–56

De l'Acròpolis d'Atenes al Capitol de Chandigarh

«La vida moderna, tumultuosa y rápida, dinámica y contrastada, azota continuamente este ligero edificio luminoso, delicado, que emerge fríamente del caos. No lo toquéis, está hecho; debía hacerse; quedará.» Fernand Léger[1]

JAUME MAYOL. Durant la segona dècada del segle vint, Fernand Léger *(fig. 1)*, –després de desfer-se de la influència inicial de Cézanne–, formula el que serà la base teòrica de la seva producció, concentrada en una precisa *Visió per contrast*. Segons el pintor a major contrast major força expressiva, per tant, per contrast una forma adquireix rellevància respecte una altra. Vegi's, per exemple *Contrasts de formes*[2], pintat al 1913 *(fig. 2)*, on Léger juga[3] amb dos tipus de formes: «aplico la ley de los contrastes plásticos que me parece que, hasta la fecha, nunca ha sido utilizada. Agrupo una serie de valores contrarios; superficies planas opuestas a superficies modeladas, personajes en volúmenes opuestos a superficies vivas de arquitectura, tonos puros planos opuestos a tonos grises modelados o al revés»[4]. «Opongo las curvas a las rectas, superficies lisas a formas modeladas.»[5] No hi ha lloc per a la matització, no hi ha lloc per als valors intermitjos. Les coses són o no són, «la ordenación de matices, va a desaparecer para siempre y los pintores deberan prescindir de ello»[6]. Els contrastos entre les diferents formes són la base de la composició, que per regla general és dual: l'un i el seu contrari.

La fotografia[7] que es mostra *(fig. 3)*, la tirà Le Corbusier en el seu viatge a Orient del 1911, i sembla haver-se agafat al peu de la lletra les indicacions del seu amic Léger. La imatge fou presa des de l'Acròpolis d'Atenes. La seva lectura és decididament clara: a l'esquerra el Partenó, a la dreta el paisatge. A l'esquerra l'arquitectura, a la dreta la natura. A l'esquerra la foscor, a la dreta la claretat. A l'esquerra la proximitat, a la dreta la llunyania. A l'esquerra la vertical, a la dreta l'horitzontal. És el discurs condensat de la mirada lecorbusierana[8]. « Ce discours était un poème de géométrie humaine et d'immense fantaisie naturelle. L'oeil voyait quelque chose, deux choses: la nature et le produit du travail de l'homme. »[9] Es cristalitza la dualitat contrastada de Léger.

Es conegut el cas de Delacroix que anomenava "màquina de dibuixar" a la càmara fotogràfica; per Le Corbusier succeeix quelcom semblant, les seves composicions fotogràfiques –ho veurem més endavant– es poden identificar amb les seves composicions pictòriques, i viceversa, el cas del dibuix que es mostra no pot ser més clar *(fig. 4)*. El discurs es repeteix, la lectura és la mateixa.

En tot cas, la relació de contrastos que Le Corbusier estableix amb la natura no és de diàleg dolç, no és de conversa amable, és tracta d'una autèntica:

> Lutte contre la nature pour la dominer, pour classer, pour se donner ses aises, en un mot, pour s'installer dans un monde humain qui ne soit pas le milieu de la nature antagoniste, un monde à nous, d'ordre géométrique. L'homme ne travaille que sur la géométrie.[10]

En aquesta lluita aferrissada de contrastos, n'hi havia un que emocionava especialment a Le Corbusier, l'hem citat de passada quan hem escrit: a l'esquerra la vertical, a la dreta l'horitzontal, així –amb una vertical i una horitzontal– és com es produeix el lloc de l'angle recte:

> Cristallisation, fixation du site. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence de rapports, noblese. Le vertical fixe le sense de l'horizontal. L'un sit à cause de l'autre. Voilà des puissances de synthèse.[11]

Una mica més avall, en el mateix texte i per si no ens ha quedat clar, afegeix: « Je pense, par contraste, par comparaison » [11].

La vertical i l'horitzontal, una depèn de l'altre i l'altre de l'una. En tot cas: la vertical és humana, és arquitectura; l'horitzontal és natural, és paisatge. Retinguem-ho.

–1 F. Léger, *Fonctions de la peinture* (1965), versió castellana: Paidós, Madrid 1990, p. 39. Resulta sorprenent que la mateixa frase, casibé calcada, aparegui unes pàgines més endavant: en la p. 62, es llegeix: «La vida moderna, tumultuosa y rápida, dinámica y contrastada, azota con rabia este edificio ligero, delicado, que emerge fríamente del caos. No toquéis, está hecho; debía hacerse, quedará». **–2** En els primers anys de la segona dècada del segle XX F. Léger pinta varis quadres amb el mateix títol, així mateix aquest tipus de composició persistirà al llarg de la seva obra. **–3** Per a Léger "jugar" és l'acció precisa, «a las superfícies planas opongo volúmenes que las hacen jugar», F. Léger, *op. cit.*, p. 55. **–4** Ibid, p. 47. **–5** Ibid, p. 44. **–6** Ibid, p. 57. **–7** En termes de fotografia Henri Cartier-Bresson ha parlat de l'equilibri de contrastos també existents dins les seves composicions fotogràfiques: «hay que restablecer el equilibrio que el ojo establece continuamente entre una sombra y una luz»: H. Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature*, (1955), versió castellana: G. Gili, Barcelona 2003. **–8** La mirada, l'acte de veure-hi eren considerats de

1

1 Fernand Léger i Le Corbusier.
2 *Contrast de formes*, F. Léger, 1913.

LA NATURA ANTITÈTICA, SUBLIM

Quan Le Corbusier s'ha referit a les montanyes de l'Himalaya ho ha fet amb les següents paraules:

> La Cordillère des Andes ou l'Himalaya ne sont autres que des rides; certains plis de rides se sont cassés, et voilà la raison de ces profils de roches audacieuses qui nous donnent la notion du sublime![12]

La noció de sublim lligada al paisatge és pròpia de la visió del de La Chaux-de-Fonds: « paysage sublime parce qu'on le voit, l'ayant conquis, l'ayant construit »[13].

