

2005. 129
JAIA LORE ARTEAN

CIRCO

BANDERAS

MARIA TERESA MUÑOZ.

Ilustración de la portada: Maria Teresa Muñoz e Isidro Blasco (1995)



Las situaciones de guerra han influido directamente en el desarrollo de las formas de la arquitectura. Algunos ejemplos, los dibujos de dunas que Erich Mendelsohn traslada directamente a las formas de sus edificios derivan de la disposición de las trincheras, con un lado cóncavo en el que se protegen los soldados y el opuesto convexo dirigido hacia el frente de batalla; y, dentro del terreno de la vivienda, un arquitecto como Buckminster Fuller toma como modelo un posible alojamiento temporal de las tropas para proponer su solución de unidad residencial mínima y estandarizada. En estos, como en otros casos, el desarrollo de las formas que empleará la arquitectura tiene un carácter imperativo y eminentemente funcional, que no admite injerencias de consideraciones estéticas o incluso constructivas que no estén guiadas por esta primacía de dar solución a unas necesidades básicas de defensa o habitación. Sin embargo, en los últimos años, hemos podido observar un peculiar ejemplo de arquitectura bélica que, compartiendo con los ejemplos anteriores su condición esencialmente funcional, remite a otros aspectos de la arquitectura más ligados con lo inesencial o hasta decorativo.

Durante la Guerra de los Balcanes, los habitantes de algunas de las ciudades de la antigua Yugoslavia colgaron unos telones que cubrían en determinados lugares toda la anchura de una calle hasta casi tocar el suelo. Con estos telones flotantes, generalmente de color azul, trataban de protegerse de los francotiradores que actuaban desde las ventanas de los edificios, impidiéndoles la visión al otro lado. Se trataba de un modo de señalar físicamente en cada momento los puntos críticos en que se producían los ataques, construyendo así una ciudad nueva salpicada por estas peculiares ventanas azules que, en lugar de permitir, impedían ver desde el interior de los edificios. La presencia de estos planos de color suspendidos en el espacio introducía en la ciudad un tempo sin relación alguna con su forma construida, actuando como contrapunto a ella y con un carácter efímero que suponía, de hecho, una redefinición de su carácter, al mismo tiempo que condicionaba dramáticamente la actividad de las personas que vivían o transitaban por los lugares en que aparecían colgados.

En esta situación, sólo una necesidad imperativa, como es la derivada de un estado de guerra, puede reclamar el establecimiento de unos límites tajantes y una opacidad que oculte determinados lugares a la vista de los demás. Las banderas tendidas en las ciudades en guerra no hacen más que romper con su opacidad y ligereza la diafanidad y la apertura del paisaje urbano, incluso del paisaje más tradicional, para marcar nuevas fronteras y cortar en dos visualmente las calles como la cuchilla de Buñuel cortaba un ojo en "Un perro andaluz" o como la de una guillotina cuelga en espera del reo que ha de ser decapitado.

Ninguna forma nacida de una necesidad presente, y éste es el caso de los telones azules colgados en las ciudades balcánicas, puede entrar en la arquitectura si atenta contra el discurso dominante de la transparencia o la continuidad visual y, sobre todo, si lo que persigue es convertir en opaco un sector del espacio arquitectónico o urbano mediante el corte o la división. Las paredes de vidrio, que dejan ver pero que impiden pasar a su través son el paradigma de la creación del espacio contemporáneo, porque proporcionan continuidad visual y al mismo tiempo condicionan e incluso obstaculizan cualquier tipo de movimiento libre. Las banderas son exactamente lo contrario, impiden la visión pero permiten el movimiento, sin someterlo a ninguna manipulación impuesta por quien diseña ese nuevo paisaje. Las banderas protegen porque ocultan, no exhiben ni tampoco dirigen la actividad de los hombres, son los telones de un trágico teatro que sólo deja una rendija a ras de suelo, por el que asoman los pies de los que deben seguir viviendo y moviéndose por las calles de una ciudad en guerra. Incluso así, esos perfectos planos textiles de un único color, que no representan a nadie, no pueden dejar de verse como la más auténtica decoración urbana.

