

2015

## Une entrevista con Lucien Hervé

Daniel J. Naegele

*Iowa State University*, [naegele@iastate.edu](mailto:naegele@iastate.edu)

Follow this and additional works at: [http://lib.dr.iastate.edu/arch\\_pubs](http://lib.dr.iastate.edu/arch_pubs)



Part of the [Architectural History and Criticism Commons](#)

The complete bibliographic information for this item can be found at [http://lib.dr.iastate.edu/arch\\_pubs/60](http://lib.dr.iastate.edu/arch_pubs/60). For information on how to cite this item, please visit <http://lib.dr.iastate.edu/howtocite.html>.

---

This Article is brought to you for free and open access by the Architecture at Iowa State University Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Architecture Publications by an authorized administrator of Iowa State University Digital Repository. For more information, please contact [digirep@iastate.edu](mailto:digirep@iastate.edu).

---

## Une entrevista con Lucien Hervé

### **Abstract**

Figura fundamental de la arquitectura del siglo xx, Le Corbusier construyó menos de sesenta edificios y publicó más de cincuenta libros. Estos libros son tanto verbales como visuales y se apoyan fundamentalmente en textos ilustrativos compuestos en gran medida de fotografías. En el pasquín publicitario que anunciaba en 1922 la inminente publicación de *Hacia una arquitectura*, Le Corbusier se jactaba: “Este libro debe su elocuencia a los nuevos medios; sus magníficas ilustraciones presentan enfrentado un discurso paralelo de gran fuerza”. El libro se convirtió en el manifiesto arquitectónico más influyente de este siglo y el uso específico de la imagen fotográfica –los “nuevos medios”– sentó la pauta de muchos de los libros posteriores de Le Corbusier, libros en los que el arquitecto presentaba sus creaciones a un público internacional y que, en consecuencia, sirvieron para propagar el mensaje de la arquitectura moderna por todo el mundo.

### **Disciplines**

Architectural History and Criticism

## UNA ENTREVISTA CON LUCIEN HERVÉ\*


Daniel Naegele

*\* Entrevista realizada en francés en el apartamento de París de Le Corbusier el 29 de abril de 1992. Traducida al inglés por Daniel Naegele y publicada originariamente en inglés e italiano en la revista Parametro, n° 206, febrero 1995, pp. 70-83.*

Figura fundamental de la arquitectura del siglo xx, Le Corbusier construyó menos de sesenta edificios y publicó más de cincuenta libros. Estos libros son tanto verbales como visuales y se apoyan fundamentalmente en textos ilustrativos compuestos en gran medida de fotografías. En el pasquín publicitario que anunciaba en 1922 la inminente publicación de *Hacia una arquitectura*, Le Corbusier se jactaba: “Este libro debe su elocuencia a *los nuevos medios*; sus magníficas ilustraciones presentan enfrentado un discurso paralelo de gran fuerza”. El libro se convirtió en el manifiesto arquitectónico más influyente de este siglo y el uso específico de la imagen fotográfica –los “nuevos medios”– sentó la pauta de muchos de los libros posteriores de Le Corbusier, libros en los que el arquitecto presentaba sus creaciones a un público internacional y que, en consecuencia, sirvieron para propagar el mensaje de la arquitectura moderna por todo el mundo.

En las décadas de 1920 y 1930, Le Corbusier desarrolló su carrera principalmente en París y sus edificios fueron fotografiados por algunos de los mejores fotógrafos de arquitectura de la época: Marius Grivot, G. Thiriet, René Levy y Albin Salaün, entre otros. Sin embargo, aquellas sobresalientes fotografías no eran cualitativamente distintas de las que esos mismos fotógrafos hacían de las obras de otros arquitectos parisinos de renombre. Lo que las hacía distintas era el modo como las presentaba. Siempre atento a la difusión de la imagen de sus obras, Le Corbusier elegía las fotografías y las editaba, las reencuadraba y recortaba, para componer las páginas en las que aparecían. En sus manos, el libro se convirtió en una creación artística que le permitía mediar en la recepción del medio fotográfico. Retomando una frase de Manfredo Tafuri, poner la arquitectura en imágenes era, para Le Corbusier, “un elemento operativo formidable”: una manera de explorar sus propias creaciones, de añadir suplementos a su arquitectura, de interpretar y criticar su propia obra, de re-presentar sus convicciones en una declaración visual de principios.

La naturaleza de la fotografía de arquitectura cambió tras la segunda guerra mundial. Entrada la década de 1930, la prensa popular había descubierto el ensayo fotográfico. Durante y después de la guerra, una nueva generación de fotógrafos, equipados con material más ligero y películas de exposición más rápida, viajaron por todo el mundo. La fotografía se convirtió en un lenguaje internacional y la industria periodística global vio en la arquitectura un tema de interés. Le Corbusier ya no necesitaba contratar a fotógrafos: eran ellos, a menudo sin formación arquitectónica y sin usar material específico, los que acudían a fotografiar sus edificios. Lucien Hervé (1910-2007) fue uno de esos fotógrafos. Cuando en 1948 fotografió con su Rolleiflex la Unité d’Habitation en Marsella para una revista ilustrada francesa, envió las copias de su trabajo a Le Corbusier y este le respondió con entusiasmo. Fue el principio de una relación que se extendería hasta la muerte del arquitecto en 1965.



