

# CATHERINE BODMER: ESPACIO URBANO E IMAGINARIOS IDENTITARIOS POST-TLCAN

Nuria Carton de Grammont\*

## Abstract

En el contexto de movilidad cultural post-TLCAN el norte del continente americano forma un bloque que busca estratégicamente estrechar sus lazos diplomáticos a través del arte. La obra fotográfica de la artista quebequense Catherine Bodmer subraya con ironía la globalización de los estereotipos nacionalistas, promovidos en el marco de esta nueva movilidad cultural. En este artículo analizo cómo al cuestionar la identidad del medio fotográfico, Catherine Bodmer nos hace reflexionar sobre el devenir de lo local a través del espacio urbano globalizado e interroga el imaginario de la megalópolis subdesarrollada a través de su dimensión histórica, cultural y social. No sólo nos invita a reflexionar sobre las relaciones identitarias Norte-Sur en la era post-TLCAN, sino que propone discutir cómo “tú me miras y yo te miro” a través este imaginario compartido.

*Catherine Bodmer: urban space and imaginary post-NAFTA identities*

In the context of post-NAFTA cultural mobility, the North American continent forms a bloc that seeks strategically to strengthen its diplomatic ties through art. The photographic work of the Québec artist Catherine Bodmer ironically underlines the globalization of nationalist stereotypes promoted within the framework of this new cultural mobility. In this article I discuss how Catherine Bodmer's questioning the identity of the photographic medium makes us reflect on the future of 'local' through the globalized urban space, and examines the imagery of the under-developed megalopolis through its historical, cultural and social dimensions. Not only does it invite us to reflect on North-South identity relations in the post-NAFTA era, but it opens up to discussion the question of how “you view me and I view you,” through this shared imagery.

*Catherine Bodmer: spazio urbano e immaginari identitari post-TLCAN*

Nel contesto della mobilità culturale post-TLCAN il nord del continente americano forma un blocco che cerca strategicamente di stringere legami diplomatici attraverso l'arte. Il lavoro dell'artista svizzero-canadese, radicata in Québec, Catherine Bodmer, sottolinea ironicamente la globalizzazione degli stereotipi nazionalisti promossi nel quadro di tale nuova mobilità culturale. Attraverso l'installazione o la fotografia, ella analizza le identità turistiche asettiche, depurate da ogni conflitto sociale, le quali vengono esportate all'estero distorcendo la soggettività culturale.

\* Universidad de Concordia, Canadá.

*Not only does the city structure shift with time,  
but its representational form changes as well [...] the city has been re-presented in different ways: that is, different structural logics –call them aesthetic conventions– have been imposed for various reasons and at separated times upon the city’s imagined (imaged) form*  
M. Christine Boyes (32)

## Introducción

Desde que se puso en marcha el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) no sólo las relaciones económicas entre México y Canadá se consolidaron sino también los lazos culturales entre ambas naciones. Durante 20 años esta alianza ha promovido una cooperación cultural que ha fomentado la movilidad de los artistas de un territorio a otro, su presencia en festivales, ferias de libro, residencias y otros eventos. Estos intercambios han activado un diálogo entre instituciones, artistas y audiencias que confronta la mirada de un territorio sobre otro y ha contribuido a la construcción de una identidad cultural que podríamos llamar “post-TLCAN”, producida en torno a este nuevo bloque de poder económico, político y cultural. En tanto que supuso la libre circulación de bienes y capitales, el Tratado de Libre Comercio aportó una nueva cultura productiva, al mismo tiempo que creó un flujo de mensajes y narrativas impulsadas por la dinámica global, dando lugar a una redefinición identitaria de los proyectos nacionales.

Según Saskia Sassen, con la globalización no sólo se produce la transmigración de capitales, se abre, a la vez, un espacio para la transmigración de formas culturales y para la reterritorialización de las subculturas «locales» (XXXIII). Un nuevo debate surge en ese contexto, ¿acaso la globalización y la integración de Norteamérica traería aparejada la pérdida de las identidades nacionales, generando un impulso homogeneizador, o bien al contrario, fortalecería las culturas locales? Desde la firma del TLCAN esta pregunta se ha respondido a través de múltiples casos de estudio, sin embargo lo que queda claro es que la globalización ha producido una liberación de las identidades tradicionales que genera nuevas nociones de pertenencia y de comunidad (XXXIII). Al respecto, Néstor García Canclini se preguntaba ¿qué se necesita para atravesar los cambios de identidad y de cultura que requiere integrarnos internacionalmente en esta etapa de globalización? (91). Para ello proponía trascender el riesgo de una cultura museográfica empolvada de tanta quietud y estabilidad protegiendo al espectador de toda confrontación social: «Hubo una época en que la identidad parecía dejarse atrapar en los museos. En ellos la cultura de cada nación simulaba presentarse íntegra y coherente. Las vitrinas y los recorridos ofrecían un orden en que los elementos dispersos, las