Per altra banda, tot i aquesta brega aferrissada, ens recorda que:

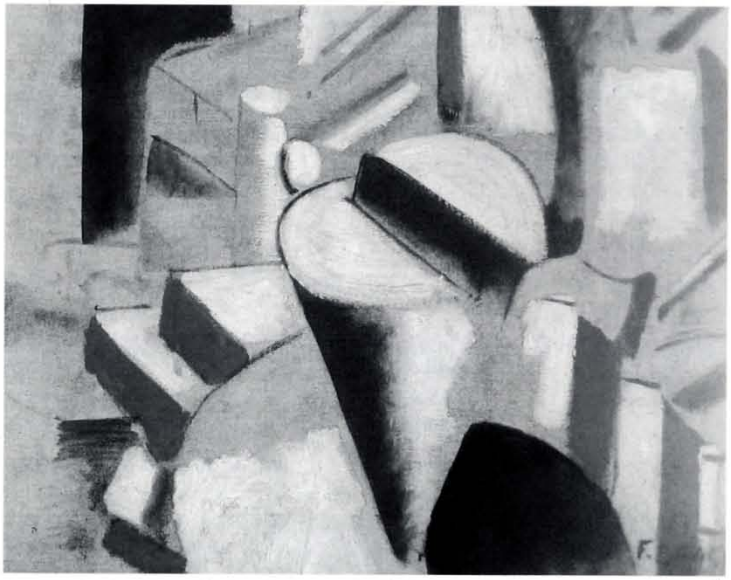
> Sur l'Acropole d'Athenes, l'ordonnateur a placé les temples, véritables résonateurs des monts d'alentour [...] mais son art lui avait discerner l'esprit des lignes qui devaient fondre en un tout la création naturelle et la création humaine.[14]

Així doncs el desig de Le Corbusier és una eina de dos fulls: per una banda se'n desprèn la noció de lluita violenta contra la natura sublim –casibé al modus romàntic de David Gaspar Friedrich, de fet la descripció que dedica a la cordillera índia, « certains plis de rides se sont cassés » o bé « roches audacieuses »[12], podrien correspondre per igual al quadre *Mar de gel* de Friedrich–; i d'altra banda en podem extreure la voluntat de composar l'arquitectura com a ressò del seu propi entorn natural, de manera que s'aconsegueixi "fondre en un tout" paisatge i arquitectura.

Així, quan ha de modelar una de les primeres maquetes per a la ciutat de Chandigarh *(fig. 5)* –on s'hi pot discernir la posició encara vertical del Secretariat–, Le Corbusier s'apunta « faire une maquette des cubes du Capitol + des collines (en platiline)//(en bois) »[15]. La maqueta tindrà, doncs, per un costat les arrugues de la cordillera moldejades amb plastelina –per tant, irregulars, viscoses, imperfectes–, en canvi el Capitol seran cubs de fusta –per tant, regulars, precisos, matemàtics–. El que en resulta és la imatge que es presenta. Parla per sí sola. L'argument no canvia.

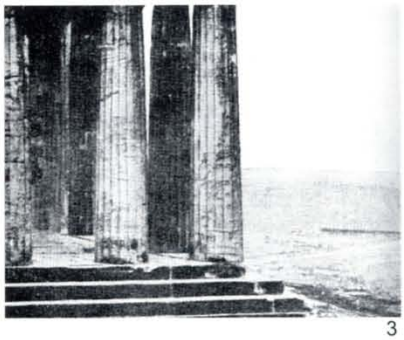
> Voici l'ondulation des coteaux, voici le trait gravé des montagnes sur le ciel. Et puis, voici notre oeuvre à nous, hommes: géométrie. Géométrie animée d'un peu de l'esprit de Pythagore.[16]

El que ha traçat la natura és sublim, rugós, fosc, irregular; el que ha traçat l'home és precís, geomètric, clar, regular, « parce que la géométrie est le propre de l'homme »[17]. Altre cop podem identificar a Léger: «Toda creación objetiva humana depende de una serie de leyes geométricas absolutas»[18]. Així doncs no pot ser d'una altra manera, paisatge i arquitectura es complementen, l'un agafa força expressiva gràcies a l'altre. Tal com ens ho deia Léger. Així és com es materialitza el desig que havia



2

capital importància per Le Corbusier: « Je n'existe dans la vie qu'à condition de voir », *Précisions*, Crès, Paris 1930, p. 8. La mirada també és clau per Henri Cartier-Bresson: «comprendo a través de los ojos», *op. cit.*, p. 58. **–9** Le Corbusier, *Précisions*, cit. p. 245. **–10** Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau en Architecture* a Almanach d'Architecture Moderne, Paris 1925. p. 26; versió castellana: *El Espíriu Nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Madrid 1983, p. 20. **–11** Le Corbusier, *Précisions*, cit., p. 76. **–12** Ibid, p. 5. **–13** Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Vincent-Fréal, Paris 1935, p. 241 **–14** Le Corbusier, *La Maison des Hommes*, Plon, Paris 1942, p. 163. **–15** En el *carnet* de viatge G28 (950).**–16** Le Corbusier, *Précisions*, cit., p. 61 **–17** Ibid, p. 71 **–18** F. Léger, op. cit., p. 43. **–19** Le Corbusier, *Précisions*, cit., p. 236. Recordem que Léger també volia jugar.



3

4

expressat Le Corbusier que és « le désir de jouer une partie à deux, une partie "affirmation-homme" contre ou avec "présence-nature" »[19] *(figs. 6, 7, 8).*

LA TOPOGRAPHIE PARLE

La nova capital de l'estat indi del Punjap s'emplaça en una plana al peu de la inmensa cordillera de l'Himalaya. El primer que haurà de fer l'arquitecte és preparar el terra sobre el qual s'emplaçaran les edificacions *(fig. 9)*. Amb quines eines juga Le Corbusier per a fixar l'empremta de l'home contra la natura?

Molt abans d'enfrontar-se al projecte de Chandigarh ja havia anotat el següent: « La topographie parle »[20]. Si la topografia parla, podem assegurar que aquest serà el llenguatge que utilitzi Le Corbusier per a dialogar amb el paisatge que l'envolta. Aquesta nova topografia, que s'escolpirà sobre la plana, serà de línees geomètriques pures, doncs és una creació de l'home. Lluitarà per imposar-se a la rugositat caòtica de la natura, per tant, es conformarà per successió de plans regulars. La topografia innaugura el joc que el suís ens havia promès. És el primer moviment –de terres, en aquest cas– de la partida.