Conservando siempre su autonomía como fotógrafo *humaniste* de arquitectura y retratos, Hervé asumió, sin embargo, la responsabilidad de convertirse en el "fotógrafo oficial" del Atelier Le Corbusier. Hervé fotografió casi toda la producción de posguerra del arquitecto, incluyendo sus pinturas y esculturas, y le hizo retratos informales mientras trabajaba. Asimismo, Hervé publicó varios libros de fotografías, siendo el más revelador el que dedicó a la arquitectura cisterciense, *Architecture of truth*, que Le Corbusier prologó.

Hervé no fue el único fotógrafo que trabajó con Le Corbusier durante esos prolíficos años en los que construyó edificios por todo el mundo, pero sí disfrutó de una relación personal privilegiada con el maestro. Gracias a la relación que mantuvieron, tenemos hoy acceso a una visión única del hombre y su obra.

En esta entrevista, realizada en francés el 29 de abril de 1992 en su apartamento parisino, Hervé nos habla de sus primeros años como fotoperiodista, de los diecisiete años de relación con Le Corbusier y de la naturaleza crítica de la fotografía de arquitectura.

**Daniel Naegele:** ¿Cómo llegó a dedicarse profesionalmente a la fotografía y qué formación tenía en este terreno?

**Lucien Hervé:** Terminé en el mundo de la fotografía por casualidad. Nunca había querido ser fotógrafo, pero en 1938 un reportero húngaro afincado en París y su primo, que era amigo mío, me pidieron que colaborara con él: yo escribiría artículos y él haría las fotografías. Sin embargo, la firma de los Acuerdos de Múnich ese mismo año le asustó y huyó de Francia. Pero como teníamos un contrato con una revista que quería competir con *Paris Match*, no me quedó más remedio que hacer los fotos yo mismo. Las tomé copiéndome más o menos a su estilo y nadie se dio cuenta en la dirección de la revista de que las fotos no las había hecho él. Sin embargo, al cabo de un tiempo, ya solo tenían trato conmigo.

**DN:** Y en esa época sus fotografías no eran necesariamente de arquitectura, ¿verdad?

**LH:** En modo alguno. Era un tipo de fotografía que me parecía un poco estúpido. Pero después de esos primeros reportajes empecé a hacer fotografías más a mi gusto, y algunas de ellas todavía las incluyo hoy en mis exposiciones. Son de acontecimientos deportivos o de máquinas. Después llegaron los años de la guerra, durante los que hice lo que en ese momento fue visto como un "reportaje" bastante fiel para *Vue*, una revista muy popular antes de la guerra. Mi coronel era De Lattre de Tassigny y realicé un reportaje en el que intentaba demostrar la absurdidad de las normas que prohibían el uso de cualquier fuente de luz en un pueblo de la Provenza mientras, al mismo tiempo, los barracones que estaban en un terreno elevado tenían todas las luces encendidas. Pues bien, en ese reportaje pude introducir unas cuantas fotos que me permitieron mostrar la vida en los barracones y la absurdidad de esa normativa al mismo tiempo.

Después caí preso en Dunquerque. Me escapé a finales de 1941 y regresé a Francia. Volví a unirme a la Resistencia y me convocaron a París para volver a la dirección del Movimiento de Prisioneros de Guerra, que Mitterrand lideraba en ese momento. Dimití de todas mis funciones relacionadas con estas actividades y también abandoné el Partido Comunista en 1947. Fue entonces cuando retomé la fotografía y encontré trabajo en *France Illustration*, donde les dije expresamente que solo quería fotografiar y escribir sobre temas artísticos. Estaba un poco escamado con el periodismo. (La FNAC organizó hace poco una exposición de algunas de las fotos que hice sobre la vida en París entre finales de 1947 y 1950.)

Así fue como me llegó la oportunidad de hacer un trabajo sobre Matisse. El padre Couturier, que era director de *L'Art sacré*, nos hizo de intermediario. Había regresado de un retiro en 1948 y me dijo que había visto una mole enorme en Marsella, la Unité d'Habitation de Le Corbusier. "Tiene usted que ir a verlo", me dijo. Logré que me enviaran a Marsella y en un solo día tomé seiscientos cincuenta fotografías. Cuando quise conseguir un permiso para entrar en la obra, me presenté en el despacho de Le Corbusier en la rue de Sevres y encontré una notita que decía: "Los fotógrafos deben enviar muestras de su trabajo". Me tomé la indicación muy en serio. A mi regreso a París, hice dos juegos de copias de las fotografías, uno para la revista *Plaisir de France* y el otro para el taller de Le Corbusier. El redactor jefe de la revista se quedó estupefacto al ver las fotografías: "No hay ni una que se salve". En cambio, dos días más tarde recibí una carta de Le Corbusier que empezaba diciendo "Tiene usted el alma de un arquitecto".

**DN:** ¿Y cuál era el estado de la profesión, la naturaleza de la fotografía, en particular la de arquitectura, en aquel tiempo?

**LH:** La fotografía de arquitectura en esa época, salvando quizá las obras experimentales de la Bauhaus, era de naturaleza estrictamente documental. Lo que yo quería era expresar las sensaciones que tenía viendo la arquitectura. Los semanarios más vendidos buscaban un tipo de fotografía completamente distinto. Lo que pedían era exactamente lo que yo rechazaba. Por eso quería hacer reportajes fotográficos y textos relacionados con artistas como Matisse.

**DN:** En esa época usted era un fotoperiodista con escasa experiencia en la fotografía de arquitectura y la prensa generalista había ampliado su ámbito de interés hasta incluir la cobertura de obras como la Unité de Le Corbusier. La situación de la fotografía de arquitectura era muy distinta de la vivida antes de la guerra, cuando iba dirigida casi de manera exclusiva a un público profesional. ¿Trabajó usted con otros arquitectos aparte de Le Corbusier?