prácticas erráticas y los mitos disidentes parecían unificarse en una totalidad complacida» (94). Sin embargo, con la circulación transnacional de bienes culturales y artísticos, que encuentran nuevos espacios de exhibición fuera del recorrido museográfico tradicional del *White box*, la pregunta inicialmente lanzada por Canclini se actualiza a través de una estética post-TLCAN que cuestiona los imaginarios nacionales y que busca redefinir las identidades culturales.

En el clima de movilidad cultural post-TLCAN el “Norte” del continente Americano forma un bloque que busca estratégicamente estrechar sus lazos culturales. En este contexto, la provincia de Quebec fue elegida como invitada de honor en la Feria del Libro de Guadalajara 2003. Con ello se honraba la autonomía de la provincia canadiense de origen francófono y se consolidaban las relaciones de varios años de acercamiento cultural entre las dos naciones, como lo declaró la ministra de cultura Diane Lemieux. No sólo era una ocasión memorable para presentar un panorama de lo que ofrece la cultura de los “latinos del norte” como se autodefinen, sino que, con ello, decía, «México ahora ocupa un lugar prominente en la imaginación de los quebequenses»<sup>1</sup>. Catherine Bodmer<sup>2</sup> fue una de las artistas que participó en la feria representando a su provincia, sin embargo, a través de la intervención *Desinfectado* (2003) (imagen 1) puso en controversia el imaginario nacionalista canadiense y lo que representa en el extranjero<sup>3</sup>. Para ello, convirtió un cuarto del Hotel Isabel, donde se llevó a cabo la exposición, en un bosque artificial

<sup>1</sup> Diversas instituciones públicas y privadas se han involucrado en fortalecer los vínculos culturales a través del quehacer artístico entre México y Quebec. Los festivales más importantes de México le han dado en los últimos años un espacio de honor a la provincia canadiense: después de *Voilà Québec en México!* en el 2003, se llevó a cabo *Hola Quebec!* para celebrar la versión XXXVII del Festival Cervantino en 2009. En 2012 Quebec fue el invitado del Festival Cultural de Mayo que tuvo lugar en diversas ciudades del estado de Jalisco y lo fue también del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, en 2014. Por su parte, para celebrar el bicentenario de su independencia, México fue el invitado de honor del Salón Internacional del libro de Quebec en 2010, en el Festival de la poesía de Montreal en 2013 y en el Salón del libro de Montreal en el 2016.

<sup>2</sup> Catherine Bodmer, de origen suiza, vive y trabaja en Montreal, Canadá, desde 1996. Estudió en la escuela de Bellas Artes de Lucerna en Suiza y después obtuvo un Master en Bellas Artes (MFA) de la Universidad de Quebec en Montreal, Canadá, en 1999. Su práctica artística consiste en instalaciones, obras in-situ y fotografías que han sido presentadas en Canadá, así como en la ciudad de México y en Taiwán. Paralelamente a su práctica artística, también ha participado activamente en los centros auto-gestionados por artistas en Montreal, donde trabajó como coordinadora artística en *La Centrale / Galerie Powerhouse* (1999-2002), *Articule* (2004-2009) y desde el 2013 es la coordinadora de formación y desarrollo profesional de la RCAAQ.

<sup>3</sup> La obra *Desinfectado* se realizó en el contexto de la exposición VITAE que se organizó en el festival *Voilà Québec en México!*, como parte de las actividades culturales de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en el año 2003.



1. *Desinfectado* (2003).

flexionar sobre el espacio urbano globalizado, utilizando una serie de espacios intersticiales de la capital mexicana. Con ello, nos invita a reflexionar sobre las relaciones identitarias Norte-Sur, en la era post-TLCAN, y propone una nueva semántica donde la fotografía resulta un medio que le permite experimentar la realidad urbana y ‘descubrir’ al Otro.

