

JUAN JOSÉ LAHUERTA

BADIA DES DE L'AIRE I ALTRES VOLS



Vista aèria de Badia, en una fotografia de l'opuscle *La nueva Ciudad Badia* (1974)

1. En els llibres i fullets que al llarg dels seus trenta anys s'han dedicat a Ciutat Badia –començant per *La nueva Ciudad Badia*, editat pel Ministeri de l'Habitatge el 1974 per celebrar-ne la construcció– les fotografies aèries són majoria. Immensa majoria, en realitat: poques vegades s'ensenya la perspectiva d'un carrer, un edifici, qualsevol detall arran de terra. Ben al contrari: des de l'avió, l'única cosa que es mostra una vegada i una altra és el conjunt. L'única cosa: això és *tot*, sense paradoxa.

Ara bé, no hauria de semblar estranya la preferència institucional per la perspectiva aèria o la vista d'ocell, o pel cop d'ull, davant d'una ciutat pretensament construïda en un tancar i obrir d'ulls –*in ictu oculi*, doncs, es miri com es vulgui. ¿No tenien tots els palaus una sala de vistes o de mapes amb frescos i quadres de la regió o del planeta, on contemplar el món des de l'aire i sense moure's?

En un cas com aquest, aquest punt de vista convertit en vista única de la ciutat, vista i no vista, explica de forma eloqüent una història *veritable* d'abandonament i absència: la que tracta de com, aquí i a tot arreu, la terra s'ha dissolt en l'aire. Aquestes fotografies aèries que ensenyen una ciutat tot just acabada, aturada ja per sempre en un últim toc a distància, es proposen parlar-nos de la novetat com quelcom convenient i *veritable*. La ciutat és l'artefacte perfecte sorgit sobre la taula rasa: només s'ha hagut d'ordenar que sorgís, per decret, nova i acabada, igual a si mateixa, adulta i muntada, gran idea cristal·lina.

I són cristalls, en efecte, els sòlids arranjats damunt del tauler allà inventat. La necessitat de *novitas* anul·la qualsevol record de la terra que encara existeix, suposo, sota d'aquest tauler: una terra fins no fa gaire temps conreada, de l'explotació de la qual són prova les masies i ermites que encara queden pels voltants, ací

i allà, o els noms mateixos que Ciutat Badia ha anat rebent al llarg del temps, sempre referits als seus indrets o als cognoms dels propietaris rurals, ben concrets i recognoscibles, vius fins fa molt poc i encara amb hereus, perfectament identificables per fotos i documents que encara permeten dir qui era qui i fins i tot «jo el vaig conèixer». La terra es fon en els papers, en els plànols i en els formularis i, abans que res no existeixi, aquest no-lloc o lloc futur, inversió, futurible, ja va canviant, com les formes del fum: Santa María de Barbará, Badía-Sanfeliu, Polígono Badía, Ciudad Badía i, després, Ciutat Badia i Badia del Vallès.

Però tornem a les fotos. Amb elles es podria provocar un estrany efecte d'estereoscòpia. Veiem, per exemple, una foto de la família Valls Sanfeliu, antiga propietària del 90% dels terrenys sobre els quals avui s'assenta Badia, i veiem, de la mateixa manera, en el mateix tancar i obrir d'ulls, la imatge aèria de la ciutat nova i buida: a poc a poc se superposen les dues figures, la de les torres prefabricades, tan aèria i diàfana, i la dels cossos i els rostres que sorgeixen ja borrosos de les velles fotografies, com d'un mirall tèrbol, i el resultat és una estranya radiografia tridimensional en què la caixa toràcica són els blocs i les vísceres, ja molt difuminades, la massa indistingible de persones: un fantasma diluït en un esquelet, o un esquelet irisat, en acceleració fantasmal. Ara bé, no hi hauria d'haver ossos en aquesta terra fins no fa gaire llaurada i ara amagada sota la *ciutat*?

En la fotografia aèria, en canvi, el paisatge és un pur panorama, i la terra ja no és terra, sinó vista, o vista captada, de manera que hom només ha d'estirar el braç per traçar-hi al damunt, sense perill i sense esforç, les línies que inventi. La terra es llaura amb suor, com diuen els tòpics, i sobre el panorama, en canvi, –vista llunyana en què mai no entrarem, empresa militar– simplement hi llisquen els ulls. No hi ha res a fer: tots sense terra. No hi ha res a furgar en una fotografia aèria, que tampoc no ens esgarrapa, perquè no té empremtes.

