



[Fig. 1] Richard Pare.

Tras visitar el archivo fotográfico del MoMA por primera vez en 1970, Richard Pare (Portsmouth, Inglaterra, 1948) se trasladó a EE.UU. en 1971, donde cursó un máster en Bellas Artes en el Art Institute de Chicago. En 1972 conoció a Phyllis Lambert y ese fue el germen de lo que se convertiría en una fructífera colaboración, comenzando por un proyecto documental sobre los edificios de piedra caliza autóctona de Montreal. En 1974 Lambert designó a Pare como redactor de un proyecto nacional para documentar la historia de los edificios de los Tribunales del Condado en la conmemoración del Bicentenario de los Estados Unidos. La colaboración entre Lambert y Pare encontró su máxima expresión cuando ella le invitó a comenzar una colección de fotografías de toda la historia del medio, tomando la arquitectura como tema principal. Pasados unos años, su puesto evolucionó y Pare pasó a ser conservador fundador de la colección de fotografías del Canadian Center of Architecture en Montreal (CCA). La primera imagen se adquirió en 1974 y, en los 15 años posteriores, Richard Pare reunió una colección única y extraordinaria. Cuando decidió retirarse en 1989 para retomar su propio trabajo, su obra compilada rondaba las 48.000 imágenes. El libro *Photography and Architecture 1839 to 1939* (CCA, 1982), basado por completo

en la colección, marcó la pauta y contribuyó a definir los parámetros de la disciplina. La amplitud y la profundidad de la colección abarcan la historia de la fotografía y la historia de la arquitectura. Desde los primeros experimentos en Daguerrotipo y las impresiones propias de Laocock Abbey hechas por Fox Talbot hasta los trabajos altamente experimentales de fotógrafos que permanecen en la vanguardia de los esfuerzos por crear grandes imágenes en la fotografía actual. A lo largo de su carrera como conservador, Pare visitó Japón en 1985 para conocer a Yasuhiro Ishimoto y adquirir las copias maestras originales del famoso conjunto de imágenes de la villa Katsura para la colección del CCA. En aquella ocasión, Pare conoció a Tadao Ando. El trabajo fotográfico de una década sobre la arquitectura de Ando, publicado con el título de *The Colors of Light* (Phaidon, 1996), le granjeó una excelente reputación como fotógrafo arquitectónico. Otro logro de Richard Pare es el libro y la exposición paralela *The Lost Vanguard: Russian Modernist Architecture, 1922-1932* (Monacelli Press, 2007), con un ensayo de Jean-Louis Cohen, publicado tras más de diez años de investigación y trabajo fotográfico. En 2012 Pare completó los proyectos iniciales con una nueva serie de fotografías de las obras de Le Corbusier para una

# Interview with Richard Pare

## Conversación con Richard Pare

IÑAKI BERGERA

Manhattan, New York  
August 22 2012

Manhattan, Nueva York  
22 de agosto de 2012

Iñaki Bergera, "Interview with Richard Pare", *ZARCH* 9 (Diciembre 2017): 178-193.  
ISSN: 2341-0531. [http://dx.doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.201792275](http://dx.doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.201792275)

Having visited the MoMA photo archive for the first time in 1970, Richard Pare (Portsmouth, England, 1948) moved to the US in 1971 where he got a master's in fine arts from the Art Institute of Chicago. In 1972 he met Phyllis Lambert in what would prove to become a long association, and they began a documentary project on the indigenous limestone buildings of Montreal. In 1974 Lambert appointed Pare as the editor for a nationwide project to document the history of the County Courthouses for the United States Bicentennial. Lambert and Pare's collaboration found its greatest expression when she invited him to begin assembling a collection of photographs from the entire history of the medium and concerned with the idea of architecture as subject. After some years the position evolved and he became the founding curator of the photographs collection of the Canadian Center of Architecture in Montreal (CCA). The first picture was acquired in 1974 and in the course of the next 15 years Richard Pare assembled what is a unique and remarkable collection. At the time that he stepped aside in 1989 to return to his own work it had grown to about 48,000 images. *The book Photography and Architecture 1839 to 1939* (CCA, 1982), drawn entirely

from the collection, set a standard and did much to define the parameters of the subject. The range and depth of the collection spans the history of photography and the history of architecture. From early experiments in Daguerreotype and Fox Talbot's own prints of Lacock Abbey to highly experimental works by photographers who remain in the forefront of the endeavor to create great images in photography today. In the course of his work as curator Pare made a visit to Japan in 1985, to meet Yasuhiro Ishimoto to acquire for the CCA collection the original master prints of the celebrated set of images of the Katsura villa. On that occasion Pare met Tadao Ando. A decade-long photo work on Ando's architecture —published as *The Colors of Light* (Phaidon, 1996)— gave him an outstanding reputation as an architectural photographer. Another achievement of Richard Pare is the book and accompanying exhibition *The Lost Vanguard: Russian Modernist Architecture, 1922-1932* (Monacelli Press, 2007), with an essay by Jean-Louis Cohen and published after a more than a decade of research and photographic work. By 2012 Pare completed the initial campaigns making a new series of photographs of works by Le Corbusier for a major exhibition on the

**INTERVIEW WITH RICHARD PARE  
CONVERSACIÓN CON RICHARD PARE**

Iñaki Bergera



[Fig. 2] Erich Mendelsohn. Fábrica Red Banner, Central eléctrica (St. Petersburg, 1925-37) © Richard Pare.

[Fig. 2] Erich Mendelsohn. Red Banner Factory, Power Plant (St. Petersburg, 1925-37) © Richard Pare.

importante exposición sobre el arquitecto franco-suizo en el Pushkin Museum de Moscú. Algunas de estas imágenes se mostraron también, aunque de forma distinta, en el MoMA de Nueva York en mayo de 2013. No lejos de este museo de Manhattan nos encontramos para tomar un café y charlar sobre diversos aspectos de la fotografía de arquitectura.

**Richard, considerando su larga y fructífera carrera como fotógrafo y conservador debe ser complicado asumir el reto de enfrentarse fotográficamente a un corpus de obra tan conocido como el de Le Corbusier. ¿Cómo abordó esta tarea?**

En parte lo asumí por el aspecto de su posición canónica, para encontrar el modo de aportar algo novedoso a una obra tan altamente respetada. Cabe entender desde el principio que en un nivel muy básico, las innovaciones surgidas como resultado de la revolución digital en fotografía han hecho posible proponer un enfoque técnico radicalmente innovador. Aun así, pese a utilizar la cámara digital en lugar de las cámaras de película convencionales en formato más pequeño, en conjunción con la pesada cámara de visión estática con la que he trabajado durante décadas, intenté seguir una metodología similar para encarar el tema. Plantea retos signi-

ficativos porque es una forma de mirar totalmente distinta: la relación entre la lente y la imagen. Ha transformado por completo la manera de construir la imagen. Toda la idea del borde (el único medio de exclusión al alcance del fotógrafo) ha asumido un cariz totalmente novedoso. Ahora es posible desechar todo tipo de ortodoxia en relación con el formato y la captura de formato completo.