### Espacios intersticiales

Siete años después de su intervención en la Feria del Libro de Guadalajara, Catherine Bodmer regresa a México becada por el programa “Échanges d’artistes et d’ateliers-résidences Québec-Mexique” –que se lleva conjuntamente entre el Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ) y el Fondo Nacional para la

de pinos de olor, utilizando desodorantes sintéticos que se cuelgan en los espejos retrovisores de los coches. Su paisaje era tan artificial como lo es el estereotipo cultural que representa: un Canadá salvaje y virgen donde la naturaleza es salvaguardada por guardabosques.

Esta reflexión en torno a los clichés culturales que enmarcan las nacionalidades en estereotipos persiste a lo largo de su obra, cuestionando los imaginarios de la identidad, de los objetos, así como de los dispositivos artísticos que pone en marcha. Si bien se ha caracterizado por ser una artista versátil y multidisciplinaria, ha hecho de la fotografía un soporte privilegiado que le permite oscilar entre la realidad y la ficción<sup>4</sup>. En este artículo analizo cómo juega con la ambivalencia del medio fotográfico para re-

<sup>4</sup> Catherine Bodmer ganó el premio “Duc et de la Duchesse de York” otorgado por el Consejo de Artes de Canadá en el 2008 por su obra fotográfica.

Cultura y las Artes (FONCA)<sup>5</sup>– y, posteriormente, invitada por el recién inaugurado Centro ADM de artes y nuevos medios, que creará un programa de residencias para artistas internacionales en la ciudad de México<sup>6</sup>. En el marco de estas dos estancias artísticas, su objetivo fue producir una serie de fotografías que dieran cuenta de la singularidad del paisaje urbano de la capital mexicana. Para ello se escabulle del ámbito patrimonial y turístico inmediato enfocándose en una variación de espacios urbanos intersticiales que tienen un uso incierto pero necesario en la vida cotidiana de la ciudad: los camellones que dividen las vías rápidas de la ciudad de México<sup>7</sup> y los techos de los edificios de varios barrios de la capital. El México típico se desdibuja tras un escenario de lugares públicos y privados que pueden encontrarse en cualquier parte del mundo globalizado.

El resultado de estas dos residencias artísticas será publicado en 2012 en el libro *Mexico DF (détails)* que se estructura en tres series de fotografías: *Río Churubusco (Circuito Interior)*, *Camellones* y *Casas*<sup>8</sup>. Catherine Bodmer manipula numéricamente los píxeles de sus fotografías a través de un trabajo minucioso, casi escultural, alterando los detalles de cada composición para desdoblarse un paisaje distinto al del paisaje original. De esta manera, interviene todo tipo de paisajes ordinarios para construir ilusiones ópticas que reflejan situaciones imposibles: vistas ficticias de charcos agigantados y montículos nevados<sup>9</sup>; patinadores de hielo, bicicletas y juegos de agua que reproducen la banda

<sup>5</sup> Desde 1994 que se inauguró el programa “Échanges d’artistes et d’ateliers-résidences Québec-Mexique” cuenta con una infraestructura institucional binacional que involucra directamente al Consulado general de México en Montreal, al gobierno de México, la Dirección de desarrollo internacional y de relaciones intergubernamentales del Ministerio de la cultura y de comunicaciones de Quebec y la Delegación general de Quebec en México. Este tipo de programas tiene como objetivo establecer relaciones de carácter permanente entre instituciones culturales para incentivar que artistas de diversos medios (artes visuales, artes mediáticas, teatro, literatura y música) viajen a Quebec y el DF recíprocamente para realizar residencias artísticas de hasta cuatro meses.

<sup>6</sup> En la historia de la diplomacia post-TLCAN también se vivirá un desarrollo sin precedentes de eventos culturales apoyados por iniciativas privadas, gracias a una mayor apertura del mercado del arte latinoamericano. Este renacimiento cultural permite que muchos particulares abran sus puertas como el Centro ADM que tiene como objetivo reflexionar sobre el mundo a través del arte contemporáneo, la fotografía y los medios digitales y de comunicación.

<sup>7</sup> De acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española, el vocablo “camellón” viene de *caballón*, “lomo entre surco y surco de la tierra arada” en la agricultura. Su acepción actual es «trozo, a veces ajardinado que divide las dos calzadas de una avenida». *Diccionario de la Lengua Española* 279.

<sup>8</sup> En este artículo me centro en el análisis de las series *Río Churubusco (Circuito Interior)* y *Camellones*.