**LH:** ¡Por supuesto! Trabajé con Jean Prouvé, Gropius, Neutra, Niemeyer, Aalto, Breuer, Nervi, y otros.

**DN:** Y el material, el equipo fotográfico con el que usted trabajaba, tampoco era el que solían utilizar los fotógrafos de arquitectura de antes de la guerra. Cuando usted empezó, se habían introducido equipos ligeros y nuevas películas y técnicas, ¿no es así? Todo ello cambió de arriba abajo la fotografía de arquitectura. ¿Podría comentarnos algo sobre el material que usaba para fotografiar edificios?

**LH:** He tenido muchas cámaras distintas. Como no me dedicaba realmente a la fotografía, empecé con una Rolleiflex. Todo este libro, mi *Architecture of Truth*, lo hice con una Rolleiflex. Y también las fotografías de Marsella. Era la única cámara que conocía. A continuación traté de ampliar el campo y encontré una cámara que me prestó un buen servicio; era una réplica japonesa de la Hasselblad, una Bronica 6/6.


Luego tuve otra cámara que me acompañó en mi viaje alrededor del mundo en 1961, que era de visión directa, con un ángulo de 110 grados. Luego me compré una Plaubel. En 1962, cuando me invitaron a acompañar a Siria al arqueólogo Henri Seyrig, este me pidió máxima precisión y por eso me compré una Linhof. En cambio, adquirí un teleobjetivo con el que he trabajado muy poco. En 1961, tomé desde muy lejos una foto ortogonal de la sede de la Secretaría de Naciones Unidas. Con esa gran distancia, no había necesidad de profundidad de campo, lo único que pretendía era representar la ortogonalidad del edificio. También tuve una Leica con un gran angular y un objetivo para retratos. Todo depende del material que tenga a mano. También he trabajado con otros equipos. Como no soy técnico fotográfico, al principio iba bastante a ciegas. Pero luego todo fue encajando por sí solo. En cuanto a las emulsiones, quería minimizar el grano. En esa época, grano y tiempo de exposición eran contradictorios, aunque suele pensarse que no hay necesidad de rapidez en la fotografía de arquitectura. Pero eso no es del todo cierto porque te hallas en una construcción que oscila, o la gente que te rodea no para de moverse. A menos que quieras expresar movimiento, es ventajoso disponer de una película rápida.

**DN:** ¿Cuáles eran las técnicas de impresión en esa época?

**LH:** Vuelvo a las emulsiones. Antes de la guerra, sólo se conocían emulsiones relativamente lentas, mientras que ahora tenemos películas que llegan a sensibilidades de 1.000 ASA. Justo al término de la guerra, tuve que vivir con lo que había aprendido antes. También se ha interesado usted por la impresión. Este libro, editado con motivo de mi exposición en el Grande Halle de la Villette en 1988, es una excepción. Se trata de un heliograbado, un método de impresión muy particular, y también muy caro. Los otros libros fueron estampados reprográficamente, con imágenes de trama, excepto *Architecture of Truth*.

**DN:** Regresando a Le Corbusier y a la relación que mantuvo con él, ¿qué requisitos pedía a las fotografías? ¿Qué buscaba en una fotografía o en un fotógrafo?

**LH:** Planteaba exigencias contradictorias, en el sentido de que la calidad de las revistas que solicitaban reproducciones de su obra era muy dispar. Es fácil entender mi criterio si los relacionamos con el suyo. El suyo se expresaba de dos maneras: por una parte, las fotos que le gustaban y que comprendía eran aquellas que reflejaban un punto de vista inusual sobre su arquitectura. En esas fotografías, Le Corbusier encontraba cosas que no había pensado que desempeñaran un papel importante en su obra. En la introducción que escribió para mi libro sobre la arquitectura cisterciense, decía que luz y sombra son los "altavoces" de la arquitectura. Al principio, cuando le envié el libro, me escribió de vuelta diciéndome: "He recibido su magnífico libro. Ha realizado un trabajo realmente creativo. Es muy hermoso... No es fotogénico, es fotografía en grado superlativo". Precisamente por eso le interesó mi tratamiento del medio fotográfico. Pero cuando trataba con la prensa escrita, solo quería darles a los periódicos lo justo para explicar el edificio en dos vistas, tres vistas, una sola vista, cinco, etc. Todo dependía de la petición que le hicieran y de la selección de imágenes de que pudiera disponer. Por ejemplo, cuando le encargaron el primer libro sobre Ronchamp —era una editorial alemana la que iba a publicarlo—, me envié en una de sus cartas tres papeles de calco en los que había dibujado tres señales distintas: "Cuando te pidan una vista única, les das esta", me escribía en la carta. "Cuando te pidan varias vistas, das estas, etc.". Los calcos podían extenderse sobre la hoja de contactos con mis fotografías de Ronchamp. Me divertí un poco tomando decisiones contrarias a sus indicaciones. No solo no se percató de ello, sino que además le pareció que mis propuestas eran muy satisfactorias. Por decirlo de otro modo, su selección y la mía no eran necesariamente idénticas.