És cert: aquelles fotografies aèries amb què sempre es mostra la imatge de Ciutat Badia, no són sinó l'exasperació d'un projecte de buidatge i desaparició, perquè tot avió és, primer, avió de reconeixement i després, finalment, bombarder. De fet, la terra del que és avui Badia es va començar a dissoldre el 1962, quan es van iniciar els processos d'expropiació, que es van acabar el 1967, i el procés va acabar el 1973, quan van finalitzar les obres, si bé les cases no es van ocupar fins al 1975. Aquell any,

el 14 d'abril (!), els prínceps van inaugurar una Badia encara no habitada, buida fantasmal, sense ningú, en la qual fins els mobles i els electrodomèstics eren d'*attrezzo*: ciutat *potemkinitzada*, però per persistir com a Potemkin. Va ser en aquesta última etapa, ja sense terra i encara sense gent, quan es van fer les fotos aèries de *La nueva Ciudad Badía. Forma urbis*, certament, però no *polis*: desapareix la terra, s'allunya el sòl, cristal·litzen les formes i no hi ha ni una ànima. Aquest vol ho ha vençut tot, i el panorama que ens ofereix no podria ser més conforme: boniques corbes dels bucles de les autopistes, geometria dels blocs, horitzó... Corografia instantània. Mirador automàtic. Les coses vistes romanen més a la memòria que les escoltades, i aquesta pulcra vista vol dir: així és, ni més ni menys, la meua petita joguina amb el motor amagat. Càmera, màquina, motor d'avió. Clic! Despolitització.

2. Terra? Però quina terra? En els esquemes de construcció dels blocs prefabricats publicats en *La nueva Ciudad Badía* no hi ha terra, sinó aire, i es de l'aire, per mitjà d'una grua de la qual no sabem ni veiem res, però que perfectament podria estar penjant d'un helicòpter, des d'on arriben els grans plafons dels sostres i les parets amb què es munten les cases. Arriben del cel, en efecte. En un dels dibuixos, que representa la construcció dels fonaments, encara podem veure a l'esquerra un parell d'homes formigonant, encara que no aparentin el molt considerable esforç que aquesta feina normalment requereix, mentre que a la dreta dos més reben una gran peça de forjat que davalla suauement des de la grua, amb la femella i les mosses corresponents com a senyals de l'absoluta precisió d'un acoblament immediat.

Aquests dos paletes –encara que pròpiament ja no són paletes, sinó operaris de la construcció o, més ben dit, del muntatge– aixequen els braços per ajudar el plafó a encaixar dolçament en les esperes, però més aviat sembla que estiguin celebrant el do del cel que els ofereix aquesta misteriosa grua *deum*, com feien els israelites amb el manà. Així, mentre que els de l'esquerra encara remenen el material, una argamassa de veritat, els de la dreta es mantenen allunyats d'aquelles peces ja completes i acabades, produïdes en la cadena i transportades aquí, volant, com si aquest dibuix, més que les dues fases d'un procés, volgués il·lustrar un abans i un després: un abans brut, de contacte i de mescla, ja anacrònic, i un després pur, de distància i admiració. El treball, en el qual

els homes fan, queda substituït pel muntatge automàtic, en el qual, com qualsevol altra cosa, són fets, o més ben dit, produïts a imatge de la necessitat incògnita que mou la grua –a imatge del *perpetuum mobile*.

El dibuix de *La nueva Ciudad Badía* se situa al final, o gairebé, de la llarga sèrie de representacions que des de mitjan segle XIX il·lustren orgullósament la fi de l'ofici de paleta i, de passada, de l'*homo faber* i de les seves recompenses, el fet d'*habitar* entre elles, des dels gravats en què veiem com, davant l'admiració general, les vagonetes transporten i les grues col·loquen al seu lloc amb precisió els elements del Crystal Palace, fins a la famosa fotografia del muntatge d'una de les cases prefabricades de Gropius en la qual, com qui no vol la cosa i no fa res, quatre homes amb americana i pantalons –vestits modestament, és veritat, però només un amb davantal– instal·len o endollen

les parets, seques i lleugeres. En aquest elogi del muntatge, quina importància té el fet que al final la casa se l'emporti el vent!

