

**ecopedagogia, ciutadania i processos d'educació
permanent i popular**



Quaderns d'Educació Contínua

**ecopedagogia, ciutadania i processos d'educació
permanent i popular**

Editor

pep aparicio guadas

Consell de direcció i coordinació

Tere Vila, Encarna Such Cardona, Juanma Sanchis Marqués, M. Nieves Roselló, María José Picher, Carlos Pallarés, Rosa Navarro, Pascual Múrcia Ortiz, Dolors Monferrer Ferrando, Rosa M. González Conca, Goio Fidel Sarmiento, Manuela Fuentes Martínez, Lorena Ordiñana Pérez, Iolanda Corella Llopis, Francisca Borox López, Isabel Aparicio Guadas

Coordinació i gestió OJS

Iolanda Corella Llopis

Consell de redacció i assessorament

Antonia de Vita (UNIVR), Dolors Vinyoles (Escola de la Dona-Diputació de Barcelona), Inma Vilatersana, Jordi Vallespir (UIB), Antoni Tort (UVIC), Joan M. Senent (UV), Francesca Salvà (UIB), Manuel Rodríguez (UV), José Ignacio Rivas (UMA), Piergiorgio Reggio (UNICATT), Cruz Prado (ULASALLE), Anna Maria Piussi (UNIVR),

Agustí Pascual (UV), Isabel Redaño Francés (IPF), Sebas Parra (UdG), Josep M^a Navarro i Cantero (LFCOOP), Peter Mayo (UM), Vicent Mas (UA), Àngel Marzo (UB), Manel Martí Puig (UJI), Fernando Marhuenda (UV), Fernando López Palma (UB), Lúcio C. Lima (UMINHO), Colin Lankshear (JCU), Michele Knobel (MSU), Francesc Hernández Dobon (UV), Francisco Gutiérrez † (ULASALLE), Anna Gómez (UVIC), Paula Guimarães (UL), Rosa M. Falgás (ACEFIR), Pep Lluís Grau, Gloria Díaz (UB), Joan Colomer (UdG), José Clovis Azevedo (Centro Universitário Metodista IPA), Rafa Castelló (UV), Isabel Carrillo (UVIC), Marián Aleson Carbonell (UA), Xavier Besalú (UdG), Antonio Benedito (UV), José Beltrán Llavador (UV), Clara Arbiol González (UV), Vicent Aparicio (UV), Marina Aparicio Barberán (IPF), Consol Aguilar (UJI), David Abril (UIB), Loris Viviani (IPF), Mariola Aparicio Cortés (EOI Xàtiva), Mercè Morey (UIB), Diego Morollón (IPF), José R. Belda Medina (UA).

Correcció i traducció

Joaquín Martínez Ortiz

Disseny i maquetació

gap

Quaderns d'Educació Contínua. Nova etapa

Redacció, secretaria i administració:

C/. Sant Agustí, 7 • 46800 Xàtiva
tarepa.pv@gmail.com

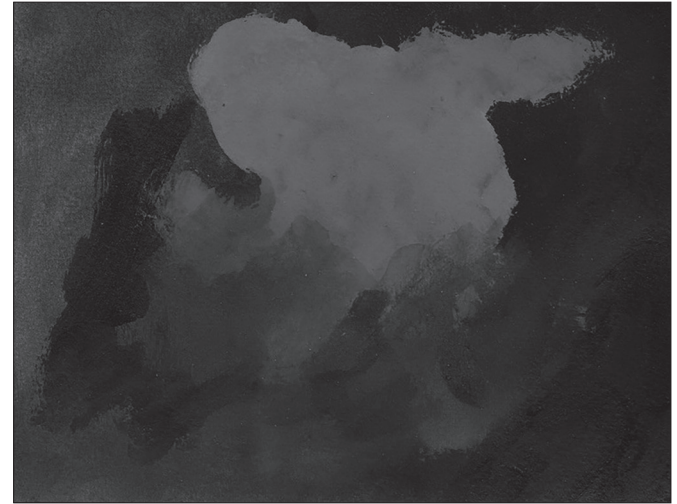
ISSN: 1575-9016

ISSN: 2605-1796 (digital)

Dipòsit legal: V-5125-2000

Revista indexada en GeoDatos: Indexador de Geografia e Ciências Sociais
<http://www.dge.uem.br>

(Quaderns d'Educació Contínua
no es fa responsable de les opinions
dels col·laboradors de la revista.)



Títol: La formación de las ideas 07

Autora: Victor Nubla

Tècnica: aquarel·la i tinta

Dimensions: desconegudes

Any: 2014

IPF: Institut Paulo Freire • UV: Universitat de València • UdG: Universitat de Girona • UVIC: Universitat de Vic • UJI: Universitat Jaume I de Castelló • UA: Universitat d'Alacant • ACEFIR: Associació Catalana per l'Educació, la Formació i la Recerca/Associació Europea d'Educació d'Adults • UB: Universitat de Barcelona • FDC: Desenvolupament Comunitari • UIB: Universitat de les Illes Balears • UM: Universitat de Malta • UMINHO: Universitat del Minyo • UNIVR: Universitat de Verona • ULASALLE: Universidad de La Salle • UNICATT: Universitat Catòlica de Milà • UMA: Universitat de Màlaga • UL: Universitat de Lisboa • JCU: James Cook University • MSU: Montclair State University • LFCOOP: La Fàbrica Cooperativa

carpeta

Ecopedagogia: cap a una CUIdadania planetària

Cruz Prado Rojas • 5

Sabers pedagògics altermundistes i els aprenentatges eco-reflexius: una agenda de debat per a temps incerts

Jorge Osorio Vargas • 14

Museus, pensament socioecològic i pedagogies activistes de la imaginació

Darlene E. Clover i Lauren Spring • 20

Ecopedagogia: educació per i per a la vida en temps de pandèmia

David Abril • 37

contínua

El paper essencial de l'ecopedagogia en l'ensenyament de la ciutadania global i el desenvolupament sostenible

Greg William Misiaszek • 51

persones, territoris i experiències

Escola i ciutat: desdibuixant fronteres

Maje Asins, Cinta Blanch, Montse Maestre, Neus Mujal, Mar Rodríguez, Rosa Sambola i Aida Viñas • 57

Característiques neotèniques en ecosistemes virtuals d'aprenentatge per a l'educació contínua

Beltrán Seco Villalobos • 66

Sembrant la sostenibilitat en el terreny cooperatiu.

Projectes comunitaris entorn els aprenentatges vivencials que (ens) transformen

Doris Boira • 74

Transformar des de les arrels. La participació en l'àmbit de l'alimentació

Patricia Dopazo • 82

investigació

Educació en valors per a una ciutadania global

Carlos Alberto Torres • 89

arxiu

fotografia

Forn de Barraca. L'horta de València • 103

dialògica

"Jo que vaig a contar-te..." Notes sobre memòria, territori i feminisme en un procés d'investigació militant.

Alba Herrero Garcés • 105

llibres

Pedagogia de la terra. Moacir Gadotti. Publicacions de l'Institut Paulo Freire/ Edicions del CREC

Ernest Garcia • 113

Com participar

Quaderns d'Educació Contínua?

