

## APUNTES PARA UNA VALORACIÓN DEL RETRATO FOTOGRÁFICO DEL ARQUITECTO: PACO GÓMEZ Y JUAN DANIEL FULLAONDO

Iñaki Bergera Serrano / Lucía C. Pérez Moreno

*La epistemología contemporánea de la fotografía aborda aspectos clave para valorar y entender el alcance del retrato, género fotográfico que ha sustituido al retrato pictórico como instrumento visual para representar la identidad física y caracterológica de los individuos. El arquitecto es retratado en sociedad, para poder asociar su imagen personal a su obra o viceversa. Durante los años sesenta, el protagonismo que la revista Nueva Forma otorga al retrato de los arquitectos en sus portadas contrasta con los criterios coetáneos de la revista Arquitectura, cuyo fotógrafo Paco Gómez, sin embargo, sí que realizó un notable número de retratos a arquitectos. Estos dos casos de estudio sirven en el presente texto como excusa y desencadenante para analizar —a nivel disciplinar, formal y teórico— este género en el ámbito de la arquitectura española y, junto a otras referencias, articular una primera reflexión sobre su naturaleza y alcance crítico.*

Palabras clave: Fotografía, retrato, Francisco Gómez, Nueva Forma, Juan Daniel Fullaondo  
Keywords: Photography, portrait, Francisco Gómez, Nueva Forma, Juan Daniel Fullaondo



Fig. 1. Retrato del artista francés Jean Pierre Pophillat, 1965. (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania. Se trata de un ejemplo explícito e irónico de esta coreografía formal y simbólica entre identidad y construcción de una imagen).

“La Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad”.

Roland Barthes<sup>1</sup>

Como ocurre de alguna manera con la fotografía de arquitectura, en el retrato hay un primer y sustancial interés por atrapar documentalmente a la persona<sup>2</sup>. El fotógrafo roba y autentifica la imagen del protagonista porque ese rostro demanda una proyección pública y mediática. El encuadre de la cámara y la congelación gestual del rostro es el cincel que esculpe para la sociedad y la historia el busto bidimensional del personaje encorsetado. Tanto es así que, finalmente, esta visión es la que trasciende: la imposible convivencia con todo protagonista confiere más valor a su imagen encapsulada. El retrato es tal y adquiere toda su condición cuando el tiempo o el espacio hacen desaparecer al retratado embalsamado, al referente. Y esa es, paradójicamente, su esencia, a saber: la nostálgica, narcisista y espectral voluntad del retratado de permanecer y perpetuarse. Rara vez el retrato es frío y aséptico —quizá cuando el personaje lo sea—, y mucho menos objetivo. Incluso si fuera el de una ficha policial, cuando el retrato a

1. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 40.

2. Como referencias generales al tema del retrato fotográfico puede verse: KOZLOFF, Max, *The Theatre of the Face. Portrait Photography Since 1900*, Phaidon, London, 2007; CLARKE, Graham, (ed.), *The Portrait in Photography*, Reaktion, London, 1992; EWING, William A., *Face: The New Photographic Portrait*, Thames & Hudson, London, 2006.



2

Fig. 2. Retrato de José Antonio Coderch en la portada del número 106 de la revista *Nueva Forma* (noviembre de 1974).

Fig. 3. Portadas representativas de la revista *Arquitectura* con fotografías de Paco Gómez: número 21 (1960), número 49 (1963) y número 51 (1963).



3

modo de cristalización taxidérmica es meramente probatorio y biométrico, la imagen nunca es inocua. Cuando el fotógrafo retrata, a modo de biógrafo visual, hay en él un deseo irrefutable, ontológico y platónico de captar con fidelidad la naturaleza de la cosa. Un buen retrato desvela y hace inteligible al retratado, trae al presente —cuando vemos la fotografía— el espíritu de quién habitaba ese rostro. Así, el retrato siempre expresa y anuncia pero no debe ser persuasivo ya que, siéndolo, prevalece la impostura del actor frente a la naturaleza originaria del personaje. Tal y como explica Gadamer, “el hombre representado se representa a sí mismo en su retrato y es representado por su retrato. El retrato no es sólo un cuadro y sin duda no es una mera copia, sino que pertenece al presente o a la memoria actual del hombre representado. Esto es lo que constituye su verdadera naturaleza”<sup>3</sup> (Fig. 1).

