

MÓNICA VELÁZQUEZ

El plástico: ¿un patrimonio biocultural de la humanidad?

Al regreso de una expedición marítima 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 observó el plástico oceánico o lo que denominó “restos perdidos de la civilización”. Desde los años setenta, los plásticos en el mar han ido en aumento y, aunque son abundantes, pueden llegar a ser invisibles debido a la erosión continua del sol y las corrientes en mar abierto.¹ No obstante, son muy visibles en las costas: ahí los remanentes de

1 Jenna R. Jambeck *et al.*, “Plastic waste inputs from land into the ocean”, *Science*, vol. 347, núm. 6223, 2015, pp. 768-771.



Alejandro Durán, *Mar*, 2013. Todas las imágenes son cortesía del artista.

lo que alguna vez fue una mercancía contrastan con la vegetación, el mar, la arena e, incluso, con los animales con los que terminan implicados.

La playa de Sian Ka'an, reserva de la biósfera en Quintana Roo declarada por la Unesco como Patrimonio de la Humanidad, no es una excepción; los residuos se acumulan ininterrumpidamente en sus costas y una alfombra tejida de sargazo y detritos se aprecia tras recorrer algunos kilómetros. En 2010, después de varias jornadas recolectando este tipo de basura, el artista mexicano-estadounidense Alejandro Durán intervino las topografías de la región (veredas, suelos, árboles, rocas, declives, cuerpos de agua) con diferentes fragmentos para construir instalaciones de paisajes híbridos e irónicos, una mezcla de naturaleza prístina y escenarios que recuerdan a los tiraderos de basura.

Las fotoinstalaciones de Durán en la Reserva de la Biósfera de Sian Ka'an

complejizan la dicotomía naturaleza-cultura, a la vez que interrogan el discurso que se construye en torno a la patrimonialización de los espacios naturales y culturales, en un contexto en el que la basura del mundo comunica sitios aparentemente distantes o aún no intervenidos. En México, por ejemplo, el patrimonio se ha gestado a partir de diversos artefactos del pasado prehispánico, lo cual ha servido para concebir la identidad nacional. Durán desafía los patrimonios naturales de las reservas de la biósfera, que se crearon como objetos científicos² durante el impulso de las políticas neoliberales —ocurrido tras la Cumbre de Río de Janeiro en 1992 y el surgimiento del concepto de “desarrollo sostenible” unos años antes—, mediante el reuso del

2 Designación de Lorraine Datson para hacer referencia a los conceptos, categorías, prácticas, técnicas y discursos que son de interés para la ciencia.

plástico para mostrar que no existe la naturaleza apartada de la cultura ni la posibilidad de crear espacios resguardados de la destrucción propiciada por el crecimiento económico infinito.

El plástico hoy puede considerarse un hiperobjeto: se adhiere a los cuerpos y los espacios con los que se relaciona (basta pensar en los microplásticos encontrados en la leche materna) y su durabilidad y ubicuidad desafían los límites del tiempo de vida de nuestra especie.³

3 Hiperobjeto es un término de Timothy Morton que hace referencia a los cuerpos o fenómenos cuya duración temporal trasciende las escalas humanas y su distribución en el espacio es casi ubicua; además, son viscosos: pueden “pegarse” a

¿Qué sucede, entonces, cuando el mar, que estamos acostumbrados a ver desde la perspectiva ortodoxa de los paisajes, ésa que hace aparecer la naturaleza retratada como algo natural y dado, está conformado a partir de la unión de diversos plásticos azules y el agua?

Nada extraño habría en la fotografía *Mar* (2013) de Durán de no ser porque en primer plano el espectador se topa con diferentes objetos plásticos de color azul. Si estos no estuvieran presentes, muy probablemente, la imagen no ten-

cosas de las que originalmente no formaba parte. Véase *Hyperobject. Philosophy and Ecology after the End of the World*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, Londres, 2013.



Brotos, 2014.