L'estratègia per al traçat d'aquesta nova topografia la "descobreix" en un dels innumerables viatges a la India, el que realitza al març de 1952. En el trajecte Le Corbusier es fixa en un petit molí que es troba de camí a Chandigarh. Ho deixa clarament gravat a sobre de la seva llibreta *(fig. 11)*. Els colors hi ajuden. Hi ha un pla verd, que ell enumera com a '1' sobre el qual reposa una edificació –possiblement el molí al qual es refereix–; un nivell més avall hi ha un pla d'aigua, que coloreja de blau i l'enumera '-1'; la terra que s'ha extret de l'excavació per a fer la bassa d'aigua s'ha amuntegat al costat del molí, llavors en resulta un nivell més alt, colorejat de marró, situat per sobre del nivell verd i anumerat com a '+1'; encara apunta un quart nivell el '-2' que serà el que estarà per sota de la resta i és fruit del reflexe del molí dins l'aigua.

L'estratègia està servida, vindrà composada per quatre nivells diferents: el natural, l'excavat, el terraplenat –que ell anomena "collines artificielles"–, i el reflexe dins les "bassins"d'aigua. Seran les quatre peces elementals de l'engranatge topogràfic.

El nivell natural consistirà simplement en deixar el terreny tal i com estava. El nivell excavat obligarà a devallar per sota de la cota de la plana, llavors « si l'on descend // à piéton // on a de l'intimité au dessous du niveau de la plaine et c'est bon »[21], soterrar dóna peu a l'espai més íntim. Pel que fa al terraplenat l'observació és, si més no, sorprenent: « il suffit s'une petite dune de 1m 50 pour annuler l'Himalaya»[22]. Llegint aquesta declaració podem assegurar que les "collines artificielles" suposen una de les victòries de l'acció humana en la lluita contra la inmensitat de la natura *(fig. 12)*. I, finalment, el reflexe portarà a Le Corbusier a situar basses d'aigua al peu d'alguns edificis ja que « se reflètent les volumes ou surfaces verticales ou obliques qui sont à coté de l'eau »[23] *(fig. 10).*

REINVENCIÓ DEL *CHARBAGH*

El resultat pot definir-se com un joc de basses d'aigua a nivells diferents, geometries perfectament retallades en el terreny, un conjunt de plans matemàticament relacionats, exactes, entre els quals sorgiran perpectives precises d'uns i altres *(fig. 13)*.

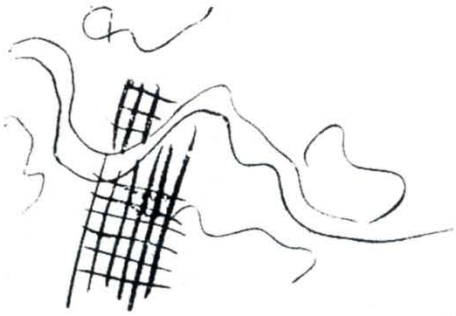
La proposta pot ser interpretada com una nova versió dels jardins Mughal de la Índia. En el viatge del febrer de l'any 1951 Le Corbusier visita dos d'aquests jardins: els Pinjore a prop de Chandigarh i els Baradai a Patiala *(fig. 14)*. Aquestes intervencions daten dels segles setze i disset. Els *charbagh* –o Jardí del Paradís– eren elaborats per les tribus Mughal. En la traducció literal charbagh ve a significar "quatre jardins", de manera que normalment aquest tipus d'intervenció venia partida en quatre mitjançant quatre canals d'aigua que delimitaven els quatre quadrants diferents, i que representaven els quatre rius de la vida que, acompanyats de l'aterrassament, feien referència a la descripció que fa el Koran del Paradís.

A part de la composició quatripartita *(fig. 15)*, Le Corbusier també recorre a l'aterrassament propi dels charbagh, ja ho hem comentat en l'apartat precedent, els diferents nivells són protagonistes de la nova topografia.

Així mateix jugava un paper important –tant als jardins Mughal, com en la proposta de Le Corbusier– el recurs del reflexe dins l'aigua. Les *bassins d'eau* també acompanyaven

–20 Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, cit., p. 264 **–21** En el *carnet* de viatge F24 (749). **–22** En el *carnet* de viatge E23 (638). **–23** En el *carnet* de viatge F24 (746). **–24** En

3 Fotografia tirada per Le Corbusier des de l'Acròpolis d'Atenes al 1911 i apareguda a *Vers une Architecture.*
4 Dibuix de Le Corbusier de l'Acròpolis d'Atenes.
5 Maqueta de Chandigarh, projecte del 1951.
6 Croquis aparegut a *Précisions*. Ordre geomètric, natura caòtica.
7 Tapa de registre en els carrers de Chandigarh. Per un costat la geometria, per altra la natura.
8 Dibuix publicat en un recull fet pel govern Indi: *Chandigarh, souvenir of indian independence, silver jubilee: 14th-15th august 1947-1972*. L'ordre geomètric lluita per fer-se un lloc entre els caos de la natura.



6

7

aquests jardins indis del cinc-cents, és el cas per exemple del jardí del Palau Amber a prop de Jaipur. En una de les visites que hi fa s'ho anota « partout reluisent l'eau, les bassins et chemins d'eau »[24] *(fig. 16)*.

HORITZÓ I PERFIL

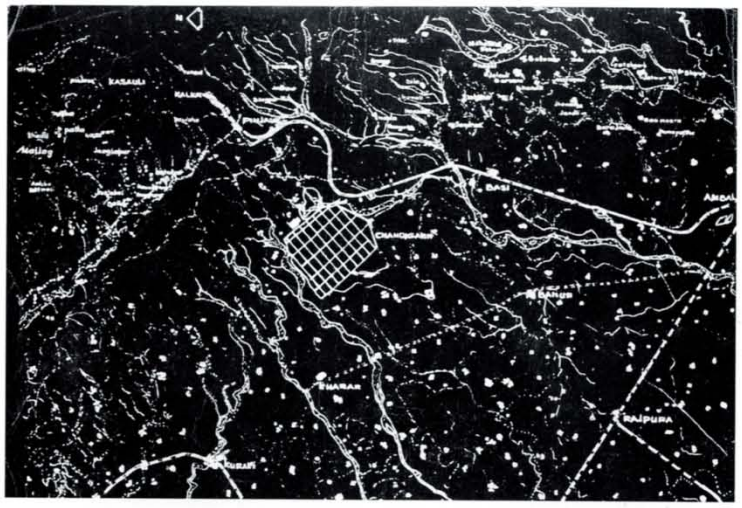
En la proposta hi ha dos conceptes destacables: l'horitzó i el perfil. Entre ells es complementen, ambdós apunten cap a una mateixa direcció, l'un i l'altre treballen en comú. Ho avanço: la seva missió és la de traçar una linea continua sobre la qual descansaran unes construccions encarregades de definir el perfil característic del Capitol.

