

Ahotsak

El papel de las Ciencias Sociales y Humanas ante los retos del presente

Fernando Bayón y Felix Arrieta (Eds.)



Deusto

Ahotsak.
El papel de las Ciencias
Sociales y Humanas ante los
retos del presente

Fernando Bayón y Felix Arrieta (eds.)

Ahotsak.
El papel de las Ciencias
Sociales y Humanas ante
los retos del presente

2026
Universidad de Deusto
Bilbao

Diseñadora de portada: Barbara Sarrionandia, responsable de comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Deusto.

© Publicaciones de la Universidad de Deusto
Apartado 1 - 48080 Bilbao
e-mail: publicaciones@deusto.es

ISBN: 978-84-1325-302-2
Depósito legal: LG BI 00966-2026

Democratizar el museo a través de la ecología. El potencial transformador del Arte Ecológico en el Antropoceno

Juan Alberto Vich Álvarez y Jaime Cuenca Amigo

Universidad de Deusto (España)

Más información en el apartado de Autoría (página 193)

Introducción

La democracia, en su forma representativa moderna, arrastra deficiencias estructurales que la alejan de su ideal participativo e igualitario. Con frecuencia, se convierte en un sistema capturado por élites políticas y económicas, donde las decisiones se toman en circuitos cerrados, alejados de la ciudadanía. Esta crisis se manifiesta con claridad en las instituciones que se presentan como pilares democráticos, pero que reproducen exclusiones y jerarquías. Un ejemplo paradigmático es el del museo, concebido idealmente como un espacio público de educación cívica, accesible a todos y motor de formación social, pero reducido en la práctica a la reproducción y legitimación de diversas fuentes de subalternidad. Con ánimo de asegurar los principios democráticos fundamentales, se propone la ecología como posible remedio (Schmid, 2015) y, más en concreto, la regeneración requerida para su saneamiento a través de la denominada «democracia ecológica». El presente artículo busca identificar los modos en que la institución del museo puede verse transformada a diversos niveles por las demandas de la democracia ecológica, al acoger y promover propuestas estéticas englobadas en el campo del Arte Ecológico.

Para ello, se analizarán las deficiencias de la esfera pública liberal con relación al museo, visibilizando la necesidad de ampliar la representación no solo de voces históricamente marginadas, también de algunas mudas, como las de los ecosistemas y las de las generaciones futuras; rechazando lógicas que vinculan raza, género y naturaleza en una opresión compartida (Preciado, 2022). A continuación, se describirá la manera en que dicha escisión dicotómica entre naturaleza y cultura definió el proyecto antropocentrista del museo y se analizarán las medidas planteadas para su deconstrucción. Por último, se ilustrará a través de ejemplos de Arte Ecológico cómo los museos han ido incorporando los discursos de la democracia ecológica, adoptando prácticas que van más allá de la mera denuncia para fomentar la regeneración ambiental y la colaboración comunitaria. Obras que permiten visibilizar la repercusión ecológica de las exposiciones, además de redefinir los museos como espacios de acción ética, donde la naturaleza protagoniza narrativas que contrarrestan su conocida subordinación y la escucha de todos los agentes pretende ser garantizada.

1. El *dēmos* silenciado: límites de la esfera pública y el rol contradictorio del museo

Desde su origen, el *dēmos* (pueblo) de la «democracia» ha venido obviando y desatendiendo muchas voces en el ejercicio de su soberanía: esclavos, extranjeros, mujeres... Esta exclusión histórica no solo refleja las estructuras sociales de épocas pasadas, también subraya las limitaciones inherentes a los modelos democráticos (Mouffe, 2016). Aún en la actualidad, el sufragio universal queda acomodado en un sistema representativo que perpetúa —tanto por la dificultad de alcanzar una participación general como por el escaso interés real de algunos por lograrlo— la desatención de grupos marginados. Habermas pretendió solucionar dicho conflicto a través de una «democracia deliberativa», apoyada sobre los presupuestos racionales de la «acción comunicativa». Su enfoque busca trascender las votaciones mayoritarias, a través del diálogo inclusivo de todos los agentes implicados en la decisión particular. Sin embargo, las críticas a su contribución son múltiples: Fraser (1990) reclama la incorporación de contrapúblicos en el debate y la proliferación de espacios subalternos que permitan formular interpretaciones disidentes y opositoras que contrarresten la exclusión y promuevan la paridad, lo hace desde una perspectiva feminista que se suma a la de otras autoras (Joan Landes, Mary Ryan, Geoff Eley...) que niegan la idealización del modelo habermasiano, mostrando su escepticismo al reconocer la exclusión histórica

derivada de la esfera pública liberal; Mouffe (2000) tacha de reduccionista la postura racional negadora de toda pasión y considera el consenso —por definición— como uno hegemónico y excluyente; y los marxistas (Negt y Kluge, 2016) la rechazan al no percibir dicha esfera pública ni neutral ni libre, sino subordinada a los intereses del capital.