Observando los retratos canónicos de los maestros modernos, como por ejemplo los realizados a Le Corbusier por René Burri o Lucien Hervé<sup>4</sup>, se percibe que la relación entre el fotógrafo y el arquitecto retratado implica necesariamente una confrontación artificial de subjetividades: la del individuo obsesionado por la imagen revelada que de él quede y la del fotógrafo preocupado por sacar lo máximo del personaje a través de lo mejor de su propia y subjetiva manera de mirar. En el ámbito español, José Antonio Coderch representa un caso paradigmático donde se condensan y superponen esas dos voluntades: Coderch es retratado y retrata. Maestro de la materia y de la forma esculpida por la luz, sus íntimos retratos de colegas —entre otros Sert, Neutra, Rudofsky o Bakema— o de bellos y serenos rostros femeninos, comparten la misma atmósfera que su arquitectura y evidencian idénticas estrategias de sencillez, rigor, elegancia, pureza y esencialidad: formas simples, perfiles definidos y delicados claroscuros plasmados en un película de alta sensibilidad en blanco y negro<sup>5</sup>. La proyección pública de Coderch desvelaba, como su arquitectura, a un arquitecto alejado de la inmediatez y la trivialidad. Su retrato en la portada de *Nueva Forma* (Fig. 2) muestra un descodificado rostro clásico de mirada penetrante, de rasgos severos, enfáticos y viriles, siendo la máxima expresión denotativa de la identidad y el carácter fuerte, hermético y distante del arquitecto. Coderch aguanta la mirada interpelando así a la cámara. “Antes que cualquier otra cosa —escribe Jean-Luc Nancy— el retrato mira: no hace más que eso, y en eso se concentra, se envía y se pierde. Su autonomía reúne y aglutina el cuadro, el rostro todo, en la mirada: ella es la meta y el lugar de su autonomía”. En el retrato, cuando se mira a la cámara, otorgamos a los demás —a modo de regalo— aquello que no podemos darnos a nosotros mismos: nuestra propia mirada<sup>6</sup>. Regalar un retrato —como tenían por costumbre grandes pensadores y prohombres como Freud, Heidegger o Schopenhauer— es un generoso fetichismo, es dar a los demás lo que la vanidad no puede saciar. Y en un segundo nivel, firmar la fotografía es proceder a su etiquetado y decir “este soy yo y doy fe de ello”. Se trata, en suma, de un discurso indexical que conecta a su vez con el tema *benjaminiano* del aura, la reproductibilidad y la autenticidad<sup>7</sup>, que en la postmodernidad difuminó el límite entre la realidad y el simulacro, entre la imagen y el imaginario, entre la ética y la estética.

En 1961, Carlos Flores presentó en su *Arquitectura Española Contemporánea* una España moderna basada en la antología de proyectos —canónicamente retratados— como carta de presentación<sup>8</sup>. Simultáneamente, Paco Gómez, en sintonía editorial con Carlos de Miguel, ilustraba la revista del Colegio de Arquitectos de Madrid con fotografías de un imaginario

3. GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1993, pp. 198-199.

4. Cfr. BURRI, René, *Le Corbusier: moments in the life of a great architect*, Birkhäuser Verlag, Basel, 1999; SBRIGLIO, Jacques, *Le Corbusier & Lucien Hervé: a dialogue between architect and photographer*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011.

5. Cfr. FOCH, Carles, *Coderch, fotógrafo*, Arquithemas, n. 5, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2000, p. 99.

6. Dice Jaques Derrida: “Cuando doy a alguien mi mirada, mi cara, el doble fotográfico de mi aspecto, le doy algo con lo cual yo veo pero que yo mismo no puedo ver”. DERRIDA, Jacques, *Copy, Archive, Signature. A conversation on Photography*, Stanford University Press, California, 2010, pp. 31-32.

7. Cfr. BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México D.F., 2003 y BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004. En “Pequeña historia de la fotografía”, publicado por Benjamin en *Die Literarische Welt* en 1931, establece dos periodos en dicha historia iniciática siendo determinante para ese cambio, justamente, la decadencia del gusto burgués que condujo a la mercantilización indiscriminada del retrato fotográfico.

8. Cfr. FLORES, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1961. Para valorar el protagonismo y el papel de la fotografía en este libro esencial, cfr. ALCOLEA, Rubén A., “Kindel en Caño Roto, sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española”, en *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, T6 Ediciones, Pamplona, 2004, pp. 147-159.



Fig. 4. Portadas representativas de la revista *Nueva Forma* con fotografías de retratos: Carlos de Miguel (número 53, junio 1970), Julio Lafuente (número 88, mayo 1973) y Bruno Zevi (número 105, octubre 1974)

alternativo: muros desconchados, medianerías, *graffitis*, descampados con gente, escombreras, arrabales y todo aquello que extraído de su contexto y salpicado del contrapunto plástico de un detalle –árboles, personas, etc.– aportaba una nueva poética visual de corte neorrealista (Fig. 3). Poco después, Juan Daniel Fullaondo utilizó fotografías de Numay, Catalá Roca, Carlos Jiménez o Pérez Aparisi, entre otros, para documentar gráficamente las páginas de *Nueva Forma*<sup>9</sup>. Frente a las portadas de *Arquitectura* que prefirieron adornarse de esa imagen realista y despersonalizada, *Nueva Forma* optó en las suyas por potenciar mediante el retrato un nominalismo caractereológico. Una decisión que eludía la inicial herramienta de trabajo de Flores, la imagen del objeto arquitectónico o su representación abstracta y bidimensional, para ofrecer el retrato como la consagración mediática y reivindicativa de un determinado tipo de arquitecto (Fig. 4). El fotógrafo Richard Avedon, gurú del retrato<sup>10</sup>, afirma que sus mejores fotografías son las de aquellas personas a las que conoció justo en el momento de fotografiarlas, lo que nos anima a pensar que la mirada del fotógrafo será más pura cuanto más desprejuiciadamente se persiga. Mientras, para Dorothea Lange, todo retrato de otra persona es un autorretrato del fotógrafo, pues el retrato –particularmente el de nosotros mismos– puede llegar a ser alienante y deshonesto. Así, entre retrato desnudo y retrato alienado, entre los de Paco Gómez y los de *Nueva Forma*, existe una paradójica tensión que puede denotar sugerentes interpretaciones y, desde ahí, valorar el uso de estas y otras imágenes en los relatos de la arquitectura. Porque, tal y como apuntó Colomina<sup>11</sup>, no es otro el juego de la modernidad: la orquestación intencionada de imágenes y mitificaciones personales a través de los medios de comunicación de masas.