Segurament en una primera visita a l'explanada Le Corbusier va poder observar « Quel site prestigieux, quels horizons libres encore! »[25]. L'horitzó completament verge, es tracta, segur, d'una ocasió única per a l'arquitecte. A l'hora de definir la nova capital del Punjap, Le Corbusier té al cap l'experiència de les seves visites arreu del món, i té ben present que « la ville s'annonçait per une ligne qui, seule, est capable de chanter avec le caprice véhément des monts: horizontale »[26]. Des de l'inici aquest traç, aquesta línea és elemental. El primers croquis que el suís fa al veure aquesta explanada del Capitol, ens deixa clara una cosa: que hi ha una línea a sobre de la qual s'hi reuneixen un cúmul d'objectes –anomenem-los així encara que en aquest croquis siguin arbres, vegetació i petits turons de terra *(fig.17)*, i més endavant es transformin en edificacions *(fig. 18)*– que, tan sols per la seva presència, encara accentuen més la força d'aquesta línea. En la majoria dels esboços que dedica a la composició dels volums del Capitol són molt semblants a aquest primer: sobre una línea horitzontal s'hi col·loquen un conjunt de volums, que defineixen un perfil construït i que tenen com a teló de fons la cordillera de l'Himalaya.

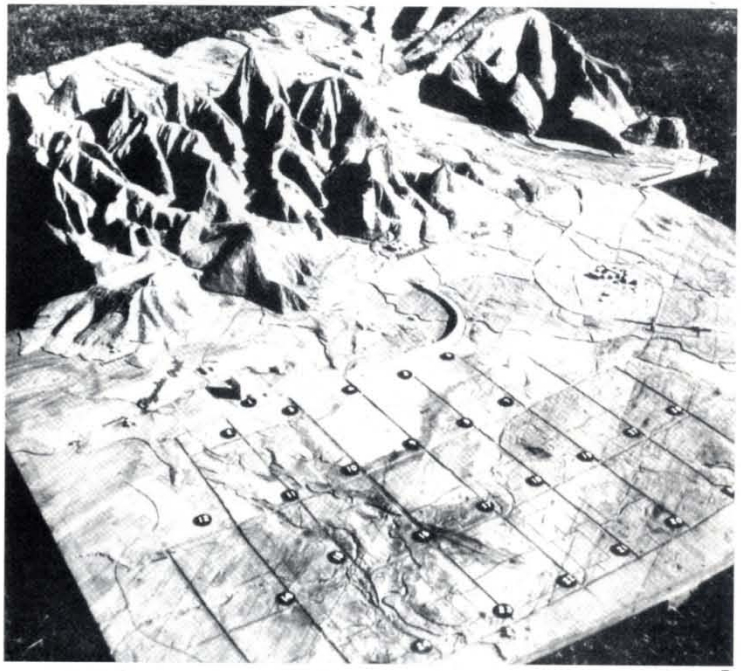
Sobre l'horitzó descansa el perfil. *(Silhouettes)*[27]

En el vol de llargues hores que separava París i Nova Delhi Le Corbusier tenia temps per a la reflexió, en un d'aquests vols cap a la Índia fa la següent observació:

L'horizon, une ligne marque le repos du ciel bleu si clair, sur le plan, (le disque) des nuages en mer calme Ciel! Limpidité,



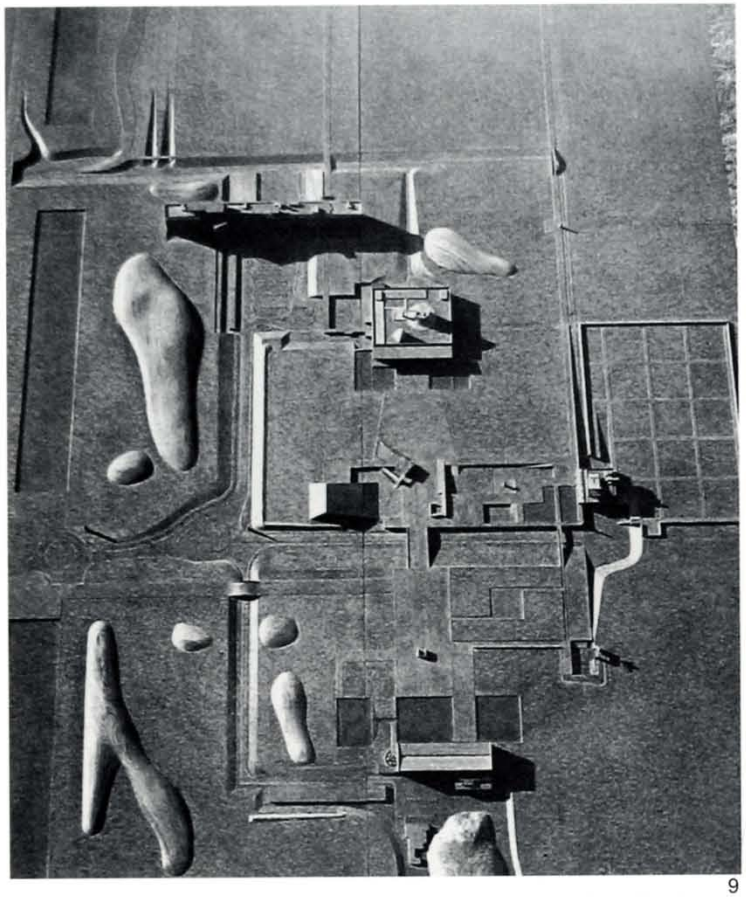
8



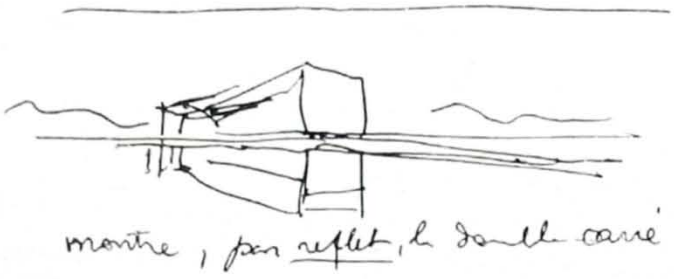
5

el *carnet* de viatge E19 (399). **–25** Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, cit., p. 264. **–26** Le Corbusier, *Précisions*, cit., p. 245. **–27** En el *carnet* de viatge M52 (62).