<sup>9</sup> *Déplacer des montagnes* (2004); *Himmel und Hoelle (variation)* (2008); *Himmel und Hoelle (Marelle/Hopscotch)* (2005-2008).

de *Moebius* al infinito<sup>10</sup>. Sus composiciones se multiplican como caleidoscopio en forma de dípticos, trípticos y otros juegos de espejo donde el paisaje parece ser lo que es y al mismo tiempo lo es de otra manera. A través de este proceso de postproducción desnaturaliza numéricamente las imágenes para darles un sentido diferido a la realidad que representan. Con ello crea un nuevo escenario urbano que deja inmersa a la capital mexicana en un estado de suspensión, evacuado del movimiento y bullicio habitual que caracterizan a la megalópolis. Esta extraña armonía artificial se aleja del género documental para crear un paisaje ficticio: la ciudad de México a simple vista parece irreconocible depurada de todo conflicto social, etnográfico y cultural. En una urbe sobrepoblada como México este paisaje lunar despoblado y exento de su cotidianidad, contrasta con la implacable realidad contemporánea del sobre poblamiento.

Con esta particular metodología transgrede, a la vez, la narrativa original del espacio urbano y del espacio fotográfico, para exponer un tercer encuadre que crea una encrucijada entre la realidad y la ficción. Según Rebecca E. Biron «The scholar, traveller, or resident moves in a single moment and form a single perspective into different levels and layers of the connections that destabilize the difference between the real city and the imagined city» (23). De esta manera, Catherine Bodmer confronta la ciudad real y la ciudad imaginaria a través de la fotografía, para interrogar su propia percepción de lo que mira. Estos intersticios urbanos desposeídos de todo sentido patrimonial serán el punto de partida para desempolvar las identidades de escaparate en el contexto de la globalización post-TLCAN y reflexionar sobre la mirada que tiene uno frente al otro.

### La urbe despoblada

En la serie *Río Churubusco (Circuito interior)* (2010) (imagen 2) Catherine Bodmer recupera el camellón de la avenida Churubusco, también llamada Circuito Interior, la única vía rápida que interconecta, en un bucle de 42 kilómetros, barrios y colonias del centro y sur de la capital mexicana. Estos pasillos que dividen las grandes vías de la capital representan pequeños oasis de árboles y céspedes en un desierto de concreto y su utilidad varía dependiendo de las avenidas y de los barrios donde se localizan. Algunos fungen como andadores, otros son utilizados como parques improvisados, son también espacios que albergan torres de electricidad, mientras que en otros está prohibido su acceso por causas de seguridad ante la afluencia vial. Muchos están adornados con jacarandas, eucaliptos, colori-

<sup>10</sup> *La bande de Moebius I* (2008), *La bande de Moebius II* (2009) y *La bande de Moebius III* (2009).

nes, magueyes u otro tipo de vegetación capaz de resistir el imparable vaivén de los automóviles que transitan a toda velocidad por ambos lados de las avenidas. Las fotografías de Bodmer rescatan estos intersticios verdes olvidados e interrogan el espacio de la naturaleza como un hábitat precario varado entre avenidas. Primero captura con su cámara fotográfica tres árboles desde diversos ángulos del camellón que divide el Circuito Interior y, posteriormente, en su taller, manipula el hábitat urbano para obtener una sin-



2. Detalle: *Río Churubusco (Circuito interior)* (2010).

taxis de doce imágenes. Bajo este efecto reconstruye el paisaje y como una urbanista diseña su propio plan maestro: borra las contingencias, controla los detalles y planifica un nuevo orden. Lo que vemos es una urbe depurada del tráfico, del ruido y de la gente que transita a diario por esta arteria indispensable para la circulación de la megalópolis. La paradoja radica en la relación simétrica de un urbanismo que, liberado de su agitación habitual, parece cómodo y efectivo.

El Circuito Interior se construyó bajo la administración del entonces regente de la ciudad Ernesto P. Uruchurtu, quien buscó reformar la ciudad bajo un plan urbanístico modernizador durante su gobierno (1952 a 1966). La modernidad llegó al país a través de lo que se conoció como el “milagro mexicano” buscando hacer de la capital un modelo para que el país proyectara una imagen de estabilidad económica y social de México en el extranjero<sup>11</sup>. Este proyecto modernizador prometía superar la anarquía urbana gracias a una coreografía de avenidas y ejes viales que extenderían sus tentáculos por toda la ciudad

<sup>11</sup> Se le conoce como “milagro mexicano” al periodo de desarrollo económico que se instaló en los años cuarenta caracterizado por ser de un crecimiento sostenido basado en el proceso de sustitución de importaciones, lo que permitió la industrialización del país y el desarrollo de la infraestructura urbana.

