



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

División Ciencias Sociales y Humanidades

THE WASHED UP PROJECT: PAISAJE, PATRIMONIO Y DESECHO.
LAS FOTO-INSTALACIONES DE ALEJANDRO DURÁN EN LA RESERVA DE LA
BIOSFERA DE SIAN KA'AN

Idónea Comunicación de Resultados
para obtener el grado de
Maestra en Ciencias Sociales y Humanidades

Presenta:
Mónica Velázquez Téllez

Directora: Sandra Carla Rozental Holzer

JULIO 2019

ÍNDICE

The Washed Up Project: paisaje, patrimonio y desecho. Las foto-instalaciones de Alejandro Durán en la reserva de la biosfera de Sian K'aan.....	3
Presentación.....	3
El diseño de Sian Ka'an como reserva de la biosfera y patrimonio de la humanidad. .	8
La categoría de paisaje y patrimonio para analizar la obra de Durán.....	18
Las fotografías de Durán y el entendimiento de la 'naturaleza' y la 'cultura'.....	24
Implicaciones de la estetización de restos plásticos en el mar.....	31
CAPÍTULO 1. Los paisajes de la huella antropogénica.....	41
Paisaje y memoria.....	52
CAPÍTULO 2: Paisajes híbridos. La visión del espacio y el patrimonio:.....	66
Producción del espacio mediante el paisaje y el patrimonio.....	66
Imaginación de México en el patrimonio internacional: la construcción de la reserva de la biosfera y el desecho plástico en los paisajes híbridos de Durán.....	81
CAPÍTULO 3. La reserva de Sian Ka'an y un nuevo modo de imaginar el vacío en Quintana Roo.....	94
Historizar la reserva de la biosfera de Sian Ka'an.....	97
La nostalgia de la destrucción.....	104
La naturaleza como ruina.....	110
Las fotoinstalaciones de Durán reinterpretando el espacio de Sian Ka'an.....	115
Conclusiones.....	123
BIBLIOGRAFÍA.....	126

The Washed Up Project: paisaje, patrimonio y desecho. Las foto-instalaciones de Alejandro Durán en la reserva de la biosfera de Sian K'aan

Presentación



Playa de Punta Allen, Reserva de la biosfera de Sian Ka'an, abril 2016. Fotografía de la autora

Al regreso de una expedición oceánica en 1997, la ruta que seguía el capitán Charles Moore llevó a su embarcación al giro subtropical del Pacífico Norte, en donde por primera vez Moore presencié la existencia del plástico oceánico o lo que él denominó como "restos perdidos de la civilización" (Moore 2016). Desde los años sesenta, el ingreso de plásticos en el mar no se detiene (Jambeck *et al.*, 2015). La presencia del material en el océano, aunque abundante, puede llegar a ser invisible gracias a la erosión continua del sol y las corrientes en mar abierto, pero es ampliamente visible en las costas, en donde los

restos de lo que alguna vez fue una mercancía contrastan con la vegetación, el mar, la arena o incluso, los cuerpos de animales con los que el desecho termina implicado.

La playa de Sian Ka'an, reserva de la biosfera declarada por la UNESCO como patrimonio de la humanidad, no es una excepción, ya que los residuos plásticos mundiales se acumulan ininterrumpidamente en sus costas y suelos. Una alfombra tejida de sargazo y restos plásticos, como la que se muestra en la fotografía con la que comienza este apartado, puede apreciarse tras recorrer varios kilómetros de playa. Esta investigación utiliza el trabajo de foto-instalación¹ *The Washed Up Project: Transforming a Trashed Landscape* que el mexicano-estadounidense Alejandro Durán (1974) ha realizado en la reserva de la biosfera de Sian Ka'an, Quintana Roo² para, por un lado, analizar cómo la presencia del desecho plástico complejiza y desdibuja la idea de que 'naturaleza' y 'cultura' son elementos opuestos. Por otro lado, la propuesta del presente texto se concentra en analizar cómo las foto-instalaciones de Durán interpelan el discurso de patrimonialización de la reserva de la biosfera reelaborando el patrimonio natural y cultural mexicano.

El proyecto de Durán, iniciado en 2010, se concentra en Punta Allen, una de las tres comunidades ubicadas en la región que comprende el área protegida de la reserva de la biosfera de Sian Ka'an. Tras varias jornadas de recolección de basura plástica encontrada en las playas de Punta Allen,³ Durán intervino las topografías de la región (veredas,

1 Utilizo el término 'foto-instalación' cuando me refiero simultáneamente al trabajo de intervención con plásticos Sian Ka'an y a la posterior transformación de las instalaciones en fotografías. Por otro lado, también refiero a 'fotografías' para hablar del exclusivamente del resultado final: las imágenes. Ante todo considero que la práctica de Durán no es sólo fotográfica, aunque la producción de imágenes sea el resultado último de su trabajo.

2 La obra de Durán ha recibido múltiples análisis y reseñas desde el periodismo enfocadas en resaltar cómo su trabajo da cuenta del problema de basura marina por desechos plásticos. Sin embargo, no existen documentos que analicen críticamente sus producciones a la luz de nociones como la categoría de paisaje, patrimonio, o la dicotomía naturaleza-cultura, como se pretende hacer en este trabajo.

3 El vínculo que Durán ha establecido con la reserva no hubiera sido posible sin el apoyo de Anna Woods, una mujer canadiense que ha vivido en Punta Allen por más de veinte años y quien me recibió por cuatro días en su casa cuando en abril de 2017 visité Punta Allen con el objetivo de entrevistar a Durán y conocer el lugar en el que las fotografías habían sido realizadas. A través de la ayuda de Anna, Durán realizó su

suelos, árboles, rocas, declives, cuerpos de agua) con diferentes detritos plásticos para construir instalaciones de paisajes híbridos⁴ e irónicos⁵ –mezcla de la imaginación de una naturaleza prístina y escenarios que recuerdan a los tiraderos de basura– que más tarde plasmó en 17 fotografías (todas ellas se encuentran disponibles para consulta en el sitio web del proyecto). A este primer proyecto⁶ se suma *International Flotsam*, un mapa interactivo que señala la procedencia de los desechos que Durán ha recuperado durante las jornadas de limpieza de playa.

La obra de Durán resulta un objeto pertinente de análisis porque conjunta dos elementos que se consideran como opuestos: el plástico, en su aspecto de basura y residuo de la globalización y, por otro lado, la naturaleza de una reserva de la biosfera como Sian Ka'an imaginada como prístina, particularmente desde el discurso de mercantilización turística de la naturaleza. En este sentido, la obra se presta para reflexionar en torno a las contradicciones espaciales generadas por concebir reservas de la biosfera en un

primera instalación y recolección conjunta de basura a la que tituló: "El Museo de la Basura". La exposición, que incluyó la limpieza de 10 kilómetros de playa, tuvo lugar en el *Xo'Ki'iin*, hogar de Anna y centro de retiro creado para fomentar las artes, meditación y la práctica de yoga. Esta investigación carece de un soporte etnográfico que hubiera podido ser muy útil para pensar en las relaciones que el material (desecho plástico) establece, no sólo mirado a través del *corpus* de las foto-instalaciones, sino puntualmente con las actividades cotidianas que tienen lugar en Punta Allen, como la pesca de langosta o el ecoturismo, por ejemplo. Sin embargo, por las condiciones y limitantes propias del desarrollo de la ICR no ha sido posible integrar este aspecto.

4 Con el término 'híbrido' califico los paisajes de Durán pues considero que proponen la disolución y cuestionamiento de los límites que definen diversos objetos, como el significado de la naturaleza y lo artificial o transformado por la cultura. Lo 'híbrido' también refiere en este caso a la mezcla de técnicas y montaje: instalación y fotografía.

5 La obra de Durán lleva a cabo procedimientos irónicos en la medida en que visualmente apuesta por construir un mensaje que dice dos cosas simultáneamente, es decir, mientras que los títulos refieren a sustantivos concretos como "petróleo", "mar", "espuma", "algas", se busca dar a entender algo más de lo que se declara. Según Helena Beristáin, "La ironía es una figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que se pueda comprender otra, contraria. [...] La ironía es interpretada en su verdadero sentido gracias a algún grado de evidencia significativa que se halla en la palabra o en la frase [...] o en el elementos extralingüísticos, situacionales" (Beristáin, 2008: 279).

6 La obra de Durán se define por varias acciones que consisten en: la limpieza de playas y recolección de basura; la instalación o intervención en el espacio de Punta Allen con dichos materiales; la documentación fotográfica de las instalaciones y una parte educativa que, de acuerdo con el autor, es un elemento crucial de su labor (Durán, junio 2017, comunicación personal). <http://www.alejandroduran.com/washedupseries>

planeta en el que la basura termina vinculando sitios distantes que en apariencia no están relacionados. Las imágenes de Durán crean conjuntos en los cuales los dos elementos mencionados (desecho plástico y naturaleza) conviven y enfatizan la disolución de sus diferencias para exponer las contradicciones y límites de espacios naturales o destinados a la vida cultural en la producción de un espacio patrimonializado como Sian Ka'an.

Es crucial recalcar que, aunque parezca contra-intuitivo, Durán no hace fotografías de la basura del mundo, o al menos no se concentra en mostrar el plástico como un miasma, como sí hacen, por ejemplo, los trabajos de Chris Jordan.⁷ Contrario a ello, Durán lleva a cabo una propuesta estética en la cual aprovecha las características materiales del plástico como brillo, color, textura, durabilidad, flexibilidad, para inscribirlo en el espacio de la reserva como parte de un paisaje híbrido que muestra lo que, desde la concepción espacial del patrimonio en Sian Ka'an propuesto por la UNESCO, se oscurece: el hecho de los límites débiles y problemáticos entre objetos puramente naturales o culturales y la posibilidad de que existan espacios extirpados de un contexto internacional caracterizado por la acumulación temporal de los desechos que se han emitido ininterrumpidamente alrededor del mundo. Si bien, el propósito de creación de las reservas de la biosfera no era crear zonas aisladas, sino sitios claves de concentración de la biodiversidad, sí vale la pena pensar cómo estos objetos científico-culturales se transforman ante fenómenos como el turismo y la basura internacional.⁸ Las fotografías, resultado final del trabajo de recolección e instalación de Durán, invitan a pensar en cómo lo que puede parecerse 'bello', 'natural', 'artificial', o bien 'patrimonio

7 En 2009, el fotógrafo Chris Jordan realizó un viaje a la Isla Midway, territorio localizado en el Océano Pacífico, a medio camino entre Asia y América. Ahí, en un espacio alejado en el mar fotografió cadáveres de albatros de distintas edades cuya causa de muerte era atribuible a la ingesta de plástico. Para mayor información, consultar sitio web del proyecto: <http://www.chrisjordan.com/gallery/midway/#CF000313%2018x24>

8 En un siguiente apartado se profundizará sobre la historia de la creación de la reserva.

común de la humanidad' consiste en una construcción política urdida mediante elementos estéticos.

Cabe señalar que, aunque esta investigación aborda un objeto artístico, el enfoque de mi trabajo no se orienta a realizar una crítica de arte, sino a analizar cómo las fotografías de Durán pueden inscribirse en un marco amplio de estudios críticos sobre la producción del patrimonio en lo referente a la creación de patrimonios 'culturales' y 'naturales', el diseño de las reservas de la biosfera como parte de la idea del patrimonio mundial de la humanidad de la UNESCO y la objetivación de la naturaleza como una ruina, es decir, como un bien de consumo que fetichiza⁹ la experiencia de una naturaleza primitiva. Por último, es necesario enfatizar que, de ningún modo, se plantea aquí que el plástico no represente un problema de contaminación que afecta transversalmente a diversas especies y ciclos planetarios; lo que se señala es más bien que este desecho plantea nuevas e inesperadas trayectorias para el devenir de los sistemas terrestres, en ese sentido hay una fuerza perturbadora en saber que los restos plásticos podrían crear novedosas dinámicas y formas de existencia que no necesariamente se alinean con la vida que nos beneficia y ha posibilitado la existencia y desarrollo de la humanidad.

⁹ Utilizo el término siguiendo la definición planteada por Gordillo (2014) al considerar que el tratamiento de los escombros o restos como ruinas implica una sensibilidad políticamente intencionada que sirve para opacar formas de violencia en el presente, ya que al concentrarse en el aspecto pasado de la ruina, se convierte en un objeto que no debe ser perturbado y sí puede ser explotado, comercializado mediante la industria del patrimonio.

El diseño de Sian Ka'an como reserva de la biosfera y patrimonio de la humanidad

La obra de Alejandro Durán está enraizada a las especificidades del espacio en el que es producida, ello quiere decir que sus foto-instalaciones deben comprenderse en conjunto con un análisis del espacio en el que fueron creadas porque constantemente remiten a su historia. Importa y es significativo que el trabajo se realice en una reserva de la biosfera y no en un parque nacional o cualquier otro tipo de espacio porque de ello depende el establecimiento de un potente diálogo con las formas en las que se ha producido Sian Ka'an mediante la significación de la 'naturaleza' y la 'cultura' respecto de la historia de la conservación y el patrimonio en México y el mundo.

A diferencia del estilo conservacionista de Estados Unidos, en donde los parques nacionales del siglo XIX cumplieron la función de 'monumentos' cuya magnificencia remplazaba la falta de un 'pasado glorioso' al estilo europeo, en México, la creación de parques nacionales durante los treinta estaba ligada a la construcción de una nación en la que se reconocía a sus campesinos, se cumplían las demandas revolucionarias y se confirmaban las conexiones entre la estabilidad social, la producción económica y la conservación del paisaje. Según señala Emily Wakild (2011) "los parques nacionales mexicanos llevaron la naturaleza al patrimonio nacional de una manera que fusionó reliquias humanas y no humanas del pasado" (163). En ese sentido, el estilo de 'conservación mexicana' no contemplaba la naturaleza claramente separada de las ciudades, como sí se hacía en el modelo estadounidense, sino que implicaba un enfoque integral que pensaba la tierra y sus usos en vez de únicamente reservar espacios. Según Wakild (2011), los parques nacionales fueron artefactos culturales que atestiguaron una visión de la conservación de la naturaleza que balanceaba el trabajo de la gente del campo con las metas de la protección del patrimonio nacional.

Después del gobierno cardenista (1934-1940), la conservación de la naturaleza volvió a ser importante para los burócratas mexicanos de finales de los setenta como un plan amplio para reorganizar los significados de la tenencia de la tierra, el trabajo y la producción. De acuerdo con Wakild (2011) cuando las reformas neoliberales y el turismo extranjero se volvieron atractivos, el gobierno federal, nuevamente, puso atención en la conservación. Globalmente, los países de los trópicos se hacían relevantes debido a que los bosques tropicales adquirirían atención por su valor biológico a la vez que se volvían sitios deseables para el turismo europeo y estadounidense. La emergencia de las ‘reservas de la biosfera’, el concepto de ‘desarrollo sostenible’ y ‘biodiversidad’ dan cuenta de un escenario en el que las relaciones entre ‘naturaleza’ y ‘cultura’ empiezan a comprenderse y significarse globalmente, según se expondrá más adelante.

Para finales de la década de los sesenta había una preocupación internacional por el medioambiente, existía ya la noción de que los problemas ambientales tenían efectos internacionales, la conexión entre el mundo y sus procesos comenzaba a evidenciarse. En 1971, la UNESCO creó el Programa del Hombre y la Biosfera (MAB, por sus siglas en inglés) con el propósito de replantear la conservación de la naturaleza para entenderla desde una agenda interdisciplinaria que buscaba establecer las bases científicas para mejorar, a largo plazo, las relaciones entre las personas y el ambiente. A diferencia de la figura de protección de los parques nacionales, las ‘reservas de la biosfera’ sí contemplaban la existencia de grupos humanos y la participación de éstos en la conservación. Para 1976, el programa MAB había establecido una ‘red mundial de reservas de la biosfera’. Es importante destacar que las ‘reservas de la biosfera’ no sólo fueron instrumentos de conservación de vanguardia, sino que sirvieron como unidad o indicador estándar del desarrollo sostenible y como un instrumento para crear y promover una cultura sobre el mismo (Khasev *et al.*, 2016). Las ‘reservas de la biosfera’ deben comprenderse como objetos científicos, geopolíticos y económicos más allá de la

mera intención por conservar la naturaleza y mejorar las relaciones entre los hombre y naturaleza.

Según señala Simonian (1995) el inicio del programa MAB y la conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente Humano de Estocolmo en 1972 implicaron para México una postura ambivalente, pues, mientras que el gobierno mexicano afirmaba no estar listo para abandonar el modelo industrial de desarrollo, los conservacionistas mexicanos adoptaron el modelo del desarrollo sostenible como alternativa a los parques nacionales. Científicos mexicanos, como el biólogo Gonzalo Halffter, fueron personalidades decisivas para establecer reservas de la biosfera en México. Halffter consideraba que la relación con la conservación de la naturaleza debía ser diferente en cada país, en el sentido de que lugares como México no podían darse el lujo de crear áreas protegidas en vista de la presión demográfica, la falta de aparatos administrativos para tales fines y la necesidad de utilizar la tierra para producir. Halffter insistía en que las reservas de la biosfera debían adaptarse a las especificidades de cada lugar en vez de adoptar un modelo global idéntico. En el ‘modelo mexicano’ (Halffter, 1984) se considera la integración de las poblaciones locales a las estrategias de conservación que se basaran también en beneficios para los pobladores. La historia mexicana que utilizaba tanto los vestigios indígenas del pasado, como los pueblos indígenas del presente y comunidades rurales mestizas para formar su idea de nación, de ningún modo podía concebir una naturaleza desprovista de presencias culturales.

De acuerdo con Halffter, las primeras reservas de la biosfera creadas en México con apoyo del gobierno de Durango en 1975 (La Michilía y Mapimí, 1975) habían considerado la inclusión de los pobladores en la conservación del germoplasma, vital para recuperar la región. Si bien, México había mantenido su propio estilo de conservación desde la administración cardenista, la crítica hacia los parques nacionales realizada por Halffter se basaba en que dichos sitios habían sido elegidos como ‘paisajes bonitos’ en vez de como ‘bancos genéticos de especies’. Las observaciones de Halffter exhiben cómo, a partir de los

setenta, no sólo prevalecen los valores estéticos del bosque de coníferas en la conservación de la naturaleza, al estilo europeo y estadounidense, sino también una nueva codificación de la naturaleza como ‘diversidad genética’, ‘almacén de genes’, ‘banco de especies’. Los ecosistemas mexicanos, por ejemplo, aquellos definidos por elementos como los chaparrales o los pastizales no tenían cabida en un modelo de conservación de la naturaleza estadounidense que diseñaba los parques nacionales a imagen específica de los bosques de coníferas, situación que podría cambiar a la luz del MAB.

México y otros países de los trópicos se convirtieron en focos de atención para la conservación hacia finales del siglo XX. La emergencia del término ‘biodiversidad’ también fue crucial para que se pensara en la conservación internacional y en el interés de crear una estrategia global para tal efecto en la que se contemplaran diversos ecosistemas. En 1985 se realizó en Washington el Foro Nacional sobre biodiversidad bajo el auspicio de la Academia Nacional de las Ciencias y el Instituto Smithsonian. Edward O. Wilson señala en el prólogo del libro compilado con las conferencias del evento que la creación del foro coincidió con un incremento en la preocupación por problemas ambientales internacionales que, aunque existía desde 1980, para 1985, año del foro, estaba ampliamente visibilizada entre la comunidad científica y los activistas. Según Wilson, el interés por la diversidad biológica se debía a dos fenómenos más o menos independientes. El primero era la acumulación de suficientes datos sobre la deforestación, la extinción de especies, así como la biología tropical que habían servido para afinar y focalizar los problemas globales medioambientales. El segundo fenómeno fue la creciente atención entre los lazos de la conservación de la biodiversidad y el desarrollo económico (Wilson, 1988).

Aunque la ‘diversidad biológica’ era mencionada desde 1968 por el científico conservacionista Raymond Dasmann (de Andrade Franco, 2013), fue Walter G. Rosen quien propuso el término durante la organización del foro de Washington en 1985. El tema ‘biodiversidad’ condensaba las preocupaciones sobre el cálculo de la pérdida de la

diversidad biológica, el peligro de su disminución y la ignorancia sobre la misma. En 1992, durante la Convención de la Diversidad Biológica propuesta por el Programa Ambiental de las Naciones Unidas en Rio de Janeiro se propuso una definición del término 'biodiversidad' que contemplaba: la diversidad de especies, la diversidad genética y la diversidad de ecosistemas.

Otro elemento ampliamente discutido en el foro de Washigton fue el 'bosque tropical' como una zona esencial para la conservación de la biodiversidad. Según la conferencia con la que Wilson (1985) participó en dicho foro, el 'bosque tropical' había llamado la atención de los biólogos evolucionistas y los conservacionistas por dos principales razones. La primera era que, aunque cubrían sólo el 7% de la superficie terrestre, contenían más de la mitad de especies de la biota mundial. La segunda razón era que los 'bosques tropicales' comenzaban a ganar visibilidad porque estaban siendo destruidos tan rápidamente que casi desaparecerían en el próximo siglo, y con ellos, cientos de miles de especies se extinguirían. Aunque se aceptaba que había otros hábitats en peligro, el 'bosque tropical' era el paradigma perfecto de la amplia crisis global. La conferencia de Wilson proponía al 'bosque tropical' como centro de la diversidad biológica y de cualquier discusión sobre la misma.

En 1986, por decreto presidencial de Miguel de la Madrid Hurtado, se creó la reserva de la biosfera de Sian Ka'an en el estado de Quintana Roo. El proyecto de estudios para el establecimiento de la reserva había comenzado en 1982, a cargo del Centro de Investigaciones de Quintana Roo (CIQRO) y apoyado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT). Con la creación de la reserva de Sian Ka'an,¹⁰

10 El apartado de 'Antecedes históricos' del MAB (1986) señala que: "De acuerdo con el Diccionario Maya Cordemex, Sian Ka'an significa hechizo o regalo del cielo. Este nombre se asocia al que dieron los antiguos pobladores de la región, a la parte sur de Quintana Roo". (75). El hecho de que la reserva se denomine con una forma maya implica una voluntad de identificar una región reconocida internacionalmente como laboratorio para la conservación de la biodiversidad y el desarrollo sostenible con la historia del territorio focalizada en el pasado prehispánico. Como señala Halffter (2011), México es uno de los pocos países en los que las reservas de la biosfera forman parte de la legislación, están contempladas en la Ley General de Equilibrio Ecológico y la Protección al Ambiente, en los artículos 46, 47 y 48.

México se alineaba a la agenda internacional de la conservación de la biodiversidad, pues esta zona de Quintana Roo, perteneciente al denominado 'bosque tropical', ecosistema que ya había tenido atención en el foro de Washington, sería identificada más tarde como uno de los 'hot spots'¹¹ de la biodiversidad.

Si bien es cierto que la designación de la reserva de la biosfera de Sian Ka'an era parte de una estrategia global para la conservación de la biodiversidad en la cual México resaltaba su papel como agente crucial en la investigación científica y en la agenda internacional, vale la pena pensar en las implicaciones de la creación de la reserva de la biosfera de Sian Ka'an dentro de la historia de la imaginación sobre los trópicos, el desarrollo sostenible y el programa MAB. Considerar la reserva de la biosfera de Sian Ka'an bajo los elementos antes mencionados tiene como propósito analizar cómo la obra de Durán dialoga con un espacio que hoy, además de reserva de la biosfera y patrimonio de la humanidad, también es depositaria de los desechos plásticos internacionales al mismo tiempo que es capitalizada como espacio en el que se consume 'la naturaleza'. Para comprender qué significa el establecimiento de Sian Ka'an como biosfera es imperante comprender la región dentro de una tradición occidental que ha imaginado el 'trópico'.

Los trópicos han sido pensados desde Europa como una zona de contraste, ya sea como una región edénica en tiempos precolombinos, o como lugares ricos en recursos pero difíciles de desarrollar porque escapaban al control de la gente de las regiones templadas.

11 Los 'hot spots' de la biodiversidad son un método para identificar aquellas regiones del mundo en las que se necesita atender la pérdida de la biodiversidad y guiar inversiones para la conservación. La idea fue desarrollada por primera vez por Norman Myers en 1988 para identificar los 'hotspots' de bosques tropicales caracterizados tanto por niveles excepcionales de endemismo de las plantas como por una grave pérdida de hábitat, que luego se expandió a un alcance más global. Conservation International adoptó los hotspots de Myers como su plan institucional en 1989, y en 1999, la organización realizó una amplia revisión global que introdujo umbrales cuantitativos para la designación de hotspots de biodiversidad. Una reelaboración del análisis de los hotspots en 2004 dio como resultado el sistema implementado hoy. Actualmente, se han identificado 35 puntos críticos de biodiversidad, la mayoría de los cuales se encuentran en bosques tropicales. Representan solo el 2,3% de la superficie terrestre de la Tierra, pero entre ellos contienen alrededor del 50% de las especies de plantas endémicas del mundo y el 42% de todos los vertebrados terrestres. En general, los hotspots han perdido alrededor del 86% de su hábitat original y es más probable que se vean afectados por el cambio climático. (5-6)

Los trópicos habían sido espacios enfermos, no higiénicos y afeminados que representaban una hazaña de conquista para el ‘hombre blanco’. El concepto ‘trópico’ fue producto de varios esfuerzos de exploración científica y categorización en una época de expansión imperialista. Según comenta Sutter (2014) respecto de la historia del imaginario ambiental de los trópicos:

En la segunda mitad del siglo XX, a medida que las generalizaciones condescendientes sobre la raza y el clima perdieron su atractivo, otros descriptores como "Tercer Mundo", "Mundo en desarrollo" y "Sur Global" reemplazaron los distintivos geográficos y raciales sobre el trópico. La mayoría de estas nuevas categorías enfatizan las explicaciones socioeconómicas para el subdesarrollo tropical en lugar del clima, el medioambiente o la geografía. Conforme esto sucedió, las dimensiones ambientales del discurso migraron hacia un esfuerzo insular por definir y proteger la naturaleza tropical como un almacén de la biodiversidad. Muchos de esos esfuerzos surgieron de campos de investigación en botánica tropical, agricultura tropical e incluso medicina tropical. El resultado sería otra subdisciplina científica tropical: la ecología tropical. (196).

La emergencia del término ‘biodiversidad’ como nueva denominación científica para los trópicos pero con un énfasis en la necesidad de crear una agenda internacional de la conservación no es una postura exenta de críticas. Sutter (2014) señala que este ideal plantea la pregunta de si se conserva para la gente y necesidades del ‘Primer mundo’ a costa de la gente que habita el ‘Tercer mundo’; después de todo, países como Estados Unidos son aquellos que más consumen las mercancías obtenidas de los trópicos.¹² Es notorio que, a la luz de un discurso occidental e imperialista que concibió los trópicos durante mucho tiempo como zonas que era imperante desarrollar, esta tendencia se ‘subvierta’ bajo el discurso de la biodiversidad. Ahora, desde organismos internacionales como la UNESCO, se prescribe la conservación de la biodiversidad de estas regiones

¹² Como lo han demostrado académicos como Richard Tucker y John Soluri, Estados Unidos ha sido el principal consumidor de productos tropicales y, por lo tanto, el principal impulsor del cambio ambiental tropical en gran parte del siglo XX, aunque el consumo europeo y asiático creció hacia el final del siglo. Durante el siglo XX, las regiones tropicales contaron con un conjunto distintivo de productos agrícolas. (Sutter, 2014: 193-194).

(trópicos) que contienen grandes cantidades de especies. No sólo hay un dictado internacional para conservar, sino que también se acompaña ese discurso con el del ‘desarrollo sostenible’, que debe ser ensayado en las ‘reservas de la biosfera’. Si antes, la preocupación occidental por los trópicos residía en la dificultad que estas regiones presentaban para el desarrollo, ahora el discurso occidental es que son problemas porque la pobreza de la gente causa la depredación tropical y, por tanto, la pérdida de la biodiversidad, como ejemplo, esta cita de 2005, publicada por el Comité MAB de Alemania: "En 1992, la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo (UNCED) en Río de Janeiro declaró la sustentabilidad como principio rector general para el siglo XXI. Dado que la pobreza es una de las principales razones para la explotación depredadora de la naturaleza, es necesario que la lucha global sea por la pobreza" (Platcher *et al.* 2005: 14) El foco del problema de la ‘depredación de la naturaleza’ es la pobreza y no los límites del crecimiento y los niveles de consumo de los países más ricos.

Durante la conferencia de 1992, de las Naciones Unidas realizada en Río de Janeiro, se identificaba que una de las causas de la contaminación era la pobreza (Naredo y Gómez-Baggethun, 2012). En 1971, el primer informe Meadows del Club de Roma había indicado la imposibilidad del crecimiento exponencial en un planeta con recursos finitos, lo cual puso en tela de juicio el modelo habitual de crecimiento económico. Bajo dichas observaciones se había propuesto la noción ‘ecodesarrollo’ para promover un tipo de crecimiento económico acorde a las características de cada localidad, pero Henri Kissinger, entonces secretario de Estado de los Estados Unidos, vetó el uso del concepto en foros internacionales, pues afectaba el modelo económico de los países industriales, por ello, el ‘ecodesarrollo’ se sustituyó por el término ‘desarrollo sostenible’ como una forma velada de adaptar el ‘crecimiento sostenido’ y dejar de lado el problema entre crecimiento y conservación (Naredo y Gómez-Baggethun, 2012). La pobreza de los trópicos era el problema de la conservación, como antes, en el discurso tropical del siglo XVIII y XIX lo

fue la raza o la enfermedad que impedía la empresa del desarrollo. La creación de Sian Ka'an como reserva de la biosfera y patrimonio de la humanidad tiene que ver con que los científicos mexicanos (Rojas y Palafox, 2018), pero el establecimiento de la reserva precisamente en esta zona geográfica no es ajeno a una 'actitud ambivalente' respecto de los trópicos, en la que dichos lugares representan un problema cuando están manejados únicamente por locales y no cuando son explotados o conservados por capital o instituciones extranjeras.

Según ha comentado Khasaev *et al.* (2016) las reservas de la biosfera funcionaron unidades de cultura, promoción y ensayo del 'desarrollo sostenible', pero si en el fondo la idea de conservar la biodiversidad está sustentada bajo una máscara del crecimiento como 'desarrollo sostenible' es pertinente pensar cómo la 'biodiversidad' conservacionista rige también una agenda internacional en la que el problema sigue enfocándose en la región y la gente que la habita en vez de criticar una historia de explotación colonial o los intentos nulos de un cambio radical y sistemático a la luz del calentamiento global. En el caso de Sian Ka'an, el discurso de las reservas de la biosfera como proyecto de vanguardia queda interrogado por el desecho plástico internacional que Durán utiliza en su obra para repensar el espacio no sólo como reserva de la biosfera, sino como un territorio interrogado por el excedente del progreso. Las foto-instalaciones de Durán interpelan los diferentes usos del espacio y su historia.