9 Maqueta del Capitol de Chandigarh. Treball topogràfic, relleu geomètric.
10 Croquis aparegut a la p. 57 del vol. VI (1952-57) de l'*Œuvre Complète.*
11 Croquis 756, *Carnet* F24, fet l'11 d'abril de 1952.
12 Croquis 638, *Carnet* E23, « il suffit d'une petite dune de 1m 50 pour annuler l'Himalaya. »
13 Croquis del Capitol amb el Palau del Governador. 12 abril 52.
14 Croquis 331 en el *Carnet* E18. 25-2-51.
15 Croquis aparegut a la pàg.154 del vol.V (1946-52) de l'*Œuvre Complète.*
16 Croquis 399 en el *Carnet* E19. 1951.
17 Un del primers croquis de l'explanada del Capitol, *Œuvre Complète* 1946-52 , vol.V, p. 115.
18 Un dels plànols titulats "Skyline" , *Œuvre Complète* 1946-52 , vol.V, p. 124.



9



10

simplicité fluide. Immanence! [28]

Fins aquí resumeix el que hem dit fins ara, però continua:

> Dessous, là-dessous? La solaperie, les conflits, les débats, la haine, l'antagonisme.
>
> Et toute la surenchère, l'antagonisme, la bagarre, le monde fou, fou à lier, loup-phoque. Pas drôle, hélas.[28]

L'horitzó ens assegura el repòs d'allò que descansa sobre d'ell, la claretat sobre el pla, la calma, la simplicitat. El que no es recolza sobre l'horitzó són els conflictes, la brutície, el desordre, l'antagonisme.

L'ARQUITECTURA ES FA PAISATGE

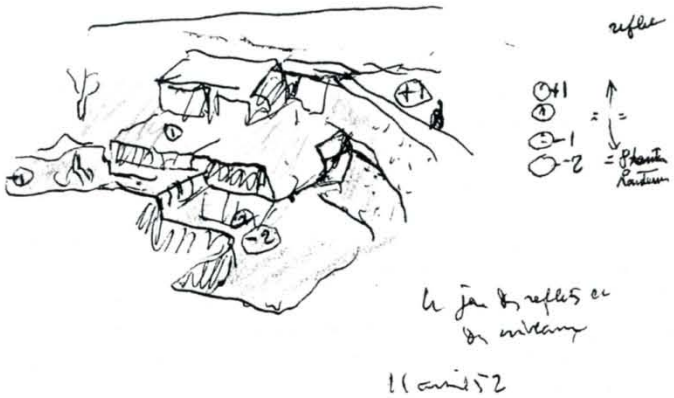
Amb el traçat d'aquests perfils Le Corbusier obté clarament el que cercava, el resultat és precís, és el que ens ha vingut dient des del principi, es tracta d' « un mélange intime de nature et de géométrie; ce sont des vues inattendues, au lontain, sur des horizons fabuleux »[29].

Si observem la coberta del Parlament *(fig. 19)* la podrem definir com un conjunt d'elements que descansen sobre una horitzontal. Ara ja no són arbres, com veiem en el primer croquis de l'esplanada del Capitol. Ara es tracta d'una altra cosa. Són perfils de geometria pura, clars, que es retallen contra el « ciel bleu, une ligne marque le repos »[28] d'aquestes peces. Fixem-s'hi bé, repeteixo, són volums ordenats per una linea horitzontal que els gravita.

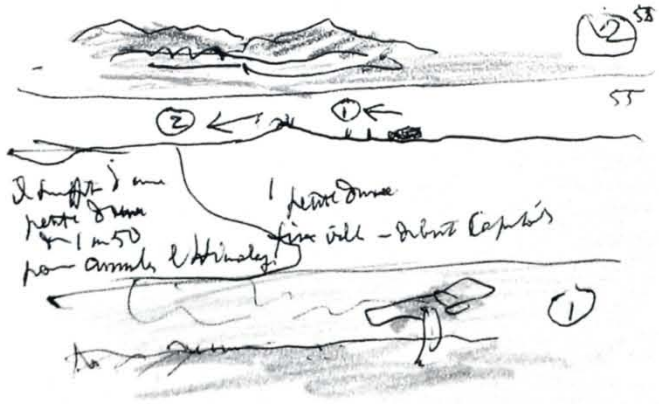
No hi ha dubte « cette toiture fera partie du paysage de Chandigarh. Sa silhouette doit être éloquente, un discours varié, nuancé »[30].

S'han invertit els papers, l'obra de l'home entra a formar part del paisatge. No es camufla en ell. S'hi oposa. Per contrast. Però neix d'ell. Neix del paisatge, i es fa paisatge. Un i altre dialoguen *(fig. 20)*.

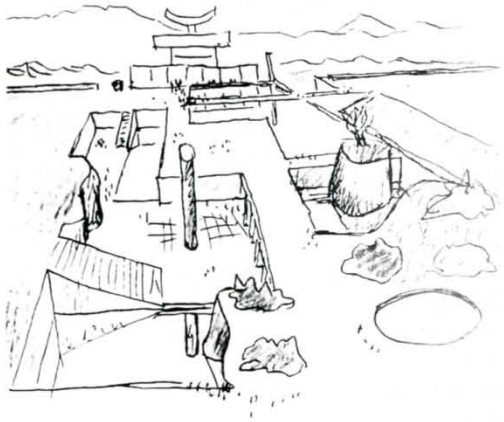
–28 En l'obra completa molts dels alçats apareixen amb el peu de "silhouette", d'aquí s'ha traduït al concepte "perfil", em semblava més adequat, encara que ambdós comparteixen qualitats pròpies de la figura humana. **–29** Le Corbusier, "Défense de l'Architecture", *Stavba* 2, Praga, 1929, i a L'Architecture d'Aujourd'hui, 10, París, 1933, p. 56; traducció castellana, *El Espíriu Nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura,* cit., p. 64. **–30** Le Corbusier, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'echelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique,* Ed. L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris 1950, p. 150. Ens permetem substituïr el topònim Marsella per Chandigarh.