**DN:** Así pues, en cierto sentido la fotografía para Le Corbusier tenía que ser analítica, y permitirle descubrir, como usted comentaba, cosas que antes no había considerado importantes. Por otra parte, también debía ser descriptiva y “explicar” el edificio. Si estas son las funciones específicas de la fotografía, ¿cuáles eran los criterios con los que solía valorar las fotografías que usted le enviaba? Estoy pensando particularmente en la idea de composición. El libro *Ronchamp*, publicado en 1957, justo cuando el pabellón Philips se hallaba en pleno proceso de diseño, incluye una fotografía de gran abstracción que creo que es suya. Justo al lado, una nota manuscrita de Le Corbusier nos ordena: “Observe el juego de sombras. Aprenda a jugar”. Le Corbusier compara el juego de sombras con el contrapunto y la fuga y lo llama “gran música” y luego indica al lector que mire la imagen del revés o de costado para “descubrir el juego”. Siguiendo sus indicaciones, encontramos con cada giro una nueva composición, todas ellas cuidadosamente concebidas.

**LH:** Dado que Le Corbusier y yo habíamos conversado largo y tendido sobre la pintura, siempre fotografiaba las cosas de tal manera que pudieran contemplarse invertidas. Porque, para nosotros, lo importante no era el tema, ni tampoco el objeto, sino fundamentalmente la expresión plástica. A este respecto, recuerdo una anécdota relacionada con una de las pinturas de Le Corbusier. Cuando pintó ese cuadro, hablamos extensamente sobre el “realismo” en la pintura y en todo momento me dijo que él quería ser “realista”. Digo “realista” por oposición al término “abstracción”, que en aquella época lo dominaba todo. Yo mismo tengo cierta inclinación hacia la “abstracción”, pero no muy manifiesta. En 1944, después de la Liberación, participé en el “Grand-salon” de la Resistencia, en una exposición titulada “Los pintores de la Resistencia”. Muchos artistas participaron. Cassou, a la sazón director del museo, había colgado mi cuadro al lado de los de Picasso. Estaba exultante. Pero cuando llegué a la inauguración vi que habían colgado mi cuadro del revés (y eso que yo pensaba que había pintado una obra “realista”). Lo que dice mucho del problema que tengo mirando las cosas. A menudo expongo fotografías oblicuas precisamente porque de este modo evito reforzar la deformación de la perspectiva.

Pero volviendo a esa pintura de Le Corbusier, cada vez que recibía una llamada telefónica exactamente a las ocho en punto, sabía que era Le Corbusier porque nunca llamaba antes de las ocho. Solía esperar impacientándose, hasta que daban las ocho, pero un día llegó sin llamarme antes. Llegó a nuestra casa y traía el cuadro que le comentaba. Cuando lo vi, le dije: “Mire usted, uno lee ‘realidad’, pero creo que esta vez ha ido más allá de ella”. Como de costumbre no me dijo nada. Pero seis años más tarde, cuando volvimos a ver juntos ese cuadro, me dijo: “Creo que esta es la pintura que le gustaba”. De ahí, por así decirlo, el problema de la fotografía: la deformación, deformaciones causadas por la necesidad, que terminan conformando parte de nuestro lenguaje común.

**DN:** Tengo curiosidad por el papel que desempeñaba Le Corbusier en la producción de las imágenes fotográficas. Resulta evidente que controlaba la creación de las imágenes una vez que el edificio quedaba capturado en la película recortando y editando las fotografías. ¿Pero qué me dice del proceso mismo de fotografiado? ¿Le Corbusier le acompañó alguna vez o sabe usted si otros fotógrafos iban con él o con otros arquitectos a los edificios para fotografiarlos con instrucciones muy precisas?

**LH:** Le voy a responder refiriéndome una vez más a Varèse, quien, dicho sea de paso, había vivido en Estados Unidos. Hace poco escuché un programa en la radio sobre la relación entre este artista y Le Corbusier a propósito del pabellón Philips. En el debate se habló de la relación profesional de Varèse con Le Corbusier y puedo decir que conmigo fue lo mismo. Le Corbusier me concedía total libertad. Nunca me daba instrucciones y varias veces incluso me comentó: “Ha ido usted mucho más lejos de lo que esperaba”, pero no lo decía como una crítica. Por eso me acuerdo ahora de Varèse. Le Corbusier usaba muchas veces mis fotografías del mismo modo que Varèse usaba los sonidos. Las lanzaba al aire. Mi fotografía revelaba algo que le había pasado desapercibido, algún aspecto visual, un espacio que no había previsto. Le Corbusier había previsto el efecto del espacio pero no los efectos creados por ese espacio en particular y eso era precisamente lo que se me daba bien a mí, como es natural siendo fotógrafo. Cuando sacas una foto, lo que haces, quieras o no, es sacar algo de ti mismo. Fui un par de veces a la India y visité Marsella en compañía de Le Corbusier por los menos cuatro o cinco veces.

**DN:** ¿Y alguna vez le sugirió que hiciera las fotografías desde ciertos lugares, que ciertas vistas debían quedar documentadas?

**LH:** No, nunca.

**Señora Hervé:** No, pero a veces te escribía por ejemplo: “Es necesario que vayas en tal o cual fecha porque es cuando hay la mejor luz o porque entonces las azucenas están en flor en mi apartamento, o porque el césped tendrá la altura justa”. Te daba ideas de este estilo.

**LH:** Evidentemente, la vegetación y la luz formaban parte de la arquitectura para Le Corbusier. Poco a poco me fui convirtiendo yo mismo en arquitecto, en el sentido de que entendí la importancia del entorno, lo entendí incluso en el apartamento de Le Corbusier. Tenía un jardín improvisado en la terraza. Me llamó justo cuando florecieron las azucenas.

