el Museo del Agua da cumplimiento a los objetivos del Desarrollo Sostenible en relación con el origen, la importancia y el uso del agua, además del papel que desempeña en la sociedad. El objeto del estudio fue comprender cómo estaban siendo implementadas las políticas y las prácticas en los diferentes niveles del Museo, abarcando sus programas, el personal, sus visitantes y las instalaciones.

La principal fuente de público que visita al museo son los grupos escolares de los grados 4° a 7°; de hecho, las exposiciones *CronoTerra* y *ColomBiomás* fueron diseñadas para ellos, y el museo cuenta con rutas pedagógicas y cartillas para los niños y los profesores basadas en el modelo pedagógico del Museo. Como ya se mencionó, articula y expande en su objetivo transversal los procesos educativos de la Fundación EPM en términos de diseño, planeación, ejecución y evaluación, y de acuerdo con la orientación de sus enfoques temáticos, teóricos, metodológicos y procedimentales.

Dichos enfoques están comprendidos en ocho principios metodológicos que pueden ser variables (según el grupo) en el proceso educativo, principios cuya función es orientar la mediación:

1. Activación de saberes previos.
2. Construcción conjunta del conocimiento.
3. Educación en contexto.
4. Desarrollo de estrategias educativas a partir de diversos lenguajes.
5. Construcción del conocimiento a partir de la lúdica y el juego.
6. Construcción de conocimiento a partir de la pregunta.
7. Construcción de conocimiento a partir de la experimentación.
8. Construcción del conocimiento a partir del arte (Fundación EPM, 2017, pp. 17-19).

El Museo cuenta con una programación anual de talleres para niños (Club de Amigos del Agua I y II), así como para adultos de la tercera edad (Taller de Antaño).

El papel que cumple la mediación en este tipo de grupos es muy importante debido a su complejidad para los mediadores. Estos deben contar con la capacidad para persuadir y motivar a los visitantes al aprendizaje e interacción con el contenido, toda vez que el aprendizaje basado en la experiencia hace parte del proceso de la visita.

En el análisis realizado en el Museo a partir de los principios de la estética ecológica, inicialmente se efectuó un período de acompañamiento de los recorridos de varios grupos escolares guiados por varios mediadores. En este proceso de observación se evidenció que

la mediación en el museo variaba de una forma significativa, tanto en relación con la información suministrada cuanto en la duración misma de los recorridos. Estas variaciones suscitaron inquietudes y la necesidad de hacerle visible a la institución la importancia de trabajar en el fortalecimiento del rol del mediador, y de conocer cuáles eran los motivos de estas diferencias, ya que la mediación es en este caso el centro de la experiencia estética, eje central para la aplicación de la estética ecológica en el Museo.

Las mediaciones tienen diferentes perfiles que van de la mano con los contenidos del Museo: las áreas naturales, geológicas, artísticas y pedagógicas, y el direccionamiento del modelo pedagógico de la Fundación EPM. Estos perfiles están pensados para que los mediadores puedan tener el conocimiento necesario para realizar los recorridos. La mediación en el Museo estaba diseñada para que cada sala tuviera su mediador según cada área del conocimiento; cada uno según su perfil realizaba su parte del recorrido, pero por razones administrativas la mediación cambió y los mediadores debían realizar todo el recorrido en un tiempo estimado de dos horas. Dicho cambio hizo que los mediadores tuvieran la obligación de conocer todos los contenidos de las salas y efectuar aproximadamente tres recorridos en el día.

Se evidenció que los recorridos variaban entre 1:20” y 1:30”. En algunos casos la interacción de los mediadores con el público era mínima, lo cual iba en contravía del propósito de la visita pues el contenido de las salas del museo estaba diseñado para que el mediador tuviera una interacción constante con el visitante.

Otro aspecto que dejó en evidencia la fase etnográfica fue la desarticulación entre el propósito declarado en el valor corporativo de la responsabilidad con el medioambiente y el uso de jabones contaminantes tanto para la limpieza de las instalaciones como para la

obtención de burbujas (como parte de una de las atracciones del Museo); hecho contradictorio con todas las acciones y valores institucionales que tienden al mejoramiento del entorno ecosistémico y al manejo de los impactos ambientales.

Cabe mencionar que, en el año 2018, y como resultado de una fuerte ola invernal, las advertencias sobre las consecuencias del represamiento del Río Cauca en Hidroituango se materializaron. Esto se sumó, como fue denunciado por los medios de comunicación, al tratamiento inadecuado de los constructores de la represa respecto a los túneles de salida, que ocasionó el desastre ambiental posterior al desbordamiento del río Cauca. Este hecho desencadenó una oleada de críticas contra EPM y su Fundación por el daño ecológico (sin precedentes en el país) provocado por la hidroeléctrica Hidroituango.

El ser humano, en sus diversas maneras de habitar en el mundo, ha sido un agente de transformación del entorno y, en los casos más extremos, el causante del daño al equilibrio medioambiental más significativo desde la aparición de los seres vivos en la Tierra. La toma de consciencia de este grave hecho es producto de la amenaza a la propia supervivencia de la especie. El humano ha tomado consciencia de la necesidad de hacerse responsable por esa transformación que está ocasionando en el planeta, por ejemplo, con los lineamientos del Desarrollo Sostenible.

En esta perspectiva, no se trata de eliminar la presencia de lo humano ni de evitar que existan transformaciones, porque van a seguir dándose, sino que esas transformaciones deben ser controladas para proteger los entornos y que, de este modo, el ser humano pueda seguir existiendo en la Tierra y lograr el desarrollo económico, político, social, sin provocar consecuencias que pongan en riesgo la vida del planeta.

4.1.2. Performatividad.

Las falencias en la mediación y el uso de elementos contaminantes identificados en la fase etnográfica llevaron a proponer una estrategia performativa con dos acciones: la interpretación simbólica de los fenómenos y la ampliación de los niveles de análisis para mostrarle al Museo del Agua los puntos críticos (Nelson, 2013; Hernández-Hernández, 2008) ya mencionados. Por medio de la experiencia estética¹³ se pretendió develar si el “cuidado de la casa” y la responsabilidad medioambiental proporcionaban una verdadera toma de consciencia en términos de la estética ecológica.

El simple balance de las cosas.

La calidad de la mediación fue uno de los aspectos más críticos dentro del proceso de observación, por lo que se propuso la *performance El simple balance de las cosas* (véase la imagen 10) con el fin de comprender y develar los sentidos y significados del papel del mediador en el museo, cuya función es transmitir la experiencia, promover el aprendizaje e interactuar con el visitante por medio de la experiencia estética.

Para la realización de la *performance* se llevó a cabo un ejercicio de apropiación y de acción que tuvo como referente la propuesta performativa *The Simple Balance of Things* de la artista colombiana María José Arjona, realizada en la Bezalel Academy of Arts and Design (BAAD) de Tel Aviv, con el patrocinio del Centro de Artes Visuales de Jerusalén; este constaba de una acción de larga duración en la que la artista escuchaba por medio de un vaso el espacio de un recinto (Arjona, 2012).

¹³ “Se trata de fundar la valoración en características inmanentes a la obra misma. Las cualidades estéticas pueden no ser directamente perceptibles, en el sentido de que se precisa del receptor la capacidad de percibir las, pero una obra las posee en virtud de ciertas propiedades que sí lo son” (Carrasco Barranco, 2013, p. 95).

El simple balance de las cosas constó de un recorrido de una hora y veinte minutos para escuchar al recinto del Museo del Agua con un vaso, a fin de intercambiar la función de los mediadores por la de visitantes y la del investigador por la de mediador. El objetivo con este acto era que por medio de la experiencia estética se resaltara la voz del Museo y su espacio, donde los mediadores ocuparan el papel de los visitantes para estar obligados a escuchar al Museo, provocando en ellos incomodidad por el cambio de rol y así lograr cuestionar su función dentro de la institución. Lo que se pretendía era cambiar la lógica y la relación de los mediadores con el museo, quitándoles el poder de la palabra en el contenido pedagógico, para darle el protagonismo al museo.

Imagen 10

El simple balance de las cosas



Fotografía de Beatriz Salazar. *Performance* en el Museo del Agua de la Fundación EPM, 2018.

Este cierre da cuenta de una estrategia con recursos pedagógicos, como parte integral de la experiencia estética. A la gran mayoría de los mediadores los llevó a cuestionarse sobre su trabajo ya que del desempeño de la mediación se evalúa con la experiencia provocada en los visitantes. Para uno de ellos fue:

[...] una reflexión muy fuerte sobre lo que significa el rol del mediador, porque el *performer* escuchó al museo a través del vaso, pero no compartió nada con el público, era el puente. Básicamente, el papel del mediador es interpretar las experiencias, transmitir las al público por medio de la conversación y hacer que entre los dos se entiendan (Mediador 1, comunicación personal, diciembre 26, 2018).

Los resultados obtenidos con la *performance* evidenciaron que los mediadores son parte fundamental para el funcionamiento del Museo y son el puente de comunicación entre el contenido y los visitantes. Además, son potenciales formadores de públicos para la estética ecológica debido a la importancia de transmitir la toma de consciencia del cuidado del medioambiente, ya que el Museo del Agua invita a la conservación de los recursos naturales por medio de la puesta en escena, y la experiencia estética permite comprender el entorno a partir de lo ecológico, lo artístico, lo experiencial y lo sensitivo.

Otro comentario que merece resaltarse es el siguiente:

El museo tiene una relación muy fuerte con la naturaleza y se presta para la revelación científica y la enseñanza de todas las ciencias que se tratan en el museo. Es el espacio por excelencia donde se deben suscitar ese tipo de inquietudes con respecto al medioambiente: no es solo dar respuestas, sino propiciar más inquietudes para dejar en el público un “gusanito” que transforme su entorno social, su entorno ecológico (Mediador 2, comunicación personal, diciembre 26, 2018).

La experiencia en el Museo depende, en primera instancia, de que la institución y los mediadores tengan clara su función y construyan un puente para que la comunidad se apropie de la necesidad del cuidado del entorno y cumplir así con el eje rector del Grupo EPM fundamentado en los Objetivos de Desarrollo Sostenible. Otra experiencia en el Museo es la del entorno, tanto para el personal como para sus visitantes. Cada componente es importante en la construcción de un *ethos* respecto a la responsabilidad

con el medioambiente y en este proceso se corroboró que la mediación hace parte de la experiencia estética que fomenta la toma de consciencia y contribuye a la experiencia en el museo.

Para que la estética ecológica se convierta en un *ethos*, ha de afectar la emocionalidad de los agentes de transmisión del Museo del Agua, poniendo en primer lugar la relación hombre-naturaleza, e impartiendo estrategias particulares para demostrar que el museo sí es un dispositivo para el aprendizaje del “cuidado de la casa”. En este sentido, la *performance* evidenció la necesidad de revisar el papel de la mediación y su coherencia con el eje rector del Grupo EPM, para así poner en marcha acciones que conduzcan a la toma de consciencia del cuidado del entorno y del medioambiente con el fin de cultivar en los visitantes el interés de contribuir a su apreciación y protección.

El museo entierra a la naturaleza.

Los niños son el grupo más representativo de los visitantes del Museo, ya sea por visitas programadas con las instituciones educativas, o bien por visitas familiares, grupos vacacionales o talleres complementarios. *El museo entierra a la naturaleza* (imagen 11) fue una *performance* motivada con el fin de impactar los procesos que realiza el Museo con este tipo de audiencias. Puesto que los niños son las generaciones del futuro, como lo reitera el informe Brundtland *Nuestro Futuro Común* (Naciones Unidas, 1987), son las generaciones que deben ser más conscientes de su relación con la naturaleza.

En la oferta de talleres que ofrece el museo está el Taller Club de Amigos del Agua II, programado para cinco encuentros y dirigido a niños de 10 a 13 años. El taller tiene como objetivo incentivar en los participantes la observación crítica de los fenómenos cotidianos

y la apropiación social del conocimiento por medio de la reflexión. Es una propuesta de observación consciente de los fenómenos naturales para reconocer la importancia del recurso hídrico como componente fundamental de los procesos climáticos y biológicos.

Durante el desarrollo del taller, la actividad central consiste en la creación por equipos de cuatro terrarios para ubicarlos en diferentes espacios del Museo donde las condiciones climáticas son extremas: alta temperatura, baja temperatura, ausencia de fuentes de luz (artificial o natural). Esto con el propósito de que en el transcurso de las 5 semanas los integrantes del club puedan observar los cambios de los terrarios empleando el método científico y deducir las causas del porqué de las transformaciones de cada uno de estos.

Paralelo a la actividad, y sin conocimiento por parte de los integrantes del taller, se construyó un quinto terrario, el cual fue el elemento central para la *performance* de *El museo entierra a la naturaleza*. Este terrario adicional se ubicó bajo las condiciones climáticas adecuadas de luz y temperatura, pero estuvo alimentado con los residuos de agua del propio museo, específicamente con el agua de las traperas con las que el personal de limpieza hace el aseo.

Para el cierre del Taller Amigos del Agua II se realizó la *performance* antes mencionada, que tenía como propósito inspirar reflexiones en los participantes desde una postura ética-estética en la toma de consciencia del “habitar la casa” y en la protección del medioambiente.

Para la planificación de la *performance* se efectuó el mismo ejercicio de apropiación de *El simple balance de las cosas*; en este caso se utilizó como referencia a la *performance Los artistas “entierran” a la crítica* (1969) del Grupo de los Cuatro,

realizado en la inauguración del Salón Nacional de Artistas del Museo Nacional en Bogotá. Esta obra fue una acción de rechazo contra el dictamen del jurado del Salón (León, 2015).

La *performance* consistió en un acto en el que se llevó a los integrantes del taller a recoger el quinto terrario y caminar con él por las instalaciones del museo (imagen 11), para evidenciar las inconsistencias del museo al utilizar productos contaminantes del agua.

Imagen 11

El museo entierra a la naturaleza



Performance en el Museo del Agua de la Fundación EPM, 2018. Fotografía de Beatriz Salazar.

Para el cierre de la *performance* se ubicaron los cinco terrarios en una mesa y cada uno de los equipos debía presentar a los demás participantes los datos recolectados bajo la implementación del método científico durante las cinco semanas, de modo que los integrantes expandieran sus conclusiones para así dilucidar las razones por las cuales los cuatro terrarios se encontraban en diferentes condiciones.

Para el quinto terrario se presentó una voz en *off* de las plantas hablándole a los niños sobre lo que había pasado durante esas semanas y el porqué de su estado:

Hace unas semanas nací a la vida, soy el quinto terrario. Estoy conformado por un kalanchoi, una suculenta, un cactus y dos bambúes.

Ha pasado casi una semana, ¿qué pasa?, ¿qué pasa que no me alimentan?

Por fin me han alimentado, qué delicia como me refresca, pero oyeeeeee, me arde, me estoy quemando, ¡paren por favor, no me rieguen más!

Oye, ¿saben con qué me están regando?

Soy el kalanchoi y hasta el momento soy el más afectado, me he empezado a debilitar, tengo unas cuantas hojas quemadas, y mis flores han empezado a perder color.

Soy la suculenta, estaba pensado que mi compañero era muy cismático, pero yo también me estoy sintiendo muy mal.

Nosotros también nos sentimos así (bambúes y cactus), la situación cada día empeora.

¿Cuánto tiempo he pasado sin agua? ¡No es justo!

¿Saben qué me está pasando? No ven que me estoy muriendo. Auxilio... ¿qué enfermedad tengo?

Puede ser muy tarde para mis amigas las plantas, he descubierto (el terrario) que las estuvieron regando con aguas contaminadas con productos de aseo del museo.

La experiencia producto de la voz de las plantas permitió a los niños imaginar lo que les sucedía a ellas con estos contaminantes y se logró que ellos experimentaran otros escenarios similares: he ahí la experiencia estética; después de haber escuchado al quinto terrario los participantes expresaron sus apreciaciones sobre el resultado que tuvo el terrario y enunciaron las acciones que debían implementar para cuidar a la naturaleza; la mayoría coincidió con el uso controlado del agua, la necesidad de reciclar y reutilizar.

Los resultados obtenidos con la *performance* de *El museo entierra a la naturaleza* evidenciaron en primer lugar la inconsistencia por parte del Museo con la utilización de productos contaminantes del agua en las prácticas de aseo, con el uso de detergentes no biodegradables ricos en elementos químicos como los polifosfatos y sustancias alcalinas que producían quemaduras directas sobre las plantas y que también contenían sustancias tensoactivas que formaban capas que impedían el intercambio de oxígeno con el medio, además de modificar el pH y alterar las condiciones del ecosistema. Lo cual no concuerda con el valor de responsabilidad con el medioambiente por parte del Grupo EPM; en segundo lugar, mostró la importancia que tienen los niños, las futuras generaciones, en el rol del cuidado del medioambiente y cómo el Museo del Agua puede fortalecer e implementar nuevas prácticas en los talleres para el compromiso y la toma de consciencia por parte de los niños y del personal del Museo.

Ambas *performances* permitieron convertir el proceso en una experiencia estética e invocar una toma de consciencia que invita a asumir una posición ética del “cuidado de la casa”. Según Noël Carroll (2006) en *“Aesthetic Experience: A Question of Content”*:

Una experiencia es estética si implementa la aprehensión/comprensión por parte de un sujeto informado en modos asignados (por la tradición, el objeto o el artista) de las estructuras formales, las propiedades estéticas o expresivas del objeto, o la emergencia de esos rasgos desde las propiedades de base de la obra o el modo en que esos rasgos interactúan unos con otros o dirigen sus poderes cognitivos, perceptivos, emotivos o imaginativos del sujeto (p. 89).

Estos a su vez fueron el resultado de la unión entre la etnografía y la performatividad (arte y antropología) que “promueve una reconceptualización de procesos de investigación basados en la observación participativa, y de trabajos de campo” (Andrade y Elhaik,

2018, p. 6) para la producción de un nuevo conocimiento. Las *performances* evidenciaron tensiones en las prácticas del Museo, lo que impactó en las audiencias y a su vez suscitó preguntas sobre la posición que tiene la institución sobre el cuidado del medioambiente y su rol con la sociedad. A la par, las acciones motivaron en las audiencias una experiencia diferente con el entorno y una pregunta por un *ethos* que involucró una toma de consciencia por el cuidado del medioambiente. Los hallazgos fueron producto de la interacción con los participantes y sus reflexiones, que en conjunto permitieron crear consciencia de las prácticas del Museo y de la importancia de cuidar el medioambiente (Alexander, 2013).

El abordaje etnográfico permitió comprender las dinámicas empleadas en el Museo del Agua, la Fundación EPM y el Grupo EPM, que parten del propósito de aportar al desarrollo de territorios sostenibles y competitivos en las áreas de influencia de la Corporación, que propicie el cuidado de los recursos naturales y el uso adecuado de los servicios públicos; y cómo estas pueden aportar para la construcción de una estética ecológica, y así construir vías que con la performatividad permitan otro tipo de relaciones hombre-naturaleza con los colaboradores de la Corporación, con el personal del Museo y las audiencias.