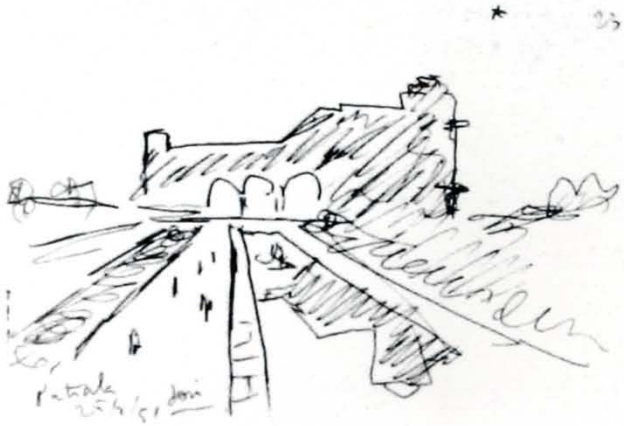
11



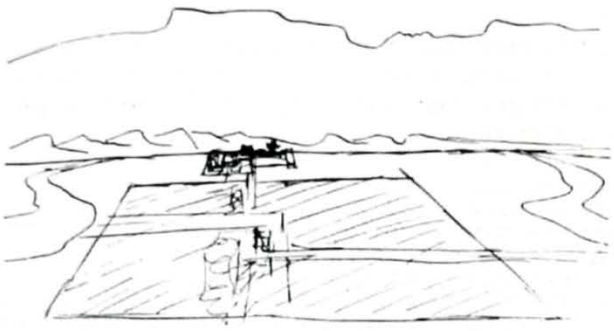
12



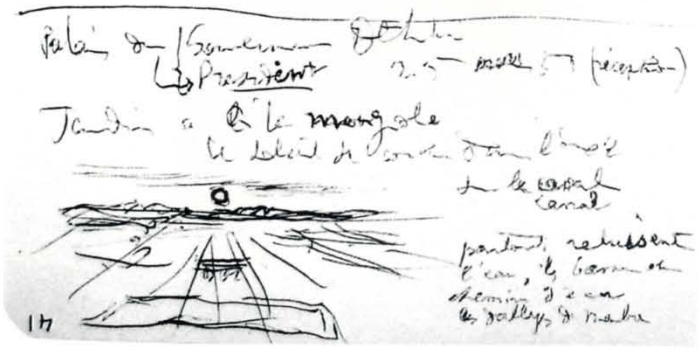
13



14

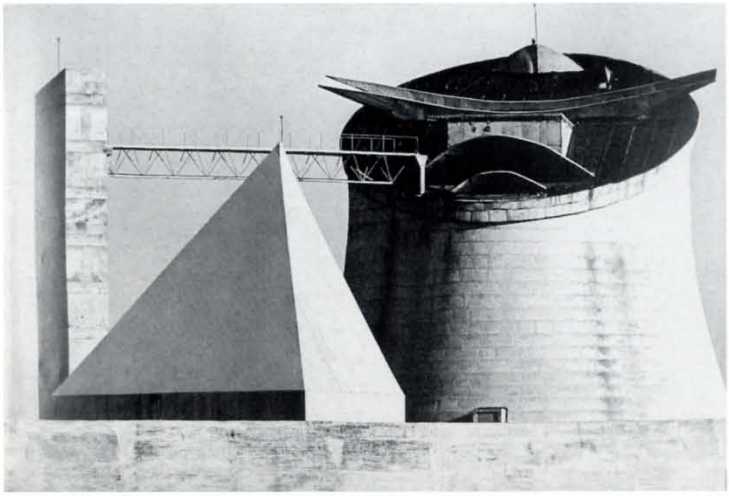


15

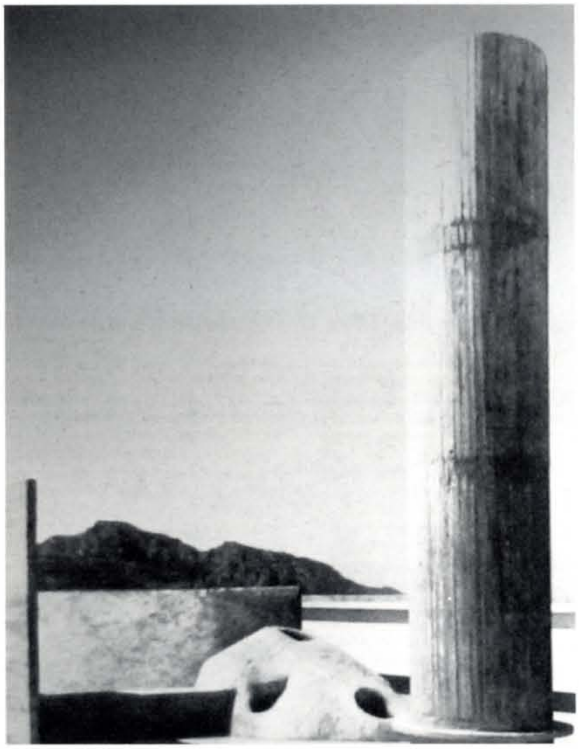


16

17



19



20

No estem parlant del concepte clàssic de paisatge. Estem al davant del concepte modern de paisatge. «El paisaje clásico se ha visto revolucionado, transformado por los postes metálicos, que encuentran en las nubes su contraste natural.»[31] Per tant, ara, què és paisatge? On és el límit entre arquitectura i paisatge? «Dónde comienza el paisaje? Por la ventana de una casa aparece un poste telegráfico; todo paisaje natural ha desaparecido.»[31] *(fig. 21)* De la mateixa manera que Léger ens parla del paisatge que formen una seqüència de pals telegràfics, Le Corbusier es refereix a les pilones que delimiten les vores de les carreteres espanyoles, o ens mostra el paisatge que configuren les torres de ventilació de la central elèctrica d'Ahmedabad (Gujarat) *(fig. 22)*. Ritme, ordre, repetició, geometria, són les pautes dels nous paisatges.