Les pàgines de la nostra revista estan obertes a tot tipus de col·laboracions relacionades amb l'Educació i la Formació de les Persones Adultes. El nostre interès és oferir la publicació a tots aquells que desitgen col·laborar en ella exposant els seus coneixements, les seues reflexions i experiències analitzades. Així com també a les persones i institucions que desitgen difondre a través dels Quaderns d'Educació Contínua les seues iniciatives i activitats dins d'aquest àmbit.

Les col·laboracions han de requerir les següents condicions bàsiques:

- L'extensió dels treballs serà de 10 pàgines en format DIN A-4, a doble espai, amb un títol que sintetitze el seu contingut. És convenient d'intercalar apartats que divideixquen i ordenen les diferents parts de l'exposició.
- S'enviarà dues còpies del treball acompanyades d'una versió d'aquest en suport informàtic, preferentment en Winword. S'aconsella, si el tema ho permet, incloure gràfics, quadres sinòptics, etc., que il·lustren i completen el contingut del text.
- Com és natural la revista podrà realitzar una «correcció d'estil» sobre el text original, que en cap dels casos alterarà els conceptes ni l'enfocament adoptats per l'autor.
- Notícies i dades per a ser incloses en les pàgines informatives de la revista, sobre congressos, jornades, convenis, acords, programes, plans, iniciatives, projectes; cursos, conferències, debats, premis i cursos; publicacions de llibres, revistes, manuals, etc.
- Ha d'incloure sempre la font responsable i les notes de referència on el lector pugui requerir major informació.

Museus, pensament socioecològic i pedagogies activistes de la imaginació

Darlene E. Clover i Lauren Spring, Universitat de Victoria, Canadà
Traducció: Manuela Fuentes Martínez



Introducció

La literatura que s'elabora en el context de l'Antropocè reconeix allò que Janes (2009) anomena “constel·lació de qüestions que amenacen la sortida pròpia de la vida humana i del planeta” i ofereix diverses resolucions possibles a aquesta condició tan terrible (p. 26). Sorprenentment, o potser no, com discutirem en aquest article, els museus “rarament, si mai han estat discutits” en aquesta literatura, porten Janes a concloure que la seva irrellevància davant la justícia i el canvi ambiental “és una qüestió de registre” (p. 26).

De la mateixa manera, fins fa ben poc, els museus han estat exclosos dels discursos de l'aprenentatge al llarg de la vida i, especialment, de l'educació ambiental d'adults. Tot i això, aquestes institucions són protagonistes pedagògiques importants, encara que complexes, en el panorama mundial. La conservació tant de la natura com de la cultura humana són funcions centrals, però, els visitants acostumen a visitar aquestes institucions més sovint per aprendre sobre alguna cosa, ja siga història, estètica, ciències, naturalesa o fins i tot d'ells mateixos (per exemple, Gordon-Walker, 2018; Marstine, 2006). És a dir, com va argumentar la UNESCO (1997, p. 4), els museus són “en primer lloc, llocs d'aprenentatge” i aquest propòsit s'ha ampliat amb els anys amb la creació de departaments d'educació o aprenentatge, així com les seves connexions amb artistes (programes d'artistes en residència) i organitzacions comunitàries que donen servei a diverses poblacions. Mitjançant l'aprenentatge informal, l'educació no formal i formal i estratègies de compromís comunitari que se centren en les seves exposicions d'objectes, artefactes, diorames, imatges, obres d'art, textos explicatius i altres dispositius narratius i visuals, els museus configuren, construeixen i mobilitzen activament el coneixement (per exemple, Gordon-Walker, 2018; Hall, Evans & Nixon, 2013; Whitehead, 2009).

A més, les exposicions museístiques estan “dissenyades intencionadament per estimular la imaginació i la creativitat dels seus espectadors” (UNESCO, 1997, pàg. 6). I Solnit (2014) ens recorda que “la destrucció de la terra es deu en part... a un fracàs de la imaginació” (pàg. 14).

Tenint en compte la varietat d'activitats educatives i d'aprenentatge, les connexions de la comunitat i l'artista i les seves capacitats de visualització i narrativa imaginatives, es podria suposar que els museus serien considerats fonamentals per abordar els problemes pressupostos de l'Antropocè. No obstant això, els estudiosos ens recorden que les pràctiques de coneixement dels museus poden ser profundament problemàtiques. L'evidència demostra que han estat còmplices tant per defensar com per promoure les hipòtesis ideològiques i epistemològiques que ens han portat a la nostra actual crisi estatal (per exemple, Alberti, 2008; Janes, 2009;

Machin, 2015). Uns altres insisteixen en la necessitat de veure les nostres institucions artístiques i culturals públiques com a “gegants adormits” (Janes & Sandell, 2019, pàg. xxvii).

Els museus tenen uns extraordinaris poders d’adaptació que els han permès créixer i fins i tot evolucionar al llarg de les dècades. És aquesta capacitat la que permet a aquestes institucions transformar-se en agents de canvi amb “el potencial per donar forma a un món més sostenible, equitatiu i just” (p. Xxvii).

En aquest article ens centrem en com els museus com les institucions públiques responen pedagògicament a l’Antropocè. Com estudiosos i professionals del museu, situem aquestes institucions com a “zones de contacte”, cosa que significa que les reconeixem com a espais plens de pràctiques que reforcen el status quo per igual, com a llocs de possibilitat i imaginació, les tòniques que necessitem per alimentar el canvi (Trèvol i Sanford, 2016). El nostre recorregut per aquesta complexitat comença amb una discussió d’algunes de les qüestions convencionals ideològiques i epistemològiques més problemàtiques que il·luminen la complicitat històrica i contemporània dels museus en la perpetuació de la injustícia socioecològica. A continuació, compartim diversos exemples de Zimbabwe, Anglaterra i, més particularment, del Canadà on estem ubicats, per il·lustrar com els museus estan educant de manera imaginativa i crítica en àmbits formals, no formals i informals. Tot i que molts museus públics continuen els seus tradicionals recorreguts de complicitat epistemològica i resistència al canvi, hi ha energies pedagògiques valentes, iniciatives creatives i innovadores i estratègies contrahegemòniques que fan canviar el panorama. Afirmem que són actes pedagògics del “possible” que participen en la creació d’una ciutadania més compromesa i amb coneixement i, per tant, amplien les nostres consideracions sobre com és l’aprenentatge al llarg de la vida i on es desenvolupa l’Antropocè.

Museus, complicitats ideològiques i epistemològiques

L’educador ecològic Evans (2012, p. 3) sosté que hem “desencadenat un malabarisme de ‘sistemes’ de poder i d’explotació d’auto-perpetuat i que es reforcen”, que ha posat en perill les societats humanes i totes les altres formes de vida a tot el planeta.

Aquests sistemes són, de fet, supòsits ideològics i epistemològics interconnectats, basats en sistemes mantinguts i perpetuats a través de les nostres pràctiques educatives, socials i polítiques i per les nostres institucions artístiques i culturals. En aquesta secció analitzarem l’esquema d’actuació dels museus i, per tant, perquè serien considerats “irrellevants” en un món que, de fet, necessita desesperadament que totes les seves institucions públiques exerceixen funcions pedagògiques per al canvi socioambiental.