**DN:** ¿Sabe si en los primeros años, en las décadas de 1920 y 1930, Le Corbusier tenía la costumbre de ir con un fotógrafo a sus edificios e indicar los ángulos de las fotos?

**LH:** Sí, sí, así era. Lo hacía sobre todo su primo Pierre Jeanneret, quien era un fotógrafo excelente y proponía ciertos ángulos a los fotógrafos.

**DN:** Y estas fotografías, por ejemplo, que suelen atribuírsele a usted en los créditos de las imágenes, pero se tomaron obviamente mucho antes de que conociera a Le Corbusier, ¿fue Albin Salaün quien las hizo?

**LH:** Así es, todas son de Salaün. Ahora las tengo yo porque Le Corbusier me pidió que comprara los negativos cuando Salaün falleció, y algunas de las fotos las compré con los derechos de reproducción a sus herederos, a su hijo. Porque todas las fotografías de la década de 1920 se hicieron en placas de cristal, eran frágiles, se rompan con mucha facilidad, incluyendo las de Salaün.

**DN:** ¿Le Corbusier le habló alguna vez de su relación con los fotógrafos de arquitectura de los años veinte y treinta? Estoy pensando en Marius Gravot, G. Thieret, René Levy, Albin Salaün y otros fotógrafos destacados que documentaron la obra de Le Corbusier-Pierre Jeanneret en esa época. ¿Le habló de su relación con fotógrafos célebres que le retrataron como Man Ray y Brassai?

**LH:** No, nunca.

**DN:** Tengo gran curiosidad por las fotografías del apartamento de Beistegui y, en particular, por la famosa fotografía de la terraza. ¿Cree que fue Le Corbusier o el fotógrafo quien propuso la yuxtaposición de lo viejo y lo nuevo, apropiándose del Arco de Triunfo como un accesorio que replica la ornamentada chimenea del muro? La imagen es abiertamente surrealista y es la fotografía que más comentarios ha suscitado sobre la relación de Le Corbusier con el surrealismo.

**LH:** Es una de las pocas obras de Le Corbusier en la que se aprecia una influencia manifiesta del surrealismo. Creo que fue Salaün quien tomó la fotografía. Tengo el negativo en placa de cristal. Las composiciones, sin embargo, hay que atribuírselas a Pierre Jeanneret. No lo sé a ciencia cierta, pero es incuestionable que a Pierre le interesaba muchísimo la fotografía.

**DN:** ¿Cómo era su relación profesional con Le Corbusier si la comparamos con las que mantuvo con otros arquitectos?

**LH:** Bien, Le Corbusier a menudo hacía esbozos en papel de calco que luego colocaba sobre las hojas de contactos de mis fotografías. Cuando preparaba exposiciones de su trabajo, dibujaba mis fotografías para enseñarme exactamente lo que quería. Por ejemplo, esta es la exposición que viajó a doce capitales. Aquí hay una de las señales de las que le hablé hace un momento, donde me dice: “Con esta señal indico tal o cual cosa”. A veces me daba total libertad para hacer *decoupages* a partir de fotografías de sus pinturas. Estos *decoupages* sirvieron para hacer un fotomural en Saint-Dié-des-Vosges. Primero hacía fotos de sus pinturas. Por su parte, él usó una de mis fotos del muro de piedra de su Atelier junto al Bois de Boulogne para hacer un mural en la villa Sarabhai.

**DN:** Me interesa mucho cómo pueden “construirse” las imágenes en el terreno mediante la meditada disposición de los distintos “contenidos” de una fotografía. Podríamos considerar que la arquitectura, y en especial la de interiores, cuando es contemplada a través de la lente de una cámara, se convierte en una especie de decorado que puede realizarse mediante ciertos elementos de atrezzo. No sé si se puede encontrar el mismo juego en sus fotografías, pero aquí, en las imágenes de las décadas de 1920 y 1930, vemos pequeños objetos colocados de manera informal y que funcionan como accesorios o elementos de atrezzo: un sombrero, un abrigo, un jarrón con flores, palos de golf, un pez o unas rebanadas de pan en la cocina.

**LH:** Sé de qué está hablando: la villa Stein en Garches. Le Corbusier dejó, como por casualidad, un sombrero junto a unos cuantos bastones.

**DN:** ¿Cuál era la idea que había detrás de estos accesorios?

**LH:** Era la moda y el espíritu de la época.

**DN:** Quizá fue el fotógrafo quien lo dispuso de ese modo...

**LH:** En esta fotografía de la terraza del ático de Beistegui, con una chimenea sin conducto vertical, donde vemos el Arco de Triunfo detrás del parapeto, es evidente que hay una intención consciente. Testimonia que el espíritu surrealista había logrado en ciertos momentos infiltrarse en su obra. Este espíritu es el reflejo de una oposición de conceptos, oposición que existe en cada uno de nosotros. Cuando hablo del espíritu del surrealismo no me refiero solamente al pensamiento del siglo xx, ni tampoco al movimiento surrealista del siglo xx, sino que estoy pensando también en un poeta español del siglo xvi o xvii que escribía frases de este estilo: “Se pierde la cierva que sobre la tierra delfin acecha”. Es una idea surrealista, pero del siglo xvi. En cada uno de nosotros habita la necesidad imperecedera de hacer cosas muy clásicas, apoyadas en ángulos rectos, y luego de destruirlas. Justo lo que hizo Le Corbusier al construir Ronchamp.