para facilitar el transporte. Para Rachel Kram Villarreal, Uruchurtu, también llamado el “regente de hierro”<sup>12</sup>: «sought to bring order to the chaos of the modern city by imposing restrictions on building and through moralization and sanitation initiatives» (51). Este ímpetu higienista encarnó una política nacional basada en la búsqueda de una identidad moderna mediante la dominación de la naturaleza y la remodelación de la infraestructura urbana, gracias a la tecnología. Al estilo haussmanniano, su proyecto no dudó en aplicar un urbanismo autoritario con la destrucción de barrios completos, tala de árboles y desaparición de áreas verdes, para construir una constelación de avenidas anchas y ejes viales que buscaban dar un aire de modernidad a la capital azteca. Se aplicó un reordenamiento espacial bajo la famosa consigna de Louis Sullivan “form follows function” que visionaba un orden social depurado del caos, el folklor, la pobreza y la idiosincrasia post-revolucionaria<sup>13</sup>.

El título de la obra de Catherine Bodmer *Río Churubusco (Circuito interior)* recupera la existencia de un río que pasaba por ahí y que fue entubado bajo los camellones, en nombre del progreso<sup>14</sup>. Aunque sus paisajes parecen inocular un ordenamiento urbano sintético y aparentemente funcional, tienen incoherencias que confunden la utilidad del urbanismo que representa. Sobre este propósito Marie-Ève Charron, quien escribió el prólogo del libro *Mexico DF (détails)*, asegura que «Mientras que los efectos de simetría parecen ser parte de la planificación urbanística, llevan más bien a incongruencias disfuncionales en el seno de la imagen, desviando la utilidad de dichos acondicionamientos» (76). De esta manera, Bodmer reinventa su propia narrativa urbana mediante una suerte de *détournement* numérico que tiene el propósito de perturbar la obviedad aparente de la imagen y poner en duda el régimen visual. Al distorsionar la objetividad documental de la imagen, nos conduce a interrogar el «dispositivo de representación» y «sus condiciones de existencia» como también los llamó el crítico de arte Regis Durand para remitir a la experiencia fo-

<sup>12</sup> Regente es la figura administrativa que existió entre 1941 y 1993, cuando la ciudad de México tenía el estatuto de Departamento del Distrito Federal y se encontraba a cargo del Presidente de la República, quien nombraba al regente como funcionario para que ejecutara el gobierno de la capital en su nombre.

<sup>13</sup> Según Enrique X. de Anda, el llamado funcionalismo en México, conocido como modernismo internacional en otros países, gana terreno a partir de los años treinta no sólo para la reconstrucción del país, frente a la destrucción de gran parte de su infraestructura pública y privada por la revolución mexicana que sacudió al país a principios del siglo XX, sino también para satisfacer las necesidades de un país en crecimiento (182).

<sup>14</sup> Lo mismo pasó con varios afluentes que ahora corren por canales de acero bajo el asfalto de las vías rápidas de la capital y de su existencia no queda hoy en día más que los nombres de avenidas: Río Churubusco, Río Mixcoac, Río Piedad y Río San Joaquín.

tográfica como acción más que como representación (41)<sup>15</sup>. La urbe artificialmente despoblada pone en duda la mirada preconcebida del espectador sobre lo que observa, devolviéndole la capacidad de reflexionar sobre el sentido de su propia percepción. Desde esta perspectiva, la imagen es un espacio de experimentación y la fotografía un medio para activar la experiencia urbana.

## Usos y desusos

Estos espacios, que originalmente tenían una función pragmática –como dividir las grandes avenidas o entubar ríos–, tienen hoy en día una nueva identidad urbana que marca la transición entre la ciudad moderna, la imaginada por el regente de hierro Ernesto Uruchurtu, y el estallido de la megalópolis en el contexto de la emergencia de una ciudad global, como territorio de un nuevo orden mundial. En la serie de *Camellones* (2010) Catherine Bodmer muestra estos pasillos varados entre avenidas acondicionados como parques recreativos con juegos, canchas deportivas, andadores y bancas para poner en evidencia los diversos usos sociales de estos lugares intersticiales y las nuevas dinámicas de su reapropiación. Su reutilización es parte de una política neoliberal enfocada a la rehabilitación de espacios abandonados, industrializados habitados por indigentes, lugares de comercio informal, o zonas solitarias sensibles al peligro, política que se ha aplicado en diversas urbes del mundo. Bajo este tipo de disposiciones, por ejemplo, el *High Line Park* de Manhattan recuperó las antiguas vías de tren, inutilizadas desde los años ochenta, para habilitar un parque elevado de más de dos kilómetros que permite conocer la ciudad desde diversos sitios históricos, impulsando el desarrollo inmobiliario de la zona<sup>16</sup>. Pero en las imágenes de Catherine Bodmer el reciclaje de estos espacios en la ciudad de México está lejos de ser una atracción turística ya que muchas veces responden a las necesidades de colonias populares, de bajos recursos y que se fueron auto-urbanizando paralelamente al discurso de la modernidad<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Para Regis Durand la fotografía no corresponde a una impresión análoga de la realidad, sino a una experiencia temporal y psíquica que podemos reproducir libremente desde nuestro imaginario (19).