Per començar, potser el més evident, els museus porten llegats d’elitisme. D’una banda, l’elitisme ha permès una pedagogia didàctica generalitzada, una pràctica de

“contar” basada en una creença profunda en la seva superioritat inequívoca del coneixement i l'autenticitat en termes del que diuen al món sobre ell mateix. Aquest elitisme es nodreix darrere d'una façana acurada de neutralitat i objectivitat, un pretext per “desvincular-se de la política del món real” (Phillips, 2011, p. 8). Aquesta parella d'elitisme privilegiada amb les seves façanes d'imparcialitat han estat tan efectives que els museus són els més fiables de tots els nostres coneixements construït i legitimant institucions (per exemple, Alberti, 2008; Gordon-Walker, 2018).

Per a Janes (2009), aquests dispositius han obtingut un “compromís tant moral com pràctic” un compromís que aquestes institucions públiques haurien d'haver tingut “amb el món en què operen” (p. 13). De fet, els museus estan molt lluny d'allò neutral. Estan creats per a despertar supòsits problemàtics i el que Code (2003) denomina “epistemologies del domini” que transmeten públicament de manera intencionada, activa i força imaginativa al públic. Una epistemologia ideològica generalitzada del domini practicada tradicionalment i encara avui en dia molt viva és el patriarcat.

Les investigacions mostren com es porten a terme múltiples pràctiques de representació i narració amb hipòtesis masculinistes autoservidores que reflecteixen visions històriques i actuals del gènere a la societat i legitimen binaris basats en el valor de la superioritat i la inferioritat, concretament de la naturalesa masculina-femenina i humana (per exemple, Bergsdottir, 2016; Clover & Williamson, 2019; Machin, 2008; Pollock, 1988). Tot i que existeixen molts exemples punyents, un d'excel·lent prové d'un estudi de Machin (2008) que va utilitzar una lent feminista per explorar les galeries d'història natural del Museu de Manchester, Regne Unit. Va trobar parcials androcèntrics a totes les pantalles; “Els exemplars masculins dominaven els exemplars femenins pel que fa al nombre, a les postures i a les posicions en què es mostraven i en la quantitat i l'estil del llenguatge utilitzat en el text interpretatiu” (pàg. 54). Tant per mitjà dels museus d'imatge com del llenguatge canalitzen epistemologies patriarcals de dominació, opressió i explotació que són absorbides pels visitants tant conscientment com inconscientment.

Sobre la base de les qüestions anteriors, l'avenç de la ideologia neoliberal capitalista patriarcal, també s'incorpora al museu de diverses maneres. Narracions històriques explicades a través d'objectes, textos i representacions, com diorames en museus canadencs, de manera repetida, contribueixen al romanticisme de relats masculinitzats, d'extracció de recursos naturals, com ara la tala, la pesca, la mineria, l'expansió agrícola i la fabricació.

Aquestes potents narracions patriarcals hegemòniques de l'edifici nacional eviten il·lustracions del seu impacte devastador sobre el medi ambient. De la mateixa manera, estan desconnectats de diorames d'àmbits naturals verges. Pedagògicament, això actua com el que Alberti (2008) anomena “il·lusionisme” on la “minuciosa ver-

semblança del diorama” allunya les activitats humanes de l’impacte ecològic sobre la resta de la natura per fer o permetre veure una realitat legitimada particular (p. 76). A més, museus com el Museu d’Història del Canadà, Tate Modern i el British Museum mantenen col·laboracions amb la indústria del combustible fòssil. A partir d’aquesta relació, els museus reben finançament i “direcció” i les grans indústries del petroli obtenen així una façana de responsabilitat corporativa (Coalition of Museums for Climate Justice, 2018; Serafini i Garrad, 2019).

Tornant a la pràctica del distanciament, creant museus d’història natural o simplement situant la història natural en un pis d’una institució i la cultura humana en un altre, els museus conreen directament “configuracions oposades de natura /cultura” i creen binaris divisius entre la humanitat i la resta de la natura (Alberti, 2008, p. 81). A més, aquesta separació o segregació d’artefactes (coses fetes pels humans) que des del món natural es basa en el que anomenem jerarquització de judicis de valor feministes (per exemple, Bergsdottir, 2016; Clover i Sanford, 2016; Machin 2008). Dit d’una altra manera, segregar no és una acció neutra ni objectiva, sinó un acte de privilegi de la història de la humanitat –i en particular d’alguna humanitat– sobre el món natural que té un paper de posada en escena en el rerefons de l’activitat humana. Però l’actual crisi climàtica ens mostra clarament que: “la història natural i la història humana estan més entrelaçades que mai. Els éssers humans s’han convertit en una força de la natura. No es pot separar els humans o la societat de la naturalesa i la natura no sols ens proporciona informació sobre els antecedents en ella de l’acció humana”(Chakrabarty, 2019, p. 15).

Igual que la separació humans-terra no són cap accident, tampoc, sosté Alberti (2008), va ser un accident que les expansions colonials mundials “van ser combinades amb la fundació i l’expansió sense precedents dels museus” (p. 76). Un dels mitjans pel qual els museus practicaven el colonialisme era mitjançant exhibicions de “caps de trofeu... símptoma del paper central que jugava la caça” en els temps colonials (p. 76). Aquesta caça particular era un esport, una masculinitat de la capacitat colonial que mostrava un descontent flagrant per a altres formes de vida. Però potser encara ha estat més perjudicial la complicitat museística en l’epistemicidi de coneixements i cultures indígenes. Quan s’inclouen a la pantalla, la vida dels indígenes és sovint visualitzada com “congelada en el temps, relíquies del passat, sense que es mostren segles de canvis socials, domèstics i econòmics” (Trofanenko, 2006, p. 53). Les històries de creació indígena també són etiquetades com a “mites” i juxtaposades (llegiu-les “corregides”) amb panells que expliquen la ciència “real” que hi ha al darrere del món. Hi ha una exclusió flagrant a més dels descobriments que donen llum a les pràctiques indígenes d’elaboració de medicaments i a altres capacitats de coneixements científics “reals” sobre el medi ambient (Emeagwali i Shizha, 2016). Anar pel camí de l’epistemicidi és l’exclusió cultural de les pràctiques i obres d’art indíge-

nes. S'han reduït durant dècades a categories de mera artesanía (versus “belles arts”) o simplement artefactes religiosos o rituals, així que aquestes riques pràctiques estètiques han estat disminuïdes i infravalorades. I mai no es veu el paral·lelisme amb molts quadres religiosos europeus, que de fet van ser encarregats amb propòsits de veneració similars.

Aquests són només alguns exemples de la inseparabilitat problemàtica entre la ideologia i la pedagogia de la creació de coneixement als museus. De fet, simplement hem tocat la superfície de com aquestes institucions utilitzen una varietat de visuals, imatges, diorames, objectes, representacions i les seves capacitats de narració de contes per ensenyar-nos què és important veure, conèixer, entendre i creure i així valorar el món i nosaltres mateixos. Hi ha milers de museus a tot el món que visiten diàriament milions de persones que, com hem apuntat anteriorment, absorbeixen conscientment i inconscientment aquestes injustícies. Això no vol dir que les persones facen i no puguin qüestionar-se el que veuen o se'ls diu, però, com vam assenyalar, l'autoritat del coneixement del museu els confereix una legitimitat extraordinària.