La acción performativa es un resultado de la investigación artística a partir de la experiencia, el conocimiento y el pensamiento, “pensar en el arte” y “pensar por medio del arte”, donde el efecto de las acciones promovió diversas formas de acción desde una postura ético-estética en la que se construye un mensaje sensible y contundente, producto de una experiencia estética que trasciende a los espectadores y los cuestiona en relación

con las acciones de la humanidad, como el caso expuesto en el tercer capítulo con el Memorial judío de la escultora Michel Whiteread.

El estatus de la obra arte permite transitar las problemáticas medioambientales en el campo de la experimentación, y proporciona un lugar donde se puedan cruzar esas tensiones. En este caso, ambas *performances* permitieron usar el arte como estrategia para abrir otras dimensiones y poner en escena la responsabilidad medioambiental del Grupo EPM y las prácticas de la Corporación evidenciadas a mucho mayor escala con el proyecto Hidroituango, ya que ellas están aún bajo el modelo económico (de explotación), cuando las declaraciones institucionales apuntan a la responsabilidad medioambiental bajo el modelo del Desarrollo Sostenible.

Surge la necesidad de hacer un balance en estas dos tensiones, que deben encontrar un punto medio para poder llegar a una relación consciente hombre-naturaleza, mediada por la estética ecológica. Como afirma Jacques Rancière (2019) en *El reparto de lo sensible*, se pretende reactivar la participación activa y consciente del individuo en el deber ser ecológico. Las acciones evidenciaron la necesidad de los individuos de actuar de una manera más consecuente con lo que se piensa y, por parte de la institución, articular las prácticas corporativas.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempo y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto (Rancière, 2019, p. 19).

Si transferimos la descripción que hace Rancière (2019) al Museo del Agua de la Fundación EPM y al Grupo EPM, el Grupo EPM, la Fundación EPM y el Museo del Agua son el reparto, e indican quiénes pueden participar y cómo. Las *performances* evidenciaron que hay inconsistencias entre lo declarado y las acciones (en el Museo) y, de manera más extensiva, originan preguntas sobre la coherencia entre las acciones empresariales del Grupo EPM y los propósitos que declaran. Lo cual está relacionado con las tensiones entre un modelo económico (de explotación), particularmente en las realidades de los países en desarrollo, en contraste con los efectos evidentes en términos del daño causado al medio ambiente, lo cual se revela en evidencias claras como el calentamiento global, las extinciones de fauna, etc. Por otro lado, también se puede interpretar, en el peor de los casos, que este tipo de fórmulas han sido usadas por las empresas para “limpiar la cara” y producir un efecto de pantalla de encubrimiento, es decir, volver a repartir lo sensible.

El gesto ético-estético de las *performances* se convirtieron en una estrategia que aúna lo político y lo estético: cuestionan sobre la

“pérdida del vínculo social”, la “humanidad desnuda” y las tareas de empoderar a las identidades amenazadas en lugar de sus políticas. Se convoca así al arte para que ponga en práctica su potencial político al reformular un sentido de comunidad, reparar el vínculo social, etc. Una vez más, la política y la estética se desvanecen en la ética (Bishop, 2012, p. 28).

Desde una postura reflexiva es importante revisar las acciones de cada individuo y aquellas donde el museo puede hacer posible el “cuidado de la casa” en la relación con su entorno y cómo esta relación transmite este mensaje a sus audiencias para la construcción

de un *ethos* ecológico que pretenda, con la afectación individual, calar en el todos los otros.

4.2. Vías de la estética ecológica

A finales de 2017, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) inició el proyecto de responsabilidad social con el objeto de impulsar las buenas prácticas en términos de sostenibilidad en todos los ámbitos (social, ambiental, laboral, económico y de buen gobierno) y de reforzar el estilo de gobernanza abierta a sus grupos de interés para dar cumplimiento a la estrategia MACBA 2022 (MACBA, 2019).

La dimensión medioambiental tenía como objetivo en un principio cumplir los estándares de calidad para la obtención de la certificación ISO14000, la cual se articuló con acciones ecológicas o que por lo menos contemplaran el cambio de mentalidad que se estaba proponiendo en el museo y en su personal, incorporando además las instrucciones técnicas de sostenibilidad ambiental del Ayuntamiento de Barcelona que el Museo está obligado a implementar.

Por otra parte, allí cuentan con una plantilla acordada con el equipo del Museo y adaptada a las instrucciones técnicas del Ayuntamiento de Barcelona, cuya finalidad es evaluar las prácticas del Museo y de su personal en los aspectos medioambientales y sociales del MACBA, a fin de establecer interacciones entre los lineamientos políticos y las prácticas de los empleados del Museo.

El diagnóstico del factor medioambiental identificó en primer lugar las acciones de fácil implementación que tal vez no necesitaban grandes inversiones, esto es: cambiar materiales, instalar bombillas ahorradoras, papel reciclado, sustituir los productos de las

máquinas dispensadoras con productos ecológicos, los vasos de plástico por otros de papel, adquirir fuentes de agua con sistemas de ósmosis, y reutilizar los elementos, algo que ya el museo venía realizando por una motivación económica, pero que ahora implementaron con más consciencia de los gastos y del desperdicio. Desde entonces esta directriz se está formalizando y es una acción obligatoria dentro de la institución.

En segundo lugar, se identificaron las inquietudes, las necesidades y las expectativas de los miembros y de los empleados respecto al Museo, con el fin de saber cómo les parecía, si realmente se estaban atendiendo sus necesidades, para así lograr un diálogo más formal por medio de cuestionarios, datos e indicadores, y en otros casos un diálogo más directo y más horizontal, que permitiera abrir líneas de discusión y construcción participativa.

Este caso evidenció algunas vías con las que el Museo puede implementar acciones para mitigar el impacto medioambiental, pero se queda en un asunto instrumental pues las acciones internas para el uso adecuado de los recursos pasan desapercibidas para el visitante y no existe ningún tipo de experiencia estética para la toma de consciencia del “cuidado de la casa”. El MACBA tiene el potencial a partir de la puesta en escena para incluir una postura ético-estética del habitar “la casa” en sus políticas, programas, exposiciones y contenidos de las colecciones.

El Museo Van Gogh en Ámsterdam cuenta con el certificado en sostenibilidad BREEAM-NL In-Use, otorgado en 2014, con el que fue clasificado como muy bueno en las categorías de instalaciones, administración y uso. Estas categorías se basan en seis aspectos: energía, materiales, agua, residuos, salud y dirección. Las medidas de sostenibilidad están definidas por una política ambiental cuyo objetivo es minimizar el consumo de agua y

energía para reducir la huella ecológica: uso de energía sostenible mediante la combinación de sistemas integrados de calor/frío, clasificación de residuos y motivación a los empleados para el uso de transporte público (Van Gogh Museum, s. f.).

Ante la alta demanda de visitantes, las entradas al Museo deben ser compradas con varias semanas de anterioridad por vía electrónica y el pago se debe hacer con tarjeta de crédito. Un servicio que presta la institución es la comunicación vía correo electrónico donde los visitantes reciben las entradas y, próximo a la fecha de la visita, el Museo envía un recordatorio al visitante con un video personalizado de bienvenida e información de acceso y las políticas del Museo. En la información que se envía a los visitantes no se encuentra la misión y visión ni los ejes de acción. Si requieren esta información deben visitar su página web para buscarla, como tampoco se mencionan las acciones de sostenibilidad que ejecuta la institución.

Si se pretendiese aplicar la toma de consciencia del “cuidado de la casa”/museo, una de las estrategias posibles para el Museo Van Gogh sería la de hacer más difusión de sus políticas y prácticas medioambientales, por ejemplo, incluir esta información en los videos de bienvenida para que el futuro visitante pueda tener conocimiento de ello y saber qué está haciendo el museo para cuidar el entorno y aportar a la transformación del *ethos*; además, el impacto que tiene este museo le permitiría divulgar su postura a un gran número de público tanto local como internacional.

Otra estrategia podría ser utilizar la colección y las exposiciones temporales para interactuar con la estética ecológica, dado que el aprendizaje basado en objetos le permitiría a la institución plantear otro escenario para la toma de consciencia del cuidado

de los recursos naturales; podría estar apoyado en las obras de paisajes de Van Gogh y así construir un discurso y una postura del museo para con los visitantes.

Un tercer caso es el Guggenheim Bilbao, creado en 1997. Hace parte de la Fundación Salomón R. Guggenheim fundada en 1937, que tuvo como primer lugar de exhibición el Museo de Pintura No Objetiva en Nueva York, en 1939. Veinte años después se inauguró el Museo Solomon R. Guggenheim en Nueva York, un ícono arquitectónico y “templo del espíritu” donde se unen el arte radical y la arquitectura, diseñado por el arquitecto Frank Lloyd Wright. Se le suma el Guggenheim Venecia, y en el futuro, el Guggenheim Abu Dhabi, museos que consolidan una presencia internacional de gran importancia en el mundo del arte moderno y contemporáneo. Encargado de preservar e interpretar las dinámicas del arte actual con las exhibiciones, publicaciones y plataformas digitales, y explorar con la curaduría y las colaboraciones educativas ideas y prácticas de las diferentes culturas para integrar audiencias locales y globales (Guggenheim, 2019).

El Guggenheim Bilbao cuenta con la iniciativa de preservación del medioambiente bajo los principios del Desarrollo Sostenible. Dentro de la iniciativa el Museo contempla medidas enfocadas a minimizar el impacto medioambiental en el funcionamiento de la institución “[...] y a preservar el ecosistema, favoreciendo con ello la conservación de la naturaleza y promoviendo una actividad orientada a la ecoeficiencia, es decir, a extraer el mayor aprovechamiento de los recursos con el menor impacto ecológico posible” (Guggenheim Bilbao, 2018, § 1).

El Museo, además de cumplir la normatividad medioambiental procedente de todos los ámbitos legislativos y de las obligaciones derivadas de permisos o licencias, tiene como objetivo ampliar, en lo posible, dicho compromiso con la adopción de sistemas de

prevención de contaminación, control de residuos y criterios de uso eficiente de los recursos. Adicionalmente, en 2004 el Museo obtuvo la certificación correspondiente a la implantación de un sistema de gestión medioambiental conforme a la norma ISO 14001. Este sistema permite el control del impacto medioambiental de las actividades y servicios del Museo, y mantiene una gestión efectiva para mejorar continuamente su desempeño.

Dentro de las medidas implementadas por la institución se encuentran:

- La optimización energética y reducción de los consumos de energía eléctrica y gas.
- La recolección selectiva de residuos y reciclaje.
- La habilitación de un almacén específico para la gestión de residuos peligrosos.
- La reducción del impacto sonoro en el entorno.
- La reconducción a la red de saneamiento de vertidos (excepto los pluviales).
- La realización de auditorías medioambientales anuales externas e internas.
- La formación y comunicaciones de sensibilización para la planta de colaboradores.

Lo anterior hace parte de las estrategias internas de la institución para mitigar el impacto operativo de las acciones del museo.

En su diseño arquitectónico vanguardista se utilizó el titanio para la fachada. En 1997, cuando se construyó, no se anticipó el impacto ambiental de este material, cuya oxidación le ha ocasionado a la institución un sobre costo en su reparación y un desgaste medioambiental mayor no considerado inicialmente.

El Guggenheim Bilbao sigue los ejes rectores de la Fundación Salomón Guggenheim para mitigar el impacto medioambiental de sus prácticas internas, pero estas medidas no tienen un protagonismo en las acciones hacia los visitantes, ya que la existencia de esta

Fundación permite una apertura colectiva y tiene un rol internacional que hasta hoy ha sido referente del arte moderno y contemporáneo, así como en la arquitectura. Si se complementara con la implementación de la estética ecológica y modificara sus políticas, programas y contenidos, tendrían una resonancia mayor con el compromiso del “cuidado de la casa”.

El Guggenheim podría brindar una experiencia museística con la estética ecológica por medio de las colecciones o exposiciones; aunque parten de planteamientos teórico-conceptuales diferentes, comparten una misma naturaleza pedagógica. La propuesta es poner en primer lugar la relación del hombre con la naturaleza, e impartir estrategias particulares para demostrar que el Museo sí es un dispositivo para el aprendizaje de la estética ecológica y facilitaría la toma de consciencia del cuidado del medioambiente.

El MACBA, el Museo Van Gogh y el Guggenheim Bilbao son instituciones en las que sus preocupaciones instrumentales no son visibles en la experiencia de los visitantes. Para que la estética ecológica se expanda en capas debe ir más allá de las medidas internas de cada uno de estos museos ya que lo que se pretende es inspirar acciones con la experiencia estética que trasciendan a las audiencias para el cuidado del medioambiente.

El reto para los museos en el siglo XXI es hacer visible y propio el interés de cuidar el medioambiente, pues los museos tienen la responsabilidad de transmitir las preocupaciones de la humanidad y hacer parte de las exigencias de esta como centros para la cultura y la educación. El objetivo es que el visitante por medio de la experiencia tome consciencia de las acciones que las instituciones están implementando para transformar las prácticas, contenidos y acciones que contribuyan al cuidado del medioambiente.

La manera en la cual estos tres museos han asumido su responsabilidad medioambiental enriqueció los criterios de análisis de la presente investigación, con la comprensión de cómo y por qué el museo es un escenario para la estética ecológica. Su abordaje se explicita en los siguientes criterios:

- Museos de arte.
- Impacto en la comunidad.
- Acciones para mitigar el impacto medioambiental: normas ISO 14001.
- Sellos y certificados medioambientales.
- Museos que se apoyan en el arte para trabajar temáticas medioambientales (arte-naturaleza).
- Exposiciones sobre la temática medioambiental.
- Museos con misión y visión en pro de la solución de las problemáticas medioambientales.

Existen otros criterios que se derivaron de los ítems anteriores como resultado del proceso de construcción de museo:

- Declaraciones institucionales.
- Propuestas curatoriales.
- Metodologías pedagógicas y didácticas.

Dentro de los criterios de selección se propuso la organización de casos dependiendo del tipo de estrategias implementadas, donde se identificaron las acciones y posturas que posibilitan que el museo sea un escenario para la estética ecológica, y, además, propician

a partir de la experiencia estética la concientización del cuidado del medioambiente y la comprensión de los matices de la estética ecológica en este tipo de instituciones.

La estética ecológica incentiva la toma de consciencia del cuidado: el cuidar propio, el cuidar del otro y el cuidar del mundo. La función del museo durante los siglos ha sido cuidar el patrimonio de la humanidad, la misma terminología que se emplea en el museo tiene relación directa con el cuidar (curador, conservación, etc.), dinámicas que no se desligan de las funciones de la estética ecológica. Lo anterior soporta que el museo sí es un escenario para la estética ecológica ya que, como institución relacionada con el arte y gracias a sus propiedades estéticas posibilita la toma de consciencia ecológica.

El museo hoy puede constituir una vía para la protección integral del medioambiente. De acuerdo con Georgina de DeCarli (2006) en *Un museo sostenible*:

[...] el interés del museo se desplaza de la colección/objeto a su contexto mayor, el patrimonio cultural vivo. Este patrimonio concebido en forma integral es más que un intento de contextualizar el objeto; persigue ante todo cumplir con su compromiso con el público/comunidad para que pueda establecer una relación consciente y crítica (p. 26).

Este compromiso descrito por DeCarli ubica al museo ya no como un gabinete de curiosidades, sino como un espacio que trasciende las barreras del coleccionismo y conservacionismo para incluir nuevas maneras de interacción con el público y la comunidad.

También se puede percibir “la casa” como un entorno de relaciones que pone en escena los procesos estéticos. Podría entenderse como una puesta en escena en la que el arte construye relaciones poéticas que entretejen al individuo, el medio y el museo en una postura ético-estética.

La contribución de Gobster¹⁴ a la estética ecológica descrita en el segundo capítulo le proporciona al museo herramientas para tener una mejor comprensión y ser más sensible a los aspectos ecológicos de su entorno, es decir, la institución debe procurar identificar las prácticas, las políticas y las percepciones que están relacionadas con el cuidado del medioambiente.

Lo segundo corresponde a interpretar mejor el significado de los procesos ecológicos y las funciones de los paisajes de manera que contribuyan a la apreciación y protección; se concibe que el museo, después de haber identificado su rol con el entorno, necesita modificar sus acciones para la protección del mismo y transmitir sus prácticas a todos los actores implicados, es decir, a los miembros del museo y a la comunidad, que tienen la necesidad de transformar sus percepciones sobre el entorno ecológico y construir una nueva postura que contribuya a la apreciación consciente y que, como fruto, asuma a su vez su protección.

Si se aplicaran los conceptos de Gobster, la experiencia en el museo lograría una transformación en el individuo para la toma de consciencia del cuidado del medioambiente y así se produciría un proceso de expansión en la sociedad que replica la figura de la lógica de expansión en capas (propuesta por Cheng), en la que se parte de una preocupación ética producto de la sensibilidad del individuo (autocultivo) que se expande primero a “la casa” (casa/museo) y cuando logra identificarse con el otro y hacer eco se expande a la sociedad y de ahí eventualmente al mundo (la relación con el entorno).

¹⁴ “Forjar una mejor comprensión de los aspectos ecológicos de los paisajes que se relacionan con la experiencia estética”, lo cual involucra al conocimiento y a la sensibilidad para “interpretar mejor el significado de los procesos ecológicos y las funciones de los paisajes de manera que contribuyan a su apreciación y protección” (Gobster, 2008, p. 306).

La estética ecológica debería hacer parte de los ejes rectores del museo y las organizaciones a nivel mundial, como el ICOM que ha venido replanteando sus relaciones con el entorno y la sociedad, y así con sus propuestas establecer puentes que fortalecen el rol del museo en la contemporaneidad y poder llegar a un público más amplio.

Las circunstancias medioambientales y los contextos sociales e históricos han hecho que las instituciones culturales se transformen en la medida en que los contextos les exigen modificar sus objetivos y sus discursos, proporcionando el nicho para pensar en una estética ecológica ya que dentro de sus exigencias se encuentran la formación, la conservación y el cuidado.

El habitar la casa/museo con la estética ecológica permite que la relación hombre-naturaleza esté mediada por un habitar consciente del entorno. Actualmente se vienen implementando acciones, en los museos y lineamientos del ICOM, que en su mayoría son instrumentales: disminuir el consumo de papel o de plástico, reciclar, reutilizar, prácticas ecológicas, consumo local, entre muchas otras; cada museo elige cómo está aportando a la solución de una problemática global. La estética ecológica tiene como finalidad ir más allá de las acciones instrumentales y propiciar una transformación en las prácticas, las políticas, los planes, los programas, los contenidos, la experiencia estética y, más aún, lograr que el público pueda ser transformado.

