

Empty Parking Spaces. Iñaki Bergera

Desde el pasado 29 de octubre, y hasta el 5 de enero de 2020, va a permanecer abierta la exposición presentada por Iñaki Bergera (Vitoria-Gasteiz, 1972), fotógrafo y docente en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza.

Se trata de una breve selección de imágenes, en blanco y negro y color, tomadas en 2012 durante una estancia en que su autor recaló por diferentes Estados del Sur y Oeste americanos. Y todas ellas responden a un patrón unitario en temática, composición y encuadre. Pese a la aparente tendencia a lo uniforme, encontramos ligeras variaciones en la presencia de ciertos elementos -como luego destacaremos- que rompen con esa monotonía y que van más allá de la anécdota puntual. El autor se ha decantado, más que por una tipología arquitectónica, por un espacio funcional, cotidiano y *a priori* anodino, que pasa desapercibido y que también *a priori* no ha sido objeto de atención por parte de los fotógrafos: plazas de aparcamiento. Este carácter anodino ya fue desarrollado por el fotógrafo de origen suizo Robert Frank en las imágenes que compondrían finalmente su polémico libro *Les Américains*[\[1\]](#), publicado en París en 1958, con interiores de cafeterías y restaurantes, moteles, etc., por los que transitó en su deambular por el país norteamericano.

El carácter intrascendente en el tema escogido vinculará a Bergera claramente con uno de sus principales referentes, el fotógrafo estadounidense Ed Ruscha (n. 1937), que también se ocupó de otros espacios asociados con el automóvil, como las gasolineras, en su célebre libro *Twentysix Gasoline Stations*, publicado en 1963, y que el propio Bergera se encargó de homenajear reproduciendo casi literalmente el título original al que le añadió, haciendo palpable el decurso temporal

transcurrido, el adjetivo “abandonado” (Bergera, 2018bis). Ciertamente, la articulación de series a partir de un mismo motivo repetido, es un rasgo muy común en la obra tanto de Ruscha como de Bergera, con unos claros antecedentes en el aséptico trabajo del matrimonio Becher (Bernd y Hilla), iniciado ya a finales de los años cincuenta, considerando elementos de arquitectura industrial de su Alemania de origen. Todos ellos ejecutan sus series con la intención de llegar al arquetipo, a la tipología, que defina un particular tipo de sociedad industrializada (Martín, 2018: 7-8).

Con esta nueva muestra, Bergera se afianza como fotógrafo especializado en la faceta paisajística y urbana ambientada en los Estados Unidos, país con el que ha mantenido una estrecha relación, y que ya iniciara con *América, paisaje urbano* (Bergera, 2006), y ha seguido cultivando con *New American Topographics* (Bergera, 2018), cuyo título hace igualmente una referencia explícita a otra de sus fuentes ineludibles de inspiración, como más adelante desarrollaremos. Por otro lado, su práctica artística resulta también coherente con su labor investigadora e historiográfica, puesto que en los últimos años ha publicado a título individual o coordinado algunos estudios sobre las fructíferas (y plásticas) relaciones entre fotografía y arquitectura: es el caso de *Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965* [\[2\]](#) (Bergera, 2014), entre otros trabajos.

Las imágenes mostradas son un conjunto de planos frontales donde predominan las líneas y ángulos rectos, los primeros planos y la frontalidad, pero sin descuidar otra clase de valores relativos a las superficies en un sentido más táctil, como las texturas y la materia. Recursos de fundamento formalista que hunden sus raíces en movimientos anteriores como la *Straight Photography*, que se centró en temáticas poco habituales y que tenían que ver con la cotidianidad urbana, de la naciente sociedad de masas de principios del siglo XX. En todos estos recursos podemos percibir una ligera orientación

hacia cualidades pictoricistas, como el propio autor admite al hablar de “lienzo bidimensional”, y es que, en efecto, prima la construcción de un espacio definido, de marcada proyección ortogonal, a modo de caja cerrada simulada, de manera que lo que sucede y se mueve en los márgenes, “fuera de campo”, apenas tiene importancia. No hay relato (externo) que complete el significado de las imágenes, no se pretende tal cosa, y el fotógrafo pondera el valor de las superficies, el espacio que media entre las paredes que siempre cierran el encuadre y las líneas, pintadas en el suelo o los elementos volumétricos, de obra, que separan las diferentes plazas de aparcamiento, y que se muestran en perpendicular escorzo a nuestra mirada. Tales líneas se erigen en verdaderos factores que organizan el espacio interno de las tomas fotográficas, dispuestas oblicuamente a otras dibujadas sobre las paredes de los fondos, hiladas de ladrillo, a veces paramentos horadados por ventanas, y todas ellas caracterizadas por la ausencia consciente de presencia humana, como es habitual en otras series del fotógrafo vasco. Encontramos, por tanto, una búsqueda inherente de objetos y espacios inanimados, “abordados como *readymades* [\[3\]](#), que al aglutinarse afianzan una línea estética relativa al objeto cosificado, manejado de manera inexpresiva e indiferente en pro de lo conceptual” (Mínguez, 2017: 34).