Tenint en compte el que acabem d'exposar més amunt, no és d'estranyar que els museus fossin considerats com a molt irrellevants per a un món que necessita saber eixir d'un desastre catastròfic socioeconòmic. Tot i això, aquesta no és tota la història. Dins d'aquestes institucions, hi ha col·lisions entre pràctiques normatives i formes més radicals d'intervenció pedagògica. Responent a les intenses pressions dins i fora d'aquestes institucions, molts van llançant els grillons de la neutralitat per convertir-se en llocs de transformació social i ecològica (per exemple, Janes i Sandell, 2019; Phillips, 2011). Els museus obren espais pedagògics de contra-narrativa, dissenyant activitats d'educació formal i no formal i espais d'aprenentatge informal que permeten a les persones reflexionar, desafiar, parlar, descobrir i reimaginar la nostra relació amb el planeta i els altres.

Recursos museístics i Antropocè

Per entendre els rols innovadors que intenten exercir els museus, és important situar-los en les diverses accions d'educadors que estan treballant per preparar-se i d'altres per implicar-se en el que Evans anomena “accions orientades a la sostenibilitat” per abordar la crisi provocada per les nostres pròpies institucions humanes i els seus sistemes de poder (pàg. 3). Aquestes accions són interconnectades de tres maneres possibles.

La primera és simplement una crida a espais públics més pedagògics on la gent es pugui ajuntar per aprendre. Biesta (2012, p. 684) va assenyalar una greu davallada dels llocs públics la qual cosa afirma que perjudica tant la democràcia com la creativitat.

La segona acció és per a dur a terme pràctiques que impliquen i estimulen la consciència crítica promovent el diàleg entre diferències, fomentant preguntes que

ens puguen portar a veure i actuar més enllà del nostre món capitalista i colonial que actualment forma part del nostre sentit comú (per exemple, Trèvol, d'Oliveira Jayme, Hall & Follen, 2012). Per a Klein (2014), això significa proporcionar oportunitats per adonar-se de les lluites aparentment disperses... La lògica fa pensar que es reduïrien les pensions, es racionarien els aliments, es controlaria l'assistència sanitària abans d'augmentar els impostos sobre els rics; és la mateixa lògica que explotaria el fons de la terra per obtenir els últims vapors de gas i les últimes gotes de petroli, abans que fer un canvi cap a les energies renovables (pàg. 59).

La tercera acció es centra en la imaginació. Parlant directament sobre la crisi ambiental com a pràctica de la “violència lenta” - Nixon (2011) argumenta que hem de desplegar més “l'agilitat imaginativa” si volem adonar-nos de les amenaces com el canvi climàtic que sovint és imperceptible (pàg. 5). Se centra en narradors que ens proporcionen narracions infundades amb una força emocional que interromp les epistemologies del domini que manté un problemàtic imaginari social. Per a Arundhati Roy, això significa “explicar les nostres pròpies històries, sense deixar-nos rentar el cervell amb altres prefabricades” (citada a Clover, 2012, pàg. 54). Merleau-Ponty (1968) es fixa més en les arts visuals i argumenta que “només a través de l'art ens podem confrontar amb les paradoxes de veure i el secret... aquesta és la base no només del visible, sinó també de l'invisible” (pàg. 83). Els educadors de persones adultes que expliquen sobre el medi ambient parlen d'això com l'imaginari polític i ecològic resistent, un procés mitjançant el qual es pot pensar políticament i críticament els problemes ambientals i reimaginar-los creativament (per exemple, Clover et al, 2012).

De fet, els museus estan ben dotats per respondre a aquestes accions. Molts disposen d'una gran quantitat de recursos físics públics, com auditoris, aules i espais de taller per a la confecció d'art que poden servir per a que la gent es reunisca i dialogue. (Lyons i Bosworth, 2019). En segon lloc, l'objectiu principal dels museus és utilitzar el seu espai i diferents instruments per educar el públic amb les seves exposicions. Es tracta d'instruments “d'aprenentatge informal d'adults de lliure elecció” (Johnson, 2020, pàg. 9) que inclouen una sèrie de representacions visuals i narratives que funcionen com el que Steeds (2014) anomena “jocs de força... per influir en el públic” (pàg. 29). Per a Hall, Evans i Nixon (2013) les representacions són les forces educatives socialment més potents del nostre temps, perquè quan representem ens crida alguna cosa l'atenció que s'allotja en la nostra consciència i en les nostres imaginacions. En tercer lloc, molts museus exposen obres d'artistes que mostren històries relacionades amb els esdeveniments i canvis sorgits al seu temps, interpretant-los i representant-los de manera visual, poètica, narrativa i amb actuacions que fomenten el pensament més enllà de les restriccions de la simple lògica i el llenguatge (Trèvol, 2017, pàg. 303). En quart lloc, els museus tenen connexions amb grups comuni-

taris, organitzacions no governamentals i professionals que poden interactuar. Finalment, com dèiem anteriorment, els museus gaudeixen d'un altíssim nivell de confiança pública. Tot i que això pot resultar problemàtic, com hem estat veient. És una posició que es pot utilitzar com avantatge sempre i quan es decideixen fer les coses de manera diferent.

Visualitzar i educar el canvi

Les teòriques culturals feministes Carson i Pajaczkowska (2001) ens recorden que les representacions són poderoses perquè són “vistes” i la vista més que qualsevol altre sentit és “considerat evidència, veritat i fet” (pàg. 1). A més, la vista estableix “una relació particular amb la realitat, en què es considera visual” (pàg. 1) que és problemàtica, però igualment, en el cas d'aquest exemple tot açò es desenvolupa, quan és un espai de confiança com un museu.

Un exemple recent que il·lustra el poder de “veure” alhora que respon a la crida “d'agilitat imaginativa” de Nixon (2011) esmentada anteriorment, és el *Projecte Antropocè*. Aquest esforç –part de la pel·lícula, part de l'exposició del museu– va ser la culminació d'una col·laboració del fotògraf Edward Burtynsky i de les cineastes Jennifer Baichwal i Nicholas de Pencier. El trio va viatjar a tots els continents (excepte l'Antàrtida) per filmar i fotografiar “tecnofòssils” de tot tipus (estanys de sanejament, mines, abocadors –la “firma” indeleble, fonamentalment, de l'època “humana”) (Galeria d'Art d'Ontario, 2017). La pel·lícula associada amb el projecte es va estrenar al Festival Internacional de Cinema de Toronto el setembre del 2018 i les exposicions de fotografia immersiva que es van exposar a la Galeria d'Art d'Ontario de Toronto i a la National Gallery d'Ottawa poques setmanes després. Les fotografies a gran escala resulten estèticament atractives, ja que les composicions semblen existir en algun lloc entre la figuració i l'abstracció. Burtynsky va argumentar que hi havia una certa pedagogia crítica en el nucli d'estes exposicions. Les imatges visualment impressionants estan dissenyades per atraure als espectadors i mantenir la seua atenció el temps suficient per a que es produisca una certa tensió, fins que un mateix siga finalment incapaç d'apartar els ulls de la destrucció que la nostra espècie ha causat amb la nostra complexitat individual i col·lectiva. El sentit de sorpresa i meravella que aquestes fotografies infonen ajuda a assegurar que l'exposició en el seu conjunt siga de naturalesa “reveladora i no acusadora” (Galeria d'Art d'Ontario, 2017). Els artistes també van tractar de crear una “dialèctica d'escala” permetent als espectadors “acostar-se” a certs aspectes d'aquestes grans fotos en què, mitjançant l'ús d'una aplicació de iPad, els espectadors podien viatjar del macro al micro a mesura que els aspectes de les imatges cobraven vida en forma de vídeo i les entrevistes amb persones que resideixen prop i de vegades depenen d'aquests vasts llocs per guanyar-se la vida van ajudar a complicar el missatge (“Antropocè”, 2018). La irò-

nica controvèrsia, és clar, és que els mateixos espectadors dels iPads que utilitzaven per activar aquest important aprenentatge, funcionaven amb bateries de liti, els elements clau de les quals s'extreien de les mines representades en algunes de les fotografies exposades.