Con la evaluación de los casos objeto de estudio se evidenció que los museos han implementado esta relación en sus políticas, prácticas y acciones, a fin de poder conocer los elementos necesarios para que el museo sea el escenario de la estética ecológica. A medida que se profundizó en el estudio de los casos se encontraron las nuevas relaciones

que dan cuenta de la estética ecológica en los museos de arte, tanto en las declaraciones institucionales como en las propuestas curatoriales y las metodologías pedagógicas y didácticas descritas en los siguientes apartados de este capítulo.

4.2.1. Propuestas curatoriales de aproximación a la estética ecológica.

Las propuestas curatoriales como medio para incentivar otras vías en la interacción del museo con los visitantes y las comunidades son un medio de aproximación para la toma de consciencia del habitar “la casa”. El contenido de las exposiciones es muy amplio y puede inspirar una experiencia estética del “cuidado de la casa” sin esta ser expresada de manera literal.

La construcción de diálogos cultura-naturaleza le permite al ser humano expresarse mediante el arte en cuanto experiencia ético-estética. José Albelda propone que la estética debe ser respetuosa con el medioambiente “[...] –tanto en las metáforas artísticas como en el discurso mediático–, hacia una representación más drástica de las consecuencias de un modo de vida incompatible con el equilibrio ecológico” (2007, p. 11). Es cuando se hace necesario recurrir al arte, porque tiene la capacidad de crear metáforas culturalmente comprensibles sobre los riesgos medioambientales de determinados procesos industriales, así como puede expresar la intención de contribuir a algún tipo de mejora ambiental o ecosistémica (Albelda, 2015) que estimule la reflexión y pensamiento crítico de los espectadores.

El arte, al confrontar de manera activa al espectador con el daño ecológico, tiene la oportunidad de mitigar el daño ocasionado a “la casa” y aportar soluciones con una reflexividad ético-estética. Es necesaria “la construcción colectiva de un nuevo paradigma,

de un conjunto de aportaciones multidisciplinares, interdisciplinares y transdisciplinares que cuestionen y sustituyan los modelos piramidales, simplificados y lineales que caracterizan la visión antropocéntrica del capitalismo neoliberal contemporáneo” (Albelda, 2015, p. 245). El museo puede ser un elemento para la transformación y generación de cambio social.

Se recurre al arte para lograr un nuevo *ethos*, que vaya más allá de un arte ecológico o una temática ecologista en las salas de arte de los museos, es decir, el arte como experiencia estética que inspire reflexiones sobre el habitar de la casa/museo.

De las curadurías de arte que han realizado exposiciones para la toma de conciencia del cuidado del medioambiente se seleccionaron cuatro experiencias curatoriales en diferentes museos de arte contemporáneo (España, Australia, Francia y Colombia). Escenarios que implementaron una estética ecológica para propiciar reflexiones a partir de la experiencia con respecto a las problemáticas ecológicas.

Museo de Arte Contemporáneo de Australia. In the Balance: Art for a Changing World.

El Museo de Arte Contemporáneo de Australia (MCA), ubicado en las afueras del puerto de Sídney, se dedica a exhibir, coleccionar e interpretar el trabajo de los artistas de hoy. Tiene como visión hacer que arte contemporáneo sea asequible a diversos públicos y cuenta con más de 4000 obras de artistas australianos, adquiridas desde 1989.

La misión del MCA es asumir un papel de liderazgo en la promoción del arte contemporáneo que facilite a los artistas la transformación de vidas y la formación de una Australia creativa. Uno de los compromisos que asume el MCA se define en el plan

Celebrating Difference: Access, Diversity and Inclusion Plan 2018-2020, que tiene como objetivo la inclusión de diferentes tipos de audiencias para conectarlas con las ideas del arte contemporáneo, asunto que se facilita al reducir los obstáculos para el acceso y con la promoción de la participación comunitaria.

Dentro de los objetivos del plan están los programas de participación comunitaria que desde el año 2000 viene desarrollando el Museo, los cuales se dividen en acceso, diversidad e inclusión. El acceso cuenta con el programa pionero *The Bella Room*, diseñado para personas con discapacidad o limitaciones para el acceso y cuenta con un presupuesto anual para financiar una obra para los niños y los adultos con dichas limitaciones. Otros programas que acompañan a *The Bella Room* son:

- *Access support*, este cuenta con el apoyo de los mediadores para las personas con dificultades de acceso.
- *Access tours* ofrece guías para las personas con discapacidades auditivas y visuales.
- *Autins-friendly programs* ofrece talleres para niños con autismo como parte del programa vacacional de las escuelas.
- *Artful: Art & Dementia program* crea oportunidades para audiencias con demencia y sus redes familiares, cuidadores y personal de apoyo.

Para la diversidad cuentan con los programas:

- *ARTBAR* que desarrolla un circuito de conferencias, *performances* y conciertos con artistas y curadores que dentro de sus prácticas incluyen la diversidad para atraer a una multitud de audiencias.

- *UN International Mother Language Day* que durante su celebración realiza la bienvenida y las visitas guiadas en más de 20 idiomas.

Para la inclusión cuenta con los programas:

- *Youth audiences (GENEXT and Momentum)* dirigido a jóvenes que no tienen acceso al museo.
- *MCA Together School Access* que amplía las oportunidades a diversos estudiantes y comunidades escolares que en su mayoría son refugiados, han experimentado una escolaridad interrumpida y cuya segunda lengua es el inglés.
- *C3West* es un programa a largo plazo que consta de artistas que abordan problemas sociales y trabajan estratégicamente con comunidades locales, empresas y socios artísticos en todo el oeste de Sídney.
- *Aboriginal and Torres Strait Islander People* se centra en mejorar la participación del público aborigen e isleño del Estrecho de Torres con el arte y las ideas contemporáneas.

En agosto de 2010, en el Museo tuvo lugar la exhibición *In the Balance: Art for a Changing World*, dirigida por los curadores Glenn Barkley, Anna Davis, Rachel Kent y Keith Munro. En la exposición participaron aproximadamente 30 artistas y colectivos que en sus trabajos reflejaron la diversidad de los debates y las preocupaciones ambientales tanto dentro como fuera de Australia; además, la exposición presentó trabajos que abordaron temáticas en las que se incluyeron la sostenibilidad y la importancia del reciclaje.

La exposición estaba conformada por obras de fotografía, cine, instalación y arquitectura, algunas de ellas pertenecientes a la Colección MCA, e incluyó también préstamos y trabajos comisionados. La exposición exploró el papel del compromiso y de la participación de la comunidad.

La muestra se agrupó en cuatro temáticas: la primera abordó la historia del arte y del activismo medioambiental a partir de la década de 1960 en Tasmania. La segunda temática de la exposición consideró el estado actual de las vías navegables de Australia continental, enfocada en los sistemas ribereños del río Murray y el río Darling. Se articularon obras de diferentes artistas en el recorrido de los ríos desde la frontera con Queensland hasta el sur de Australia. Otra temática de la exposición fue la industria humana y cómo las prácticas mineras (uranio, petróleo y gas) impactan en el medioambiente. La muestra sirvió de estrategia para incentivar la participación ciudadana y trascender las temáticas del cambio climático y la sostenibilidad.

In the Balance analizó los resultados positivos de las intervenciones realizadas por los artistas y la participación de la comunidad y cómo esta fomentaba el cuidado del medio ambiente de una manera permanente. Dentro de las prácticas artísticas se resalta la obra *Sustenance*, de la artista Lauren Berkowitz, 2010, quien trabajó con voluntarios de la comunidad y niños de edad escolar para cultivar plántulas y creó una instalación de plantas comestibles y medicinales, divididas entre el antes y el después del contacto europeo (véase imagen 12). Las plantas fueron un eje de atracción de la museografía pues el espacio de la instalación se inició desde interior de la sala del museo hasta el jardín y tenía como fin motivar a las familias a producir sus propios alimentos (Museum of Contemporary Art of Australia, 2018).

Imagen 12

Sustenance, Lauren Berkowitz (2010)



Fuente: MCA, 2010, fotografía de Ian Hobbs, <https://bit.ly/33P9TY9>

El aporte que hace esta exposición a la estética ecológica parte de la puesta en escena de un entorno estético que tiene una preocupación por lo ecológico, donde el arte juega un papel trascendental en la toma de consciencia de los visitantes, los artistas y el personal del museo, ya que el interés por el medioambiente está latente en estas comunidades y las obras son el resultado de las reflexiones a partir del arte, la ética y la estética que llevan a otras dimensiones que individualmente no pueden lograr la transformación del *ethos*.

El rol que cumple el museo con la inclusión, el acceso y la diversidad para la elaboración de sus programas evidencia las funciones del museo del siglo XXI descritas en el primer capítulo, en las que la institución junto con su comunidad modifica las acciones colectivas y construye nuevas miradas para tratar temáticas que afectan a la relación hombre-naturaleza; así se posibilitan nuevas reflexiones que introyectan la toma de consciencia del cuidado del medioambiente.

Centre Pompidou-Metz: Sublime: Les tremblements du monde.

El Centre Pompidou-Metz es un centro cultural ubicado en la ciudad de Metz, Francia. Es una institución hermana del Centre Pompidou de París. Funciona como proyecto descentralizado desde 2010, cuenta con autonomía e independencia en las elecciones científicas y culturales que incluye el modelo de museo de arte moderno-contemporáneo. El Centre Pompidou-Metz utiliza las colecciones del Centro Pompidou para sus exhibiciones, que cuenta con 76 000 piezas, siendo una de las mejores colecciones del mundo de arte moderno y contemporáneo.

La institución tiene como vocación principal establecer una plataforma de intercambios entre la sociedad francesa y la institución para la creación de expresiones artísticas, la captación de nuevos públicos para integrarlos mediante una preocupación con todas las categorías socioprofesionales. Según Laurent Le Bon, director del Centre Pompidou-Metz de 2010 a 2014: “Todos nuestros esfuerzos estarán dirigidos a provocar sorpresa, asombro y placer, y a estimular y renovar constantemente el interés del público por el arte contemporáneo”.

El Centre Pompidou-Metz tiene cuatro prioridades:

- Presentar y ayudar a descubrir todas las formas de creación artística.
- Proporcionar claves para interpretar la historia del arte desde 1905.
- Despertar emoción e invitar al espectador a comprender el mundo a través del arte.
- Llegar a nuevos públicos.

Dentro de sus prioridades se resalta el uso del arte para incentivar vías de reflexión y comprensión del mundo, asunto que va de la mano de la construcción de una estética ecológica.

El Centro cuenta con un programa cultural (artes escénicas, cine, conferencias), que utiliza un enfoque multidisciplinario implementado esencialmente en los temas de las exhibiciones para ampliar su impacto en los visitantes y la comunidad. También cuenta con publicaciones que proporcionan una plataforma para el intercambio entre artistas, curadores, investigadores y diseñadores gráficos. Estas publicaciones reflejan una política que garantiza el acceso al contenido, a la vez que busca mejorar continuamente la calidad de los medios utilizados. El objetivo a largo plazo es constituir una extensa colección de publicaciones, haciendo que el arte moderno y contemporáneo sea asequible al mayor número de personas.

Entre el 11 de febrero y el 5 de septiembre de 2016 el Centro realizó la exposición *Sublime: Les tremblements du monde (Sublime: Los temblores del mundo)*. El concepto de *sublime* tiene como definición: “el singular sentimiento de atracción mezclado con el terror que experimentamos cuando nos enfrentamos al arrebató y al poder de los elementos” (Centre Pompidou-Metz, 2016b, § 1).¹⁵ Este se utilizó para esta exposición, que partió de la estética y la filosofía sobre el origen de dicho concepto, acuñado por Edmund Burke en 1757, quien propuso una nueva categoría de lo sublime¹⁶ que teoriza sobre la apreciación de los paisajes salvajes, llenos de fascinación y horror. Burke destaca

¹⁵ “This singular feeling of attraction mixed with terror that we experience when we are confronted to the outburst and power of the elements”.

¹⁶ Burke resumió una “especie de pasión mezclada con terror y sorpresa”, en una sola palabra: “sublime”. Expresa el matrimonio de atracción y repulsión que sentimos cuando se experimentan las furias de la naturaleza, nuestros sentimientos encontrados de asombro.

la importancia de la conjunción de los sentidos y de las emociones evocadas por las condiciones extremas que ofrece la naturaleza, y que originan sensaciones de asombro.

En las instalaciones del Centro se presentaron más de cien artistas, arquitectos y cineastas de todo el mundo que establecieron un diálogo entre las obras antiguas y las contemporáneas orientado a la búsqueda estética de los contornos de la Tierra. Desde Leonardo Da Vinci hasta Richard Misrach, estos artistas hicieron notables los cambios de percepción de la naturaleza durante el transcurrir de los siglos.

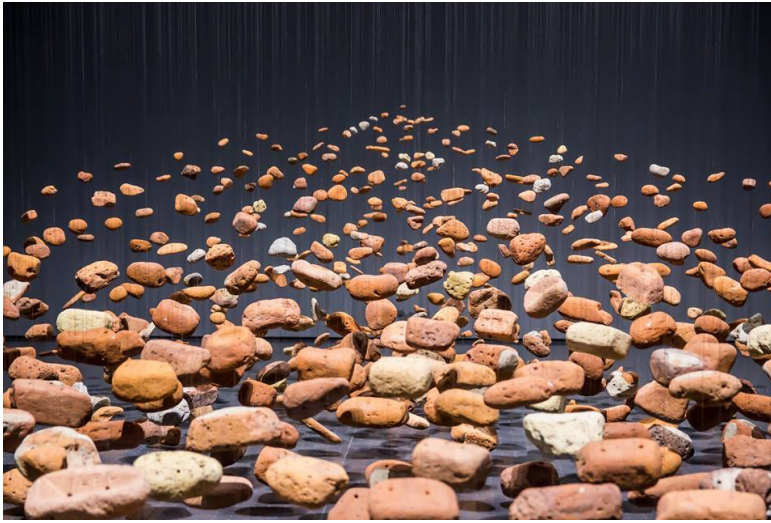
Las obras mostraron diversos entornos naturales: presentaron a la naturaleza indomable y las catástrofes naturales de las últimas décadas (tsunamis, huracanes, terremotos), los mares agitados por las tormentas, los despertares ocasionados por los volcanes, los immaculados acantilados, los valles oscuros y las recientes catástrofes naturales ocurridas en entornos urbanos. Artistas como Turner, Friedrich, Missika o Allouche permitieron a los espectadores tomar consciencia del delicado equilibrio ecosistémico, del control relativo del hombre sobre el entorno, el desastre catastrófico y el impacto de sus actividades en la naturaleza.

Esta naturaleza abrumadora también toma la forma de desastres imaginarios en las obras de Robert Smithson, Lars von Trier, Leonardo Da Vinci o Cornelia Parker [*con Neither from nor towards*¹⁷]... y se intensifica con el desastre “invisible” que conlleva el dominio de la naturaleza por parte de los seres humanos, con artistas como Darren Almond, Barbara Leisgen, Robert Adams. La naturaleza sigue siendo abrumadora, pero ahora es superada por la humanidad. En este nuevo contexto, los artistas comienzan a ver las cosas de manera diferente. Se comprometen más y crean respuestas. Para algunos, como Juan Navarro Baldeweg, Klaus Pinter o Jacques Rougerie, las respuestas son utópicas, proponiendo alternativas arquitectónicas destinadas a proteger la vida (Crabos, 2016, p. § 4).

¹⁷ Véase la imagen 13.

Imagen 13

Neither From Nor Towards, Cornelia Parker (1992)



Fuente: Marie de la Fresnaye, 2016, “Lyrisme et démesure du Sublime par le Centre Pompidou Metz” [imagen adjunta], *FOMO*, <https://bit.ly/35PpFou>

Otros artistas como Gina Pane, Ana Mendieta y Agnes Denes evidenciaron un vínculo reavivado con la naturaleza en una perspectiva romántica de lo sublime por medio de intervenciones o actuaciones en el lugar, con piezas que jugaban directamente con el paisaje y los elementos. Finalmente, Tadashi Kawamata con la instalación *Bajo el agua*, dedicada a las víctimas del tsunami en Japón, encuentra su respuesta a través del recuerdo para interrogar la memoria del observador. La exposición cuestionó la continuidad de la noción de lo sublime y su evolución en un contexto contemporáneo.

La instalación de Parker representa un desastre imaginario que concita un efecto en la experiencia estética del ámbito de lo sublime. La obra de la artista tiene elementos que son comunicacionales y otros que son poéticos (ambiguos), enfrentando al espectador con la dureza de la roca y la fragilidad del soporte.

Los contrapuntos históricos, científicos y cinematográficos (reseñas, archivos, documentos geográficos y vulcanológicos) realizaron la exposición para esbozar una genealogía no lineal de los temblores del mundo (Centre Pompidou-Metz, 2016a).

La exposición, en palabras de la curadora H  l  ne Guenin, “cuestiona esta persistencia de lo terriblemente sublime del período romántico por medio de la polaridad entre la inmersión de la inmensidad, la confrontación con los elementos y el sentimiento de inminencia de una desaparición” (Centre Pompidou-Metz, 2016a, p. 3). Gracias a la documentación visual y reflexiva, esta exposición ilustr   la evolución de la noción de lo sublime a lo largo de los siglos.

Sublime es un término oscuro y difuso que tiene muchos elementos que no permiten una interpretación elemental, antes bien, requieren de un vínculo poético, y los vínculos poéticos van más allá de la pura información y tienen ciertos componentes que superan una mera apuesta pedagógica. Su fin no es solamente direccionar, o enseñar, sino que es una obra de arte, y es en la obra de arte donde se establece un diálogo con el espectador desde lo sublime, que potencia la toma de consciencia del *cuidado de la casa* y el amor por esta, adentrándose en el ámbito de lo poético donde se produce una revelación de la naturaleza.

En este orden de ideas, en la exhibición se llevaron a cabo diferentes encuentros para entrelazar el contenido de la exposición; en este caso se incluyeron tres *performances*, un proyecto colectivo, una conferencia y un concierto de la Orquesta Sinfónica de Lorraine.

Las *performances* estuvieron a cargo de la coreógrafa danesa Mette Ingvarsen; la primera de ellas, *Evaporated landscapes*, alude a la evaporación y la disolución de la

materia por medio de luces, sonidos, burbujas y niebla que flotan en el espacio resaltando paisajes inusuales. La segunda fue *Especulaciones*, que llevó a los espectadores a tratar temas como la naturaleza artificial, las construcciones catastróficas y la autonomía de los objetos. En la última *performance (Dance)* se invitó a los miembros de una comunidad a crear un colectivo de baile donde los participantes podían correr, caminar o simplemente pararse formando una serie de círculos concéntricos, creando un mandala en movimiento, para así resaltar la importancia de cada individuo y el compromiso de cada uno con el planeta.