Aunque las intenciones de creación de la reserva de la biosfera de Sian Ka'an formaron parte de un intento en el que los científicos mexicanos protegían la tierra y garantizaban justicia social, es verdad que hoy el espacio no sólo es parte de una estrategia internacional de la conservación de la biodiversidad, sino también, un sitio en el que se comienza a explotar el consumo de la naturaleza. Si bien, cuando el turismo inició en la reserva funcionaba como actividad complementaria a la pesca (Rojas y Palafox 2018), para la década de los noventa comenzaron los apoyos económicos y operativos con el fin de impulsar el turismo en la región mediante "programas creados a nivel mundial

como los de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Organización Mundial del Turismo (OMT), los cuales buscaban el desarrollo y la creación de iniciativas de turismo sostenible realizadas en reservas de la biosfera" (Rojas y Palafox, 2018: 12). Martínez-Reyes (2016) señala que mientras que el proyecto de conservación de la biodiversidad influencia usos particulares del bosque maya en la reserva de Sian Ka'an, la industria que más impacto ha tenido en la región ha sido el turismo, ya que esta industria cumple un papel crucial en promover cambios en el uso del suelo y la tierra, así como en asignar significados nuevos a los paisajes y repercutir en los lugares, la gente y la naturaleza. Si bien, el programa MAB y los conservacionistas mexicanos buscaban que la reserva de la biosfera de Sian Ka'an no fuera sólo un 'paisaje bonito', la realidad es que hoy, buscar obtener ganancias mediante la venta de la ficción de la naturaleza prístina, por esas razones Quintana Roo se ha convertido en un mercado amplio para las experiencias de 'lo natural'. Martínez-Reyes (2016) comenta lo siguiente:

Mediante la capitalización de los símbolos culturales mayas y de las áreas naturales en sí, el gobierno y los empresarios han creado un nuevo paisaje para atraer un mercado turístico en particular. Debido a que el desarrollo de esta área está limitado al sur por la presencia de la reserva de la biosfera de Sian Ka'an, el estado de Quintana Roo y la ciudad de Felipe Carrillo Puerto comenzaron a desarrollar un ecoturismo alternativo en la periferia de la reserva, al mismo tiempo que comenzaron a identificar potenciales lugares para el desarrollo futuro en la Zona Maya. La re-definición de paisajes basados en las atracciones permite a los desarrolladores beneficiarse de una variedad de sectores del mercado turístico. Por un lado, tienen la "Riviera Maya" para cumplir con los requisitos de sol y playa. Por otro lado, a unos minutos, tienen la "Zona Maya", con su reserva de la biosfera, ruinas arqueológicas como Tulum y la población maya tradicional, con lo cual cumplen con los "requisitos eco-arcaheohistóricos" de la iniciativa turística Ruta Maya. (17)

El espacio de Sian Ka'an se muestra como una zona en la que conviven varios entramados de relaciones naturaleza-cultura. Por un lado, el discurso de la biodiversidad focaliza la región por un interés científico y coloca a México como sitio clave para

resguardo de especies. Sin embargo, la forma de conservar especies debe estar tutelada por organismos internacionales que sutilmente imponen su presencia en el manejo de los recursos del país y modifican las 'ontologías de la naturaleza' con la que la gente local se vincula al bosque tropical de la península (Martínez-Reyes 2016). Por otro lado, la tendencia global del turismo con la 'neoliberalización de la naturaleza'¹³ es una estrategia que promueve el 'consumo de lo natural': vender la idea de Sian Ka'an como un lugar natural-prehispánico. Aunado a estas tensiones, el desecho plástico internacional, producto residual de la globalización, asedia la costa de la reserva como un recordatorio de la historia material de una economía basada en combustibles fósiles y los límites del crecimiento, más allá de los buenos propósitos conservacionistas de vanguardia.

La obra de Durán pone a discusión el sueño internacional de la UNESCO con su deseo de preservar y proteger lugares y especies para una humanidad eterna. Al mismo tiempo, Durán reincorpora los fragmentos plásticos del mundo para vincularlos con la historia específica de esta zona de Quintana Roo. En capítulos posteriores se profundizará en la relación en la historia de Sian Ka'an, con énfasis en Punta Allen, lugar en el que Durán realizó sus foto-instalaciones.

La categoría de paisaje y patrimonio para analizar la obra de Durán

13 La neoliberalización de la naturaleza puede entenderse como la regulación de la naturaleza mediante diversas formas de mercantilización de ésta. A su vez, esto conlleva a nuevas territorializaciones; como por ejemplo, la administración y división de recursos y paisajes en formas que buscan controlar y frecuentemente excluir a las personas locales. De acuerdo con Igoe y Brockington (2007), la neoliberalización de la naturaleza ha surgido con nuevas redes de divisiones tradicionales del estado, organizaciones no gubernamentales (ONG) y empresas con fines de lucro. Estas redes están retóricamente unidas por ideologías neoliberales y están estrechamente vinculadas a la realidad de la biodiversidad. Para Martínez-Reyes (2016) este tipo de conservación neoliberal o lo que él denomina como la "industria de la naturaleza" privilegia nociones y prácticas occidentales sobre el entendimiento de la naturaleza y el humano, mientras que subsume ontologías locales; esta práctica puede rastrearse a las visiones coloniales de la naturaleza.

La categoría de paisaje, entendida como un entramado científico, político y estético atraviesa toda la investigación; no sólo porque el artista mismo conciba su trabajo como una transformación paisajística (*Transforming a Trashed Landscape*), sino porque el paisaje es una categoría que emergió gracias a la consolidación de la división entre ‘naturaleza’ y ‘cultura’. Esto quiere decir que el paisaje es la objetivación de las relaciones entre ambos términos vistos como separados. Al respecto de ello, Thomas (2012) refiere que cuando el mundo comenzó a pensarse como imagen, la visión se convirtió en el sentido imperante para la adquisición del conocimiento; el paisaje es producto de una sensibilidad moderna occidental que consideró que podía dominar la naturaleza gracias a que podía conocerla extrayendo leyes de ésta y simultáneamente contemplarla.

Durante los siglos XVII y XVIII, se estructuraron una serie de oposiciones como ciudad-campo; público-privado; objetivo-subjetivo, que se volvieron dominantes en el pensamiento moderno occidental. Debido a que la historia del paisaje se remite a la construcción de una ‘naturaleza’ y una ‘cultura’ distanciadas, el trabajo de Durán muestra una intención de problematizar la propia categoría de paisaje; pues a la vez que se remite a ella la reinterpreta al fusionar elementos contrarios que tuvieron su origen en las categorizaciones de la modernidad cartesiana. La categoría de ‘paisaje’ sirve a esta investigación para analizar cómo se configuran elementos naturales y culturales a través de la conjunción de elementos estéticos, políticos, históricos, científicos en el marco de la contaminación por plástico en el mar.

El paisaje no sólo resulta una categoría útil para el análisis y comprensión de la obra de Durán por apelar a los conjuntos de ‘naturaleza’ y ‘cultura’, sino también porque la producción de imágenes, mapas, y representaciones visuales como modos de definir propiedades nacionales es crucial para las prácticas espaciales que rigen el patrimonio, ya que, siguiendo los argumentos planteados por (Breglia 2009), la producción del

patrimonio utiliza representaciones espaciales para eliminar las prácticas ambiguas¹⁴ de los territorios con el propósito de fijar, localizar y definir los recursos sociales, culturales y económicos a lo largo del ‘paisaje nacional’. En este sentido, el trabajo de Durán problematiza el modo de concebir qué pertenece a quién y cómo son utilizados y concebidos los patrimonios naturales y culturales en un contexto en el que fenómenos como el plástico en el mar dificultan deslindar qué es ‘artificial’ o ‘natural’ y a quién pertenece el desecho que viaja por los mares del mundo hasta quedar varado en espacios con historias específicas como Sian Ka’an, reserva de la biosfera y patrimonio de la humanidad.

Antes de continuar, es necesario esclarecer qué se entiende en esta investigación por ‘patrimonio’. Comprendo esta noción como una red de objetos, comunidades, actores, leyes y prácticas que se mantienen en tensión, pero que simultáneamente abonan a los propósitos geopolíticos que cohesionan y consolidan la idea de la nación mexicana y la pertenencia de sus habitantes a ésta mediante una materialidad que es institucionalizada, fijada y difundida por el Estado. Según Elizabeth Ferry (2005), en México, el término ‘patrimonio’ funcionó para clasificar los rastros del pasado precolombino de manera similar a como, tras la Revolución francesa, las propiedades culturales sirvieron para integrar una idea de la nueva nación francesa.

Enrique Florescano (1997) señala que en el siglo XVII, la conservación del pasado indígena se alió al interés que los criollos tuvieron por identificarse con los pobladores

14 Por ambigüedad, Breglia (2009) señala la serie de significados que resultan cuando los intereses privados y públicos compiten para tener control y beneficio de los sitios arqueológicos. Mientras que el Estado mexicano busca dar al ‘patrimonio’ un significado inequívoco, la gente que habita los espacios patrimonializados tiene asigna diferentes significados y proporciona diversas historias y valores sobre los mismos sitios que muchas veces resultan ser prácticas y discursos contradictorios a los que la nación pretende dictar. Dado que las definiciones del patrimonio no pueden dar cuenta de la variedad de prácticas espaciales que a él se asocian, Breglia propone el término ‘ambivalencia monumental’ para dar cuenta de la diversidad y señalar que el patrimonio se construye mediante un proceso de negociación entre actores diversos. El estado pugna, a través de un corpus legislativo, por un significado homogéneo del patrimonio, pero las prácticas espaciales y los intereses económicos desplazan constantemente lo que en las leyes se estipula.

originales y el pasado más remoto de la tierra que habitaban como una obsesión. Para construir la noción del Estado fue necesario un proceso simultáneo de rechazo de la época colonial y creación de una identidad nueva. Para el México posrevolucionario hubo una reconstrucción de la identidad nacional que incluyó la transformación de diversos objetos, espacios, recursos y símbolos en bienes inalienables¹⁵ que, como sugiere del Palacio (2015) "despertaron sentimientos de patriotismo y por los cuales la población adquirió un sentido de pertenencia territorial y nacional, proteger dichos bienes se convirtió en una acción patriótica". (151)

La época cardenista replanteó los términos de las relaciones de propiedad y ligó el bienestar nacional y la soberanía a la inalienabilidad del subsuelo, así como a los derechos de los trabajadores y la tierra comunal. En este período, la conservación de la naturaleza -proyecto que había sido iniciado con Miguel Ángel de Quevedo- adquirió un nuevo matiz, pues la designación de parques nacionales protegidos (bosques de coníferas, siguiendo el ejemplo de Estados Unidos) se convirtió no sólo en un modo de cuidar los recursos naturales necesarios para el desarrollo del país, sino en una forma de proteger a la patria; de modo que 'herir' a la naturaleza se codificó también como una ofensa a aquélla.

Si bien mucho ha cambiado en la historia de la conservación de la naturaleza en México, puede afirmarse, siguiendo los argumentos de Lane Simonian (1995), que durante la administración cardenista se tejieron los lazos entre la conservación de la naturaleza y el simbolismo de que mediante estas acciones, también se cuidaba a la patria. La producción de los parques nacionales y la codificación de estos espacios

¹⁵ Ferry (2005) señala igualmente al respecto de este período lo siguiente: "Lázaro Cárdenas entró en la presidencia en 1934, su plan sexenal, al enfatizar la nacionalización del subsuelo, la autodeterminación de los trabajadores tal como se promulgó en las cooperativas de productores y la reforma agraria, llevaron las cuestiones de patrimonio nacional al centro del escenario. Al poner en primer plano estos aspectos de la Constitución de 1917, especialmente los Artículos 5 y 27, Cárdenas definió los objetivos del estado posrevolucionario en términos de la renovación de las relaciones de propiedad y vinculó la salud y la soberanía nacional con la inalienabilidad del subsuelo, los derechos de los trabajadores y tierras comunales" (201)

naturales como objetos que significaban el patrimonio mexicano serán cruciales para los modos posteriores de imaginar el patrimonio natural en México.

Como se ha mencionado, el trabajo de foto-instalación de Alejandro Durán en la reserva de la biosfera de Sian Ka'an no es únicamente la denuncia de un problema ambiental, es también una intervención espacial en una zona designada como patrimonio mundial de la humanidad por la UNESCO desde 1987. Este hecho es significativo en la medida en que la obra del citado artista puede insertarse en una discusión más amplia respecto a cómo la producción del patrimonio 'cultural' y 'natural' en México define objetos, paisajes y prácticas según convenga al objetivo político que este país, en tanto entidad nacional, promueve en cada coyuntura política-económica y social. Pese a que el proyecto de Durán no se propuso inicialmente como una crítica a la producción del patrimonio en México y en el mundo, su actividad de recolección, instalación y creación de fotografías sí puede interpretarse como un objeto sensible que desestabiliza y complejiza la imagen de Sian Ka'an como un paisaje representativo de la naturaleza mexicana que, a su vez, sirve como imagen del patrimonio de la humanidad. Las fotografías de Durán funcionan como un contrapeso a los discursos de las representaciones del patrimonio en Sian Ka'an tal como es concebido por la UNESCO, a saber, una zona predominantemente definida por la naturaleza y en la que la historia de la región, con excepción del pasado prehispánico, antes de ser reserva pareciera contar para poco en su devenir, más allá del interés por la conservación de la biodiversidad. Es necesario, recordar, como señala Ferry (2005), que en México uno de los aspectos más importantes respecto de los que actúa el patrimonio es la tenencia de la tierra, especialmente en comunidades indígenas, en ese sentido:

La integración de los pueblos indígenas en una política amplia ha sido crucial para la formación del Estado nacional mexicano desde la época de la Independencia. Debido a que las relaciones de propiedad, particularmente con respecto a la tierra, son aspectos constitutivos de la ciudadanía mexicana y la pertenencia nacional, la propiedad de la

tierra se ha convertido en el terreno sobre el cual se han luchado las cuestiones de integración y diferenciación indígenas. Y la propiedad de la tierra, a su vez, a menudo ha sido descrita por medio del patrimonio (202)

La obra de Durán, sin apelar directamente a los diversos discursos del patrimonio, sí incide en ellos desde la estética, como una práctica de intervención espacial que se suma a problematizar la relación entre tierra, pertenencia y nación en un contexto en el que, mientras la UNESCO designa objetos como las reservas de la biosfera patrimonios de la humanidad, se producen desechos perdurables como el plástico del mundo que llega a dichos sitios.¹⁶ Sus obras, por lo tanto, son una capa más en una red densificada de la historia de Sian Ka'an, como un espacio que ha sido re-diseñado por el Estado Mexicano para integrar a Quintana Roo, el 'borde exterior de la imaginación mexicana' (Pi-Sunneyer 2002) al territorio que compone el país. La obra de foto-instalación de Durán interroga las funciones de la imaginación espacial en la configuración de los símbolos nacionales y el patrimonio de la humanidad en la era de la sobreproducción de mercancías y desechos que presumen durar tanto o más que los restos de las culturas prehispánicas que constituyen también parte fundamental de la cohesión de la identidad mexicana.

¹⁶ Breglia (2006) señala que mientras que a lo largo del siglo XIX y gran parte del XX se resaltó el control de las cosas en el espacio respecto al patrimonio, el manejo contemporáneo y la utilización de las zonas patrimoniales han empezado a cambiar: "Esta nueva orientación hacia la explotación de los recursos patrimoniales está impregnada por el lenguaje y la lógica del neoliberalismo. En lugar de controlar las cosas en el espacio de acuerdo con la lógica de la soberanía territorial, el territorio del neoliberalismo interviene en el campo de las relaciones sociales, alterando las nociones de ciudadanía e identidad más allá de las realizaciones materiales del patrimonio" (33) Para Breglia esta transformación inicia con las reformas liberales de los años 1920-30, de acuerdo con ella, fue en ese momento en el que se 'sembraron las semillas' de la ambivalencia en dos frentes vinculados: "la codificación de la tierra y la categorización de las identidades subnacionales (específicamente indígenas). El patrimonio es un punto de intensificación en ambos frentes" (33). La ambivalencia referida por Breglia señala que en la práctica espacial del patrimonio la tierra "marcada" por albergar ruinas puede ser simultáneamente propiedad de la nación y propiedad privada.

Las fotografías de Durán y el entendimiento de la 'naturaleza' y la 'cultura'

De todas las críticas sobre la concepción de la 'naturaleza' y la 'cultura' como paradigmas enfrentados interesa enmarcar la obra de Durán como un trabajo que exhibe visualmente la insuficiencia de pensar en ambos términos como si fueran opuestos o estuvieran desconectados. Considero que las foto-instalaciones de Durán son un discurso que visualmente expone los límites permeables de la 'cultura' y la 'naturaleza' haciendo énfasis en la hibridación de objetos y espacios que históricamente han sido pensados como 'vacíos' o 'salvajes'. La intención de este apartado no es tanto hacer un recuento exhaustivo que pretenda compilar cómo y desde dónde ha sido tratado el tema de la 'naturaleza' y la 'cultura', sino exponer en qué sentido esta perspectiva es útil para pensar su obra en un espacio como Sian Ka'an. El objetivo de la siguiente sección es mostrar por qué la dicotomía 'naturaleza'- 'cultura' es problemática.

La oposición de 'naturaleza-cultura' puede entenderse como el planteamiento ontológico y epistemológico creado por el occidente moderno que señala que estos dos elementos se definen en tanto que uno se opone al otro en aspectos esenciales, puros.¹⁷ Así

¹⁷ Thomas refiere que: "Si tuviéramos que argumentar que la Ilustración representa una coyuntura en que los elementos distintivos del pensamiento moderno comenzaron a cristalizar, es significativo que fue en este momento que los significados de "cultura" y "naturaleza" comenzaron a cambiar. Como ha argumentado Ludmilla Jordanova (1989, 37), la "cultura" se ha referido hasta ahora a la crianza y el cultivo de los seres vivos, que ahora está más estrechamente relacionado con el desarrollo de la sociedad humana. Debemos recordar que este fue también un período en el que surgió el arte de gobernar, como el manejo de grandes colectividades humanas en términos matemáticos (y la noción misma de "la sociedad" como unidad de análisis) (Foucault, 1984b). A medida que la cultura se asoció con los aspectos cognitivos del progreso humano, Como sugiere Jordanova (1989, 25), tanto la cultura como la naturaleza han sido consideradas como aspectos del entorno en que se encuentra el organismo humano individual: uno relacionado con la tradición y la gobernanza, el otro con la biología y la geografía. Sin embargo, si la naturaleza y la cultura se encontraran alrededor de los seres humanos, también contribuyeron a la "constitución dual" de la humanidad. Para Descartes, los seres humanos estaban compuestos tanto de materia física, caracterizada por su extensión espacial, como de una materia incorporada, caracterizada por el pensamiento. La prueba de la existencia de este último en la manifestación del pensamiento mismo. En consecuencia, los seres humanos son tanto del mundo como del otro mundo, físicos y metafísicos. Una repercusión de la separación de la cultura y la naturaleza fue una gradual división del trabajo intelectual, finalmente formalizada en la

pues, bajo esta concepción, la naturaleza se define como la base de todo, el núcleo esencial y determinista de las cosas, todo lo no-alterado. Por otro lado, la cultura funciona como la cara complejizada del primer elemento; es todo lo manipulado, construido, arbitrario en significado e históricamente erigido. Sin embargo, este paradigma ha sido cuestionado ya desde diversas disciplinas, como los estudios de la ciencia, la filosofía ambiental, la ecología política, la teoría de género, la antropología, entre otras, como se verá a continuación con algunos ejemplos que tienen como fin demostrar cuáles han sido las principales objeciones que pueden plantearse a este paradigma.

De acuerdo con el antropólogo francés Phillippe Descola (2011), la oposición entre naturaleza-cultura es un concepto difícil de encontrar fuera de las lenguas europeas y, que, en todo caso, lo que pareciera ser un rasgo universal sería la designación de las entidades que tienen una interioridad y las que no. Este señalamiento hecho desde la antropología es una pista obvia de que naturaleza-cultura son paradigmas no intrínsecos a la 'humanidad' ni reales, sino parte de la trayectoria histórica formulada por el occidente y que ha sido llevada a calidad de universal en una empresa de conquista territorial que a su paso ha producido divisiones similares.

Descola no critica la dicotomía naturaleza-cultura en sí misma, sino el hecho de que, desde las exploraciones occidentales y los esfuerzos por conocer a otros pueblos se haya tratado de traducir y encasillar los conocimientos ajenos dentro de las categorías 'naturaleza' y 'cultura' sin preguntarse si la traducción era posible o pertinente en algún grado. Las visiones coloniales de la naturaleza son un ejemplo de estos procedimientos en los que se encuadró toda práctica incomprensible como 'natural' o 'salvaje'.¹⁸ Se tiene,

distinción de Dilthey entre las ciencias naturales y humanas." (Thomas, 2012: 13-14)

¹⁸ Debido a que el occidente englobó bajo estos dos parámetros todo lo que parecía novedad ante sus ojos, fue que muchas culturas y lugares se categorizaron como 'salvajes', es decir, alejados del paradigma de 'cultura' (heterosexual-patriarcal-europea). Al respecto de las características de la colonialidad de la naturaleza, Arturo Escobar menciona lo siguiente: "las principales características de la colonialidad de la naturaleza, según lo establecido por innumerables discursos y prácticas en la Europa post renacentista y más allá de ella, incluye: a) clasificación en jerarquías («razón etnológica»), ubicando a los no-modernos, los primitivos y la naturaleza en el fondo de la escala; b) visiones esencializadas de la naturaleza como fuera

entonces, que la idea de que naturaleza y cultura son elementos separados tiene una historia colonial y occidental que ha enmarcado el modo de enfrentarse a la otredad en términos de 'natural' o 'salvaje'. Tal idea colonial pese a que se ha ido modificando, perdura hasta nuestros días en varias formas. Considero que una de ellas es la designación de zonas como las reservas de la biosfera, especialmente cuando se plantea que se trata de un programa impulsado desde la UNESCO con una visión universalista del mundo que busca prescribir cómo deben relacionarse las poblaciones locales con la naturaleza.

La concepción del espacio americano habitado por indígenas como espacio vacío tiene una historia larga. En Quintana Roo, estado en donde se encuentra la reserva de la biosfera de Sian Ka'an en la que Durán realizó sus foto-instalaciones, la tradición se remonta a la época colonial, pero continuó siempre que el Estado tuvo intenciones de incorporar el territorio para sus objetivos geopolíticos; ya fuera negando la existencia de población en términos demográficos o bien, argumentando vacíos del poder hegemónico e incluso señalando la falta de "cultura", "civilización" o "desarrollo" y justificando así la necesidad de llevar el "progreso"; en casos extremos, según señala Macías (2004) se ha impulsado el desplazamiento de los pobladores originales mediante la expropiación justificando "el bienestar común" de la sociedad o el "interés nacional". Para Macías (2004), el despegue del turismo en la región del Caribe mexicano de las décadas de los

del dominio humano; c) subordinación del cuerpo y la naturaleza a la mente (tradiciones judeo-cristianas, ciencia mecanicista, falogocentrismo moderno); d) ver a los productos de la tierra como si fueran productos del trabajo únicamente, es decir, subordinar la naturaleza a los mercados impulsados por los seres humanos; e) ubicación de ciertas naturalezas (coloniales/tercer mundo, cuerpos femeninos, colores de piel oscura) afuera del mundo masculino eurocéntrico; f) la subalternización de todas las demás articulaciones de biología e historia a los regímenes modernos, particularmente de aquellos que despliegan una continuidad entre lo natural, lo humano y lo supernatural —es decir, entre el ser, el conocer y el hacer—. (Escobar, 2011:51). En la actualidad, en América Latina, al igual que otros territorios con historias de conquistas ejecutadas por occidente, el problema de la dicotomía naturaleza-cultura se complejiza con muchas otras que, podría decirse, nacen del mismo paradigma ontológico; entre las cuales podemos observar los tópicos de civilización-barbarie y centro-periferia, aún elementos imperantes que entran en juego para definir las agencias y trayectorias históricas de los países ante la comunidad internacional, así como las dinámicas al interior de los mismos.

sesenta y setenta, aunado a los nuevos desarrollos ecoturísticos de la Costa Maya son un modo contemporáneo de seguir creando el "espacio vacío". En este sentido, el establecimiento de la reserva de la biosfera de Sian Ka'an participa también de la idea de vacío, entendida en este caso como terreno primordialmente natural y en el que los habitantes originarios son presionados a adoptar ciertas prácticas y comportamientos que modifican su ontología de la naturaleza (Martínez-Reyes 2014). La presencia de la obra de Durán en la región pone en tensión la idea de los espacios vacíos al contextualizar el desecho internacional llegado a Punta Allen; por tanto, la propuesta estética de Durán conlleva a cuestionar la idea de la naturaleza salvaje que se corresponde sobre todo con una mirada colonial del territorio.

Otro punto útil para aproximarse al análisis de la obra de Durán es la crítica que Donna Haraway hace respecto de la visión de la 'cultura' y la 'naturaleza'. Ante la ficción del punto de vista siempre objetivo y total que la modernidad pretendía, Haraway (1984) recuperó el hecho de que el conocimiento siempre es situado, corporeizado y parcial; en esta apuesta, Haraway intuye que el modo de producir conocimiento tiene un efecto determinante —no sólo de nivel discursivo, sino material— en la creación del mundo. Por ello, señala la importancia de saber "qué historias cuentan las historias", en la medida de que éstas crean el mundo y cuentan/hacen nuevas historias sobre éste. Haraway, desde los estudios de la ciencia y el feminismo, ha elaborado una lectura historizada de la construcción de mundos socio-naturales y sus objetos científicos. En una apuesta creativa e irónica para demostrar la potencialidad de la ficción científica y la construcción de cuerpos y categorías, recuperó la figura del *cyborg* para referirse a borrar los límites entre físico-no físico; artificial-natural; animal-humano; máquina-humano; hombre-mujer. El *cyborg* es una figura crucial mediante la cual puede concebirse la obra de Durán, pues sus fotografías insisten en el borrado de los límites entre varios elementos: natural-cultural (al mostrar el desecho plástico como parte de la naturaleza), pasado-presente (al yuxtaponer ruinas mayas y restos de la cultura de consumo desechable), local-global (al

colocar el desecho internacional en un espacio específico considerado como representación patrimonial mundial).

Para Haraway, el *cyborg* permite hablar de un mundo de confusión de fronteras y ontologías múltiples que podría "tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tenga miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios" (Haraway, 1991: 7). Bajo esa misma línea de pensamiento, que busca señalar los modos en los que nos imbricamos en procesos de objetos, historias y especies, Haraway planteó el concepto de *naturalezas-culturas* (Haraway, 2003) para describir los vínculos permanentes entre esos ámbitos. El concepto de Haraway posibilita una reescritura de las oposiciones planteadas por la modernidad, en la cual se proponga una transcripción del mundo; se trata de reescribir la feminidad a la vez que toda práctica material subversiva (Parikka 2011).

La importancia de la crítica de Haraway se concentra en dar luz sobre el hecho de que la oposición naturaleza-cultura se encuentra codificada en muchos otros objetos y modos de pensar esencialistas que consisten no únicamente en una oposición de lo humano *vs* reino de las plantas, animales, hongos y bacterias, sino que incluye una ontología y jerarquía de los entes en cuanto a vivos o no vivos, sin reparar en qué medida profunda nos hacemos también con y a través de la tecnología. El pensamiento del *cyborg* es material, en el sentido de que la materia, la forma de organizar las cosas también habla de una postura política y de un modo de transcribir el mundo, de interpretarlo; por estas razones, la estética, entendida como la manera de hacer algo perceptible o manifiesto, es política y, por ello, el trabajo de instalación y fotografía de Durán da cuenta de la necesidad imperante de replantear oposiciones modernas de la naturaleza y la cultura.

Otra crítica a la dicotomía naturaleza/cultura conlleva, igualmente, un replanteamiento serio de la relación del progreso en términos de "atraso" y "modernidad", a la que Bruno Latour ([1991] 2007), desde los estudios de las ciencias o estudios de las

ciencias y tecnología, refiere diciendo que se trata de una palabra asimétrica dos veces, puesto que: "designa un quiebre en el paso regular del tiempo, y un combate en el que hay vencedores y vencidos" (2007: 27). Justamente, el 'paso regular del tiempo' del que habla Latour, es lo que la materialidad del desecho encarnado en las playas de Sian Ka'an es criticado y re-articulado en la obra de Durán: no hay éxito en el proyecto urbanizador, en la democratización del consumo o en la vanguardia ambientalista de la 'protección del medioambiente' mediante la creación de las reservas de la biosfera.

Latour cuestionó que, en efecto, las prácticas de la modernidad se hubieran regido permanentemente bajo esos dos polos binarios de naturaleza-cultura, pues, al mismo tiempo que la modernidad del siglo XIX, con su división de ciencias naturales y sociales ha creado objetos y campos especializados para esos dominios, también ha dejado proliferar formas híbridas. De acuerdo con Latour, lo moderno designa dos prácticas totalmente diferentes que deben permanecer disímiles para ser eficaces. Por un lado, las 'prácticas de traducción' que constituyen una mezcla de géneros de seres totalmente híbridos de naturaleza-cultura. Por otro lado, las 'prácticas por purificación', dos zonas ontológicamente distintas - la de los humanos y la de los no-humanos. La apuesta de Latour en este análisis sobre la modernidad radica en pensar lo híbrido como algo que se encuentra entre lo natural, lo artificial, lo tecnológico y lo social.

No obstante de que, como señala Latour, 'nunca fuimos modernos', en el sentido de que la modernidad nunca operó claramente con las delimitaciones naturaleza-cultura que se empeñaba en trazar, la insuficiencia e inoperatividad de una concepción antitética de naturaleza-cultura se vuelve cada vez más evidente gracias a procesos como el calentamiento global y otras manifestaciones de la crisis planetaria, especialmente cuando se considera que ésta tiene un origen antropogénico. Tim Morton dirá al respecto que el encuentro del tiempo geológico y el tiempo humano:

vuelve insignificante las propias herramientas con las que la modernidad ha tratado de hablar de lo no-humano: conceptos como ‘naturaleza’, ‘mundo’ e incluso ‘ambiente’ son ahora obsoletos. Aunque pueden ser útiles políticamente en algunas circunstancias, no son útiles heurísticamente en ningún sentido profundo, y, de hecho, pueden ser parte del problema y no de la solución (Morton, 2016: 229).

Lo anterior significa que, si bien, la distinción imaginada por la modernidad entre naturaleza-cultura, sujetos-objetos nunca funcionó *de facto* en su totalidad, ahora, los efectos y manifestaciones de la crisis trascienden cualquier comprensión significativa en esos términos. Contrario a ello, la oposición de esos términos, su concepción antagonista, dificulta la posibilidad de reconfigurar conceptos, desde que hemos constatado que la noción de ‘ambiente’ no es equivalente a un telón de fondo para las acciones humanas, sino el soporte y, a la vez, el modo en el que la historia misma se co-construye en marañas de *naturalezas-culturas*. Los paisajes de Durán, mediante la hibridación, exponen precisamente la insuficiencia de categorías como ‘naturaleza’ y ‘cultura’ cuando se entienden como elementos opuestos para pensar en el plástico marino y sus implicaciones en la reserva de la biosfera de Sian Ka’an.

La problematización de ‘naturaleza’ y ‘cultura’ como ámbitos opuestos ha devenido en la crítica simultánea de muchos otros binomios que se comprenden en términos antagónicos. A su vez, el ejercicio crítico implica no sólo un ejercicio reflexivo, sino productor, lo cual se relaciona con el surgimiento de nuevas perspectivas de estudio y herramientas para acercarnos a realidades que pueden entenderse como *naturaleza-culturas* (Haraway, 2003). La obra de Alejandro Durán mezcla objetos que históricamente, por diferentes procedimientos de objetivación, han sido concebidos mayoritariamente como opuestos: los paisajes idílicos de Sian Ka’an y el desecho plástico de la industria planetaria. Las creaciones de Durán son híbridos de naturaleza-cultura cuya estética no pretende mostrar lo prístino de la región de la reserva de la biosfera, ni tampoco a la basura como desecho despreciable, sino encontrar puntos de contacto entre

ellos precisamente para cuestionar bajo qué límites se define cada objeto, qué historias contribuyen a estandarizar tal o cual elemento como ‘natural’ o como ‘cultural’. La obra de Durán subraya la paradoja de que bajo el entendido de que ‘cultura’ y ‘naturaleza’ son opuestos, entonces se legitima la existencia de zonas naturales y limpias y zonas culturales a las que corresponde el desecho.

Implicaciones de la estetización de restos plásticos en el mar

Aunque la presencia de plásticos en el mar no es una novedad, pues desde 1970 se conoce la existencia del material en el océano (Jambeck, 2015), no ha sido sino hasta hace relativamente poco tiempo –principios de la década de los 90– que el tema fue trabajado con medios como los que las artes plásticas y la fotografía proveen. Alejandro Durán, ciertamente, no es el primero en utilizar formas estéticas que apelen a la existencia de contaminación por plástico en el mar, de hecho, el tema parece haberse convertido en una figura recurrente del arte contemporáneo, como puede verse en los trabajos de Barker (1992); McPherson (1994); Capellán (1996); Jordan (2008); Fran Crowe (2009); Tuula Närhinen (2013); Liboiron (2014); Yoldas (2014); Von Wong (2016), entre muchos otros.

Desde mi punto de vista, el tema del plástico en el mar y sus representaciones constituye un síntoma, el indicio de un interés específico por las relaciones naturaleza-cultura, una discusión antigua que actualmente se enmarca en el calentamiento global y en las múltiples manifestaciones socioambientales que modificarán radicalmente el aspecto e interacciones en el planeta, tales como la extinción masiva de especies, la acidificación de los océanos, el adelgazamiento de la capa de ozono, la escasez de agua dulce, los cambios en las temperaturas y climas de diversos ecosistemas, el agotamiento de fuentes de energía como el petróleo, entre otros.