Una altra característica clau de l'exposició van ser les instal·lacions de Realitat Augmentada (AR). Mitjançant l'ús d'iPads, els visitants podien "activar" el que semblava ser un gran cub (que en realitat contenia milers d'imatges específiques "fotogramètricament mapejades en un volum virtual") per a ser transportades virtualment a un altre temps i lloc a mesura que les imatges que representaven a les espècies en perill d'extinció (l'últim rinoceront blanc mascle de nord, un enorme avet Douglas i una impressionant pira funerària de 10.000 ullals d'elefant confiscats que van ser incendiats a Nairobi) cobraven vida davant els seus ulls ("Antropocè", 2018).

Canvi d'idioma

A més de les imatges, "el llenguatge... és un dels principals instruments de què disposen els museus per crear significat i intervenir missatges" (Ferguson, MacLulich & Ravelli, 1995, p.106). Un excel·lent exemple de canvi d'idioma al servei del canvi climàtic prové del Museu Reial d'Ontario (ROM) a Toronto. Donant-li voltes a l'afirmació de Rainbow i Lincoln (2003) que "per saber el que s'està perdent ... és necessari saber què és el que hi ha ací en primer lloc" (pàg. 11), la ROM té ara textos explicatius molt diferents als d'abans a la seva galeria de biodiversitat. Els títols i panells que un any enrere eren descriptors extremadament neutrals i el contingut i context dels diorames i les pantalles, han adquirit un to molt difícil i més activista. Al títol de l'entrada d'aquesta galeria que es troba només començar la visita es pot llegir: "La vida en crisi". Els textos també fan servir lletres majúscules per fer visibles explicacions succintes però clares de la complicitat de la humanitat en el canvi climàtic i el seu impacte. Per exemple, "Els éssers humans estan causant tant l'extinció d'espècies individuals com la destrucció d'ecosistemes sencers. Les temperatures estan augmentant gairebé el doble de ràpid a l'Àrtic que a la resta del planeta". Si bé la pràctica és bastant didàctica, és un canvi important per a la ROM perquè ha entrat en la contesa de la política del canvi climàtic i ha pres partit. A més, tot i que aquesta galeria és diferent de les "galeries culturals", també és indicativa d'un procés de connexió dels humans amb el món natural, de nou, d'una manera altament política.

Ensenyar els poders de discerniment

Encara que de cap manera és tan freqüent com l'aprenentatge informal i l'educació no formal, una altra forma amb els quals els museus eduquen és associant-se amb institucions d'educació formal per dissenyar cursos. Centrant-se específicament

en la resposta a l'Antropocè, la Tate Modern de Londres (Regne Unit) va facilitar un curs titulat *L'art i la violència lenta*. Aquest curs de cinc setmanes es va basar directament en el llibre de Nixon (2011) "*Slow violence and the environmentalism of the poor*" i en la seva idea que no tenim la percepció crítica necessària per veure la insídia de les seqüeles "invisibles" de la guerra i, per tant, el seu lent però violent impacte en els pobres, les dones i el medi ambient. Concretament, el curs va utilitzar l'exposició *Conflicte, Temps, Fotografia*, una sèrie de fotografies de paisatges secs, àrids o despullats d'activitat i vida humanes per il·lustrar aquesta "presència absent" i per fomentar el diàleg sobre què és el que estructura la nostra capacitat de ignorar o oblidar. Emprant l'ús d'altres obres d'art i els seus poders de narració i visualització, també es va convidar als participants a entaular converses sobre, per exemple, els "béns comuns" enfront dels "recintes", el dret a accedir a la terra, i la salut i l'abundància de la naturalesa i les enormes implicacions davant la propietat, la privatització i el control de la terra de formes que alienaven a les persones dels aliments i els mitjans de vida. Al posar el poder de l'estètica, els objectes i les col·leccions al servei del canvi climàtic, el museu va proporcionar un espai visualment imaginatiu i que convidava a la reflexió.

Unint la comunitat i la indústria

Potser el tema ecològic que més divideix al Canadà avui en dia és el projecte d'energia de "sorres petrolíferes". No obstant això, en lloc de romandre neutral i apartat, un petit museu en Kitimat, Columbia Britànica va decidir animar la comunitat a utilitzar el museu com un conducte per fer preguntes provocatives i difícils i canalitzar-les directament a la indústria.

El museu de Kitimat està situat a la terminal d'un projecte d'oleoducte molt controvertit per a transportar milers de barrils al dia de "betum diluït des de les sorres petrolíferes d'Alberta a través de les cadenes muntanyoses Rocalloses i de la costa, els rius de fresa del salmó i els territoris indígenes" i en superpetroliers per ser embarcats a bord per a la seva refinació a través de passatges extremadament estrets i perillosos (moles de peix, remolins, tempestes) (Bell & Clover, 2017, pàg. 23). El personal del Museu Kitimat va demanar als ciutadans i artistes locals que els ajudaren a crear una exposició que explorara el tema de la producció d'energia de forma creativa i des d'una varietat més beneficiosa per a tots. (Bell et al, 2017).

El personal del museu també va recollir preguntes de la comunitat sobre la producció d'energia i qüestions socials i ecològiques, que van agrupar en temes com l'economia, l'activisme i el risc i les van presentar als funcionaris tant de govern com de la indústria del petroli i l'oleoducte perquè donaren les seues respostes. La iniciativa de l'oleoducte s'ha retirat de la taula.

Desafiament espectacular

Basant-se en l'anterior i tractant el mateix tema, el museu Haida Gwaii de la Colúmbia Britànica va crear una poderosa exposició activista titulada *Thanks but no Tanks*. Per crear l'exposició, van demanar representacions d'artistes nadius i no nadius per produir una mostra radical “d'oposició a l'oleoducte proposat i a l'augment del nombre de petroliers a la costa del Pacífic de la Columbia Britànica” (Leichner 2013, n / p). Aquesta desafiant pràctica d'activisme cultural representatiu que va entrar de ple en la crisi era plena d'obres contundents i satíriques, una barreja multimèdia de fotografia, dibuixos animats, pintures i poesia que juxtaposava les oportunitats econòmiques concebudes pel govern amb les veritables amenaces socio-ecològiques (des dels vessaments fins a les drogues) que presentava l'oleoducte. L'exposició també va incloure una col·lisió de declaracions d'oposició de la gent gran, nadius d'una banda i els defensors de l'oleoducte de l'altra. El museu va utilitzar l'exposició com a plataforma per animar les discussions de la comunitat, que podien ser acalorades, i per desenvolupar activitats de teatre popular que continuen generant consideracions sobre el nostre ús del petroli (Bell et al, 2017).