El amplio espectro de estas críticas apunta en un mismo sentido: silenciar al «otro» y anteponer la economía a cualquier otra condición, solo puede hacer mermar un Estado de derecho y su garantía democrática. Esta priorización económica subordina los principios de justicia social a imperativos de acumulación, lo que genera un desajuste en los equilibrios requeridos para una sociedad igualitaria: entre lo económico y lo político, lo individual y lo colectivo, lo nacional y lo global (Wolf, 2023, 17). El diagnóstico no apunta tanto a un concreto sistema de gobierno, sino al modo en que dicho sistema ha sido reducido al interés capitalista y en cómo las instituciones democráticas se han transformado en meros instrumentos de legitimación para dinámicas de mercado, obviando su rol primordial en la mediación de conflictos sociales y la protección de derechos colectivos. «Vivimos en un mundo en que la mayoría de los Estados son democracias parlamentarias basadas en constituciones que garantizan los derechos y las libertades de todos los ciudadanos, pero donde los gobiernos elegidos cuidan sobre todo de favorecer los intereses económicos de las grandes empresas y los más ricos.» (Fontana, 2019, 7) Este principio motor implica una «desdemocratización» (Tilly, 2010), un retroceso que repercute en la legitimidad de los regímenes democráticos, al favorecer y ser incapaz de atenuar las desigualdades económicas generadas por el mercado «libre», priorizando el interés individual al común. «Antes las democracias se usaban para que los mercados se expandieran, y ahora ellas mismas son mercantilizadas.» (Williams, 2023)

El proceso de construcción y consolidación de la esfera pública burguesa encontró en el museo moderno uno de sus puntales institucionales, tal y como estudió extensamente Bennett (2015) en conversación crítica con la propuesta habermasiana. El gesto mismo de su nacimiento con la apertura de las colecciones aristocráticas y monárquicas encarnaba ya un ideal democrático de difusión del saber y del arte, que, sin embargo, se vio limitado desde el principio por la exclusión de las clases populares: sus miembros, se entendía, no sabían comportarse en el museo como es debido. Duncan (1995) supo mostrar cómo la visita al museo se construyó como una *performance* ritual civilizatoria que siempre resulta más sencilla a las comunidades privilegiadas y más compleja a las desfavorecidas. Así, el rol de la institución museística en el marco de la esfera pública está sometido a «una contradicción entre la concepción de los museos como instrumentos para la educación de una ciudadanía democrática y las

consecuencias de su funcionamiento como instrumentos para la reforma de las costumbres públicas» (Bennett, 2015, 7). De tal modo, el museo no sería «simplemente una institución homogeneizadora ni simplemente diferenciadora: su funcionamiento social, más bien, se define por las tensiones contradictorias entre estas dos tendencias» (Bennett, 1995, 28). Esta tensión no se activa solo en el nivel de la conducta de sus visitantes, sino también en el plano de la representación. Precisamente aquellos colectivos que resultan expulsados por el código performativo que rige la visita misma al museo son incluidos, de un modo perverso, en su representación. La lógica del museo funciona a través «de la *exclusión incluyente*. No se trata de que el otro esté excluido, sino de que el otro es incluido como «otro»» (Preciado, 2019, 19).

2. El *dēmos* mudo: «democracia ecológica» y el fin del museo antropocentrista

Las alteraciones profundas generadas por los seres humanos en los ecosistemas terrestres durante el Antropoceno propiciaron una mayor inestabilidad climática y frecuencia de eventos catastróficos. Esta transformación súbita de las condiciones de vida planetaria obliga a replantear las nociones tradicionales de la democracia, ideadas en entornos más predecibles. Las instituciones desarrolladas durante los últimos siglos «carecen de la capacidad para responder eficazmente a las señales de degradación ecológica, lo que significa que la democracia debe ser reimaginada» (Pickering *et al.*, 2020, 3). Será necesario actualizar las estructuras gubernamentales para que puedan «responder a circunstancias sin precedentes y a un entorno físico relativamente inestable e impredecible» (Mert, 2019, 128). Los paradigmas democráticos deben, por ende, reformularse para incorporar dimensiones ecológicas y transfronterizas, asegurando que la soberanía no se limite a intereses estatales estrechos sino que abarque responsabilidades globales compartidas. La enormidad de los retos socio-ecológicos no solo desaconseja la mera conservación del modelo capitalista (cuya lógica actual hace confrontar directamente producción y sostenibilidad), sino también los tímidos intentos por limitarlo o reformarlo: un esfuerzo realista por consolidar las condiciones de una vida digna en el planeta exige la construcción de una democracia participativa donde la sostenibilidad sea parte de la propia dinámica productiva (Rodríguez Prieto, 2011, 400). Solo así se reorganizarán las relaciones entre la humanidad y los ecosistemas de los que depende, procurando, al mismo tiempo, una garantía equitativa de derechos y libertades fundamentales y conjugando las necesidades particulares con la protección de bienes comunes.