Frágil Sublime, cuando la tierra se oculta bajo nuestros pies fue el tema desarrollado en la conferencia de Christophe Laurens, arquitecto, paisajista e investigador asociado del Laboratorio Antropología/Arquitectura (LAA) de la Escuela Nacional de Arquitectura de París la Villette, y Barbara Glowczewski, antropóloga y etnóloga especializada en aborígenes australianos, directora de investigación del CNRS e integrante del Laboratorio de Antropología Social (CNRS / EHESS / Collège de France). Los autores ofrecieron reflexiones sobre la nueva era geológica del antropoceno, influenciada por las actividades humanas y la vulnerabilidad de los seres vivos que buscan nuevas formas de sublimación.

La Orquesta Nacional de Lorraine, dirigida por Kanako Abe, interpretó un repertorio como parte de la exposición *El temblor sublime del mundo*, que evocaron los arrebatos de la naturaleza y la fascinación del hombre frente a este espectáculo.

Sublime fue una exposición que impactó a muchos tipos de público debido a la naturaleza misma de la institución que permeó a otras audiencias, e incluso a visitantes de muchos lugares del mundo. Es importante resaltar que museos de este tipo son lugares posibles para inspirar reflexiones que ayuden a la construcción de una estética ecológica

mediada por el arte. El incorporar obras de diferentes períodos artísticos permitió construir nuevas visiones que propiciaron a los espectadores otras formas de comprensión de lo sublime.

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. HYBRIS: una posible aproximación ecoestética

Una aproximación a la estética ecológica es el caso del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), ya que desde el planteamiento de su misión tiene como objetivo apoyar la creación de un sentido colectivo en torno al arte y a la cultura contemporánea. Busca preservar para el futuro y difundir en el presente un patrimonio artístico articulado en torno a diversos recorridos conceptuales representativos de la relación del arte con momentos y situaciones sociales, políticas, culturales y estéticas en los que surge. Dentro de las dinámicas expositivas del Museo se articula un espacio abierto a todos los ciudadanos para el pensamiento, diálogo y puesta en común de los resultados de los análisis y las propuestas de acción en torno al arte y su relación con la sociedad por medio de jornadas, seminarios, publicaciones, talleres o convocatorias sobre los procesos de trabajo, los programas expositivos, la colección del museo o los proyectos de colaboración con los públicos (MUSAC, 2019a).

Una de las preocupaciones del Museo en lo social, lo político, lo cultural y lo estético es su responsabilidad frente a la destrucción del medioambiente y cómo a partir del arte se establecen modos de actuar ante una realidad latente.

La exposición *Hybris: Una posible aproximación ecoestética*, realizada del 17 de junio de 2017 al 7 de enero de 2018, creó una plataforma que articuló la participación de

los ciudadanos en los seminarios, las jornadas y los talleres que hicieron de esta exhibición un lugar ético-estético que propició nuevas relaciones hombre-naturaleza.

Hybris fue dirigida por la curadora Blanca de la Torre (2018); en sus palabras:

Hybris pretendía reflexionar sobre modos posibles de enfrentarse a la destrucción ambiental y de proponer el arte como un instrumento para manifestarse ante una realidad, por medio de la denuncia y la concienciación que abre camino hacia una posible estética ecológica. Desde el arte se debe contribuir al debate público sobre las políticas de sostenibilidad y desarrollar propuestas creativas que –tanto en forma como en contenido– propongan modos alternativos de trabajar con el medioambiente en aras de un futuro más habitable, justo y sostenible (p. 23).

La metodología curatorial tuvo como objetivo seleccionar los modos de hacer, divididos en tres bloques expositivos: (1) soluciones: prácticas de recuperación (*Ecovention*); (2) reutilizaciones: materiales encontrados y basura; materiales naturales, y (3) acciones: *performance*, prácticas colaborativas.

Los artistas presentes en la exposición aportan de un modo u otro al pensamiento ecosistémico, con el gesto simbólico ya sea en relación con la naturaleza o con un tipo de impacto más tangible. Todos con “una intención de búsqueda de alternativas que contribuyan a lograr un cambio de paradigma y a colaborar en aras de un futuro más habitable para todos” (MUSAC, 2017a, p. 5).

Para el análisis crítico de esta propuesta curatorial se abordaron dos obras de esta exposición, la primera de ellas fue *Fundar un bosque*, de Santiago Morilla (imagen 14):

[...] una propuesta de autogestión a través del compromiso físico y de transferencia de energías en un sistema de producción cerrado. La huerta-invernadero necesita de la atención y completa responsabilidad para la vida de las plantas del eventual “ciclista-público”, para bombear agua y alimentarlas mientras hace ejercicio. Es a su vez un

mueble-esterantería, un invernadero y un campo para una batalla casera que no está conectada a la red eléctrica, ni depende de nada más que de la cinética del cuerpo humano (MUSAC, 2017a, p. 22).

Imagen 14

Fundar un bosque



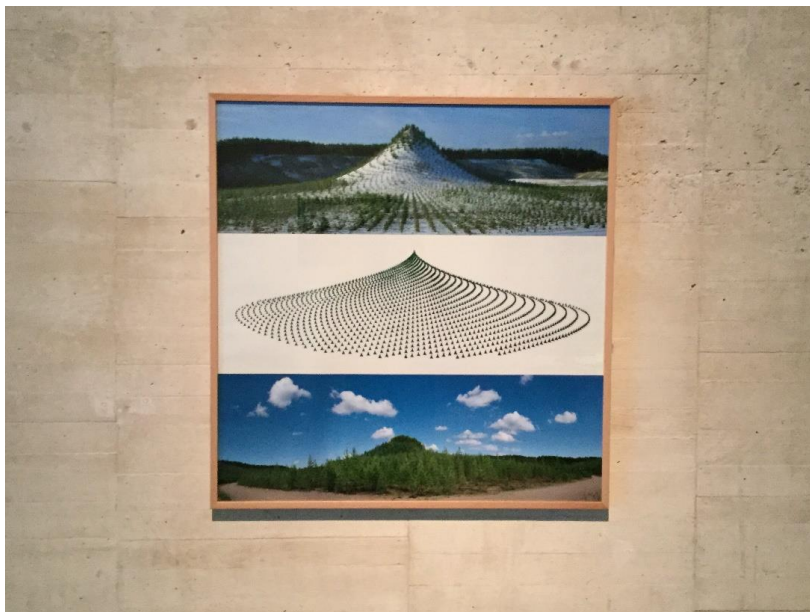
Santiago Morilla, 2016, Prototipo de bicimáquina para huerta-invernadero de interior #1. Fuente: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), 2017b, *HYBRIS. Una posible aproximación ecoestética* [imagen adjunta], <https://bit.ly/3hyPkEb>.

La segunda obra fue *Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years* (Triptych), 1992-1996, 1992-2013 de la artista finlandesa Agnes Denes (véase imagen 15). La artista crea una montaña artificial cerca de Ylöjärvi, Finlandia:

[...] a partir de la plantación de 11 000 árboles por 11 000 personas, con el compromiso por parte del Gobierno finlandés por un mínimo de cuatrocientos años, dando a los plantadores y sus herederos el derecho como custodios de esos árboles durante al menos veinte generaciones. Surge así el primer bosque virgen creado por seres humanos, formando un intrincado patrón matemático derivado de la combinación de la sección áurea y de un patrón similar a un girasol o una piña diseñado por la artista (MUSAC, 2017a, p. 51).

Imagen 15

Tree Mountain



Agnes Denes, *A Living Time Capsule - 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years (Triptych)*, 1992-1996, 1992-2013. Fuente: MUSAC, 2017a, *HYBRIS. Una posible aproximación ecoestética* [Guía de Sala], p. 51.

Tanto la instalación de Morilla como el registro fotográfico de Denes son obras vivas fruto de la propuesta curatorial para auspiciar alternativas creativas que surgen de la necesidad y el compromiso con el medioambiente. Se destaca el compromiso físico del artista de mover una bicicleta, la autogestión, la plantación de 11 000 árboles y la conservación del bosque resultante, prácticas colaborativas cuyo fin es impactar al visitante sobre el poder de transformación del individuo en la naturaleza. Ambas obras motivan el indispensable cuidado del humano para con su entorno y son coherentes con la postura de la estética ecológica que plantea la curaduría de la exposición.

Ambas obras se diferencian en que *Fundar un bosque* es dependiente de la cinética del cuerpo humano para su permanencia, y al estar contenida dentro del espacio del museo permite que la experiencia estética involucre directamente a los visitantes para que estos

sean testigos de la interrelación de la obra con la huerta-invernadero. *Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years (Triptych)* dependía del hombre para su plantación, del gobierno para velar por su conservación y de las futuras generaciones para su cuidado. La artista no solo realizó una obra que no requiere de la cinética humana para su permanencia, sino que además la blindó de los riesgos de las acciones destructoras del ser humano acudiendo a la legislación de Finlandia. Esta obra tiene un efecto conceptual muy potente por una serie de gestos protectores, nutritivos, regeneradores y transformadores hacia el paisaje, que se presenta en el museo por medio de un registro fotográfico. Para suscitar la experiencia estética es necesario conocer el proceso de creación de la obra. En cambio, la primera es visualmente más impactante por las características de su instalación.

De esta exposición se resalta la articulación del equipo de educación del museo con las actividades para las audiencias y la realización de diferentes eventos durante el tiempo que la muestra se presentó al público. La propuesta educativa estuvo centrada en las siguientes temáticas y contenidos:

- El arte como herramienta de acción eco-social; participación ciudadana, gestión de los hábitos de consumo, sostenibilidad ambiental, reciclaje y reutilización, etc.
- Pensamiento crítico: reflexión y propuestas creativas en relación con las problemáticas medioambientales y búsqueda de respuestas para un mundo más habitable, a partir de la mirada de los niños y las niñas asistentes a estos talleres.
- Creaciones artísticas colectivas como propuesta para el cambio. El hecho artístico al servicio del cuidado de la naturaleza y de un mundo mejor para todos.

Las líneas de acción fueron (MUSAC, 2017b):

- Metodología centrada en la persona: desde el trabajo con el individuo hasta el trabajo con el colectivo/colaborativo.
- Despertar la curiosidad y el disfrute sensorial por medio del arte y de la actividad o expresión artística. Desarrollo de las capacidades de expresión.
- Trabajar con lo afectivo/emocional como modo de conocimiento; educación personalizada.
- Incentivar el pensamiento crítico y creativo; libertad de expresión.
- Hacer prevalecer los procesos de aprendizaje por encima de los resultados.
- Cambiar lo contemplativo por lo vivencial, el arte en múltiples vías y la acción.

Las actividades realizadas por parte del equipo de educación se dividieron en: Planeta cine, Cuentos sostenibles, *Encuentros con... los mejores de los nuestros* y un evento programado por la Red de Transición.

En el cronograma de Planeta cine se proyectaron películas con temáticas relacionadas con la defensa del ecosistema y dichos acercamientos se abordaron con reflexiones desde otras áreas de las artes. Una de ellas, *Before the Flood* (2016), fue creada y narrada por Leonardo DiCaprio, quien abordó los graves problemas que afectan hoy en día al planeta Tierra. El objetivo de DiCaprio era proponer soluciones potenciales a los problemas ambientales, mediante el replanteamiento social y la conservación del planeta con el apoyo de políticos, científicos y activistas ambientales.

La actividad de Cuentos sostenibles fue planeada para tener cuatro sesiones de cuentacuentos o microteatro para el público infantil, con el objetivo de sensibilizar y concientizar a pequeños y a mayores sobre el respeto que se debe tener por la naturaleza.

De agua y barro fue una acción realizada por el grupo Quasar Teatro para sensibilizar a los niños y las niñas de uno a tres años con los elementos de la naturaleza, y gracias a la experimentación se llegó a estimular los sentidos de los participantes con las diferentes texturas, colores y olores. *Arroz* fue la segunda actividad, también programada para la primera infancia, que constó de una ceremonia (oriental) al alimento, para que los niños conocieran la historia del cereal, lo aprendieran a preparar y por último lo degustaran. La tercera sesión, *Farmyard*, actividad realizada en inglés, fue una narración para que los niños conocieran la vida en la granja de una manera diferente y divertida. La última actividad, *Hojas y hojas*, fue dirigida por el grupo Pez Luna Teatro, una adaptación musical que representaba los árboles y las estaciones del año. Todas estas performances evidenciaron el potencial del arte como herramienta tanto de acción como de subjetivación de la relación con las problemáticas ecológicas del presente.

Encuentros con... los mejores de los nuestros fue un evento que tenía como objetivo acercar al público a figuras del pensamiento, el arte, la literatura y la ciencia. Para esta sesión fue invitada Rosario Heras Celemín, Premio Castilla y León a la Protección del Medioambiente 2013 y especialista en energía solar y materiales fototécnicos. Dicho encuentro fue impulsado por la Junta de Castilla y León. Actividad que estuvo centrada en las claves del aprovechamiento de la energía solar en la vida cotidiana y su utilización para mejorar la eficacia de las construcciones.

Rosario Heras es profesora titular de la Universidad Politécnica de Madrid y jefa de la Unidad de I+D sobre Eficiencia Energética en Edificación del Ciemat; es una de las mayores autoridades científicas de España en el estudio y desarrollo de las energías renovables y de la eficiencia energética adaptada a la edificación.

Otra de las actividades programadas en el marco de la exposición *Hybris* fue el encuentro entre el Departamento de Filosofía Moderna de la Universidad de León y la Red de Transición, organización creada como reacción a la escasa acción gubernamental frente a las problemáticas medioambientales actuales; dicha organización pretende, por medio de la participación ciudadana, promover en su comunidad el decrecimiento del consumismo, la agroecología y la adquisición preferente de bienes de producción local, entre otros objetivos. El evento se realizó “con una selección de documentales sobre el Movimiento de Transición y se continúa con intervenciones de especialistas en el relato fílmico, plástico y literario, entrelazados con las aportaciones de representantes locales y nacionales de la Red de Transición” (MUSAC, 2017c, § 12).

En el análisis de esta exposición se destaca el papel fundamental del equipo de educación en la articulación de los diferentes tipos de eventos para lograr un aprendizaje mediante la experiencia estética a fin de que los visitantes tomaran consciencia sobre las problemáticas medioambientales y logaran tener una mejor relación con la naturaleza. Para ello se articularon la metodología y las líneas de acción, el trabajo colectivo colaborativo, la activación sensorial/vivencial por medio del arte, la capacidad de expresión y el fomento del pensamiento crítico y creativo.

Hybris aporta un camino para la articulación de la postura misional del MUSAC y su ejecución por medio de diferentes prácticas; esto no quiere decir que la solución al

problema ecológico esté dada, pero sí se permiten nuevas formas de pensamiento e inclusión de la comunidad para proponer estrategias y prácticas que establezcan procesos conscientes en la relación hombre-naturaleza para otros museos y para el ICOM.

Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. La naturaleza de las cosas: Humboldt, idas y venidas

El Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, tiene como misión: “Establecer políticas, adoptar planes, programas y proyectos institucionales, que permitan generar nuevas interacciones entre la educación y la cultura, que contribuyan a la construcción de ciudadanía y al mejoramiento del tejido social” (Universidad Nacional, 2019, § 1).

En la agenda del Museo se presentó, entre mayo y julio de 2019, la exposición *La naturaleza de las cosas: Humboldt, idas y venidas*, distribuida en 9 diálogos que iban desde la medición científica de la explotación económica hasta el diálogo de la ensoñación y la destrucción. La muestra se realizó en el marco del proyecto *Humboldt y las Américas*, del Ministerio Federal de Relaciones Exteriores de Alemania y el Goethe-Institut con el fin de conmemorar los 250 años del natalicio del científico alemán Alexander Von Humboldt, quien a principios del siglo XIX visitó el territorio colombiano.

La exposición tuvo la curaduría de Halim Badawi, que así la describe:

[...] esta exposición revisa la presencia espiritual de la tradición humboldtiana en el arte contemporáneo colombiano y latinoamericano, esto, a partir de una selección de artistas del presente cuyos trabajos son puestos en diálogo con obras de arte y documentos del pasado, evidenciando cómo ciertas experiencias inaugurales del viaje de Humboldt persiste en la praxis artística contemporánea, cómo el imaginario de la aventura y del viaje se ha convertido en espina dorsal de la creación de nuestro tiempo,

cómo se han dado los vínculos entre arte y ciencia (un diálogo en doble vía en el que las estrategias del arte fueron usadas como insumo para la representación científica y viceversa), cómo el pensamiento ilustrado (con sus imaginarios de medición y taxonomización) devino, por un lado, en el fortalecimiento de la medicina, el arte y el conocimiento sobre nosotros mismos, sobre nuestro lugar en el mundo, al mismo tiempo que permitió el establecimiento de los vínculos neocoloniales, el incremento de las desigualdades y el desarrollo de las economías extractivistas con el consecuente agotamiento de los recursos naturales y surgimiento de gobiernos y empresas dispuestas a apropiarse de estos recursos (Badawi, 2019a, § 6).

Los diálogos que propone el curador son derivados del legado humboldtiano en el ámbito intelectual y visual del mundo contemporáneo, a partir de la confrontación de pintores y fotógrafos actuales con los del siglo XIX. Además, es una invitación a reflexionar sobre la naturaleza para confrontar las representaciones del pasado con la situación actual de los ríos y las selvas que exploró Humboldt en sus expediciones.

El arte en este caso tiene el poder de visibilizar lo que está pasando con la extracción masiva de los recursos naturales y deja muy en claro que estos recursos son limitados. Dentro de las casi 100 piezas de la exposición, se destacan las obras del español José Luis Bongore y del colombiano José Alejandro Restrepo. Bongore creó *Ailleirus: Soacha* (2014), una videoinstalación de los paisajes de la sabana de Bogotá: los humedales de Soacha, el río Bogotá, el salto del Tequendama y una cantera de arena (véase imagen 16). El artista viaja, al igual que Humboldt, a las cercanías de Bogotá y presenta estos espacios en la sala del museo con “la belleza y la monumentalidad que atrajeron a Humboldt, al barón Gros y a una buena parte de los viajeros del XIX [...] Bongore nos muestra la tragedia: el río Bogotá, sus humedales vecinos y el salto mismo como víctimas

de la urbanización excesiva, del desdén estatal, de la falta de vida y de la contaminación más destructora” (Badawi, 2019b, p. 26).

El artista resalta: “Lo mío es una comparación no tan científica, sino emocional, de cómo vemos hoy estos lugares y cómo los vio Humboldt, a quien el río lo extasió; y hoy es muy distinto” (El Tiempo, 2019, § 11). Lo que pretende Bongore es denunciar las condiciones actuales de estos tres lugares por el urbanismo y la contaminación de estas zonas que en la época de Humboldt fueron escenarios para la contemplación de la belleza de la naturaleza.