Defensa minera

Els museus de Canadà i Anglaterra no són els únics que es dediquen a l'activisme. El Museu Mutare de Zimbabwe és un exemple de com els museus s'estan allunyant del seu paper d'educadors autoritzats i entrant en complexos mons colonial-ecològics per defensar els drets humans i permetre que parlen els anomenats “sense veu”. Un cop més, el mètode utilitzat va ser la creació col·lectiva d'una exposició sobre la mineria de diamants perquè servira de fòrum públic d'idees, diàleg, qüestionament i promoció (Chipangura, en premsa). L'exposició es va organitzar en el context de la descoberta històrica, de gran actualitat, de diamants en Chiadzwa (Zimbabwe) el 2006 i el posterior i actual desplaçament de les comunitats que viuen a la zona. Títulat *Ngoda (Diamants): La Riquesa Sota Els nostres Peus* l'exposició va visualitzar i va relatar les suposicions sobre la relació entre la comunitat i les mines, fent visible les seves lluites diàries però no contades. “L'exposició es va centrar en els esdeveniments que van conduir a la descoberta de diamants de superfície per la comunitat de Chiadzwa, la regularització de les activitats mineres per part del govern i el desplaçament de les comunitats indígenes” (Chipangura, en premsa). Chipangura (en premsa) sosté que el Museu Mutare “es va convertir sobtadament en un centre neuràlgic de l'educació d'adults”, un espai de qüestionament crític sobre la salut humana, així com del neocolonialisme, ja que els vilatans van utilitzar l'exposició per defensar els seus interessos, perquè els funcionaris governamentals deroguessin la decisió de declarar “zones protegides” a alguns sectors de la comunitat de Chiadzwa, un reflex de les anteriors lleis colonials destinades a mantenir confinats als africans, que van causar patiments i penúries indicibles a molts.

Desfer el llegat colonial

L'innovador Informe sobre *La Veritat i la Reconciliació* publicat el 2015 al Canadà ha posat èmfasi que “els museus... com a llocs de memòria pública i història nacional, tenen un paper fonamental que desenvolupar en la reconciliació nacional” (pàg. 246). Les formes de ser dels pobles indígenes tenen profundes repercussions en les relacions entre els éssers humans i la Terra. Com escriu Forest-Hammond (2020), els pobles indígenes han estat des de temps immemorials els administradors de les terres, plantes i aigües, tractant-les amb reciprocitat, “cura i respecte mutu” (pàg. 94).

Les visions de món freqüentment conflictives que tenen les comunitats de colonitzadors i indígenes al Canadà es reflecteixen en l'art històric i contemporani de manera poderosa i reveladora. En els últims anys, a la Galeria d'Art d'Ontario, s'han realitzat esforços per descolonitzar la seva col·lecció d'art canadenc. Si bé no hi ha una definició específica de descolonització, aquesta inclou la reconfiguració de “les relacions de poder entre els colonitzadors i els colonitzats, i l'obertura de nous espais en què es va fer possible el compromís crític i l'anàlisi dels mecanismes que havien creat, justificat i perpetuat el sistema del colonialisme occidental” (Porr & Matthews, 2019, pàg. 5).

A més d'augmentar el nombre d'obres d'artistes indígenes exposades i donar a Anishinaabemowin un lloc prioritari (abans de l'anglès i el francès) en els panells murals de text interpretatiu, el 2017 es va crear una figura especial, el Comissari d'art indígena. Wanda Nanibush, la comissària que va assumir el càrrec ha dit el següent:

‘la descolonització significa deixar que els indígenes lideren. La descolonització implica desaprendre i canviar en el que es basa el colonialisme en termes de propietat privada, destinació manifesta, “descobriments”, Il·lustració, eurocentrisme, dualisme cartesià, heteropatriarcat, capitalisme, positivisme, sexisme, racisme, individualisme, extracció, classisme, violència i control. La descolonització hauria de desafiar tot el que es considera apropiat i normal en els actuals estats colonials. La descolonització implica centrar les formes indígenes de ser, conèixer i estimar’ (Mignolo & Nanibush, 2018, pàg. 25)

Una obra d'art especialment poderosa de l'AGO que exemplificava aquests objectius va ser creada al mateix temps que la Comissió de la Veritat i la Reconciliació va aconseguir atraure poderosament l'atenció.

Battle for the Woodlands de Bonnie Devine va proporcionar una oportunitat per a un nou “espai pedagògic públic” tant mentre es creava com per les preguntes que va ajudar a suscitar després de la seva finalització. En 2014-2015, Devine, artista, educadora i membre de la Primera Nació de Serpent River, va ser convidada a crear una instal·lació en la col·lecció canadenc. En resposta a un problemàtic mapa colonial

de la dècada de 1830 que s'havia exhibit durant molt de temps en la paret de la galeria, Devine va treballar en el lloc per contar una història molt diferent sobre la història d'esta terra i com podria ser representada alternativament. Encara que aprofundir esta complexa peça està més enllà de l'abast d'este document, les reflexions Devine sobre l'aigua i la seua representació van ser particularment sorprenents. Devine no sols va dibuixar literalment sobre el mapa existent, sinó que també va estendre les seues representacions "pictòriques" a les parets circumdants (Art Gallery of Ontàrio, 2015).

La característica més notable de la instal·lació és la forma en que va transformar els grans llacs en grans animals, cada un amb el seu propi poder i temperament, i va pintar els rius que condueixen a ells en un vermell cridaner. Sobre això, Devine ha dit:

Aquest mapa és realment un producte de llegir, pensar i somiar i imaginar el que realment significa viure en aquests Grans Llacs. El que significa tenir sang corrent dins de les teves venes d'aquestes persones que van lluitar per protegir aquests llacs i el que els llacs signifiquen en si mateixos. Per això els vaig convertir en animals, perquè no són només cossos d'aigua. Són éssers que estan cohabitant amb nosaltres en aquest espai ara mateix. Estan vivint. Tenim una relació amb ells. Hem estat amb ells durant molts centenars d'anys... És molt profunda i antiga. No hi ha moltes paraules per explicar-ho. No tinc les paraules per a això; tot el que tinc són aquestes imatges i aquestes figures. És la meua manera de parlar d'aquesta molt, molt antiga consanguinitat, el que significa tenir la mateixa sang, vol dir que l'aigua que corre pels llacs i rius corre en nosaltres. Això és el que intente dir (Comanda, 2016, n/p).

Aquesta forma d'entendre i representar aquestes masses d'aigua s'ajusta molt a la forma en què també les descriuen altres comunitats indígenes que viuen a prop dels Grans Llacs. Per exemple, després de la tragèdia de l'aigua de Walkerton a Ontàrio en l'any 2000, els caps d'Ontàrio sobre el coneixement tradicional que es tenia sobre l'aigua van celebrar una sèrie de tallers comunitaris a partir dels quals es van elaborar els missatges clau per sotmetre'ls a la investigació de Walkerton. Un d'aquests missatges era: "L'aigua és viva. És un ésser amb esperit propi... es pensa que els cossos d'aigua tenen diverses responsabilitats que requereixen diferents demostracions de respecte" (McGregor 2012, pàg. 10).