#### LOS RETRATOS DE PACO GÓMEZ: CONTEXTO Y REPRESENTACIÓN

Paco Gómez fue desde 1959 hasta 1974 el fotógrafo oficial de la revista *Arquitectura* del Colegio de Arquitectos de Madrid. Junto a Joaquín del Palacio, *Kindel* o Francesc Català-Roca<sup>12</sup>, fue el relator visual del esplendor de la arquitectura española de la modernidad, un esplendor modesto y sencillo pero lleno de poesía y abstracción. Sus fotografías llamaron la atención a Carlos de Miguel y propiciaron su acercamiento a la arquitectura<sup>13</sup>. Una malla rota, un bodegón con ladrillos, un muro de ladrillo encalado, las sombras de las tejas sobre otro muro y el contrapunto lírico de un árbol pelado sirvieron de fondo para unas portadas abstractas pero densas. Aunque la arquitectura española que quiso contar Gómez fue la de la pobreza y la mugre, cuando tuvo que retratar a arquitectos –Fisac, Cano Lasso, Fernández Alba, Inza, Zuazo, Fullaondo, Barbero, etc.<sup>14</sup>–, el “poeta de paredes cochambrosas”, como le gustaba a él mismo denominarse, lo hizo con una sensibilidad especial<sup>15</sup>. En todos los retratos de Gómez se observa, apuntando hacia la relación entre identidad del retratado y mirada del fotógrafo, una nítida voluntad de realismo y sinceridad, bañada acaso por su contagiosa timidez. El personaje se adivina despojado de cualquier careta, como si la intermediación del retratado con el carácter franco y honesto del fotógrafo animara a este a renunciar a cualquier impostura. Por eso son, en general, retratos fríos y asépticos, sazonados de una cierta corrección agarrotada y abstracta.

No es fácil, por ejemplo (Fig. 6), casar la natural reserva del fotógrafo con el carácter bravo de Miguel Fisac. El gesto forzado del arquitecto manchego se subraya con el fruncimiento del ceño

9. La revista comenzó su andadura, a cargo de Gabino Alejandro Carriedo, en febrero de 1966 con el nombre de *El inmueble*. En 1967 Juan Daniel Fullaondo se hizo cargo de la revista, pasando a denominarse *Nueva Forma* hasta su desaparición en 1975.

10. Cfr. *Richard Avedon portraits*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2002.

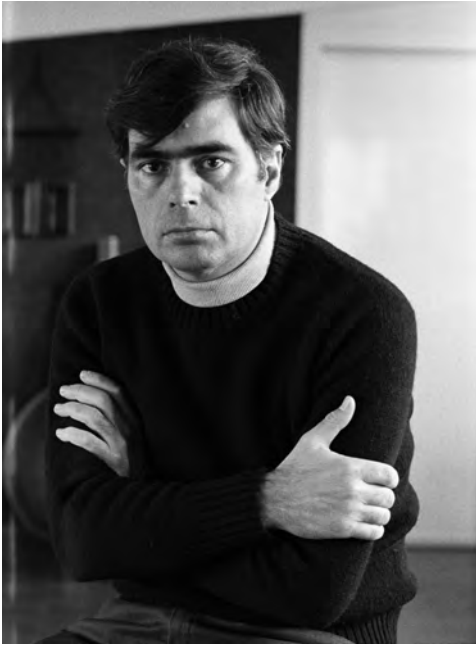
11. Cfr. COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1996.

12. Cfr. ZARZA, Rafael (ed.), *Kindel: fotografía de arquitectura*, Fundación COAM, Madrid, 2007; AA.VV., *Català-Roca: obras maestras*, La Fábrica, Madrid, 2010.

13. “El comienzo de esta labor se produjo cuando mostré una carpeta de imágenes a un arquitecto navarro amigo mío; le gustaron y me pidió si se las podía enseñar al director de la revista *Arquitectura*, Carlos de Miguel. Al día siguiente me llamó para solicitarme cinco o seis imágenes para portadas de la revista”. GÓMEZ, Francisco, *La emoción construida*, La Caixa y Lunweg, Barcelona, 1995.

14. Los autores del texto quieren agradecer a Irene Mendoza y a Jaime Ribera, de la Fundación Foto Colectania, la generosa aportación de la documentación relativa a los retratos de arquitectos y artistas presentes en el fondo fotográfico de Paco Gómez.

15. El propio fotógrafo pensó que bien pudieran haber merecido una exposición. Cfr. TERRÉ, Laura, *Paco Gómez, Orden y desorden*, Catálogo de la exposición, Fundación Foto Colectania, Madrid, 2010, p. 26.