En cuanto al espíritu cubista... Le Corbusier me pidió que fuera en su lugar a ver la exposición de Picasso; le admiraba pero al final de su vida ya no tenía tiempo para permitirse esas distracciones. También me pidió que fuera a ver las exposiciones de Wright y Perret. Luego le contaba lo que había visto, pero es un poco absurdo intentar explicar una exposición. Sabe que el muro curvo del Pabellón suizo e incluso el pilar que hay frente a la entrada del vestíbulo estaban cubiertos de fotomontajes. A semejanza del *Poème électronique*, las fotos que utilizó las había encontrado por todas partes. Tenía una colección de distintos objetos –piedras, huesos, raíces, etc.– que llamaba su “c.p.” (Colección particular), y también “objetos de reacción poética”. Encontraba estas cosas casi en cualquier sitio y luego trabajaba con ellas. Fotografí sus dibujos y pinturas y por eso sé lo mucho que aparecían en su trabajo. Un día estaba en su casa y me puse a contemplar la escalera de la entrada. Sonó el teléfono y Le Corbusier se excusó, momento que aproveché para sentarme en un sitio donde no solía hacerlo. Mientras miraba la escalera, descubrí que los dos perfiles eran los dos perfiles del hueso de vaca. Cuando regresó, le dije: “Sabe, he descubierto algo...”.

**DN:** Así pues, lo que sugiere es que Le Corbusier trabajaba con un elenco limitado de *objetos* evocadores que aparecen una y otra vez en sus pinturas y que a veces incluso terminan recogidos en sus fotografías. ¿Cree que Le Corbusier, al pintar estos objetos, los “memorizaba” y luego se incorporaban de manera natural a su arquitectura cuando proyectaba un edificio?

**LH:** Cuando estuve de vacaciones en su casa de Cap Martin, fuimos a bañarnos y el primer día, al volver de la playa, vi un muro de rudita. Pensé que era muy bello y le dije: “Como textura, es magnífico”. Entonces Le Corbusier me explicó que ese tipo de roca tardaba millones de años en formarse y luego añadió: “A veces pienso que he mirado detenidamente muy pocos objetos, quince o veinte a lo sumo”. Aunque yo sabía perfectamente que Le Corbusier había mirado millones de objetos.

**DN:** ¿Objetos que le inspiraron? ¿Podría comentarnos alguno de esos veinte objetos?

**LH:** Disponemos de algunas pistas. Durante mi primera entrevista con él, me enseñó sus pinturas y le comenté que su primer cuadro, *La chimenea*, de 1918, era monumental. Entonces me contestó: “Fue el primero. No tiene idea de lo mucho que me influyó el recuerdo del Partenón cuando lo pinté”. A veces dejaba caer en la conversación pistas así, como con el cangrejo y el hueso de vaca. No es una suposición por mi parte, yo no tenía la intención de indagar en este sentido, sino entender cómo había refinado sus ideas para llegar a Ronchamp. Usted me ha preguntado acerca de las pinturas. Aquí, cuando fotografié la primera maqueta de Ronchamp, lo hice en su atelier, tal cual la encontré. No cambié los cuadros de sitio.

**DN:** ¿La situó a propósito en esa posición para tener ese telón de fondo?

**LH:** No, porque tenía muy buena luz en el interior de su estudio. Ya en la maqueta, como en el primer dibujo, encontramos la forma final; casi [...]. Sin embargo, en ese momento no tenía una idea precisa de lo que terminaría siendo. Pero desde el primer viaje, que podemos recapitular hasta el último detalle gracias a su cuaderno de bocetos, había advertido la vieja iglesia en ruinas y lo que propuso ahí mismo era muy parecido a la realidad que plasmó finalmente. Es su mano la que sujeta el hueso. Le Corbusier había visto muchas cosas.

**DN:** Cabría decir que en la década de 1950 los elementos de atrezzo “puristas” –sombreros, jarrones, libros, etc.– fueron sustituidos por la presencia de la figura humana, tal vez porque la obra de Le Corbusier era ahora más institucional y de una escala mayor, o quizá por la influencia del fotoperiodismo en la fotografía de arquitectura. Las fotografías ya no iban dirigidas a un público profesional y especializado. Es algo que podemos advertir en la obra de fotógrafos estadounidenses como Hedrich-Blessing, por ejemplo, o Julius Shulman, donde la figura humana ayuda a identificar el edificio, su temperamento, e incluso el uso previsto de estos edificios a menudo innovadores. Esta tendencia alcanzó su apogeo alrededor de 1960. Le Corbusier también recurría a tales figuras, pero casi nunca son personas normales y corrientes, pues suelen ir cubiertas con capas, túnicas o turbantes. Estas figuras imprimen a la imagen una profundidad mítica o histórica. Como alguien que dio sus primeros pasos en el fotoperiodismo y realizó muchos retratos excelentes de artistas en sus ambientes de trabajo, ¿cómo trataba usted la figura humana en su fotografía de arquitectura?

**LH:** Contrariamente a su descripción, en mis fotografías intentaba excluir la presencia de la gente. Adopté un estilo fotográfico que excluía, casi siempre, a las personas, salvo cuando era necesario dar escala a la imagen. En la fábrica de Saint-Dié-des-Vosges, solo necesito una persona para dar escala a la imagen.

**DN:** ¿Qué papel tienen los cuadros o la naturaleza en su fotografía de arquitectura? Es decir, a veces vemos en sus fotografías o en las de otros fotógrafos imágenes de imágenes en las habitaciones interiores, ya sea de la naturaleza –vista a través de una ventana o una puerta abierta– o de cuadros.