Battle for the Woodlands de Devine va ser un treball especialment ric per incloure en els tours amb els visitants de la AGO. Durant mesos, mentre Devine treballava en l'espai real de la galeria, hi va haver un cartell que indicava que li plauria discutir el procés i el treball amb els que passaven per allà i això proporcionava una oportunitat

tunitat única i significativa per al diàleg i la participació de la comunitat. A més, com l'obra era a gran escala i intencionadament provocativa, es va provocar als visitants perquè feren preguntes importants sobre els tractats i les històries conflictives sobre el que sabien i sobre el que estava representat a les parets. En les converses es van qüestionar els desafiaments que s'havien plantejat per la forma en què, per exemple, els colons europeus (representats per velers que venien de l'est) veien les masses d'aigua de manera diferent (com a mercaderia, mitjà de transport, passatges a militaritzar, etc.) Aquestes converses amb els grups també van ajudar a obrir les portes a converses oportunes sobre la manca d'aigua potable a les reserves de tot el país i altres fets preocupants sobre les males condicions de vida, els traumes intergeneracionals i les complexitats de la reconciliació. Aquesta obra, i específicament la representació de Devine als Grans Llacs, també ajuda a posar en relleu com el colonialisme, el capitalisme i altres nombroses forces impulsores de l'Antropocè i la injustícia ambiental, política i civil estan intrínsecament vinculades a les epistemologies patriarcal. Deborah McGregor, un acadèmica indígena i activista de l'aigua ha dit:

En la tradició Anishinabe, les dones tenen una relació especial amb l'aigua, ja que, a l'igual que la Mare Terra, tenen poders vivificants. Les dones tenen un lloc especial en l'ordre de l'existència. Ens donen vida, encara que no hem nascut, a dintre seu, amb l'aigua... amb aquest lloc especial és on ja es dona la primera relació amb l'aigua... En algunes cerimònies, les dones parlen amb l'aigua (pàg. 3).

La teoria ecofeminista de Vandana Shiva (2014) sosté de manera similar que hi ha una “relació entre l'alliberament de la dona i la lluita per l'alliberament de la vida a la Terra” (pàg. 49). Així doncs, els esforços dels museus per fer front a l'Antropocè i a les ideologies i injustícies relacionades amb ell també fan visible el seu propi llegat de supressió i manteniment de l'estatus quo eurocèntric.

Conclusions: Contribucions a l'aprenentatge permanent

Els museus han estat i seguiran sent, espais problemàtics, basats en els supòsits ideològics que han contribuït als dèficits de coneixement i imaginació que han provocat el nostre actual estat de devastació socio-ecològica. L'elitisme, la imparcialitat, el patriarcat, el colonialisme, el capitalisme i els dualismes humà-naturalista estan arrelats i han de garantir que aquestes institucions continuen sent irrellevants per a les lluites que hem d'aprendre, relatar i imaginar la nostra sortida d'aquest estat actual de perill. No obstant això, esta no és la història completa d'estes complexes zones i, per tant, és fonamental abonar el terreny, com hem fet en aquest article, amb exemples que reconeguen als museus com a llocs de lluita que tenen com a objectiu marcar la diferència i, com a tals, estan fent importants contribucions a l'aprenentatge al llarg de tota la vida.

Per començar, els museus estan portant a l'aprenentatge permanent una cosa anomenada “mirada opositora”. Això es refereix a un procés en el qual el nostre mirar i veure funciona com el que Bloom (1999) va anomenar “un lloc de resistència” a les formes normatives en què se'ns ha fet vore i per tant entendre el món i la nostra crisi actual. Fomentar la “mirada” opositora als museus s'allunya de les seues formes convencionals de indiferència visual que col·loquen els visitants en posicions “d'agència d'observació” mitjançant un procés d'observació subjectiva més encarnat o immersiu. La mirada opositora té a vore amb la perspectiva i la perspectiva s'està convertint en un acte de transformació del material que veiem en significats molt nous. En segon lloc, i partint de la noció d'agència, els museus estan fomentant activament el sentit d'agència política, una cosa fonamental per a l'esperança d'aprenentatge permanent d'una ciutadania compromesa. Els museus, com hem anat contant, ho fan involucrant als visitants o als artistes indígenes en la creació d'exposicions. Això no només fa que les seves veus i obres siguin visibles en l'esfera pública, sinó que en alguns casos els museus utilitzen les seues activitats per portar a terme polítiques diferents en la direcció i departaments. Els museus també contribueixen a l'aprenentatge permanent al proporcionar espai per a “converses perilloses”, ja siga en forma d'exposicions amb un nou llenguatge que crida l'atenció sobre el paper de la indústria petrolera o proporcionant espais on la gent puga reunir-se per qüestionar el colonialisme i el seu impacte en les persones, el medi ambient i tot el nostre sistema de coneixements. Prenent prestat de Shiva (2013), ens permeten llegir i vore “connexions on el patriarcat capitalista i la seva ciència guerrera es dediquen a desconnectar i disseccionar” el tot vivent que compon el nostre món (pàg. 3).

Com mostren les moltes experiències que hem relatat anteriorment, el museu també està duent a terme una pràctica de “eco-alfabetització”. Hempel (2014) argumenta que els enfocaments exclusivament basats en la ciència per comprendre el medi ambient només poden portar-nos fins a un punt prou limitat de coneixement. Com a espècie, ens cal un aprenentatge més visceral, definit com un “afecció a el lloc basat en la naturalesa” (pàg. 45) si volem comprendre més profundament “els complexos sistemes naturals que permeten i sostenen la vida a la Terra” (pàg. 34). Cita l'exemple dels seus propis estudiants que van desenvolupar una connexió emocional amb el món natural mentre presenciaven de prop el blanquejament dels coralls en un viatge d'investigació a la República de Palau. Encara que pot ser fàcil assumir que l'eco-alfabetització ha de tenir lloc a l'exterior, les experiències de RA com la que s'ofereix en l'exposició de l'Antropocè són un ús important d'aquesta tecnologia per facilitar l'aprenentatge apassionat pel que fa a les espècies ja extingides i amb les que, per tant, som incapaços de connectar-nos en persona o transportar-nos a esdeveniments ambientals únics a la vida, com el devastador i poètic escenari en què cremem milers d'ullals d'elefant. Però fins i tot obres artístiques, les quals els seus creadors no tenen un coneixement cultural profund dels entorns que representen, també poden proporcionar als espectadors una mena de coneixement

basat en la natura. A l'alliberar-se dels grillons de la neutralitat, i de dormir-se als llores de la confiança del públic, molts museus estan ampliant i canviant allò que es pot veure, exposar-se, pensar-se i imaginar-se en i de l'Antropocè amb coratge, humor i tenacitat. Els gegants han despertat i entrat a l'arena del que Lyons i Bosworth (2019) anomenen "l'imperatiu de ser rellevant" (pàg. 174).