Al capdavall, de la mateixa manera que les peces arriben volant, els homes també leviten, com mecànics històrics adoradors del *procés*, encara que és això, justament, allò en què el *procés* mateix els converteix, en mecànics sense experiència. Potser la grua *deum* sigui un dels misteris teològics de la producció, i no m'estranya que els homes d'aquell dibuix en rebien els dons enlluernats: ¿no va ser el mateix Jahvè qui va ordenar que les pedres del seu temple fossin desbastades a la pedrera perquè així arribessin ja perfectes i acabades a l'obra?

El bloc prefabricat compleix per fi, amb una exactitud admirable, aquella ordre divina i, davant l'arcà de la grua *deum* i de la instantaneïtat del muntatge, vist i no vist, l'home modern, veritable producte final de tot el procés, sembla molt més predisposat –per prefabricat– a meravellar-se d'allò de què mai no ho havia estat l'home històric, el qual, al capdavall, era un home subjecte a la gravetat i fet per l'experiència.

3. El 1952, en la *Revista Nacional de Arquitectura*, Pedro Bidagor va publicar un article titulat «Ordenación de Ciudades», el breu text del qual diu:

«La ordenación urbanística supone el acoplamiento de muy complejos elementos en una organización que debe de acusar, como toda obra de arte, unidad y personalidad. Esto quiere decir que todas las necesidades fundamentales: vivienda, industria, comercio, administración, educación, esparcimiento, comunicaciones, etc., etc., deben de resolverse ponderando de forma adecuada la importancia y situación relativa de los órganos que deben satisfacerlas.

Pues bien: la estructura que resulta de una ordenación semejante suele comprender, casi siempre, un centro o casco urbano fundamental, en el que se alojan la vivienda y el comercio, y que constituye algo así como el cuerpo de la ciudad. Suele ser fácil distinguir, junto a ese cuerpo, los sectores más representativos, que, naturalmente, coinciden con los usos de mayor representación o jerarquía, dando lugar con frecuencia a lo que puede considerarse como cabeza de la ciudad. Por otra parte, una serie de elementos urbanos se desarrollan con características independientes adecuadas a usos estrictamente funcionales, tales como son las zonas ferroviarias e industriales, elementos que forzosamente se sitúan en el exterior y que pueden ser asimilados a las extremidades.

De esta manera resulta que casi siempre es posible establecer un cierto paralelismo entre la ordenación de una ciudad y el aspecto externo de un animal. Puede, por tanto, aceptarse como procedimiento de explicación de la organización urbana la interpretación resultante de dibujar sobre el plano una figura que ayuda a ver cuál es la disposición natural o prevista de los órganos fundamentales que constituyen la estructura urbana. Con este objeto se han dibujado sobre los planos de Madrid, Barcelona, Valencia y San Sebastián figuras simbólicas, cuyas líneas se superponen a las de comunicación y zonificación. Se ofrece con ello una explicación rápida y sintética de cada organización estudiada».

Deixarem aquí de banda les connexions que té l'urbanisme de Bidagor amb la tradició organista i intentarem una altra connexió més desmaiada, gairebé esvaïda, d'aquest animal que es perfila en el plànol de la ciutat, que en sorgeix com una epifania paranoica. A través de la lectura dels antics, i especialment de la teoria vitrubiana de les proporcions, la idea del



Uns operaris munten una casa prefabricada de Walter Gropius

cos humà com a “petit món”, l’harmonia del qual és una imatge o reflex de l’harmonia del cosmos, es va convertir en un dels tòpics filosòfics, literaris i artístics més repetits de l’humanisme renaixentista, i per tant resultaria fàcil, en principi, llegir la declaració de zomorfisme urbà de Bidagor –no sembla una broma i ni tan sols hi ha rastres d’ironia– com la curiosa pervivència d’una tradició que, al capdavant, interpretava la ciutat –i, abans, l’arquitectura, i encara abans els elements de l’arquitectura– com un cos.