Hay que anotar que esta gran videoinstalación no solo confronta dos horizontes históricos, el de Humboldt y el del presente, con los procesos de degradación ambiental o con la nostalgia de quien recuerda el pasado; también trata de mirar cómo las imágenes de los viajeros del siglo XIX, si bien solían estar mediadas por el interés científico o por la curiosidad, así mismo ayudaron a generar las condiciones sociales y políticas para la explotación de los recursos de América (Badawi, 2019b, p. 26).

Imagen 16

Ailleirus: Soacha



José Luis Bongore, 2014. Fotografía de Beatriz Salazar, 2019.

La segunda obra a destacar es la videoinstalación *El paso del Quindío*, de Alejandro Restrepo (2019), quien reconstruyó el paso de Humboldt por este Departamento con el interés de hacer patente la distancia entre la experiencia y la representación de esta zona (véase imagen 17). La videoinstalación alude al paisaje de las palmas de cera, árbol nacional de Colombia y a la fauna que depende de estas, los loros copete amarillos, endémicos de la región, ya que ambos se encuentran en peligro de extinción. Esta obra evidencia las transformaciones del paisaje vivido alguna vez por Humboldt y su vulnerabilidad actual a causa de las prácticas humanas descontroladas y la posible extinción de dos especies que son símbolos de la nación.

Imagen 17

El paso del Quindío



Alejandro Restrepo, 2019. Fotografía: Beatriz Salazar, 2019.

4.2.2. Proyectos artísticos de acercamiento a una estética ecológica.

An•thro•po•cene¹⁸ es un proyecto de arte multimedial conformado por tres artistas canadienses, con las fotografías de Edward Burtynsky, las instalaciones de películas y tecnologías interactivas de Jennifer Baichwal y Nicholas de Pencier. Por medio de una variedad de técnicas, los tres artistas crearon una experiencia visual convincente que invitó a la reflexión sobre los problemas medioambientales y éticos que rodean la explotación de los recursos de la Tierra (Burtynsky *et al.*, 2018).

Este proyecto ha sido presentado en diferentes museos; desde finales de 2018 hasta principios de 2019 se abrieron simultáneamente las exposiciones en el Art Gallery de Ontario en Toronto y en la National Gallery de Canadá en Ottawa, ambas con piezas en común, pero la mayoría de las instalaciones eran exclusivas de Ottawa o de Toronto. Y, a finales del 2019 y el comienzo del 2020, el proyecto fue presentado en la Fondazione MAST en Boloña, Italia, con el auspicio de la Art Gallery de Ontario, la National Gallery de Canadá y la Fondazione MAST.

Los artistas trabajaron durante cuatro años para la construcción de las obras del proyecto *Anthropocene*, utilizando diferentes técnicas para la realización de las obras con el fin de lograr una muestra innovadora y dinámica sobre las incursiones de la humanidad en el planeta. Dicho proyecto constaba de fotografías de gran formato, murales con proyecciones de video e instalaciones de realidad aumentada.

¹⁸ “The proposed current geological epoch, in which humans are the primary cause of permanent planetary change. We have reached an unprecedented moment in planetary history. Humans now arguably change the Earth and its processes more than all other natural forces combined. Climate change, extinctions, invasive species, technofossils, anthroturbation, terraforming of land, and redirection of water are all part of the indelible human signature” (Burtynsky *et al.*, 2018, § 2).

Las exposiciones ofrecieron a los visitantes la posibilidad de sumergirse en la época del antropoceno por medio de la utilización de la escala aumentada de impresiones y la ampliación de los usos de la pantalla mediante el aplicativo móvil denominado AVARA.

Cada una de las exposiciones contó con cuatro murales de alta resolución a gran escala creados a partir de las fotografías de Edward Burtynsky, que les permitieron a los espectadores examinar en detalle ejemplos emblemáticos de emergencias ambientales. Los murales fueron complementados con el aplicativo AVARA que utilizó la extensión de la toma fotográfica con las instalaciones cinematográficas de Jennifer Baichwal y Nicholas de Pencier para profundizar y explorar las escenas y propiciar la interacción de los visitantes.

Imagen 18

Video instalación e interacción del aplicativo AVARA



Fuente: Edward Burtynsky *et al.*, 2019a, Anthropocene Education, *MAST*, <https://bit.ly/33EOHnE>.

La muestra a su vez estuvo conformada por tres instalaciones de realidad aumentada en donde los artistas presentaron un tipo complejo de imagen creada a partir del uso de fotogrametría. Estas instalaciones permitieron a los espectadores vivenciar los objetos digitales efímeros, como si realmente estuvieran presentes, también complementadas por el aplicativo AVARA. Las piezas evidenciaron los colmillos de marfil confiscados por el presidente Uhuru Kenyatta en la quema histórica de 105 toneladas de colmillos de elefante en Kenia, el 30 de abril de 2016; la extinción del rinoceronte blanco del norte de Sudán con la muerte del último macho, en marzo de 2018; y el legendario Big Lonely Doug, el último árbol de su especie de 1000 años que pervive en un claro de los bosques de Canadá después de haber sido salvado por un maderero en 2011.

Las trece video instalaciones de Baichwal y de Pencier emplearon técnicas de cámara de última generación para documentar la dominación planetaria humana. En ellas se pudo ver la escala y el impacto del uso y explotación desmedida de los recursos naturales, como el túnel ferroviario más largo del mundo en los Alpes suizos, la histórica quema de marfil de Kenia en 2016, los estanques de colas de fósforo en Florida y el blanqueamiento de corales en la Gran Barrera de Coral en Australia.

Edward Burtynsky presentó 35 fotografías de gran formato que mostraban las colisiones dramáticas entre los humanos y la naturaleza: terraformación de la Tierra por la minería, la urbanización, la industrialización y la agricultura; la proliferación de represas y el desvío de vías fluviales; el incremento de las concentraciones de CO₂ y de la acidificación de los océanos; la presencia generalizada en todo el mundo de plásticos, hormigón y otros tecnofósiles; así como las tasas desbordadas de deforestación y extinción sin precedentes.

Como parte de la estrategia del proyecto se incluyó a las escuelas y a las familias para la interacción con las obras y se proporcionaron múltiples formas de profundizar en los temas tratados por el proyecto, como el cambio climático, la terraformación, la tala, la biodiversidad amenazada, el impacto ecológico y los animales en peligro de extinción (Burtynsky et al., 2019).

Para la exposición realizada en la Fondazione MAST, los visitantes contaban con el acompañamiento de un grupo de educadores y el diseño de un programa de actividades (talleres de fotografía, películas de animación, experiencias de entretenimiento educativo), para descubrir las exposiciones y explorar los problemas ambientales mientras vivían una experiencia inmersiva gracias a las tecnologías interactivas y las instalaciones de realidad aumentada.

Los programas realizados por la Fondazione MAST durante la exposición permitieron a los participantes desarrollar un enfoque crítico sobre la actitud del ser humano hacia el medioambiente y aprender comportamientos simples fácilmente adoptables para el cuidado del planeta.

Los programas se dividieron según las características de los grupos:

- Para los niños de tres a cinco años, se proyectó una película de animación sobre el medioambiente y el taller *Tales of Light* que implementaba la intervención de fotografías sobre animales imaginarios, extintos y en peligro de extinción.
- Para niños y adolescentes de seis a trece años, se proyectó el video *Elephant Tusk Burn*, realizado en el Parque Nacional de Nairobi, Kenia, sobre caza furtiva de elefantes para el comercio del marfil, y el taller *Tales of Light* que mostraba

fotografías de animales imaginarios, extintos y en peligro de extinción con técnicas analógicas y digitales.

- Para los adolescentes de catorce a dieciocho años, el planteamiento se basó en la definición científica del antropoceno, la interpretación artística en imágenes de realidad aumentada con el uso del aplicativo AVARA y el taller *Tales of Light* que mostró fotografías con enfoques en temas ambientales a partir de técnicas analógicas/digitales, y la proyección del documental *Anthropocene: La época humana* de Edward Burtynsky, Jennifer Baichwal y Nicholas de Pencier. Una meditación cinematográfica sobre la reingeniería masiva del planeta por parte de la humanidad (Burtynsky *et al.*, 2019b).

El aporte que hace este proyecto a la estética ecológica incorpora herramientas tecnológicas y el registro fotográfico en la creación de obras artísticas que ponen en evidencia el resultado de las transformaciones globales y su impacto en el medio ambiente. Esto permite inspirar en diferentes lugares del mundo reflexiones sobre el resultado del impacto de la huella humana en la naturaleza. La realidad aumentada proporciona otras formas de intercambios entre las obras de arte y las audiencias ya que su uso permite aproximaciones diferentes, nuevas experiencias estéticas y el potenciamiento del trasfondo ético-estético de la temática de la exposición.

El proyecto itinerante propicia una conexión entre los propósitos de las instituciones participantes, como la Art Gallery de Ontario, que tienen como misión reunir a las personas por medio del arte para experimentar y comprender el mundo de nuevas maneras y crear comunidad gracias al arte (Art Gallery de Ontario, s. f.). La National

Gallery de Canadá tiene como misión que, a partir de la colección de arte, especialmente del arte canadiense, se revele el pasado, se celebre el presente y se explore el futuro (National Gallery de Canada, 2019). La Fondazione MAST, por su parte, busca influenciar a las nuevas generaciones y favorecer el arte, la tecnología y la innovación. La institución estimula proyectos que afirman la identidad, desarrollan nuevas ideas y crean nuevos enlaces (Fondazione MAST, 2018). Las tres instituciones tienen en común el uso del arte para promover diálogos con las audiencias y comprender las transformaciones de la humanidad; además, el área de educación está encargada de complementar esta experiencia en las audiencias.

Lo anterior permite que proyectos de este tipo puedan ser llevados a diferentes museos para propiciar diálogos con otros contextos que muestren los resultados negativos de la huella humana y que a su vez contribuyan a la transformación de la consciencia del cuidado del medioambiente.

4.3. Inhotim: un museo de arte que tiene una relación directa con la naturaleza

Aquí se retoma el caso del Instituto de Arte Contemporáneo Inhotim, en Brumadinho, Minas Gerais (Brasil), citado en el segundo capítulo, ya que para esta investigación es un referente de museo artístico que ha logrado la materialización más cercana a lo que representa la estética ecológica, puesto que involucra en su eje misional lineamientos y contenidos del museo como mediador pedagógico en la relación hombre-naturaleza, a la vez que propicia una toma de consciencia del *ethos* ecológico. Independientemente de los cuestionamientos que ha tenido la Fundación, su efecto y su impacto en la relación arte-naturaleza en el circuito del arte mundial está fuera de discusión.

Es un museo de arte cuya misión, visión y declaraciones institucionales están delineadas en pro de las problemáticas medioambientales, y cumple un papel en la comunidad en favor de la protección del entorno con acciones que mitigan el deterioro ecológico. La institución promueve las obras de arte que abordan las temáticas del arte y la naturaleza, cuenta con propuestas curatoriales enfocadas en la relación hombre-naturaleza y aplica metodologías pedagógicas y didácticas para fomentar la toma de consciencia del cuidado del medioambiente.

4.3.1. Propuesta museológica.

Inhotim abrió sus puertas al público en 2006, con el auspicio del empresario Bernardo Paz. Cuenta con una colección compuesta de pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, videos e instalaciones de más de 100 reconocidos artistas que incluyen tanto brasileños como de 30 países diferentes. Es el museo al aire libre más grande del mundo.

Cuatro de los 23 pabellones están dedicados a exhibiciones temporales: las galerías Lago, Fonte, Praça y Mata. Cada galería tiene aproximadamente 1000 metros cuadrados y grandes espacios abiertos que permiten un uso versátil del área para mostrar videos, instalaciones, pinturas o esculturas. Cada dos años, en los espacios de la institución se presentan las nuevas adquisiciones y se crean reinterpretaciones de la colección. Cada año se inauguran nuevos proyectos individuales, lo que convierte a Inhotim en un lugar de constante evolución. Además, la institución cuenta con galerías y colecciones permanentes de artistas de renombre internacional.

La misión de Inhotim es crear una colección artística y definir nuevas estrategias museológicas que brinden a la comunidad acceso a bienes culturales. En este sentido, busca poner al público en contacto con un conjunto relevante de obras de arte,

producidas por artistas de diferentes partes del mundo, proporcionando una reflexión actualizada sobre las cuestiones de la contemporaneidad. Gracias a una serie de contextos específicos, Inhotim ofrece un nuevo modelo muy alejado del de los museos urbanos. La experiencia de Inhotim implica principalmente una relación espacial entre el arte y la naturaleza que permite a los artistas crear y mostrar sus obras en condiciones únicas (Inhotim, 2017, § 1-3).

Otro aspecto que revoluciona la propuesta museológica es la existencia de un jardín botánico como parte de la experiencia museística, que con su diseño paisajístico y las obras de arte explora otras posibilidades estéticas. Los jardines son un campo para los estudios florales, la catalogación de nuevas especies botánicas, la conservación en el sitio y fuera de él, y acciones de educación ambiental. “En 2010, el Instituto Inhotim ingresó a la lista oficial de jardines botánicos de la Comisión Nacional de Jardines Botánicos (CNJB) y desde entonces ha sido miembro de la Red de Jardines Botánicos de Brasil (RNJB)” (Inhotim, s. f., § 1).

4.3.2. La colección.

La colección de obras de arte de Inhotim abarca desde finales de la década de 1960 hasta el presente. Inició con las piezas privadas del propietario Bernardo Paz, a las que se le fueron sumando trabajos de los 80 y 90, mostrando un cambio de enfoque en el tipo de obras al sumar al catálogo a Cildo Meireles, Miguel Rio Branco, Paul McCarthy y Tunga. A inicios del 2000, Paz trabajó de la mano con el curador Ricardo Sardenberg, quien le presentó a una generación de artistas más jóvenes, como Ernesto Neto, Franz Ackermann, Olafur Eliasson, entre otros. En septiembre de 2004 la colección de Bernardo Paz fue presentada en la 26° Bienal de São Paulo, que le dio visibilidad a Inhotim. Ese mismo año se le unieron otros colaboradores que constituyeron el equipo de curaduría, trajeron

nuevos enfoques y preguntas para la colección y prepararon el terrero para la Fundación Instituto Cultural Inhotim.

Desde 2006, Inhotim tiene personería jurídica, administrativa y financiera sin ánimo de lucro y de naturaleza cultural. Su desafío fue establecer la identidad institucional y su relación con el contexto local, desde la elección del nombre de la institución que refleja una preocupación, una reconsideración por la localidad y su historia; fue llamado Inhotim por el pequeño pueblo donde hoy se encuentra.

La idea de crear un centro para el arte contemporáneo con una colección internacional tuvo que superar una serie de obstáculos como la dificultad del acceso geográfico y la necesidad de capacitar al personal local con estándares internacionales en una región de escasos recursos. Por medio de sus obras y sus respectivos trabajos de investigación, los artistas ayudaron a reflexionar sobre el potencial del lugar, la responsabilidad con las comunidades vecinas, y así también a identificar las características especiales de Inhotim en el panorama internacional en el campo museístico y curatorial (Volz, 2010).

Inhotim evolucionó como resultado de muchas visitas de artistas que adelantaron proyectos bien sea en la institución o en asocio con ella e inspiraron reflexiones sobre su identidad, estructura y misión que se fueron reestructurando con el transcurso del tiempo. Un intenso diálogo entre los artistas, los arquitectos y la institución tuvo como resultado la construcción y el diseño específico de las galerías para recibir las obras de Tunga, Cildo Meireles, Adriana Varejão, Doris Salcedo, Víctor Grippo, Matthew Barney, Rivane Neuenschwander, Valeska Soares, Janet Cardiff y George Miller, y Doug Aitken. Un caso a resaltar es el del artista Cildo Meireles con sus tres instalaciones: *Desvio para o vermelho* (1967-84), *Através* (1983-89) y *e Glove trotter* (1991).

Según Alexander Dorner (1893-1957), el museo es una institución que “oscila entre el objeto y el proceso” y está “en un estado de transformación permanente”. En este espíritu, Inhotim se define a sí mismo como un lugar de continua evolución, con su propio sentido del tiempo, el espacio y la duración, que a su vez son muy diferentes de otras instituciones artísticas, en particular las situadas en entornos urbanos. Debido a su ubicación distante, Inhotim es un destino que requiere que los visitantes deban recorrer un trayecto considerable, un viaje que se convierte en una parte importante de su experiencia. Esta característica estimula tanto al público como a los artistas. Por esta razón, hay muchos temas recurrentes en la colección: paisaje, camino, laberinto, medioambiente, naturaleza, tiempo y lugar. El diálogo en varios niveles entre el arte y la naturaleza es una característica única de Inhotim. Una obra de arte puede requerir una ubicación específica en nuestras colinas, bosques, campos o pastos. Una ubicación específica puede estimular el trabajo de un artista. Una serie de senderos que se están abriendo actualmente les dará acceso a rincones inexplorados de la propiedad (Volz, 2010, p. 18).

Con la creación en el 2005 de un departamento independiente de botánica y de estudios ambientales, se marcó una expansión de la misión reflejando el deseo de unir el arte y la naturaleza. Desde finales del siglo XIX la segregación establecida entre las colecciones de arte y los otros campos ha sido cada vez más criticada, lo que llevó a muchos movimientos artísticos a plantear preguntas filosóficas y realizar experimentos curatoriales. En este contexto histórico, Inhotim reanuda la discusión estimulando el diálogo entre las salas de las galerías y el paisaje que las rodea. Análogamente a las ciencias naturales, el arte siempre demuestra su capacidad para cuestionar la realidad y lo desconocido.

Dentro de los pabellones que tiene Inhotim, para los fines de esta investigación se realizó el análisis de dos de ellos: el que contiene la obra *De Lama Lâmina*, de Matthew Barney, y el *Sonic Pavilion*, de Doug Aitken.

El primero es una cúpula geodésica transparente, creada y diseñada por el arquitecto Buckminster Fuller (1895-1983) para contener la obra de Matthew Barney *De Lama Lâmina* (2004) (imagen 19). La obra se compone de un tractor, “pieza central de su película, *De Lama Lâmina*, grabada en el Carnaval de Bahía en 2004, la cúpula lo hace ver como un objeto perdido en el monte de los tiempos inmemoriales” (Cypriano, 2010, § 3).

Imagen 19

De Lama Lâmina



Matthew Barney (Inhotim, 2004). Fuente: Tô Pensando em Viajar, 2016, *Uma visita ao INHOTIM, o maior museu a céu aberto do mundo!* [Video], Youtube, <https://bit.ly/3c0TmnS>.