Esta difícil conjunción es a la que apunta la «democracia ecológica», integrando principios de la democracia liberal, participativa, asociativa y multicultural (Houser, 2009). Si bien Gorz y Bookchin contribuyeron en esta dirección a través de sus respectivas obras *Ecología y política* (1975) y *Ecología de la libertad* (1982), fue Morrison quien acuñó el término en su libro *Ecological Democracy* (1995). Cabe distinguirlo de la «democracia ambiental», que pide reformar las instituciones democráticas liberales existentes en lugar de transformarlas o desmantelarlas radicalmente, como sí pretende la democracia ecológica¹. No debe confundirse, por tanto, con algún tipo de «capitalismo verde» que busca resolver la crisis ambiental a través del mercado, integrando principios de sostenibilidad en el sistema capitalista mediante tecnologías limpias y estrategias de *marketing* dudosas. Se trata de un sistema que aboga por políticas de decrecimiento y participación de base, contribuyendo con alternativas sostenibles y equitativas ante el modelo de desarrollo económico dominante (Peters, 2017). La democracia ecológica exige, por ende, un cambio estructural respecto a la democracia liberal tradicional, que puede resumirse en tres condiciones imprescindibles (Dietz *et al.*, 2001): 1. acuerdos institucionales que promuevan el altruismo y la diversidad, 2. promoción del acceso a la información científica vinculada a problemas ambientales y 3. un Estado independiente y libre de intereses que puedan confrontar con la sostenibilidad. En resumen, la democracia ecológica es una propuesta más crítica, transformadora, participativa, cosmopolita y ecocéntrica; mientras que la ambiental es más reformista, liberal y antropocéntrica (Pickering *et al.*, 2020, 4).

En el primer apartado se apuntaron algunos de los principales factores que impedían la plena realización del ideal democrático en nuestras sociedades, a saber, la búsqueda de rentabilidad extrema y la exclusión de colectivos en la toma de decisiones. Promoviendo el *decrecimiento* y la *participación de base*, la democracia ecológica trata de responder a ambos, y lo hace incorporando no solo voces «silenciadas» en el debate, sino también otras que podríamos denominar «mudas»: las «voces ecológicas» (Eckersley, 2004) o las voces de los «sin voz» (Marcellesi, 2011); como es el caso de la propia naturaleza (Serres, 1991) o de las generaciones futuras (Jonas, 1995), que son incapaces de reclamar sus derechos por sí mismos. *Todos* los potencialmente afectados deben ser contemplados, «independientemente de su clase social, ubicación geográfica, nacionalidad, generación o especie» (Eckersley, 2004, 112). En la actualidad, esto exige «aprender a hablar (...) de todos aquellos que no pueden participar en nuestros consejos

¹ De ahí que algunos autores atribuyan el adjetivo «densa» y «ligera» a la democracia ecológica y ambiental, respectivamente (Eckersley, 2019).

o asambleas pero se ven, sin embargo, afectados por nuestras decisiones» (Riechmann, 2005, 201). Para ello, Winter (2019) propone —por ejemplo— extender el concepto de «dignidad» a los agentes naturales, promoviendo la descolonización del lenguaje, dotando (como se ha empezado a hacer ya) de derechos a entidades no humanas: los ríos Atrato (Colombia), Magpie (Canadá), Whangami (Nueva Zelanda), Klamath (EE. UU.)... La democracia deliberativa, ampliada —tal y como se ha visto— a todo agente directa e indirectamente implicado, se percibe así como una vía próspera para la inclusión de quienes vieron obviada su representación a lo largo de la historia.

Buena parte de las dificultades que presentan las «democráticas realmente existentes» (por tomar la expresión de Fraser) al responder los retos acuciantes del Antropoceno pueden derivarse en última instancia de la escisión entre naturaleza y cultura, fundacional de la mentalidad y de las instituciones propias de la Modernidad (Latour, 2007). Su separación dicotómica se expresó en diferentes regímenes de conocimiento y patrimonio, como, p. ej., los que tensaron el museo (tan solidario, como se ha visto, del surgimiento de la esfera pública burguesa) en los dos polos opuestos de la historia natural y la cultura humana (Schorch y Thomas, 2024). El museo de ciencias naturales, con su característica lógica evolutiva que culminaba con el *homo sapiens*, resultó crucial para la extensión de una mirada antropocéntrica, pero el museo de bellas artes no contribuyó menos, especialmente con la idea de lo sublime, que elevaba moralmente al ser humano sobre la naturaleza en una orgullosa conciencia de su supuesta autonomía (Vich Álvarez y Cuenca Amigo, 2025). En la actualidad, muchos museos están convirtiéndose en escenario de una crítica a la escisión dicotómica entre naturaleza y cultura, así como de un desmontaje consciente de las implicaciones sociales, institucionales y curatoriales que de ella se seguían. A continuación, se hará un recorrido por algunas de estas transformaciones para el caso específico de los museos de arte contemporáneo, en los que, se argumentará, la presencia de ciertas manifestaciones artísticas concretas contribuye de un modo especialmente productivo a la promoción de formas de democracia ecológica, facilitando la participación e inclusión de agentes afectados por los actuales retos ambientales.