La estetización¹⁹ de un problema político-económico-ambiental como es la existencia de restos plásticos en los océanos debe mirarse detenidamente, no sólo considerando la lectura del arte como "denuncia", sino problematizando los motivos e implicaciones que tiene el hecho mismo de la creación de objetos artísticos en torno a un asunto socio-ambiental como éste. La proliferación de producciones artísticas sobre el tema "plástico en el mar" indica una necesidad por crear objetos, mediante ejercicios especulativos que ayuden a entrever y aproximarnos al significado de la presencia de este objeto en el mar; más allá de los cálculos e, incluso, de los diagnósticos e implementación de soluciones que el conocimiento de corte científico pueda ofrecer.²⁰

En el caso de los trabajos fotográficos de Alejandro Durán, la estetización de los restos plásticos que llegan a las playas de Punta Allen a través del movimiento oceánico obligan a mirar el plástico lejos del contexto normalizado; despojado ya de su valor de uso, convertido en el residuo de un consumo y desecho global. El plástico se exhibe como una presencia que justamente conlleva a preguntarse la razón de que el sistema total implique necesariamente la existencia excesiva de residuos y que tenga al desperdicio

19 Siguiendo a Boris Groys (2016), la estetización puede entenderse en dos aspectos, el primero obedece a criterios de diseño que fomentan el atractivo de alguna herramienta para hacerla más seductora para el usuario; esta operación no impide el uso del objeto, sino, por el contrario, lo fomenta. El segundo aspecto tiene que ver con la herencia de la Revolución Francesa y los procedimientos para desfuncionalizar las formas políticas que residían en los objetos heredados por el antiguo régimen, a los cuales prefirieron convertir en cadáveres expuestos, en vez de destruirlos u ocultarlos. De acuerdo con Groys, este procedimiento resulta mucho más violento que la destrucción de las imágenes y los objetos del pasado, ya que convierte las antiguas formas en objetos de contemplación sin funciones políticas más que las del pasado clausurado y las de asegurar que ese pasado no volverá.

20 Aunque, como ya se ha explicado no basta con encontrar soluciones a los problemas, ya que se tienen múltiples raíces, sobre el problema del plástico en el mar, Boyan Slat ha creado *The Ocean Clean Up* con el propósito de limpiar el océano de plásticos, según su prototipo que ya se encuentra en estado piloto, la tecnología desarrollada por Slat y su equipo reducirá la basura oceánica acumulada en el Giro del Pacífico en un 50% en cinco años, de resultar exitoso. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=du5d5PUrH0I>; <https://www.theoceancleanup.com> Finalmente, aunque el mar pueda limpiarse de basura plástica, otros fenómenos como las microfibras procedentes de este material desde hace años se han infiltrado en cuerpos de animales y la cadena alimenticia. Mientras no se cuestionen las dinámicas que posibilitan la existencia de estos materiales, ninguna solución reparará el 'problema', pues no sólo se trata de una lógica de limpiar/ensuciar, mucho menos cuando la contaminación está interiorizada y muchas veces es imperceptible.

abundante como parte intrínseca de su operación. Lo que se estetiza, es decir, lo que se vuelve inoperante y caduco en las foto-instalaciones de Durán, es un sistema de valores regido bajo las categorías de naturaleza *vs* cultura. Las imágenes proponen mirar lo híbrido, el encuentro ruinoso entre el vestigio plástico y la naturaleza, es decir, la conjunción entre los fragmentos plásticos como resultado de la abundancia y saturación de mercancías obsoletas pero durables y los fragmentos de otro tipo de destrucciones, como los remanentes de la arquitectura maya y la ‘naturaleza’ codificada en la figura de la ‘reserva de la biosfera’.

La obra de Durán se sostiene, también, en la angustia existencial generada por la posibilidad de que un mar de desechos plásticos implique el fin de la vida de nuestra especie y de las especies que nos son agradables y útiles.²¹ Considerando el océano como la metáfora de la vida primigenia del planeta Tierra, la visión de un océano radicalmente distinto detona la especulación imaginativa de los posibles finales de la vida conocida y las nuevas emergencias de cuerpos y presencias que no necesariamente se alinean con la vida que privilegiamos, sino con seres, hasta ahora poco conocidos, capaces de acoplarse a los nuevos ajustes de ecosistemas que para otros se han vuelto tóxicos e inhabitables.²²

Además de saber racionalmente que el plástico marino existe, hay una necesidad de hacerlo sensible y esto es lo que alimenta la existencia de las fotografías que componen

21 No puede negarse el hecho de que la crisis planetaria pone en evidencia una chata ontología de la vida, en el sentido de que es verdad que no para todos los no-humanos, la ‘crisis’ representa una catástrofe. Un ejemplo de esto es la proliferación de bacterias *vibrios* en los fragmentos plásticos marinos (Zettler, Mincer *et al.* 2013) Aunque es cierto que se trata de bacterias similares a las del cólera que quizás pueden resultar perjudiciales para la vida humana, no podemos negar el hecho de que las bacterias fueron la vida primigenia de la Tierra y que la muerte de unos es la posibilidad de vida para otros. En el fondo, lo más grave de la catástrofe es percatarse de que al planeta le da igual si la atmósfera está llena de Nitrógeno o de Carbono y, aunque estemos ligados a otras especies, procesos y objetos, los únicos con el sentido de la existencia y la muerte somos nosotros. En este mismo sentido, Slavoj Žižek (2010) enfatiza que la naturaleza no es equilibrio, sino una serie de catástrofes, al señalar que vivimos de la extinción de materia orgánica que hemos convertido en combustibles fósiles que, a su vez, han permitido el desarrollo de objetos y consumo masivo de mercancías.

22 Véase, por ejemplo, los ensamblajes que el hongo matsutake, capaz de florecer en ambientes devastados por la actividad humana, como la radiación, puede generar. Anna Tsing (2015). *Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Reino Unido: Princeton University Press.

The Washed Up Project. Y pese a que todo el tiempo se produce conocimiento científico, no todo éste es objeto de reinterpretaciones desde el campo de las creaciones artísticas. En cuanto a ello, vale la pena recordar que la crisis planetaria ambiental no es únicamente una serie de procesos biofísicos, sino también una crisis de percepciones y significados en la medida que se trata de un proceso en el que de acuerdo a Boetzkes "tenemos [...] que recalibrar nuestros sistemas sensoriales para ajustarlos a la contradicción, la catástrofe y la volatilidad ecológica nacida de las actividades humanas que anulan y neutralizan antiguas historias de conocimiento local." (Boetzkes, *apud* Davis, 2015: 11).

Las fotografías de Durán no sólo apelan a las condiciones recalcitrantes del plástico en el mar y a las alianzas que genera en interacción con el medio-ambiente,²³ sino también, recuperan el hecho de que la existencia y multiplicación del plástico no puede desvincularse de una historia de explotación de recursos naturales y desecho prominente que ha definido la paradoja de la destrucción y la tecnología, por lo menos radicalmente desde el siglo XX. Los plásticos son un material inquietante en cuanto a que, por un lado, se trata de un objeto fabricado mediante restos fósiles que se convertiría también, a su vez, en un registro estratigráfico para señalar la era plástica, por ello:

Debido a que están hechos en parte de petróleo, los plásticos se han convertido en un indicador de la disminución de los recursos naturales y la acumulación de contaminación sintética, con su degradabilidad limitada que señala procesos indefinidos de degradación ambiental. Los plásticos simplemente se niegan a desaparecer, y su recalcitrancia

23 Max Liboiron (2015) señala cómo las condiciones materiales del plástico han implicado la reconfiguración del significado de contaminación: "Los materialistas que señalan que todo está, en cierto sentido, vivo'(Bennett, 2009: 117) necesitan ser más específicos, ya que 'se saca más de una atención cercana a la especificidad de la materia en cuestión, en oposición a una analogía general de 'vida ' (Braun y Whatmore, 2010, xxix). La diferencia entre los plásticos PET utilizados en las botellas de refrescos y los plásticos de PVC utilizados para las tuberías de agua es importante porque los materiales se fragmentan, viajan e influyen en los cuerpos de forma diferente. Importa si ese PET o PVC está en el agua, en el estómago de bacalao o en el estante de una tienda porque causará un daño diferente y causará diferentes tipos de daños, en cada caso. [...] El tamaño, el destino, el peso, el color, la proliferación y la composición molecular no son solo características de la materia, sino que son profundamente importantes para mi definición de agencia material." (Liboiron, 2015: 5)

material nos obliga a reconocer las formas en que los plásticos persisten mucho después de que se agota su valor de uso. (Gabrys, Hawkins *et al.*, 2013: 3).

En este sentido, el plástico resulta un material interesante en su tratamiento estético porque no sólo apela a un problema actual de contaminación, sino que estetizar el plástico implica establecer un diálogo con años de mercados y mercancías exitosas, tiempos de consumo y desecho acumulado en la materialidad del objeto. Después de todo, como muestran los datos,²⁴ la contaminación marina por plástico inició en los sesenta y, en tan solo una generación, se ha incrementado drásticamente. Lo anterior implica que lidiar con el aspecto de ‘contaminación’ es lidiar con tiempo acumulado e historia encarnada en el objeto; las fotografías de Durán recuperan este tiempo y empalman el tiempo de una ruina sobre otra: las construcciones mayas de Sian Ka’an; la historia de Punta Allen; la ‘naturaleza’ convertida en patrimonio mundial bajo la figura de una reserva de la biosfera y el plástico.

Vale la pena subrayar que la definición del plástico como ‘problema ambiental’ tampoco es un hecho obvio. El significado que damos a los objetos se construye por cadenas que ensamblan tecnologías, prácticas, discursos (entendiendo también el visual), e intereses políticos; así lo demuestra Hawkins (2013) en su estudio sobre las topologías de la desechabilidad del PET. Hawkins (2013) señala que las propiedades que dotan de valor y cualidades a los bienes nunca están fijas, sino, por el contrario, se "montan" por una serie de redes e interacciones múltiples en las que no hay un sólo factor, sino colaboraciones que van modificando cuerpos, materiales, prácticas de consumo, economías y realidades de desecho. Hoy en día, la durabilidad del material, que alguna vez se consideró como uno de los puntos más favorables (Meikle, 1995) se ha transformado en un

²⁴ "La producción de plásticos ha aumentado en los últimos 50 años, de 15 millones de toneladas en 1964 a 311 millones de toneladas en 2014, y se espera que se duplique nuevamente en los próximos 20 años, a medida que los plásticos llegan a tener cada vez más aplicaciones." (Ellen McArthur Foundation, 2016:17). De acuerdo con el reporte realizado por la Ellen MacArthur Foundation para 2050, si no se revierten las dinámicas de producción, consumo y desecho de plástico, habrá más plástico que peces en el océano.

signo negativo. Me parece que la emergencia de este significado no responde exclusivamente al descubrimiento de nuevas formas en las que el material puede llegar a perjudicar la vida de mucha fauna marina, sino al régimen de visibilidad, es decir, a la exposición mediática, a las formas y figuras que ha adquirido el plástico en el régimen de lo que puede ser visto. En cuanto a ese asunto, las formas visuales provistas por los objetos artísticos como las fotografías de Durán no son un tema menor en la medida que codifican sensibilidades, es decir, generan actitudes hacia los objetos y las prácticas alrededor de éstos. Con lo anterior quiero decir que sí importa si hablamos de los plásticos desde el discurso de las ciencias, desde la fotografía de un microscopio, desde la publicidad o desde una práctica asumida como artística.

Respecto del plástico, la vista es un sentido clave para definir la presencia como ‘contaminación’; no es fortuito que con frecuencia el plástico llegue a adquirir este estatus justo cuando ya no es un bien mercantizable y, fuera de la estantería, ocupa el lugar de ‘lo natural’ en playas, bosques o reservas de la biosfera, tal como muestran las fotografías de Durán. La preocupación por el plástico como agente contaminante tiene un gran componente visual, porque, a diferencia de otros tipos de polución,²⁵ el plástico tarda mucho tiempo en alcanzar dimensiones imperceptibles para el ojo humano. De hecho, aunque el 92% de la presencia marina de plásticos en el océano sea de microplásticos (<5mm) las representaciones que atrajeron a los receptores fueron aquellas que exhibían al plástico como una presencia evidentemente llamativa por sus dimensiones y colores.²⁶ Pareciera que las cosas que no se ven no existieran, de ahí la importancia de la representación en la creación del mundo, pues –aunque la mayoría de los plásticos oceánicos sean fragmentos milimétricos que jamás terminan por desaparecer y, al contrario, continúan incorporándose en la cadena alimenticia– la comunicación visual se

²⁵ A excepción de los microplásticos, es decir, los fragmentos de plástico reducidos a menos de 5mm. Como ejemplo de contraste puede pensarse en la radioactividad, cuya presencia no es detectable a simple vista.

²⁶ Tómese como ejemplo las fotografías de albatros muertos a causa de la ingestión de este material en la isla de Midway, realizadas por el fotógrafo Chris Jordan (2008).

vuelve determinante a la hora de señalar algún agente como ‘contaminante’ o ‘problemático’ y mucho depende de las técnicas utilizadas para presentar al objeto, por lo que no es lo mismo mostrar fotografías de cadáveres de animales fallecidos a causa del plástico, que jamás mencionar al material en la representación que de éste se hace. En el caso de las fotografías de Durán, en sólo una ocasión se hace referencia a la palabra ‘plástico’, por el contrario, la articulación de las escenas fotográficas y sus títulos buscan enfatizar las mimetizaciones del material con componentes orgánicos que juzgaríamos como ‘parte del paisaje natural’; este aspecto será explorado en capítulos siguientes.

El plástico sigue encontrándose con otros cuerpos y lugares mucho después de que ha dejado de ser un objeto de consumo. Su ‘vida’, su acción, efectos y relaciones no terminan cuando el humano se desentiende del material y lo coloca en la categoría de ‘basura’; muy por el contrario, adquiere una presencia fortalecida y visible que se afianza y perdura para demostrar que, como señala Bennett (2010), los objetos no son sólo reducibles a los contextos en los que los humanos los configuran y nunca quedan agotados completamente por su semiótica (2010: 5).

Las fotografías de Durán, enfocadas en tratar el plástico en el mar y el lugar de éste en una reserva de la biosfera, exhiben el fracaso del proyecto de la modernidad y las hazañas de la industria en su deseo por construir categorías limpias de naturaleza-cultura, pues por un lado los plásticos implicaron la llegada de un nuevo estado de "control sobre la naturaleza" (Meikel 1995); pero por otro lado, funcionaron como parte esencial de la economía de la obsolescencia cuyo irónico vehículo es un material que se empeña en permanecer mostrando la insuficiencia y la paradoja creada al concebir a la ‘naturaleza’ y a la ‘cultura’ como elementos opuestos.

Me parece que, si bien, Durán concibe que parte crucial de su proyecto es la educación infantil respecto del desecho, y la concientización (Comunicación personal, junio 2017), mi acercamiento pretende ir más allá de las intenciones enunciadas por el artista y de la sugerencia de ‘salvar’ la naturaleza de la reserva; por el contrario, he

utilizado su obra como síntoma de la paradoja ocasionada por pensar que el planeta no está comunicado temporal y espacialmente y que vivimos en un mundo finito en el que el sistema económico concibe el crecimiento ilimitado. Desde mi perspectiva, la obra de Durán va más allá de las intenciones pedagógicas, por ello he decidido analizar cómo las imágenes de *The Washed Up Project...* exhiben varias situaciones paradójicas, como el hecho de conservar la naturaleza en forma de ‘reserva de la biosfera’ cuando el desecho global no deja de producirse y no existe un cuestionamiento radical a la economía, o bien, en el contexto conservacionista de la ‘industria de la naturaleza’ (Martínez 2016) que busca mercantilizar las actividades de conservación y modificar las relaciones ontológicas, sociales, transgeneracionales que los habitantes de Sian Ka’an han mantenido con su territorio.

La pregunta general de esta investigación busca responder cómo se resignifica la relación naturaleza-cultura a partir de la propuesta de intervención paisajística de Durán y cómo contrasta la visión del paisaje propuesto en las fotografías de Durán con la imagen del paisaje patrimonial que se propone desde el discurso de la UNESCO y el ‘patrimonio de la humanidad’. He pensado la presente ICR como tres aproximaciones al trabajo de Durán. El primer capítulo, titulado "Los paisajes de la huella atropogénica", se concentra en explorar cómo las fotografías de Durán construyen paisajes que responden a una experiencia particular de la temporalidad, la cual está posibilitada por el conocimiento de que el ser humano es capaz de incidir determinadamente en el aspecto y dinámicas de la Tierra. El argumento general del primer capítulo es que, no obstante el paisaje como representación visual surgió gracias a la visión de la naturaleza como un objeto pasivo que podía apropiarse por medio de la mirada, en el momento actual de crisis socio-planetaria, la premisa de que hay una brecha entre el observador y el objeto se diluye; Durán reinterpreta el género paisaje para proponer un entendimiento nuevo de las relaciones entre ‘cultura’ y ‘naturaleza’.

El segundo capítulo, titulado "Paisajes híbridos: la visión del espacio y el patrimonio" discute cómo la obra de Durán se relaciona con un espacio convertido en patrimonio mundial de la humanidad. En este capítulo, se propone que las fotografías de Durán funcionan como un contrapeso a la imagen patrimonial de Sian Ka'an promovida por la UNESCO, ya que, mediante la apropiación y recreación de diferentes símbolos patrimoniales (ruinas prehispánicas, petróleo, jade) utilizando el desecho plástico internacional, el trabajo de Durán complejiza la construcción de los patrimonios nacionales y el patrimonio de la humanidad.

El tercero y último capítulo, titulado "La reserva de la biosfera de Sian Ka'an y un nuevo modo de imaginar el vacío en Quintana Roo" se concentra en utilizar la obra de Durán para criticar las implicaciones de la patrimonialización de la naturaleza. La premisa de este capítulo es que la acción de delimitar una zona como reserva de la biosfera y posteriormente convertirla en patrimonio mundial de la humanidad fetichiza la naturaleza, la convierte en el tipo de ruina que señala Gordillo (2014) en su estudio sobre la región argentina del Chaco, a saber: un resto sobre el cual se impone una visión hegemónica del pasado a la vez que se niega la conexión que dicho objeto tiene con el presente. El hecho de considerar algo como ruina denota, según Gordillo, una visión burguesa sobre los objetos que busca negar las violencias y destrucciones históricas producidas por el capitalismo, como si en vez de reconocer la destrucción se quisiera señalar que lo que se hace es conservar.²⁷ Es sintomático, por ejemplo, que habiendo 23

²⁷ Para demostrar cómo las actitudes ante los remanentes que son codificadas como ruinas o como escombros según la relación que las personas establecen con los objetos, Gordillo (2014) recurre a la etnografía de Breglia sobre los sitios arqueológicos de Chichén-Itzá en el estado de Yucatán. Breglia (2006) señala que los habitantes no se identifican con las ruinas que los arqueólogos buscan posicionar como los restos de una civilización gloriosa, sino con "las verdaderas ruinas de Yucatán": las haciendas henequeneras en las que por años trabajaron en condiciones muy similares a la esclavitud. Esta actitud, según la interpretación que hace Gordillo, demuestra que mientras que las ruinas prehispánicas son enaltecidas, las élites no pueden comprender en qué grado la negatividad de los escombros afecta a los locales. Un hecho similar puede pensarse acerca de cómo la conservación de la naturaleza en forma de reserva de la biosfera privilegia ciertas actitudes y relaciones en estos espacios que difieren de las ontologías locales y los modos de habitar el espacio; en ese sentido propongo que la naturaleza de la reserva es una de las nuevas ruinas creadas por la destrucción capitalista.

sitios arqueológicos en la región de Sian Ka'an según el INAH,²⁸ los habitantes de la región de Punta Allen, lugar en el que Durán realizó sus instalaciones, no los reconozcan como tales y no busquen conducir al turismo a dichas zonas. En cambio, la promoción de diferentes experiencias de la naturaleza (avistamiento de aves, caminatas, visita a canales) así como el ingreso de camionetas confeccionadas al estilo safari a la reserva sea el modo en el que se codifica el espacio como patrimonio. El capítulo tercero conjuga también la historia de Punta Allen con las imágenes de Durán para contrarrestar la idea de que Sian Ka'an es codificado según la UNESCO primordialmente como un 'patrimonio natural'.

Así pues, a partir de la práctica de recolección de fragmentos plásticos, intervención y fotografía que Durán realizó en la reserva de Sian Ka'an, el presente trabajo busca proponer una interpretación alternativa de la creación de patrimonios naturales y culturales en un contexto en el que el plástico marino y otras dinámicas antropogénicas redefinen el aspecto y relaciones en el planeta.

28 "La reserva se ubica dentro de lo que fueron los cacicazgos de Cohuah y Uaymil durante los periodos Clásico y Preclásico maya. Se han inventariado 23 sitios arqueológicos entre los que destacan las ruinas de Chenchomac; Chunyaxche, Vigía del Lago, Oxamach, Tampak y El Plantal, además de un canal de 24 km que une Chanchah, Veracruz con la Bahía de la Ascensión. Se han descubierto varios entierros humanos, cerámica y materiales de unos 2,300 años de antigüedad." (CONABIO 2016).Pese a notrarse de una zona con ruinas 'consagradas' con las zonas de Tulum, no deja de ser llamativo que la principal ruina a visitar en Sian Ka'an no sean los remanentes de la arquitectura prehispánica, sino la 'naturaleza' de esta zona reservada.

CAPÍTULO 1. Los paisajes de la huella antropogénica



Mar (2013)

¿Qué sucede cuando el ‘mar’ que estamos acostumbrados a ver desde la perspectiva "ortodoxa" de los paisajes es un mar conformado a partir de la unión de diversos plásticos azules y el agua? Nada extraño habría en la fotografía de Durán que se muestra arriba de no ser porque en primer plano el espectador se topa con diferentes objetos plásticos de color azul. Si los fragmentos plásticos no estuvieran presentes, muy probablemente la imagen no tendría nada especial, ya que de inmediato sería identificada como la vista común y repetida *ad nauseam* en fotografías de vacaciones familiares y calendarios con títulos como "El mar", "Las nubes y el mar", "Las rocas y el mar"; etcétera. Si no existiera el plástico en la imagen, *Mar* sería cualquier fotografía de paisaje natural. Sin embargo, nunca ha habido nada natural en el paisaje; de hecho, denominar algo como ‘paisaje’

implica ya el filtro de una sensibilidad pasada por criterios estéticos y contemplativos de lo que llamamos 'naturaleza'; es decir, señala una idea específica de naturaleza y un modo de objetivar el territorio por medio de una imagen que puede contemplarse "desde afuera", casi siempre sin implicaciones.

Identificar una vista del mar como lugar común en el género de paisaje señala de antemano una educación de la mirada; pero, como Maderuelo (2002) indica, el paisaje nunca está dado, "sino que se trata de un constructo, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura." (12). En este sentido, el paisaje es una *arteficialización*, como propone Alain Roger (2000); una puesta en escena o entramado de diversas historias, tiempos, objetos, relaciones y técnicas urdidas mediante formas artísticas que, a su vez, condicionan gustos y miradas. Igualmente, en su estudio sobre Humboldt y la invención del paisaje, Castrillón señala que "El paisaje no tiene ninguna relación con lo puro, con una naturaleza naturalizada, sino que está compuesto de infinidad de pliegues que se han ido construyendo y se siguen construyendo, y que han realizado la infinidad de variaciones paisajísticas." (Castrillón, 2000: 27)

En "Archaeologies of Place and Landscape", el arqueólogo Julian Thomas (2001) indica que el concepto de paisaje es complicado debido a que su significado es cambiante y múltiple; Thomas propone que el término, aunque amplio, puede definirse de dos maneras: el paisaje como topografía de una determinada región o un fragmento de tierra que puede ser observado desde un punto de vista privilegiado. Asimismo, el paisaje también puede comprenderse como un objeto, una experiencia o representación; de acuerdo con Thomas (2001) frecuentemente estos términos se mezclan. Por estas razones, cabe destacar que no es fortuito que Durán utilice el género paisaje ni que la fotografía mostrada al inicio de este apartado apele al mar en el título y omita la evidente presencia de restos plásticos, ya que históricamente la tradición paisajística ha permitido

comprender al paisaje como la imagen ‘sin filtro’ de la naturaleza;²⁹ el paisaje pretende hacernos creer que *es* la imagen de la naturaleza, ¿qué implica entonces que Durán construya imágenes como ésta en el espacio de la reserva de la biosfera de Sian Ka’an apelando a la tradición del paisaje occidental?, el presente capítulo busca responder dicha interrogante.

Hay que señalar que el surgimiento del paisaje constituyó una nueva forma de ver el mundo enraizada en una visión moderna que dividió sujetos de objetos, cultura de naturaleza; así refiere Thomas (2001) al decir que:

Mientras que los pensadores del Renacimiento retrataban a la humanidad luchando por someter a la naturaleza, en el trabajo de Galileo y Newton, la naturaleza se convirtió cada vez más en una realidad mecánica gobernada por leyes cognoscibles, a las cuales Dios y los humanos eran externos. Estas leyes de la naturaleza se expresaron en términos de relaciones causales entre entidades definibles. La mente, el valor, la ética y la divinidad se oponen así al movimiento y a la materia, los objetos de la ciencia (Collingwood 1945: 100). Esto tuvo dos consecuencias importantes: el crecimiento de una actitud instrumental hacia el mundo y sus criaturas; y, con el eclipse de la religión, el proyecto de la Ilustración de fundamentar la moral y la gobernanza en la razón humana autónoma (Gray 1995: 147). Estos desarrollos están detrás del surgimiento de lo que Martin Heidegger (1997: 129) denominó la "era del mundo", una época en la que el mundo llega a ser concebido y captado como una imagen que puede ser aprehendida por la humanidad. En cierto sentido, la humanidad usurpó gradualmente a Dios en la era moderna, asumiendo una posición en el centro de la creación. (169)

Estos procedimientos de objetivación del mundo como imagen que refiere Thomas en la anterior cita confirieron poder a la visión por encima de otros sentidos, de modo que

29 El término ‘paisaje’ es utilizado en el habla común como sinónimo de ‘naturaleza’; esta equiparación señala que ambos conceptos tienen un origen emparentado (Maderuelo 2005) y que, en realidad, cuando se denomina ‘paisaje’ a alguna vista particular es porque el espectador se sitúa estéticamente ante lo que mira. Sin embargo, no ha existido desde siempre una cultura paisajística que concibiera que ‘naturaleza’ y ‘paisaje’ funcionaran como términos casi sinónimos. La emergencia del paisaje, comprendido como la posibilidad de la contemplación estética de la naturaleza, se atribuye al Renacimiento italiano, momento en el que sucedió la primera revolución en la forma de mirar, acompañada de estudios de perspectiva realizados por Petrarca y Lorenzetti, así como nuevas prácticas de registro sobre las observaciones de la naturaleza (Milani 2006).

ésta se ensalzó como el sentido dominante en la adquisición del conocimiento: se conoce lo que puede verse, objetivarse con imágenes, medirse; de este modo, la naturaleza es convertida en un objeto que puede observarse pasivamente, como si el ojo humano estuviera fuera de ella y, gracias a la capacidad de la visión, lograra apropiarse de lo mirado. Thomas posiciona la emergencia del paisaje moderno occidental como una combinación entre "la concepción del mundo como imagen y objeto, y la concepción del ser humano como observador externo" (2001: 170), al final de este capítulo se retomará el sentido en el que esta división (observador y paisaje-naturaleza) es matizada en los paisajes de Durán. Por ahora, basta decir que, al principio, el paisaje denominaba un tipo específico de representación pictórica y quienes comisionaban este tipo de representación -los paisajes- no eran quienes vivían directamente de la tierra, ni quienes habitaban el campo cotidianamente, sino quienes podían apropiarse de la tierra, mirarla como recipiente de cosas que podían ser comercializadas, contabilizadas y medidas; en la línea de ese argumento, Cosgrove (1984) apunta que el paisaje es una relación específica entre tierra y sociedad, cuyo surgimiento estuvo condicionado por una forma de mirar novedosa que, de acuerdo con sus premisas, está vinculada al capitalismo pues dicho régimen modificó la manera en la que el espacio era comprendido para dar resultado a una división global del trabajo que aún hoy determina la geografía social y económica.

Como Cosgrove señala, el paisaje está posibilitado por un cambio en la forma de producir el territorio y en ningún sentido, ese cambio en la manera de concebir las relaciones entre la tierra y la sociedad es ajeno al uso de elementos sensoriales y estéticos, por ello, el paisaje tiene que ver con un nuevo modo de mirar en el que el placer de la contemplación de lo representado no necesariamente está relacionado con un involucramiento corporal directo en la producción de éste más allá de la posición de observador externo que mantenía quien disfrutaba del paisaje como objeto para la vista.

Como se ha señalado, el paisaje siempre es un objeto sensible con motivos políticos que muestra determinada relación entre 'naturaleza' y 'cultura'. Los paisajes creados por

Durán exhiben la complejidad de las relaciones entre 'naturaleza' y 'cultura'. La articulación de paisajes híbridos en los que se señala el límite poroso entre 'naturaleza' y 'cultura' está posibilitado por una nueva dimensión del tiempo en la que la trayectoria geológica del planeta y la historia de lo humano se cruzan (encuentran). Lo anterior implica considerar, como señala Morton (2013) que "ésta no es sólo una era histórica, sino también una era geológica. O mejor dicho: ya no podemos pensar únicamente en la historia como exclusivamente humana" (5) La intersección de la historia de la Tierra y la historia humana de la que habla Morton obliga a replantear las relaciones entre la naturaleza, los objetos, los humanos, los espacios; por ello, al situar el surgimiento del paisaje moderno occidental como el resultado de la separación entre el observador y una naturaleza concebida como entidades y eventos discretos de los que pueden crearse leyes, resulta pertinente proponer que los paisajes de Durán replantean y desdibujan la postura de que en el paisaje se representa la naturaleza del que el humano se apropia.

La presencia generalizada del desecho plástico en todas las playas del mundo muestra que lo que se ha entendido separado ('naturaleza' y 'cultura') está en realidad vinculado de forma compleja y hasta inesperada. En ese escenario planetario, el trabajo de Durán articula paisajes en los que se exhibe que la huella antropogénica implica el fin de la división entre 'historia natural' e 'historia de la humanidad'. Esto quiere decir que, al saber que nos encontramos en un planeta de alianzas contingentes entre procesos humanos y naturalezas, tenemos que aprehender el sentido de la vida de la especie humana en relación *con*, ya que, como señala el historiador Chakrabarty: "Lo que el calentamiento del planeta amenaza no es al planeta geológicamente en sí mismo, sino las condiciones, tanto biológicas como geológicas, de las cuales depende la supervivencia de la vida humana, tal como se ha desarrollado en el período del Holoceno." (Chakrabarty, 2009: 213). Los paisajes de Durán emergen como representación de una comprensión del tiempo, en la que el significado, la sensibilidad de estar en el mundo se recalibra debido a que la existencia humana (más que la del planeta) se ve amenazada.

En la obra de Durán no se trata de focalizar al plástico sólo como un cáncer planetario, como una encarnación satánica opuesta a la naturaleza sacra que no debe perturbarse, sino de contemplar la posibilidad de que el planeta continúe existiendo con nuevas formas de vida y procesos físico-químicos que no necesariamente implican la continuación de la vida humana, ni de las especies que nos son agradables y útiles, ese, precisamente, es el peso que se plasma en un paisaje como el de Durán, en el cual el plástico ‘habita’ el espacio de Sian Ka’an aliado con la ‘naturaleza’, pero en el que la única presencia humana reside en el desecho convertido en fragmento de lo ‘humano’ o lo que, por lo menos, desde 1960, ha cifrado la cotidianidad de la historia material humana: objetos obsoletos de consumo.

La obra de Durán da un soporte visual a lo que el discurso científico se ha planteado desde el año 2000: la posibilidad de que el ser humano sea capaz de incidir de manera determinante en el aspecto y dinámicas de la Tierra. En el año 2000, el químico de la atmósfera, Paul J. Crutzen y el biólogo, Eugene F. Stoermer, propusieron en un breve artículo del boletín informativo del *International Geosphere-Biosphere Programme* (IGBP) que varios cambios en los sistemas planetarios (la emisión de gases de efecto invernadero) podían ser atribuidos a la actividad humana, especialmente al desarrollo que ésta tuvo en la segunda mitad del siglo XVIII, ya que de acuerdo con los datos recuperados del núcleo de los glaciares ese momento es cuando se muestra un crecimiento en las concentraciones atmosféricas de varios gases de efecto invernadero como CO₂ y CH₄. Así, los autores estipularon el concepto de ‘Antropoceno’ al plantear lo siguiente:

Teniendo en cuenta estos y muchos otros principales y aún crecientes impactos de actividades del hombre en la tierra y la atmósfera incluidas en las escalas globales, nos parece más que apropiado para enfatizar el papel central de la humanidad en geología y ecología proponer que se use el término ‘Antropoceno’ para la actual era geológica. Los impactos de las actividades humanas actuales continuarán durante largos períodos. (Crutzen y Stroemer, 2000: 17).