**Una vez que está sobre el terreno, ¿cómo plantea su proyecto fotográfico? ¿Cómo fotografía un edificio? ¿Dedica tiempo a moverse por el espacio e intentar capturar su esencia antes de disparar?**

Bueno, no siempre es posible hacerlo. Para la exposición rusa *Building the Revolution: Soviet Art and Architecture, 1915-35* me vi obligado a trabajar bajo una enorme presión. Los presupuestos ajustados obligaban a seguir un itinerario intenso en cada viaje. Trabajaba casi siempre en verano por los días largos y la luz solar... ¡y también porque hace tanto frío en el norte y las horas de luz son muy pocas en invierno! El otro problema fue conseguir el acceso a los edificios y el tiempo disponible para trabajar en el interior. Dependía por completo de la buena voluntad de quienes ostentaban posiciones de poder y tuve la suerte de establecer relaciones valiosas que hicieron posible todo lo que pasó después. En general, la gente sencillamente no entiende que se necesi-



[Fig. 3] Tadao Ando. Capilla en Mount Rocco (Kobe, 1985-86) © Richard Pare.

[Fig. 3] Tadao Ando. Chapel on Mount Rocco (Kobe, 1985-86) © Richard Pare.

Swiss French architect that took place at the Pushkin Museum in Moscow. In a different form some of the same pictures were shown at MoMA in NY in May 2013. Not far from the Manhattan museum we met to have a coffee and talk about aspects of architectural photography.

**Richard, given your long and fruitful career as photographer and curator it must be exhilarating to take on the challenge of such a well-known body of work as that of Le Corbusier. How did you face this assignment?**

Well that very aspect of its canonical position was part of the reason to take it on, to try to find a way of bringing something new to such highly regarded work. It should be understood from the outset that on a most basic level, the innovations let loose as a result of the digital revolution in photography have made it possible to propose a radically innovative technical approach. And yet, despite using a digital camera to replace the conventional smaller format film cameras, in conjunction with the heavy and static view camera that I have been working with for decades, I tried to follow a similar methodology in the approach to the subject. It presents significant challenges because it's really a completely different way of looking — the relationship between the lens

and the image. It has made such a difference in the way that you construct a picture. The whole idea of the edge —the only device of exclusion available to the photographer— has taken on a completely different aspect. One can now discard any kind of orthodoxy in the relationship to the format and the full frame capture.

**Once you are on site, how do you face the photo project? How do you proceed to photograph a building? Do you spend some time moving around and trying to grasp the essence of the space before shooting?**

Well, it's not always possible to do that. For the Russian show —*Building the Revolution: Soviet Art and Architecture, 1915-35*— I had to work under very high pressure. Simple economics insisted on a very dense itinerary for each trip. I worked almost exclusively in the summertime for the long days and strong sunlight... and basically because it's so cold that far north and the daylight hours are short in the winter! The other problem was gaining entry to the buildings and the time available to work inside. I was completely dependent on the good will of those in positions of power to allow me to work and I was fortunate to make a number of invaluable connections that made everything that followed possible. In general people just didn't understand that one needs, at the very least, hours and not just minutes to photograph a

**INTERVIEW WITH RICHARD PARE  
CONVERSACIÓN CON RICHARD PARE**

Iñaki Bergera

tan como mínimo horas y no solo minutos para fotografiar un edificio. Para el Centro Soyuz en Moscú, el único edificio de Le Corbusier y con mucho su encargo más importante hasta Chandigarh, me dejaron entrar solo una hora. Un guía me obligaba a avanzar a toda prisa con todo mi equipo, por eso solo tuve tiempo de trabajar con una Leica durante unos minutos en el gran vestíbulo con las rampas. Tuve que tomar una decisión rápida sobre qué quería hacer, encontrar una perspectiva ventajosa y ajustar la cámara de 8x10 para fotografiar el interior con un tiempo de exposición necesario de media hora. Dejé al joven ayudante que me acompañaba para que vigilara la cámara y se asegurara de que nadie la moviera mientras yo seguía a todo correr al guía que me escoltaba por el resto de la enorme construcción. No tuve tiempo para orientarme dentro del edificio, saber dónde me encontraba exactamente en relación con el exterior. Fue un desafío considerable. Cuando se puede, es magnífico poder contemplar cómo la luz anima una estructura durante un día, o incluso mejor, a lo largo de las estaciones, y cómo responde al sol cenital siempre cambiante en el transcurso de todo un año. Desde la luminosidad del apogeo estival a la iluminación penetrante del sol bajo en las profundidades del invierno. Con todo, rara vez se dispone de este lujo.

**Habida cuenta de su prolongada colaboración con Tadao Ando, quisiera conocer su opinión y su experiencia personal sobre la relación fotógrafo-arquitecto. Me refiero por ejemplo a la conocida asociación entre Le Corbusier y Lucien Hervé o Richard Neutra y Julius Shulman. ¿Puede el fotógrafo acabar siendo algo así como el ojo del arquitecto? ¿Debe haber una especie de perfecta armonía y entendimiento de cómo quiere el arquitecto que se reproduzcan sus edificios?**

No he trabajado demasiado por encargo para arquitectos. Hace años grabé una instalación de Peter Eisenman en el CCA y trabajé en el último proyecto de James Stirling, más por accidente que por voluntad, después de que falleciera. El proyecto con Ando fue algo muy distinto. Comenzó con Katsura, como se ha mencionado antes. En 1986 un amigo me pidió que visitara Tokyo. Él había dirigido durante un tiempo una de las primeras galerías dedicadas a la fotografía en Nueva York. Más tarde se mudó a Japón para trabajar en un campo totalmente distinto, pero no había perdido su interés en la fotografía. Me llamó un día para preguntar si el CCA estaría interesado en un conjunto de imágenes de la década de 1950 de la villa imperial Katsura en Kyoto. Yo conocía bien el proyecto. *Katsura* de Yasuhiro Ishimoto fue en realidad uno

de los primeros libros de fotografía que contemplé, a la edad de doce años, y me animó a iniciarme en el mundo de la fotografía como una dedicación seria.

**¿Cómo se puso en contacto con Ando al llegar a Japón por primera vez?**

Ando no sabía quién era yo en ese momento pero yo sí sabía cosas sobre él, porque su fama fuera de Japón comenzaba a cobrar impulso. Pensé que también podría trabajar un poco mientras estaba allí y llamé a su despacho para preguntar si podía acercarme a conocerle. Aceptó, y en aquel primer encuentro le hablé de mi puesto como conservador y de mi interés por su obra como fotógrafo en activo. Él me mostró tres edificios: la Capilla en el Monte Rocco, la Casa Koshino y el Museo Infantil, y comencé a trabajar. Un año después tuve que regresar para un trabajo con Ishimoto y llevé conmigo algunas copias fotográficas de la obra de Ando, y volví a llamar a su despacho. Tras invitarne a que me alojara en su apartamento para invitados puse rumbo a Osaka y le enseñé las impresiones. Pareció satisfecho y continuamos esa relación informal otros diez años, añadiendo nuevas cuestiones en cada visita hasta que hubo una masa crítica de material.