3. El *dēmos* ampliado: transformación ecológica del museo

Desde comienzos de la década de 2010, en lo que se ha venido a denominar el «*participatory turn*», muchos museos han cobrado conciencia de la importancia de reconectar más activamente con sus visitantes y

su entorno comunitario para potenciar y hacer visible su valor cívico, no ya solo como custodios de colecciones u organizadores de exposiciones temporales, sino como auténticos foros abiertos a la reflexión crítica (Simon, 2010; McSweeney y Kavanagh, 2016; Hetland y Schrøder, 2020). En este contexto, los museos de arte se han hecho más sensibles al conjunto de demandas que la propuesta de la democracia ecológica articula y sistematiza, actuando como espacios públicos que fomentan la toma de conciencia, la empatía, la deliberación y la respuesta activa frente a la crisis ambiental. Esto sucede tanto por iniciativa propia como por presiones externas y a diferentes niveles que afectan a la institución misma en un grado creciente de profundidad: a un nivel comunicativo y social, en el que se reclama la inclusión de voces, figuras y cuestiones históricamente silenciadas en los museos; a un nivel institucional y operativo, que busca hacer más sostenible e inclusiva la actividad museística; y a un nivel curatorial y artístico, en el que se trata de activar y hacer partícipes a los públicos a través de la exhibición de obras de Arte Ecológico.

3.1. Niveles de acción para la ecologización del museo de arte

En el nivel social, el museo de arte se revela (a menudo contra su voluntad) como altavoz de demandas de acción climática, como en las propuestas orquestadas por Just Stop Oil, Última Generación, Futuro Vegetal o Riposte Alimentaire, que incluyeron lanzar sopa de tomate sobre *Los girasoles* de Van Gogh (2022), puré de patatas sobre *Los pajares* de Monet (2022), pegarse las manos a los marcos de las *Majas* de Goya (2022) o arrojar sopa a la *Gioconda* (2025), pretendiendo visibilizar la crisis climática o reivindicaciones feministas o decoloniales. Inspiradas en protestas históricas como las de la Coalición de Trabajadores de Arte en el MoMA (1970), estas intervenciones desafían narrativas hegemónicas y promueven un compromiso activo del público organizado y comprometido. Sectores más amplios se movilizan también a través de las redes sociales, desde la campaña #MuseumsAreNotNeutral (comenzada en 2017), rechazando la normalización de cualquier tipo de violencia bajo la coartada de la neutralidad del museo. En ambos casos, se entrevé la importancia que tiene la «autoorganización colectiva» surgida en torno al museo, crítica con la exclusión y con las prácticas no sostenibles, la participación social que fuerza a desechar viejas inercias organizacionales (Simon, 2010).

El nivel institucional descubre museos que permean su gestión operativa de los principios de la democracia ecológica, incorporando desafíos inclusivos y climáticos. De un lado, al considerar a comunidades históricamente *subalternizadas* como mujeres, afrodescendientes o pueblos in-

dígenas; p. ej., la American Alliance of Museums lanzó la iniciativa «Facing Change: Advancing Museum Board Diversity & Inclusion» en 2019 para extender patronatos más diversos en el sector. De otro lado, al mostrarse sensibles al impacto de su actividad sobre los ecosistemas naturales. Complementan sus agendas con prácticas operativas respetuosas con el medio ambiente, como la arquitectura ecológica (reduciendo, p. ej., el consumo energético gracias al diseño de sus construcciones o cultivando zonas verdes en sus azoteas, como hicieron el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) y el Museo Nacional de Escocia, respectivamente), el uso de materiales reciclados en montajes de sala y la venta de productos sostenibles en sus tiendas (como ofrece, p. ej., el MoMA: al priorizar artículos artesanales y de «kilómetro cero», evitando los de un solo uso). Cada vez más instituciones abogan por medidas como estas y rechazan subvenciones de industrias contaminantes (también presionados por agrupaciones de ciudadanía crítica; como Platform London, Liberate Tate o BP or not BP?), optando por modelos de financiación éticos que transforman los museos en agentes activos de sostenibilidad.