5



6



7

Fig. 5. Retrato del arquitecto Antonio Fernández Alba, 1972. (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).

Fig. 6. Retratos de los arquitectos Miguel Fisac, 1975 y Curro Inza, 1971. (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).

Fig. 7. Autorretrato, 1960. (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).

16. BARTHES, R., op. cit., p. 164.

17. Relata Susan Sontag como August Sander, en su empeño por retratar a los tipos de su pueblo, situaba a cada cual en su contexto: "Los profesionales y los ricos suelen fotografiarse en interiores sin aditamentos. Hablan por sí mismos. Los obreros y desclasados suelen estar fotografiados en un escenario que los ubica, que habla en su nombre, como si no pudiera superponérseles la personalidad definida que se desarrolla normalmente en las clases media y alta". SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2010, p. 66. Véase también, de esta misma autora en relación a este tema: SONTAG, S., *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2004.

y con su mirada alicaída. La personalidad de Fisac cristaliza irrefutablemente en el retrato captado por Gómez. Como aséptica parece la aportación del fotógrafo, por contraste, con la desinhibida y fogosa personalidad de Curro Inza. La arquitectura, sobria y moderna, actúa como telón de fondo para captar la personalidad de un arquitecto desprejuiciado que se ríe de sí mismo y que juega como lo harían sus tres hijos, tuba en mano y con una vestimenta casual, a desmitificar la imagen arquetípica que, aún entonces, se le presuponía a la figura del arquitecto. El "cazador de sorpresas" espera acaso que, de entre un repertorio de instantáneas que constituyen la coreografía de cada sesión fotográfica, saliera el retrato certero y preciso, parco en la forma y la retórica pero intenso en el mensaje. A ese juego se presta, por ejemplo, el arquitecto Antonio Fernández Alba (Fig. 5) en las treinta fotos repartidas en unas cinco poses diversas con distintas ópticas y encuadres. Al final, entendemos que el rostro cejijunto y de mirada reflexiva del arquitecto salmantino no demanda, en su honestidad y franqueza castellana, de nada más. Por algo Barthes termina de condensar su ensayo en el término 'aire', aquello que con evidente naturalidad expresa mejor y moralmente la esencia de la identidad no forzada: "el aire es así la sombra luminosa que acompaña al cuerpo; y si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra"<sup>16</sup>. El retrato alcanza así su clímax, cuando axiológicamente no ofrece dudas sino certidumbres.

Los retratos de Paco Gómez no pertenecen a la obra que él mismo consideraba de autor —el material que personalmente positivaba— ni al trabajo fotográfico de arquitectura pura. Si bien surgen a raíz de este menester, es decir, el de documentar proyectos para la revista *Arquitectura*, sus retratos no tienen el lirismo de sus fotografías tanto artísticas como arquitectónicas. Gómez no se sentía cómodo con el reportaje social. Quizá el mencionado recatamiento, su discreción y timidez, le llevaban a mantener una distancia, incluso física, respecto al retratado. No es ya sólo la distancia: el retrato —salvo los primeros planos— interactúa siempre con su escenografía<sup>17</sup>. Así, la mayoría de los retratos de Gómez incluyen un escenario donde ubicar y contextualizar al personaje. Empezando por sus autorretratos, en los que él se sitúa como un elemento más de sus omnipresentes muros (Fig. 7), se posiciona generalmente a una distancia notable, acostumbrado quizá a las ópticas angulares de arquitectura más que a los teleobjetivos que podrían acorralar al rostro. Algunos de sus retratos se realizan en el contexto de una entrevista, de forma que la fotografía es más gestual y natural al solidificar retazos de un diálogo en el que el fotógrafo no participa.

Ocurre así, por ejemplo, en las series realizadas en 1968 al propio Carlos de Miguel o a Secundino Zuazo (Fig. 8). Otros arquitectos aparecen situados en un contexto reconocible, en el taller o en su estudio. Cano Lasso es retratado en su proyecto del Centro de Comunicaciones de Buitrago, sentado en una silla y con aire de nobleza en un espacio neutro y moderno.



8



9

Su porte, de hombre sobrio y elegante, concuerda con el ideario del retrato. Igualmente, la compostura añeja de Secundino Zuazo casa con el espacio cargado y densificado por las paredes oscuras, los cuadros moldurados y el sofá chéster. En otras ocasiones, ante la falta de un escenario explicativo, se recurre a poner en primer plano elementos del imaginario arquitectónico –los planos enrollados del estudio o el propio tablero de trabajo– como en los retratos de Manuel Barbero, Luis de Miguel o Antonio Fernández Alba (Fig. 9)<sup>18</sup>.

El retrato se ornamenta desde el escenario y el contexto pero, en ocasiones, también a través de la vestimenta. “El continuo espacial desde la perspectiva de la cámara recubre el fenómeno espacial del objeto conocido, la similitud con él desfigura los contornos de su ‘historia’”, escribe Siegfried Kracauer. En el fondo, para no confiarlo todo al rostro, se complementa la personalidad desde la representación: el espacio, las cosas y la vestimenta contribuyen, junto con el gesto o la pose, a la caracterización. ¿Acaso se hace necesaria esa escenificación para conocer algo más de lo que cuenta el rostro? ¿Qué aporta la aparición del personaje, el arquitecto, en su estudio de trabajo, sobre su mesa de trabajo rodeada por planos? La codificación aditiva del contexto contribuye, si es caso, a entender el retrato como una narrativa y un ensayo visual de corte literario: no sólo nos habla del personaje sino de un personaje que actúa y dicha interacción de índole fenomenológica constituye acaso un ornamento tan rico como innecesario para desmascarar al personaje.