La película fue grabada en vivo en el Carnaval de Bahía, en colaboración con el músico Arto Lindsay. En ella se personifica a las deidades de la región local de Candomblé: Ogun, dios de la guerra, que posee herramientas de hierro que utiliza tanto para destruir como para cultivar (cosechar y matar), y Osun, dios de la vida, los bosques y la curación. Ambos representan lados opuestos.

El centro de la procesión del carnaval es un gigantesco camión forestal que sostiene una secuoya gigante en sus garras, como si acabara de ser arrancada del suelo, lo que representa la destrucción moderna de la selva tropical. De este árbol cuelgan las siete herramientas de hierro de Ogun, y subiendo por las ramas se observa a una mujer que representa a la eco-activista Julia Butterfly Hill. Mientras el camión avanza por el camino del carnaval, un hombre (llamado Greenman, quizás representando a Ossaim) está enganchado en la base del tractor. Esta figura interactúa con el camión y realiza actos sexuales mientras las plantas desde sus orificios crecen y florecen. Tomados en conjunto, estos motivos representan un híbrido de los dos dioses y hacen una declaración política sobre cómo los bosques son tratados por el hombre (Artlead, 2004, § 1).

El segundo recinto es *Sonic Pavilion* (2009), del artista Doug Aitken (imagen 20), un espacio cerrado por cristales que permite una amplia visión del paisaje de la zona, y que le ofrece al visitante la experiencia de escuchar, en tiempo real, el sonido del interior de la Tierra.

La obra consta de un pabellón circular que en el centro tiene un agujero con una profundidad de 200 metros, donde están ubicados unos micrófonos geológicos que transmiten de forma continua los ruidos que hacen las placas tectónicas de la Tierra al frotarse, lo cual crea un ambiente sonoro.

Los sonidos del interior de la Tierra se amplifican en el edificio, y traen a la superficie huellas de una realidad poco común, similar al sonido de un taladro lejano. La fusión de la arquitectura con la obra de arte permite que esta sea cambiante, viva e interactúe con los visitantes (Inhotim, 2019).

Imagen 20

Sonic Pavilion



Doug Aitken, 2009. Fotografía de Beatriz Salazar, 2011.

Ambas obras cuestionan la relación del hombre con la naturaleza, de acuerdo con la propuesta curatorial de Inhotim que nace de los programas de investigación y las visitas de los artistas para la creación de las obras.

4.3.3. Acciones en pro del medioambiente.

A su vez, el Instituto Inhotim se preocupa por la conservación del medioambiente pues está ubicado en medio de un área forestal que es un remanente de la selva atlántica y la sabana brasileña: dos de los ambientes más ricos en términos de biodiversidad y, al mismo tiempo, ambientes que se encuentran en peligro extinción.

Como medida de protección el Instituto cuenta con un área protegida por la reserva privada del patrimonio natural que, desde mayo de 2010, tiene como objetivo contribuir de forma permanente con la conservación de la biodiversidad al conectar a Inhotim con el

sur de la cordillera de Espinhaço, considerada uno de los más importantes centros de diversidad vegetal en el mundo.

Como parte del desarrollo de actividades educativas y acciones sociales, el Instituto utiliza las colecciones para mediar con diversos grupos de edades variables y realizar actividades multidisciplinarias. Cuenta con programas educativos que promueven varias acciones para involucrar a las audiencias con los valores relacionados con el arte, el medio ambiente, el empoderamiento de la comunidad y la diversidad cultural.

Uno de sus públicos de interés son los estudiantes de las escuelas públicas y privadas de Brumadinho y del área metropolitana de Belo Horizonte, que hacen parte del programa educativo que apuesta al desarrollo del pensamiento crítico de los estudiantes que visitan Inhotim, y consta de dos ejes: el arte/educación y la educación medioambiental. Su finalidad es crear consciencia sobre la situación actual del medioambiente, su estado de conservación y cómo el arte impregna la vida humana.

Otro programa son las visitas guiadas especializadas de carácter gratuito para el público en general, que contextualiza a los visitantes que desean saber más sobre lo que ofrece el parque en términos de arte contemporáneo, botánica y medioambiente.

Inhotim inició su relación y compromiso con el desarrollo de Brumadinho, ciudad contigua a la institución, gracias a la acción social que, por medio del Departamento de Inclusión y Empoderamiento Comunitario, opera desde 2007 en tres áreas: Música, Arte y Cultura en el Centro Inhotim para la Memoria y el Patrimonio. Esta iniciativa ha

favorecido a la población rural en fortalecer el capital social del municipio por medio del apoyo de organizaciones y líderes sociales o comunitarios.

Todos los proyectos propuestos buscan garantizar la accesibilidad, interacción e inclusión social de la población a los conceptos y procesos desarrollados por el Instituto Inhotim. Este ha consolidado continuamente su papel como motor del desarrollo humano sostenible, por medio de la participación activa en la formulación de políticas para el mejoramiento de la calidad de vida de la región, ya sea en asociaciones con la administración pública, el sector privado o actuando de manera independiente.

Otro aspecto que complementa la función que cumple el Museo con la toma de conciencia del cuidado del medioambiente son las Semanas del Medioambiente. En su 13° sesión, Cambio Climático y Esfuerzo Global, el Instituto presentó una intensa programación al público, que incluía la plantación de árboles nativos y la visita detrás de escena al Jardín Botánico, además de diálogos globo-locales sobre el cambio climático y la biodiversidad, y reflexiones sobre cómo las acciones de cada individuo impactan tanto local como globalmente. El proyecto tuvo lugar en asociación con el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).

El despliegue de las actividades que realiza Inhotim pone en escena el compromiso y la postura política que tiene esta institución sobre la relación hombre-naturaleza. El Museo tiene la posibilidad de propiciar varios tipos de experiencias particulares para la percepción estética, esto es, la experiencia del arte permeada por la naturaleza en donde dicha relación permite entregar mensajes que cuestionen las acciones del hombre, de

manera que las audiencias reflexionen sobre el cuidado del entorno y la experiencia estética fortalezca el *ethos* ecológico.

A modo de conclusión, el presente capítulo condensa estos diferentes tipos de museos:

1. Museos que no tienen dentro de su colección aspectos ecológicos, pero sí prácticas ecológicas para responder a las problemáticas actuales.
2. Museos que tienen prácticas ecológicas, pero no tocan dentro de sus colecciones preocupaciones que puedan ser reflejadas en las audiencias.
3. Museos que son escenarios estéticos que tienen una preocupación por lo ecológico y la expresan por medio del arte.

En los museos seleccionados, el arte es el eje conector. En el Museo del Agua el arte (performatividad) incentivó reflexiones sobre las acciones de la institución; a su vez, en las prácticas internas de los otros museos se identificaron propuestas curatoriales y proyectos de arte en los que los diferentes escenarios mediados por la estética propiciaron experiencias heterogéneas en la relación hombre-naturaleza. De esta manera se construyen relaciones con el entorno a fin de inspirar nuevas prácticas que parten de la toma de consciencia sobre el cuidado del medioambiente.

El reto a su vez es permear las prácticas y políticas de la estética ecológica aplicadas en las instituciones que interactúan con las diversas audiencias y así lograr construir un *ethos* ecológico, con el fin de que el arte facilite construir caminos para inspirar reflexiones más profundas centradas en la relación ético-estética y que moderen positivamente el impacto ocasionado por el ser humano sobre la naturaleza.

La casa/museo y los diferentes tipos de aproximación de la estética ecológica permiten comprender al museo como una institución con una historia y un significado para la humanidad que tiene la posibilidad de evolucionar, que está activo y que está vivo, y se refleja en un proceso de construcción cultural paralelo al de la humanidad, evidenciado en el primer capítulo. Existe un imaginario según el cual el museo se ha vuelto anticuado, pero es al revés; lo que logra esta investigación es la reivindicación y la repotencialización del papel del museo en la sociedad actual, pues tiene un impacto global e histórico. Esto no quiere decir que la estética ecológica sea aplicable solamente en los museos, al contrario, es de suma importancia que la relevancia de lo ecológico se manifieste en diferentes escenarios culturales en forma de proyectos, políticas, prácticas y expresiones culturales. Lo ideal de una estética ecológica es poder tener aplicabilidad en diversos entornos y que se articule con las diversas audiencias.

Cada entorno tiene sus relaciones, limitaciones y posibilidades para aplicar la estética ecológica. Si bien los contextos están condicionados por las problemáticas propias, el ser humano en su individualidad debe cuestionarse y proponer un nuevo rol, para modificar la sociedad y ser agente de cambio. El museo en este caso es uno de los escenarios ideales para la acción y la toma de consciencia sobre el cuidado del medioambiente.

Si la toma de consciencia en el museo se hace a partir de la experiencia estética, se evidenciaría y se potenciaría el aspecto ecológico; se lograría involucrar al visitante o espectador, despertando su sensibilidad y racionalidad. Por ello, cuando las emociones, las sensaciones y los sentimientos acompañan el conocimiento ecológico, se facilita el proceso de aprendizaje.

Un museo que alcanza una relación consciente con la estética ecológica es aquel que asume una relación reflexiva con el entorno, y cuyas acciones establecen un vínculo poético para ser orientadas y ejecutadas hacia la protección del medioambiente. De esta forma la experiencia que se le brinda al visitante produce una transformación que motiva la reflexión sobre el impacto de las acciones desmedidas del ser humano. En tal virtud, es más probable que la experiencia estética logre transformar las acciones del individuo, para que este a su vez logre impartirlas a otros que también las divulguen y se abarque de esta manera a una población cada vez mayor.

Conclusiones

La estética ecológica es, como reza la máxima de la Gestalt, “mucho más que la suma de las partes”; modula las relaciones de los conceptos de la ecología y la estética, en una forma de articulación en la cual la ecología se imbrica en la concepción de la estética asociada al “cuidado”. Esto es, y según apropiación bachelariana: al “cuidado de la casa”. De esta manera, la toma de consciencia del cuidado de los entornos construidos por el hombre se solapa al cuidado de los entornos naturales, pues, en un sentido instrumental, y también simbólico, ambos son nuestra casa.

El museo es un escenario de una alta connotación, que históricamente ha sido modelado por distintas concepciones con las cuales ha experimentado cambios sustanciales, desde su utilización como repositorio de tesoros, legitimador de los poderes de turno, salvaguarda de los patrimonios culturales, instrumento para la exhibición de rarezas, mediador para la formación de las sociedades, o asiento de las identidades nacionales; funciones que dan cuenta de los recorridos históricos por los que ha trasegado el museo como lugar y concepto. En el caso del museo de artes esas distintas acepciones se aplican de manera ejemplar, en la matriz de la construcción de la memoria estética y del rastro de las expresiones simbólicas que han dejado los distintos grupos humanos.

Es cierto que al museo se le suele concebir como un congelador del tiempo, de ahí su aura sacra, pero también, apelando a una de las versiones contemporáneas de las prácticas museales, el espacio de conservar tiene el potencial de “curar” (derivación de “cuidado”). Tal vez sea esto último –la cura–, la activación política que mayor fuerza ha cobrado desde la aparición de la ecología como práctica y forma de aproximación a la naturaleza.

Y este es precisamente el punto de cruce en el que el museo de arte se activa como un escenario para la construcción de una estética ecológica, facilitando a los usuarios la toma de consciencia del cuidado del medioambiente, del “cuidado de la casa”, pues hace posible, gracias a la experiencia estética, la apuesta por una postura ética. En una lógica similar a la expansión en capas propuesta por Cheng (2013), la ética que inicia en el yo se expande a “la casa”, luego a la sociedad y eventualmente al mundo. Un *ethos* en el que se regulan, moderan y ordenan las prácticas sociales, individuales y colectivas de la relación hombre-naturaleza, pero superando la instrumentalización disciplinaria y coercitiva, para apelar a la emoción, es decir, y para reiterar, a la restauración del vínculo con el entorno que nos alberga; en otras palabras, al “cuidado de la casa”.

En una revisión retrospectiva, esta concepción ha entrado a operar en los museos de arte de una manera procesual y acumulativa. En una primera apropiación, se asumió lo que se denominó responsabilidad medioambiental, tomando el papel activo en el cuidado del entorno con la ejecución de acciones para la reducción del impacto medioambiental, y para ello se autoimpusieron programas de regulación que pasaron, entre otras fórmulas, por hacer más eficiente el consumo de energía, recurrir a energías alternativas capaces de reducir la huella de carbono, reciclar las basuras, tratar las aguas residuales, etcétera. En una segunda apropiación, se asumió el diseño de los espacios con base en el principio de la eficiencia medioambiental, lo que derivó en la construcción de escenarios especializados. Y en tiempos recientes, las estrategias se aproximan a la filosofía de la estética ecológica.

No en todos los casos –y de manera igualmente diversa– los museos de arte han venido transformándose para convertirse en escenarios articuladores de las demandas sociales, estéticas y culturales de quienes las reclaman. Retomando la metáfora de las capas, los

museos de arte del siglo XXI no solo cumplen la misión de la preservación, conservación y exhibición de los patrimonios culturales, sino que también se les demanda convertirse en espacios tanto para la formación de las audiencias como para la reflexión acerca de la memoria, la identidad o las identidades, y sobre el papel de las artes. En este contexto, y como uno de los focos prioritarios del actual momento histórico –debido al daño causado al entorno natural global por la acción humana–, el cuidado del medioambiente se ha convertido en uno de los ejes transversales de un conjunto holístico. Es por eso por lo que en los programas que dan cuenta de las actividades misionales de los museos de arte se privilegian cinco aspectos: el acceso, la inclusión social, la participación, la interpretación y la representación.

La urdimbre entre el consenso de estos aspectos y la participación de la comunidad de artistas es uno de los retos por afrontar, pues supone invocar en resonancia las tensiones intrínsecas a la creación artística. Particularmente, de aquellos artistas que no tienen en la paleta de sus intereses, de manera explícita, la variable de la ecología o cualquiera de sus apelativos. Al público, en el vértice opuesto, se le propone igualmente transformar su rol. Desplazando su lugar tradicional de espectador pasivo, ahora se le invita a convertirse en participante, ya sea por medio de las estrategias pedagógicas y didácticas del museo o por el llamado de las propias acciones artísticas. Para que, de este modo, dicha activación trascienda los muros del espacio museal.

En este contexto, la gestión, posicionamiento y aplicación de la estética ecológica en los museos de arte se pone en operación como una matriz de articulación. El arte –y más específicamente, la experiencia estética– hace las veces de una herramienta para la toma de consciencia, que pasa por la puerta de la información –función cognitiva–, pero que

una vez traspasado el dintel, ya sea gracias a los poderes inductivos de la obra o por la disponibilidad de quienes se ponen a su alcance (o en la suma de los dos anteriores), la estética ecológica pasa de ser un concepto teórico a uno que opera en los sujetos, en su sensibilidad de una manera íntima.

Las políticas acordadas en los diferentes ámbitos gubernamentales siguen un trayecto de evolución semejante. En la conferencia *Environmental Guidelines* organizada por el Consejo Internacional de Museos ICOM-CC y la *Declaración de Melbourne* en 2014, se evidencia el tránsito de posturas. En un principio, en articulación con las prácticas, las políticas se encaminaron a mitigar el impacto medioambiental mediante la promoción de regulaciones para lograr la reducción del consumo de energía y la utilización de energías eco-amigables. Una solución que primero llevó a una adaptación gradual de las instituciones (físicas y conceptuales) con largas tradiciones, lentas por definición, de una postura de responsabilidad en principio básicamente instrumental, a un compromiso mayor en el que las declaraciones políticas progresaron en la dirección de la adopción del cuidado, de la estética ecológica, en una aplicación, como ya se refirió, de avance a diversas velocidades y en distintas formas de adaptación de las políticas.

De manera concreta, al ser los museos de arte el campo de experimentación de la presente investigación, se analizaron las apropiaciones más generales hasta llegar a las formulaciones particulares. Es así que, entre los casos más destacados, en el MACBA, el Museo Van Gogh y el Guggenheim Bilbao, se implementaron políticas y prácticas internas para la protección y el cuidado del medioambiente con efectos de relativa visibilidad en su operación como museos de arte. En una segunda instancia, el MCA con la exposición *In the Balance: Art for a Changing World*, el Centre Pompidou-Metz con la exposición *Sublime: Les tremblements du monde*, el MUSAC con la exposición *HYBRIS:*

una posible aproximación ecoestética y, en entornos más próximos, como el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, con la exposición *La naturaleza de las cosas: Humboldt, idas y venidas*; en todos estos casos, la dinámica entre las políticas y las propuestas expositivas condujo a poner en escena las acciones del “cuidado de la casa” por medio de la vía de la reducción del impacto ecológico, pero también con la realización de las curadurías, las obras, la programación de actividades académicas, las prácticas pedagógicas, que inspiraron reflexiones entre los visitantes sobre su vínculo con el entorno, su papel y su responsabilidad.

Otras propuestas recurrieron a formas de mediación diversas como, por ejemplo, el proyecto *Anthropocene*, una plataforma móvil expuesta en diferentes museos: la National Gallery de Canadá, la Art Gallery de Ontario y la Fondazione MAST, en la que los artistas utilizaron los recursos tecnológicos para evidenciar las problemáticas globales de daño y destrucción medioambiental, buscando propiciar la inclusión y la concientización de unas audiencias que, gracias a la estrategia de participación, se convirtieron en cocreadoras y, por esa vía, en corresponsables. Estas prácticas permitieron a la comunidad tomar posición, para así lograr una expansión de la estética ecológica en los tejidos sociales.

Las grandes efemérides artísticas también se han sumado a la reflexión. Importantes galerías de arte han tenido en consideración dicha preocupación; uno de los ejemplos más emblemáticos es la exposición *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet* en la Galería Barbican de Londres, en 2009; esta exposición, planeada como una retrospectiva, detalló las múltiples formas en que la ecología y el medioambiente han sido explorados en el arte desde 1969 hasta 2009. Esto dio cuenta de verdaderas reflexiones de fondo y, también, en su relación con las demandas del mercado, de aprovechamientos oportunistas y superficiales por parte de los artistas y curadores.

Otros escenarios de impacto significativo en el circuito de las artes son las grandes Bienales de Arte, donde las preocupaciones medioambientales han estado presentes de manera episódica en varias de ellas, y en alguna, robándose el protagonismo. Es el caso de la Bienal de Venecia de 1978, *De la naturaleza al arte y del arte a la naturaleza* que, entre más contradicciones que paradojas, propuso llevar la reflexión sobre las relaciones entre arte y naturaleza a una forma de activismo, lo que derivó en que se acuñara una especie de movimiento denominado Arte Ecologista.