**Volviendo a la primera pregunta, ¿cómo reaccionó antes sus fotografías?**

Siempre insistió en que era mi trabajo, algo muy generoso, que denotaba cierto grado de confianza en mis intenciones. Su única y decisiva aportación fue la selección temática. Por supuesto hablamos un poco de la naturaleza de las copias, cuestiones de interpretación básicamente. Era un enfoque fluido y en evolución. Cuando llegó el momento de la selección definitiva de obras para el libro, debatimos todas las imágenes y solo rechazó unas cuantas por motivos irrefutables. En pocos casos la conversación viraba hacia la secuenciación y aspectos de interpretación muy sutiles; a veces me convencía para rechazar una fotografía concreta y en ocasiones yo le persuadía para que aceptara una imagen previamente cuestionada por él. Debatíamos habitualmente cómo los detalles y las conjunciones estructurales se reproducían en la imagen. Antes de que el libro *The Colors of Light* fuera a imprenta, él escribió una presentación breve pero muy lúcida, uno de los comentarios más contundentes e incisivos que he recibido en mi vida. Nuestra relación se ha basado en una extraordinaria afinidad mutua.

**¿Habló con él alguna vez de sus proyectos o sus decisiones arquitectónicas?**

Sí, siempre le expresaba mi opinión. Es difícil saber si mis observaciones quedaron plasmadas en su práctica. Su sen-

building. For the Centro Soyuz building in Moscow, the only one by Le Corbusier and by far his biggest commission until Chandigarh, they let me in for only one hour. A guide was rushing me through with all my equipment so I only had time to work with a Leica for all but a few minutes in the great entry lobby with the ramps. I had to make up my mind very quickly about what I wanted to do, finding the vantage point and setting up the 8 by 10 view camera to make an interior with the required exposure of half an hour. I left the young assistant who was with me to stand by the camera and make sure nobody moved it while the guide who was escorting me rushed me through the rest of the vast building. I didn't have time to orient myself in terms of the building, where exactly I was in relation to the exterior. It was a considerable challenge. Given the opportunity it is a lovely thing to be able to take the time to watch how light animates a structure over the course of a day, or even better, through the change of seasons, and how it responds to the ever changing zenith of the sun over the course of the year. From the luminosity of high summer to the piercing illumination of the low angled sun in the depths of winter. But this is the long view and is rarely available.

**Considering your lasting collaboration with Tadao Ando I would like to know your opinion and personal experience about the photographer-architect relationship. We have in mind the well-known partnership of Le Corbusier and Lucien Hervé or Richard Neutra and Julius Shulman. Can the photographer end up being something like the architect's eye? Must there be a kind of a perfect matching and understanding of the way the architect wants his buildings to be portrayed?**

In general terms I have not done a great deal of commissioned work for particular architects. Years ago I recorded an exhibition installation at the CCA by Peter Eisenman and I worked on James Stirling's last project, more by accident than design, after he passed away. The project with Ando was completely different. That began with Katsura as has been noted earlier. In 1986 I was asked to visit Tokyo by a friend who had for a time been director of one of the early galleries devoted to photography in New York. He had gone on to live in Japan, working in a completely different field, but had retained his interest in photography. He called me one day to ask if the CCA would be interested in a set of pictures from the 1950's of the Katsura imperial villa in Kyoto. I knew the project well. The *Katsura* book by Yasuhiro Ishimoto was actually one of the first photography books I ever saw aged

about twelve, and it helped to introduce me to the idea of photography as a serious pursuit.

**So, how did you get in touch with Ando when you were in Japan for the first time?**

Ando had no idea who I was at that point but I knew a little about him because his reputation outside Japan was just beginning to gather momentum. I thought I might as well try to do some work while I was there and simply called his office and asked if I could come and meet him. He agreed, and at that first meeting I told him about my position as a curator and also of my interest as a practicing photographer in his work. As a result he showed me three buildings, the Chapel on Mt Rocco, the Koshino House and the Children's museum and I began working. The following year I had to go back again to do some more work with Ishimoto and I took some prints of the pictures of Ando's work with me, and called the office again. He kindly invited me to stay in his guest apartment so I set out for Osaka and showed him the prints. He seemed satisfied and we kept going in that informal association for about ten years, adding new subjects on each visit until there was a critical mass of material.

**Going back to the first question, how did he react to your photographs?**

He always insisted that it was my work, which is very kind and denoted a sense of trust in my intentions. His only and decisive input was in the selection of the subjects. Of course we talked a little about the nature of the prints, issues mostly to do with concerns of interpretation. It was a fluid and evolving approach. When it came to the final selection of work for the book we discussed the completed set of images and he rejected only a handful for unarguable reasons. In a very few cases the discussion depended on issues of sequencing and very subtle points of interpretation and sometimes he persuaded me to reject a particular picture and occasionally I persuaded him to accept an image that he had previously disputed. The discussion usually had to do with how the details and structural conjunctions were portrayed in the image. Before the book *The Colors of Light* went to press he wrote a brief but perceptive introduction for it, one of the most cogent and incisive commentaries I have ever had. The whole association has been one of remarkable mutual affinity.

**Did you ever discuss with him any of his projects or architectural decisions?**

Yes, I always told him exactly what I thought. Whether my remarks had any bearing on his practice is difficult to say.

**INTERVIEW WITH RICHARD PARE  
CONVERSACIÓN CON RICHARD PARE**

Iñaki Bergera

tido del espacio arquitectónico es tan refinado que parece impertinente sugerir que haya influido a la hora de configurar su visión. No obstante, sí afirmó que yo le había mostrado matices de su propia obra a los que no había prestado atención. Para mí es más que suficiente.

**Podríamos decir que gracias a esta larga relación se hizo experto en cómo enfrentarse a la arquitectura y el espacio como fotógrafo profesional.**

A decir verdad, ese pensamiento está presente ya desde mi primera infancia. He pasado casi toda mi vida cerca de espacios arquitectónicos increíbles. Cuando tenía 7 años me enviaron a un internado para cantar en la Catedral de Canterbury. Estábamos a un tiro de piedra de esta imponente estructura medieval. Podía salir del colegio y seguir dentro del recinto de la catedral, a tan solo unos pasos de los increíbles arcos normandos del refectorio en ruinas. Como miembro del coro, la idea de proyectar el sonido en el espacio era motivo suficiente para estar allí. La rigurosa formación musical me dio una visión muy particular de cómo entender la arquitectura, porque pienso en ella más en términos de volumen cerrado que de masa. Creo que cambia totalmente la perspectiva y te lleva a abordar los temas de una forma muy diferente a la actitud habitual. En una fotografía se puede sugerir el espacio y al mismo tiempo liberarlo de todo tipo de cacofonía circundante, evitando las distracciones visuales y auditivas, intervenciones que pueden transformar el edificio en algo totalmente distinto.