Por último, el tercer nivel afecta a lo que constituye la actividad nuclear de los museos de arte: el comisariado y la exhibición de propuestas artísticas. Aquí se encuentra un marco cada vez más hospitalario para con el Arte Ecológico, la vertiente artística más comprometida con la crisis ambiental, definida como aquella que mira la naturaleza desde su fragilidad y contempla una responsabilidad en su hacer (Vich Álvarez y Cuenca Amigo, 2023, 59), aquella capaz de «repolitizar» la ecología al desafiar narrativas antropocéntricas y visibilizar las interconexiones entre humanos, no humanos y ecosistemas (Demos, 2020). Tanto es así, que llega hasta el extremo de que algunas de sus obras solo se realizan para beneficio de destinatarios no humanos (si bien no impiden seguir repercutiendo en las conciencias del público); como, p. ej., el concierto para plantas organizado por el Centro Botín (2000) o la recogida de dióxido de carbono para la alimentación de algas en un biorreactor a partir del canto de Burton Nitta en *The Algae Opera* (2012). Su principio motor es este, anunciar la delicada situación planetaria y rechazar la conducta extractivista que la propició. Por citar solo algunos ejemplos recientes, se aprecia en exposiciones como «Art and Environmental Struggle» en el Herbert F. Johnson Museum (2021), «Ecologías críticas» en el Museo Reina Sofía (2023) y «Our Ecology» en el Mori Art Museum (2023): muestras que catalizaron diálogos comunitarios sobre justicia ambiental y que conformaron foros deliberativos, solidarios e inclusivos. De este modo, centran su objetivo en ayudar a pensar *con* esas formas de conocimiento despreciadas o reducidas a inocuas piezas de exposición en lugar de pensar *sobre* ellas. Sus iniciativas combinan arte, ciencia y participación comunitaria para imaginar escenarios de resiliencia,

deconstruyendo el dominio humano sobre la naturaleza y promoviendo una ética del cuidado². Así, el museo de arte no solo exhibe, sino que activa una «estética democrática» que invita a los espectadores a convertirse en agentes de cambio activo, fortaleciendo los principios de la democracia ecológica. Al considerar voces silenciadas y mudas, las muestras inspiran un compromiso colectivo hacia un mundo donde la ecología y la equidad sean prioridad. Se verá, en lo que sigue, de qué manera los ecoartistas involucran a la ciudadanía —gracias a las diferentes formas de colaboración de los museos— en debates ambientales a través de la pintura, la fotografía, la escultura, la instalación, la *performance*... y la repercusión positiva de muchas de sus obras en el medio natural.

3.2. *Formas de intervención en el museo a través del Arte Ecológico*

Para ilustrar el modo en el que el Arte Ecológico convierte al museo en un promotor de la democracia ecológica, se atenderá a diferentes tipos de propuestas —según la tipología de Vich Álvarez y Cuenca Amigo (2023)—: ecotemáticas, en las que la fragilidad de la naturaleza aparece en forma de tema o motivo iconográfico; ecomediales, en las que los elementos naturales constituyen, en gran medida, el verdadero medio técnico y material de las muestras; ecolocales, en las que (siendo expuestas al aire libre) ni utilizan medios naturales en su producción ni inciden en una conciencia colectiva del medioambiente a partir del activismo; y ecoactivistas, en las que se demanda un diagnóstico crítico con la circunstancia medioambiental.

Cada vez es más común, hoy en día, ver expuestas —en sus tan variadas formas— obras del primer tipo en las salas museísticas. Como, p. ej., la instalación multimedia *RARE* (2008) de Diana Thater que exploró —en la residencia organizada por el proyecto «Human/Nature» del Museum of Contemporary Art San Diego (MCASD) y el Berkeley Art Museum— la conservación de especies en peligro de extinción y la fragilidad de los ecosistemas; o los retratos de las «formas naturales artificiales» de la serie *Nimbus* de Berndt Smilde, fotografías que enfatizan el encuentro forzado entre naturaleza y cultura; o las composiciones que ilustran la parcela *Public Smog* (2004) adquirida por Amy Balkin —con ayuda de una red de colaboradores y contribuyentes—, atmosférica, no tangible, que implicó la retirada de créditos de emi-

² Cabe mencionar el informe del National Museum Directors Council (NMDC, 2021) que recoge una pequeña muestra de la labor ecológica realizada por una cincuentena de museos británicos en torno a la investigación, participación pública y ecologización de bienes y operaciones.

siones contaminantes del mercado (productores del calentamiento global, el smog, la lluvia ácida y la formación de ozono troposférico).