En la última versión de la Bienal de Venecia, la 58, en 2019, titulada *May you live in interesting times* (curada por Ralph Rugoff), se hace la apropiación de una frase de invención inglesa que durante mucho tiempo se ha citado erróneamente como una antigua maldición china, y que se invoca en periodos de incertidumbre, de crisis y de confusión; “tiempos interesantes” que reflejan las circunstancias que la humanidad padece en estos momentos, poniendo de relieve que no es posible diseccionar ninguno de los temas (por ejemplo, el ambiental por separado) y que, en cambio, se requiere concitar aproximaciones que a su vez produzcan verdaderos cambios de perspectiva y de horizonte.

La Fundación Inhotim en Minas Gerais, Brasil, es un caso singular. Los propósitos institucionales declarados en las políticas, la puesta en escena en un entorno privilegiado, las curadurías, las obras, las prácticas y las actividades con las audiencias y las comunidades, sitúan –en el centro de lo que hacen y de lo que declaran ser– la relación, el vínculo del hombre con la naturaleza. Sin lugar a dudas, Inhotim es un ejemplo fehaciente de las potencialidades y los alcances del compromiso con el “cuidado de la casa”, aplicando los postulados de la estética ecológica mediante la experiencia estética, pero a su vez evidenciando los retos que supone dicha apuesta, así como las contradicciones a las que se expone.

Llegados a este punto, durante el proceso de análisis de los diferentes casos se evidenció que era necesario adentrarse en los lugares de cruce de las declaraciones y las prácticas para poner en revisión la coherencia de las unas con las otras. Pero, además, hacerlo de manera directa, experiencial. De este modo se eligió un lugar propicio y se asumió la metodología performativa como estrategia capaz de aprovechar las ventajas de relacionamiento que permite la experiencia estética. Así, se concibieron dos acciones performativas: *El simple balance de las cosas* y *El museo entierra a la naturaleza*, para ser realizadas en el Museo del Agua, localizado en la ciudad de Medellín, al alcance para una experiencia directa y que por sus características está a medio camino entre el museo de ciencias y uno de artes. Las *performances* posibilitaron poner a prueba varios de los postulados de la investigación. Precisamente, los alcances de la experiencia estética por medio de la apropiación de dos obras artísticas que fueron adaptadas para los propósitos que se tenían en mente. También, para la experimentación con una metodología que podría emplearse como recurso para llevar el concepto de estética ecológica a la práctica. Y, en un sentido más amplio, trascender el juicio de la coherencia/incoherencia, que en casi todos los casos proviene de un devenir histórico pleno de tensiones, para vislumbrar el horizonte futuro en la toma de decisiones.

Las *performances* demostraron, en efecto, sus potencialidades para tocar la sensibilidad de quienes estuvieron involucrados. En el caso concreto del Museo del Agua, demostró el papel de los facilitadores del museo como actores determinantes en las dinámicas estético-ambientales en su relacionamiento con el público. También puso en evidencia a los directivos de la institución –agentes protagónicos y de posturas bien sustentadas, aunque de acción distante a la puesta en escena–, que ellos son la intersección entre la

institución y sus públicos. Además de las complejas relaciones entre las tradiciones institucionales, el impacto de sus acciones y las exigencias de los tiempos que corren.

Como hallazgo, el ejercicio metodológico de la performatividad demostró tener posibilidades para actuar como una herramienta diagnóstica interna, partiendo de una aproximación etnográfica sustentada en las metodologías de investigación-creación que posteriormente se hizo corresponder con una práctica artística. De este modo, el llamado de atención y la crítica se acogieron al tono del cuidado que la estética ecológica permite hacer. De esta manera, la experiencia posibilita otro canal de comunicación acorde con la propia dinámica museal, lo cual incide también en la sensibilización de los públicos internos que, a la postre, son los encargados de trasladar los conceptos y principios a los visitantes y, está claro, de aplicar la máxima del saber popular según la cual “se predica con el ejemplo”.

Finalmente es importante mencionar que el proyecto de investigación se ubica en el *continuum* de la construcción del conocimiento, en un momento histórico en el cual los temas medioambientales tienen la relevancia que demanda el “cuidado de la casa” y, en algunos entornos, su cura, para atenuar el daño ecológico ocasionado por las actividades humanas.

Las líneas de profundización que se desprenden de esta investigación son:

1. La utilización consciente del poder que tiene el arte con sus manifestaciones, expresiones y escenarios para la generación de experiencias estéticas que, gracias a los efectos que produce la experiencia estética en los individuos, haga posible reevaluar la relación hombre-naturaleza y que se potencie el *ethos* ecológico.

2. La importancia y aplicabilidad de la estética ecológica en los entornos naturales y los entornos contruidos por el ser humano para ayudar a mitigar el impacto de las acciones de este sobre la naturaleza, desde la lógica de la expansión en capas.
3. La acción performativa es una apuesta metodológica aplicable en las distintas tipologías de museos. Recientemente en la Cumbre del Clima (COP25) el Museo Nacional del Prado y el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza utilizaron este recurso para hacer un llamado de atención. Son escenarios que posibilitan, con las obras, las lecturas de ellas y las reapropiaciones del arte, suscitar experiencias estéticas, reflexiones y acciones poéticas, críticas e intrusiones, y de esta manera cumplir el propósito del Museo como institución partícipe en la construcción de cultura.
4. La exploración de la performatividad es una herramienta diagnóstica ajustable a otros entornos culturales. Esta metodología permite hacer visibles las diferentes problemáticas de cada entorno en particular; aunque para esta investigación el objetivo principal fue el medioambiente, se presume que también puede contribuir a la identificación de otro tipo de problemáticas.

En dirección contraria, la estética ecológica aún tiene un camino por recorrer en su aplicación, de los museos de arte a los demás museos del mundo. Es importante acotar que los nuevos lineamientos del Consejo Internacional de Museos (ICOM), instancia articulada a la matriz de la Unesco, ya ha hecho del “cuidado de la casa” una concepción que forma parte de las discusiones en proceso. Una metáfora que, como se demuestra en la investigación, funda un principio, y de allí una acción necesaria en la evolución que debe seguir el museo de artes en el replanteamiento de los paradigmas institucionales, en

aras de trascender más allá de la institucionalidad, inspirando un nuevo tipo de relaciones entre las personas, de la propia concepción del ser, y que finalmente actualice el vínculo natural con el planeta.

El 2020, el año en el que la humanidad recibe la advertencia de las consecuencias que para la sobrevivencia de la especie tiene un relacionamiento destructivo con la naturaleza, es el momento en el cual –tocados en lo más íntimo de la condición humana, por la evidencia palpable de nuestra fragilidad– la consciencia a nivel individual y colectivo de la urdimbre en la que estamos inmersos se convierte en un llamado de urgencia para tomar las riendas del “cuidado de la casa”, uno de los retos más importantes por asumir en la agenda de los temas estratégicos, pues, como lo advirtió Carl Sagan, ese puntito azul en la negrura insondable del cosmos es nuestra casa, la única que tenemos.

Referencias

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. (J. N. Pérez, Trad.). Akal.
- Aidar, G., Chiovatto, M., & Rodrigues Amaro, D. (Eds.). (2016). Introdução. En *Entre a ação cultural e a social museu e educadores em formação* (pp. 10-15). Pinacoteca de São Paulo.
- Albelda, J. L. (2007). Introducción a la iconografía de la crisis ecológica. *Fabrikart*, (7), 10-17. <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Fabrikart/article/view/2207/1821>
- Albelda, J. L. (2015). Arte y Ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza. En T. Raquejo y J. M. Parreño (Eds.), *Arte y Ecología* (pp. 219-248). Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Alexander, B. K. (2013). Etnografía performativa: la representación y la incitación de la cultura. En N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln (Eds.), *Manual de Investigación cualitativa. Volumen III: Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 94-153). Gedisa.
- Alonso Fernández, L. (2006). *Museología y museografía* (3.^a ed.). Del Serbal.
- Alonso Fernández, L. (2012). *Nueva museología* (2.^a ed.). (I. G. Fernández, Ed.). Alianza.
- American Alliance of Museums [AAM]. (2013). *Museum Change Lives. The MA's vision for the impact of museums*. <https://bit.ly/3hCT5bP>
- American Alliance of Museums [AAM] & the PIC Green Professional Network. (2013). *Museums, Environmental Sustainability and Our Future: A Call to Action from the Summit on Sustainability Standards in Museums 2013*. <https://bit.ly/33F3Gho>
- Anderson, D., Cosson, A. de, & McIntosh, L. (2015). *Research Informing the Practice of Museum Educators: Diverse Audiences, Challenging Topics, and Reflective Praxis*. Sense Publishers.
- Andrade, X. y Elhaik, T. (2018). Antropología de la imagen: una introducción. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (33), 3-11. <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01>

- Arjona, M. J. (2012). *The Simple Balance of Things* [JCVA, The Jerusalem Center for the Visual Arts. Performance BAAD Gallery, Bezalel Academy of Arts and Design, Tel Aviv, octubre 20, 2012]. Vimeo. <https://vimeo.com/55922993>
- Arribas Herguedas, F. (2014). Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados. *Enrahonar*, (53), 77-91. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.184>
- Arribas Herguedas, F. (2015). Belleza sin autoría: una visión pluralista de la apreciación estética de la naturaleza. *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 6(2), 94-109. <http://hdl.handle.net/10017/23918>
- Art Gallery of Ontario. (s. f.). *About the AGO*. <https://ago.ca/about/about-the-ago>
- Artlead. (2004). *De Lama Lamina, 2004. Matthew Barney*. <https://artlead.net/matthew-barney-de-lama-lamina-2004.html>
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Badawi, H. (2019a). La naturaleza de las cosas: Humboldt, idas y venidas. *Universidad Nacional de Colombia, Patrimonio Cultural Bogotá*. <https://bit.ly/3hDn17M>
- Badawi, H. (2019b). Reinventar el presente. *Arcadia*, (163), 24-26. <https://bit.ly/3c5rHC2>
- Barragán del Rey, S. (12 de 2019). El MUSEO del Prado nos alerta del cambio climático alterando obras de ARTE. *Architectural Digest*. <https://bit.ly/3iLoKJL>
- Barrett, J. (2011). *Museums and the Public Sphere*. Blackwell Publishing.
- BBC. (2015, diciembre 12). *COP21: aprueban histórico acuerdo contra el cambio climático en la cumbre de París*. <https://bbc.in/3msEO5g>
- Berleant, A. (1988). Aesthetic Perception in Environmental Design. In J. L. Nasar (Ed.), *Environmental Aesthetics: Theory, Research, and Applications* (pp. 84-97). Cambridge University Press.
- Berleant, A. (1991). *Art and Engagement*. Temple University Press.
- Bernis, C. (2005). Para comprender la antropología biológica. En E. Rebato, C. Susanne y B. Chiarelli (Eds.), *Para comprender la Antropología Biológica: Evolución y biología humana* (pp. 643-654). Editorial Verbo Divino.

- Bintz, C., & Bernard, P. (2013, diciembre 30). The art of efficiency. *High performing buildings* , 28-36. <https://www.hpbmagazine.org/toledo-museum-of-art-toledo-oh/>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Bonner, J. P. (1985). Museums in the Classroom and Classrooms in the Museum. *Anthropology & Education Quarterly*, 16(4), 288-293. <https://www.jstor.org/stable/3216300>
- Brady, E. (1998). Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism Environmental Aesthetics*, 56(2), 139-147. <https://www.jstor.org/stable/432252>
- Brady, E. (2009). Environmental Aesthetics. En J. Callicott & R. Frodeman (Eds.), *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy* (pp. 313-321). Macmillan.
- Brophy, S. S., & Wylie, E. (2008). *The green museum: A Primer on Environmental Practice*. AltaMira Press.
- Burtynsky, E., Baichwal, J., & de Pencier, N. (2018). *The Anthropocene Project*. <https://theanthropocene.org>
- Burtynsky, E., Baichwal, J., & de Pencier, N. (2019a). *Anthropocene Education*. <https://anthropocene.mast.org/en/education/>
- Burtynsky, E., Baichwal, J., & de Pencier, N. (2019b). *Exhibition*. <https://anthropocene.mast.org/en/exhibition/immersive-experiences/>
- Campbell, B. (1985). *Ecología humana*. Salvat Editores.
- Carlson, A. (1984). Nature and positive aesthetics. *Environmental Ethics* , 6, 5-34.
- Carlson, A. (2009). *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. Columbia University Press.
- Carlson, A. (2011). Aesthetic Appreciation of Nature and Environmentalism. *Royal Institute of Philosophy Supplements*, 69, 137-155. <https://bit.ly/3iCHJGb>
- Carlson, A. (2020). Environmental Aesthetics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Summer 2020 Edition, E. N. Zalta (ed.), <https://stanford.io/3c7Ceg1>

- Carr, M., Clarkin-Phillips, J., Beer A., Thomas, R., & Waitai, M. (2012). Young children developing meaning-making practices in a museum: the role of boundary objects. *Museum Management and Curatorship*, 27(1), 53-66. <https://bit.ly/3hBVDXG>
- Carrasco Barranco, M. (2013). La experiencia estética. En F. Pérez Carreño (Ed.), *Estética* (pp. 93-119). Tecnos.
- Carroll, N. (1993). Being Moved By Nature: Between Religion and Natural History. In S. Kemal, & I. Gaskell (Eds.), *Landscape, natural beauty and the arts* (pp. 244-266). Cambridge University Press.
- Carroll, N. (2006). Aesthetic Experience: A Question of Content. In M. Kieran (Ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art* (pp. 69-96). Oxford: Blackwell Pub.
- Caston, E. B. (1980). The Object of My Affection: A Commentary on Museumness. *Art Education*, 33(1), 21-24. <https://bit.ly/3c75iog>
- Centre Pompidou-Metz. (2016a). *Sublime. Les tremblements du monde / Dossier Découverte*. https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/7_dossier_d_sublime-3.pdf
- Centre Pompidou-Metz. (2016b). *Sublime The Tremors of the World*. <https://www.centrepompidou-metz.fr/en/sublime-tremors-world>
- Cheng, X. (2013). On the Four Keystones of Ecological Aesthetic Appreciation. En S. Estok, & W.-C. Kim (Eds.), *East Asian Ecocriticisms A Critical Reader* (pp. 221-236). Palgrave Macmillan.
- Conferencia de las Partes (COP25, Chile). (2019). ¿Qué es la COP? *Ministerio del Medio Ambiente de Chile*. <https://bit.ly/32wPfg3>
- CosmoCaixa. (2015). *Declaración Ambiental 2015*. <https://bit.ly/3iHUgrS>
- Crabos, C. (2016, marzo 24). Between dread and delight, the aesthetics of the sublime. *Sculpture Nature*. <https://www.sculpturenature.com/en/entre-effroi-delectation-lesthetique-sublime/>
- Crooke, E. (2006). Museums and Community. In S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 170-185). Blackwell.

- Cypriano, F. (2010, febrero 25). Novas instalações fazem de Inhotim paradigma para arte contemporânea. *Folha de São Paulo*. <https://bit.ly/2RYporb>
- Das, S. (2015). Using Museum Exhibits: An Innovation in Experiential Learning. *College Teaching*, 63(2), 72-82. <https://bit.ly/2E7To0B>
- Davis, P. (2007). Ecomuseums and sustainability in Italy, Japan and China: concept adaptation through implementation. In S. Knell (Ed.), *Museum Revolutions: how museums change and are changed* (pp. 198-214). Routledge.
- Davis, P. (2011). *Ecomuseums: A Sense of Place* (2.^a ed.). Continuum.
- De la Torre, B. (2018). *Hybris*. MUSAC.
- DeCarli, G. (2006). *Un museo sostenible: Museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. Unesco.
- Denning, R. (2019). From “Cabinets of Curiosities” to Decolonization: A Crash Course in Museum Studies. In Y. S. Chung, A. Leshchenko, & B. Brulon Soares (Eds.), *Defining the Museum of the 21st Century: Evolving Multiculturalism in Museums in the United States* (pp. 29-34). ICOM/ICOFOM.
- Denzin, N. (2003). *Performance Ethnography*. Sage.
- Dewdney, A. (2017). Art Museum Knowledge and the Crisis of Representation. En C. Morsch, & S. Schade (Eds.), *Representing Art Education: On the Representation of Pedagogical Work in the Art Field* (pp. 1-25). Zaglossus.
- Díaz Balerdi, I. (2002). ¿Qué fue de la nueva museología? El caso de Québec. *Artigrama*, 17, 493-516. <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/3varia/13.pdf>
- Doering, Z. (2010). Strangers, Guests, or Clients? Visitor Experiences in Museums. *Curator The Museum Journal*, 42(2), 74-87. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1999.tb01132.x>
- Durbin, G., Morris, S., & Wilkinson, S. (1990). *Teacher's Guide to Learning from Objects*. English Heritage.
- Ecomusée d'Alsace. (s. f.). *Présentation: Un Écomusée, C'est...* <https://bit.ly/3krNC9s>

- El Tiempo. (2019, mayo 2). *La naturaleza de las cosas Humboldt idas y venidas*.
<https://bit.ly/2FGq6GQ>
- Elhaik, T., & Marcus, G. E. (2012). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus. *Íconos*, (42), 89-104. <https://doi.org/10.17141/iconos.42.2012.363>
- Elizondo, R. (2014, agosto 26). Museos verdes... Museos que apuestan por el factor de cambio. *NodoCultura*. <https://bit.ly/35HcvtV>
- EPM. (2015). *Informe empalme Fundación EPM*. <https://bit.ly/33DI322>
- EPM. (2020). *Historia*. <https://www.epm.com.co/site/home/nuestra-empresa/historia>
- Estúdio Laborg. (2017). *Inovações*. <http://www.estudiolaborg.com.br/portfolio/inovancas/>
- Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2016). *The Museum Experience Revisited*. Routledge.
- Fernández-Sabau, M. (2015). ¿Es posible planificar a largo plazo? Museos y asociaciones de Amigos ante el reto de la sostenibilidad. *Amigos de los Museos*, (38), 11-15. [http://www.feam.es/PDFs/Revista/38/files/amigos_museos_38\(web\).pdf](http://www.feam.es/PDFs/Revista/38/files/amigos_museos_38(web).pdf)
- Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Morata.
- Fondazione Mast. (2018). *Chi Siamo*. <https://www.mast.org/about-us>
- Foster, H. (2015). After the White Cube. *London Review of Books*, 37(6), 25-26. <https://bit.ly/2Rx6GH7>
- Fresnaye, M. de la. (2016). Lyrisme et démesure du Sublime par le Centre Pompidou Metz [imagen adjunta]. *FOMO, FearOfMissingOut*. <https://bit.ly/35PpFou>
- Fundación EPM. (2017). Principios metodológicos. En *Modelo pedagógico Fundación EPM* (pp. 17-19). [Documento privado proporcionado por la Fundación para la presente investigación].
- Fundación ILAM. (2013). *Cumbre de Museos de América sobre museos y comunidades sostenibles*. <https://bit.ly/2E7L2Gr>