Benjamin pensaba que las mercancías descartadas de la sociedad industrial del siglo XIX eran un buen ejemplo de lo efímero de los órdenes sociales y del paso del tiempo, entendido éste como una desintegración y no como un *continuum*.

dría nada de especial, ya que de inmediato se identificaría como la vista común y repetida *ad nauseam* en fotografías de vacaciones familiares y calendarios con títulos como *Las nubes y el mar*, *Las rocas y el mar*, etc. Sin el plástico *Mar* sería una fotografía cualquiera de un paisaje natural. No obstante, nunca ha habido nada natural en el paisaje. Me explico: denominar algo como “paisaje” implica ya que hay un filtro, una sensibilidad pasada por criterios estéticos y contemplativos de lo que llamamos “naturaleza”. El género del paisaje concibe una idea específica de lo que es la naturaleza y un modo de objetivar el territorio por medio de una imagen que puede contemplarse *desde afuera*. Cuando Durán coloca los plásticos en un espacio que hoy está clasificado como Patrimonio Natural de la Humanidad, expone un conflicto entre lo que se hereda y se transmite involuntariamente. El artista redefine la apariencia de los espacios “salvajes” utilizando un material que perdura y que, sin querer, se convertirá en un objeto que recuerde cómo hemos modificado el planeta. Además, Durán fija el recuerdo mediante el retrato, aludiendo irónicamente a la idea de paisaje, como si ese plástico formara parte de los patrimonios naturales-culturales que se preservan en la Reserva de la Biósfera de Sian Ka’an.

Walter Benjamin interpretó la narrativa del progreso como un proceso inseparable de la destrucción de la cultura, la sociedad y la memoria, que, lejos de construir un relato totalizante, homogéneo y sin fisuras, va erigiéndose sobre ruinas y dejando a su paso cada vez más fragmentos como evidencia de la destrucción material del pasado; ejemplo de ello son las mercancías descartadas o

los pedazos de lo que, en otro tiempo, fue una arquitectura gloriosa.⁴ En este sentido, los desechos que pueblan la reserva de Sian Ka’an se vuelven significativos no sólo como parte de un desafío medioambiental, sino también en virtud

de un problema histórico, pues son el resultado de la acumulación temporal y material del consumo-desecho que, por lo menos desde 1970, ha cifrado el orden social y económico predominante.

La propuesta estética de Durán es utilizar la materialidad del residuo plástico para insistir en mostrar la destrucción de nuestro planeta y así criticar la idea de que el presente es una acumulación de logros encarnados en la posibilidad del consumo obsolecente. Benjamin pensaba que las mercancías descartadas de la sociedad industrial del siglo XIX eran un buen ejemplo de lo efímero de los órdenes sociales y del paso del tiempo, entendido éste como una desintegración y no como un *continuum*. El Antropoceno es un nuevo modo de entender la historia humana en el que se observan trayectorias, como las del plástico en el mar, que indican de qué forma estamos vinculados los humanos y los no-humanos, por ejemplo, a Holanda y Sian Ka’an las conecta una botella producida en el primer sitio y encallada en el segundo. A pesar de que la humanidad puede considerarse un factor geológico, también es víctima y perpetradora de la crisis socioecológica.

Los montajes y las fotografías de Durán recuperan aspectos particulares que evocan la historia material del plástico en el siglo XX, al mismo tiempo que, al presentarlos como parte intrínseca de un paisaje híbrido, su trabajo de instalación y reacomodo de los detritos insiste en borrar el límite entre la historia natural y la historia humana. En *Brotos* (2014),

4 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Bolívar Echeverría (trad. y ed.), Contrahistorias, Ciudad de México, 2005.

el artista recupera un objeto de higiene personal para intervenir Sian Ka'an, en donde lo acomoda de una manera específica: los cepillos de dientes parecen nacer de la tierra, al igual que los juncos.



Viento de Jade, 2011.

Brotos invita a pensar la alianza entre la reserva y los restos de objetos plásticos que quedarán unidos a esa naturaleza como una capa más de los sedimentos terrestres. Se convertirá en la huella del consumo voraz propiciado por la globalización, la mercadotecnia, la química, la geografía y las propias características de este polímero. El uso que Durán hace de la fotografía para elaborar paisajes y socializar su obra subvierte la forma “natural” en la que la naturaleza es captada por la cámara, como si mostrara irónicamente que hoy ésta es la naturaleza dada tal cual es, como si señalara tranquilamente: “observen los brotes de la tierra”. El montaje interrumpe la mirada “consensual” del espectador sobre la naturaleza —visión que se ha fijado en su memoria por medio de las tantas imágenes difundidas de “paisajes naturales”—; por ello,

al mismo tiempo que los títulos de sus obras recuperan elementos naturales (*Mar, Brotos, Viento de jade*), lo retratado perturba el sentido común de esos referentes y de sus significados.