<sup>16</sup> El proyecto de la *High Line Park* se realizó bajo el gobierno del alcalde Michael Bloomberg quien en 2004 tomó la decisión de financiar la rehabilitación de las antiguas vías de tren construidas en los años treinta para interconectar los barrios industriales del *West Side Line* de Manhattan. El proyecto se desarrolló en tres partes: la primera abrió al público en 2009, la segunda en 2011 y la tercera en 2014. También es un museo al aire libre que cuenta con varias esculturas de arte público y es considerado el techo verde más largo del mundo, ya que permite la regeneración de la naturaleza en Nueva York.

<sup>17</sup> Según Priscila Connolly, el 60% de la ciudad de México se autoconstruyó sin ayuda del gobierno de un modo desordenado y sin normas. Este tipo de urbanismo se intensificó en



3. Detalle: *Avenida Pedro H. Ureña (Eje 10 sur)*.

En la imagen *Avenida Pedro H. Ureña (Eje 10 sur)* (imagen 3) tomada en el barrio del Pedregal de Santo Domingo, el camellón está acondicionado como un paseo para la comunidad local. Este barrio popular se construyó a partir de lo que Iñigo Aguilar Medina llama «la invasión de terrenos urbanos mas grande de Latinoamérica» (45), perpetuada a principios de los años setenta por un centenar de familias originarias del campo que se instalaron en esta zona volcánica del pedregal de Coyoacán, al sur de la ciudad de México<sup>18</sup>. En su libro *Autoconstrucción* el artista Abraham Cruzvillegas, quien se asentó con su familia en la zona cuando era niño, explica cómo el barrio se creó a partir de un proceso de organización social, al margen de las políticas de planificación del Estado, dando lugar a una «estética de la urgencia» (15). Dicha estética responde a una improvisación permanente, sin planos ni maquetas, que busca encontrar soluciones a las exigencias de la vida cotidiana, en situaciones de pobreza. El trazo de la avenida Pedro H. Ureña, con su imponente camellón, llegó junto con los movimientos sociales que luchaban por el reconocimiento político de este tipo de urbanismo informal, gracias al cual se logró “legalizar” predios y construcciones hechas al calor del movimiento social en estos barrios populares, y con ello surge la edificación del Eje vial 10 sur.

Catherine Bodmer encuadra esta urgencia y la necesidad de los pobladores que se fueron apropiando paulatinamente, con diversas estrategias, de estos lar-

los años cuarenta a causa de la concentración de los recursos industriales en la capital, la explosión demográfica y la migración del campo hacia la ciudad en busca de mejores condiciones de vida (Connolly 20).

<sup>18</sup> Durante la noche del 1 de septiembre de 1971 y por un periodo de 15 días, Santo Domingo fue asaltado por cientos de familias que llegaron del campo en busca de un lugar para establecerse en la ciudad. La invasión fue un acontecimiento importante que afectó a toda la zona, debido a que se trataba de tierras comunales, generando grandes tensiones entre los invasores y los propietarios comunales.



4. Detalle: *Avenida de las Torres (Eje 6 sur)*.



5. Detalle: *Tianguis Luis Méndez (Eje 6 sur)*.

gos pasillos con pretensiones modernizadoras. En el camellón de *Avenida de las Torres (Eje 6 sur)* (imagen 4) que cruza Iztapalapa –una de las colonias auto-urbanizadas más grandes del mundo, con 2 millones de habitantes– el parque abandonado, con sus juegos, sirve como tendedero de ropa improvisado, o para montar carpas informales, lo que sugiere un uso distinto al meramente recreativo. Más adelante, sobre el camellón de la misma avenida se instala el llamado *Tianguis Luis Méndez (Eje 6 sur)* (imagen 5) –también conocido como el “tianguis de la Torres”– uno de los más grandes de la megalópolis mexicana, ya que congrega cientos de puestos de comerciantes ambulantes, donde se puede encontrar “fayuca”<sup>19</sup>, mercancía pirata<sup>20</sup> y todo tipo de objetos reciclados de los basureros de la capital. Bodmer muestra el paisaje despejado del camellón después del apabullante dinamismo del mercado: lo que queda es el silencio de la grava des-

<sup>19</sup> Mercancía de contrabando.