Referències bibliogràfiques

- ALBERTI, S. (2008). Constructing nature behind glass. *Museum and Society*, 6(2), 73-97. Anthropocene (2018). Retrieved from: <https://ago.ca/exhibitions/anthropocene>
- ART GALLERY OF ONTARIO. (2015, December 11th). *Bonnie Devine's Woodlands*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=dbNbRho4fuQ>
- ART GALLERY OF ONTARIO. (2017). November 15th. *Art Gallery of Ontario and National Gallery of Canada to co-present major exhibitions detailing the impact of humans on earth*. [Press Release]. Retrieved from: <https://ago.ca/press-release/art-gallery-ontario-and-national-gallery-canada-co-present-major-exhibitions>
- BELL, L. & Clover, D.E. (2017). Critical culture: Environmental adult education in public museums. In A. Dentith & W. Griswold (Eds.) *Ecojustice adult education: Theory and practice* (pp. 17-31). San Francisco: Jossey-Bass.
- BERGSDOTTIR, A. (2016). Museums and feminist matters: Considerations of a feminist museology. *Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 24(2), 126-139.
- BIESTA, G. (2012). Becoming public: public pedagogy, citizenship and the public sphere. *Social & Cultural Geography*, 13(7), 683-697, DOI: 10.1080/14649365.2012.723736
- CBC RADIO (SEPTEMBER 26, 2018). Anthropocene project highlights the apocalyptic beauty of humans' effect on the planet. <https://www.cbc.ca/radio/thecurrent/thecurrent-for-september-26-2018-1.4838781/anthropocene-project-highlights-the-apocalyptic-beauty-of-humans-effect-on-the-planet-1.4838811>
- CHAKRABARTY, D. (2019). Museums between globalisation and Anthropocene. *Museum International* 71(1&2), 12-19. DOI:10.1080/13500775.2019.1638022
- CHIPANGURA, N. (in press). *Ngoda: The wealth beneath our feet exhibition: Adult education activism at Mutare Museum, Zimbabwe*. *Canadian Journal for the Study of Adult Education*.
- COALITION OF MUSEUMS FOR CLIMATE JUSTICE (2017). *The case for cutting museum ties to big oil*. <https://coalitionofmuseumsforclimatejustice.wordpress.com/2017/07/04/the-case-for-cutting-museum-ties-to-big-oil/>
- CLOVER, D.E. (2017). Museum and gallery pedagogic strategies for change. *International Journal for Lifelong Education*, 37(1), 1-3. doi.org/10.1080/02601370.2017.1406547

- CLOVER, D.E. & Williamson, S. (2019). The *Feminist Museum Hack* as an aesthetic practice of possibility and dissent. *Research on the Education and Learning of Adults* (RELA), 10(2), 143-160; http://www.rela.ep.liu.se/issues/prepublished/9142/rela_ojs9142.pdf
- CLOVER, D.E., & Sanford, K. (2016). Contemporary museums as pedagogic contact zones: Potentials of critical cultural adult education. *Studies in the Education of Adults*, 48(2), 127-141 <http://dx.doi.org/10.1080/02660830.2016.1219495>.
- CLOVER, D.E., Oliveira de Jayme, B., Hall, B.L. & Follen, S. (2012). *The nature of transformation: Environmental adult education*. Rotterdam: Sense Publishing. [hi ha edició en català: Publicacions de l'Institut paulo Freire; Xàtiva, 2003]
- CODE, L. (2003). *Ecological thinking: The politics of epistemic location*. Oxford: Oxford University Press.
- COMMANDA, E. (2016). Bonnie Devine's Battle for the Woodlands battles the status-quo. *Muskra Magazine*. Retrieved from: <http://muskra magazine.com/bonnie-devines-battle-for-the-woodlands-battles-the-status-quo/>
- CONN, S. (2010). *Do museums still need objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania.
- EMEAGWALI, G. & Shizha, E. (Eds.) (2016). *African indigenous knowledge and the sciences: Journeys into the past and present*. Rotterdam: Sense Publishers.
- EVANS, T. (2012). *Occupy education: Living and learning sustainability*. Frankfurt: Peter Lang.
- FERGUSON, L., MacLulich, C. & Ravelli, L. (1995). *Meanings and messages: Language guidelines for museum exhibitions*. Sydney, NSW: Australian Museum.
- FOREST-HAMMOND, E. (2020). *A human history of Tl'ches, 1860-1973*. Unpublished MA Thesis, University of Victoria.
- GORDON-WALKER, C. (2018). *Exhibiting nation: Multi-cultural nationalism (and its limits) in Canada's museums*. Vancouver: UBC Press.
- HALL, S., Evans, J. & Nixon, S. (Eds.) *Representation*. London: Sage.
- HEMPEL, M. (2014). Ecoliteracy: Knowledge is not Enough. In *The World Watch Institute's State of the World 2014: Governing for Sustainability* (pp. 41-52). Washington: Island Press.
- JANES, R. (2009). *Museums in a troubled world*. Milton Park, UK: Routledge.
- JANES, R. & Sandell, R. (2019). *Museum activism*. Abingdon: Routledge
- JOHNSON, K. (2020). *Unsettling exhibition pedagogies: Troubling stories of the Nation with Miss Chief*. Unpublished thesis, University of Victoria, Canada.
- KLEIN, N. (2014). *This changes everything: Capitalism vs the climate*. Toronto, Canada: Knopf.
- LEICHTNER, P. (2013). *Thanks but no tanks-perceptions put into play*. Unpublished paper presented at the British Columbia Museums Association conference, Parksville, British Columbia.

- LYONS, S. & Bosworth, K. (2019). Museum in the climate emergency. In R. Janes & R. Sandell (Eds.), *Museum activism* (pp. 174-185). Abingdon: Routledge
- MACHIN, R. (2008). Gender representation in the natural history galleries at the Manchester Museum. *Museum and Society*, 6(1), 54-67.
- MARSTINE, J. (Ed.) (2006) *New museum theory and practice*. Oxford, UK: Blackwell Publishing.
- MCGREGOR, D. (2012). Traditional knowledge: considerations for protecting water in Ontario. *The International Indigenous Policy Journal*, 3(3), 1-21.
- MERLEAU-PONTY, M. 1968. *The visible and the invisible*. Evanston IL: Northwestern University Press.
- MIGNOLO, W.D. & Nanibush, W. (2018). Thinking and engaging with the decolonial. *Afterall, a Journal of Art, Context and Enquiry*. 45, 24-29.
- NIXON, R. (2011). *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- PHILLIPS, R. (Ed.). (2011). *Museum pieces: Towards the indigenization of Canadian museums*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- POLLOCK, G. (1988). *Vision and difference: Feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge.
- PORR, M. & Mathews, J. (Eds.) (2019). *Interrogating human origins of decolonisation and the deep human past*. London: Routledge
- RAINBOW, P. & Lincoln, R.J. (2003). *Specimens: The spirit of zoology*. London: The Natural History Museum.
- SERAFINI, P. & Garrard, C. (2019). Fossil fuel sponsorship and the contested museum: Agency, accountability and arts activism. In R. Janes & R. Sandell (Eds.), *Museum Activism* (pp. 69-80). Abingdon, Oxon: Routledge
- SHIVA, V. (2013). Thinking eco-feminism. In *Talking environment: Vandana Shiva in conversation with Ramin Jahanbegloo* (pp. 46-66). New Delhi: Oxford University Press.
- SOLNIT, R. (April, 24, 2014) Woolf's darkness: Embracing the inexplicable. *The New Yorker*. Retrieved from: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/woolfs-darkness-embracing-the-inexplicable>
- STEEDS, Lucy. 2014. *Exhibition*. London: Whitechapel Gallery.
- TROFANENKO, B. (2006). Interrupting the gaze: Reconsidering authority in the museum. *Journal of Curriculum Studies*, 38 (1), 49-65.
- UNESCO. (1997). *MUSEUMS, libraries and cultural heritage: Democratizing culture, creating knowledge and building bridges*. Hamburg: IEU
- WHITEHEAD, C. (2009). *Museums and the construction of disciplines: Art and archaeology in nineteenth-century Britain*. London: Gerald Duckworth & Co.

Revista semestral
hivern 2020 · Núm. 44
12 €



TAREPA - PV

Taller per a l'Acció Renovadora
de l'Educació Permanent d'Adults



L'ULLAL Edicions



Q

