

Diorama. Un relato contemporáneo sobre arte y medio ambiente

AGOSTO 31, 2020

Abraham Cruzvillegas

De la mano de su madre, una niña entra a un museo y ve, dentro de una pecera, un axolote. Están en Kassel, una ciudad en el centro geográfico de Alemania, que, durante la Segunda Guerra Mundial, fue uno de los principales centros de producción de armamento de ese país, y donde, desde 1955, se lleva a cabo una de las exposiciones de arte contemporáneo con mayor visibilidad a nivel mundial, la [DOCUMENTA](#). Muy cerca de ahí, en Breitenau, estuvo uno de los primeros campos de concentración, en funciones desde 1933 hasta 1945, y que hoy permanece como museo. El espacio donde la niña mira su reflejo en las paredes interiores del recipiente de cristal donde reposa el impertérito animalillo (como tal vez experimentó Julio Cortázar en el *Jardin des Plantes* de París), es el Ottoneum, el primer teatro construido en Alemania, hoy museo de historia natural, y una de las múltiples instituciones, parques, teatros y galerías que albergan al gran evento, durante 100 días, cada cinco años. La obra que incluía al anfibio era una instalación de la artista Maria Thereza Alves, titulada "[El regreso de un lago](#)".

El proyecto, que también se presentó en 2014 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, involucró un largo proceso de investigación y de intercambio de experiencias e información por parte de la artista con comunidades de la región de Xico, Valle de Chalco. Este proyecto incluye referencias históricas, iconográficas y hemerográficas acerca de los complejos devenires de aquella zona que fue desecada, su ecosistema devastado, y con una población explotada, precarizada y privada de su territorio. Todo ello a lo largo de un largo período que comienza en la época Colonial y llega hasta el establecimiento de enclaves urbanos “planificados” e invasivos, atravesados de inercias políticas partidistas emblemáticas de los giros neoliberales del Estado mexicano, a través de la iniciativa sexenal denominada “Solidaridad”, y su aceleramiento a partir de la firma de Tratado de Libre Comercio. Con la colaboración y participación directa de los vecinos organizados que lograron la creación del Museo Comunitario del Valle de Xico, Alves —consecuente con su discurso y lenguaje, a lo largo de un proyecto de vida, desde el activismo verde en su natal Brasil— da fe de las posibilidades de acción entre el arte, [la cultura](#) y la defensa del medio ambiente.



Ilustración: Mariana González

A la manera de un museo comunitario, con sus dioramas didácticos y su configuración formal, la obra aborda problemas que no son privativos de México o del Valle de Chalco, imaginando -paradójicamente- usos diversos de lo que conocemos como arte contemporáneo. Esta obra permite dialogar con públicos que no necesitan tener un marco referencial especializado en historia del arte, ni sustentos teóricos complejísimos, o ni siquiera tener que percibir el proyecto como arte. Y es que, ante la necesidad de producir conocimiento desde las instituciones culturales, ocasionalmente se percibe que las obras deben comunicar o transmitir información, con estrategias verticales, que en su autoritarismo demagógico, implicaría el reconocimiento de las obras de arte como un servicio, como ir a tomar un masaje, como algo que nos debería hacer sentir bien. Pero sucede que, en sus giros contemporáneos, el arte nos pone frente a asuntos que tal vez no nos hagan sentir tan bien, y que colocan a los seres humanos dentro de los problemas y no fuera de ellos.

Además, proporciona maneras de presentarse —formatos, técnicas, soportes y lenguajes— que tendrían que ser coherentes con sus planteamientos, política, económica y culturalmente.

En la configuración acelerada de lo que podríamos reconocer como las nuevas convenciones del arte, hemos transitado por múltiples discusiones sobre lo multidisciplinario, lo interdisciplinario o lo transdisciplinario, para reconocer que cada proyecto demanda soluciones distintas, generando escenarios casi diametralmente opuestos a lo que conocíamos como “estilos”, “corrientes” o incluso “técnicas” del arte. Artistas como Maria Thereza Alves se hacen de elementos y materiales que sean pertinentes para que sus obras tengan sentido, interactuando con personas que posean profundos conocimientos de cada área, y no necesariamente desde las narrativas lineales, lógicas y eficientes de otras áreas de la producción humana. Así, la configuración formal de las obras se concibe a partir de las necesidades concretas de cada obra, conformando presencias en los espacios expositivos que escaparían al prejuicio de lo que el arte es o debiera ser, en museos, galerías y en los espacios que ocupa, sin decorarlos, por ejemplo, en calles, parques, escuelas, plazas, lagos, estaciones de metro, baños públicos, teatros, y hasta en museos.