<sup>20</sup> Producida clandestinamente para evitar la Ley.



6. Detalle: *Parque Deportivo Cuitláhuac (Eje 6 sur)*.

gastada, restos de basura y una perspectiva dominada por las torres con sus cables colgantes que abastecen de energía a la ciudad. A unas cuadras de allí el geometrismo abstracto de los pasillos y andadores del *Parque Deportivo Cuitláhuac (Eje 6 sur)* (imagen 6) esconden lo que por muchos años esta área recreativa fuera un antiguo tiradero de basura, al oriente de la ciudad<sup>21</sup>.

Según Pascale Beudet «Catherine Bodmer se aplica a desinvertir el romanticismo del paisaje que a menudo lo impregna. En lugar de negar

esta presencia, la despoja de su realidad, estrategia más sensata» (6)<sup>22</sup>. Pero más que despojar la realidad, captura la huella, el trazo y la memoria material de lo humano en el espacio, como resultado de acciones pasadas y presentes. Cada lugar tiene su historia reinventada por los usos y desusos colectivos; cada narrativa urbana expresa el palimpsesto temporal y espacial de la ciudad. La modernidad inmanente de los camellones dio paso a prácticas improvisadas, otras veces auto-organizadas o gestionadas desde el Estado para adaptarse a las contingencias globales del subdesarrollo. En este sentido, los *détournements* numéricos de Catherine Bodmer ponen en evidencia la estrecha relación que sostienen los usuarios con el espacio. Sus paisajes minimalistas y equilibrados incitan a reflexionar sobre la especificidad urbana, sus apropiaciones y transformaciones culturales. Más que camellones despojlados, Catherine Bodmer muestra lugares de encuentro y desencuentros, espacios de asimetrías sociales donde dialoga el ideal moderno con la realidad global.

<sup>21</sup> En lo que fue una zona construida en la “urgencia” hoy en día existe el Parque Ecológico Cuitláhuac. También conocido como “parque del pueblo” cuenta con 93 hectáreas, convirtiéndose en uno de los espacios de recreación más importantes del oriente de la Ciudad de México, inaugurado en el 2012.

<sup>22</sup> Traducción del original en francés de la autora: «Catherine Bodmer s’applique à désinvestir le paysage du romantisme qui l’imprègne souvent. Plutôt que de nier cette présence, elle la désinvestit de sa réalité, stratégie plus judicieuse».

## Conclusión

De acuerdo con Roland Barthes «La fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una dislocación ladina de la conciencia de identidad» (40). Al alterar la identidad espacial de la fotografía, Catherine Bodmer cuestiona quién mira a quién y cómo se lo mira desde un espejismo numérico que produce el encuentro con el otro. Así, el paisaje se construye a través de una ilusión óptica que se repite y desdobra al infinito como la banda de *Moebius* donde lo real y lo ficticio se confunden. El espacio virtual que crea contrasta la ciudad real y la imaginada, la ciudad global y la local, los usos y desusos que le dan forma. Doreen Massey propone la idea de «un sentido global del lugar» (77) para deducir que la identidad de cualquier lugar no está arraigada simplemente dentro de éste sino que se construye en buena parte a través de las relaciones de interdependencia con otros lugares. En ese sentido, la obra de Catherine Bodmer es parte de un entramado de flujos, influencias, intercambios e imaginarios culturales post-TLCAN, que se articulan a través del dispositivo fotográfico. Mediante este, pone en práctica una mirada crítica y retroactiva para cuestionar los imaginarios nacionalistas y los estereotipos culturales que se miran desde un solo ángulo a través de la vitrina de un museo. Con ello, la artista incita al espectador a posicionarse frente a la realidad y a cuestionarse cómo la observa. Busca volverlo partícipe de esta semántica cultural que, de acuerdo con Nestor García Canclini, correspondería más a una «venta de garage» que a una «apreciación museográfica» (22), en la que uno se confronta al eclecticismo de objetos usados y acepta que sus diversos usos y correspondencias forman parte de su valor.