¿Qué implica denominar “paisaje” (*landscape*, una escena, un pedazo de país) a una imagen que conjuga la topografía y la vegetación con los restos plásticos en un lugar clasificado como reserva de la biósfera y patrimonio de la humanidad? El paisaje y el patrimonio son maneras de ver y de hacer el mundo que no pueden desprenderse de su relación con el espacio, están estrechamente vinculados, pues las imágenes, sean cartografías o vistas panorámicas, han servido para producir y fijar territorios de los cuales es posible apropiarse simbólicamente y materialmente.⁵ Las representaciones del espacio son parte fundamental del modo en el que vivimos, esto quiere decir que el espacio no sólo se comprende por las prácticas que en él suceden, sino también (y simultáneamente) por las representaciones que de él se hacen. El paisaje no es una concepción inocente, al contrario, es una políticamente intencionada: tanto las formas como los estilos crean la realidad, es decir, un ordenamiento del mundo que se difunde mediante imágenes.⁶ Ésta es la clave de lectura del trabajo de Durán en Sian Ka'an: mediante la construcción de paisajes híbridos de naturalezas-culturas, capas de fragmentos que se sedimentan una sobre otra, interroga qué tipo de paisajes son hoy el Patrimonio de la Humanidad.

En *Viento de jade* (2011), la yuxtaposición de elementos puede pensarse a la luz de los objetos del pasado prehispánico, los cuales son propiedad inalie-

5 Raymond B. Craib, *Cartographic Mexico. A History of State Fixations and Fugitive Landscapes*, Duke University Press, Durham, 2004 y Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1984.

6 David Harvey, *Spaces of neoliberalization: towards a theory of uneven geographical development*, Franz Steiner Verlag, Munich, 2005.

El paisaje no es una concepción inocente, al contrario, es una políticamente intencionada: tanto las formas como los estilos crean la realidad, es decir, un ordenamiento del mundo que se difunde mediante imágenes.

nable de la nación y sirven de base para construir la identidad mexicana.⁷ El uso y la reproducción de imágenes u objetos prehispánicos es una facultad exclusiva del Estado; de modo que el hecho de que Durán intervenga y fotografíe una ruina maya con plásticos que emulen una piedra semipreciosa usada ampliamente en la época precolombina es una forma de entrelazar el desecho internacional de la humanidad con la construcción de la identidad nacional mexicana.

No es casual que el artista utilice la palabra “jade” como una analogía de ambos materiales (la roca y el plástico), ya que la piedra verde sirvió en Mesoamérica como divisa e implicó cierto estatus al ser utilizada como ornamento por cierta clase.⁸ Además, el jade forma parte del patrimonio nacional por dos razones: en primer lugar, porque es un mineral que se encuentra en el subsuelo mexicano y, en segundo, porque está integrado a objetos considerados patrimonios: máscaras mortuorias (por sólo mencionar una: la de Pakal) y piezas ornamentales diversas, por ejemplo, orejeras y objetos que, por su valor, se heredaban y se reutilizaban transgeneracionalmente. 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. Esta reinterpretación irónica se encuentra desde el título, en el cual el polímero

se presenta como algo “preciado”. Además, con ello el artista yuxtapone no solamente objetos diferentes, sino también temporalidades alternas.

Mientras que el discurso del patrimonio mundial de la Unesco apela a la estandarización y categorización de los objetos

naturales y culturales destacables —los cuales pueden configurar un mapa internacional de las creaciones humanas significativas en términos materiales y morales—, el trabajo de Durán señala procesos de hibridación que desafían la idea de que la naturaleza es pura, desprovista de rasgos culturales y que puede ser un bien exento de los procesos de acumulación-destrucción de mercancías que después del consumo se convierten en basura. Las fotoinstalaciones conjuntan los desechos, la topografía y la vegetación para evidenciar, precisamente, que los objetos “naturales” y los “culturales” son, en realidad, construcciones urdidas mediante estrategias visuales. Su obra invita a preguntarse: ¿qué pasa, entonces, cuando el patrimonio cultural y natural de la humanidad es un legado de sedimentos de la destrucción? 

7 Sandra Rozental, “On the Nature of *Patrimonio*: ‘Cultural Property’ in Mexican Contexts”, *The Routledge Companion to Cultural Property*, Jane Anderson y Haidy Greismar (eds.), Routledge, Nueva York, 2017, p. 237.

8 Laura Filloy Nadal, “El jade en Mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, vol. 23, núm. 133, mayo-junio de 2015, pp. 30-36.