A partir de dicha publicación se ha suscitado una vasta bibliografía respecto al tema del ‘Antropoceno’, tanto en el aspecto científico como cultural, sociopolítico, artístico y económico. Si bien el objetivo de este trabajo no es hacer una genealogía del concepto ni sistematizar la producción bibliográfica respecto del mismo, sí es necesario aclarar algunos puntos, dado que esta investigación asume que existe una crisis socio-planetaria inducida por la actividad humana y que la obra de Durán es un objeto sensible que funciona como síntoma de ésta. Así pues, la aceptación del término ‘Antropoceno’ no ha sido homogénea, se ha señalado que el término esconde en la generalidad de ‘lo humano’ injusticias históricas que tienen que ver con la raza, el género, el colonialismo y la clase. Kerridge precisa lo problemático del término al mencionar lo siguiente:

‘Antropos’ es presentado en términos clásicos del humanismo-ilustración como una sola entidad y un mismo agente. [...] Es un constructo que esconde responsabilidades específicas en cuanto a los desastres ambientales, ¿no son los ricos, especialmente los ricos de los países más ricos e industrializados, principalmente en Occidente, quienes tienen más responsabilidad que los pobres, especialmente los pobres de los países más pobres?, ¿no son aquellos con acceso a un estilo consumista de vida occidental los más responsables? Si pensamos en instituciones y sistemas, en vez de en personas, ¿no es el capitalismo industrial o corporativo, o la modernidad industrial la que tiene mayor peso en esta responsabilidad?’ (Kerridge, 2017: xv-xvi).

El Antropoceno no es únicamente una discusión en torno a la geología - que por cierto aún no termina- sino también un debate que se libra en términos políticos y discursivos. En este sentido, Opperman y Iovino (2017) ejemplifican la importancia del análisis del término al señalar que ha sido entendido también desde diferentes modos: ‘Anthrobscene’ que implica lo insostenible, políticamente dudoso y las prácticas éticamente sospechosas que se mantienen en redes culturales tecnológicas y corporativas. Otras alternativas para referirse a la crisis hacen énfasis en modos de producción históricos, entre ellas: Capitaloceno (J. Moore, 2014); Plantacionceno (homogenización y

transformación de espacios en granjas de productos homogéneos y trabajo esclavizado) (Opperman y Iovino 2017). En términos menos negativos, Haraway (2015) propone el término ‘Chthlucene’ para enfatizar los poderes sintónicos, la visión colaborativa en transterrena. Los modos alternativos para describir y enunciar al Antropoceno señalan la relación entre las responsabilidades medioambientales y la distribución de la riqueza y el poder, en el sentido de que en ningún momento fue la especie (Antropos) como un todo la que designó una economía basada en los combustibles fósiles.

Lo que aquí importa mencionar respecto de este debate es que la simple emergencia del mismo obliga a re-imaginar y tomarse en serio la agencia e imbricaciones de los humanos y no-humanos; en esa labor imaginativa se insertan producciones como las de Durán que dialogan con un problema general como éste localizándolo en un espacio específico, como Sian Ka’an. No se trata tanto de aceptar ciegamente el término ‘antropoceno’, como de aprovechar las rupturas y pugnas que genera para establecer nuevas políticas. En este reacomodo de sensibilidades y perspectivas puede comprenderse la producción de las foto-instalaciones de Durán que aluden a la categoría del paisaje para proponer la imposibilidad del paisaje natural como es concebido por las consideraciones patrimoniales de la UNESCO.

La obra de Durán exhibe una conciencia del cambio en la forma de significar el paso del tiempo en la Tierra y el papel que la humanidad y otras especies juegan en ello porque sus foto-instalaciones no son exclusivamente una denuncia ambientalista que catalogue al desecho plástico como una calamidad para el planeta, sino que el modo en el que plástico se vincula a las topografías de la reserva mediante su propuesta estética señala posibles relaciones de la historia humana (simbolizadas en el plástico) y la historia del planeta más allá de lo humano.

Es notorio que el objeto con el que Durán intervino el espacio de Sian Ka’an sean desechos plásticos marinos (mayoritariamente) y no otra clase de desechos debido a que, desde el discurso científico contemporáneo, la presencia de este material en el océano

podría implicar la afectación de los sistemas terrestres vitales a nivel global. De acuerdo con Villarubia-Gómez *et al.* (2017) existen dos aspectos que la contaminación por plástico en el mar reúne para ser considerada como amenaza para los límites planetarios.³⁰ Primero: la irreversibilidad de la presencia del plástico en el mar; segundo: la ubicuidad del material a escala global. Traspasar los límites planetarios, es decir, modificar las condiciones que permiten el funcionamiento global de los sistemas terrestres en los que la humanidad y otras especies han podido cohabitar y desarrollarse desde el Holoceno, implica cambiar la vida y funcionamiento del planeta; por ello los mencionados autores señalan que: "Este material sintético está tan extendido en todo el entorno que el plástico se considera ahora como un marcador geológico del Antropoceno, la época emergente en la que las actividades humanas tienen una influencia decisiva en el estado, la dinámica y el futuro del sistema Tierra." (Villarrubia-Gómez *et al.* 2017: 1)

La anterior cita indica que la dinámica de producción, consumo, proliferación y desecho de este material en alianza con los procesos de sedimentación terrestres quedan impresos en el tiempo profundo de la historia del planeta y sus habitantes. Al respecto, puede pensarse en cómo la fotografía de Durán que a continuación se presenta y cuyo título es *Derrame* (2010) condensa las nociones de la acumulación y sedimento plástico en la Tierra mediante un orden cromático que alude a otras imágenes repetidas en la historia del arte occidental, como por ejemplo, la obra del inglés Adrew Goldsworthy, (2000) sin embargo, mientras que Goldsworthy utiliza hojas, piedras, tierra, agua y ramas para crear figuras efímeras en los sitios que interviene, Durán ocupa un material sintético que no enfatiza la fugacidad, sino la recalcitrancia material. El plástico que aparece en la fotografía no es tratado como desecho, sino más bien, como una especie de

30 La noción de límites planetarios (*Planetary boundaries*) fue planteada por Johan Rockström (2009) en un artículo titulado: "Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity " y hace referencia a nueve límites dentro de los cuales la humanidad puede prosperar como ha sucedido desde el Holoceno, de llegar a sobrepasar dichos límites, los cambios en el planeta serán imprevisibles.

‘piedra preciosa’ que surgiera de la Tierra y para cuya formación hubieran sido necesarios millones de años. La sugerencia de *Derrame* es la imbricación persistente de los elementos para conjuntar una misma historia y simultáneamente recordar que la noción de ‘derrame’ refiere al exceso anormal de algún líquido, como sucede en una mala práctica de extracción petrolera, de este modo, Durán alude simultáneamente a los dos sentidos: el plástico incorporado exitosamente como una piedra que nace de las entrañas de la tierra y también como producto industrial.



Derrame (2010)

El trabajo de Durán focaliza al plástico más allá de sus significados humanos, pues lo presenta como parte de la propia naturaleza, una naturaleza hibridizada que pareciera haber continuado existiendo independientemente de los humanos. Con la construcción de esta escena, Durán establece un diálogo indirecto con planteamientos científicos como el mencionado estudio de Villarrubia-Gómez *et al.* (2017) que señala que la preocupación

principal de la contaminación marina por plástico no es su efecto sobre las personas, o incluso sobre los organismos marinos como tales, sino más bien sobre el comportamiento biofísico del sistema de la Tierra como un todo, problema que, en primera instancia, nos perturba existencialmente. La manera en la que Durán exhibe la relación entre el desecho rearticulado en el paisaje de Sian Ka'an responde precisamente a una angustia particular: la del cambio en el comportamiento biofísico del sistema de la Tierra como un todo, más allá de las afectaciones humanas; por ello la noción de paisaje que presentan sus fotografías, aunque abreva de la tradición occidental del paisaje moderno, se distancia al exhibir cuerpos híbridos y límites confusos. Por un lado, las imágenes de *The Washed Up Project* no buscan mostrar la imagen de la "naturaleza" sino de cómo esa idea de lo natural es histórica y científicamente construida. Por otro lado, mientras que el paisaje pretendía exhibir una naturaleza desprovista de la presencia humana; las fotografías de Durán se empeñan en mostrar la huella persistente de la transformación de la naturaleza en conjunto con lo humano.

Paisaje y memoria

En esta sección se tratará las maneras en las que el plástico de los paisajes de la obra de Durán pueden entenderse como memoria. La memoria, de acuerdo con Jones (2007) puede pensarse como la actividad del recuerdo posibilitada por el encuentro con las cosas. Los objetos encarnan memorias, en ese sentido, la memoria - aunque intangible- , es material; por ello, para el citado autor, tanto los humanos como los objetos están imbricados en el proceso del recuerdo. El uso del desecho plástico en la obra de Durán puede pensarse como un trabajo que, al mismo tiempo que construye paisajes lanzados al futuro en los cuales exhibe al plástico como parte de una naturaleza hibridizada que encontrará modos de existir más allá de la presencia humana en el planeta, también

utiliza el material para formular una crítica al presente mediante procedimientos negativos de memoria,³¹ pues emplea el desecho plástico para recordar al espectador cómo la historia industrial y del consumo voraz queda acumulada espacialmente en Sian Ka'an y en el vestigio plástico.

Si acaso fuera pertinente el sueño de 'lo humano' encarnado en una herencia común a la especie, quizás sería mejor afirmar que la herencia común es dispersa y se encuentra en aquello que ha dejado de existir, no en lo que pretende conservarse. Los procesos de arruinación que sostienen el 'progreso' fueron señalados por Walter Benjamin quien pensaba en el sentido de la historia utilizando la figura del *Angelus Novus* de Paul Klee para explicar cómo el ángel de la historia mira hacia el pasado y encuentra en lo que "para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, [...] una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar". (Benjamin, 2005: 23) En la novena tesis, Benjamin define que el ángel de la historia es arrastrado irresistiblemente hacia el futuro por un huracán, "al cual vuelve las espaldas, mientras un cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso" (Benjamin, 2005: 23).

Benjamin interpretó la narrativa del progreso como un proceso inseparable de la destrucción, que, lejos de construir un relato totalizante va erigiéndose sobre ruinas y dejando a su paso cada vez más fragmentos capaces de pensar la destrucción del pasado materialmente. En este sentido, los restos plásticos que pueblan la reserva de Sian Ka'an se vuelven significativos no sólo como parte de una problemática medioambiental, sino histórica, en la medida en que son el resultado de la acumulación temporal y material del consumo-desecho que, por lo menos desde 1960, ha cifrado el orden social y económico predominante. La propuesta estética de Durán es utilizar la materialidad del residuo plástico para insistir en la destrucción; para criticar la visión de que el presente es una

³¹ En los términos de Lynn Meskell (2002): una memoria creada involuntariamente que resulta conflictiva para una comunidad, más adelante se profundizará en ello.

acumulación de logros conquistados encarnados en la posibilidad del consumo obsolecente. Benjamin pensaba que por medio de las mercancías descartadas de la sociedad industrial del siglo XIX podía pensarse en lo efímero de los órdenes sociales, en el paso del tiempo como desintegración y no como un *continuum*. El Antropoceno también es un nuevo modo de entender la historia humana no como un progreso exitoso, pues el humano no se revela como el amo de la naturaleza, por el contrario, en el Antropoceno emergen trayectorias como las del plástico en el mar que indican hasta qué grados profundos podemos estar vinculados y en qué medida, aunque el humano pueda considerarse un factor geológico, es también víctima y perpetrador de la crisis. (Heise et al. 2017; Oppermann et al. 2017).

Los montajes³² y fotografías de Durán realizan una práctica simultánea de memoria, pues recuperan aspectos particulares que evocan la historia material del plástico en el siglo XX, pero, al mismo tiempo, su trabajo de instalación y reacomodo de los detritos insisten en borrar el límite entre la historia natural y la historia humana, al presentarlos como parte intrínseca de un paisaje híbrido. En *Brotos* (2014) fotografía que se presenta a continuación, Durán recupera un objeto común y básico que codifica un objeto básico de higiene personal para intervenir el espacio de Sian Ka'an dando otro ordenamiento a la llegada del desecho a sus playas. Los cepillos de dientes aparecen como si nacieran de la tierra al igual que los juncos.

Durán interviene el espacio de la reserva de Sian Ka'an con desechos y después toma fotografías de las instalaciones, la práctica de construir paisajes aprovechando la fotografía es relevante cuando se piensa en el lugar que la cámara ocupó en el diseño del paisaje como un objeto que contribuyó a borrar la evidencia de la intervención humana en el registro de la naturaleza. La cámara abonó a la noción de objetividad en cuanto a la

³² Utilizo el término como una práctica en la que se utiliza "imágenes diametralmente opuestas para provocar un conflicto en el espectador que dé lugar a una imagen sintética que a menudo, en su asociación es más fuerte que la suma de sus partes" (Buck-Morss, 1995: 77)

precisión científica en la reproducción del mundo, efecto que había sido perseguido ya por los pintores de paisaje de la primera mitad del siglo XIX. Al mismo tiempo que la cámara reforzaba la apropiación del mundo por un observador distanciado, no involucrado con el objeto mirado, también democratizó y popularizó la idea de la apropiación de la naturaleza para consumo individual. La posibilidad de crear paisajes usando la fotografía difundió a un amplio público las ideas románticas sobre el paisaje.

En *Social Formations and Symbolic Landscape* (1984) Denis Cosgrove comenta lo siguiente respecto de la relación entre fotografía y paisaje:

La fotografía, un producto del matrimonio de la ciencia y la tecnología, representa y reproduce un mundo empírico y objetivo. Proclama, al igual que la ciencia positiva, que el mundo que reproduce es consistente y verificable por cualquier observador, independientemente de sus creencias, predilecciones, moral, condición o relación personal con los objetos de estudio. Un modo separado y objetivo de ver y estudiar facilita la conexión entre la ciencia y la tecnología, lo cual es fundamental para la continua innovación y el crecimiento de la producción capitalista. (260).

Por estas razones, el uso que Durán hace de la fotografía para elaborar paisajes y socializar su obra subvierte el intento de ‘naturalizar’ la visión capturada por la cámara en la producción del paisaje, justo como si indicara, irónicamente, que hoy ésta es la naturaleza dada, tal cual es, como si señalara tranquilamente: "observen los brotes de la tierra". Durán recurre al montaje en su producción fotográfica precisamente para interrumpir la mirada ‘consensual’ sobre la naturaleza producida a través de las imágenes de ‘paisajes naturales’, por ello sus títulos mimetizan elementos naturales al mismo tiempo que lo retratado perturba el sentido común de esos significados. El montaje sirve precisamente para desmontar la interpretación de que la naturaleza capturada por el lente fotográfico es ‘natural’, ‘objetiva’, un registro fiel de la realidad; en el sentido benjaminiano del término montaje, en el cual el propósito de dicha técnica era

interrumpir el contexto en el que se insertaba y de tal modo actuar contra la ilusión (Buck-Morss 1989).



Brotos (2014)

Brotos sugiere pensar en la alianza de la historia de la reserva y los restos de objetos plásticos que quedarán unidos a esa naturaleza como una capa más en los sedimentos de las rocas. Así como Benjamin interpretaba los pasajes parisinos del siglo XIX como las cuevas que conservaban los restos del último dinosaurio de Europa (el consumidor) cuyo modo de consumo había terminado por la proliferación de las mercancías producidas en serie, así, el plástico acumulado en la reserva de Sian Ka'an conservará la huella del consumo obsoleto posibilitado por la globalización, la

mercadotecnia, la química, la geografía, las propias características materiales del plástico y los consumidores. Las foto-instalaciones de Durán dan un aspecto material y reproducible a estas conexiones mediante el soporte de la fotografía.

Como se señalaba anteriormente, los paisajes de Durán retoman algunos aspectos de la historia material del plástico para inscribir cómo estas características se hibridizan con la historia de las topografías de Sian Ka'an. En ese sentido, podemos pensar en *Espuma* (2011) fotografía que se muestra a continuación:



Espuma (2011)

Las botellas de plástico transparente aparecen dispuestas en el agua con la que buscan confundirse; los tonos de la fotografía permiten que el agua y el plástico transparente aparezcan englobados bajo la misma categoría: 'espuma', un sustantivo que refiere a un estado en el que el aire y el agua se conjuntan para formar esa ligereza.

La imagen exhibe la relación entre la proliferación del plástico y el espacio de la reserva, en el sentido de que la abundancia del plástico es posible gracias a la extracción

de recursos naturales y, a la vez, dicha extracción y transformación de materias se convierte en acumulación de polución sintética que reconfigura los límites entre lo ‘natural’ y lo ‘artificial’, pues se trata de una penetración tal en el ambiente marino, incluyendo cuerpos animales y topografías, que resulta que el sentido de ‘contaminación’ mismo se ve disputado por las formas en las que la materialidad del plástico actúa con otros cuerpos ³³ *Espuma* contrasta la densidad temporal de la duración del plástico como archivo terrestre³⁴ con la emergencia de las nuevas prácticas de desechabilidad que el PET, plástico empleado en la foto-instalación, propició. Podría decirse que la fotografía producida por Durán atina a visualizar lo que Hawkins (2013) señala hablando desde los

³³ En 2013, Erik Zettler, Tracy J. Mincer y Linda A. Amaral-Zettler publicaron el artículo “Life in the Plastisphere: Microbial Communities on Plastic Marine Debris” en la revista *Environmental Science and Technology*. Este texto evaluaba la existencia de diversidad de comunidades de bacterias que habitan las concentraciones de los desechos marinos de plástico. En la recolección de varias muestras de los desechos marinos localizados en el Norte Atlántico, los investigadores descubrieron una comunidad diversa de heterótrofos, autótrofos, depredadores, simbioses a la cual denominaron “Plastisphere”. Plastisphere – en alusión a biosphere – designa la vida microscópica que habita el microplástico (menos de 5mm) como resultado de la desintegración de los desechos del material que llegan al mar. Asimismo, este grupo de científicos identificó que en estas concentraciones de desechos existía más diversidad de bacterias que las que podía encontrarse en el agua más alejada de las manchas de basura. La mayor parte de las bacterias encontradas en el plastisphere son del tipo vibrio, de las cuales, varias especies se consideran patógenas; el cólera es un ejemplo de este tipo. Los tres investigadores enfatizaban el hecho de que se desconoce la forma en la que estas comunidades se mueven a través del océano (Zettler et al. 2013) y pueden llegar a interactuar con otras comunidades de vida, incluso en qué medida son dañinas para el humano. En enero de 2016, fue publicado el informe de una investigación cuyo propósito fue afianzar dudas de la primera investigación de Zettler et al. Haciendo uso de secuencias de ADN de siguiente generación se buscó determinar si la composición de diferentes comunidades del plastisphere podían reflejar sus orígenes biogeográficos. El artículo concluye que: “nuestra investigación revela que algunos de los impactos en la biodiversidad marina demuestran que los efectos y destino de los desechos plásticos marinos pueden variar considerablemente en diversas partes del océano. Asimismo, los resultados sugieren que la mitigación de los desechos plásticos marinos requerirá esfuerzos de gestiones regionales” (Amaral-Zettler, 2016, 2) Otras de las conclusiones refieren que se encontró que “las comunidades del plastisphere difieren entre cuencas oceánicas y, en menor medida, entre tipos de polímeros; las comunidades del plastisphere muestran riqueza de especies en gradientes latitudinales” (Amaral-Zettler, 2016, 2); por último, el equipo señala que “los microplásticos (partículas de menos de 5 milímetros) dominan numéricamente los desechos marinos y se manifiestan del agua de la costa a las corrientes marinas medias, en donde la circulación de la superficie los concentra. Dada la permanencia de los desechos plásticos marinos (DPM) y el incremento en la producción de plásticos, los impactos en los ecosistemas marinos incrementarán”. (Amaral-Zettler, 2016, 3).

³⁴ Es decir, como un sedimento geológico que podría dar cuenta de un momento en la historia geológica de nuestro planeta.

estudios de ciencia y tecnología sobre las prácticas de la desechabilidad en relación a la emergencia de un tipo particular de plástico:

La botella de PET parecía invitar a las prácticas de desechos despreocupadas. La botella dio nuevos significados a la temporalidad de la desechabilidad y a la idea de la basura como algo fugaz. Por lo tanto, aunque el PET se convirtió rápidamente en un reemplazo para el vidrio, su rendimiento material ha generado nuevas prácticas de desecho que se han vuelto rápidamente problemáticas. Su calidad de 'un sólo uso' sugería que podría descartarse con mucha menos preocupación y cuidado. Su ligereza y su condición irrompible implicaban que podía dejarse en cualquier lugar. (61)

La fotografía recupera los sentidos de "temporalidad de la desechabilidad" mencionadas por Hawkins en la anterior cita para mostrar cómo la flexibilidad, ligereza, claridad y versatilidad de las botellas, características de la 'utopía de la desmaterialización', contrasta con la durabilidad del objeto. En *Espuma* se yuxtapone irónicamente la ligereza de las prácticas del desecho veloz implementadas con la aparición y emergencia del PET y la ligereza de la espuma del mar. A diferencia de la espuma marina que desaparece con facilidad, la ligereza y transparencia de la 'espuma plástica' permanece. La recuperación de estos dos sentidos a partir de la foto-instalación conecta el espacio natural de la reserva con la historia y prácticas peculiares de desecho internacional de un tipo de plástico, la fusión de elementos categorizados como disímiles produce un conflicto en el espectador que conlleva a preguntarse por relaciones de parentesco entre 'naturaleza' y 'cultura'.

Espuma señala la temporalidad de los materiales y las relaciones que éstos establecen con la naturaleza de Sian Ka'an, por un lado, para evidenciar los vínculos entre el tránsito marino de los objetos descartados y por otro lado, para indicar cómo 'naturaleza' y 'cultura' se construyen, pues el plástico proviene de la industria del petróleo y en su estado de desecho modifica también las relaciones de la naturaleza de la reserva al incidir en las condiciones de los ecosistemas marinos y alterar las relaciones

preexistentes entre ellos. El desecho plástico en la reserva de Sian Ka'an, objetivado en las foto-instalaciones de Durán, abre la posibilidad de pensar los remanentes de la cultura industrial en un contexto caracterizado por paradojas que van más allá de la simple denuncia del problema medioambiental que el plástico puede significar. El PET de la anterior fotografía, emulando la espuma marina, permite pensar en el potencial de cambio y movimiento del material, al cual Bensuade (2013) adjudica cierta virtualidad en el siguiente sentido:

Los plásticos no tienen forma; tienen un potencial puro de cambio y movimiento. Connotan la magia de las metamorfosis indefinidas a tal grado que pierden su sustancia, su materialidad, para convertirse en realidad virtual. Los plásticos han alentado la utopía de una economía de abundancia que podría consumir cada vez menos materia mediante el uso de plásticos baratos, ligeros y de alta tecnología. [...]. Mientras que el oro o el diamante transmiten una visión de la permanencia y la fe eterna, los plásticos personifican lo efímero, lo cambiante. Nos invitan a experimentar el instante por sí mismo como algo separado del flujo del tiempo. (23)

El plástico de las foto-instalaciones cuestiona precisamente la "utopía de una economía de la abundancia" en un planeta de espacios y recursos que son finitos y, aunque la imagen transmita un sentido de ligereza mediante la amalgama del título y la fotografía, también indica la persistencia del material en las topografías del planeta, en donde la "utopía de la abundancia" se transforma en la "abundancia de los restos de mercancías descartadas". Los restos plásticos constituyen un objeto que funciona como metonimia de la historia del desarrollo industrial que hoy continúa siendo el corazón del sistema económico, tal como describe Davis (2015):

la infraestructura y la velocidad del capitalismo avanzado, la fantasía del crecimiento económico sin fin impulsado por las políticas extractivistas y el consumismo dependen del plástico. Esto explica por qué 280 millones de toneladas de plástico fueron producidas mundialmente en 2012, con una proyección de un incremento a 33 billones de toneladas anuales para 2050. (349).

La cita anterior pone el acento en que la existencia del plástico, aunque sea un material que amenaza ciertas dinámicas ambientales, debe considerarse como un fenómeno complejo, cuya emergencia y proliferación está relacionada con una historia industrial, global y económica, un escenario en el que no bastaría reciclar o eliminar el material, sino cambiar radicalmente - desde la raíz - la organización y los ritmos de la economía. *Raíces* (2011), fotografía que a continuación se presenta, manifiesta la infiltración de este material no sólo en el espacio de la reserva, sino como parte nutricia y primordial de un sistema.



Raíces (2011)

En *Raíces* puede apreciarse la sutileza con la que se muestra el plástico en la imagen: tiras delgadas de color azul se entrelazan con las raíces de estas palmeras derrumbadas. Por un lado, la imagen expresa irónicamente el hecho de que el plástico no tiene límites: su acumulación ha llegado “a la raíz.” Por otro lado, la imagen, aunque llena de brillo y luz, comunica cierta decadencia, pues algo en la disposición de las líneas encontradas de los troncos nos hace pensar en una especie de derrumbe, quizás en una

fuerza destructora parecida a la de un huracán que extirpa desde la raíz, incluso, a los árboles más poderosos.

En las fotografías de Durán, como se ha mencionado, el plástico es transformado en un elemento orgánico mediante ordenamientos que acentúan las imbricaciones del material con el espacio. A diferencia de otros trabajos que se concentran en exhibir el plástico como un objeto que violenta cuerpos y trae sufrimiento, las fotografías de *The Washed Up Project* no resaltan la visión del plástico como una tragedia, al menos ese significado no es directamente comprensible a partir de sus imágenes, en las que no se muestra ningún animal en agonía ni se enfoca el desecho plástico como un elemento que parezca estar ‘fuera de lugar’, como sí se resalta en las imágenes de denuncia ambiental, por ejemplo el trabajo de Chris Jordan (2008) en Midway Island. Por el contrario, los fragmentos plásticos son reordenados en formas cromáticas que en la mayoría de los casos aluden a elementos orgánicos de la naturaleza, es decir, el *corpus* fotográfico señala una mimetización de los desechos con ‘espuma’, ‘mar’, ‘raíces’, entre otros. Este ordenamiento permite volver a mirar los restos plásticos reparando en la paradoja de su propia existencia y no sólo poniendo el énfasis en su estatuto de ‘basura’ que perturba un espacio prístino. En el trabajo de Durán no se emplea una estética que apele a la misericordia, culpa o compasión del receptor, al contrario, para formular una crítica a nuestra vida plástico-dependiente, se emplean figuras irónicas elaboradas mediante el brillo, el orden cromático y formas que recuerdan al arte occidental.

Utilizar las mercancías descartadas como objetos que posibilitan recordar que el paso del tiempo implica desintegración constatada en el fragmento es criticar una idea de la historia como progresiva, pero, a la vez, vincular la crítica del *continuum* del tiempo con el significado del tiempo en el Antropoceno hace que la obra de Durán trabaje con la memoria en dos aspectos. Primero, porque sus imágenes aprovechan algunos elementos de la historia material del plástico en el siglo XX para hibridarlos con la historia de la topografía de Sian Ka’an; de este modo el plástico es un fragmento que cifra un modo

humano de estar en la Tierra, pero a la vez, se convierte en un registro mucho más profundo y duradero que la sociedad con la que hoy se puede identificar; dicho procedimiento borra de los límites entre objetos naturales y culturales; por lo tanto, también matiza la posibilidad de pensar exclusivamente la historia como humana. En el Antropoceno, la memoria se vuelve paradójica ya que obliga todo el tiempo a pensar, a través de un hiperobjeto,³⁵ en un futuro que trascenderá quizás la vida de nuestra especie pero que refiere todo el tiempo a procesos humanos, a historias materiales particulares.

En un segundo aspecto, los paisajes de la huella antropogénica de Durán pueden entenderse como archivos que utilizan el plástico descartado como un registro conflictivo, que aunque esté lanzado al futuro como hiperobjeto, también puede leerse como una herencia negativa, un elemento que problematiza el significado del pasado para una comunidad. El plástico en las fotografías de Durán contrastado con la propuesta paisajística de Sian Ka'an como patrimonio de la humanidad es una memoria negativa en los términos propuestos por la arqueóloga Lynn Meskell (2002) para señalar la creación involuntaria de sitios que encarnan pasados conflictivos para el imaginario colectivo y que se oponen al modo en el que, desde el patrimonio mundial de la humanidad se pretende conservar monumentos o lugares que no involucren una memoria conflictiva o identidades en pugna. En oposición a una memoria armónica que pretenda conservar sitios y monumentos que nos representen como humanidad, Durán muestra la destrucción material encarnada en Sian Ka'an; pues el espacio no se representa como la

35 'Hiperobjeto' es un término propuesto por Tim Morton en *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013) para designar aquellos objetos que se distribuyen masivamente en tiempo y espacio con relación a los humanos: "Los hiperobjetos tienen muchas características en común. Son *viscosos*, lo que significa que 'se pegan' a las cosas con las que se relacionan. Son *no-locales*, es decir, cualquier 'manifestación local' de un hiperobjeto no es directamente el hiperobjeto. Los hiperobjetos involucran una temporalidad radicalmente distinta de las temporalidades a escala humana a las que estamos acostumbrados. [...] Los hiperobjetos son directamente responsables de lo que llamo *el fin del mundo*, volviendo obsoletas tanta la mirada apocalíptica sobre la crisis ambiental como su negación." (15-16)

herencia universal y positiva, sino como un paisaje que representa la herencia mediante los residuos globales.

Los restos plásticos de mercancías descartadas focalizados en un espacio que hoy está denominado como representación de un patrimonio natural de la humanidad manifiestan un conflicto entre lo que involuntariamente se hereda y transmite, algo que redefine la apariencia de los espacios "salvajes"; algo que perdura y que, sin querer, se convertirá en un objeto que recuerde cómo hemos modificado el planeta. En el siguiente capítulo se abordará la relación entre paisaje y patrimonio a partir de la propuesta fotográfica de Durán en la reserva.

CAPÍTULO 2: Paisajes híbridos. La visión del espacio y el patrimonio:

Producción del espacio mediante el paisaje y el patrimonio

¿Qué implica denominar ‘paisaje’ (*Landscape*, una escena, un pedazo de país) a una imagen que conjuga la topografía y vegetación con los restos plásticos en un espacio codificado como reserva de la biosfera y patrimonio de la humanidad? La emergencia del paisaje y la producción del patrimonio, entendidos como prácticas que no pueden desprenderse de su relación con el espacio, son elementos estrechamente vinculados, pues las imágenes enfocadas en representar el espacio, sean cartografías o vistas panorámicas, han servido para producir y fijar un territorio (Craib 2004) del cual es posible apropiarse simbólicamente y materialmente (Cosgrove 1984). Harvey, siguiendo a Benjamin y a Lefebvre, ha señalado que las representaciones del espacio son parte integral y fragmento del modo en el que vivimos en el mundo (Harvey, 2005: 102), esto quiere decir que el espacio no sólo se produce por las prácticas que en él suceden, sino también (y simultáneamente) por las representaciones que de él se hacen; por estas razones y, según se ha mencionado anteriormente en otras secciones de esta investigación, el paisaje no es una representación inocente, sino políticamente intencionada en donde las formas y los estilos son contenidos que producen la realidad, un ordenamiento del mundo que es socializado mediante imágenes. Ésta es la clave de lectura del trabajo de recolección de restos plásticos, la intervención en la reserva con dicho material y la producción fotográfica de Durán en Sian Ka’an.

Mientras que en el primer capítulo se propuso que los paisajes creados por Durán están posibilitados por la conciencia de la huella antropogénica, en este capítulo se discutirá cómo Durán crea paisajes híbridos en relación a un espacio convertido en patrimonio natural de la humanidad, que pueden interpretarse como

un ‘contrapeso’ alternativo a los tratamientos y ordenamientos visuales del patrimonio en Sian Ka’an, según la imagen patrimonial propuesta por la UNESCO y de acuerdo al uso de ciertos objetos como las ruinas prehispánicas que son empleados para constituir el patrimonio mexicano. En esta primera sección se propone definir la relación entre paisaje y patrimonio; la segunda sección del capítulo explora cómo el trabajo de Durán se reapropia de algunos símbolos patrimoniales, por último, la tercera sección propone analizar cómo México se inserta en el imaginario internacional mediante las fotografías de Durán. Antes de comenzar el análisis de las fotografías de Durán, es necesario explicar más precisamente la relación entre los paisajes y la creación del patrimonio mexicano.

La relación entre paisaje y patrimonio reside en que para la conformación de la nación fue necesario producirla con ayuda de representaciones visuales que definieron cómo era, cuánto abarcaba y qué contenía el territorio que pretendía establecerse como país. Al respecto puede pensarse en lo que Craib (2004) señala sobre cómo fijar el paisaje mexicano era crucial para la creación de México como entidad existente bajo el concepto de nación. Craib opone la noción de ‘paisajes fugitivos’, entendidos como espacios constantemente producidos por prácticas diferentes y cambiantes a los esfuerzos de las élites mexicanas por fijar el territorio en una representación oficial que aprehendiera ciertos rasgos del mismo, de modo que no sólo importaba delimitar las fronteras en la tierra, sino que estas imágenes debían ser archivadas y codificadas de tal forma que el paisaje fugitivo, en constante cambio, quedara fijado en una imagen.