Por su parte, muchas de las obras ecomediales buscan tener un efecto positivo sobre los ecosistemas. Son célebres las primeras obras de 1982: *7000 Oaks* de Joseph Beuys y *Wheatfield — A Confrontation* de Agnes Denes; la plantación, por un lado, de siete mil robles a lo largo de cinco años, con ánimo de restaurar el bosque urbano de Kassel (el avance del proceso se pudo visualizar a través de las 7.000 piedras acumuladas frente al cómplice Museo Fridericianum, que fueron retirándose a medida que los robles fueron plantados) y, por otro, la plantación de un campo de trigo de más de ocho mil metros cuadrados en un vertedero de Manhattan, reflejando el contraste entre la producción ecológica y el poder económico de los rascacielos neoyorquinos (los 1.000 kilogramos de trigo cosechado fue donado en las diferentes paradas realizadas por la exposición «International Art Show for the End of World» (1987-1990), iniciada en el Museo de Arte Americano de Minnesota). Es también conocida la obra *Revival Field* de Mel Chin (1991), la plantación de plantas hipercumuladoras —motivada por el Waker Art Center y el Science Museum of Minnesota— capaces de extraer metales pesados tóxicos del terreno de un vertedero de Minnesota; o la recolección de ramas de sauce para la construcción de la obra *River Fork Ranch Flood Plain* (2014) de Mary O'Brien y Daniel McCormick, patrocinada por el Nevada Museum of Art: una armadura de más de cien metros que permitió mejorar la calidad del agua de la cuenca hidrográfica de Nevada, sirviendo —a su vez— de refugio seguro para tortugas. Cabe recordar también el modo en que las comunidades ribereñas en EE. UU., México, Canadá... promovidas por la artista Basia Irland, construyeron «libros de hielo» (2007 —) con semillas nativas que lanzaron al río para restaurar las especies vegetales del entorno (en ocasiones, motivadas por instituciones museísticas; como, p. ej., el Museo de Albuquerque o el Museum De Domijnen).

Algunas propuestas ecológicas también son igual de favorables para el entorno; como, p. ej., las esculturas cinéticas de Theo Jansen o las pinturas submarinas de Sean Yoro, que pretenden proteger las costas de la subida del nivel del mar y sirven de sustrato para el crecimiento de corales, respectivamente. Otras, en cambio, permiten al público reflexionar sobre el modo en que la obra humana y la naturaleza se influyen, igual que hacen las ecotemáticas pero fuera del museo, a través de instalaciones tan sutiles y estéticas como las coloridas redes de Édith Meusnier o las inquietantes figuras-espejo y deconstrucciones de Rob Mulholland. Muchas de estas se encuentran localizadas en terrenos pertenecientes a las mismas instituciones; p. ej., el *Never-Ending Dialogue* (1978) de Susumu Shingu en el Hakone Open-Air Museum (que visibiliza los movimientos eólicos menos

perceptibles) o la *Impresión del cielo* (2001) de Gunilla Bandolin en el museo de la Fundación NMAC (que integra lluvia y sequía en su centro).

Por último, es habitual en las obras ecoactivistas la llamada a la participación del público, conformando grupos de resistencia en torno a los museos. La artista cubana Tania Bruguera, p. ej., puso en marcha su escuela de *Arte Útil* tanto en el Van Abbemuseum (2014) como en el Queens Museum (2016), un laboratorio donde los visitantes proponían proyectos sostenibles reales que se ejecutaban gracias a los medios facilitados por la institución. Por su lado, el MOCA presentó en 2021 el programa «Uncommon Commons: What Can Public Art Do for Environmental Activism?», una iniciativa que promueve la participación ciudadana, involucrando al público en reflexiones sobre justicia ambiental y conservación, presentando un registro diario que fue documentando el contenido de los paneles, reflexiones y avances del programa. «Terápias ecológicas» muy variadas, que colindan con otros conflictos sociales, como la obra *Palas por pistolas* (2017) de Pedro Reyes: en la que se animaba a ciudadanos mexicanos a donar sus armas a cambio de electrodomésticos, recolectando más de mil quinientas, fundiéndolas, reconvirtiéndolas en palas y usando estas para reforestar la región de Culiacán (transformando un objeto destinado a la violencia en uno que potencia la vida); o la obra *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour* (2009) de Marjetica Potrč y Wilde Westen: en la que se animaba —con financiación del Stedelijk Museum— a los residentes de Ámsterdam Nieuw West a convertir sus huertos en herramienta crítica contra la demolición y reurbanización que acechaba su barrio.

En definitiva, el Arte Ecológico incita a una actualización del museo en torno a la democracia ecológica, a través de denuncias y propuestas, pero también la promueve al enfrentarse de manera directa contra la institución misma, criticando y deconstruyendo la escisión que consolidó históricamente entre naturaleza y cultura, haciéndola tensionar desde sus propias muestras. Una «eco-crítica institucional» apreciable en obras como *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* (2000/2006) de Mark Dion y *Music for Worms and Compost* (2004/2021) de Paul Dickinson, que buscaron contribuir a la deconstrucción del antropocentrismo al incluir seres vivos en los dispositivos expositivos. También lo hicieron las instalaciones de *Plastic Heart: Surface All the Way Through* (2021) de Synthetic Collective, que alertaron —gracias al patrocinio del Art Museum at the University of Toronto— de la degradación y toxicidad de plásticos en las colecciones museísticas; y la obra *Exceeding 2° C* (2007) de Tue Greenfort, que cuestionó el consumo de recursos del museo y el modo en que las instituciones «verdean» su imagen sin derrocar sus agresivas estructuras extractivistas.