Por eso, en aquella obra, Alves incluyó una pecera, no por un motivo ornamental, sino por la necesidad de tener la presencia viva de una de las víctimas de la destrucción del ecosistema en la región lacustre del Valle de México, conectado con los lagos aledaños, como el de Chalco: el axolote, [especie en peligro, endémica de la región](#). El estado larvario en el que el axolote permanece durante toda su vida, incluyendo la madurez sexual reproductiva ha sido de gran interés para la ciencia por su capacidad de regenerar cualquier parte de sus tejidos, al tener células madre en todo su cuerpo. La restauración de su ecosistema representaría la posibilidad de rescatarlo, además de su valor para la medicina, para la cultura, para el medio ambiente, y hasta para la economía (dado que la reconstrucción de los cultivos chinamperos permitiría una relación simbiótica y armónica entre especies). La presencia de esta especie en acuarios y estanques domésticos en muchos lugares del mundo significa su permanencia, pero no la salvación de su ecosistema, cosa que equivale a su extinción, en un sentido estricto, como afirma el biólogo [Luis Zambrano, biólogo de la UNAM](#) quien ha dedicado su investigación al rescate y comprensión del axolote.

Cada cosa conecta con muchas otras, o con casi todas: la economía local, la milpa, el maíz, el agua, -que regresa a su cauce y cuenca natural desde 1985, causando hundimientos, y otros problemas no previstos en la planificación gubernamental- la desigualdad social, la falta de servicios, la desorganización administrativa, la improvisación, la organización comunitaria, la lucha por los derechos fundamentales. Es un tejido complejo, que cuando toma forma en el espacio como obra de arte, requiere de decisiones *ad hoc*, a veces contradictorias e inestables, como los problemas mismos que aborda. La posible capa geológica de la estratigrafía terrícola, compuesta principalmente

por basura, el incremento en la emisión de contaminantes procedentes de los combustibles derivados del petróleo, la deforestación, la escasez y polución del agua, el calentamiento global (la negación del mismo), como circunstancias que atañen al arte, pareciera que miran por encima de lo ínfimo, de la microhistoria, de lo local. Hace poco más de un año el [Museo Comunitario del Valle de Xico](#) fue despojado de sus instalaciones por pugnas políticas y, a partir de esa emergencia, Maria Thereza Alves inició en Instagram la plataforma [Son del Pueblo](#), para visibilizarlo, imaginando que la posibilidad de un proyecto de arte inmaterial también puede ser parte del devenir meándrico de las aguas de “El regreso de un lago”.

Cada vez es más necesario abrir el diálogo desde dentro de las mismas instituciones, y las personas que aparecen como autoras o autores de las obras tienen que dar evidencia de todas sus referencias, sus herramientas, sus procesos y sus interlocutores. A diferencia de otros modelos del arte, en estos posibles nuevos paradigmas, las personas que pertenecen al campo de representación son parte del mismo proyecto. Quienes viven los problemas cotidianamente en Valle de Chalco, quienes son parte del Museo Comunitario, devienen coautoras y coautores y no solamente aparecen en la narrativa de la obra, como parte de un “tema”, (que en la ciencia se llamaría “objeto de estudio”). La transformación de las audiencias en agentes, no solamente en patrones de obras “interactivas”, sigue un curso de transformación que los haría propietarios de las obras, no en un sentido material, sino simbólico y conceptual de los proyectos. Hacerlos suyos en su contexto.

¿De qué manera le pertenece toda esta problemática a una niña alemana? En 1982, el artista alemán Joseph Beuys, un gran agitador, comenzó —afuera del museo Fredericianum, principal sede de la dOCUMENTA— su obra póstuma "7000 robles", que significaba plantar ese número de árboles alrededor del mundo, acompañados, cada uno, de una piedra basáltica, como un mojón, un marcador en el paisaje. Tomó cinco años realizar el proyecto, el cual fue cuestionado por su heterodoxia, lo que dificultó la obtención de recursos financieros para solventarlo.

En la tienda del Ottoneum, apenas cruzando la avenida que lo separa de aquella primera camada de robles con basalto, después de la visita, la madre de la pequeña visitante le compra, envuelto en un primitivo costalito de cuero, dos pedernales del tamaño de su puño cerrado, acompañados de unas ramitas secas y un papel que le dice cómo inventar el fuego.