La producción de la nación debía estar precedida por los mapas y el establecimiento del ‘paisaje mexicano’, pues estos proveían una tangibilidad textual a lo que de otro modo era una entidad metafísica. Además de estas cualidades, los mapas servían para propagar y circular la idea misma de que la nación existía, a la vez de funcionar como un objeto que garantizaba a los inversores extranjeros "la

estabilidad política y predictibilidad espacial necesaria para una inversión provechosa" (Craib, 2004: 9).

Siguiendo los argumentos de Craib (2004), puede afirmarse que existe una clara relación entre la producción del territorio, en este caso, la producción de México como patria y el aprovechamiento estético del diseño y representaciones del territorio mediante mapas que conjugaban la cartografía con ilustraciones en las que se ordenaba el paisaje natural mexicano (topografías y valles) y el paisaje cultural como herencia prehispánica común (remanentes de la arquitectura de los indígenas del pasado), según puede observarse en las viñetas superiores que componen el mapa de García Cubas que a continuación se presenta.



Carta general de la República Mexicana. García Cubas, Antonio, 1832-1912

En el mapa de García Cubas, las ilustraciones sirven para imaginar las topografías disímiles y las diferentes culturas como una sola unidad: México, en la cual se presenta sin conflicto aparente el múltiple pasado indígena y la geografía, como si de un panorama sin pugnas se tratase. Craib (2004) señala que el

ordenamiento del paisaje natural mexicano fue una construcción cultural cuya intención era imponer una forma de ver. Por estas razones, las representaciones del paisaje han servido para afirmar el espacio nacional por medio de la creación de diversas imágenes.

En su etnografía sobre cómo los sitios arqueológicos de Chichén Itzá y Chunchucmil son espacios sociales históricamente producidos, Breglia (2006) enfatiza las prácticas espaciales en la producción del patrimonio mexicano y también apunta la relación entre las representaciones visuales y el patrimonio al señalar que:

Históricamente, los mapas, los museos, los atlas e incluso las guías de viaje determinan, establecen la importancia del espacio, y así a mediante éstos se gestiona la encarnación material de la herencia/patrimonio. Estas representaciones del espacio del patrimonio <<moldean profundamente la forma en la cual [...] el estado imagina su dominio - la naturaleza de los seres humanos que gobierna, la geografía de su dominio y la legitimidad de sus ancestros>> (Anderson 1983:164) (35)

Las representaciones visuales tienen un papel activo en la producción material del patrimonio y en la apropiación del territorio por parte de las élites, ya sea que se trate de un grupo de especialistas en apoyo conjunto de empresas y gobierno u otro tipo de grupos. Hoy las representaciones visuales continúan cumpliendo esa función ya que son las élites las que tienen el poder de imponer "la representación oficial" de un territorio, según los fines convenientes: creación de la nación, aprovechamiento de recursos, codificación de símbolos culturales, incorporación de poblaciones a la 'identidad mexicana' o borrado de poblaciones invisibilizándolas en el papel (mapa) que, a su vez, se convierte en archivo y por ende en una especie de verdad histórica.

En el caso del trabajo que Durán ha realizado en la reserva de Sian Ka'an, su práctica espacial y sus representaciones fracturan el ordenamiento del patrimonio y la clasificación de objetos 'culturales' o 'naturales',³⁶ en el sentido de que sus

36 Rozental (2017) habla también del problema de la separación de los patrimonios naturales y culturales, al enfatizar que tanto las prácticas y regímenes

fotografías incluyen el desecho plástico marino como un objeto incorporado exitosamente a las ruinas del pasado prehispánico maya y a la naturaleza patrimonializada de la reserva.



Estas tres fotografías, que aparecen en el proyecto original de Duran por separado, identifican los desechos con el lugar donde fueron producidos. De izquierda a derecha: Marruecos, Holanda y Nigeria.

Al mismo tiempo que Durán crea paisajes en los que la procedencia del desecho pareciera no importar porque éste se incorpora a Sian Ka'an como si fuera parte de su topografía, el artista también realiza una práctica de mapeo en la que se

legales del patrimonio en México imaginan límites claros que dividen 'naturaleza' y 'cultura' al separar a los objetos, considerados como la muestra tangible de la cultura nacional, de las prácticas locales y sus contextos, negando con ello las prácticas locales entre objetos, ambientes y personas. Las fotografías de Durán exhiben esta problematización de la separación de patrimonios, pues vale la pena pensar qué sucede cuando este desecho internacional, parte de la cultura material internacional del siglo XX, irrumpe en la reserva, considerada como patrimonio natural. ¿Cómo es posible seguir validando los deslindes de los objetos y las prácticas alrededor de ellos en contextos como el de la presencia generalizada del plástico marino?, ¿qué sentido de pertinencia tiene establecer patrimonios naturales cuando el desecho coloniza el espacio?

particulariza el origen del plástico. Esta idea compite con antiguas ideas empeñadas en afirmar que Quinta Roo ha sido un espacio ‘aislado’, ‘alejado’ del resto del país, pues la ubicación de los desechos internacionales colocan a esta reserva de la biosfera no sólo como un sitio representativo a nivel mundial por la ‘belleza’ y características de sus ecosistemas, sino porque se convierte en muestra de cómo el desecho internacional *coloniza* el espacio.

En *Viento de Jade* (2011), fotografía que a continuación se presenta, Durán agrupa elementos del pasado indígena (remanentes de la arquitectura maya), la flora de la reserva y el desecho plástico en una sola escena.



Viento de Jade (2011)

La yuxtaposición de elementos en la imagen puede pensarse a la luz de que en México, los objetos del pasado prehispánico, según han señalado Florescano (1997), Ferry (2005), Rozental (2017), son propiedad inalienable de la nación y funcionan para cohesionar la identidad mexicana. El uso y reproducción de imágenes u objetos prehispánicos es una facultad exclusiva de la nación;³⁷ de modo que el hecho de que Durán intervenga y fotografíe una ruina maya con plástico que emula un mineral usado ampliamente en la América prehispánica es un modo de entrelazar el desecho internacional de la humanidad con la construcción de la identidad nacional mexicana por medio del montaje de ambos objetos. La fotografía de Durán utiliza los remanentes de una ruina maya enterrada en la selva en alianza con el desecho plástico, el cual adquiere cualidades de otro objeto utilizado en la América prehispánica: el jade. No es casual que utilice la palabra 'jade' para referirse al plástico haciendo una metonimia por color de ambos materiales, ya que la piedra verde sirvió en Mesoamérica como divisa e implicó *status* como ornamento para distinguir a los miembros de una comunidad. (Fillooy 2015).

Desde el preclásico hasta la conquista española, el jade fue empleado y apreciado en toda Mesoamérica; cabe mencionar que se trata de una piedra cuya formación geológica es compleja, razón por la cual existen muy pocos yacimientos de jade en el mundo. Aunque en toda Mesoamérica se emplearon diferentes tipos de jade, el de color verde brillante, conocido ahora comercialmente como 'jade imperial'

37 En su artículo sobre la separación de los patrimonios naturales y culturales que el estado mexicano hace para negar otros modos de propiedad cultural, Rozental (2017) señala lo siguiente respecto a la ambigüedad de las leyes mexicanas: "La legislación del Patrimonio regula los artefactos y monumentos antiguos, así como otros tipos de materia del subsuelo, como el petróleo, el agua y los minerales, como propiedad pública que no puede ser poseída ni por individuos ni por otros cuerpos colectivos que no sean el estado mexicano. Estos materiales, antiguamente propiedad del rey español, quien basaba su proyecto colonial en la explotación de los recursos del subsuelo, son considerados las sustancias inalienables, perpetuas y atemporales que sostienen el proyecto nacional mexicano (Azuela 2011). Sin embargo, de acuerdo a la ley mexicana, no todas las sustancias que componen el patrimonio nacional son tratadas del mismo modo: a diferencia del petróleo o los minerales, los vestigios prehispánicos son considerados 'posesiones inalienables'(Weiner 1992). Debido a que su retención es crucial para la cultura nacional, estos objetos jamás pueden ser intercambiados, ni si quiera por el estado mexicano." (237)

(Sánchez 2015), fue característico de los objetos mayas, de modo que *Viento de jade* alude a la historia material del pasado prehispánico, pero especialmente al jade maya, el cual era el más apreciado por su brillo y color que generalmente era asociada a la tierra, al agua y a la agricultura del maíz.

El jade, como mineral perteneciente al subsuelo nacional, ha sido parte del patrimonio de la nación, pero así mismo, puede encontrarse integrado a objetos considerados también como patrimonios: desde máscaras mortuorias como la de Pakal hasta piezas como orejeras y objetos que por su valor eran heredados y reutilizados de generación en generación. La presencia del jade permeó todo el pasado prehispánico; la piedra tenía una vida social amplia, ya que no sólo era celebrada por sus características físicas como su dureza, durabilidad, brillo y la complejidad del trabajo lapidario que constituían sus diseños (Sánchez 2015), sino que además se le atribuían valores morales; ya que, según señala León-Portilla (2015), el *Códice Florentino* utiliza el jade en su aspecto de *chalchihuitl* para referir a algo preciado, valioso y puro. El jade fue considerado un objeto precioso, más que ningún otro mineral, más que las plumas y el oro en la época prehispánica y estuvo asociado a la perfección y el prestigio (León-Portilla, 2015). La piedra tenía tal importancia que su vida estimulaba la comunicación con las deidades, de la cual dependía la continuidad y equilibrio del cosmos (Fillooy, 2015: 36).

En la fotografía de Durán, el jade-plástico reincorpora los valores asignados al mineral en el pasado, pero actualiza los significados transformando el plástico en jade y viceversa, con ello, la imagen yuxtapone no solamente objetos diferentes, sino también temporalidades alternas. A diferencia del jade prehispánico, el jade-plástico no es un objeto precioso o codiciado, sino desechable y común; sin embargo, la hibridación de los elementos presentes en la fotografía sí permite pensar en cómo la imagen propone que el desecho aparece incorporado como jade gracias a los significados que vinculan a ambos materiales por la composición de la imagen: jade y plástico fueron y son apreciados por su durabilidad y resistencia, por conservar,

después de mucho tiempo, sus características —aunque en el caso del plástico la durabilidad también sea uno de los rasgos que hoy constituye un problema—. Así como el jade del pasado fue abundante en la vida prehispánica, así el plástico demuestra su omnipresencia en la vida cultural desde hace dos siglos.

En la fotografía, el plástico se convierte en jade y el jade en plástico bajo la figura de una especie de semi-espiral³⁸ o símbolo del viento que recuerda mucho a las vírgulas de la palabra que aparecen en algunos códices, éste es otro elemento prehispánico que Durán incorpora en la imagen para resignificar símbolos del pasado prehispánico que el artista inscribe en la tierra de Sian Ka'an como si tratara de comunicar algo en un papiro. *Viento de jade*, título de la imagen, es una denominación asociada también a las características prehispánicas del jade, el cual estaba implicado en la creación de vida, ya que según señala Taube (2015), el libro 11 del *Códice Florentino* mencionaba que: "los yacimientos de jade crean plantas, pues se cree que la piedra preciosa exhala aire húmedo" (55) Para la iconografía clásica maya, el jade, la atracción de la lluvia y el viento están estrechamente vinculados a la creación del espíritu general de la vida (Taube 2005); de modo que el título de la fotografía de Durán refiere a las codificaciones del jade en relación con la vida en la cosmovisión prehispánica, pero al mismo tiempo, la imagen subvierte esa idea utilizando el plástico en forma de viento de jade, ya que en la actualidad, la presencia del plástico en el mar, por ejemplo, destruye cierta vida a la vez que

38 Cabe resaltar que, a la vez que Durán utiliza la figura de la semi-espiral en diálogo con los símbolos prehispánicos, una de sus influencias, según el propio autor, ha sido el artista estadounidense Robert Smithson. La fotografía *Viento de Jade* alude también al *Spiral Jetty* (1970) de Smithson, una obra en constante cambio que se produce a través de las variaciones que experimenta el paisaje de Salt Lake gracias a las diferentes reacciones químicas que las algas tienen a lo largo del año. *Spiral Jetty*. Durán recuerda las intervenciones de Smithson en el paisaje utilizando un material duradero y sintético como el plástico; con ello actualiza las intervenciones que, en otro momento de la historia del arte occidental, se realizaron en el paisaje. *Spiral Jetty* es una pieza vinculada al tiempo geológico al igual que la fotografía de Durán, sólo que ésta última no sólo apela a la temporalidad profunda del pasado geológico utilizando el desecho plástico, sino también al pasado prehispánico de la región mediante la sobreposición de los vestigios plásticos y los vestigios de la arquitectura maya.

favorece en la existencia de otra, como son las comunidades de bacterias que habitan los microplásticos que se mueven por todo el océano.

La fotografía de Durán afirma y niega simultáneamente al plástico como problema al posicionar lo que puede parecer una potencia destructiva actual del material con la destrucción de otra civilización: la prehispánica; de este modo el asunto del 'plástico como problema' se vuelve más complejo en la balanza del tiempo infinito de la Tierra que ha experimentado múltiples cambios y extinciones. La fotografía empalma y condensa dos temporalidades distintas (pasado y presente) mediante la hibridación de los materiales, ya que no se trata de una 'lectura lineal' del jade como objeto del pasado prehispánico incorporado al presente, ni del plástico como basura actual, sino que la imagen está, de algún modo, lanzada también al futuro: un tiempo en el que el desecho, el remanente, es una ruina: un objeto totalmente enrarecido, ajeno al contexto, sin posibilidades de interpretarse a cabalidad y que pareciera esperar a ser re-descubierto y re-significado por alguien que aún no existe. Haciendo un ejercicio especulativo, *Viento de jade* podría ser una escena arqueológica a la que alguien, una presencia quizás similar a la humana, se enfrentara en búsqueda de algún sentido o relación entre los objetos presentes en la fotografía: objetos de diferentes tiempos, todos igual de extraños: ruinas mayas, residuos plásticos, vegetación.

El ordenamiento de los elementos de la imagen permite pensar en el modo en el que el jade-plástico se comunica también con otro remanente: los restos de la arquitectura prehispánica. Las ruinas o remanentes de los diferentes monumentos prehispánicos son objetos utilizados para producir el patrimonio en México, y es la nación mexicana, por medio de instituciones como el INAH, la que impone la versión oficial del pasado de esos objetos y, por ende, permite o inhabilita ciertas prácticas espaciales en el territorio donde éstos se encuentran (Breglia 2006), (Rozenal 2017). La configuración de las ruinas prehispánicas como parte de la herencia mexicana y parte del presente identitario de México como unidad dicta un acercamiento, un

modo específico de relacionarse espacialmente con el sitio en el que se encuentra el objeto configurado como 'ruina'; o como también propone Gordillo (2014) en su estudio sobre la vida social de los escombros en la región argentina del Chaco, la ruina encarna una visión hegemónica del pasado en la cual:

Lo pasado del pasado se cristaliza en esfuerzos por presentar a las ruinas como objetos separados del presente. Así, la preocupación de la modernidad con la decadencia y, especialmente, con el intento de superar la decadencia mediante la trascendencia, convierte las ruinas en fetiches que deberían ser preservados y reverenciados. (8)

La práctica espacial de Durán, con la recolección de desechos y su instalación en la reserva, así como la posterior cristalización del trabajo en una fotografía exhibe una relación espacial diferente a la actitud que el discurso sobre las ruinas prehispánicas como parte del patrimonio mexicano propone, ya que las instalaciones e imágenes de Durán no manifiestan una actitud conservacionista de la naturaleza prístina ni las ruinas sacras, sino precisamente exhiben una mezcla de objetos y tiempos que apelan a la vida que adquieren las ruinas prehispánicas en alianza con el desecho internacional en un espacio entendido como patrimonio natural. Durán conjunta la visión de las ruinas prehispánicas como objetos que deben ser conservados y venerados con los desechos plásticos y de este modo vincula dos tipos de ruinas en el presente: los restos de las construcciones mayas (objetos ya sacralizados) y el residuo de la industria global caracterizado en los fragmentos plásticos (testigos presentes del cambio de las condiciones del planeta); con esta acción de yuxtaposición, la fotografía de Durán sugiere una lectura discontinua del tiempo y del modo en el que la destrucción de una cultura se comunica con la destrucción presente de diversos hábitats, pero cabe señalar que la imagen no presenta la unión entre el desecho plástico, las ruinas y la naturaleza como una catástrofe, sino que la fotografía exhibe una conciencia temporal que va más allá de

la crítica del plástico como basura en la reserva al interrogar las continuas y múltiples destrucciones que se sobreponen en el tiempo.

La fotografía de Durán construye un paisaje en el que el patrimonio se hibridiza, formal y temporalmente. A diferencia del objetivo de la construcción patrimonial nacional cuyo propósito es ordenar y clasificar diversos elementos bajo la categoría homogénea del patrimonio mexicano y, por otro lado, deslindar los patrimonios culturales (inalienables) y los patrimonios naturales (que pueden entrar en juegos de mercado), *Viento de jade* mezcla el tiempo (pasado-presente-futuro) y los aspectos de los objetos (vegetación-jade-ruina-desecho plástico) para señalar la imposibilidad de pensar en objetos patrimoniales con claros límites que desvinculan las funciones culturales de la relación ambiental que tienen los objetos con su territorio y con mucho mayor énfasis en el tiempo del Antropoceno.

La fotografía rearticula objetos culturales como las ruinas mayas, pero también la naturaleza de la reserva entendida como parte del paisaje nacional e internacional que representa a México ante el mundo. Estos objetos utilizados por el discurso patrimonial para configurar la identidad del país son retomados en la fotografía de Durán para dislocar la mirada consensual sobre el patrimonio mexicano en un contexto en el que el plástico satura el océano y vincula territorios internacionales mediante el tiempo acumulado del desecho.

El plástico no es sólo basura en la fotografía de Durán, sino un material que queda enlazado con otros objetos codificados como patrimonios, es decir, con objetos que han sido utilizados para producir el país; de este modo el desecho también interroga la noción de pertenencia y simbolización de objetos como parte definitoria de una cultura; *Viento de jade* pareciera intuir la existencia del plástico como otro objeto 'herencia común de la humanidad' al ensamblar el desecho con las ruinas y el espacio de Sian Ka'an que hoy comprende un patrimonio natural en México. La fotografía de Durán permite imaginar Sian Ka'an como un espacio vinculado con el

pasado materializado en las ruinas y al mismo tiempo, con la movilidad del desecho internacional que actualmente redefine el aspecto de las playas del planeta.

El petróleo es otro objeto patrimonial al que las fotografías de Durán aluden. A pesar de que *Gota*, imagen mostrada enseguida, en ningún momento nombra el petróleo, la relación se hace clara cuando se piensa en el plástico negro que constituye la figura, igualmente que con el jade, en *Gota*, el plástico se transforma en petróleo gracias a la similitud de los colores y a la focalización de la imagen que crea la sensación de espesura y densidad en el aspecto de la gota conformada por el plástico negro.



Gota (2011)

El petróleo puede considerarse como el fruto de una extinción masiva que hizo posible el desarrollo industrial y tecnológico del mundo como lo conocemos ahora. El petróleo es un elemento que puede ser fácilmente asociado a la industrialización, a la creación del plástico, a la guerra, al dinero, a conflictos territoriales e incluso a desastres ecológicos actuales y pasados, pues remite tanto a la extinción de varias especies, cuanto al pasado profundo de la Tierra. Sin embargo, en México, el petróleo es un objeto considerado como un 'recurso nacional' y en este sentido es un elemento simbólicamente cargado (Breglia 2013) que moviliza no sólo la economía, sino la idea del país asociada a la protección de sus bienes y a un sentimiento nacionalista (del Palacio 2015).

El petróleo, al igual que el jade referido en la fotografía anterior, ya era una sustancia conocida y valorada en la vida prehispánica con usos medicinales, impermeabilizantes y ceremoniales (Celis 1988); sin embargo durante el período colonial los regímenes de apropiación e interés del jade y el petróleo se modificaron, ya que ninguno era considerado como un recurso valioso en comparación con minerales como el oro o la plata, sustentos de la economía colonial. En el caso del petróleo el tratamiento del objeto como parte del patrimonio sucedió del siguiente modo:

Tomando en cuenta que la economía colonial descansó principalmente en las actividades mineras, el petróleo -llamado en ese entonces betún, pez o alquitrán marino - jamás tuvo alguna importancia para la Corona española. No obstante, se le incluyó en las regulaciones mineras que el régimen borbónico estableció con la intención de lograr una mayor recaudación fiscal. Las *Reales Ordenanzas para la Minería de la Nueva España*, expedidas en 1783, determinaron que toda riqueza que pudiera extraerse del subsuelo, entre ellas el petróleo o "jugos de la tierra" según la terminología de la época, eran patrimonio de la Real Corona y por lo tanto, sólo ella tenía la potestad de concederlas en propiedad y posesión a particulares para su explotación. (PEMEX, 1984: 17-18)

En 1884, el Código de Minería asignó la propiedad de los recursos del subsuelo al dueño de la superficie, con lo cual se revocó el derecho colonial sobre el petróleo; hasta 1917, con el artículo 27 constitucional la propiedad de los bienes nacionales formó parte de nación. Del Palacio (2015) ha realizado un estudio sobre la relación entre la demanda de tierras de los trabajadores de la industria petrolera y los regímenes postrevolucionarios de propiedad en México mediante un análisis respecto de las luchas por el territorio en las áreas productoras de petróleo en el estado de Veracruz; al respecto señala sobre el vínculo entre expropiación petrolera y nacionalismo lo siguiente:

El proceso de formación de la identidad nacional en el México posrevolucionario incluía la transformación de un conjunto de espacios físicos, objetos, recursos y símbolos en una cornucopia de bienes inalienables que generaban sentimientos de patriotismo y para los cuales la población adquiría un sentido de territorialidad y pertenencia nacional. Protegerlos se convirtió en un acto de patriotismo. (151).

Estas escuetas menciones sobre la historia vinculada con el petróleo en México dan cuenta de que en el país, el petróleo es un elemento simbólicamente relevante que, hasta la fecha, ha movilizado una serie de afectos políticos e intereses económicos de muy variado tipo, por ejemplo, el debate actual sobre las visiones pragmáticas que se inclina a apoyar la explotación extranjera del recurso, como es la del economista Mayer-Sierra (2013) y otras visiones que conciben el petróleo como parte intrínseca del patrimonio nacional y de la identidad mexicana, más que un recurso natural sujeto a explotación como la postura de Pérez-Montfort (2013). Cuando miramos la fotografía de Durán a la luz de las implicaciones del petróleo en México, puede pensarse que la imagen incorpora el residuo plástico internacional para reflexionar en torno a la producción del patrimonio mexicano mediante el petróleo en el contexto actual de polución oceánica y conflictos energéticos.

Por último, cabe recordar que el origen del plástico es el petróleo, con ello en mente, la fotografía de Durán puede interpretarse como una metarreflexión porque el sentido contenido en su expresión visual recurre a enfatizar irónicamente que este recurso (petróleo) tuvo origen en una extinción masiva que ha hecho posible los ritmos de producción y dinámicas económicas que hoy parecieran ser una de las causas principales de la crisis ecosocial producida por la base de una economía de combustibles fósiles. Por estas razones, la obra de Durán dialoga simultáneamente con la producción espacial de la naturaleza en Sian Ka'an como un patrimonio natural de la humanidad, pero al mismo tiempo refiere a una situación generalizada en la que la naturaleza y las políticas de la naturaleza deben redefinirse.

Imaginación de México en el patrimonio internacional: la construcción de la reserva de la biosfera y el desecho plástico en los paisajes híbridos de Durán



© Vincent Ko Hon Chiu. Galería UNESCO 2015

El *corpus* fotográfico de Durán también puede interpretarse como un conjunto de imágenes que hacen un contrapeso al discurso del patrimonio de la humanidad

según es planteado por la UNESCO, pues las fotografías presentan las contradicciones del espacio de Sian Ka'an entendido como un 'espacio reservado' creando paisajes híbridos. De acuerdo con Breglia (2006), el régimen del patrimonio en México no sólo tiene que ver con el pasado, es decir, con el tiempo, sino que se produce también mediante prácticas espaciales muchas veces contradictorias. Como se ha mencionado anteriormente, el patrimonio está estrechamente vinculado a la imaginación espacial, a la producción de cartografías y diversas imágenes que construyen lo que *es* o no el patrimonio; por estas razones, el conjunto de la obra de Durán (recolección de desechos, mapeo del origen de estos, instalación, fotografía) se inserta también como un discurso visual que interpela las formas de imaginar el espacio de Sian Ka'an como un patrimonio universal, una imagen 'representativa' de México que al mismo tiempo contribuye a formar una visión del mundo. Breglia (2006) expone que la categoría del 'patrimonio mundial de la humanidad' creada por la UNESCO ha servido para articular y fijar una visión del 'mundo', por ello señala lo siguiente:

Guiados por el impulso moderno de superar la ambivalencia a mediante un inventario adecuado de los recursos patrimoniales de una nación, las agencias estatales y la industria del turismo del sector privado emplean el mapeo como una práctica no ambigua e inequívoca. Las organizaciones internacionales, en particular el programa del Patrimonio Mundial de la UNESCO, llevan a cabo este mapeo a escala mundial. La práctica territorial y territorializante del patrimonio busca abarcar todo en, como sugiere Bauman, el *mappamundi completo*, una visión de un mundo coherente a través del ideal del patrimonio común de la humanidad. (Breglia, 2006: 30)

En la cita anterior, Breglia enfatiza cómo el patrimonio crea una imagen universal del mundo utilizando el diseño de imágenes; este señalamiento es importante en la medida en que Durán también está creando imágenes y mapeando el espacio de Sian Ka'an, pero su trabajo no enfatiza el ideal de una herencia común que debe protegerse y heredarse, sino que desestabiliza la idea del 'bien común'

mostrando cómo las trayectorias del desecho plástico internacional van acumulándose alrededor del planeta y encarnándose en espacios específicos en donde el desecho interpela las destrucciones sedimentadas de otros tiempos. Asimismo, en lo referente al programa UNESCO y su relación con las prácticas de patrimonialización en México, Rozental (2017) señala que durante la década de los 70, México fortaleció la separación entre patrimonios culturales y otros tipos de patrimonios naturales o biológicos con su participación en la firma de los convenios de 1970 y 1972 de la UNESCO, concernientes a las medidas para prohibir la transferencia ilícita de la propiedad cultural y a la protección del patrimonio mundial cultural y natural, respectivamente. Según propone Rozental (2017), el objetivo de participar en estos convenios fue posicionar a México y su cultura como un país relevante en un escenario mundial. De esta manera, es posible afirmar que las prácticas de patrimonialización, especialmente en cuanto al patrimonio de la humanidad propuesto por la UNESCO que compete en esta sección, diseñan/producen/imaginan un paisaje específico que representa lo que supuestamente debe tener valor para el género humano transgeneracionalmente; Durán ofrece un *corpus* de paisajes híbridos como contraparte que problematiza los posicionamientos de la UNESCO y el patrimonio de la humanidad, es decir, la idea de construir espacios reservados mientras fuera de ellos se mantienen las mismas dinámicas que, en primera instancia, hacen legítima y deseable la creación de espacios reservados.

Es relevante que la presencia pujante del material plástico no sea mencionada ni visibilizada en ninguna de las imágenes de la reserva de Sian Ka'an emitidas por la UNESCO, ya que la omisión no obedece simplemente a la intención de mostrar la 'pureza' del lugar en congruencia con su propio discurso de conservación de la naturaleza, sino a una estrategia política que soslaya el contexto complejo en el que una reserva de la biosfera se hace 'necesaria'. Si se eligiera presentar cómo no sólo se trata de un lugar abundante en diversidad de especies, sino también vinculado a la

destrucción global encarnada en los restos de las mercancías, entonces se pondría en duda el mismo precepto bajo el que se crean 'zonas reservadas', ya sea que se trate de basureros nucleares o bien, de reservas de la biosfera transformadas en patrimonio de la humanidad.³⁹

El discurso oficial de la UNESCO respecto a la patrimonialización de las reservas de la biosfera enfatiza el territorio de Sian Ka'an como un lugar destacable por su "excepcional belleza natural e importancia estética", así como por la "conservación de especies de valor universal desde el punto de vista de la conservación o la ciencia" (criterios vii y x) (UNESCO, 2017). En este sentido, las representaciones visuales de Sian Ka'an emitidas por la UNESCO muestran el espacio como una zona predominantemente definida por la naturaleza y en la cual la presencia de la cultura se representa en el pasado prehispánico, o bien con los miembros de diferentes cooperativas que viven en la región, pero no en otras manifestaciones como es la polución internacional del océano. La manifestación del desecho plástico está negada en las representaciones oficiales del discurso patrimonial de la UNESCO, al igual que en el lujoso turismo de la región que también cultiva la ficción del paraíso.⁴⁰

39 Cabe mencionar que en ningún modo afirmo que las reservas de la biosfera no sean espacios que significativamente regulan el cambio climático y conservan especies; lo que propongo, más bien, es que su existencia implica la paradoja de querer mantener intocadas topografías y especies al mismo tiempo que fuera de ellas se lleva a cabo una contaminación generalizada, masiva, global y sin límite, como es observable en Sian Ka'an; ya que la zona no es únicamente refugio de múltiples especies y procesos de la vida, sino que también es un espacio depositario de los desechos vagabundos de los mares del planeta como resultado de las conexiones globales entre el consumo; el desecho; la geografía y el movimiento marino.

40 Véase, por ejemplo, la publicidad de Sian Ka'an Villages que promociona la estancia en la reserva como un lugar privado en el que "te podrás percatar de que tienes pocos vecinos dado que el diseño de la construcción es limitado por la costa, esto te ofrece privacidad ilimitada y exclusividad. Los miembros del equipo de Sian Ka'an Village, quienes te acompañarán durante tu estancia, son habitantes de la localidad quienes conocen el área y el mar como la palma de su mano. Su compromiso tanto con tu disfrute como con la salvaguarda del medio ambiente, te asegura que tus vacaciones en este hermoso paraíso único combina los principios mismos del turismo ético y la vida de lujo." <https://www.siankaanvillage.com.mx/conozca-sian-kaan/ubicacion>

En la fotografía de Sian Ka'an mostrada al principio de esta sección puede verse la selva enfocada, se trata de la selección de un pedazo de vegetación muy similar al que Durán utiliza en *Viento de Jade* para realizar su montaje. A pesar de las similitudes, la fotografía de Durán interrumpe la visión que la UNESCO presenta de la naturaleza en la reserva de la biosfera de Sian Ka'an. La foto-instalación que Durán elabora se distancia de la noción estética y el ordenamiento espacial de la reserva que la UNESCO promueve, en la cual, Sian Ka'an se concibe como una zona impoluta, libre de la huella del conflicto histórico. Mientras que la UNESCO pareciera proponer una imagen de la naturaleza como un bien atemporal encarnado en Sian Ka'an como parte del *mappamundi* al que refiere Breglia⁴¹, Durán propone una imagen del patrimonio de la humanidad en el cual se exponen los conflictos y la acumulación de diversas violencias y de varios tipos de destrucciones simultáneamente.

A pesar de que pareciera ser un contrasentido, vale la pena preguntarse qué se necesita pensar de la relación entre la 'cultura' y la 'naturaleza' para que lugares que excluyen o restringen la presencia humana, tengan que existir. La creación de reservas implícitamente muestra que la relación de la humanidad y el ambiente pareciera ser independiente. En México existen áreas naturales protegidas desde el siglo XIX,⁴² sin embargo, hasta los 70 se consideró a nivel internacional una

41 Siguiendo los argumentos de Bauman, Breglia (2006) señala que las prácticas de mapeo globales realizadas por la UNESCO buscan promover una imagen coherente e inequívoca del mundo.

42 "La historia de la administración de las áreas naturales protegidas (ANP) en México surge desde finales del Siglo XIX, cuando se protege el Desierto de los Leones para asegurar el abastecimiento de agua mediante la conservación de 14 manantiales localizados en esta zona (Vargas Márquez, 1997). Después de 23 años se decreta el Reglamento de Bosques con el objeto de permitir al gobierno federal establecer reservas forestales (Figuroa y Sánchez Cordero, 2008). Cuatro años después, el presidente Porfirio Díaz declara por primera vez un bosque nacional para la protección de recursos forestales (Simonian, 1995), pero fue hasta el periodo del presidente Lázaro Cárdenas que se establece de forma oficial el Sistema Nacional de Reservas Forestales y de Parques Nacionales en nuestro país (SEMARNAT-CONANP-Ramsar, 2013). Este Sistema se administró bajo la Sección de Reservas y Parques Nacionales del Departamento Autónomo Forestal de Caza y Pesca (Chinchilla y Management, 2000). Es precisamente durante el sexenio del presidente Lázaro Cárdenas cuando se decretan la mayoría de los parques nacionales existentes en la actualidad con una extensión de 800 mil ha (SEMARNAT-CONANP, 2007)." (González Ocampo *et al.*, 2014: 7)

estrategia de inclusión humana en las áreas naturales protegidas con el fin de conciliar objetivos de desarrollo económico y conservación de la biodiversidad.