4. Conclusiones

Aunque pudiera parecer un mero ejercicio de *greenwashing* por parte de instituciones que siguen siendo cómplices estructurales del cambio climático —tal y como plantea Marv Recinto (2023) al cuestionar exposiciones ecocríticas, donde el arte se limita a «abordar» la cuestión sin generar una praxis efectiva—, la transformación museística que aquí se ha presentado no se reduce a retórica vacía. La aportación específica del museo consiste precisamente en contribuir al conocimiento: deconstruir las fórmulas epistémicas que históricamente legitimaron el expolio de la naturaleza y sustituirlas por paradigmas alternativos. Además, deben valorarse los pasos concretos que se están dando —a menudo impulsados por presiones activistas— para garantizar la coherencia institucional con el giro epistémico anunciado: la revisión de políticas de adquisición, la exclusión de financiadores incompatibles con criterios ecológicos y la adopción de prácticas curatoriales que articulan denuncia y reparación.

En la actualidad, existen alrededor de 104.000 instituciones museísticas en todo el mundo, 80.000 más que a mediados de la segunda mitad del siglo pasado, hace apenas cincuenta años (UNESCO, 2026). En las últimas décadas, muchas de estas han centrado su cometido en devolver la voz a quienes les fue arrebatadas: voces silenciadas por cuestiones de raza, género y orientación sexual; voces mudas, como la ecología y las generaciones futuras; incluso voces desaparecidas, extinguidas por causas humanas (p. ej., el Dodo o algunas rompientes memorables en *The anatomy of melancholy – Dodo* (2021) de Mark Dion y *Las olas perdidas* (2026) de Cooking sections, respectivamente). Medidas de inclusión, descolonización y activismo ambiental que representan un giro radical respecto a los procedimientos hegemónicos de los museos tradicionales, dejando de ser templos inertes del canon moderno y convirtiéndose en laboratorios de cambio real. Espacios donde la interacción comunitaria y la experimentación interdisciplinaria fomentan la transformación social, permitiendo que las narrativas marginales sean consideradas y que las colecciones se reinterpreten de manera crítica. En este contexto, el museo impulsa diálogos inclusivos que profundizan la democracia al ampliar la participación ciudadana y, especialmente en el Antropoceno, al gestar una democracia ecológica, que integra la voz de la naturaleza en los procesos decisorios, reconociendo la interdependencia entre sociedad y ecosistemas, convirtiéndose en catalizadores de una gobernanza ambiental participativa y justa. De esta manera, las instituciones culturales preservan el patrimonio y contribuyen activamente a sociedades equitativas y sostenibles, redefiniendo su rol en el tejido social contemporáneo.