**LH:** Es algo que hacía a menudo. Por ejemplo, en la casa de Le Corbusier, donde había cuadros, le hice unos retratos al padre Couturier. Le Corbusier nos había invitado a comer y yo estaba sentado frente a Couturier, con la esposa de Le Corbusier a mi izquierda y un cuadro del arquitecto detrás. Hice muchas fotografías e incluí el cuadro en los retratos.

**DN:** ¿Alguna vez ha colgado cuadros en las paredes o los ha cambiado de sitio?

**LH:** No necesariamente. Quizá a veces, pero para que hubiera algún eco de la arquitectura, para crear una especie de juego.

**DN:** ¿Qué tipo de juego quería crear?

**LH:** Permitame que le responda de manera un poco indirecta. Fotografí en mi apartamento a varios personajes conocidos. Para retratarlos, hacía que se sentaran *allí*. Como Ligeti, el compositor. Al hablar gesticulaba mucho. Intenté que la pared que tenía detrás luciera lo más blanca posible. Pero con otras personas sentía la necesidad de intensificar un poco su presencia, de modo que elegía algún objeto para que la acompañara. Recuerdo el retrato que le hice a Madame Passuth, una historiadora del arte. Quise incluir cuadros en la fotografía para reforzar su personalidad. Así que depende del sitio, de la persona...





**DN:** Una vez que toma la fotografía, ¿suele reencuadrarla recortándola o alterándola al imprimirla en el cuarto oscuro?

**LH:** Sí, casi siempre, pero no en mis primeros años de actividad.

**Señora Hervé:** Un día Le Corbusier le preguntó a mi marido cómo se había convertido en fotógrafo. Él le respondió: “Con un par de tijeras”. Casi todas sus fotos están retocadas.

**LH:** Sí, pero me gustaría añadir que el “recorte” no se limita exclusivamente al acto de recortar. Muchas veces le pido al impresor, puesto que ya no puedo hacer las ampliaciones solo, que acentúe un aspecto concreto de la foto oscureciéndolo o blanqueándolo. A veces oscurezco un poco los negros para que funcionen como negros y no como un elemento casual. No me gustan las casualidades. La impresión tiene una importancia fundamental en mi fotografía.

**DN:** En sus publicaciones, Le Corbusier podía promocionar o degradar sus edificios según les diera más o menos cobertura impresa. A menudo, como le ocurrió por ejemplo con la villa de Mandrot y el Centrosoyuz, el hecho de que la documentación fotográfica fuera pobre no le permitió promocionar un trabajo tanto como habría deseado. Le Corbusier concedía una gran importancia a la presentación de sus obras y entendía bien que el libro ilustrado y la composición de la página mediaban en la recepción del medio fotográfico. Al mismo tiempo, podía “degradar” un edificio por otras razones que la mera falta de documentación. Tenemos el ejemplo de la fábrica de Saint-Dié-des-Vosges, terminada en 1946. Es evidente que le sirvió de prototipo, una suerte de maqueta a escala natural de la Unité de Marsella, que empezó a proyectar ese mismo año. El *parti pris* es exactamente el mismo –pilotis, terraza ajardinada, *brise-soleil*, color–, aunque uno es una fábrica y el otro un bloque residencial propuesto como modelo de vivienda para una gran población en el marco de las estrategias urbanísticas de Le Corbusier. Es comprensible que no quisiera publicitar las semejanzas formales entre las dos obras precisamente por ese motivo.

**LH:** Puede ser. Hay fotografías de la fábrica en la *Oeuvre complète*. Se dio un pequeño conflicto entre Le Corbusier y André Bloc, el director de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, a propósito de la publicación de la fábrica en dicha revista. Le Corbusier pidió ver la maquetación de las páginas y André Bloc le prometió que se la enseñaría. Le Corbusier se enteró por mí del número de páginas que se imprimirían en *L'Architecture d'Aujourd'hui* y gracias a esta información se dio cuenta de que no había podido verificar la composición de algunas de las páginas del reportaje. Montó en cólera y prohibió el uso de las fotografías de la fábrica de Saint-Dié-des-Vosges. Al final no se publicaron y por ello el edificio es muy poco conocido.

**DN:** Son poquísimos los fotógrafos que tienen la oportunidad de ejercer algún control sobre la presentación de su obra en libros y revistas. Usted, sin embargo, ha publicado un libro sobre Le Corbusier y, por lo tanto, ha tenido que lidiar directamente con el problema de la presentación. ¿Diría que su libro sigue hasta cierto punto los de Le Corbusier, donde el texto es tanto verbal como ilustrativo, presentándose ambas facetas en paralelo?

**LH:** Reduje a propósito mi libro sobre Le Corbusier a tres capítulos que tienen escasa relación entre sí. Quería demostrar que es inconcebible limitar a un solo libro su forma de ser. El primer capítulo lo dediqué a las ideas que Le Corbusier debía de tener en mente para poder hacer Ronchamp. Cuando le hablé del libro a Charlotte Perriand, me dijo: “Podrías pasarte la vida entera hablando de eso y no acabarías”. No hablé yo sobre el edificio. Preferí buscar los textos de Le Corbusier para mostrar su evolución. Es *él* quien habla, de modo que no hay una sola palabra mía en el texto. Todas las palabras son de Le Corbusier.

**DN:** ¿Cree que la representación gráfica de la arquitectura, sus fotografías de las obras de Le Corbusier, pudo afectar de algún modo a su arquitectura?

**LH:** Lo cierto es que muchas veces me comentó que yo había visto otras cosas en su arquitectura... Todo lo que veo lo miro con una grandísima intensidad y *dramatizo* la imagen.