**Quiere decir que debemos librarnos de estas cuestiones o tenerlas en cuenta...**

Ambas, dependiendo de las circunstancias. Siempre he procurado no marcarme límites. Una de las cosas que me parecen tremendamente agotadoras es, con excepciones honrosas, aplicar cualquier clase de fórmula rígida al trabajo. Algunos de los fotógrafos más destacados en el medio han adoptado posiciones de partida demasiado restrictivas, por el motivo que sea. Como se espera que su obra tenga un aspecto característico, continúan creando imágenes que se ajustan a esos parámetros estrictos. Eso me aburre mucho, no podría trabajar así. Siempre intento establecer una correlación entre lo que estoy mirando y lo que apporto a ese objeto. Se trata de un diálogo continuo. No importa lo buenas que sean las fotografías como imágenes, lo que importa es el edificio. Gran parte de los trabajos en publicaciones y galerías se ajustan a estos estrechos confines y se convierten en poco más que una rutina.

**En otras palabras, usted cree que para producir fotografías interesantes de un edificio, esa arquitectura particular o su espacio deben transmitir algo especial: la calidad o las imágenes dependen en cierta medida del valor arquitectónico. ¿Rechazaría eventualmente un encargo si fuera el caso?**

Existe sin duda una diferencia entre el trabajo por encargo y los proyectos autogenerados, pero en teoría el enfoque debería ser similar, para llevar a cabo tu cometido con eficacia y asumir cierto grado de invisibilidad en la interpretación. El gran fotógrafo Walker Evans afirmó que buscaba la invisibilidad al representar sus objetos, pero al mismo tiempo sus fotografías eran inequívocamente suyas. Si mis amigos me piden que haga algo, me lo planteo de un modo totalmente diferente. Intento generar imágenes para un fin concreto, que pueden ser algo muy específico y distinto de lo que interpreto, atendiendo a las intenciones que me motivan.

**Pero usted sabe que muchos fotógrafos profesionales solo atienden a un enfoque comercial, aliándose con arquitectos que solo desean divulgar sus obras en los medios de difusión, al margen de la calidad verdadera de la arquitectura.**

Me resulta muy complicado añadir lustre a las cosas. Para mí este tipo de trabajo solo produce resultados poco interesantes. Me cuesta producir fotografías que necesariamente deben tergiversar. La mejor manera de hacer este trabajo es seguir las instrucciones al pie de la letra. Ese es otro tipo de talento. Resulta frustrante verte atrapado en tales situaciones, por eso evito esa clase de encargos.

**Volviendo a la relación entre arquitectos y fotógrafos, y teniendo en cuenta que acaba de visitar la obra de Le Corbusier, ¿qué le parece la obra de Hervé?**

Le Corbusier estaba muy satisfecho con las fotografías de Hervé aunque para mí su enfoque es muy limitado, tanto literalmente en el aspecto a menudo claustrofóbico de la composición como en la búsqueda de un grafismo bidimensional en la distribución de las formas en cada encuadre. Su obra pertenece a su época y se ajusta perfectamente a la estética del momento. Limitó su vocabulario porque al parecer utilizó siempre su cámara con rollo de película 6x6, y ocasionalmente utilizaba un adaptador 6x9 para convertir la imagen. Marsella funcionó de maravilla para Hervé debido al aspecto granuloso de las fotografías que tomó allí. Son algunas de sus mejores fotografías, aunque opino que no acabó de

His sense of architectural space is so refined that it seems impertinent to suggest that I might have had anything to do with shaping his vision. But he did say that I had shown him aspects of his own work that he had not previously attended to. That is enough for me.

**We could say that this durable experience allowed you to become an expert, so to speak, on how to challenge architecture and space as a professional photographer.**

Well that aspect of my thinking goes all the way back to early childhood. Nearly all my life I've been living in the immediate proximity of incredible architectural spaces. When I was 7 years old I went away to boarding school to sing in Canterbury Cathedral and we were always within a stone's throw of the great medieval structure. I could walk out of the school door and was still within the precincts of the cathedral, within a few steps of the great Norman arches of the ruined refectory. As a chorister the idea of projecting sound in space was the whole reason for being there. This rigorous musical training gave me a very particular idea of how to look at architecture because I think more of architecture in terms of enclosed volume rather than as mass. I believe this provides a very different point of view from which to approach the subject than the more usual attitude. In a photograph you can suggest the space and at the same time release it from any kind of surrounding cacophony, avoiding visual distractions and aural ones too, interventions which can transform the building into something completely different.

**You mean that you have to get rid of those or you have to take them into account...**

I mean both, depending on the circumstances. I have always tried not to set up any limits. One of the things that I find incredibly taxing is, with honorable exceptions, to apply any kind of rigid formula to the work. Some of the most prominent photographers in the medium have taken up incredibly narrow positions from which they start out, for whatever reason. It's become expected that they will produce work that looks a particular way so they keep on making pictures that conform to these rigid parameters. This would bore me, I couldn't work that way. I always try to make an interrelationship between what it is I'm looking at and what it is that I am bringing to that subject. It is a continuing dialogue. However good the photographs may be as images, it's about the building. So much of the work you see in the journals and galleries conforms to narrow boundaries and becomes little more than routine.

**In other words, you believe that in order to produce motivating photographs of a building, that particular architecture or its space must convey something special: the quality or the pictures rely somehow on the value of architecture. Would you ever reject a commission just in case?**

There is of course a difference between commissioned work and self generated projects but the approach should ideally be similar, to respond effectively to the subject and take on a kind of invisibility in the interpretation. The great photographer Walker Evans always said that he sought a kind of invisibility in the way he portrayed his subjects but at the same time the pictures are unmistakably his. If friends ask me to do something I face the assignment in a completely different mode. I try to provide images for a specific purpose, which may be very specific and different to what I might construe, given my own motivating intentions.

**But you know that many professional photographers only operate under a commercial perspective, satisfying architects that only want their buildings to be disseminated on the media, regardless the real quality of architecture.**

I find it very difficult to add a sort of gloss to a subject. For me this kind of work only results in pictures that hold little interest for me. I find it difficult to produce pictures that must necessarily prevaricate. Usually the best way to do that kind of work is simply to satisfy the brief. That's another sort of talent. It's frustrating to be caught in that kind of situation and so I tend to avoid those types of commissions.

**Going back to the relationship between architects and photographers, and given that you have just revisited the work of Le Corbusier, how do you see the work of Hervé?**

Le Corbusier was well satisfied with Hervé's pictures though to me it seems very narrow in its approach, both literally in the often claustrophobic aspect of the composition and the seeking of a sense of two dimensional graphism in the distribution of forms in each frame. His work is very much of its time and complies with the aesthetic of the day. He limited his vocabulary because it seems he almost always used a 6 by 6 roll film camera, occasionally converting the capture through the use of a 6 by 9 adaptor. Marseille worked out pretty well for Hervé because of the kind of grittiness of the pictures that he made there. Those are some of the best



**INTERVIEW WITH RICHARD PARE  
CONVERSACIÓN CON RICHARD PARE**

Itziar Bergera

comprender la esencia de Le Corbusier. En etapas anteriores de su carrera, Corbu no tenía muchas fotografías de calidad de sus obras. Hay algunas clásicas, la del extravagante coche deportivo aparcado fuera del proyecto Weissenhoff, por ejemplo. El lujoso vehículo estacionado en la carretera con el edificio imponente e intensamente moderno que emerge por detrás. Funciona tan bien porque todo confluye, aunque técnicamente no resulta tan competente cuando ves una impresión. Apenas existía el concepto de la impresión como algo más allá de la mera representación. Un error muy común en los arquitectos es que rara vez contratan buenos fotógrafos. Mies tenía fotografías bastante buenas de Barcelona. No hay nada realmente bueno de la casa Farnsworth o la villa Tugendhat en el periodo inmediatamente posterior a su construcción, casi nada de Berlín... poco que haga justicia a esas primeras casas. Frank Lloyd Wright tuvo la ventaja del trabajo soberbio de Henry Fuermann para sus primeras obras y más tarde de Pedro Guerrero. Y sin embargo, fotógrafos como Werner Mantz, que trabajó cerca de Colonia en los años veinte, hicieron un trabajo estupendo. Sus impresiones son exquisitas, técnicamente excelentes, en sintonía con su época. También está la larga colaboración entre Ilse Bing y Mart Stam.