No obstant això, més que no amb grans reflexions, allò que diu Bidagor sembla estar en relació directa –i candorosa, però ja ho veurem– amb els dibuixos en què, com a prova de la perfecció harmònica i simbòlica d’un edifici o d’una de les seves parts, un home o una dona apareixen representats físicament al seu interior. No tant, doncs, amb els dibuixos més abstractes, del tipus dels de l’home *ad circum et quadratum*, l’exemple més famós dels quals –però no l’únic ni tampoc el més bell– és de Leonardo, sinó amb aquells altres en què l’home o la dona, segons el gènere de l’ordre, es descobreixen dins d’una columna, amb el cap perfectament encaixat en els perfils del capitell i els peus al pedestal, que per algun motiu tenen aquests noms; o aquells altres cossos que es vesteixen amb la planta d’una església, amb l’absis al cap, l’altar al cor, les cames i els braços en creu com a naus i els peus a les portes; o els que s’ajusten a una façana, de manera que totes les motlures i cornises concorden amb les altures del turmell, dels genolls, de l’engonal, del melic, etcètera, sobre les distàncies dels quals s’han establert sèries de proporció perfectes. De l’element a l’edifici, de la part a l’u, el microcosmos que és el cos humà es converteix en prova d’una harmonia en la qual tot està contingut en tot.

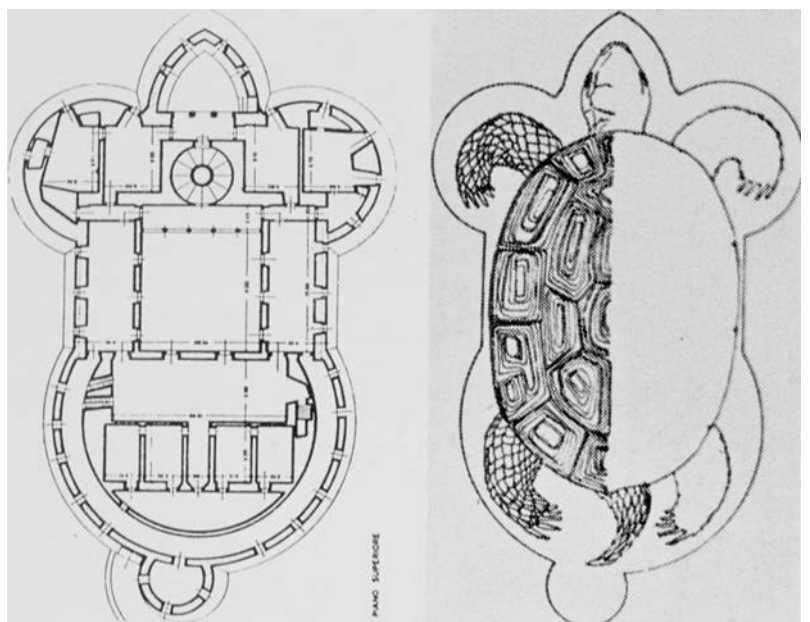
Tot i això, els mateixos arquitectes que representen amb precisió minuciosa la correspondència harmònica entre el cos i l’edifici, quan han de representar aquest mateix cos com una ciutat, canvien a un registre ja no matemàtic o geomètric, sinó purament simbòlic. Per exemple: un home jove i bell, amb els peus i els colzes a les torres de la muralla, aixeca amb les mans el castell del príncep que col·loca com una corona sobre el seu cap, mentre que a l’altura del cor apareix dibuixada l’església i a l’estómac, en forma de cercle el centre del qual és el melic, hi ha la plaça o el mercat. Allò que en el capitell, o en la columna completa, o en l’edifici sencer, era un ajust directe amb les