El origen de las reservas de la biosfera se ubica en la década de los sesenta, cuando la UNESCO desarrolló un nuevo programa cuyo objetivo era atender las interacciones entre la humanidad y la biosfera. Por primera vez, la UNESCO comenzaba a establecer un aparato de herramientas científicas, educativas y sociales que buscaban intervenir y analizar las relaciones humano-ambiente con esfuerzos interdisciplinarios de las ciencias naturales y las sociales (Bridgewater 2016). El programa del hombre y la biosfera (MAB, por sus siglas en inglés) surgió como un intento de amalgamar interacciones de cultura y naturaleza, un tema antes no contemplado en la agenda intergubernamental, ya que previamente a la creación de MAB, los programas de conservación se enfocaban solamente en la figura de las áreas protegidas naturales como, por ejemplo, los parques nacionales en los cuales la existencia de comunidades humanas no era parte del diseño.

Para la Conferencia General de la UNESCO de 1970, el concepto de MAB había sido aceptado como una propuesta consolidada que contemplaba 13 actividades transversales e interdisciplinarias que buscaban instar a los países a establecer comités nacionales de aplicación (Bridgewater 2016). Conforme MAB progresaba, el Concilio Intergubernamental Coordinador (ICC) señaló que, además de los fines de investigación concernientes a las especies de plantas y animales en las MAB, el programa debía buscar:

desarrollar un portafolio de sitios representativos de los ecosistemas globales, en los cuales, la conservación de la biodiversidad estuviera combinada con la satisfacción de las necesidades básicas de la gente que habitara la región, a la vez que la investigación ecológica y la formación en este ámbito se fomentara en la localidad. De esta idea surgieron las ‘reservas de la biosfera’ (Bridgewater, 2016: 2)

Las reservas de la biosfera, entonces, se conciben como ‘sitios representativos de los ecosistemas globales’ - representatividad que, por cierto, no queda clara - y

zonas en las que se promueve un tipo de relación entre humanidad y naturaleza que contemple el cuidado de la naturaleza y el desarrollo de actividades sustentables por la gente que habita la región.⁴³ Este último punto sobre ‘sustentabilidad’ se consolidó después de la Segunda Conferencia Internacional sobre reservas de la biosfera, celebrada en Sevilla, en 1995. De acuerdo con los reajustes de la estrategia Sevilla,

Más que “islas de conservación”, las reservas deberán ser laboratorios para reconciliar las necesidades del hombre con la conservación de la naturaleza. [...] Para que los distintos propósitos antes enunciados puedan ser puestos en práctica, dos cosas son indispensables. La primera, establecer una zonación clara dentro de cada reserva, que permita distinguir aquellas áreas destinadas exclusivamente a la conservación y la investigación científica no manipulativa (Zonas Núcleo), de aquellas destinadas a la restauración ecológica y a la búsqueda de alternativas sustentables de uso de los recursos bióticos. El segundo punto esencial es que las reservas no podrían ser espacios vacíos de población humana. (Halffter, 2011: 179)

Pese a que no puede negarse que la idea de MAB estaba a la vanguardia en su deseo de considerar en un mismo programa las interacciones humano-naturaleza, la idea de la naturaleza como ‘espacio reservado’, o la concepción de un lugar reservado en donde naturaleza-cultura puedan convivir sin destruirse es una construcción histórica que debe entenderse no sólo como la culminación de los esfuerzos progresistas de conservación que tuvieron lugar a finales de los años sesenta y principios de los setenta, sino precisamente como la respuesta paradójica a las

43 En cuanto a la relación entre la incorporación al trabajo y los modos de subsistencia implementados por las comunidades durante años, Martínez-Reyes asevera lo siguiente: "Las ONGs de conservación de Sian Ka'an quieren que las comunidades renuncien a sus estrategias primarias de subsistencia (la milpa y la caza) y se conviertan en conservacionistas que vigilan la flora y la fauna, o bien en operadores o trabajadores del ecoturismo. Sin embargo, estas comunidades han dependido de trabajar el monte o el bosque cambiando entre la agricultura, la caza y los jardines domésticos durante siglos como una "empresa colectiva de supervivencia" (Farris 1984). Mientras que trabajar en la milpa no garantiza una cosecha exitosa cada año (Sullivan 1983, Hostettler 1996, Martínez-Reyes 2004), continúa proporcionando una cantidad sustancial de alimentos y seguridad a muchas familias. Al tratar de alterar las estrategias de sustento, las ONGs producen nuevas consecuencias que los mayas debe negociar desde una posición de poder desigual. Estas estrategias tienen el potencial de ofrecer oportunidades, pero como las ONGs operan con una definición débil de participación, a veces han hecho que la situación sea más precaria para los mayas, y menos democrática." (Martínez, 2016: 15)

tensiones ambientales en los inicios del proyecto del neoliberalismo, el cual, de acuerdo con Harvey (2005) debe entenderse también como un mapa geopolítico y económico. En este sentido, el surgimiento de las reservas de la biosfera y el incremento de las áreas protegidas durante la emergencia del neoliberalismo (Brockington, *et al.*, 2008) responde al conocimiento de la depredación ambiental, pero también, a la necesidad de crear nuevos mercados, mediante, por ejemplo, la mercantilización de los espacios naturales.

No es casual que en México, el área de Sian Ka'an haya sido designada como reserva de la biosfera por decreto presidencial de Miguel de la Madrid Hurtado, en 1986, durante el sexenio en el que se introdujeron políticas de corte neoliberal en el país⁴⁴ y después de la creación de grandes centros destinados al turismo internacional enfocados en atraer visitantes extranjeros, o bien, mexicanos que contaran con recursos económicos suficientemente altos como para costear los servicios vacacionales en, por ejemplo, Cancún, o más tarde, el proyecto conocido como la Riviera maya. Como se indicó en la introducción de este trabajo, Martínez-Reyes (2016) señala también la mercantilización de la naturaleza enfocada en promover diversas experiencias turísticas de la misma, que van desde la "Riviera Maya" para los requisitos de sol y mar, hasta la "Zona Maya", con la reserva de la biosfera, las ruinas arqueológicas de Tulum y la población 'maya tradicional'.

Acerca de la apropiación turística del espacio, resulta útil retomar las propuestas de Lefebvre sobre el capitalismo y el espacio. Lefebvre (1974) menciona que el funcionamiento del capitalismo se basa, entre otras cosas, en una 'destrucción creativa'. La 'destrucción creativa' implica que dado que el propósito central del capitalismo es el crecimiento, el capital necesita crear espacios para expandirse; para Lefebvre "esta espiral de construcción y destrucción es la que permitirá mantener los niveles necesarios de acumulación del capital, requerimiento

44 Leticia Durand, señala que: "en México, la expansión de las AP [áreas protegidas] se produce justamente con el arribo de la política neoliberal; basta decir que el 83% de las 42 reservas de la biosfera existentes hasta 2013 fueron establecidas entre 1990 y 2010." (Durand, 2014: 196)

imprescindible para que el capitalismo no colapse" (Lefebvre, 1975: 18). Podría parecer que un espacio reservado funcionaría como un freno al crecimiento ilimitado que se ejerce con procedimientos de destrucción y construcción comunes en los procesos de urbanización, pero lejos de ser así, la creación de espacios naturales reservados enarbola dos paradojas que forman parte de la geopolítica económica de la expansión capitalista en su fase neoliberal, es decir, en la época en que los Estados sirven para proporcionar las facilidades necesarias para que se generen nuevos mercados.

En primera instancia, como señala Kelly (2011) las reservas de la biosfera funcionan como "una forma particular de acumulación primitiva que involucra tanto el acotamiento de un territorio, como la desposesión de la tierra y los recursos naturales" (683). Kelly entiende la 'acumulación primitiva' como la mercantilización de aspectos que anteriormente se encontraban fuera del dominio del capital. En este sentido, cuando los espacios son transformados en 'reservas de la biosfera' se generan interacciones de consumo del espacio natural, como es el ecoturismo y la espectacularización de la vida rural o no rural de las comunidades que habitan estos espacios. Asimismo, la autora advierte que otra forma en la que el capital se adueña de estos espacios sucede gracias a la incorporación laboral de campesinos al papel de 'guardianes de la naturaleza' que proveen servicios de ecoturismo para los visitantes.

En segundo lugar, las reservas de la biosfera son necesarias en un discurso contradictorio en el que, por un lado, se busca crecer mediante la expansión de la urbanización construyendo ciudades deshabitadas (Harvey 2001) y, por otro lado, se desea preservar espacios de la destrucción creativa generada por la expansión capitalista. La respuesta, igualmente aporética, es la creación de espacios excluyentes que, a la vez que aparentan cumplir con una agenda responsable con el medio ambiente y la sociedad de cara al futuro, también generan más acumulación y nuevos mercados mediante la incorporación del trabajo campesino a la industria del

turismo, así como la producción de un espacio natural como espacio de consumo mientras el desecho internacional continúa saturando el espacio.

A la luz de todo este entramado de relaciones espaciales en el territorio de Sian Ka'an, las fotografías de Durán se convierten en imágenes que ponen en tensión los objetivos de espacios como Sian Ka'an haciendo visibles las contradicciones espaciales que permiten la existencia de reservas de la biosfera en un entorno global enfocado a generar nuevos mercados y espacios de consumo. El plástico, ya despojado de su valor como mercancía, es retomado irónicamente en las fotografías de Durán omitiendo su nombre, pero mostrando cómo los restos de la destrucción permanecen mucho después de que se han agotado los intercambios monetarios vinculados a dichos objetos. Más aún, los restos plásticos se convierten en evidencia persistente de la imposibilidad de la destrucción creativa en la medida en que el plástico termina imbricado en las regiones que en apariencia se encuentran exentas de la producción de cuantiosos objetos. La fotografía que a continuación se muestra recupera el sentido de esta contradicción pues presenta el espacio de la reserva de Sian Ka'an no como un espacio ajeno a los remanentes causados por la destrucción generada en los procesos de crecimiento del capital, sino como un espacio en el que conviven las formas más primitivas de la vida y el plástico, uno de los desechos más persistentes.



Algas (2013)

En *Algas* somos testigos de la metamorfosis del plástico: de mercancía a desecho, de desecho a comida. La distribución de estos objetos pareciera esperar pacientemente a la próxima víctima de su confusión. En el plano más lejano se vuelve tarea difícil distinguir ante qué objeto nos encontramos, únicamente el color verde es perceptible, como si de una especie de musgo que se ha aferrado a la roca se tratara. Las algas son organismos muy variados, tan solo en México se conocen 2702 especies que pueden vivir en agua dulce o salada (Biodiversidad mexicana, 2017). El alga es un organismo antiguo que realiza el 50% de la fotosíntesis global; también es conocida por su alto contenido nutricional y por vivir en conjuntos simbióticos con otras especies como los hongos, las plantas y corales. La fotografía de Durán subvierte la importancia de las algas en; el entorno marino, pues éstas empiezan a competir con el plástico que usurpa algunas de sus funciones, la imagen subvierte las propiedades del alga y pone en competencia al alga con la vida del plástico que pareciera estar usurpando sus funciones: el plástico vive en simbiosis invadiendo cuerpos; se convierte en una gran – aunque vacía– fuente de alimentación de muchas

especies marinas. La transformación del plástico en alga implica plantear toda una nueva geografía terrestre y una vida marina quizás muy diferente a la actual.

Si, como se había mencionado anteriormente, el espacio no es independiente de las imaginaciones, fantasías y representaciones que de él se hacen, es posible afirmar que las fotografías de Durán contribuyen a crear el espacio de Sian Ka'an en la medida en que reimaginan el significado de las reservas de la biosfera al situarlo como el resultado espacial de las contradicciones generadas por el crecimiento y la destrucción. Las fotografías de Durán cambian la concepción de la reserva de la biosfera de Sian Ka'an que se promueve en la industria de la conservación neoliberal de la naturaleza,⁴⁵ pues manifiestan cómo la idea de las reservas como zonas de conservación de ecosistemas y desarrollo sustentable es intervenida por la destrucción que llega de otros lugares, es decir, los restos de los procesos de consumo sin pausa.

En *Algas*, como en muchas de las fotografías de la serie *The Washed Up...*, Durán utiliza las similitudes físicas, como el color, y la disposición del plástico sobre las topografías para mimetizarlo con elementos naturales, lo cual da como resultado no una simple sustitución de las materias orgánicas por desechos sintéticos, sino una imagen que desestabiliza el paisaje de la reserva de Sian Ka'an, tal como se promueve por la página oficial de la UNESCO y que contribuye a repensar el significado de una geografía global.

Mientras que el discurso del patrimonio mundial de la UNESCO apela a la estandarización y categorización de los objetos naturales y culturales destacables que configurarán un mapa internacional significativo de lo humano no sólo en términos materiales, sino morales (Turtinen 2000), el trabajo de Durán con los plásticos recolectados en el espacio de Sian Ka'an señala procesos de hibridación que no naturalizan la naturaleza como un bien patrimonial. La obra de Durán utiliza la

⁴⁵ Ver nota 12 de la introducción, sobre el término de 'neoliberalización de la naturaleza'.

mezcla de los desechos, topografía y vegetación para señalar precisamente la construcción de objetos ‘naturales’, ‘culturales’ mediante estrategias visuales.

El patrimonio mundial de la humanidad busca consolidar un mapa mundial que no deje lugar para las prácticas de ambigüedad en el espacio (Breglia 2006) sino que estandarice y defina una lectura sobre el pasado de los monumentos y un uso de las zonas naturales;⁴⁶ mientras la propuesta de la lista del patrimonio mundial de la humanidad mantiene una idea de permanencia y unidad de lo humano mediante la protección y conservación, las imágenes de Durán, utilizando lo fragmentario, los restos, lo destruido del plástico, enfatizan la imposibilidad de habitar un mundo que niegue el conflicto y las destrucciones de diversos órdenes sociales, como puede verse en la yuxtaposición de las ruinas prehispánicas y los restos plásticos. Mientras que el *mappamundi* del patrimonio mundial intenta construir una geografía global que busca promover ordenamientos y conductas en ciertos espacios - por ejemplo el monitoreo de especies por parte de las comunidades que históricamente han ocupado las reservas - la obra de Durán subraya la concepción de espacios híbridos en los que los límites entre lo que codificamos como natural o artificial se desdibujan y reclaman ser replanteados.

46 Con la designación de la reserva de la biosfera de La Michilia y de Mapí en el estado de Durango promovidas por Instituto de Ecología y posteriormente, la reserva creación de la biosfera de Sian Ka'an impulsada por el Centro de Investigaciones de Quintana Roo, México se convirtió en uno de los primeros países en atender las recomendaciones de la UNESCO respecto de la creación de una red mundial de áreas protegidas que incluyera ejemplos representativos de todos y cada uno de los ecosistemas del planeta que tuviera por objeto la conservación 'in situ' del material genético (CIQR 1983). La obra de Durán en la reserva de la biosfera de Sian Ka'an, socializada a través de sus fotografías en línea ofrece una imagen de México como un espacio interceptado por el desecho global, de esta manera ancla el significado de un bien patrimonial nacional - la reserva de Sian Ka'an que más tarde fue declarada patrimonio mundial por la UNESCO- con las geografías del desecho global.

CAPÍTULO 3. La reserva de Sian Ka'an y un nuevo modo de imaginar el vacío en Quintana Roo

Como se mencionó en la introducción de este trabajo siguiendo a Macías (2004), llama la atención el proceso de ocupación de la geografía del estado de Quintana Roo en la medida en que, desde la época colonial hasta el presente, se ha caracterizado por una sucesión histórica de imágenes que construyeron ideológicamente la noción del terreno vacío, inculto o deshabitado en dicha región. Resulta llamativo, independientemente del valor natural en cuanto a diversidad de ecosistemas y de la caracterización de estos como 'recursos', que sea precisamente esta zona de la Península de Yucatán en la cual se instauró la reserva de la biosfera de Sian Ka'an, ya que como señala Pi-Sunyer (2002): "desde tiempos coloniales hasta hace unas décadas, Quintana Roo fue posicionado como el borde exterior de la imaginación mexicana" (17).

La intención de conformar la reserva de la biosfera de Sian Ka'an en este lugar abreva de una tradición histórica colonial en la que el territorio de Quintana Roo ha sido concebido como 'espacio vacío' mediante diversos procedimientos cuyo propósito ha sido que el Estado nacional pueda obtener acceso legal para utilizar el territorio como convenga según el orden geopolítico y económico.⁴⁷ En este capítulo propongo que la

⁴⁷ De acuerdo con Macías (2004) las percepciones de Quintana Roo como un terreno vacío, inculto o deshabitado "se edifican en el tiempo y el espacio sobre bases concretas, históricas e identificables, y además tuvieron una aplicación para justificar una peculiar manera de ocupar y explotar los recursos naturales contenidos en este terreno vacío, a la vez que se prescindía de la sociedad que de antemano se encontraba establecida. Aquella representación es característica tanto de la época colonial como del siglo XIX, cuando el Estado nacional implantó la idea de los terrenos baldíos y los nacionales, por cuya causa se desconocieron las tierras de las corporaciones, como eran las comunales de los indígenas y las de la Iglesia. Para prescindir de la sociedad preexistente en cierta región se recurría a negar la existencia de la población en términos demográficos o, en caso de reconocerla, el vacío se fundaba en resaltar la ausencia del aparato administrativo y de control correspondiente al poder hegemónico del Estado colonial o del nacional, paralelo a la total o insuficiente ocupación del lugar.

Respecto a los tiempos actuales, cabría suponer que ante el acelerado crecimiento demográfico del siglo XX, acaecido en las últimas tres décadas, y cuando además se insiste en que no existen más tierras

designación de Sian Ka'an como reserva de la biosfera y patrimonio natural de la humanidad aún funciona como un modo de crear el vacío contemporáneo en esta región, ya que la patrimonialización de la naturaleza propuesta por la UNESCO borra algunos rasgos históricos de las relaciones entre 'cultura' y 'naturaleza' para ponderar otros que se adaptan a los ideales de la ciencia conservacionista occidental.⁴⁸ Desde mi interpretación, las intervenciones con desechos plásticos que Durán realizó en Sian Ka'an dialogan con las implicaciones de pensar el espacio como reserva de la biosfera y patrimonio de la humanidad.

Es necesario evidenciar que la creación de la reserva no implica únicamente la delimitación espacial de una zona, sino la instauración de nuevos modos de comprender las relaciones entre los pobladores y el espacio natural al modificar sus formas de organización y vida.⁴⁹ La figura de la reserva de la biosfera promovida por el patrimonio

agrícolas que repartir, la necesidad de reinventar la imagen del terreno vacío era cosa del pasado. Sin embargo, en el caso de Quintana Roo ha sucedido lo contrario: de manera imaginativa, pero igual de controvertida que en tiempos pretéritos, el Estado nacional y el gobierno local se las han ingeniado para recrear la noción sobre el terreno vacío con la finalidad de acondicionar el acceso legal y el uso de la tierra a las circunstancias que exigen las determinaciones actuales, algunas de ellas vinculadas a la apertura económica, la globalización y la geopolítica." (11-12)

48 Martínez (2016) "La 'industria de la naturaleza' consiste en la neoliberalización de la conservación de la naturaleza y la biodiversidad observada principalmente en proyectos de conservación de la vida silvestre, turismo, esquemas de privatización de bosques (acaparamiento de tierras) y mitigación del cambio climático en el bosque que rodea la Reserva de la Biosfera de Sian Ka'an. Integrado en la industria de la naturaleza hay una cierta mentalidad, o forma de pensar, que caracteriza las relaciones de los mayas y los extranjeros con respecto a la naturaleza. Se pueden rastrear a la condición de lo que yo llamo la 'colonialidad de la naturaleza', en la que la historia de las relaciones coloniales subordina el conocimiento tradicional indígena basado en el lugar, mientras que privilegia las formas institucionalizadas occidentales de conocer la naturaleza." (5)

49 Al respecto de señala Martínez (2016) lo siguiente: "Las reservas naturales o las áreas naturales protegidas se han convertido en un lugar común en muchas partes del mundo (Brockington, Duffy e Igoe 2008) y son un componente clave de la industria de la naturaleza. Cada vez más, en las tres décadas, se han utilizado como una estrategia para preservar la diversidad biológica, o biodiversidad, que continúa amenazada por la deforestación, las emisiones de carbono, las extinciones de especies y las múltiples fuentes de contaminación de la sociedad moderna. Si bien esto puede parecer una estrategia sensata por parte de instituciones con conciencia ambiental y personas preocupadas por el medio ambiente, entre las cuales me cuento, me molesta la forma en que promueve la separación entre la naturaleza y la cultura y cómo se ha implementado, particularmente en los bosques del llamado Tercer Mundo. El problema es cómo se implementan las estrategias de conservación de la biodiversidad y lo que les sucede a las personas que habitan y dependen de tales lugares para su sustento e identidad. Un segundo problema relacionado es qué

mundial natural de la humanidad de la UNESCO cambió la manera en la que el espacio había sido habitado al ponderar una nueva producción espacial basada en la conservación occidental de la naturaleza y la industria del turismo ecológico, según se verá más adelante. La creación de la reserva de la biosfera de Sian Ka'an pareciera negar la historicidad del lugar, como si antes de ser una reserva de la biosfera de reconocimiento internacional designada como parte del patrimonio de la humanidad, el espacio no hubiera existido como un espacio experimentado y representado por sus habitantes.

Sin embargo, lejos de la imagen de Sian Ka'an como un lugar de naturaleza paradisíaca, casi perpetua e inalterada que promueve la industria del turismo a gran escala e incluso el eco-turismo, la reserva de la biosfera de Sian Ka'an tiene una larga historia de pugnas políticas, económicas y territoriales por elementos que según los intereses de cada momento se consideraron recursos valiosos; desde la explotación del henequén en el siglo XIX, el coco y chicle, hasta conflictos por las zonas o *campos* para la pesca de langosta entre las propias cooperativas de pescadores en la región de Punta Allen (Leslie 2000), localidad ubicada en el último trecho de la Península de Boca Paila, donde Durán realizó sus instalaciones y fotografías. Para los propósitos de esta investigación es crucial historizar Punta Allen, una de las comunidades del corazón de la reserva, dado que este ejercicio, en conjunto con la interpretación que Durán hace del espacio de Sian Ka'an mediante el uso de los desechos plásticos internacionales, permite poner a discusión las funciones que la patrimonialización de la naturaleza ha tenido en esta región.

En el primer apartado de este capítulo historizaré la reserva de la biosfera, con énfasis en Punta Allen. Historizar Sian Ka'an resulta un ejercicio que permite problematizar una historia hegemónica particular: la de la región como una naturaleza

sucede con el bosque a medida que los esquemas de privatización se implementan en nombre de la conservación. Utilizar las reservas como estrategia ambiental clave coloca la carga de la conservación ecológica en cambiar y controlar las prácticas de subsistencia de los pueblos indígenas, en lugar de cambiar y controlar el consumo insaciable de occidente." (6)

casi salvaje que hoy se comprende como patrimonio de la humanidad. En este sentido, conviene mostrar que Sian Ka'an ha tenido mucha vida antes de figurar como reserva y que la delimitación de la zona como patrimonio natural no sólo se origina por el interés de conservación de la naturaleza, sino que funciona como una estrategia geopolítica para dominar un territorio que históricamente ha sido difícil de incorporar a la idea del Estado nación mexicano.⁵⁰

En la segunda sección propongo que la designación de Sian Ka'an como reserva de la biosfera y patrimonio de la humanidad establece a la naturaleza como una ruina, es decir, como un objeto sacralizado que puede ser aprovechado económicamente mediante la explotación de su valor simbólico como 'experiencia de lo natural'. La tercera sección de este capítulo propone que la obra de foto-instalación de Durán en la reserva discute con la visión de la naturaleza de Sian Ka'an como patrimonio exponiendo una composición en la que se intercala el plástico como un desecho que interroga las implicaciones que tiene la patrimonialización de la naturaleza.

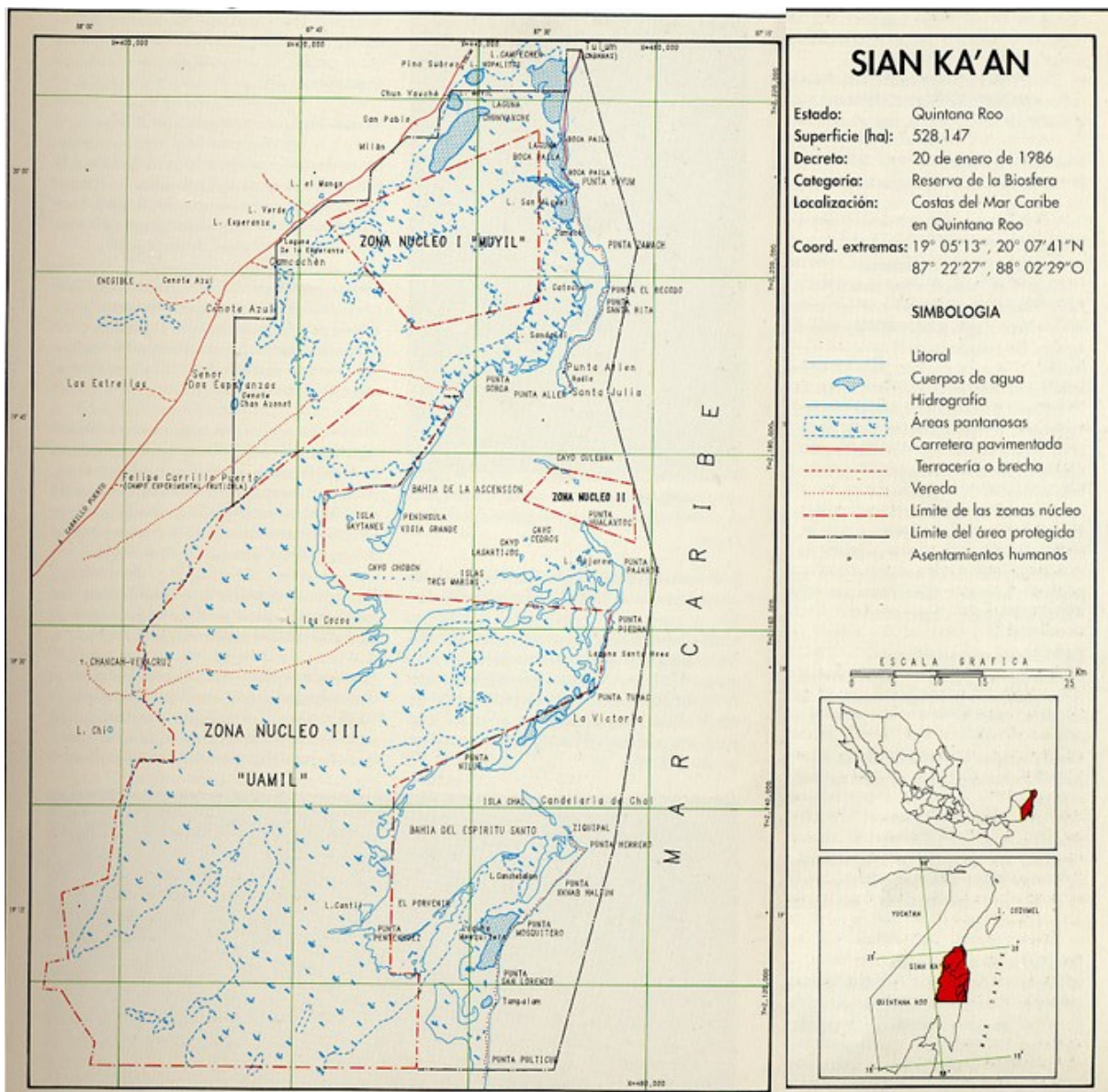
Historizar la reserva de la biosfera de Sian Ka'an

50 Al respecto de cómo Quintana Roo ha sido históricamente imaginado como un espacio difícil de integrar a la nación mexicana, Pi-Sunyer (2002) "Durante gran parte del siglo XIX, la política oficial puede resumirse como la empresa colonial clásica de "arrebatar a los indios bárbaros las tierras que ocupan" (Revista de Mérida, 1 de abril de 1875, 2, citado por Sullivan 1989, 169). Este largo período de guerra en un lugar distante y supuestamente insalubre enmarcó la región para la dirección mexicana. Es significativo que a partir de la década de 1870, la larga presidencia de la modernización de Porfirio Díaz, el funcionario de México puso sus esperanzas en las posibilidades de control y civilización de la tecnología, en particular en los proyectos de construcción de ferrocarriles y carreteras. El avance tecnológico contra la naturaleza adversa y las poblaciones recalcitrantes es algo bastante común, pero cobra particular importancia cuando recordamos que los planes contemporáneos para la "integración" de Quintana Roo se basarían igualmente en las tecnologías de la era: modelos asistidos por computadora, inversión estatal en infraestructura, y desarrollo de *resorts* a gran escala." (219).

La mayoría de los reacomodos espaciales de la región que actualmente comprende la reserva de la biosfera de Sian Ka'an pueden vincularse claramente con la implementación de las leyes de la reforma agraria en 1934-1935. José Eduardo Martínez (2004) señala que estos procedimientos legales fueron una de las estrategias para incorporar a los mayas de la península de Yucatán al resto del estado-nación. Las leyes de reforma agraria que concedieron derechos ejidales para algunos no tuvieron un efecto de cumplimiento de justicia social para los mayas del este de Quintana Roo, quienes desde la segunda mitad del siglo XIX ya tenían control de sus bosques como consecuencia de la autonomía respecto del gobierno mexicano y las autoridades de Yucatán (Martínez 2004). En ese sentido, la ejecución de las leyes de la reforma agraria funcionó, sobre todo, como marco burocrático-administrativo para la regulación de las actividades agrarias y la promoción de la comercialización de los productos del bosque tropical con el fin de llevar el 'progreso' a esa zona del sureste mexicano (Sullivan *apud* Martínez 2004). Traer este asunto a cuenta es importante porque derivado de la aplicación de las leyes de la reforma agraria, Quintana Roo sufrió una redistribución de las actividades que las comunidades mayas y mestizas realizaban, así como de la localización de los territorios que habitaban y la forma de hacerlo, de modo tal que, de ser comunidades que utilizaban la tierra para el cultivo de la milpa y la caza, pasaron a desarrollar actividades de explotación del bosque y, más tarde, se vincularon a la actividad turística y a la conservación de la naturaleza como modo de vida.

Como señala Martínez (2004), comunidades como Tres Reyes fueron fundadas por aquellos mayas que no quisieron incorporarse ni a las labores del turismo creciente en las zonas de Cancún y Tulum a finales de los setenta, ni trabajar en la industria azucarera de Carrillo Puerto, sino continuar con la vida del cultivo personal y familiar de las milpas. A la par de que la comunidad Tres Reyes obtenía los derechos constitutivos como ejido durante la década de los ochenta, se realizaban también las evaluaciones del área que posteriormente se convertiría en la reserva de la biosfera de Sian Ka'an.

Los resultados de los estudios para la creación de la reserva se publicaron en 1983 por el Centro de Investigaciones de Quintana Roo (CIQROO) y en 1986 la reserva fue constituida por decreto presidencial de Miguel de la Madrid Hurtado, como ya se mencionó en páginas anteriores. Este punto es importante en el sentido de que el establecimiento de la reserva modificó las formas de habitar la selva de Quintana Roo, por ejemplo, involucró a los mayas del oeste de Carrillo Puerto en un proyecto llamado "Plan Piloto Forestal (PPP) para el manejo de maderas duras como caoba, cedro y chechén entre otras especies comerciales " (Martínez, 2004: 77) que al mismo tiempo pretendía que posteriormente fueran los mayas los encargados de promover la conservación de los recursos. Según comenta Martínez (2004), la intención de que fueran los mayas quienes 'conservaran la naturaleza' evidencia el comienzo de las ideas opuestas de conservación y desarrollo que formaron la base que sustentó el discurso sobre 'desarrollo sostenible' y que dieron apertura a una nueva era en la historia de la apropiación y utilización de los recursos naturales entre los mayas de Quintana Roo. (Martínez, 2004).



Delimitación de la reserva de la biosfera de Sian Ka'an. Imagen de MAB 1986.