**Estoy de acuerdo. Mantz captura el todo a partir de un detalle; juega con los aspectos formales de la arquitectura para crear una fotografía que trasciende el edificio representado. Creo que también tiene que ver con la cantidad de trabajo, cuanto más prolífico es un fotógrafo menos personal es su fotografía. Julius Shulman, Baltazar Korab, Ezra Stoller... fueron grandes fotógrafos pero trabajaron demasiado.**

Fueron fotógrafos comerciales con mucho éxito. Julius Shulman hizo algunas fotografías maravillosas, muy de su tiempo, representaciones magníficas de lugares ahora casi míticos, de eso no hay duda, que la gran mayoría del público conoce solo a través de esas imágenes. Me encantan algunas de sus obras. Ezra Stoller llegó a ser demasiado previsible. Creó un sistema de representación y competencia que satisfacía a sus clientes a la perfección. Es una habilidad particular. Nunca acabé de entender la obra de Baltazar Korab. Siempre he tratado de evitar caer en ese enfoque preconcebido, nunca quise sentirme demasiado cómodo con una manera de imponer un método de trabajo sobre el objeto, he preferido lo contrario, que el objeto defina el enfoque. Todo cambia cuando alteras la dinámica del espacio con la introducción de la iluminación artificial. Porque a renglón seguido están,

ya sabes, las flores en la esquina de la mesa, una distorsión de la perspectiva extrema; todo eso es engañoso, casi una farsa hiperbólica. Con Shulman tienes la impresión de que existe una correspondencia entre el artificio y la arquitectura y que se sirven mutuamente. Es un equilibrio difícil, una cuerda floja que él recorre con aplomo.

**De hecho, la arquitectura de los años cincuenta en California no fue solo una tendencia arquitectónica, sino la expresión visual de un estilo de vida nuevo y moderno.**

Eso es cierto, las mejores fotografías de arquitectura siempre están comprometidas con el momento en que se realizan, no importa que estés fotografiando algo del siglo X o del siglo XXI. Debes sentir que la fotografía se hizo en ese preciso momento y que el *ahora* perdura en la imagen cuando la contemplas con posterioridad. Cuesta explicarlo con palabras. Ahí radica la grandiosidad del tiempo y la fotografía, ese *ahora* sobre el que puedes volver la vista, combinando pasado, presente y futuro en una sola imagen. El futuro está en la mirada del observador cuando la imagen se encuentra ante el público. No quiero sonar muy místico pero debe haber algo así en toda gran fotografía.

**Las fotografías arquitectónicas pueden entenderse como retratos del pasado...**

Son briznas en la corriente del tiempo, y de algún modo tienes que hacerlas funcionar.

**En todo caso, a partir del movimiento moderno, los fotógrafos de arquitectura han sido siempre conscientes de su asombroso poder como divulgadores de la arquitectura. En complicidad con los medios de difusión, muy a menudo tienen la capacidad de evaluar y decidir cuándo un proyecto merece recibir atención.**

Ahora ya menos, pero antes era así. Si lo piensas, la mayoría de los historiadores de la arquitectura estudian los proyectos a través de representaciones fotográficas. Podría afirmarse que la reputación de Arata Isozaki fue forjada en gran medida por Yasuhiro Ishimoto. Ishimoto fue su fotógrafo preferido durante muchos años, es una relación que resultaría interesante analizar. Puede que me esté excediendo, pero si no fuera por Ishimoto, a Isozaki le habría costado mucho más alejarse de su oscuridad anterior. Ishimoto consiguió que su arquitectura pareciera emocionante. Fue un fotógrafo excepcional. Encontró una manera de transcribir el ingenio y la agudeza de Isozaki.

of his pictures but in a way it seems to me that in general he missed what Le Corbusier is about. Corbu didn't have many good photographs of his works earlier on in his career. There are some classics, the one with the flamboyant sports car parked outside the Weissenhoff project for example. The luxurious vehicle parked on the road with the sparkling and vividly modern building rising up behind. This works so well because everything is coming together, but technically they are not that proficient when you see a print. The whole idea of the print being something more than a straightforward representation hardly existed. There is a common failing in architects in that they very rarely hire good photographers. Mies had quite good pictures from Barcelona. There is nothing really great on the Farnsworth or the Tugendhat houses from the period immediately after construction, almost nothing from Berlin... little that does justice to the early houses. Frank Lloyd Wright had the benefit of the superb work of Henry Fuermann for his earlier work and later on Pedro Guerrero. And yet photographers like Werner Mantz, working around Koln in the twenties, did a superlative job. His prints are exquisite and technically beautiful and completely of their time. Then there is the long association of Ilse Bing and Mart Stam.

**I agree. Mantz captures the whole out of a detail; he plays with the formal aspects of architecture in order to create a photograph that transcends the depicted building. I think that it also has to do with the quantity of work, the more prolific a photographer the less personal his photography is. Julius Shulman, Baltazar Korab, Ezra Stoller... they were great photographers but they worked too much.**

They were really successful commercial photographers. Julius Shulman made some wonderful pictures, absolutely of their period and superb representations of what have become almost mythic places, no question, and known to the vast majority of people only through those pictures. I really love some of his work. Ezra Stoller became so formulaic. He arrived at a system of representation and competency that satisfied his clients exactly. It is a particular skill. I never really got to grips with Baltazar Korab's work. I have always sought to avoid falling into that kind of formulated approach, never wanting to find myself too comfortable with a way of imposing a working method on the subject, and instead allowing the subject to define the approach. But once you start changing the entire dynamic of the space with the introduction of artificial lightning then I really break company. Because next

it's, you know, the flowers on the corner of the table, and extreme perspective distortion, this is deceptive and to me almost a kind of hyperbolic fake. With Shulman you get the feeling that there is a correspondence between the artifice and the architecture and they serve each other. It is a difficult balance, a tightrope act which he pulls off with aplomb.

**Actually fifties' architecture in California wasn't just a new trend in architecture but the visual expression of a new and modern way of living.**

That's the other thing about it, the best photographs of architecture are always very much engaged with the moment in which they are made, it doesn't matter whether you are photographing something from the 10<sup>th</sup> century or from the 21<sup>st</sup> century. It needs to feel as if the picture was made in that moment in time and that *now* is still there in the image when you look at it later. It is difficult to explain in words. This is the great thing about time and photography, that *now* moment that you can look back at, combining past present and future in a single image. The future being in the eye of the observer when the image is before the audience. I don't mean to sound too mystical but there should be some aspect of that in a great picture.