En este sentido, no interesa la noción de documento de acuerdo a una vertiente social, aunque estas imágenes se emplacen en la ciudad, y el único testimonio, no exento de connotaciones, se limita a ciertos detalles en forma de carteles con los horarios dispuestos para el estacionamiento, y donde se señala también quiénes pueden aparcar ahí su vehículo, en su mayoría *customers*, es decir, usuarios de centros comerciales. Coinciden en este punto, a nivel significativo, dos aspectos íntimamente enlazados en las “sociedades desarrolladas”: el coche y el supermercado o la oficina, el desplazamiento y el consumo y/o trabajo. Pero en estos espacios nada apunta al bullicio y actividad que pudieron animar dichos entornos en

tiempos pasados; ahora la suciedad y la dejadez, el vacío y el silencio campan a sus anchas. Queda apenas una sugerencia fugaz del ritmo frenético de épocas precedentes. Como describe Manuel Vilas en la introducción del libro-catálogo de *New American Topographics* (Bergera, 2018): “...lo que estuvo y ya no está, el tiempo concluido, la ausencia de personas donde antes hubo mucha gente...”. Espacios reducidos y concretos con vocación de universalidad, que remiten a un concepto de ciudad anclado profundamente en la contemporaneidad, pero que descarta conscientemente los grandes edificios y avenidas, abogando por rincones de paso, de escasa permanencia (los recurrentes *no lugares* de Marc Augé), y que condicionan tanto o más a nuestras urbes, que, alteran y prolongan su definición más comúnmente admitida: “lugares de cruce, en efecto -campos- que atenderían a esa progresiva dimensión inestable, fluctuante y «surcada» por líneas de fuerza, del propio escenario contemporáneo entendido como «multiespacio» de encuentro y de transferencia, de conexión y relación...” (Gausa, 2008: 106). Semejanzas y diferencias mostradas a través de una pertinaz seriación, muy querida por Bergera, como testimonian otros de sus trabajos: *Collecting Homes* o *Collecting Cars*, las dos realizadas también en torno a 2012. De nuevo, la sombra de Ruscha sigue siendo alargada... Pero también se deja notar la influencia de nombres adscritos al movimiento estadounidense *New Topographics* (recuérdese el título [casi] homónimo de nuestro autor), es decir, autores como Lewis Baltz, Frank Gohlke, Nicholas Nixon o Stephen Shore, que a mediados de los setenta se dieron a conocer mostrando un “paisaje alterado^[4]” y distinto, con una mirada tremendamente subjetiva hacia la ciudad, parecidos rincones por casi todos ignorados, y carentes de presencia humana. Una línea igualmente seguida por fotógrafos europeos, concretamente los alemanes de la Escuela de Düsseldorf, no casualmente apadrinados por los citados Becher. Quizás Thomas Struth y sus *Lugares inconscientes* sean los ejemplos más cercanos a la obra que nos ocupa en la intención y en el resultado final. Los mismos detalles urbanos, el mismo rigor geométrico y aspiración formalista,

semejante subjetividad y admiración por una belleza serena de líneas sencillas. Nos situamos, pues, ante la mirada de otro europeo sobre un país tan distinto al viejo continente, y por eso mismo quizá tan atractivo. País que cimenta su realidad a partes iguales, no exenta de contradicción, en la difícil convivencia entre el medio rural (la infinitas carreteras desparramadas en horizontes interminables) y el urbano, en donde esas carreteras han sido sustituidas por avenidas y calles que también generan esquinas y, de nuevo, rincones insospechados. En este punto, es inevitable mencionar al también alemán Wim Wenders, conocido como cineasta y no tanto como fotógrafo, muy influenciado, a su vez, en todo sus trabajos, ya sean fotográficos o cinematográficos, por Struth, Andreas Gursky o Cándida Höfer: “El paisaje que proponen los fotógrafos de la Escuela de Düsseldorf, es un paisaje quieto y ensimismado, contenido, conceptual, que encierra varios significados, pero que denota una apariencia vacía. Los paisajes de Wenders también quieren ilustrar ese vacío...” (Mayorgas, 2012: 113). El realizador de *París, Texas* (*Paris, Texas*, 1984) ilustra claramente sus intenciones: “No suelo hacer un tipo de fotografías habituales, como el buscar motivos, sino más bien una especie de viaje a través de las formas y los colores de un paisaje de una ciudad” (García, 1994: 27).

En este sentido, todo un cúmulo de referentes que provocan en el espectador una sensación de *déjà vu*, quizás conscientemente perseguida por su autor, pero que no merma en absoluto el interés de una muestra altamente recomendable para quien se siente fascinado por los paisajes urbanos estadounidenses.

[11] Como es sabido, el origen de este libro fue un reportaje que el autor compuso a través de un viaje, realizado en 1955, por el Sur y el Oeste americanos, gracias a una beca que obtuvo de la Fundación John Simon Guggenheim.

[\[2\]](#) Que tuvo su correspondiente exposición en el Museo ICO de Madrid, del 3 de junio al 7 de septiembre de 2014.

[\[3\]](#) Concepto que utilizaba el propio Ruscha para referirse a sus obras: “Mis fotografías no son particularmente interesantes, ni tampoco lo es el tema. Son simplemente una colección de «hechos»; mi libro se parece más a una colección de «ready-mades»” (citado por Murillo, que cita, a su vez a J. Coplans [1965], 2019: 220).

[\[4\]](#) El espaldarazo de este grupo fue la exposición *New Topographics. Photographs of a Man. Altered Landscape*. La muestra fue comisariada por William Jenkins en el Museo Internacional de Fotografía de la George Eastman House (Nueva York), desde octubre de 1975 hasta enero de 1976.