Armado con la cámara, el fotógrafo agrade al retratado y le obliga a desdoblarse –mediante el parecido de la imagen– en realidad y apariencia. Escribe Barthes: “Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen”<sup>19</sup>. En este sentido, la sesión de retratos de Paco Gómez a Fullaondo es significativa en su dispersión, acaso como si el fotógrafo estuviera pinchando una y otra vez en hueso. Prueba primero a situar al personaje en sus muros, en el umbral de una puerta o más allá, en otro estancia continua. Poco a poco, Gómez parece perder el miedo y tras arrinconar al arquitecto en su mesa de trabajo, decide enfrentarse con el rostro. Intimidado, Fullaondo posa (Fig. 10). Su rostro se difumina en su alopecia y

Fig. 8. Retrato de los arquitectos Carlos de Miguel, Julio Cano Lasso y Secundino Zuazo (1968). (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).

Fig. 9. Retrato de los arquitectos Manuel Barbero (1970), Luis de Miguel (1971) y Antonio Fernández Alba (1972). (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).

18. El mismo recurso es utilizado en la portada del número doble de *Nueva Forma* dedicado al estudio de arquitectura conducido por Fernando Higueras y Antonio Miró. La pareja es fotografiada con el resto de los componentes del estudio con maquetas, tubos de planos, etc.

19. BARTHES, R., op. cit., p. 38.

Fig. 10. Retrato del arquitecto Juan Daniel Fullaondo, 1972. (© Paco Gómez / Fundació Foto Colectania).



en unos ojos pequeños, hundidos y tristes. Por eso se siente obligado a ornamentar el retrato levantando una ceja o gesticulando con un cigarro, liturgias que nos hablan de esa tensión irresuelta de quien asiste –como apunta Barthes– a la plasmación de una apariencia, a la construcción de una máscara que los demás puedan dar por aceptable. El buen retrato aspira, sin embargo, a no generar la máscara del simulacro sino a eliminarla: saca la esencia del retratado al coincidir con el ‘yo’, transformando así el sujeto en objeto. Quizá la obsesión imposible del fotógrafo retratista sería la de plasmar con la cámara la caricatura del retratado, entendida ésta no como una simple exageración crítica y amplificada de los rasgos, si no más bien como la concentración enfática y selectiva de las cualidades esenciales del personaje, el modelo añorado, lo que nos gustaría que los demás vieran. Como apunta López-Peláez, “en la búsqueda de lo esencial que la abstracción persigue, y que se halla en el fundamento de las caricaturas, existe necesariamente la referencia a un modelo ideal”<sup>20</sup>.

Saul Steinberg, obseso y genial escudriñador de la identidad individual a través de sus dibujos caligráficos, protagonizó entre 1959 y 1963 un trabajo en colaboración con la fotógrafa Inge Morath que consistió en retratar a diferentes personajes con máscaras dibujadas sobre cartón o sobre bolsas de papel<sup>21</sup>. El satírico trabajo resulta revelador de cuánto un retrato no es sino la representación enmascarada, teatral y amanerada de aquello que queremos ser o los demás quieren ver en nosotros. El verbo que empleaban Morath y Steinberg para su particular proyecto es significativo, *to impersonate*, que traducido sería ‘hacerse pasar por’. Un retrato es justamente eso, hacernos pasar por nosotros mismos, representarnos. La anestésica máscara, como el disfraz, nos envuelve y nos representa en sociedad, al tiempo que nos deja desnudos frente a nuestro yo. “Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquél que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”<sup>22</sup>. Retratar es de esta manera un constructo impostor, una suerte de tarea imposible, fallida en su mismo planteamiento. En el retrato hay tantas sorpresas como matices esconde la coreografía gestual de un rostro humano como catalizador de estados de ánimo o como lienzo para plasmar las cicatrices que confiere el paso del tiempo. La escritora danesa Isak Dinesen, retratada también magistralmente por Richard Avedon en 1958, apunta: “En verdad llevamos máscaras según vamos envejeciendo, las máscaras de nuestra edad, y los jóvenes creen que somos como parecemos, lo cual no es el caso”. Cajal decía, sarcásticamente, que la vejez despersonaliza, porque lo más parecido a nuestra calavera es justamente otra calavera.

20. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel, “Caricaturas”, en *Circo*, n. 26, 1995, p. 10. Véase también, a este respecto, GOMBRICH, E. H. y KRIS, E., *Caricature*, King Penguin, London, 1940.

21. Cfr. MORATH, Inge, *Saul Steinberg Masquerade*, Viking Studio, New York, 2000.

22. BARTHES, R., op. cit., p. 42.

23. Los autores del artículo quieren agradecer a Beatriz García Posadas, directora de la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, la generosa ayuda y colaboración para acceder y seleccionar el material documental inédito presente en el Legado de la revista *Nueva Forma*.