- García Fernández, I. (2015). El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo. *Complutum*, 26(2), 39-47. https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50415
- García Serrano, F. (2000). *El Museo Imaginado: Base de datos y museo virtual de la pintura española fuera de España. Proyecto y catálogo*. Musima.
- Gardner, H. (1993). *Arte, mente y cerebro*. Paidós.
- Gobster, P. H. (2008). Yellowstone Hotspot Reflections on Scenic Beauty, Ecology, and the Aesthetic Experience of Landscape. *Landscape Journal*, 27(2), 291-308. <https://www.jstor.org/stable/43332453>
- Gobster, P. H., Nassauer, J. I., Daniel, T. C., & Fry, G. (2007). The shared landscape: what does aesthetics have to do with ecology? *Landscape Ecology*, (22), 959-972. <https://doi.org/10.1007/s10980-007-9110-x>
- Gómez Gutiérrez, C. (2013). *III. El desarrollo sostenible: conceptos básicos, alcance y criterios para su evaluación*. <https://bit.ly/3hFCa8u>
- Gómez Gutiérrez, C., y Díaz Duque, J. A. (2013). Origen del concepto de desarrollo sostenible. En C. Gómez Gutiérrez y A. Gómez Sal (Coords.), *Referencias para un Análisis del Desarrollo Sostenible* (pp. 7-16). Universidad de Alcalá.
- González, L. (2019, diciembre 3). El Museo Thyssen apoya la Cumbre del Clima con una asombrosa instalación. *Condé Nast Traveler*. <https://bit.ly/34Wx9FU>
- Griffin, J. (2011). The museum education mix: Students, teachers and museum educators. *Australian Museums and Museology*. <https://bit.ly/3mugsYU>
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Pre-textos.
- Guggenheim Bilbao. (2018). *Medio Ambiente*. <https://bit.ly/3kpITp2>
- Guggenheim. (2019). *About us*. <https://www.guggenheim.org/about-us>
- Hammersley, M., y Atkinson, P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Paidós.
- Hayden, T. (2007, julio 24). California Academy of Sciences Aims to Be the Greenest Museum on Earth. *Wired*. <https://bit.ly/356HVtx>

- Heidegger, M. (1991). *El ser y el tiempo*. (J. Gao, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Heijnen, W. (2010). The new professional: Underdog or Expert? New Museology in the 21th century. *Sociomuseology III - Cadernos de Sociomuseologia*, 37, 13-24. <https://core.ac.uk/download/pdf/48580359.pdf>
- Hein, G. (1999). Is Meaning Making Constructivism? Is Constructivism Meaning Making? *The Exhibitionist*, 18(2), 15-18. <https://mo.ma/3c1RUBG>
- Hernández Hernández, F. (1994). *Manual de Museología*. Síntesis.
- Hernández-Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, (26), 85-118. <https://revistas.um.es/educatio/article/download/46641/44671/>
- Hernández, S. (2012). La evolución de los museos y su adaptación. *Cultura y Desarrollo*, 9, 38-44. <https://bit.ly/3kDwqhJ>
- Hooper-Greenhill, E. (1994). *Museums and Their Visitors*. Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1999a). Education, communication and interpretation: towards a critical pedagogy in museums. En *The Educational Role of the Museum* (pp. 3-27). Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1999b). Learning in art museums: Strategies of interpretation. En *The Educational Role of the Museum* (pp. 44-52). Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning. *International Journal of Heritage Studies*, 6(1), 9-31. <https://doi.org/10.1080/135272500363715>
- Hooper-Greenhill, E. (2007a). Interpretive Communities, Strategies and Repertories. In S. Watson, *Museums and their communities* (pp. 76-94). Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2007b). *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. Routledge.
- Ibermuseos. (2018, octubre 2). *Sostenibilidad*. <https://bit.ly/3mrc2Sz>
- ICOM. (1972). *Mesa redonda de Santiago de Chile*. <https://bit.ly/3iFrCHR>

- ICOM. (2015, mayo 18). *Lanzamiento del Día Internacional de los Museos 2015: Museos para una sociedad sostenible*. <https://bit.ly/2Ecje3K>
- ICOM. (2017, noviembre 24). *El reto de revisar la definición de museo*. <https://icom.museum/es/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/>
- ICOM. (2018, septiembre 11). *El ICOM crea un nuevo grupo de trabajo sobre la sostenibilidad*. <https://bit.ly/35GoTtY>
- ICOM (2019, agosto 29). *Sustainability: Everyone has a part to play*. <https://bit.ly/3hzseNJ>
- ICOM. (2020a). *Museum Definition*. <https://bit.ly/2H7Mh9H>
- ICOM. (2020b, enero 21). *The Sustainable Development Goals: Helping Transform our World Through Museums*. <https://bit.ly/33P7GMH>
- ICOM-ASPAC. (2015). ICOM-ASPAC Conference and General Assembly 2015. *ICOM National Committee Philippines*. <https://bit.ly/3hFt4bQ>
- ICOM-CC. (2014). *Environmental Guidelines ICOM-CC and IIC Declaration*. <http://www.icom-cc.org/332/-icom-cc-documents/declaration-on-environmental-guidelines/#.Wr-1VGbMyb8>
- Inhotim. (s. f.). *Background*. <https://www.inhotim.org.br/en/inhotim/about/historical>
- Inhotim. (s. f.). *Jardim Botânico*. <https://bit.ly/3hU8yEI>
- Inhotim. (2017). *Arte Contemporânea*. <https://bit.ly/2Ryfpsw>
- Inhotim. (2019). *Aitken, Doug. Sonic Pavilion, 2009*. <https://bit.ly/32yrrbH>
- Isa, B. (2017). *Museum Pedagogy and Learning Experiences: An Investigation into Museum Education from Instructional Perspectives* [Tesis doctoral, RMIT University]. <https://researchbank.rmit.edu.au/view/rmit:162388>
- Janes, R. (2009). *Museums in a Troubled World: renewal irrelevance or collapse?* New York: Routledge.
- Janes, R. R., & Conaty, G. T. (2006). Introduction. En R. R. Janes, & G. T. Conaty (Eds.), *Looking Reality in the Eye: Museum and Social Responsibility* (pp. 1-17). University of Calgary Press.

- Jarvis, P., Holford, J., & Griffin, C. (1998). *The Theory and Practice of Learning*. Kogan Page.
- Kant, I. (2013). *Crítica del juicio*. Espasa.
- Kats, G., Braman, J., & James, M. (2010). *Greening our Built World: Costs, Benefits, and Strategies*. Island Press.
- Kolb, D. A. (2015). *Experiential learning: Experience as the source of learning and development*. Pearson Education.
- Kolb, A. Y., & Kolb, D. A. (2017). Eight important things to know about The Experiential Learning Cycle. *The Australian Educational Leader*, 40(3), 8-14. <https://bit.ly/3mDOjyA>
- Lang, C. (2006). The Public Access Debate. En C. Lang, J. Reeve, & V. Woollard (Eds.), *The Responsive Museum Working with Audiences in the Twenty-First Century* (pp. 29-38). Ashgate.
- Leinhardt, G., & Crowley, K. (2002). Objects of Learning, Objects of Talk: Changing Minds in Museums. En S. G. Paris (Ed.), *Perspectives on Object-Centered Learning in Museums* (pp. 273-292). Lawrence Erlbaum Associates.
- León, M. (2015). Ni reciente, ni importado: historia del performance en Colombia. *Revista Credencial*. <https://bit.ly/3mpBLux>
- Leopold, A. (1998). «La Ética de la tierra». En: Kwiatkowska, T. & J. Issa.
- Linares Ferrera, J. (2018). El museo del siglo XXI, hacia una nueva definición. En B. Brulon Soares, K. Brown, & O. Nazor (Eds.), *Definir los museos del siglo XXI: experiencias plurales* (pp. 39-44). ICOM/ICOFOM.
- Link, T. (2006). Models of Sustainability: Museums, Citizenship and Common Wealth. *Museums & Social Issues: A journal of reflective discourses a culture of sustainability*, 1(2), 173-190. <https://doi.org/10.1179/msi.2006.1.2.173>
- MACBA. (2019). *Estratègia 2022: Reptes I Objectius*. MACBA.
- Macdonald, S. (2011). Expanding Museum Studies: An Introduction. En S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 1-11). Blackwell Publishing.

- Maceira, L. M. (2009). El museo: espacio educativo potente en el mundo contemporáneo. *Revista Electrónica Sinéctica*, (32), 1-17. <https://bit.ly/3c4WJu7>
- Madan, R. (2011). *Sustainable Museums: Strategies for the 21st Century*. Museum.
- Mairesse, F., & Desvallées, A. (2010). *Key Concepts of Museology*. Armand Colin.
- Marstine, J. (2006). Introduction. In J. Marstine, *New Museum Theory and Practice* (pp. 1-35). Blackwell Publishing.
- Marstine, J. (2011). Introduction. In J. Marstine, *Routledge companion to museum ethics: redefining ethics for the twenty-first century museum* (pp. 2-25). Routledge.
- Matusov, E., & Marjanovic-Shane, A. (2012). Diverse Approaches to Education: Alienated Learning, Closed and Open Participatory Socialization, And Critical Dialogue. *Human Development*, 55(3), 159-166. <https://bit.ly/3iCozjI>
- Melbourne's Living Museum of the West. (s. f.). *About the Living Museum*. http://www.livingmuseum.org.au/about-us/about_us.html
- Patina, R. (2015, diciembre 21). Putting museums at the core of sustainable development. *Rappler.com*. <https://bit.ly/2RwdmVR>
- MINOM-ICOM. (2020). *About us*. <http://www.minom-icom.net/about-us>
- MUSAC. (2017a). *HYBRIS. Una posible aproximación ecoestética* [Guía de Sala]. <https://bit.ly/2RPvjPr>
- MUSAC. (2017b). *HYBRIS. Una posible aproximación ecoestética*. <https://bit.ly/3hyPkEb>
- MUSAC. (2017c). *Boletín 1-15 de diciembre*. <https://musac.es/newsletter/ver.asp?id=100>
- MUSAC. (2019). *Misión*. <https://musac.es/#museo/mision/>
- Museo de Antioquia. (2016, noviembre 9). *Zonas grises: Matices de la urbe en la era global*. <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/zonas-grises/>
- Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. (2017, junio 17). *Hybris. Una posible aproximación ecoestética*. <https://bit.ly/3hyPkEb>
- Museos Colombianos. (2015, mayo 19). *Museos más allá del verde*. <http://www.museoscolombianos.gov.co/Sitio/dim2015/masalladelverde.html>

- Museu do Amanhã. (2017). *Inovações*. <https://museudoamanha.org.br/inovancas/>
- Museum of Contemporary Art Australia. (2018). *In the Balance: Art for a Changing World*. <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/536-in-the-balance-art-for-a-changing-world/>
- Museums Association. (2013). *Museum Change Lives: The MA's vision for the impact of museums*. Museums Association.
- Museums Association. (2014). *Valuing Diversity: The Case for Inclusive Museums*. Museums Association. Arts Council England.
- Museums Australia Report. (2003). *Museums and Sustainability: Guidelines for Policy and Practice in Museums and Galleries*. <https://bit.ly/35GN8br>
- Naciones Unidas. (1987). Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo. *Nuestro futuro común*. <https://bit.ly/2DJyC3w>
- Naciones Unidas. (1992). Agenda 21 (Río de Janeiro). <https://bit.ly/2FADAEf>
- Naciones Unidas (2015a, septiembre 15). La Asamblea General adopta la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible. *Objetivos de Desarrollo Sostenible*. <https://bit.ly/2FMloHq>
- Naciones Unidas. (2020). Convenio sobre la diversidad biológica. *Día Internacional de la Diversidad Biológica, 22 de mayo*. <https://bit.ly/3iALM5S>
- National Gallery of Canada. (2019). *Mission-Statement*. <https://www.gallery.ca/about-the-gallery/mission-statement>
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the arts. Principles, protocols, pedagogies, resistance*. Palgrave Macmillan.
- Newell, J. (2017). Talking around objects: stories for living with climate change. In J. Newell, L. Robin, & K. Wehner (Eds.), *Curating the Future: Museum, Communities and Climate Change* (pp. 34-39). Routledge.
- Piaget, J. (1952). *The Origins of Intelligence in Children* (vol. 8). International Universities Press.

- Rancière, J. (2019). *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones.
- Rangel, S. (2007). Ecosof a: cartograf a(s) de los territorios existenciales. *The Blog*.
<https://bit.ly/3ktmZ4l>
- Reeve, J., & Woollard, V. (2006). Influences on Museum Practice. En C. Lang, J. Reeve, & V. Woollard (Eds.), *The Responsive Museum. Working with Audiences in the Twenty-First Century* (pp. 5-17). Ashgate.
- Ricklefs, R. E. (1998). *Invitaci n a la Ecología* (4.^a ed.). Editorial M dica Panamericana.
- RIO+20. (2012). *The Future We Want*. <https://bit.ly/3c3XuTX>
- Rivière, G. H. (1993). *La Museología. Curso de Museología. Textos y testimonios*. Akal.
- Roberts, L. C. (1997). *From Knowledge to Narrative: Educators and the Changing Museum*. Smithsonian Institution Press.
- Rosa Martínez, M. d. M. (2014). La estética del entorno y el cognitivismo científico. *Revista Internacional de Filosofía*, (62), 25-41. <https://bit.ly/2RJYVOl>
- Ross, M. (2004). Interpreting the New Museology. *Museum and Society*, 2(2), 84-103.
<https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/43>
- Saito, Y. (1998). The Aesthetics of Unscenic Nature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56(2), 101-111. <http://dx.doi.org/10.2307/432249>
- Sandell, R. (2003). Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change. *Museum and society*, 1(1), 45-62. <https://bit.ly/32yV1hd>
- Sandell, R. (2007). *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. Routledge.
- Schaefer, H. P. (2005). Holocaust Mahnmal Wien Judenplatz [Fotografía]. *Wikipedia Commons*. <https://bit.ly/3c4yHiE>
- Schiller, J. C. (1991). *Escritos sobre est tica*. Tecnos.
- Scott, C. A. (2013). An Introduction to Museum and Public Value. En C. A. Scott (Ed.), *Museum and Public Value: Creating Sustainable Futures* (pp. 1-13). Routledge.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Museum 2.0.
- Simon, N. (2016). *The Art of Relevance*. Museum 2.0.

- Staatliche Museen zu Berlin. (2013). *ICCROM*. <https://bit.ly/2E6oTs1>
- Sutter, G. (2006). Thinking Like a System: Are Museums Up to the Challenge? *Museums & Social Issues: A journal of reflective discourses a culture of sustainability*, 1(2), 203-218. <https://doi.org/10.1179/msi.2006.1.2.203>
- Tafalla González, M. (2013). La apreciación estética de los entornos naturales. En F. Pérez Carreño y F. Pérez Carreño (Eds.), *Estética* (pp. 27-51). Tecnos.
- Thomas, N. (2016). *The Return of Curiosity: What museums Are Good for in the 21st Century*. Reaktion Books.
- Tišliar, P. (2017). The development of informal learning and museum pedagogy in museums. *European Journal of Contemporary Education*, 6(3), 586-592. <https://eric.ed.gov/?id=EJ1154708>
- Tô Pensando em Viajar. (2016). Uma visita ao INHOTIM, o maior museu a céu aberto do mundo! [Video]. Youtube. <https://bit.ly/3c0TmnS>
- Toadvine, T. (2010). Ecological Aesthetics. En H. Sepp, & L. Embree (Eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics, Contributions to Phenomenology* (pp. 85-91). Springer.
- UICN. (s. f.). *Breve historia de la UICN*. <https://www.iucn.org/es/acerca-de-la-uicn/union/breve-historia-de-la-uicn>
- Unesco. (1945). *Constitución de la Unesco*. <https://bit.ly/32yRr72>
- Unesco. (1971). *Programa "Hombre y Biosfera" (MaB)*. <https://bit.ly/32zI5rj>
- Unesco. (1985). Imágenes del Ecomuseo. *Museum*, 148, 179-245. https://nanopdf.com/download/el-ecomuseo-unesdoc_pdf
- Unesco. (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. https://unesdoc.Unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa
- Unesco. (2015, diciembre 12). La Directora General de la UNESCO celebra el acuerdo alcanzado en la COP21 y subraya la dinámica creada para cambiar las mentalidades, no el clima. *Servicio de Prensa*. <https://bit.ly/32x0WU6>

- Universidad Nacional de Colombia. (2019). ¿Quiénes somos? *Patrimonio Cultural Bogotá*. <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/menu-principal/quienes-somos.html>
- Universidad Politécnica de Valencia [UPV]. (s. f.). *Nuestro futuro común*. <http://www.upv.es/contenidos/CAMUNISO/info/U0506189>
- UNRISD. (2012). *Green Economy and Sustainable Development: Bringing Back the Social* [Video]. YouTube. <https://bit.ly/3hvDf2I>
- Van Gogh Museum. (s. f.). *Sustainability*. <https://bit.ly/2ZGaSJ0>
- Varine, H. de. (2006). Ecomuseology and Sustainable Development. *Museums & Social Issues: A journal of reflective discourses a culture of sustainability*, 1(2), 225-231. <https://doi.org/10.1179/msi.2006.1.2.225>
- Varine-Bohan, H. de (1979). *Los museos en el mundo*. Salvat.
- Vergo, P. (1989). *The New Museology*. Reaktion Books.
- Vilar Roca, G. (2013). Ética y estética. En F. Pérez Carreño (Ed.), *Estética* (pp. 237-261). Tecnos.
- Vilar Roca, G. (2017). *Precariedad, estética y política*. Círculo Rojo.
- Volz, J. (2010). Desdobrando uma Instituição: Descobriendo Inhotim. En I. C. Inhotim, *Inhotim* (I. Murat Burbridge, Trad., pp. 14-19). Editora Gráficos Burti.
- Walton, K. L. (1970). Categories of Art. *The Philosophical Review*, 79(3), 334-367. <https://www.jstor.org/stable/2183933>
- Watts, J. (2015, diciembre 17). Museum of Tomorrow: a captivating invitation to imagine a sustainable world. *The Guardian*. <https://bit.ly/35L4nZh>
- Worts, D. (2006). Fostering a culture of sustainability. *Museums & Social Issues: A journal of reflective discourses a culture of sustainability*, 1(2), 151-172. http://www.geocities.ws/dcwords/MSI_Worts.pdf
- Wylie, E., & Brophy, S. S. (2008). The Greener Good: The Enviro-Active Museum. *Museum News Washington*, 87(1), 40-47.

Yávar, J. (2014, junio 29). Arquitectura y Paisaje: las cubiertas verdes del Museo del Acero Horno 3, un ícono de la industrialización en México. *ArchDaily*.
<https://bit.ly/2FtaFCi>