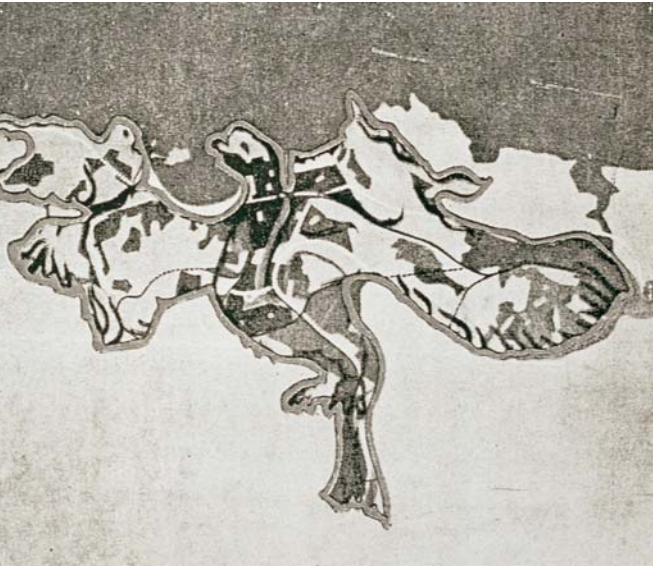
proporcions del cos, aquí queda reduït a analogia: el cap pensa i governa, el cor sent, l’estómac s’omple i als peus i als colzes rau la força. L’excel·lència de la ciutat, doncs, no es trobarà en la seva *compositio, dispositio o finitio*, sinó en l’equilibri de tot el seu organisme viu, moderat entre la raó, els sentiments i les necessitats; i la seva bellesa, en qualsevol cas, no serà sinó el resultat del bon govern: la *política*, ella és bella.

Com sembla lògic, doncs, i encara que excepcionalment ho fessin algunes vegades, un humanista no tendeix a comparar la ciutat amb un animal, i el zoomorfisme per ells quedava reservat a casos molt especials, gairebé sempre de caràcter militar: fortificacions, muralles... Penso ara, per exemple, en un cas l’autor del qual, Francesco di Giorgio, és precisament qui ens ha deixat els dibuixos més bells de cossos humans superposats a elements arquitectònics, edificis i ciutats. Es tracta de la *rocca* de Sassocorvaro, una fortalesa construïda efectivament per a Federico de Montefeltro, la planta de la qual, com a símbol de la seva inexpugnabilitat, sorgeix de la forma d’una tortuga. O penso, també, en els dibuixos de Miquel Àngel per als baluards de Florència, que evoquen crancs cuirassats i armats amb pinces.

¿És doncs, com dèiem, d’aquestes tradicions que prové la interpretació de Bidagor? Sí, és clar, però només de la forma *malalta* com podria seguir-les un bon hereu de l’urbanisme modern. En primer lloc, Bidagor no contempla la ciutat com un organisme polític sinó com un sistema funcional modificat (administració,

La fortalesa de Sassocorvaro, la planta inexpugnable de la qual sorgeix d’una tortuga





La ciutat de Sant Sebastià, vista com un ocell majestuós amb les ales desplegades

habitatge, indústria...) i en segon lloc –però això és conseqüència de l'anterior– per ell no és el cos, d'animal o del que sigui, allò que justifica, harmònicament o simbòlicament, la ciutat o les seves parts, sinó que, just a l'inrevés, és contemplant la planta de la ciutat que hom pot veure sorgir de les seves línies zonals els

trets de l'animal. Si pels humanistes el cos era el microcosmos anterior a tot i que ho contenia tot, per Bidagor no és sinó una forma que es perfila en una altra forma: únicament una aparença.

Així doncs, la tradició en què Bidagor s'emmarca és més aviat una altra, també humanista, la que es refereix a la manera com l'atzar és capaç de crear formes de què ja voldria gaudir l'art. És la que parteix d'històries famoses com la de Protògenes, el qual, incapaç de pintar l'escuma de la boca d'un gos rabiós va llançar contra la taula, més rabiós que el gos, una esponja xopa, i d'aquesta manera va obtenir per casualitat, sense voler-ho, amb les esquitxades, allò que cercava.

I continua amb els no menys famosos consells de Leonardo als artistes sobre la interpretació de la humitat de les parets, els nusos dels troncs dels arbres, les formes dels núvols i fins els tocs de les campanes, perquè hi veïssin tota mena de figures fantàstiques o humanes, cavalls o batalles; o en l'actitud d'un pintor extravagant com Piero di Cosimo el qual, diu Vasari, es fixava en els vòmits o les escopinades, i així descobria formes justament en el lloc en què un modern –i fins i tot maleït, com Bataille– no seria capaç de veure altra cosa que l'exemple per antonomàsia d'allò informe. Les formes que sorgien d'aquells núvols o d'aquells gargalls ja estaven previstes: eren *storie* magnífiques, cultura poderosa i sintètica: n'hi ha prou de pensar en la important tradició que consistia a aprofitar les superfícies d'algunes pedres amb moltes vetes, com jaspis, àgates, ònixs o alabastres, per representar paisatges o històries.