> Tous ces bâtiments, exprimant dans la technicité la plus pure des functions impeccables, se dressent dans l'ordre des tracés régulateurs et forment avec les monts et le lac une pathétique symphonie: Nature et Architecture.[32]

Amb això vol dir:

> L'Architecture « née » est une intégrale de la nature. Elle exprime le site. Elle nous met dans l'âme du site ...[32]

Així, l'arquitectura que Le Corbusier proposa per a Chandigarh no està tan lluny d'aquella que va veure a l'Acròpolis d'Atenes. Si no, observem el que Rafael Moneo ha escrit sobre el temple de Sounion:

> En el templo de Sounion vuelve a emocionarnos el paisaje: el templo domina el mar; el templo griego, la vivienda de la divinidad, era el homenaje que los hombres rendían a su dios protector, dedicándole el lugar más destacado. El templo terminaba y completaba el paisaje, como ocurre en Sounion, donde aquel paisaje impresionante, en el que las montañas acaban por hundirse en las aguas del Egeo, se modifica en virtud de un pequeño acento, del templo.[33]

Traduïm-ho per al nostre cas: al Capitol ens emociona el paisatge: el Parlament domina la plana. El Parlament acaba i completa el paisatge, com ocorre a Sounion. Al Capitol, aquell paisatge impresionant –dominat per la sublimitat caòtica de la

–31 F. Léger, *op. cit.*, p. 36. **–32** Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, cit., p. 265. **–33** J. Rafael Moneo, "Notas sobre la arquitectura griega", *Hogar y Arquitectura* 59, noviembre 1964, p. 77. **–34** S'ha substituït "temple" per "parlament", ja que és el que ens ensenya la fotografia. D'haver-se construït, segurament haguessim

18

inmensa cordillera- es modifica en virtut d'un petit accent, el del Parlament.[34]

COMPOSICIÓ PLANA. RETORN A L'ACRÒPOLIS

Com és sabut la visió de Le Corbusier era plana -no hi veia d'un ull-, la seva percepció es condensava en un sol pla.

Ja hem citat a Delacroix identificant pintura i fotografia. Així mateix el fotògraf francès Henri Cartier-Bresson també ha lligat la seva obra fotogràfica amb l'art de la pintura, ha escrit «El disparo fotográfico es uno de mis cuadernos de esbozos»[35] o, encara més clarament, «mientras tomamos una foto estamos haciendo pintura»[36].

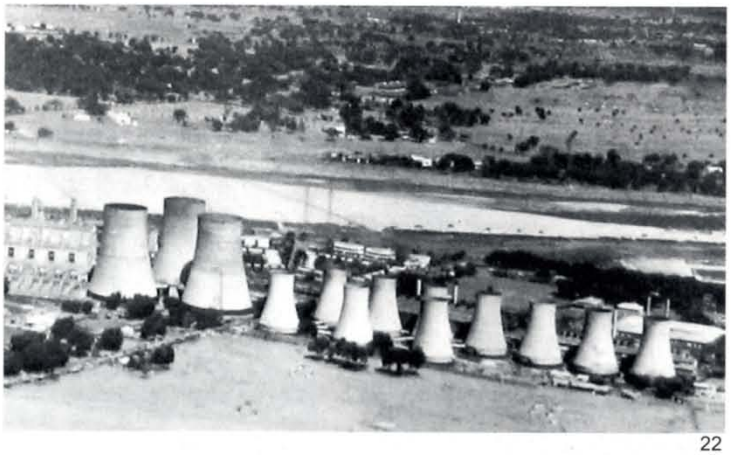
Si recuperem la imatge que mostravem del Partenó de l'Acròpolis d'Atenes *(fig. 3)*, podrem comprovar com es tracta d'una autèntica composició purista, al modus predicat per Le Corbusier i el seu amic Ozenfant, a l'hora de pintar composen amb volums-tipus per obtenir visions abstractes. Es premsa tota la profunditat en un sol pla, el de la tela, tal i com li succeïa a la visió de Le Corbusier, degut a la seva discapacitat visual.

És decididament el mateix que passa amb les diferents imatges que tanquen aquest apartat *(figs. 23-26)*, són composicions planes, condensades en un sol pla, visions puristes, sense profunditat aparent, els objectes semblen no tenir més gruix que el d'un paper, superposats uns i altres, generant visions de plasticitat abstracta.

Prenguem una d'aquestes fotografies que hem identificat amb composició pictòrica *(fig. 24)*. La imatge correspon a l'esplanada del Capitol de Chandigarh, i només cal invertir-la dreta-esquerra per fer encara més clar el seu parentesc amb la fotografia que encetava el recull, la de l'Acròpolis d'Atenes. Entre una i altra hi ha una cinquantena d'anys. Però la seva força expressiva és idèntica. La percepció del fotògraf és matemàticament exacta.

L'equilibri entre contraris és precís. Els contrastos entre les diferents formes són la base de la composició, que és clara-