**Architectural photographs can be seen as portraits of the past...**

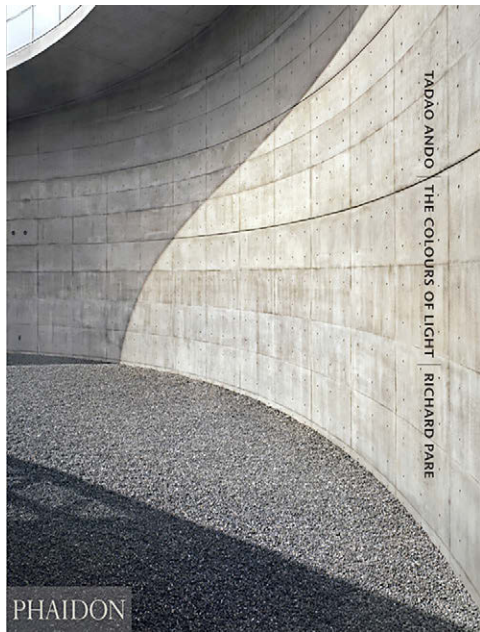
They are slivers, taken out of the thread of time, and you have to somehow make them work.

**Anyhow, the fact is that, starting from the modern movement, architectural photographers have always been conscious of their amazing power as disseminators of architecture. In complicity with the media, they have had quite often the command to evaluate and decide when a project is worthy of interest.**

Less so now, but it has certainly been like that. If you consider, most architectural historians are discussing structures through photographic representations. It could be said that Arata Isozaki's reputation was largely made by Yasuhiro Ishimoto. Ishimoto was his photographer of choice for many years, that's a really interesting relationship to look at. I might be stating more than the truth but if it weren't for Ishimoto, Isozaki would have had a much more difficult task in breaking out of his earlier obscurity. Ishimoto made his architecture look thrilling. He was an exceptional photographer. He found a way to transcribe Isozaki's wit and ingenuity.

**INTERVIEW WITH RICHARD PARE  
CONVERSACIÓN CON RICHARD PARE**

Iñaki Bergera



**Hablando de maestros de la fotografía arquitectónica moderna, cabría afirmar que usted pertenece a una segunda generación. Trabajó desde los años setenta y ochenta del siglo pasado en adelante. No fueron años fáciles para la disciplina arquitectónica porque el final del estilo internacional trajo consigo el postmodernismo y otras actitudes reactivas, que no tuvieron gran éxito.**

No estaba implicado con los postmodernos, no me gustaba el planteamiento. Parecía irremediablemente reaccionario. Dedicué algún tiempo a estudiar la obra Michael Graves cuando vi el edificio de teléfonos en Portland, pero no me agradó el enfoque de pastiche en esa construcción, no me parecía el camino a seguir.

**Pero en cierto modo Richard Meier, Peter Eisenman, John Hejduk o incluso Tadao Ando estaban haciendo una relectura de todo el legado moderno.**

Lo sé, pero otros lo hicieron con más inteligencia. Meier para mí no es un arquitecto muy interesante. Es evidente que admira a Le Corbusier pero parece que no llegó a comprender su esencia, no tiene el sentido de espacio de Corb y su siempre presente sentido escultural de la forma arquitectónica. Te ves obligado a establecer la comparación e inmediatamente aflora la respuesta. Sin embargo, Ando parece haber tomado el manto de los preceptos modernistas para hacerlos suyos, con una claridad y simplicidad en el uso de los materiales que continúa esa tradición y la transforma en un vocabulario viable para el momento. Mantiene una relación atmosférica con la naturaleza y se aprecia un sentido armonioso del es-

pacio y el aspecto procesual, que es muy poco común. No hay tantos arquitectos en la historia que vean y conozcan el espacio de ese modo. Tienes que retrotraerte al siglo XV para encontrar algunos equivalentes de la magia del espacio interior. Quizá haya habido a lo largo de los siglos diez o doce arquitectos con esa capacidad, y Le Corbusier ya sería extraordinario solo por cómo capta este aspecto vital.

**Permítame que le pregunte por un tema recurrente en la fotografía arquitectónica: ¿qué opina de la presencia de personas en las fotografías?**

He pensado en ello, pero hemos de recordar que durante mucho tiempo esto no fue posible. Cuando fotografiabas interiores con una cámara grande de 8x10, era realmente imposible colocar figuras humanas en las imágenes; la película era demasiado lenta. Ahora es distinto y puedes desplegar toda una serie de métodos como los recursos digitales para incluir personas en una imagen. La cuestión clave sigue siendo la perspectiva: dónde colocarse, reduciendo todo a un punto de vista tan preciso que trabajas con ajustes mínimos; con todo, la inclusión de figuras humanas aún resulta un problema, ser capaces de captar ese sentido de la espontaneidad con personas desplazándose por el espacio. Es fácil que parezca preparado.

**¿Apoyaría la conveniencia de incluir personas en la imagen debido a la narrativa del contexto social?**

Ninguna objeción si funciona. Todo depende del momento y de si es pertinente. Si hojeas el libro de Ando, *The Colours*

[Fig. 4] Cubierta del libro *The colours of Light*, Phaidon.

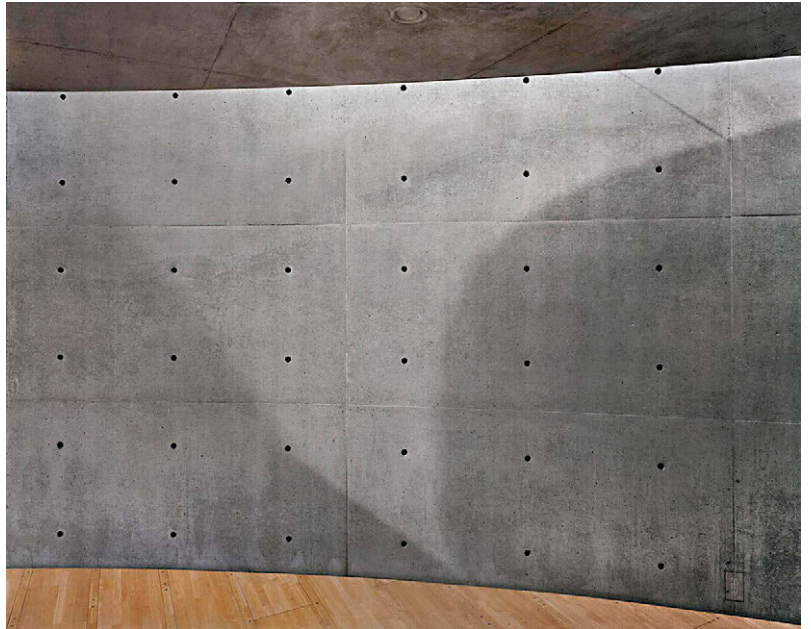
[Fig. 4] Cover of the book *The colours of Light*, Phaidon.

[Fig. 5] Le Corbusier. Capilla Notre Dame du Haut (Ronchamp, 1950-55) © Richard Pare.