Davant d'aquesta confiança infinita en una *natura pictrix*, davant d'un joc d'art i naturalista tan difícilment superable, al qual es van dedicar no tan sols *especialistes*, sinó també pintors de la talla d'Antonio Carracci, les formes que ara poden sorgir de sobte d'allò informe, ¿què seran, tret de, com a molt, un símptoma? ¿I què en sortirà, d'aquestes formes, tret de diagnòstics, i ben desconfiats? En els nostres temps, i des de fa temps, interpretar les taques de tinta ja no és un estímul de la imaginació de l'artista ni un joc de nens –que de vegades, en lloc de tinta, aixafaven mosques en un paper doblegat– sinó un test psicològic, el test de Rorschach.

Compte, doncs, amb allò que veus a les taques. Freud, per exemple, seguint Oscar Pfister, va veure en el mantell de la Verge de *Santa Anna, la Verge i el Nen* un voltor que fica la cua a la boca del nen Jesús, i així va poder fer grans deduccions sobre la sexualitat de Leonardo. Bidagor, a les ciutats que analitza, si bé diu descobrir-hi el cos d'un animal, allò que veu en realitat són àngels, a més d'un ocell i un peix; i si àngels i ocells comparteixen plomes i ales i una certa etereïtat, també els peixos són animals amb cua i aletes, i ben relliscosos. De Madrid, per començar, sorgeixen, segons Bidagor, un parell d'àngels envoltats d'una corona d'ocells. Barcelona és també un àngel, però solitari, que avança cap al mar amb creu i palma; Sant Sebastià, un ocell majestuós amb les ales desplegades, potser una àguila, i València, un peix sobre l'espècie del qual no m'atreveixo a opinar.

En el seu particular test sobre la interpretació de les taques de les ciutats –que, com s'acostumava a dir en parlar del seu creixement, són taques d'oli– Bidagor mostra una tendència clara a allò que sura i, encara més, a allò que vola. O a allò que va d'un costat a l'altre sense passar pel mig, si seguim la definició que sant Tomàs va donar dels àngels. En tot cas, el que està clar és que el *cos* ha desaparegut, s'ha volatilitzat. Cos volàtil, ciutat ploma. No té res d'estrany que Bidagor hagi compost les seves demostracions sobre la forma de la ciutat com una successió de pàgines dobles: a les de l'esquerra, el plànol i la seva «interpretació orgànica»; a les de la dreta, vistes aèries. Aquesta és la vista de l'àngel i de l'ocell, que és, al seu torn, la forma de la ciutat, de manera que aquesta es converteix en un tranquil mirall i Narcís en un inesperat urbanista. Però, ben pensat, no era Narcís un dels mites de la paranoia crítica? Crítica o no, paranoia. Es pot acabar veient en la ciutat la forma d'una ceba i plorar –per fer servir els ulls.

4. Abreujant, i per si algú no ho sap, diré que Pedro Bidagor no parlava d'«ordenació de ciutats» per caprici: ell va ser el primer director general d'urbanisme d'Espanya, impulsor, entre altres moltes coses, de la primera Llei del sòl i de les figures del Pla Provincial, del Pla Comarcal, del Pla General d'Ordenació Urbana i del Pla Parcial, que des de mitjan anys setanta es va convertir en l'instrument essencial de la política de construcció de polígons residencials. Encara el 1983, amb 77 anys, entrevistat per Fernando Terán, que l'anomena «màxim dirigent de l'urbanisme espanyol entre 1939 i 1969», Bidagor deia que «el paral·lelisme entre organisme i ciutat és una gran tasca en la qual continuo creient», i que «descobrir l'organització funcional d'una ciutat és el primer pas per planejar-la orgànicament. Localitzar-ne adequadament els òrgans, nuclear-los jeràrquicament i facilitar el funcionament dels sistemes és la feina». És a dir, que no havia deixat de veure sorgir el cos d'un animal dibuixat en els perfils de la ciutat. De la ciutat? Bé, més pròpiament del seu plànol o de la vista aèria: una taca, ja ho hem dit.