Punta Allen, lugar en el que Alejandro Durán recolectó la basura plástica con la que más tarde realizó sus foto-instalaciones, tiene un origen diferente a Tres Reyes, esta comunidad cuenta con aproximadamente 500 habitantes, se encuentra mayormente dedicada a la pesca, tanto comercial, como para el de consumo local de langosta y otros

peces. A pesar de ser un lugar tan pequeño, recibe el 90% del turismo que se realiza en la reserva de Sian Ka'an (McRae 2016).

La historia de la fundación de Punta Allen está vinculada con el establecimiento de pequeñas comunidades alrededor de la red de faros que, a inicios del siglo XX, fueron los primeros restablecimientos no indígenas un siglo después de la Guerra de Castas. (McRae 2016). Sin embargo, la zona conocida hoy como Punta Allen ya había tenido importancia en las rutas de piratas del siglo XVIII y posteriormente como campamento del General José María de la Vega durante la Guerra de Castas, gracias a que su posición geográfica permitía conectar con otros sitios del mar Caribe y el interior del territorio. A pesar de que el Campamento Vega rápidamente dejó de funcionar como zona de operaciones, siguió distribuyendo maderas, copra (pulpa seca del coco con la que después se obtiene aceite) y chicle hacia el centro del territorio utilizando pequeños botes que se desplazaban hacia el puerto de Vigía Chico, nombre que más tarde se daría a una de las cooperativas de pescadores de Punta Allen.

Oficialmente, Punta Allen lleva el nombre de 'Colonia de Pescadores Javier Rojo Gómez', anteriormente, el sitio era conocido únicamente como Colonia de Pescadores, pero después de que las disputas por la construcción y deslinde de terrenos en las cercanías de un pozo de agua encontrado por Don Susano Torres Rebolledo se volvieran irresolubles, varios miembros de la comunidad buscaron la ayuda del gobernador de Quintana Roo (Javier Rojo Gómez) para llegar al fin del conflicto (McRae 2016). El gobernador resolvió a favor de la construcción de más viviendas que pudieran aprovechar el agua y por esta razón el nombre de la comunidad fue modificado.

En 1955 el huracán Janet disminuyó considerablemente una de las actividades más redituables en la región, pues terminó con la copra como consecuencia de que muchas palmeras fueron arrasadas. A partir de finales de los sesenta, se establecieron las cooperativas de langosta y las familias que originalmente habían llegado a establecerse

en las cercanías del faro se mudaron a la zona en la que actualmente se encuentra establecida la comunidad.



Vista desde el faro de la reserva de Sian Ka'an. Fotografía de la autora.

Al igual que otras regiones pesqueras del país, la formación de cooperativas en Quintana Roo tiene sus raíces en la legislación posrevolucionaria que puso la pesca en manos de la jurisdicción del gobierno mexicano (Leslie, 2000). La pesca de langosta rindió

frutos económicos considerables y la actividad se realizaba sin consideraciones del impacto ecológico. Los pescadores de Punta Allen tenían intercambios comerciales con pescadores cubanos, quienes aportaron la técnica de las ‘sombras’⁵¹ a los pescadores mexicanos (McRae 2016). Para 1972, la cooperativa de Vigía Chico dividió y vendió los *campos* (espacios marinos para la pesca) entre sus propios miembros.

La pesca de langosta contribuyó al desarrollo de los poblados cercanos y Punta Allen fue ganando estabilidad económica con ella y el comercio de la copra, aunque este último disminuido. En esta década comenzó también el desarrollo turístico de Cancún, que más adelante crearía un impacto mucho más notorio en la región de Punta Allen con el proyecto de la Riviera Maya. El negocio de la langosta prosperó a tal grado que varias cooperativas comenzaron negociaciones con *Ocean Garden*, comercializadora y empaquetadora de langosta para Estados Unidos con la cual toda la costa de Quintana Roo tenía trato. Sin embargo, en 1988 el huracán Gilberto terminó con las larvas de langosta y dejó en banca rota a la cooperativa Vigía Chico, la cual no pudo seguir pagando los préstamos para la construcción de la planta empaquetadora que planeaban fundar para empezar labores con *Ocean Garden* (McRae, 2016).

La designación del espacio que hoy comprende Sian Ka’an como reserva y patrimonio pareciera dejar de lado el hecho de que, antes de ser reserva, existieron distintos modos de organizar el territorio. La conversión de la zona en patrimonio invisibiliza los diferentes modos en los que la naturaleza ha formado parte de la historia de Punta Allen, por ello, historizar la reserva es importante para evidenciar cómo la configuración de este objeto como patrimonio natural de la humanidad puede negar la existencia previa de diferentes relaciones con la naturaleza y la producción del espacio, así como fijar un tipo conveniente de ‘naturaleza’ que puede ser apropiada y explotada

51 Bloques de concreto que funcionan como falsos arrecifes de coral para evitar que las langostas se dispersen y cambien de lugar. La utilidad de las sombras también permite mantener la zona de los arrecifes de coral sin afectación.

por el conservacionismo occidental. En el siguiente apartado se analizará cómo la patrimonialización de la naturaleza abreva de un sentimiento nostálgico por la pérdida de ésta, a la vez que inhibe la posibilidad de cuestionar radicalmente el porqué de la ‘pérdida’.

La nostalgia de la destrucción

La idea moderna de ‘proteger la naturaleza’ es producto de una tradición decimonónica que, a la vez que idealizaba nostálgicamente el paraíso perdido de lo ‘natural’, hacía crecer una poderosa industria basada en la extracción y transformación de materias primas. En este sentido, Santamarina (2008), siguiendo a Descola, señala que la creación del parque nacional de Yellowstone en 1872 implicó la consagración de la catedral de la ‘Wilderness’, a la par, las dualidades urbano/rural, natural/industrial se configuraron como un potente imaginario social. Los primeros parques nacionales, creados en Estados Unidos y Canadá, participaron directamente en la construcción de la nación (Santamarina *et al.*, 2014) en tanto que las élites científicas y políticas vieron en dichos espacios la definición esencial de los valores espirituales de su territorio geopolítico, especialmente para Norte América, en donde los grandes espacios abiertos representarían su mayor diferencia en cuanto a Europa, de acuerdo a su propia mitología fundacional en la cual carecían de las glorias del pasado de civilizaciones como la griega concentradas en los remanentes arquitectónicos. El gusto por el paisajismo pictórico aristocrático fue el precursor del movimiento conservacionista de los parques nacionales, de modo que la relación entre patrimonio y protección de la naturaleza debe leerse como una amalgama con componentes sensuales que contribuyeron al desarrollo de un gusto estético por la naturaleza como objeto de contemplación y ‘espectáculo de la vida’.

Vaccaro y Beltrán (2014) definen la patrimonialización de la naturaleza en tres etapas. La primera está caracterizada por la génesis del movimiento conservacionista en Europa y Norte América, a finales del siglo XIX, en donde la naturaleza prístina cumplirá la función de ‘monumento histórico’ de esplendor y grandeza pasada de la cual carecía la tierra americana, en oposición a la extensa y rica historia cultural de Europa. En ese sentido, Santamarina (2014) señala que la necesidad de inventar un pasado, una tradición, fue el motor para la creación de las primeras iniciativas patrimoniales, naturales y culturales. El conservacionismo está ligado a la preocupación por la degradación forestal en el caso de Estados Unidos, pero también a la necesidad de replegar a las poblaciones indígenas al espacio de las reservas. La función de la protección de los espacios naturales es también una ‘cartografía estratégica’ (Santamarina *et al.*, 2014) que contribuyó a proteger la naturaleza virgen y borrar históricamente a los indios-naturaleza, bajo una mirada colonial.

La segunda etapa de patrimonialización de la naturaleza puede entenderse como un período largo de transformación que paulatinamente dejó atrás la figura de la conservación al estilo del parque natural. Aunque después de la Segunda Guerra Mundial la preocupación por la degradación ambiental ya era un tema presente, realmente no fue hasta finales de los años sesenta y principios de los setenta que el interés generalizado por el ambiente logró prioridad a nivel internacional. Durante la década de los setenta, las publicaciones científicas concernientes a los descubrimientos de la importancia ambiental, así como las demandas de movimientos ecologistas aunados a un crecimiento acelerado de los países más desarrollados en el curso de las décadas anteriores y posteriores generaron que el ambiente fuera focalizado como prioridad.

En esta etapa de patrimonialización de la naturaleza tuvo gran importancia el desarrollo de la ciencia de la ecología, asimismo, durante este período, se logró establecer las primeras legislaciones y programas ambientales, así como las primeras conferencias internacionales sobre parques nacionales. Quizás lo más significativo de la segunda etapa

de patrimonialización de la naturaleza fue que se puso a discusión ‘el crecimiento cero’, tesis defendida y respaldada por el Club de Roma en 1972, en la cual se hacía hincapié en lo inviable de las dinámicas de crecimiento exponencial en un planeta con recursos finitos. Sin embargo, después de las cumbres de Estocolmo (1972) y Río de Janeiro (1992), sucedió que el debate sobre el crecimiento fue sustituido por el objetivo del ‘desarrollo sostenible’; fórmula promovida desde la Comisión Mundial del Medio Ambiente (1987). Después de este giro, los vínculos entre el crecimiento económico y el deterioro ambiental serán opacados por el discurso del desarrollo sostenible, de modo tal que las herramientas para solucionar los conflictos ambientales serán el aumento de las áreas naturales protegidas de diversos tipos y el discurso sobre la sostenibilidad que trataba de conciliar el desarrollo económico con la ciencia ambiental.

La UNESCO, por su parte, también comenzó a impulsar la lista del Patrimonio Natural de la Humanidad en 1972 y para el 78 fueron declarados Patrimonio Mundial los primeros espacios naturales; bajo esta misma línea se impulsaría el programa del hombre y la biosfera (MAB), del cual forma parte la reserva de la biosfera de Sian Ka’an. La segunda etapa de patrimonialización de la naturaleza cuestionó el papel que las comunidades debían ocupar en los espacios reservados y concibió por vez primera que las reservas y las áreas protegidas deberían de contribuir al desarrollo local, en vez de fomentar injusticias sociales que excluyeran y despojaban a las poblaciones a la vez que terminarían con sus modos de vida en aras de la protección de la naturaleza.

La tercera etapa de la patrimonialización de la naturaleza está caracterizada por el desarrollo de la conservación neoliberal, el involucramiento de diversos actores en la gestión y planificación de las zonas protegidas como organizaciones privadas y no gubernamentales. En este sentido es que Santamarina (2014) señala la función de los parques naturales: "Los parques naturales devienen un instrumento para la reconversión de zonas rurales marginales en lugares patrimonializados para el consumo urbano. Mediante la promoción de la venta de productos locales, de servicios y de segundas

residencias, el Estado pone el territorio en valor de mercado." (Santamarina *et al.*, 2014: 94). La patrimonialización de la naturaleza, sumada al modelo turístico genera también " 'el consumo del espacio' y, mediante la representación de la naturaleza como un bien de consumo, se genera 'el consumo del lugar'" (Redclift, 2001: 121) En la tercera etapa, el turismo en su versión 'ecológica' quedará ligado a la patrimonialización de los espacios naturales y será una de las principales fuentes de ingreso para quienes han tenido que modificar sus formas de vida en favor de la conservación de la naturaleza y la patrimonialización de los espacios naturales.

Si bien, la patrimonialización de la naturaleza ha tenido diversas adecuaciones y momentos, resulta destacable que la protección de la naturaleza y la conceptualización de la misma como patrimonio ha sido un proceso vinculado a un sentimiento de nostalgia y pérdida cada vez más intensificado. Svetlana Boym (2015) explora el significado de la nostalgia y su relación con la historia y la memoria; aunque el trabajo de Boym no aborda esta noción relacionada con la patrimonialización de la naturaleza, sí ofrece argumentos para pensar cómo el sentimiento nostálgico puede vincularse a la idea de pérdida de un tipo de naturaleza, a saber: la naturaleza salvaje según fue concebida desde la mirada colonial occidental.

De acuerdo con Boym (2015), la nostalgia es una emoción histórica surgida de la comprensión de la destrucción de cierta idea del pasado. Boym propone que la nostalgia es el anhelo de una versión no conflictiva del pasado, por ello, señala que lo que persigue el sentimiento nostálgico no es un tiempo diferente, sino un lugar diferente, pues el nostálgico desea visitar el tiempo como si del espacio se tratara, busca resistir la condición irreversible del tiempo; en otras palabras, la nostalgia es una emoción que mira la destrucción ocasionada por el paso del tiempo pero sin querer mirarla por completo, como si en esa vuelta al pasado omitiera la responsabilidad personal en la destrucción. La mirada nostálgica consiste en un regreso al hogar libre de culpa, se trata de una visión de la historia en la cual lo que heredamos nos llena de orgullo y no de angustia o vergüenza.

La nostalgia descrita por Boym es el lamento de la pérdida de un mundo en el que se creía que los valores y las fronteras estaban claramente delimitados; por ello propone que se trata de un sentimiento profano que expresa un anhelo espiritual: el deseo de absoluto, de la morada física o espiritual, de la unidad edénica del tiempo y espacio anterior al comienzo de la historia (Boym, 2015: 32). Si la nostalgia que Boym explora es un sentimiento histórico engendrado por la pérdida de un mundo en el que las fronteras y los valores no eran cuestionados, puede proponerse que las pretensiones de conservar la naturaleza emanan de una raíz nostálgica que desea enfatizar y fijar un aspecto no hibridizado de lo natural, al mismo tiempo que se niegan los procesos más agresivos en los cuales se fundamenta la depredación y la manifestación de una naturaleza que se muestra cada vez más lejana a la idea prístina e intocada. No deja de ser paradójico que el deseo conservacionista aparezca justamente cuando la hibridación (concebida también como pérdida) se hace conciente; es decir, en el momento en el que se constata que esta 'naturaleza salvaje' que sobre todo funciona para la visión colonial, comienza a modificarse. Al respecto de las funciones paradójicas de la nostalgia, vale la pena revisar el término 'nostalgia imperialista' propuesto por Renato Rosaldo (1993).

La nostalgia imperialista, según Rosaldo, es la manera en la que los "agentes del colonialismo" lamentan la pérdida de aquello que ellos mismos han transformado, por ello, Rosaldo afirma que la nostalgia nunca es un sentimiento inocente, por el contrario, sirve para encubrir la complicidad en procesos de dominio, se trata de una fórmula en el que el asesino lamentara la muerte de su propia víctima. Rosaldo señala que la 'nostalgia imperialista' se basa en una jerarquización moral en la cual:

La nostalgia imperialista es un sentido peculiar de misión, "la carga del hombre blanco", en la que las naciones civilizadas están obligadas a elevar a las así llamadas salvajes. En este mundo ideológicamente construido de cambio continuo y progresivo, las sociedades salvajes estáticas se convierten en un punto de referencia estable para la identidad civilizada. "Nosotros" (que creemos en el progreso) valorizamos la innovación y luego

anhelamos mundos más estables, ya sea que residan en nuestro propio pasado, en otras culturas o en la fusión de ambos. Tales formas de anhelo aparecen así estrechamente relacionadas con las nociones seculares de progreso. (71)

La nostalgia imperialista referida por Rosaldo señala la idea paradójica que reside en buscar proteger lo que se destruye, no se cuestiona el motivo o significados de la protección, ni de dónde proviene esa necesidad, sino que se institucionaliza la culpa por la pérdida, por la agencia y participación en la destrucción mediante diversas figuras de resguardo, como pueden ser los museos y, en el caso de la protección de la naturaleza, las reservas que buscan fijar y definir la naturaleza, ya sea bajo las delimitaciones físicas de un espacio de exclusión o mediante el discurso de los límites temporales casi eternos del 'patrimonio de la humanidad'. El término 'nostalgia imperialista' propuesto por Rosaldo ayuda a pensar cómo la valorización de la naturaleza al estilo de la *'nature industry'* consiste en que se puede valorar lo que se pierde, en palabras de Rosaldo (1993): "alguien altera deliberadamente una forma de vida, y luego lamenta que las cosas no hayan permanecido como estaban antes de la intervención. Sucede también, en otro grado que las personas destruyen su entorno y luego adoran a la naturaleza." (70). Se adora lo que se aniquila, se le da una forma definida a lo que, con su desaparición, amenaza un orden, un sistema de creencias aún en pie.

No es casual, por ello, que conforme se agrava la inestabilidad del planeta para permitir la vida de nuestra especie, más crezcan los discursos "verdes" y menos se cuestione la raíz de lo que se padece como un problema socioambiental. La idea de 'proteger la naturaleza' supone detrás de esta loable intención dos cosas: que el humano no forma (del todo) parte de ese elemento y que el humano es una amenaza para la misma. La idea de la conservación de la naturaleza y su posterior transformación en patrimonio refiere a la necesidad culpable de hacer saber que, a pesar de que todo se destruye, lo podemos "resguardar" en un museo vivo como las reservas de la biosfera, en donde hay grupos humanos que conviven con la naturaleza a la vez que buscan conciliar

los objetivos del desarrollo económico dictados por el orden mundial hegemónico. El tipo de ‘nostalgia imperialista’ propuesto por Rosaldo bien puede utilizarse para pensar en cómo las figuras de protección y patrimonialización de la naturaleza se vinculan con las significaciones coloniales de la naturaleza, en otras palabras, las reservas y la conversión de éstas en bienes atemporales pertenecientes a la humanidad como patrimonio natural, son herramientas contemporáneas que siguen imaginando el vacío; que niegan ordenamientos e historias espaciales previas ponderando la conservación occidental de la naturaleza mediante la restricción de zonas y el establecimiento de nuevos órdenes laborales, como es la incorporación a una jornada específica de trabajo en, por ejemplo, el ecoturismo.

La naturaleza como ruina

Otro argumento para afirmar que la denominación de la naturaleza como patrimonio abreva de una visión nostálgica establecida con la historia puede verse en el trabajo de Gastón Gordillo (2014). Para tratar el tema de los escombros de la región del Chaco en Argentina, Gordillo (2014), siguiendo a Walter Benjamin, indica que el progreso es una mitología burguesa que en realidad es una catástrofe generadora de escombros. Con ello, Gordillo pretende señalar que lo que desde la industria del patrimonio puede entenderse como ruina es, en realidad, escombros fetichizados, es decir, la exaltación -políticamente intencionada-, de una interpretación del pasado y el obscurecimiento de los vínculos que éste pueda establecer con el presente, incluyendo violencias específicas que tienen lugar en el presente al destruir relaciones espaciales.⁵² Para Gordillo, los procesos

52 Gordillo (2010) estudia, entre otros elementos, los escombros materiales de los siglos de violencia que se requirieron para transformar la región argentina del Chaco en un territorio estatal. Para Gordillo, dichos escombros o restos han generado múltiples intentos por parte de la Iglesia Católica y los funcionarios para relegar la memoria de la violencia inducida por el estado al olvido.

patrimoniales opacan la violencia del presente resaltando el ‘aspecto pasado’ del escombro que se considera como ruina, es decir, convirtiendo al escombro en fetiche y despojándolo del poder que tiene para criticar el orden espacial dado y el significado del paso del tiempo y la historia hegemónica. De acuerdo con Gordillo, la visión de los restos como ruinas parte de una concepción burguesa que busca establecer lecturas hegemónicas del pasado, en las cuales los restos no detonan el conflicto de aquello que ha sido destruido, sino la posibilidad de apreciar un pasado glorioso y cerrado mediante un ordenamiento estético de los remanentes de la destrucción como ‘las ruinas’ de determinada cultura.

En ese sentido, Gordillo señala que: "La fetichización de las ruinas es una de las formas en las que el escombro creado por la expansión imperial y capitalista, y por tanto, el abismo generado por su destrucción del espacio, se desvía y se desatiende" (Gordillo, 2014: 254). La propuesta de Gordillo en cuanto a la manera en la que la industria del patrimonio fetichiza los escombros para beneficiarse política y económicamente del relato hegemónico que construye de éstos, puede pensarse en relación a las implicaciones de la patrimonialización de la naturaleza en Sian Ka'an bajo la figura de la reserva de la biosfera. Aunque no se trata del mismo tipo de restos, en la idea de ‘conservar la naturaleza’ al estilo de la UNESCO existe una idea de ordenamiento estético y espacial de ésta, es decir, elegir, delimitar lo que se considera ‘la naturaleza’ e imponer un programa y una serie de comportamientos permitidos y prohibidos hacia la misma señala una actitud muy similar a la que se dicta en relación a las ruinas: objetos sagrados del pasado que no están integrados al presente excepto como los pedazos venerados de un antiguo orden. En ese sentido, el aspecto no hibridizado de la naturaleza es lo que se busca ponderar con la figura de la reserva de la biosfera: se excluye un espacio del planeta como reserva de lo que un día fue "la naturaleza", mientras que, al mismo tiempo, este relato estético puede ser utilizado con fines lucrativos para perpetuar el sentido de la nostalgia imperialista: el luto y el lamento por las condiciones que han sido alteradas en el proceso colonial.

El argumento de Gordillo permite pensar que el discurso patrimonial sobre Sian Ka'an se imagina sobre todo como natural y con un pasado que pareciera querer resaltar el tiempo prehispánico utilizando las ruinas mayas y la historia reciente de creación de la reserva de la biosfera, como si esos dos momentos dieran significado a todo el espacio: un lugar prehispánico-natural. Por estas razones, la patrimonialización de Sian Ka'an, especialmente con énfasis en su definición como naturaleza, manifiesta cómo mediante la figura de la 'naturaleza resguardada' de la reserva se desvía la mirada de los procesos de arruinación que siguen teniendo lugar mundialmente. La industria del patrimonio crea la naturaleza de Sian Ka'an como ruina, es decir, como si implícitamente se asumiera que como ya no es posible la existencia de la naturaleza impoluta, se tuviera que crear un espacio designado para interacciones especiales con la naturaleza que no tienen intención de promoverse fuera de ella, pero que sí pueden ser capitalizadas, administradas y reguladas en un formato en el que el gobierno mexicano se alía con diferentes capitales extranjeros para la administración del 'espacio natural' (Martínez, 2016).

La patrimonialización de la naturaleza lucra con el consumo del espacio natural al reservar una zona en la que puede experimentarse (sólo de cierto modo) la naturaleza. Por otro lado, la patrimonialización de la naturaleza niega la destrucción acumulada y continua, pues al zonificarla se busca elidir las conexiones globales de las geografías del desecho y el consumo. Por último, puede decirse que la patrimonialización de la naturaleza impone un ordenamiento y dicta un comportamiento hacia el espacio que difiere de las ontologías de la naturaleza de quienes históricamente han cohabitado las diferentes zonas que comprenden Sian Ka'an.

Como se ha dicho en páginas anteriores, la figura de la reserva de la biosfera busca resguardar el objeto espacialmente, es decir, bajo los límites físicos del territorio. En el caso de la figura de patrimonialización, se pretende resguardar el objeto temporalmente al proponer que el objeto convertido en patrimonio tiene un valor transcendental y homogéneo para un tipo de humanidad igualmente determinado. Aunque la figura legal

del patrimonio afirma que el bien pertenece a la humanidad, sólo existen determinados modos para hacer efectiva esa pertenencia, es decir, no todos pueden ocupar el espacio, ni generar cualquier práctica en éste. Al elegir un espacio ‘natural’ como patrimonio, implícitamente se está objetivando el espacio de lo natural, es decir, la naturaleza se delimita, se contiene materialmente en el objeto al que se denomina patrimonio: se define su disposición y su esencia en un marco temporal que pareciera no tener límite (patrimonio mundial de la humanidad).

Mediante la obra de Durán puede pensarse cómo la patrimonialización de la naturaleza mira el espacio de lo ‘natural’ como algo desconectado de los procesos de destrucción, o más bien, como si fuera posible mantener espacios inmaculados de la destrucción que el ‘progreso’ va dejando. No obstante que la historia de la patrimonialización de la naturaleza y el consumo de ésta como espectáculo de la vida tiene una historia que se remonta al siglo XIX, hoy los espacios naturales se vuelven cada vez más valiosos, es decir, capitalizables, como contra-cara de la urbanización global y los efectos que el calentamiento del planeta produce.

El significado de la naturaleza como ruina que se propone en este capítulo se basa en la paradoja de que, mientras en otros espacios se genera la destrucción de vidas humanas y no-humanas, naturaleza, civilizaciones y ciudades con el fin de generar ganancias, se vuelve necesario mantener ciertos lugares que funcionen como la cara opuesta de las ‘zonas de sacrificio’, es decir, los lugares que de acuerdo con Hedges (2012) deben ser destruidos para obtener ganancias, pero que igualmente sean espacios codificados en una lógica de consumo espacial. En el caso de la reserva de la biosfera, patrimonio mundial de la humanidad, el consumo está cifrado por el ecoturismo, la experiencia de la naturaleza salvaje, y el espacio de la espiritualidad que codifica a la reserva de Sian Ka’an como un espacio natural abierto al mercado.

La designación de la naturaleza como ruina (reserva-patrimonio) se hace ‘necesaria’ para explotar el sentido de nostalgia por la pérdida de ésta y, al mismo tiempo, hacer

posibles procesos generalizados de contaminación por mercancías obsoletas. La naturaleza convertida en ruina por la industria del patrimonio implica la omisión de fenómenos como los plásticos, ya que estas presencias se entrometen en el sueño conservacionista del que puede beneficiarse el capital. La conjunción de elementos (plásticos desintegrados y la naturaleza) que codifican el patrimonio en las fotografías de Durán involucran dos sentidos críticos; en primer lugar, la presencia del plástico como objeto que, por medio de su fragmentariedad, tiene la capacidad de perturbar la noción cerrada de la naturaleza 'naturalizada' y, por otro lado, el sentido explotado de la naturaleza industrializada, como ruina.

El *corpus* de foto-instalaciones puede interpretarse como una crítica a la 'industria de la naturaleza', término propuesto por Martínez (2016) para señalar "la forma en la que la 'economía verde' se ha expandido e implementado en muchas partes del Tercer mundo convirtiéndose en una industria en sí misma: una industria de la naturaleza. Esta no es una industria en el sentido de manufactura, sino de estandarización o normalización de procesos, como sugiere Adorno (1991)." (24) En ese aspecto, la designación de Sian Ka'an como reserva de la biosfera no sólo trata de la conservación de la naturaleza, sino de una estrategia que México siguió para alinearse con el dictado de la UNESCO y visualizarse como un país relevante ante la comunidad internacional.⁵³

La naturaleza patrimonializada constituye una especie de ruina de un concepto pasado de la misma que ya no es posible mantener, a saber, la pureza que debiera oponerse a las actividades de la cultura humana. La vieja ficción del conservacionismo del siglo XIX pareciera mutar en algún grado bajo la figura del 'patrimonio mundial de la humanidad' para adaptarse a las nuevas necesidades del capitalismo neoliberal, cuyo fin principal es la generación de mercado en todo lugar en el que no lo haya. Con el objetivo

53 El plan de estudios realizado por el Centro de Investigaciones de Quintana Roo (CIQRO) para la constitución de la reserva de Sian Ka'an resalta el papel de México como uno de los primeros países en atender a las recomendaciones del programa MAB. (CIQRO, 1983)

de contrastar la visión de una naturaleza desprovista de las huellas del conflicto humano y de la conjunción histórica que sucede siempre en la alianza de humanos y no-humanos, a continuación se presenta una interpretación de la historia de Punta Allen en conjunto con el trabajo de Durán.

Las fotoinstalaciones de Durán reinterpretando el espacio de Sian Ka'an

Al contrario de la conservación de la naturaleza en forma de reserva y patrimonio de la humanidad, el potencial de considerar la destrucción simbolizada en la alianza del plástico que Durán utiliza en sus foto-instalaciones pone en evidencia la forma en la que nos relacionamos con los objetos y el modo en el que se ordenan los espacios. En su libro sobre las ruinas industriales de las ciudades, Edensor (2005) observa las ruinas no como objetos que sacralizan aspectos del pasado; sino como materia que tiene la capacidad de romper con los significados cotidianos de los espacios y los objetos de la ciudad. Para Edensor, en los sitios ruinosos o abandonados, los pedazos que quedan en los espacios que el capitalismo necesita destruir en su búsqueda incansable de ganancia van ensamblándose con otros elementos como plantas, animales y diversos objetos para apropiarse del lugar que ha quedado 'devastado'. Edensor busca matizar y criticar la idea de que las ruinas son espacios desperdiciados, que no contienen nada, o al menos nada de valor. Durán sigue una propuesta similar a la Edensor, pues su trabajo se opone a considerar Sian Ka'an como un espacio vacío en el cual pueda explotarse el valor simbólico de la ruina-naturaleza; por el contrario, las foto-instalaciones de Durán insisten en mirar los procesos de arruinación del presente que, por un lado, sacralizan una idea romántica de la naturaleza para incluirla en un espacio de consumo y, por otro lado, llevan a cabo procesos que continúan promoviendo su destrucción.

La obra de Durán apuesta por mostrar lo incalculable de la unión que la historia y la naturaleza puedan crear, en el sentido de que la presencia del plástico, desecho de

nuestra sociedad de consumo, se alía con un lugar que pretende ser extirpado del contexto global según la propuesta de creación de la reserva de la biosfera y su patrimonialización. Las alianzas del desecho y el territorio de Sian Ka'an que Durán ejecuta proponen mostrar lo impredecible de las trayectorias y cambios que podrían surgir en un planeta de abundantes desechos plásticos que se conjugan con los procesos milenarios de la formación de los mares, la arena, la evolución de las plantas y la historia en el espacio de la reserva de la biosfera de Sian Ka'an.

La obra de Durán expone que la naturaleza siempre ha sido híbrida. Los restos del desecho plástico —aunque problemático para algunos tipos de vida— forman parte del 'paisaje natural'. Las fotografías rearticulan los fragmentos plásticos en Sian Ka'an con el propósito de mostrar cómo el hecho de patrimonializar la naturaleza es una especie de fetichización de la misma. El artista logra 'romper con el hechizo' del espacio natural impoluto al subvertir y mezclar las categorías: natural/artificial en una propuesta visual que reordena el desecho vinculándolo con figuras reconocidas en la historia del arte occidental. No se trata por ello de una visión nostálgica de la naturaleza prístina perdida, sino de una propuesta que invita a mirar la paradoja y que señala, mediante un ordenamiento estético de los desechos en el espacio, nuevas posibilidades de vida que no necesariamente continúan con la naturaleza que ha sido imaginada.

La obra de Durán insiste en mirar la destrucción, pero no de manera sacralizada y fija, sino de una forma en la que se interrogan las categorías utilizando procesos estéticos que focalizan la hibridación, es decir, el límite, la conjunción entre basura y naturaleza, entre 'artificialidad y naturalidad', entre fragmentos del pasado y desechos del presente.

En contra de la idea de una naturaleza desprovista de presencias culturales, la región de Sian Ka'an, antes de convertirse en reserva, tuvo numerosos cambios que afectaron tanto a especies animales y vegetales como a actividades humanas relacionadas con el trabajo y los lazos con respecto al sitio que habitan. En este sentido, las imágenes de Durán cobran mayor relevancia, pues subrayan el estatuto histórico y social de este

espacio ligado a grupos humanos, geografías y presencias no-humanas; como ejemplo puede pensarse en *Cocos* (2011), la siguiente fotografía. La imagen muestra una palmera inclinada en cuya base se observa una concentración de cocos secos y de algunas pelotas de colores diversos. La palmera no se encuentra del todo en el centro de la imagen ya que el encuadre está ligeramente cargado a la derecha por lo que el montón de cocos ocupa buena parte del plano medio-bajo de la fotografía.



Cocos (2011)

Cocos exhibe una palmera solitaria que como espectadores nos impide la entrada a la zona más densificada de la selva, en donde el verde tupido contrasta con los colores pálidos y secos de la arena y la palmera. La palmera seca aparece como el foco que concentra la atención en la imagen, quizás en gran parte porque su inclinación y

resequedad hacen pensar en un estado de cansancio extenuante que contrasta con otras imágenes típicas de la playa de descanso con ‘sol, palmeras y mar’ promovidas por el turismo a gran escala. Ciertamente, la fotografía de Durán ofrece una imagen de Sian Ka’an disímil a la que pudiera esperarse en el discurso de conservación planteado por la UNESCO para las reservas de la biosfera.

A pesar de la sequía total de la planta, aún cuelgan de sus brazos dos cocos que aparentemente están saludables, como si trataran de resistir la muerte que consume al árbol y evitaran caer al suelo en el que se acumula un montón de cocos desecados que transmiten la sensación de rugosidad y aspereza propia de las plantas muertas. Entre el cúmulo de cocos destacan los colores brillantes y sólidos del liso plástico que forma las pelotas. La fotografía hace una suerte de metamorfosis por contigüidad y semejanza formal en la cual las pelotas se transforman en frutos desecados también, aunque estos últimos no manifiesten el desgaste de sus cuerpos del mismo modo que los cocos. Ambos objetos - pelotas y cocos - yacen a los pies de la palmera como si llevaran largo tiempo acumulándose tras haber caído de las mismas ramas deshidratadas.