## Bibliografía citada

- Aguilar Medina, Iñigo. *La Ciudad que construyen los pobres*. México: Plaza y Valdés. 1996.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1989.
- Beaudet, Pascale. "Catherine Bodmer: Lacs". Martha Langford (ed.). *Image & imagination. Le Mois de la Photo à Montréal 2005*. Montréal & Kingston: McGill-Queen's University. 2005: 244-248.
- Biron, Rebecca E. "City/Art: Setting the Scene". *City/Art: The Urban Scene in Latin America*. Durham & London: Duke University. 2009: 1-34.
- Bodmer, Catherine. *México DF (détails)*. Alma: Sagamie Édition d'Art. 2012.
- Boyes, M. Christine. *The City of collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge: The MIT. 1998.
- Charron, Marie-Ève. "Unas partículas urbanas". *Catherine Bodmer, México DF (détails) 2011-2012*. Alma: Sagamie Édition d'Art. 2012: 76.

- Connolly, Priscila. "Evolución del problema habitacional en la Ciudad de México". *La vivienda popular en la Ciudad de México. Características y políticas de solución a sus problemas. Conferencias y mesa redonda*. Coord. Adrián Guillermo Aguilar. México: IG-UNAM. 1985: 13-27.
- Cruzvillegas, Abraham. *Autoconstrucción*. Glasgow: The Center for Contemporary Arts. 2008.
- Diccionario de la Lengua Española*. México: ESPASA. 2001<sup>22</sup>.
- Drobnick, Jim. "Architecture: guarded breaths and the [cough] art of ventilation". Patrizia di Bello and Gabriel Koureas (eds.). *Art, History and the Senses*. London: Ashgate. 2010: 147-166.
- Durand, Regis. *La Part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique*. Paris: La Différence. 1990.
- García Canclini, Nestor. "Museos, aeropuertos y ventas de garage. La identidad ante el Tratado de Libre Comercio". Leticia Irene Méndez Mercado (coord.). *Identidad: análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad*. III. Coloquio Paul Kirchoff. México: UNAM. 1996: 89-97.
- Kram Villarreal, Rachel. *Gladiolas for the children of Sanchez: Ernesto P. Uruchurtu's México City, 1950-1968*. Umi Dissertation Publishing: Ann Arbor. 2011.
- Massey, Doreen. "Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización". *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 57 (2004): 77-84.
- Sassen, Saskia. *Globalization and its Discontents*. New York: The New. 1999.
- X. de Anda, Enrique. *Historia de la arquitectura mexicana*. Barcelona: Gustavo Gili. 2008.

## Webgrafía

- Lemieux, Diane. "À l'occasion de la conférence de presse annonçant la participation du Québec comme invité d'honneur à la Foire internationale du livre de Guadalajara" (8 de diciembre 2002): [http://www.mrif.gouv.qc.ca/document/SPDI/FondDoc/FDOC\\_alloc\\_1615\\_20021208\\_lemieux.htm](http://www.mrif.gouv.qc.ca/document/SPDI/FondDoc/FDOC_alloc_1615_20021208_lemieux.htm) (consultado el 12 de diciembre 2016).
- Proyecto de la *High Line Park*: <http://www.thehighline.org/> (consultado el 12 de diciembre 2016).
- Página Web de Catherine Bodmer: <http://www.catherinebodmer.com/> (consultado el 5 de diciembre 2016).

## Fotos

- Imagen 1. *Desinfectado*. 2003. Archivo personal de Catherine Bodmer.
- Imagen 2. *Río Churubusco (Circuito interior) (2010)*. En: Bodmer, Catherine. *México DF (détails)*. Alma: Sagamie Édition d'Art. 2012.
- Imagen 3. *Avenida Pedro H. Urena (Eje 10 sur)*. En: Bodmer, Catherine. *México DF (détails)*. Alma: Sagamie Édition d'Art. 2012.
- Imagen 4. *Avenida de las Torres (Eje 6 sur)*. En: Bodmer, Catherine. *México DF (détails)*. Alma: Sagamie Édition d'Art. 2012.
- Imagen 5. *Tianguis Luis Méndez (Eje 6 sur)*. En: Bodmer, Catherine. *México DF (détails)*. Alma: Sagamie Édition d'Art. 2012.
- Imagen 6. *Parque Deportivo Cuitláhuac (Eje 6 sur)*. En: Bodmer, Catherine. *México DF (détails)*. Alma: Sagamie Édition d'Art. 2012. Ver la obra completa de Catherine Bodmer en su sitio web: <http://www.catherinebodmer.com>.