María Teresa Muñoz

Marzo de 2005

recuperar su carácter original, como testigos mudos de la situación extrema en que surgieron, y para ello hayan debido recurrir a explicaciones añadidas que suplieran la pérdida de su valor de necesidad.

No es extraño que los artistas hayan prestado atención a estos peculiares decorados urbanos, en el arte actual existe un deseo expreso de aceptar la ciudad y el paisaje existentes, incluidos la violencia y el deterioro, como base de cualquier actuación. Incluso los lugares más castigados por los desastres naturales o los excesos de la industrialización son apreciados por los artistas como parte de un ciclo de decadencia y renovación. En ellos es posible explorar más intensamente la memoria común y enfrentarse a la historia en lugar de ocultarla. Hay en este tipo de operaciones muchas veces una especie de monumentalización del desastre y la destrucción, como demuestra la resistencia a borrar las huellas de la violencia sea del tipo que sea. El paisajismo se ha aliado con el arte y se ha servido de los materiales de desecho industrial para crear parques y espacios de uso público suavizados por la vegetación y con arroyos o lagos de aguas limpias. Los artistas se apropian con avidez de cualquier cosa que alguna vez fue útil o productiva, como las fábricas o los transportes, para hacernos verlo con nuevos ojos y convertido en símbolo de su propio pasado, sin más que mantenerlo como ruina inservible y privado de todo valor funcional.

Las actuaciones que tratan de convertir en obras de arte el paisaje o la ciudad tienden a ser cada vez más amplias y a borrar los límites entre lo construido y lo no construido, la arquitectura y el espacio público. Y la propia arquitectura ha debido asumir también esos deseos de disolución de fronteras haciendo que las construcciones se fragmenten y se dispersen en el paisaje, eliminando también fronteras en su interior. La transparencia y la continuidad visual son hoy el objetivo de cualquier construcción y a cualquier escala, sin que ninguna necesidad funcional pueda neutralizarlas, los planos de vidrio y los entramados de cualquier material son los agentes de esta continuidad visual perseguida tanto en los edificios como en los espacios urbanos.

En una situación bélica, se hace necesario más que nunca establecer un cierto sentido de identidad, de pertenencia a un determinado territorio, pero al mismo tiempo se hace imperativo ocultarse y ocultar esa pertenencia. Las banderas son los símbolos más reconocibles de la identidad de los ciudadanos y cumplen esta misión cuando coronan los edificios públicos de cualquier núcleo de población o cuando se utilizan para señalar la propiedad de un terreno, así lo hacían los pioneros que viajaban hacia el Oeste de los Estados Unidos y lo hacen también ahora los que han visto arrasadas sus propiedades por los desastres naturales del Sudeste de Asia, para recuperar unos límites borrados al desaparecer tanto las construcciones como los vallados o cercas. Y la bandera, con el mástil en posición horizontal y la tela colgando verticalmente formando un plano perfecto, hemos podido verla elevada a símbolo decorativo por excelencia en alguno de los edificios de Robert Venturi como el Ayuntamiento de Thousand Oaks, generalizando un modo de colocar la enseña del país en lugares donde el movimiento paralelo a las fachadas de los edificios la hacía más visible y con ello más significativa. Con esta disposición, el edificio público consigue extender su espacio interno hacia el espacio exterior y cualificar los lugares en que tal construcción está ubicada, sea dentro o fuera de la ciudad.

En el caso de la antigua Yugoslavia, las banderas azules tendidas entre los edificios de sus ciudades, en primer lugar, adoptan un color neutro que implica la renuncia a constituirse en marca de identidad, pero también se convierten en extensiones del espacio interno de los edificios, en la mayoría de los casos viviendas, hacia el espacio público de la calle. Las fachadas de los edificios ahora son los soportes de estas pantallas, banderas o estandartes, que en otras circunstancias hubieran podido muy bien ser un elemento más de la decoración urbana y, como tales, resultar invisibles para cualquiera que, en una situación de normalidad, no es consciente de los cambios lentos e imperceptibles que se suceden continuamente en toda ciudad. Pero en este caso, la bandera es un aviso, una llamada de atención, y

su razón de ser más funcional que simbólica, ya que cualquier otro elemento plano y opaco que cumpliera la misión para la que ha sido colgada hubiera sido igualmente válido. Sólo se ha elegido un pedazo de tejido porque es lo que sirve con mayor economía de medios al objetivo que se persigue, la ocultación y la defensa de las personas que transitan por las calles sometidas al fuego de los francotiradores.