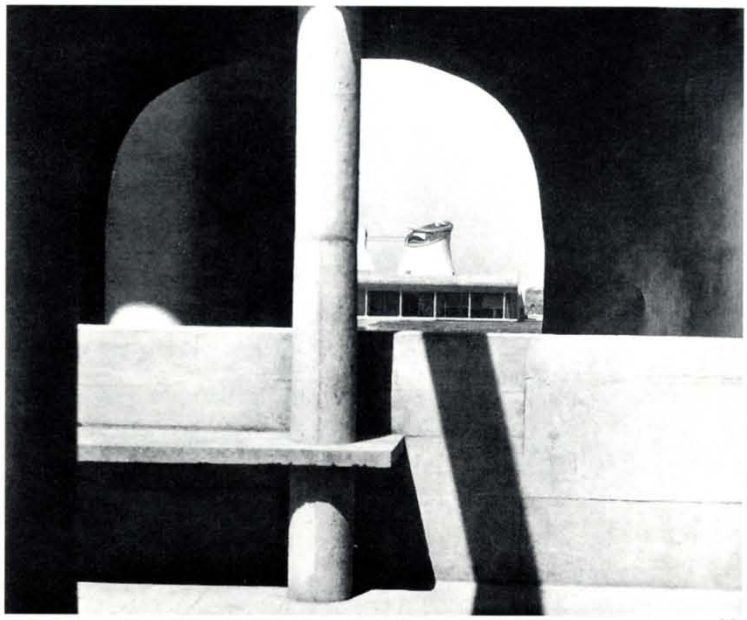
21



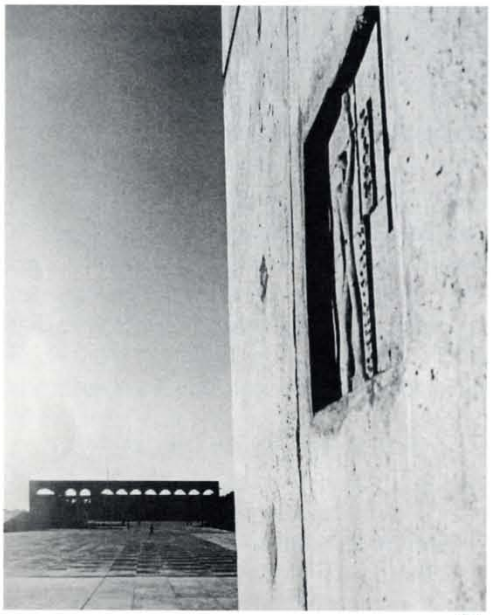
22

pogut referir-nos al Palau del Governador -possiblement un dels perfils més virtuosos en l'obra de l'arquitecte-.**-35** H. Cartier-Bresson, *op. cit.*, p. 33. **-36** Ibid. p. 41.

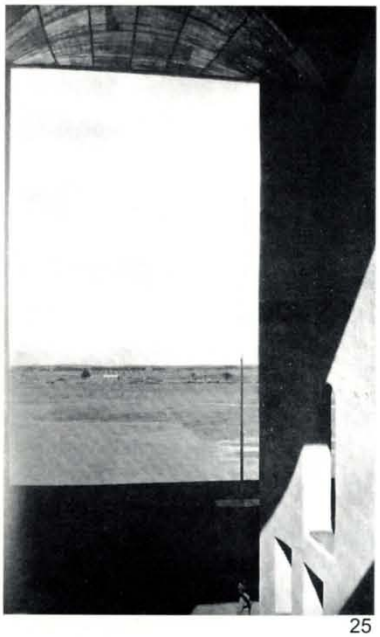
19 Coberta del Parlament de Chandigarh.
20 Coberta de la *Unité* de Marsella. Un paisatge geomètric que gravita sobre una horitzontal.
21 Fotografia (parcial) de Bruce Davidson, New Jersey, 1965. Per la agència fotogràfica Magnum, de la qual el citat Henry Cartier-Bresson ja n'era membre l'any de la fundació (1947).
22 Central elèctrica d'Ahmedabad (Gujarat).
23 El Palau de l'Assamblea des del Palau de Justicia.
24 Esplanada del Capitol.
25 Vista des del gran pòrtic d'entrada del Palau de Justicia.
26 El Secretariat i el Parlament en perfil, a la dreta la rampa del monument dels Màrtirs.



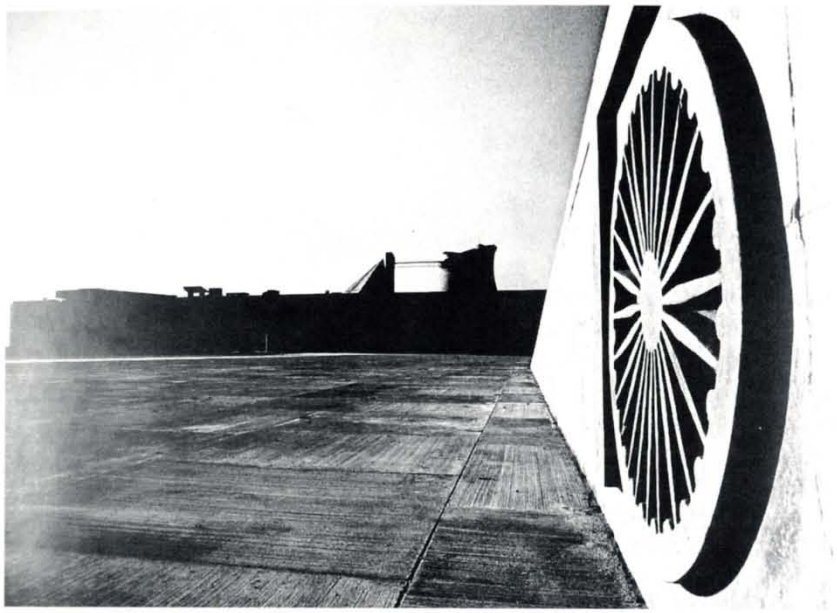
23



24



25



26

ment dual: l'un i el seu contrari. Dualitat contrastada.

Què ha succeït però amb el paisatge? On és ara el nou paisatge? Què ès paisatge? Què ès arquitectura? Recuperem el que hem dit en el primer apartat del document, comentant el contrast que més interessava a Le Corbusier el del *lieu de l'angle droit* hem escrit textualment: la vertical és arquitectura, la horitzontal és paisatge.

Definim la fotografia que ara ens acompanya *(fig. 24)*: a la dreta la llum, a l'esquerra la foscor. A la dreta la proximitat, a l'esquerra la llunyania. A la dreta la vertical, a l'esquerra la horitzontal. I per concloure, no ho dubtem: a la dreta l'arquitectura, a l'esquerra el paisatge.

Jaume Mayol Amengual <jaumemayol@coac.net>, arquitecte per la ETSAV, 2000. Durant el 2000-2001, col·laborà en el despatx RCR Aranda-Pigem-Vilalta. Des del 2001 comparteix estudi amb en Raimon Farré. Al 2002 és becat pel MECD per a l'elaboració de la tesi *L'arquitectura escolar de Guillem Forteza. 1921-1943*. Des del 2002 és doctorant per la UPC. Fou professor assistent al taller del màster *Arquitectura: crítica y proyecto*. Durant 2003-2004 ha estat professor becari en diversos tallers de projectes de la ETSAV.