## LOS RETRATOS EN *NUEVA FORMA*: DOCUMENTACIÓN Y REIVINDICACIÓN

El posado fotográfico es, por tanto, una suerte de coreografía ceremonial donde cada foto es simplemente una pequeña variación de la anterior pero donde ese pequeño gesto, esa mueca, esa mirada acaba por ser determinante. La secuencia fotográfica de Claude Parent y Paul Virilio (Fig. 11) para el número 25 de *Nueva Forma*<sup>23</sup> ejemplifica la preocupación por elegir la instantánea adecuada, aquella que, siguiendo con la nomenclatura de Barthes, tiene *punctum*, algo que atraiga e impacte al observador. Pero al mismo tiempo, pone de manifiesto una intención comunicativa y una interpretación buscada. Los fundadores del grupo experimental y utópico *Architectura Principe* posan serenos e impávidos con traje negro y camisa blanca, entrecruzando sus miradas en una ubicación abstracta de límites irreconocibles. Cuando fotografías como estas



Fig. 11. Pierre Bérenger, hoja de contactos con la secuencia de retratos de Claude Parent y Paul Virilio (© Legado Nueva Forma, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid) y portada definitiva del número 25 de la revista Nueva Forma, (febrero 1968).

Fig. 12. Retratos de Fernando García Mercadal y José Manuel Aizpurúa en las portadas de los números 69 (octubre 1971) y 33 (octubre 1968) de la revista Nueva Forma.

11



12

caen en manos de Juan Daniel Fullaondo para ser publicadas, la imagen se ve sometida a otro nivel de interpretación que va más allá de la necesidad de poner cara a un artista, a un escritor o a un arquitecto. El retrato es necesario para clasificar, encasillar, indexar, ordenar, relacionar, y, a posteriori, identificar cognoscitivamente la naturaleza de las obras con la esencia caracterológica que nos desvela el retrato publicado. El observador se queda finalmente tranquilo tras verificar la asociación: *este*, el retrato, es *este*, el personaje, el mito.

Esta necesidad de clasificar y ‘poner cara’ al mito moderno fue la principal característica de las portadas de *Nueva Forma*. Si bien si existen algunas portadas austeras, como la de Coderch o la de Parent y Virilio, en la mayoría de ellas la fotografía utilizada se encuentra sometida a una manipulación que infiere una interpretación de dicha imagen. Fullaondo trata así de desbrozar y personalizar un determinada interpretación hacia el lector, como él mismo sugiere: “La actuación de una entidad publicista, no puede, no debe, limitarse a una crónica de la realidad inmediata. La necesidad informativa, el testimonio directo, debe ir lógicamente contrabalanceada de una función orientadora y crítica del panorama cultural”<sup>24</sup>. Para Fullaondo, por tanto, resulta fundamental identificar al *quien* de la arquitectura. Se entiende mejor la obra cuando se coteja mediante el retrato la identidad fisonómica del creador o, mejor aún, cuando conectamos la información que transmite la expresión del rostro con la intersubjetividad del personaje.

24. FULLAONDO, Juan Daniel, “Jorge de Oteiza, escultor”, *Forma Nueva-el Inmueble*, n. 14, marzo 1967, p. 12.

Fig. 13. Retratos de Víctor Eusa y Teodoro Anasagasti en la portada del número 90-91 (julio-agosto 1973) de la revista *Nueva Forma* y de Jorge Oteiza en el número 17 de la revista *Forma Nueva-el Inmueble* (agosto 1967).

Fig. 14. Retratos de Eduardo Torroja y Alberto del Palacio en las portadas de los números 32 (septiembre 1968) y 60-61 (enero-febrero 1971) de la revista *Nueva Forma*.