[Fig. 5] Le Corbusier. Chapelle Notre Dame du Haut (Ronchamp, 1950-55) © Richard Pare

[Fig. 6] Tadao Ando. Casa Kidosaki (Tokyo, 1982-86) © Richard Pare.

[Fig. 6] Tadao Ando. Kidosaki House (Tokyo, 1982-86) © Richard Pare.



**Speaking about the masters of modern architectural photography we could say that you belong to a kind of second generation. You worked from the seventies, through the eighties and beyond. And those were not easy years for the discipline of architecture because the end of international style brought also the postmodern and some other reactive attitudes, which were not really successful.**

I was not engaged with the postmodernists, I didn't like it very much. It seemed hopelessly reactionary. I spent a little time looking at Michael Graves work when I saw the telephone building in Portland, but I did not like that pastiche approach to building, to me it did not seem like the way forward.

**But in a way Richard Meier, Peter Eisenman, John Hejduk or even Tadao Ando were doing a kind of re-reading of the whole modern legacy.**

I know, but some people did it with more intelligence. Meier; to me he's not a very interesting architect. He obviously admires Le Corbusier but it appears that he didn't get to the core of his argument, he doesn't have Corb's sense of space and his ever present sculptural sense of architectural form. You are forced to make the comparison and it is evident immediately what the answer is. Whereas Ando seems to me to have taken on the mantle of modernist precepts and made them his own, with a kind of clarity and simplicity of the use of materials which continues that tradition and transforms it into a viable vocabulary for the time. He has an atmospheric relationship to nature and that harmonious

sense of space and the processional aspect, which is very rare. There are not many architects in history that see and know space in that way. You have to go back to the 15th century to find some equivalents of the magic of interior space to find it. There are maybe ten or a dozen architects that have this ability in many centuries, and Le Corbusier would be remarkable for this alone —in his grasp of that essential aspect.

**Let me ask you about a very recurrent issue speaking about architectural photography: what do you think about the presence of people in the photographs?**

I have paid attention to that. But you have to remember that for a lot of the time it wasn't really possible. When you shoot interiors with a big 8 by 10 camera it was basically impossible to put people in the pictures, the film was too slow. Now it is different and one can deploy a number of different methods like using digital resources to include people in an image. The chief issue is still the point of view —where to stand, which can be narrowed down to so precise a point of view that one is dealing in fractional adjustments— but including people still remains difficult to achieve, to be able to retain the sense of spontaneity with people moving through the space. It easily looks staged.

**Would you ever support the need to add people into the frame because of the social context narrative?**

No objection at all if it works. It's a question of the moment and whether it fits. If you look through the Ando book,

**INTERVIEW WITH RICHARD PARE  
CONVERSACIÓN CON RICHARD PARE**

Iñaki Bergera

*of Light*, aparecen personas en algunas fotografías (no muchas), y normalmente es porque coincidió que estaban ahí en ese momento, se encontraban por casualidad en el instante y el lugar adecuados. También está el otro enfoque, sugerir la presencia humana en la ausencia. Puedes habitar un espacio simplemente con la evidencia del paso de personas por un determinado lugar. Algo tan sencillo como un abrigo colgando del respaldo de una silla, una puerta abierta, esos detalles dan la sensación de un espacio vivo.

**Muchos fotógrafos utilizan el disparador a distancia y se colocan a sí mismos en la escena. Cuanto más abstracta es la arquitectura, más cómodo resulta revelar la escala del espacio añadiendo una figura humana.**

Lo entiendo y también comprendo las razones por las que se incluye una figura humana, para transmitir la noción de escala, por ejemplo. Sin embargo, no creo que sea esencial. Hay múltiples formas de abordar este tema concreto.

**También puede verse como una distracción, por decirlo así, siendo la arquitectura la finalidad objetiva de la imagen. Por otro lado, y esto es evidente en Shulman, al introducir explícitamente personajes en la escena se estaba vendiendo una narrativa en su conjunto: el espacio arquitectónico moderno y un estilo de vida asociado. El observador de las fotografías puede leerlas centrándose en el atractivo del proyecto pero también en que le gustaría ser su dueño para poder disfrutarlo.**

No lo sé, quizá sí. Es una reflexión interesante, aunque en particular me gusta la idea de sugerir la presencia de personas e intervenciones humanas; la sensación de vida es maravillosa cuando funciona. Por eso el proyecto ruso me apasionó tanto, trabajar con edificios en cuyas marcas se apreciaba el uso continuo durante sesenta o setenta años, el deterioro y la decadencia, las rehabilitaciones mediocres.

**Es verdad, percibes que el edificio se ha habitado intensamente sin necesidad de ver a alguien paseándose en la imagen.**

No tengo ningún problema con las fotografías que no incluyen personas. Durante años se le ha dado demasiada importancia y ahora, cuando ves las revistas comerciales, aparecen figuras humanas en las fotografías. A menudo me piden que incluya personas porque es lo que esperan los redactores hoy en día. Los resultados me parecen muy forzados.

**Quisiera preguntarle por el aura artística de la fotografía arquitectónica. La obra de Bernd y Hilla Becher, por poner un ejemplo, no solo se inscribe en la historia de la fotografía contemporánea sino también en el mundo de las galerías y los coleccionistas de arte.**

Hay algo realmente bello en esa obra tan singular. Los conocí muy bien y me agradaban, eran personas verdaderamente comprometidas. Ese tipo de análisis intenso todavía parece ejemplar. Durante los años que seguí su evolución, parecía que su enfoque estaba muy bien resuelto. La aplicación del serialismo encajaba perfectamente en la expresión de la idea de belleza en la forma, poniendo énfasis adicional en la impresión desprovista de sombras. Esa idea de esperar una iluminación tenue y difusa que es tan opuesta a lo que la mayoría cree que es el ideal. Hilla adquirió una inmensa habilidad en la técnica y centró todo su empeño en perfeccionar la presencia física de las impresiones. Esa concepción tan coherente otorgó dignidad, profundidad y estructura a toda la obra. Sus series consecutivas de imágenes y el modo de organizar la composición es muy inteligente, y eleva toda la temática a un nivel absolutamente distinto. A mi parecer, muchos fotógrafos de su círculo, la Escuela de Dusseldorf, apenas se les acercan en la intensidad de sus logros. Es difícil seguirles, si no imposible.

**Pero al mismo tiempo todo artista, todo fotógrafo, acaba adquiriendo un estilo reconocible. Podemos reconocer con facilidad una foto de Hervé o de Shulman y eso refuerza nuestro interés. Usted habrá adquirido un conocimiento profundo al respecto por su experiencia como conservador de fotografía en el CCA.**

Sí, por ejemplo mi estudio de la obra de Walker Evans me sigue pareciendo muy importante. Su visión todavía cala en mi forma de entender las cosas. Su obra es inconfundible (sabemos cuándo una fotografía es de Evans) en todos los ámbitos a los que se dedicó, aunque quizás es más evidente con la cámara de gran formato. Incluso desde el comienzo, antes de conocerlas como las conozco ahora, podía ver su impronta cuando me presentaban un grupo de imágenes, aunque fuera de un aspecto inesperado de su práctica. Estuve inmerso en su obra cuando aún permanecía en un limbo prolongado tras su muerte. Por aquel tiempo afloraban imágenes desconocidas de su trabajo. Después de liquidar su patrimonio, cada vez que revisaba las cajas de Evans aparecía algo que no había visto antes. Quizá se me había escapado la relevancia de una imagen particular

*The Colours of Light*, there are people in a handful of the pictures —not many— and it's usually because they just happened to be there, by accident in the right place at the right time. Then there is the other approach, of suggesting human presence in absence. You can inhabit a space simply with the evidence of the passage of people through a given space. It can be as simple as a coat hanging on the back of a chair, or a door left open, but such details give a sense of the place being alive.