Más que banderas, los telones que cuelgan de las fachadas de los edificios en calles necesariamente no muy anchas resultan ser algo así como ventanas, textiles y opacas, que interrumpen la continuidad visual en esas calles mientras dejan libre la circulación sobre el suelo, el territorio sobre el que se produce el movimiento en la ciudad. Y, aunque compartan la forma y la disposición de los elementos más habituales de la decoración urbana en momentos o acontecimientos festivos, estas colgaduras se presentan aisladas, sin la compañía de otras semejantes y dejando hablar bruscamente a su propio simbolismo acentuado a causa de su neutralidad formal, sin contener mensaje alguno. Su misión es señalar, simplemente, el punto exacto en que se produce un cambio de identidad, ese lugar antes indiferenciado y que ahora, por obra de su presencia allí, es un corte nítido en el tejido de la ciudad. Las ventanas de los edificios, éstas sí numerosas y sin caracterización individual, serán las más afectadas por estas nuevas ventanas urbanas que ciegan la visión oblicua, cortando perpendicularmente las fachadas de los edificios y transformando la ciudad entera al crear nuevas zonas de sombra.

Aunque no hay duda de que el valor visual de estos objetos es lo primordial, el hecho es que su propia visión resulta ser algo subordinado a su funcionalidad y a lo inequívoco de su interpretación. Decenas o incluso centenares de estos objetos sin apenas materia aparecen en distintos puntos de la ciudad cargados del mismo mensaje, hasta el punto de convertirse en los signos más evidentes de un horrendo estado de barbarie. Mientras los telones, banderas o colgaduras surgen originariamente en un contexto de fiesta o celebración de la identidad de un sector de la población, en este caso se subvierten para encajar en otro bien distinto. La cara de la

ciudad, brillante y diáfana, deja paso a esta otra sombría y secreta que indican estas piezas diseminadas que saltan constantemente de un lugar a otro, en el permanente ir y venir de un tiempo de guerra.

En el Primer Manifiesto del Surrealismo, André Breton relata cómo una noche, antes de caer dormido, percibió con insistencia una frase que decía algo así: "Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad". Esta frase, según el propio Breton, habría venido acompañada de una débil representación visual de un hombre que caminaba, partido, por la mitad de su cuerpo aproximadamente, por una ventana perpendicular al eje de aquél. El cuerpo había sido seccionado por ese rectángulo de madera y cristal que le acompañó al moverse en el espacio y salir del propio plano de la ventana por la que se asomaba. Otras ventanas, esta vez sin marco ni cristal, más cortinas quizá que ventanas, también logran como la de Breton cortar perpendicularmente el cuerpo de una ciudad alterando todo el espacio de alrededor, convirtiendo en hostil el que se encuentra al otro lado y en cargado de peligro el que encierran las ventanas de las viviendas. Unas banderas colgadas en las calles, símbolos habituales de bienvenida o fiesta, aparecen ahora en ese nuevo contexto transformadas en brutales advertencias de la verdadera condición de una ciudad fantasma sometida a los dictados de una guerra civil. Los telones azules empleados durante la Guerra de los Balcanes han sido ya reproducidos en otros lugares como obras de arte, recurriendo a una nueva descontextualización y necesitando de un discurso previo que haga inteligible la significación de esa forma opaca y sin sentido fuera de los lugares en que surgió. Sea cual sea la razón, lo cierto es que los habitantes de la antigua Yugoslavia, ante un problema de pura defensa de sus vidas, eligieron para defenderse una forma, tanto funcional como decorativa y simbólica, que parece contener todos los requisitos para ser algo primario, nacido espontáneamente, sin mediación consciente de un proceso de selección o derivación de otras formas, y cuyo material textil implica la condición plana propia de todo elemento decorativo. Por tanto, no es extraño que ciertos artistas hayan tratado de