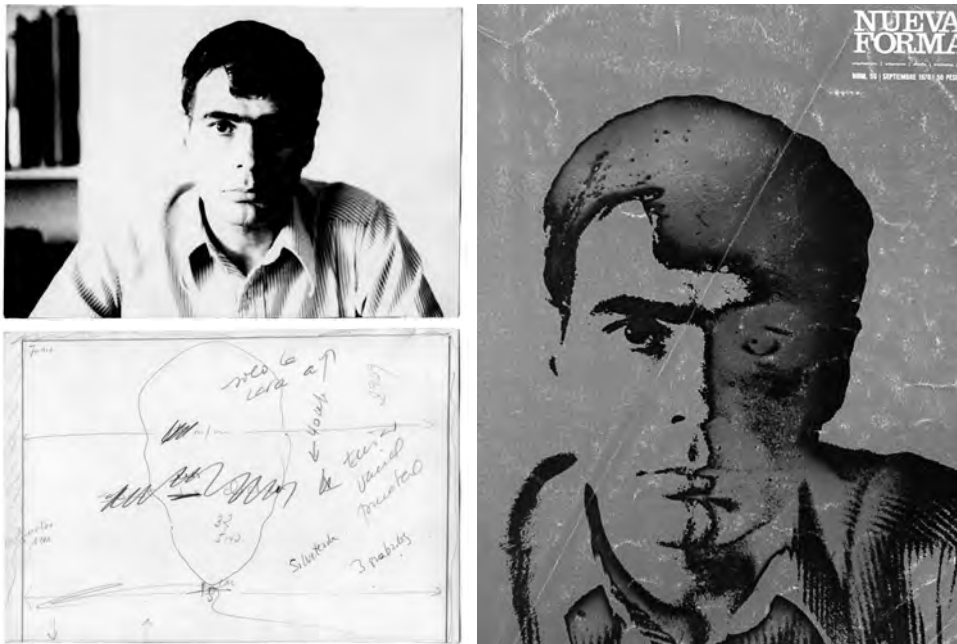
13



14

Sin embargo, en otras ocasiones, los retratos empleados en las portadas representan una mera copia del retratado para levantar acta de su existencia en un tiempo y en un lugar. Impresos y manipulados en la revista, los retratos pierden su bonhomía y se adornan de la tensión dialéctica que ofrece el discurso interpretativo, historiográfico o teórico, de la propia revista. Por ejemplo, *Nueva Forma* dedicó varios volúmenes a reivindicar una mayor atención a la labor de los Grupos Centro y Norte del GATEPAC, como contrapunto a la revalorización del Grupo Este que en 1970 emprendió Oriol Bohigas. Se explica así la aparición en portada de un pequeño retrato enmarcado de un jovial y joven Fernando García Mercadal o una instantánea de José Manuel Aizpurúa en otra portada que conmemoraba la nostálgica llegada del arquitecto vasco al Congreso del CIRPAC en 1932 (Fig. 12). Igualmente, otros números monográficos como el dedicado a Víctor Eusa y Teodoro Anasagasti o al escultor Jorge Oteiza venían a reivindicar, retrato en mano, un mayor interés por la labor de los artistas y arquitectos vasco-navarros como foco cultural del país (Fig. 13). Otros números lanzaron miradas a focos de modernidad alter-





15

nativos en la arquitectura española. Figuras no disciplinares como Eduardo Torroja o Alberto del Palacio (Fig. 14) fueron portada de dos números monográficos que proponían una revalorización del papel de la técnica en la evolución de la arquitectura española.

En continuidad con aquél proceder incoado décadas antes por la Bauhaus<sup>25</sup>, estas portadas de retratos de *Nueva Forma* se diseñan mediante una intensa manipulación gráfica y fotográfica, representando la solidificación visual de una particular interpretación. El retratado es aquel, y no otro, que Fullaondo quiere mostrar. Las diferentes portadas no persiguen la obtención de una buena imagen, bella, sino una nueva, original y creativa forma de mostrar al personaje objeto de estudio. Las fotografías manipuladas –no necesariamente de buena calidad técnica– suelen ser abstractas y puras, haciendo prevalecer la fuerza constructiva de los elementos morfológicos del rostro o la cabeza, por un lado, pero sobre todo se manipulan aportando un nuevo encuadre, unos claroscuros inexistentes, un nuevo perfilado de las sombras u ofreciendo un collage sugerente. “Solo la cara (...) silueteada”: las indicaciones escritas en el reverso de la fotografía original de Antonio Fernández Alba evidencian explícitamente el argumento gráfico del diseño de la portada del correspondiente número monográfico de *Nueva Forma* (Fig. 15). El rostro queda así impreso sobre un intenso fondo verde cardenillo, una manipulación de color y contraste similar también, por ejemplo, a la que se aplica sobre la fotografía original de Oteiza (Fig. 13) a fin de tensionar su agria personalidad y presentar a un intelectual apesadumbrado ante su incompreensión. También el perfil de Torroja (Fig. 14), fuertemente contrastado con un fondo negro, destila una mirada técnica, tajante, conclusiva, segura e impávida. Otros retratos, como los de Fernando Higuera y Antonio Miró, son sometidos a un mayor nivel de manipulación gráfica, insertados formalmente en la propia planimetría de uno de sus proyectos (Fig. 16).

La necesidad de construir un mito, una imagen –falsa o verdadera–, de nuestra idealizada y característica interpretación de un personaje supone una nueva dimensión en la exploración de este. ¿Qué nos ofrece esta dialéctica entre el poder de autentificación y poder de representación? Susan Sontag apunta ciertas claves: “La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: ‘Esa es la superficie. Ahora piensen qué hay más allá, cómo debe ser la realidad si esta es su apariencia’. Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía”<sup>26</sup>. Suponiendo que el retrato autentifique o que “la foto posea una fuerza constativa”<sup>27</sup> estas imágenes en las portadas de *Nueva Forma* no hacen sino abrir una nueva página a la especulación, son una puerta abierta a la reflexión y a la interpretación de lo que fue la trayectoria vital de sus protagonistas. Tal y como explicó Proust: “No somos una identidad constituida en materia, idéntica para todos, que cada uno puede examinar como una lista de especificaciones o un testamento; nuestra personalidad social es una creación del



16

Fig. 15. Enrique Martín, retrato original de Antonio Fernández Alba (© Legado *Nueva Forma*, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid) y portada del número 56 de *Nueva Forma* (septiembre 1970).

Fig. 16. Fernando Higuera y Antonio Miró. Portada del número 65 (junio 1971) de la revista *Nueva Forma*.