En el territorio de Punta Allen, *Cocos* se convierte en un símbolo que representa más que una parte de la vegetación de la reserva, ya que si se piensa en la presencia de las palmeras en esta región, podremos enlazar fácilmente una historia compartida de interdependencias. La copra, una de las actividades que más provecho económico trajo a Punta Allen durante mucho tiempo antes de las cooperativas y antes de la creación de la reserva de la biosfera de Sian Ka’an, aparece como un recuerdo corporeizado en la palmera desecada y los cocos secos que yacen en su base. La copra ha decaído y - como muchas actividades más - su disminución está en total dependencia de lo imprevisible de las consecuencias de los fenómenos naturales como los huracanes o como la plaga del amarillamiento letal de los cocoteros que en 2008 terminó con aproximadamente 95% de las palmeras en el territorio de Sian Ka’an (McRae 2016).

En la fotografía se muestran algunas pelotas plásticas intercaladas en el montón de cocos secos a los pies de la palmera; el título de la imagen alude únicamente a los cocos y la presencia del plástico no se menciona, pero es constatable por el contraste de los tonos de los materiales que aparecen en la imagen. Pareciera que, de algún modo, se alude a la forma de los objetos (redondos) para hacerlos pasar como iguales a pesar de sus evidentes diferencias; este procedimiento, nuevamente, muestra la presencia del plástico por medio de la omisión. Los fragmentos de las pelotas aparecen unidos -aunque no reconocidos por la denominación - a los cocos secos y con ello interceptan la historia de los objetos y vida de la reserva, como si el plástico, silenciosamente se fuera convirtiendo también en un agente de intervención en la vida de Sian Ka'an que muy probablemente estuviera a punto de definir nuevas trayectorias en Punta Allen.

Sian Ka'an no resulta un lugar sólo comunicado por su pasado prehispánico y el presente como espacio para la conservación de la naturaleza; por el contrario, mediante las foto-instalaciones puede pensarse también en la veta histórica que reconoce las relaciones entre Punta Allen y el desecho marino internacional. La propuesta de foto-instalación que Durán lleva a cabo en la reserva de Sian Ka'an insiste en mirar una naturaleza móvil, cambiante, híbrida, activa, siempre conectada con el pasado y con el presente en el que los desechos comienzan a saturar los suelos de las playas y proponer nuevos reacomodos de la vida; por ello, las imágenes de Durán ofrecen una visión diferente de la naturaleza-ruina que pretende ser capitalizada por la industria del patrimonio, en términos de Gordillo.

Las imágenes de Durán no permiten pensar en la naturaleza patrimonializada de Sian Ka'an como un objeto sacralizado, prístino e imperturbado, sino como un sitio en conflicto, que es construido y que, a su vez, construye la historia. En Vena (2011) fotografía presentada a continuación, la fotografía puede interpretarse como una expresa del conflicto territorial que ha tenido la disputa por reconfigurar el espacio de Sian Ka'an. La imagen exhibe una trayectoria sinuosa en la que diversas piezas de plástico rojo

atraviesan la selva, como si se trata de un torrente de sangre que recorre el espacio marcando la tierra.



Vena (2011)

El título de la fotografía remite al movimiento, distribución y nutrición que cumplen las venas dentro de un sistema orgánico, en una trayectoria geopolítica más amplia también puede pensarse en el papel que los recursos de América Latina han tenido en el desarrollo del capitalismo global, ya que esta región ha suministrado las materias primas

para el consumo y crecimiento de Europa y más tarde de Estados Unidos. En este sentido, en la imagen de Durán se activan dos significados: por un lado, el de América Latina como "la región de las venas abiertas", tal como es descrita por Eduardo Galeano (2004), a saber, un lugar en el que:

desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha trasmutado siempre en capital [...] y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder. Todo: la tierra, sus frutos y sus profundidades ricas en minerales, los hombres y su capacidad de trabajo y de consumo, los recursos naturales y los recursos humanos. (16)

Por otro lado, *Vena* remite a los desechos de esa explotación histórica de recursos materiales que hoy se acumulan no sólo en las costas de Sian Ka'an, sino en todo el planeta, como si la historia colonial se hubiese trasmutado en la presencia fragmentaria del plástico que regresa para perdurar, y que, a través de su permanencia material conforma un recordatorio constante de toda la cadena de explotación. La imagen posibilita pensar no sólo en la explotación de materiales, sino también de cuerpos, pues cabe recordar que *Vena* remite a sangre derramada sobre el suelo de Sian Ka'an; por ello, la fotografía también activa otras lecturas históricas que han involucrado la masacre por el control de la tierra, basta recordar que la Península de Yucatán (incluido lo que hoy es Quintana Roo) fue uno de los lugares en los que los indios yaquis de Sonora fueron exiliados al trabajo del henequén, al respecto Galeano (2004) comenta que:

Los indios yaquis, del estado mexicano de Sonora, fueron sumergidos en un baño de sangre para que sus tierras, ricas en recursos minerales y fértiles para el cultivo, pudieran ser vendidas sin inconvenientes a diversos capitalistas norteamericanos. Los sobrevivientes eran deportados rumbo a las plantaciones de Yucatán. Así, la península de Yucatán se convirtió no sólo en el cementerio de los indígenas mayas que habían sido sus dueños, sino también en la tumba de los indios yaquis, que llegaban desde lejos: a principios de siglo, los cincuenta reyes del henequén disponían de más de cien mil esclavos indígenas en sus plantaciones. [...] En nuestros días, la fibra de henequén sólo

puede competir con sus sustitutos sintéticos gracias al nivel de vida sumamente bajo de sus obreros. (70).

Nuevamente, *Vena* permite pensar en la relación tierra-estado-apropiación en la que el Estado mexicano ha tenido que utilizar la violencia para erigir su territorio como parte de una identidad nacional. El trabajo realizado por Durán en Punta Allen exhibe cómo el relato hegemónico del patrimonio natural de la humanidad promovido por la UNESCO omite cierta historia de la región al ponderar a Sian Ka'an como sitio 'natural' que puede ser mercantilizado como espacio de consumo de la experiencia de 'lo natural-prehispánico' a la vez que se visualiza como un espacio que cumple con la visión científica de la conservación de la naturaleza promovida desde los centros de poder como la UNESCO. En ese sentido, historizar la región en conjunto con la interpretación de la práctica de foto-instalación del artista permite discutir las implicaciones de la producción de las reservas de la biosfera y las funciones de la patrimonialización de la naturaleza en la actualidad. El ejercicio simultáneo de crítica del patrimonio mediante la apropiación artística del espacio y el uso del desecho internacional que hace Durán es una ventana para mirar cómo la construcción del patrimonio natural y la delimitación de los espacios reservados se cimientan en el fin de una idea específica de naturaleza y en los intentos paralelos y paradójicos de mantener vigente la misma idea.

Quizás, a simple vista, las fotografías tratan simplemente de escombros materiales, pero en realidad puede pensarse cómo este objeto persistente, brillante, cuasi indestructible pero fragmentario contiene y remite a varias historias de explotación humana y material. Las tensiones sobre las denominaciones del patrimonio pueden leerse a través de estas fotografías que activan simultáneamente significados históricos conflictivos y marañas en las que la naturaleza ha determinado la cultura y viceversa, es decir, en la que los recursos han codificado los significados de la nación mexicana y en la que la nación mexicana ha podido erigirse por la apropiación de los mismos.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, mi objetivo ha sido utilizar las foto-instalaciones de Alejandro Durán para analizar cómo su propuesta estética articula un diálogo con diversos procesos de patrimonialización en el marco del Antropoceno que dificulta la separación tajante entre naturaleza y cultura. Mi intención ha sido demostrar que Durán construye paisajes híbridos e irónicos que constantemente enfatizan la disolución de los límites entre categorías cerradas de naturaleza y cultura problematizadas en un espacio patrimonializado como lo es Sian Ka'an.

El trabajo de Durán puede interpretarse como un proyecto de arte ambiental preocupado en exhibir las múltiples formas en las que el desecho se imbrica con la 'naturaleza', pero considero que, además, la propuesta estética de Durán, al rearticular el desecho plástico e insertarlo en una tradición visual del paisaje moderno occidental precisamente destaca las paradojas creadas por la conceptualización que históricamente ha pretendido separar naturaleza y cultura. El trabajo de Durán es un objeto capaz de vincular y articular discusiones concernientes a la ciencia, el arte, la creación del patrimonio en México y la visión universalista del patrimonio de la UNESCO; pero también, a través del mismo, puede pensarse en la historia y la materialidad que ocupa el desecho en la geografía global.

El primer capítulo analizó por qué abordar el problema del plástico desde el género de paisaje, es decir, qué hacía especial o diferente respecto de otros proyectos que trataban el tema del plástico el hecho de que Durán trabajara el problema del plástico en el mar interviniendo el paisaje de Sian Ka'an. Mi premisa es que el paisaje es un género que funciona como la 'puesta en escena' de la idea que cada época tiene sobre naturaleza-cultura, es decir, el paisaje representa cómo se concibe y se imagina la relación entre naturaleza y cultura; dado que todo paisaje es una construcción ficcional. En este sentido, no es casual que para abordar un tema de contaminación global que está redefiniendo el

aspecto y dinámicas del planeta, Durán haga uso de este género y no otro, pues el paisaje permite dar cuenta de cómo la actualidad de los datos científicos respecto de la presencia global del plástico y la evidencia material del desecho en Sian Ka'an se unen en las foto-instalaciones. Las foto-instalaciones de Durán proponen un paisaje hibridizado, en el que se intercepta la historia natural de la reserva de Sian Ka'an y la historia del desecho mundial, ya que a través de procedimientos irónicos, su obra muestra que el espacio de Sian Ka'an no sólo es natural, sino histórico y que no está 'reservado', de los procesos culturales que suceden al 'exterior' de la reserva. El hecho de emplear el género paisaje para rearticular el significado del paisaje en el Antropoceno implica tanto utilizar el canon de la tradición del arte occidental del paisaje, como proponer que es necesario reconfigurar la idea de que la naturaleza es un objeto pasivo.

El capítulo segundo consistió en pensar la obra de Durán a la luz de la configuración del patrimonio en México y del discurso del patrimonio universal de la UNESCO. Las foto-instalaciones de Durán pueden interpretarse como la acción y creación de imágenes que disputan la idea del espacio de Sian Ka'an como patrimonio natural, ya que, mediante el montaje de los restos plásticos en la reserva, sus fotografías ofrecen una mirada que interrumpe la visión consensual del 'paisaje natural' que podría existir en una reserva y el cual es promovido desde los prepuestos conservacionistas de la UNESCO. En todo caso, si el discurso del 'patrimonio de la humanidad' de la UNESCO sugiere una herencia común que sea heredada para las generaciones futuras, el desecho plástico marino se manifiesta como eso.

Asimismo, las foto-instalaciones de Durán yuxtaponen elementos de la cultura prehispánica a las topografías, flora y desecho para señalar que no pueden deslindarse los territorios de las relaciones que en éstos suceden y que la reserva de la biosfera no sólo es un 'patrimonio natural', sino un espacio permeado y en comunicación con lo que está fuera de sus delimitaciones. Aunado a lo anterior, este capítulo se concentró en observar la obra de Durán como evidencia del absurdo de que, en el contexto generalizado del

desecho plástico marino, fuera posible la existencia de espacios excluyentes como las ‘reservas de la biosfera’.

En el tercero y último capítulo se utilizaron las foto-instalaciones de Durán para pensar en cómo, en contra de la idea de Sian Ka’an como un territorio definido por la naturaleza, las imágenes de Durán podían vincularse con la historia de Punta Allen. El capítulo tercero mostró cómo el plástico destruido permanece para desestabilizar la idea de la conservación de la naturaleza que fetichiza los espacios de reserva como lugar de consumo de naturaleza. La importancia de la visualización del desecho plástico marino en Sian Ka’an a través del trabajo de Durán permite romper con el ensueño, es decir, con la fantasía del paraíso vendida por el ecoturismo y la conservación.

Me interesa resaltar una paradoja más: la idea hibridizada de la naturaleza-cultura que puede objetivarse a través del uso mimético que Durán hace del plástico en la reserva. Me parece que la intención de hacer pasar al plástico como un elemento que puede ‘adaptarse’ armónicamente al espacio de Sian Ka’an señala que, a pesar de que en efecto el desecho marino se considere una amenaza multiespecie, los acoplamientos entre los objetos, su tránsito y sus cualidades son tan inesperados que trascienden el beneficio/perjuicio que tengan para lo humano. No digo con esto que el plástico no sea un problema, lo que señalo es que hay una potencia perturbadora en saber que este material podría crear nuevas formas de existencia; esta afirmación, lejos de eximir a la humanidad de sus responsabilidades, invita a pensar más cuidadosamente la actividad de consumo y desecho alrededor del mundo y las implicaciones que éste puede llegar a tener para otros no-humanos. He tratado de interpretar las foto-instalaciones de Durán a la luz de estas aseveraciones, en el sentido de que su técnica de construir *naturalezas-culturas* hibridizadas, con el ejemplo del plástico ‘adaptado’ a la naturaleza, muestra una especulación visual de los futuros posibles. Las foto-instalaciones de Durán en la reserva de Sian Ka’an ponen el acento en las particularidades de la región estudiada, al cual recurren para mirar las contradicciones sin llegar a una resolución.

BIBLIOGRAFÍA

Andrade, Franco, de. (2013). "The concept of biodiversity and the history of conservation biology: from wilderness preservation to biodiversity conservation". En *História (São Paulo)*. vol.32, núm. 2. (pp. 21-48)

Augé, M. (2013) "Naturaleza, cultura y paisaje". En *Revista colombiana de antropología*. vol. 49, núm.2 julio-diciembre. (pp. 223-238)

Barker, M. (1992). *Soup*. Recuperado de: <http://mandy-barker.com/project.php?gallNo=4>

Benjamin, W. (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México. Contrahistorias.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press. Duke.

Bensaude, B. (2013). "Plastics, materials and dreams of dematerialization". En, J. Gabrys, G. Hawkins, *et al.* (Eds), *Accumulation. The material politics of plastic*. (pp. 17-29).

Beristáin, H. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. México. Porrúa.

Bird, D. *et al.* (2012). "Thinking through the Environment, Unsettling the Humanities". En *Environmental Humanities*. vol. 1 (pp.1-5).

Boym, S. (2015). *El futuro de la nostalgia*. Madrid. A. Machado Libros.

Breglia, L. (2006). *Monumental Ambivalence. The Politics of Heritage*. Austin. Texas University Press.

_____, (2013). *Living with Oil. Promises, Peaks, and Declines on Mexico's Gulf Coast*. Austin. Texas University Press.

Buck-Morss, S. (1999). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid. Machado Libros.

Capellán, T. (1996). Mar invadido. Recuperado de: https://risdmuseum.org/art_design/objects/1405_mar_caribe_caribbean_sea

Castree, N. (2014). "The Anthropocene and the Environmental Humanities: Extending the Conversation". En *Environmental Humanities*. vol. 5 (pp.233-260).

Castrillón, A. (2000). *Alejandro de Humboldt: del catálogo al paisaje, la expedición naturalista e invención de paisajes*. Medellín. Universidad de Antioquia.

Celis, S. (1998). La industria petrolera en México. Una Crónica I: de los inicios a la expropiación. México. Petróleos Mexicanos.

Chakrabarty, D. (2009). "The Climate of History: Four Theses" en *Critical Inquiry*, vol. 5, núm. 2 (pp. 197-222).

CIQR. (1983) *Estudios Preliminares de una zona en Quintana Roo propuesta como reserva de la biosfera*. Centro de Investigaciones de Quintana Roo. A.C.

CONABIO. (2016). Publicaciones Reservas de Biosfera. Recuerado de: <http://www.biodiversidad.gob.mx/publicaciones/librosDig/pdf/reservasBiosfera3.pdf>)

Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. UNESCO (2017). Recuperado de <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>

Cosgrove, D. (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. The University of Wisconsin Press. Wisconsin.

Craib, R. (2004). *Cartographic Mexico. A History of State Fixations and Fugitive Landscapes*. Duke University Press. Durham.

Crowe, F. (2009). *Museum Beyond*. Recuperado de: <http://museumofbeyond.org/>

Crutzen, P. y Stoermer, E. (2000). "The Antrhopocene". En *Global Change Newsletter*. núm. 41 (pp. 17-18).

Davis, H. y Turpin. E. (2015)"Art & Death: Lives Between the Fifth Assesment & the Sixth Extinction". En *Art in the Anthropocene; Encounters Among Aesthetics, Politics, Environmental and Epistemologies* (pp.3-31).Londres. Open Humanities Press.

David Rumsey Map Collection

<https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~20112~570080:Carta-general-de-la-Republica-Mexic#>

Del Palacio, A. (2015). *Agrarian Reform, Oil Expropriation, and the Making of National Property in Postrevolutionary Mexico*. Tesis Doctoral. Columbia University.

Descola, P. (2011). "Más allá de la naturaleza y la cultura". En L. Montenegro (Ed.), *Cultura y naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de Colombia*. (pp. 75-980). Bogotá. Jardín Botánico de Bogotá, Celestino Mutis.

Deutsche, R. (1998). *Evictions*. Cambridge. Art and spacial politics. MIT Press.

Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Edensor, T. (2005). *Industrial Ruins. Spaces, Aesthetics and Materiality*. Nueva York. Berg.

Ellen Macarthur Foundation (2016) "The New Plastics Economy" Recuperado de: https://www.ellenmacarthurfoundation.org/assets/downloads/EllenMacArthurFoundation_TheNewPlasticsEconomy_15-3-16.pdf

Escobar, A. (2011). "Epistemologías de la naturaleza y colonialidad de la naturaleza. Variedades de realismo y constructivismo". En L. Montenegro (Ed.), *Cultura y naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de Colombia*. (pp. 49-76). Bogotá. Jardín Botánico de Bogotá, Celestino Mutis.

Farrier, David (2016). How the concept of Deep Time is changing. The Altantic, 31 de octubre 2016.

Ferry, E. (2005). *Not ours alone. Patrimony, Value, and Collectivity in Contemporary Mexico*. Nueva York. Columbia University Press.

Filloy, L. (2015). "El jade en Mesoamérica". En *Arqueología Mexicana*. (pp. 30-36). núm. 133.

Florescano, E. (1997). "La creación del Museo Nacional de Antropología", En Florescano, E. (coord.) *El patrimonio nacional de México II*. México. FCE.

Gabrys, J., Hawkins, G. *et al.* (2013). "Introduction: From Materiality to plasticity". En, J. Gabrys, G. Hawkins, *et al.* (Eds), *Accumulation. The material politics of plastic*. (pp. 1-16).

Galeano, E. (2004). *Las venas abiertas de América Latina*. México. Siglo XXI editores.

González, H. (2014). "Las áreas naturales protegidas de México". En *Investigación y Ciencia*. (pp. 7-15) vol. 22, núm. 60.

Gordillo, G. (2014). *Rubble. The Afterlife of Destruction*. Durham y Londres. Duke University Press.

Groys, B. (2016). *Arte en flujo*. Buenos Aires. Caja Negra.

Halffter, G. (1984). "Las reservas de la biosfera: conservación de la naturaleza para el hombre". En *Acta Zoológica Mexicana*. (pp. 4-48) vol. 5.

_____. (2011). "Reserva de la biosfera: problemas y oportunidades en México". En *Acta Zoológica Mexicana*, (pp. 177-189.) vo. 27.

Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Universitat de València.

_____. (2003). *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. University of Chicago Press, Chicago.

Hart, G. (2002) *Disabling globalization. Places of power in Post-Apartheid South Africa*. Los Angeles. University of California Press.

Harvey, D. (2001). *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography*. Nueva York. Routledge.

_____. (2005). *Spaces of Neoliberalization: towards a theory of uneven geographical development*. Munich. Franz Steiner Verlag.

Hawkins, G. (2013). "Made to be wasted: PET and topologies of disposability". En, J. Gabrys, G. Hawkins, *et al.* (Eds), *Accumulation. The material politics of plastic*. (pp. 49-67)

Hedges, C. y Sacco, J. (2012). *Days of Destruction. Days of Revolt*. Nueva York. Nation Books.

Heise, U. (2017). "Introduction. Planet, species, justice - and the stories we tell about them". En U. Heise, J. Christensen y M. Niemann (Eds.), *The Routledge Companion to the Environmental Humanities* (pp. 1-10). Nueva York. Routledge.

Igoe, J. et al. (2007). "Neoliberal Conservation: A Brief Introduction". vol. 5, núm. 4 (pp. 432-449). Recuperado de: <http://www.conservationandsociety.org/article.asp?issn=0972-4923;year=2007;volume=5;issue=4;spage=432;epage=449;aualast=Igoe>

Ingold, T. (2011). "Consideraciones de un antropólogo sobre la biología". En L. Montenegro (Ed.), *Cultura y naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de Colombia*. (pp. 99-135). Bogotá. Jardín Botánico de Bogotá, Celestino Mutis.

Jambeck, R. et al. (2015). "Plastic waste inputs from land into the ocean". En *Science*. vol.347, núm. 6223, (pp.768-771).

Jay Gould, S. (1992). *La flecha del tiempo. Mitos y metáforas en el descubrimiento del tiempo profundo*. Madrid. Alianza.

Jones, A. (2007). *Memory and Material Culture*. Nueva York. Cambridge University Press.

Jordan, C (2008). Midway: Message from the Gyre.
<http://chrisjordan.com/gallery/midway/#CF000313%2018x24>

Kant, I. (1968). *Crítica del juicio*. Buenos Aires, Losada.

Khasev, G. et al., (2016). ‘ “Biosphere reserve” - the Actual Research Subject of the Sustainable Development Process”. En *International Journal of Environmental*. Vol. 11, Núm. 16. (8911-8929).

Kelly, A. (2011). "Conservation Practice as Primitive Accumulation". En *The Journal of Peasant Studies*. Vol. 38, Núm 4. (683-701).

Kerridge, R. (2017). "Foreword". En S. Oppermann y S. Iovino (Eds.), *Environmental Humanities. Voices from the Anthropocene* (pp. 1-21). Maryland. Rowman & Littlefield International Ltd.

- Ko Hon Chiu. Galería UNESCO (2015) whc.unesco.org/en/documents/136629
- Koerner, J. (2009). *Caspar David Friedrich. The subject of landscape*. Londres. Reaktion Books.
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Madrid. Capitán Swing.
- Liboiron, M. (2015). "Redefining pollution and action: The matter of plastics. En *Journal of Material Culture*. vol. 21, núm. 1 (pp. 1-24).
- _____. (2014). *Sea Globes*. Recuperado de: <https://maxliboiron.com/2014/03/23/sea-globes/>
- Lippincott, K. (2000). *El tiempo a través del tiempo*. Barcelona. Grijalbo-Mondadori.
- Lowenstein, O. (2003). "Natural Time and Human Experience: Andy Goldsworthy's Dialogue with Modernity". *Sculpture*. vol. 22, núm. 5. www.sculpture.org/documents/scmag03/june03/goldsworthy/gold2.shtml
- Lynch, K. (2005). *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona. Gg Mixta.
- Macías, A. (coord.). (2004) *El vacío imaginario. Geopolítica de la ocupación territorial en el Caribe oriental mexicano*. México, Centro de Estudios Superiores en Antropología Social y H. Congreso del Estado de Quintana Roo, X Legislatura.
- Maderuelo, J. (ed.) (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid. ABADA Editoriales.
- Maderuelo, J. (ed.) (2007). *Paisaje y arte*. Madrid. ABADA Editoriales.
- Martínez-Reyes, J. (2016). *Moral Ecology of a Forest. The Nature Industry and Maya Post-Conservation*. Tucson. The University of Arizona Press.
- Massey, D. (1994). *Space, place and gender*. Gran Bretaña. Polity Press/ Blackwell.
- McPherson, S. (1994). *Marine plastic*. Recuperado de: <http://www.stevemcpherson.co.uk/>

Meikle, J. (1995). *American Plastic: A Cultural History*. Princeton, NJ: Rutgers University

Meskill, L. (2002). "Negative Heritage and Past Mastering in Archaeology", *Anthropological Quarterly* (pp.557-574). vol. 15, núm. 75.

Milani, R. (2006). *Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad*. En J. Maderuelo (dir.), Paisaje y pensamiento. (pp. 55-82). Madrid. ABADA.

Morton, T. (2007). *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge. Harvard University Press.

_____. (2013). *Hyperobject. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis/Londres. The University of Minnesota.

_____. (2016). "This is not a beautiful biosphere". En T. Bristow y T. Ford (Eds). *A Cultural History of Climate Change*. (pp. 229-238). Nueva York. Routledge.

Moor, C. (2016). Capitan Charles Moore. <http://www.captain-charles-moore.org/>

Nancy, J. (2015). *After Fukushima. The Equivalence of Catastrophes*. Nueva York. Fordham University Press.

Närhinen, T. (2013) *Baltic Sea Plastics*.

Recuperado de: <http://www.tuulanarhinen.net/artworks/baltplast.html>

Naredo, J.M., Gómez-Baggethun, E. (2012). "Río+20 en perspectiva. Economía verde: nueva reconciliación virtual entre ecología y economía". En Assadurian, E. and Renner, M. (eds.) *Hacia una prosperidad sostenible*. Icaria, Barcelona, (pp. 347-370).

Oppermann, S. y Iovino, S. (2017). "Introduction. The Environmental Humanities and the Challenges of the Anthropocene". En S. Oppermann y S. Iovino (Eds.), *Environmental Humanities. Voices from the Anthropocene* (pp. 1-21). Maryland. Rowman & Littlefield International Ltd.

Orb (2016) "Invisible plastics". Recuperado de [https://orbmedia.org/stories/Invisibles_plastics.](https://orbmedia.org/stories/Invisibles_plastics))

Ortega, N. (2006). "Entre la explicación y la comprensión: el concepto de paisaje en la geografía moderna". En *Paisaje y pensamiento*. Javier Maderuelo (ed). Madrid. ABADA editores. (pp. 107-129)

Palacio, del, J. (2015) *Agrarian Reform, Oil Expropriation, and the Making of National Property in Postrevolutionary Mexico*. Tesis doctoral. Columbia University.

Parikka, J. (2011) *Machinology*. Recuperado de: <https://jussiparikka.net/2011/03/21/new-materialism-naturecultures-in-utrecht/>

PEMEX. (1984). *El petróleo*. Gerencia de Información y Relaciones Públicas de Petróleos Mexicanos. México.

Pi-Sunyer, O. (2002). "Space, Power, and Representation in Yucatán". En Chase, J. (Ed.) *The Spaces of Neoliberalism. Land, Place and Family in Latin America*. Connecticut. Kumarian Press. (pp. 213-235).

Platcher, H. *et al.* (2005). "Biosphere Reserves: Model Regions for the Future". En *Full of Life. UNESCO Biosphere Regions for Sustainable Development*. Berlin. Springer-Verlag. (pp. 14-22)

Pointon, M. (1978). "The representation of time in painting: A study of William Dyce's *Pegwell Bay: A Recollection of October 5 th, 1858*". *Art History*. vol. 1, núm. 1 (pp. 99-104).

Programa El Hombre y la Biosfera (MAB). Reservas de la biosfera (2017). Recuperado de: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/natural-sciences/man-and-the-biosphere-mab-programme-biosphere-reserves/>

Raquejo, T. (2003) "Arte, ciencia y naturaleza. Del paisaje artificial al paisaje natural". En *Revista Neutra*. núms 9-10. (pp 14-19)

_____, (2015) [1998]. *Land art*. Madrid. Editorial Nerea.

Rivers and Tides: Andy Goldsworthy working with time (2000). Thomas Riedelsheimer (dir.)

Rockström, J. (2009). "Planetary Boundaries. Exploring the Safe Operating Space for Humanity". *Evology and Society*. vol.14, núm. 2.

Roger, A. (2000). *Breve tratado del paisaje*. Madrid. Biblioteca Nueva.

Rojas, A. y Palafox, A. (2018). "La apropiación social del territorio en la Reserva de Sian Ka'an". En *Études caribéennes* [En línea], 41 | Décembre 2018, Publicado el 15 octubre 2018, consultado el 26 noviembre 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/13085>

Rome, A. (2003). "« Give Earth a chance »: the environmental movement and the sixties". *The Journal of American History*. vol. 90, núm. 2 (pp. 524- 554).

Rosaldo, R. (1993). *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston, Beacon Books.

Rozental, S. (2017). "On the Nature of Patrimonio." "Cultural Property" in Mexican contexts" (pp. 237-257). En Anderson J. y Greismar H. (eds.) *The Routledge Companion to Cultural Property*. Nueva York. Routledge.

Russell, A. (2011). "Global Biodiversity Conservation: The Critical Role of Hotspots". En Zachos, F. E.; Habel J. C. (eds.). *Biodiversity Hotspots. Distribution and Protection of Conservation Priority Areas*. Springer. London/New York. (pp. 3-7)

Sánchez, R. (2015). "La geología del jade mesoamericano". En *Arqueología Mexicana*. (pp. 37-41). núm. 133.

Scott, E. y Swenson, K. (2015). *Critical Landscapes. Art, Space, Politics*. California. University of California Press.

Sian Ka'an, UNESCO. (2017). Recuperado de <http://whc.unesco.org/en/list/410/>

Simonian, L. (1995). *Defending the Land of the Jaguar: A History of Conservation in Mexico*. Texas. University of Texas Press.

Smithson, R. (2009). "El *Spiral Jetty*" en Robert Smithson. *Selección de escritos*. México. Alias.

STAP (2011). *Marine Debris as Global Environmental Problem. Introducing a solution based framework focused on plastic*.

- Steigerwald, J. (2000). "The cultural enframing of nature: Environmental Histories during the Early German Romantic Period". *Environment and History*. vol. 6, núm 4 (pp. 451-496).
- Sutter, P. (2014). "The Tropics: A Brief History of an Environmental Imaginary". En Andrew C. Isenberg (ed.) *Environmental History*.
- Taube, K. (2005). "*The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion*". En *Ancient Mesoamerica*. (pp.23-50) núm. 16.
- Taube, K. (2015). "Los significados del jade". En *Arqueología Mexicana*. (pp. 48-55). núm. 133.
- Thomas, J. (2012). "Arachaeologies of place and landscape" En I. Hodder (ed.) *Archaeology Theory Today*. (pp.167-187). Reino Unido, Polity Press.
- Tsing, A- (2015). *Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Reino Unido, Princeton University Press.
- Tsing, A. (2011). "La naturaleza en construcción". En L. Montenegro (Ed.), *Cultura y naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de Colombia*. (pp. 195-226). Bogotá. Jardín Botánico de Bogotá, Celestino Mutis.
- Ulloa, A. (2011). "Concepciones de la naturaleza en la antropología actual". En L. Montenegro (Ed.), *Cultura y naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de Colombia*. (pp. 25-49). Bogotá. Jardín Botánico de Bogotá, Celestino Mutis.
- Villarubia-Gómez, P. *et al.* (2017). "Marine plastic pollution as a planetary boundary threat – The drifting piece in the sustainability puzzle". En *Marine Policy*. (pp. 2-8).
- Von Wong, B. (2016) How I made plastic pollution more shareable with a Mermaid and 10000 plastic bottles - 3/3. <http://www.vonwong.com>
- Wakild, E. (2011). *Revolutionary Parks: Conservation, Social Justice, and Mexico's National Parks, 1910-1940 (Latin American Landscape)*. Tucson. University Arizona Press.
- Wilson, E. (1988). *Biodiversity*. Washington. National Academy Press.

World Network of Biosphere Reserves WNB (2017). Recuperado de (<http://www.unesco.org/new/en/natural-sciences/environment/ecological-sciences/biosphere-reserves/world-network-wnb/>)

Worster, D. (1996). "The Two Cultures Revisited: Environmental History and the Environmental Sciences". En *Environment and History* .vol. 2, núm. 1 (pp. 3-14).

Yankelovich, D. (1972). *The changing values on campus. Political and personal attitudes of today's college students*. Washington. Washington Square Press.

Yoldas, P. (2014). Ecosystem Excess. Recuperado de: <http://aksioma.org/ecosystem.of.excess/>

Zettler, E., Mincer, T. *et al.*(2013). "Life in the 'Plastisphere': Microbial Communities on Plastic Marine Debris". En *Environmental Science & Technology*. núm. 47 (pp.7137-7146).

Zimmer, J. (2008). "La dimensión ética de la estética del paisaje", en Nogué, J. (coord.) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid. Biblioteca Nueva.

Žižek, S. (2010) "On Ecology as Religion". Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=lQbIqNd5D90>