**DN:** Se ha referido a esta cuestión con anterioridad, cuando afirmó: “Mi fotografía revelaba algo que le había pasado desapercibido, algún aspecto visual, un espacio que no había previsto”. ¿Cree que esos descubrimientos pudieron haberle afectado o inspirado de algún modo en la creación de nuevos edificios?

**Señora Hervé:** Es imposible confirmarlo. Sería presuntuoso. Lo que vemos en todos estos documentos es que Le Corbusier volvía una y otra vez a trabajar sobre ellos. Los observaba, los estudiaba para poder utilizarlos. Eran una herramienta de trabajo, de eso no hay duda, pero en qué medida pudieron inspirarle, eso es algo que no dijo nunca.

**DN:** Supongo que lo que me gustaría conocer es su opinión acerca de la influencia, si la hubo, de la fotografía en el proceso creativo de Le Corbusier. Encontramos un ejemplo tangible de la misma en las fotografías de las cubiertas de transatlánticos recogidas en *Hacia una arquitectura*, que más tarde se convertirían en parte integrante del léxico arquitectónico de Le Corbusier. Desde luego, se trata de algo que podríamos llevar a un terreno mucho más abstracto.

**Señora Hervé:** No fueron las fotografías lo que le influyó, sin lugar a dudas. Fue la realidad. Le Corbusier era un hombre abocado a lo concreto, un hombre que miraba las cosas de la vida, que tenía la mirada puesta en los objetos tecnológicos. Le Corbusier miraba la realidad, no su representación.

**LH:** Yo incluiría también todo lo que había visto en Estados Unidos cuando escribió para *L'Esprit nouveau*. Escribió que había visto allí el arte de los ingenieros, había visto los silos, que le habían causado una gran impresión; de todo ello hizo una teoría. Había visto el arte de los ingenieros, pero para ampliar sus impresiones necesitaba verlo en la realidad, no en fotografías.

**DN:** En cuanto a la capacidad de la fotografía para dar visibilidad a espacios que habían pasado desapercibidos hasta ese momento, ¿cuando usted fotografiaba arquitectura, consideró en algún momento y de manera consciente que el “espacio” podía ser una entidad que era preciso capturar fotográficamente?

**LH:** Lo tenía presente en todo momento. Le Corbusier dijo que “el espacio es inefable” y yo añadiría que el espacio solo puede sugerirse. Cuando era joven y tenía tiempo para dibujar, a menudo iba al Louvre. Rembrandt me tenía fascinado, especialmente los cuadros de sus últimos años, cuando sumía cada vez más a las figuras en la oscuridad. En esas representaciones sombrías, a menudo bastaba con pintar un ojo en una cara para expresar el “conjunto”. Así pues, como consecuencia de la enorme admiración que sentía por Rembrandt, me hallaba sometido en todo momento a una doble lealtad: por una parte, representar la máxima expresividad posible; por otra, hacerlo con un mínimo de medios. Creo que siempre me motivó esa doble inclinación.

**DN:** Así, la nitidez y lo sombrío, la luz y la oscuridad, son para usted los medios para representar el espacio en una obra bidimensional. Evidentemente, la profundidad es una ilusión en estas representaciones, pero Le Corbusier parece haberse servido de ello en beneficio propio. Por ejemplo, me di cuenta de que en las fotografías de una obra relativamente pequeña como el Pabellón suizo, el edificio parece ser de grandes dimensiones, mucho más grande de lo que es en realidad. ¿Le Corbusier animaba a sus fotógrafos a representar el espacio de sus edificios de ese modo?

**Señora Hervé:** No creo que nadie pueda aventurarse a adivinar lo que pensaba...

**DN:** Cuando toma fotografías de un edificio, ¿es usted consciente de que la imagen fotográfica puede hacer que el espacio parezca mayor de lo que es en realidad?

**LH:** Desde luego, la fotografía funciona exactamente de la misma manera que la música. Con un Stradivarius puedes obtener un determinado sonido. La misma música interpretada con otro instrumento ofrecerá diferencias que un aficionado con buen oído podrá discernir. Le Corbusier venía de una familia de músicos y hablé muchas veces de este problema con él. En una ocasión me dijo que Mozart no le gustaba porque lo consideraba un músico galante, así que le pregunté si conocía el concierto para clarinete o los conciertos para piano. “¡No!”, me dijo. La música de esos conciertos no es galante. En cada conversación con Le Corbusier, me expresaba posturas tan absolutamente sorprendentes como discutibles. Un día le regalé una obra de Brecht titulada *La vida de Galileo*. Me respondió al momento: “¡No voy a leer eso bajo ningún concepto!”. Unas semanas más tarde me dijo algo que era una cita... ¡de la obra de Brecht!

**DN:** Al margen de su utilidad como forma de documentación, ¿qué podría ofrecer la representación fotográfica de un edificio a un arquitecto para comprender su arte?

**LH:** En mi opinión los arquitectos han de aprender el arte de la fotografía. Resulta indispensable, no solo como documentación, sino también como interpretación, es decir, para capturar el espacio, para expresarlo. Habría que exigirles formación en este sentido, y que cada arquitecto la desarrollara por su cuenta. El aprendizaje debería ir más allá de la simple aplicación de unos determinados principios. Con ello se podrían resolver algunos problemas y se establecería un código de buenas prácticas al mostrar las flaquezas y aciertos de cada arquitectura. La fotografía brinda la oportunidad de ver el arte de uno a través de la interpretación de otro arte.