5. Bibliografía

- Aloi, G. y Yang, A. S. (2024). Earthly Observatory: situated knowledges and curating in the Anthropocene, *Journal of Visual Art Practice*, 23:4, 421-435. DOI: 10.1080/14702029.2024.2417553
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum*, Routledge, EE. UU.
- Bennett, T. (2015). Thinking (with) museums. En Witcomb, A. y Message, K. (Eds.) *The International Handbooks of Museum Studies : Museum Theory*, John Wiley & Sons, West Sussex, 3-20.
- Bookchin, M. (2022 [1982]). *Ecología de la libertad*, Capitán Swing, Madrid.
- Demos, T. J. (2020). *Descolonizar la naturaleza*, Akal, Madrid.
- Dietz, T., York, R. y Rosa, E. A. (2001). Ecological Democracy and Sustainable Development. *Open Meeting of the Human Dimensions of Global Environmental Change Research Community*, Brasil.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, Londres.
- Eckersley, R. (2004). *The Green State*, The MIT Press, EE. UU.
- Eckersley, R. (2019). Ecological democracy and the rise and decline of liberal democracy: looking back, looking forward, *Environmental Politics*, DOI: 10.1080/09644016.2019.1594536
- Eley, G. (1992). «Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century». En Calhoun, C. (Ed.) *Habermas and the Public Sphere*, MIT, EE. UU.
- Fontana, J. (2021). *Capitalismo y democracia 1756-1848*, Crítica, Barcelona.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, *Social Text*, 25/25, 56-80.
- Gorz, A. (1982 [1975]). *Ecología y política*, El viejo topo, Barcelona.
- Hetland, P. y Schröder, K. C. (2020). «The participatory turn: Users, publics, and audiences». En Hetland, P., Pierroux, P. y Esborg, L. (Eds.) *A History of Participation in Museums and Archives: Traversing Citizen Science and Citizen Humanities*, Routledge, EE. UU.
- Houser, N. O. (2009). Ecological Democracy: An Environmental Approach to Citizenship Education, *Theory & Research in Social Education*, 37:2, 192-214, DOI: 10.1080/00933104.2009.10473394
- Joan L. (1988). *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Cornell University Press, EE. UU.
- Jonas, H. (1995). *El principio de responsabilidad*, Herder, Barcelona.
- Latour, B. (2007 [1991]). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Marcellesi, F. (2011). Las deudas ecológicas de la democracia moderna, *Ecología política*, 42, 9-13.
- McSweeney, K. y Kavanagh, J. (Eds.) (2016). *Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration*, MuseumEtc, UK.
- Mert, A. (2019). «Democracy in the Anthropocene: A new scale». En Biermann, F. y Löwbrand, E. (Eds.) *Anthropocene Encounters. New Directions in Green Political Thinking (Earth System Governance series)*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Morrison, R. (1995). *Ecological Democracy*, South End Press, EE. UU.
- Mouffe, Ch. (2016). *La paradoja democrática*, Gedisa, Barcelona.
- Mouffe, Ch. (2000). *Deliberative democracy or agonistic pluralism*, Institut für Höhere Studien (IHS), Viena.
- Negt, O. y Kluge, A. (2016). *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- NMDC (2021). *Green Museums: Tackling the Climate Crisis*. URL: <https://www.nationalmuseums.org.uk/what-we-do/climate-crisis/green-museums/> (última visualización: 28/02/26)
- Peters, M. A. (2017). Education for ecological democracy, *Educational Philosophy and Theory*, 49:10, 941-945, DOI: 10.1080/00131857.2017.1339408
- Pickering, J., Bäckstrand, K. y Schlosberg, D. (2020). Between environmental and ecological democracy: theory and practice at the democracy environment nexus, *Journal of Environmental Policy & Planning*, 22:1, 1-15, DOI: 10.1080/1523908X.2020.1703276
- Preciado, P. B. (2019). «Cuando los subalternos entran en el museo: desobediencia epistémica y crítica institucional». En Sola Pizarro, B. (Ed.) *Exponer o exponerse*, Catarata, Madrid, 15-26.
- Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria Mundi: El sonido del mundo al caerse*, Anagrama, Barcelona.
- Recinto, M. (2023). *Eco Exhibitions Won't Save Us*. URL: <https://artreview.com/ecocritical-art-hayward-dear-earth-climate-crisis-exhibition/> (última visualización: 28/02/26)
- Riechmann, J. (2005). *Un mundo vulnerable: ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*, Catarata, Madrid.
- Rodríguez Prieto, R. (2011). Democracia y ecología: un análisis de las condiciones de sostenibilidad en el capitalismo de alta intensidad, *Revista internacional de pensamiento político*, 6, 395-418.
- Ryan, M. P. (1992). «Gender and Public Access: Women's Politics in Nineteenth Century America». En Calhoun, C. (Ed.) *Habermas and the Public Sphere*, MIT, EE. UU.
- Schmid, L. (2015). La ecología: ¿remedio a la crisis democrática? *Tepsis paper*, 1-7.
- Schorch, P. y Thomas, N. (2024). Beyond the Nature/Culture Divide—Reimagining Human–Environment Relations in and through Museums, *Museum Worlds: Advances in Research*, 12, 47-55. DOI: 10.3167/armw.2024.120105
- Semal, L. y Villalba, B. (2010). Obsolescence de la durée et actualité du délai, *Eco-rev*, n. 34.
- Serres, M. (1991). *El contrato natural*, Pre-textos, Valencia.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*, Museum 2.0, EE. UU.
- Tilly, C. (2010). *Democracia*, Akal, Madrid.
- UNESCO (2026). URL: <https://www.unesco.org/es/museums> (última visualización: 28/02/26)
- Vich Álvarez, J. A. y Cuenca Amigo, J. (2023). Resistir la crisis climática desde el arte. Hacia una redefinición y tipología del Arte Ambiental tras el giro antropocénico, *Arte y Políticas de Identidad*, 29, 47-64. DOI: 10.6018/reapi.598711

- Vich Álvarez, J. A. y Cuenca Amigo, J. (2025). «Lo sublime en el Antropoceno. Una actualización de la categoría estética desde el Arte Ecológico». En González Morcillo, S. y Lazcano Quintana, I. (Eds.) *El papel transformador del ocio*, Dykinson, Madrid.
- Williams, M. (2023). El difícil matrimonio entre democracia y capitalismo, *Filosofía&Co*. URL: <https://filco.es/democracia-y-capitalismo/> (última visualización: 28/02/26)
- Winter, C. (2019). Decolonising dignity for inclusive democracy, *Environmental Values*, 28(1): 9-30.
- Wolf, M. (2023). *La crisis del capitalismo democrático*, Deusto, Barcelona.