25. Cfr. AA.VV., *Bauhaus photography*, The MIT Press, Cambridge, 1985.

26. SONTAG, S., *Sobre la fotografía...*, cit., p. 32.

27. BARTHES, R., op. cit., p. 137.

pensamiento de otras personas”<sup>28</sup>. En los artículos críticos de *Nueva Forma* latía la cuestión sobre la construcción de la historia de la arquitectura. Juan Daniel Fullaondo se planteaba: “¿Debe ser la marea anónima de edificaciones que construyen el paisaje de nuestras ciudades, las realidades construidas que se sitúan en la punta de lanza del progreso arquitectónico o las intuiciones e ideas dibujadas condenadas a morir en el papel?”<sup>29</sup>. Su impulsivo rechazo a las construcciones históricas sustentadas en una serie de ‘excepciones’ arquitectónicas elegidas por un sujeto ajeno en favor de una historia escrita a través de la trayectoria vital de sus autores, propició un acercamiento biográfico y psicológico a los arquitectos publicados en la revista. Una mirada que dio lugar al uso del retrato como muestra de la conciencia de la propia identidad de cada autor<sup>30</sup>. El rostro de cada uno de ellos era la única imagen donde todas las ideas dibujadas, construidas o visionadas, encontraban un lugar común.

Con distintos registros, para Fullaondo –como para Paco Gómez o José Antonio Coderch– el retrato es esencialmente comunicación. Como ha explicado Gerardo Mosquera<sup>31</sup>, el retrato fotográfico, el signo, interpela e intercambia información, une puntos al asociar –en un contexto y un tiempo– las connotaciones simbólicas o icónicas que evidencia el rostro con los arquetipos y prejuicios que cabría esperar del responsable de una determinada obra. El retrato como comunicación es la búsqueda de la autenticidad mediante una coreografía semiótica entre significante y significado, entre el rostro que vemos y la esencia que intuimos. Retratar es así hacer visible lo invisible, es desmenuzar el parecido. La visión moderna encontró en la nueva objetividad uno de los principales rasgos de su renovador impulso. Mientras que los objetos, retratados en su aislamiento, decantan la esencia de su forma y por tanto de su belleza es difícil pensar que puede haber un retrato personal objetivo: podemos clasificar o enjuiciar el rostro por su belleza formal, pero la persona es en su esencia más importante por lo que no vemos –lo subjetivo– que por aquello que nos revela físicamente las facciones de su rostro. Lo dice Diane Arbus: “Una fotografía es un secreto acerca de un secreto. Cuanto más te dice menos sabes”. El retrato es así paradójico y metafórico, la solidificación visual de un misterio, quizá, como la propia arquitectura.

28. PROUST, Marcel, *The remembrance of Things Past*, (trad. C. K. Scott-Moncrieff), Londres, 1925, p. 23.

29. FULLAONDO, Juan Daniel, “Las tres historias”, *Forma Nueva-el inmueble*, n. 15, abril 1967, p. 16.

30. Sobre el tema de Identidad en el retrato fotográfico cfr. MARTIN, Alberto, “Rostro, cuerpo, identidad”, en AA.VV., *De lo humano. Fotografía Internacional 1950-2000*, Turner, Junta de Andalucía, Madrid, 2008.

31. Cfr. MOSQUERA, Gerardo (ed.), *Interfaces. Retrato y comunicación*, PHEBooks, La Fábrica Editorial, Madrid, 2011.

**Iñaki Bergera Serrano.** Arquitecto y Doctor por la ETSAUN en 1997 y 2002. Becado por la ‘La Caixa’, en 2002 se graduó con Premio Extraordinario en el MDes de Harvard. Su tesis fue publicada por la Caja de Arquitectos (2005) y obtuvo el Premio de Cultura del COAVN (2007). Ha sido Profesor de Proyectos en la ETSAUN (1997-2006) y en la ESAYA de Madrid (2007-2009) y desde 2009 es Profesor Contratado Doctor en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza (EINA). Es especialista en arquitectura moderna española y recientemente centra su investigación en temas relativos a arquitectura, fotografía y paisaje urbano. Ha publicado y editado numerosos libros y contribuido a más de 10 congresos internacionales. Ha comisariado exposiciones y participado en varios proyectos de investigación nacionales e internacionales perteneciendo actualmente al grupo PUPC de la EINA.

**Lucía C. Pérez Moreno.** Es arquitecta por la ETSAUN en 2003, donde obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Carrera y el Segundo Premio Nacional de Estudios Universitarios. En 2008 se graduó en el Master of Science in Advance Architectural Design en la Graduate School of Architecture, Planning, and Preservation (GSAPP) de Columbia University. Ha llevado a cabo investigaciones en la Aalto University (Helsinki, Finlandia) y el Politécnico di Milano. Actualmente desarrolla su Tesis Doctoral, un análisis histórico-crítico sobre la revista *Nueva Forma*, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM) y participa en el proyecto de investigación PUPC ‘Paisajes urbanos y proyecto contemporáneo’ de la EINA y en el PIUNA ‘Huarte, mecenas de la Arquitectura y del Arte español del s. XX’ de la ETSAUN. Desde 2008, es profesora ayudante en el área de Composición Arquitectónica en la EINA.