I qui podrà veure formes en aquella taca gegantina sinó l'*oculo deum*? Ningú com Le Corbusier, de les idees del qual sobre la ciutat Bidagor es considerava hereu en l'entrevista abans esmentada, va ser tan aficionat a contemplar la ciutat des de l'avió: així, des de l'altura, perfilava els grans traços territorials de Buenos Aires, Montevideo, São Paulo o Rio de Janeiro i així, en la distància, és com Alger o Barcelona se li revelaven com dones ajagudes a la vora del mar. Com els prínceps que jugaven amb paisatges de copes i estovalles, exèrcits d'autòmats i ocells mecànics, a Le Corbusier li agrada moltíssim veure els avions passant entre les maquetes dels seus gratacels cartesianes, com si ho fessin entre les columnes del Partenó, però encara més agafar el gratacel amb la mà i després posar-lo sobre la ciutat, com qui col·loca sobre el tauler una peça en la gran jugada mestra, final: això és el que fa la seva mà en la pel·lícula de Pierre Chenal, *Bâtir*.

Jugada d'aviador: els pilots italians que el 1911 van fer els primers bombardejos aeris de la història van declarar eufòrics que, des de 80 metres d'altura, el fet de llançar set o vuit bombes sobre la població dels oasis de Tanguira i Ain Zara, als afores de Trípoli, els havia fet sentir el veritable sentit del poder de Déu sobre la vida i la mort. *L'oculo picto deum* s'alça sobre les ruïnes, i l'avió des del qual Le Corbusier traçava els seus plans provoca deliris. Ell, Le Corbusier, traçava sobre les ciutats grans corbes, record de

les corbes de les dones d'Alger; un dels seus molts fantasmes, Bidagor, ja no veia fermes coses de dona, sinó àngels i ocells, volàtils i sinistres, quan aixecava la vista sobre la ciutat.

No vull forçar més les coses, però si aquest és el pendent pel qual llisquen les visions, no m'estranya que quan els responsables de Ciutat Badia es van allunyar una mica del plànol que havien dibuixat —o potser quan, després d'enlairar-se des de no gaire lluny, de l'aeroport de Sabadell, en van divisar sobre el terreny els primers traços— veiessin aparèixer davant d'ells, clarament, no una dona, ni un àngel, ni un ocell, sinó ni més ni menys que el mapa d'Espanya. Gran il·luminació, en aquest polígon començat en temps de Bidagor però acabat ja en altres temps. Això sí

que era, en efecte, una revelació ben portada, perquè d'aparèixer, podrien haver aparegut moltes coses i fins i tot àngels o ocells, en efecte, però en aquell polígon, destinat, com tots, a acumular en un buit una mà d'obra emigrant, allò que venia a rescatar els urbanistes i gestors era ni més ni menys que el mapa d'Espanya.

I no un mapa d'Espanya qualsevol, sinó un una mica aplatat, com si s'estigués mostrant amb una mica d'escorç, des d'un punt elevat davant de Gibraltar. És a dir, no un mapa ortogonal, una projecció abstracta, com els que veiem en les cartilles escolars i els llibres de geografia, per exemple, sinó un en perspectiva, com els que il·lustren els fullets turístics, en què les formes del relleu i les ciutats apareixen amb gran volum, i s'imposa la vista d'ocell escorçada i dinàmica.

Espanya a vista d'ocell, en fi, això és el que van veure: una Espanya anamòrfica. El gran panorama: veure per estimar. Tot encaixa: la misèria s'allunya amb la vista aèria, fins a fer-se invisible. Aquesta és, en efecte, la vista de la invisibilitat, perquè eludeix els detalls. Si els polígons són els llocs de l'abandonament, de l'*absència real* de la casa, del *comú* i de l'Estat, ¿quina invenció millor que el mapa que conté l'Estat, el *comú* i la casa? Un pur espai físic es converteix així en imitació d'un espai social, tan pacificat com imaginari. Encara que, ben pensat, per què imitació? Si el mapa és el d'Espanya, serà un reescalat. ¿O és que no van veure en la *taca d'oli* de Badia, *quo modo deus*, una pell de brau? ■



La mà de Le Corbusier sobre la maqueta d'una ciutat, en el film *Bâtir*

Aquest text és una versió reduïda de la conferència que serà publicada íntegrament per la Fundació Antoni Tàpies

Juan José Lahuerta és arquitecte i professor d'història de l'art de l'ETSAB-UPC