**What many photographers do is to use the remote shutter and put themselves on the scene. Maybe the more abstract the architecture the more convenient it is to reveal the scale of the space by adding a human figure.**

I understand that and the reasons for including a human figure, to convey the notion of scale among others. But I don't think it's essential. I think there are lots of different ways to approach that particular issue.

**It could be seen also as a distraction, so to speak, the architecture being the ultimate object of the picture. On the other hand —and this is demonstrative in Shulman— by explicitly introducing characters into the scene he was selling a narrative as a whole: the modern architectural space and a lifestyle. The viewer of the photographs may read it saying how beautiful that house is but also wishing to be the owner of the house to enjoy it.**

I don't know, maybe. That's an interesting thought. But I like particularly the idea of suggesting the presence of people's interventions and people being there, the sense of life is wonderful when it works. That's why the Russian project was so rich for me, dealing with buildings that had sixty or seventy years of continuous habitation described by the marks, the deterioration and decay, and scrappy renovations.

**You are right; you feel how the building has been intensively used without having to have someone walking around in the picture.**

So I'm perfectly happy with pictures that don't include people. For years, it has been given too much importance and now, when you look at commercial magazines you see people in the photographs. I am often asked to be sure to include people as that is what editors have come to expect. The results often look very stilted to me.

**Let me ask you about this issue of the artistic aura of architectural photography. The work of Bernd and Hilla Becher, to choose an example, currently belong not only to the history of contemporary photography but also to the sphere of galleries and art collectors.**

Well there's a real beauty to that highly distinctive work. I knew them both quite well and I liked them very much, really dedicated people. That kind of intense analysis still seems exemplary. And in the years that I was watching their evolving approach it seemed as if it was perfectly worked out. The application of serialism was a perfect fit in the expression of the idea of beauty in form, given further emphasis in the completely shadowless printing. That idea of waiting for soft and diffuse illumination that is so contrary to what most people think of as the ideal. Hilla grew immensely skilled in her printing and elevated the whole undertaking just in the physical presence of the prints. There is a wonderful consistency to the idea that gave dignity, depth and structure to the whole intention. Their sequential series of images and the way they put things together is always so intelligently done, elevating the subject matter to a completely different level. In my view many of the photographers in their circle, the Dusseldorf School, rarely come close to them in the sheer intensity of their achievement. It is a difficult, if not impossible, path to follow.

**But at the same time every artist, every photographer, ends up having a recognizable style. We can easily recognize a photo by Hervé or by Shulman and that reinforces our interest. Your experience as curator of photography at the CCA would have given you a great understanding in this regard.**

Yes, for example my study of the work of Walker Evans still remains important to me. His view still informs my own approach to subject. His work is very distinctive —evidently an Evans' photograph— in all the various domains in which he operated, but perhaps most characteristically with the large format camera. Even early on, before I knew them as well as I do now, I found it possible to see his signature when offered a group of images even if it were in an unanticipated aspect of his practice. At one time I was really immersed in his work, when it was still in a protracted limbo after his death. Previously unknown images were emerging from his life's work. Once the estate was settled every time I came to review the Evans' boxes there would be things I had never seen before. The significance of a particular image might

**INTERVIEW WITH RICHARD PARE  
CONVERSACIÓN CON RICHARD PARE**

Iñaki Bergera



[Fig. 7] Le Corbusier. Asamblea hipóstila (Chandigarh, 1951-64) © Richard Pare.

[Fig. 7] Le Corbusier. Hypostyle Assembly (Chandigarh, 1951-64) © Richard Pare.

en encuentros previos. Determinar cuáles eran las fotografías esenciales y qué posición ocupaban en la cronología fue algo fascinante, todo el proceso de reconstruir su trayectoria profesional. Evans fue uno de los grandes artistas americanos del siglo XX.

**Para terminar, Richard, ¿qué opina de la responsabilidad de la fotografía arquitectónica en la denominada arquitectura del “star system”? Este tipo de arquitectura alegato se ha diseñado durante años teniendo en mente su representación fotográfica.**

Es una buena pregunta. Mucho de esto tiene que ver con el intento de los arquitectos de encontrar una salida al juego de la supremacía de los buques insignia de la arquitectura; en cierto sentido el concepto de los archi-

tectos estrella parece una distorsión del fin último de la arquitectura. La idea de mirar por encima del hombro a su entorno más inmediato va radicalmente en contra del concepto de arquitectura al servicio de la comunidad. Se pierde la humanidad esencial en su propósito. En cuanto a la nueva arquitectura, creo que urge romper con la idea de los edificios emblemáticos, porque estas estructuras no suelen tener ninguna conexión con el lugar en el que se erigen. La destrucción continua del *skyline* londinense encarna esta actitud, impulsada por la avaricia y la vanidad. La mejor arquitectura siempre ha estado profundamente arraigada en el contexto. Hiroshi Sugimoto ha hecho una crítica inteligente de esta idea de la arquitectura moderna como imagen “icónica”. Sus visiones borrosas de edificios nos llevan a pensar que sería positivo redefinir el enfoque.



[Fig. 8] Alexandr Vesnin, Nickolai Kolli y otros. Sala de turbinas DneproGES (Zaporozhe, Ukraine, 1927-32) © Richard Pare.

[Fig. 8] Alexandr Vesnin, Nickolai Kolli and others. DneproGES Turbine Hall (Zaporozhe, Ukraine, 1927-32) © Richard Pare.

have eluded me completely in previous encounters. And the whole idea of working out which were the key pictures and what the position in the chronology was, these issues became intriguing, the process of reconstructing the arc of his career. Evans was one of the great American artists of the 20th century.

**Finally Richard, what is your opinion about the responsibility of architectural photography on the so-called 'star system' architecture? Statement architecture of this kind has been designed for years having in mind its photographic depiction.**

It's a good question. I think a lot of this has to do with architects needing to find a way out of the iconic supremacy game; in a way the whole idea of star architects seems a distortion

of the purpose of architecture. The idea of shouting down the rest of the immediate environment seems completely contrary to the idea of architecture serving the community. Losing the essential humanity of the idea of what architecture is for. In terms of dealing with new architecture I think there's an urgent necessity to break away from the idea of the star building, because usually these structures have absolutely no connection to the place where they stand. The ongoing destruction of the London skyline epitomizes this attitude, driven by greed and vanity. The greatest architecture has always been completely immersed in the context. Hiroshi Sugimoto has made an intelligent critique of this idea of modern architecture as an "iconic" image. His blurred visions of buildings move us to think that it would probably be good to redefine the focus again.