

## El síndrome de Kracke y la bella necesidad



“Construyamos para la bella necesidad”

**Ralph Waldo Emerson**

En febrero de 1927, el oficial de aduanas de los Estados Unidos **F. J. H. Kracke** ordenó la confiscación de la escultura de **Brancusi** *L'oiseau dans l'espace* cuando la pieza estaba a punto de entrar en el país para una exposición. En su opinión, se estaba intentando *colar* como obra de arte –exenta de impuestos- lo que en realidad era un utensilio manufacturado en metal y sujeto por tanto a gravamen, conforme a las leyes federales. A ojos del estricto aduanero y de sus peritos, el *pájaro* de Brancusi nada tenía que ver en modo alguno con la exquisita estilización artística de un ave en su vuelo sino que entraba en la categoría de “utensilios de cocina y suministros de hospital”. En su inagotable *Técnica y civilización*, **Lewis Mumford** recuerda esta conocida anécdota para defender que “el torpe oficial de aduanas” no andaba, con todo, tan descaminado, ya que adivinó que aquella forma metálica tan depuradamente trabajada, de perfiles tan precisos y perfectos, tan claramente afín a cualquier otro diseño mecánico o industrial, tenía todo el aspecto de desempeñar con eficiencia alguna función igualmente precisa, pero no del todo clara para él. Otra cosa es que el funcionario se equivocase de función; que, como dice Mumford, no supiese ver que *Pájaro en el espacio* expresaba en sí mismo la “función del vuelo”.

A Kracke se le puede reprochar, en efecto, exceso de celo, afán recaudatorio, puede mala fe. Pero no del todo ceguera. Si el arte se aproximó al idioma geométrico, mecánico y funcional de la máquina –recuerda Mumford- lo hizo en busca de un nuevo tipo de estética basada en valores “frescos” de orden, número y armonía que en principio (o quizá sí: en el más remoto de los principios) no eran los del arte. El artista trasponía a su obra rasgos de la máquina (“sus superficies duras, sus rígidos volúmenes, sus formas puras”) y procedimientos del ingeniero (“el cálculo, el invento, la organización matemática”) en busca de una “nueva especie de percepción y de placer”, de “nuevos efectos visuales” y, en definitiva, de un nuevo horizonte creativo: “El experimento estético”, concluye el erudito neoyorquino “ocupaba un lugar comparable al experimento científico: era un intento de emplear una cierta especie de aparato físico con el fin de aislar un fenómeno sujeto a experimentación para determinar los valores de ciertas relaciones: el experimento era una guía para el pensamiento y una manera de plantear la acción”. El aduanero alcanzó a detectar todo esto en las formas del “utensilio” de Brancusi y

decidió que *exigía* algún uso práctico, por ejemplo, en la cocina o el hospital... aunque hubiese resultado extremadamente cómico (o aterrador) ver a Kracke ensayando usos posibles para el *Pájaro* en los fogones o el quirófano.

**LA OBRA** escultórica reciente de [Jorge Flórez](#) se encuadra en valores muy similares a los apuntados por Mumford en el párrafo anterior y posee la misma e irresistible cualidad que vislumbró el aduanero Kracke en el *Pájaro*. Algo que bien podría describirse como *tensión hacia la función* y que tiene relación con su acercamiento a la geometría. En un giro que sorprendió por contraste con la expresiva organicidad de sus tanteos anteriores, pero que resulta perfectamente congruente con la libertad sin condiciones con la que encara el trabajo, Flórez optó hace un par de años por el lenguaje geométrico y la extremada depuración formal. Buscaba un *medio*, en el sentido instrumental, pero más aún en el ecológico o en el orgánico: un ámbito y un vehículo que le permitiesen, según sus propias palabras, “respirar” y “masticar” todo lo aprendido en sus años de formación; un sistema en el que metabolizarlo.

En principio, ese medio fue sobre todo virtual, limitado a la construcción por ordenador de estructuras de fuerte impronta arquitectónica. Pero también la *tensión hacia la realidad* debe de resultar casi irresistible para un artista formado en la atmósfera bilbaína, tan volcada en el *hacer* material; de modo que, como ha señalado con gracia y acierto **Jesús Moreta**, “después de la virtud virtual” Flórez evolucionó hacia “vicios más sensibles” al “placer de los oficios, de las técnicas, de los materiales”. Una parte de ese proceso de realización de lo virtual y sus virtualidades se ha dirigido hacia la minuciosa exquisitez de sus papeles, en los que módulos y colores cobran cuerpo plástico en la (casi) plana sensualidad de dimensiones que ya son algo más que las dos puras dimensiones de la pantalla; pero el grueso de su *hacer* ha crecido hacia el volumen, hacia la fascinante escultura que en la actualidad practica... la última, por cierto, que podría esperarse de un taller rural enclavado al mediodía del Suevo, aislado a duras penas del vaivén de pitas, gatos y perrazos y cada vez más parecido a una *one-man factory*, según su propietario va incorporando, en nombre de una mayor independencia y control, operaciones y tecnologías que forzosamente dependían hasta ahora de otras manos.

De ese taller con acceso directo a la naturaleza han salido sus compactas, elegantísimas y enigmáticas esculturas. Personalmente me resulta imposible dejar de verlas como flamantes prototipos recién ensamblados en la cadena de montaje de una factoría alienígena: modelos de naves nodriza o de buques para mares de otro mundo; construcciones herméticas sin puertas ni ventanas que, no obstante, resultan de algún modo habitables; interfaces pensadas para interactuar con órganos que no son los nuestros; proyectos para un arte público de otro planeta; sarcófagos, nichos criogénicos, asientos concebidos según una ergonomía que no necesariamente se agota en la fisiología humana. Pero todo esto es anecdótico, por descontado; depende del imaginario personal, la formación y los gustos, del mismo modo que sucedería si un Kracke redivivo insistiera en ver aquí más menaje de cocina o material de quirófano. Lo relevante es el hecho de que estas esculturas desencadenen una *compulsión hacia la función* muy parecida a la que debió afectar al aduanero ante el *Pájaro* de Brancusi, o a la que sentiría cualquiera de nosotros ante un artefacto de uso incierto construido por una cultura desconocida... que quizá resultaría ser una obra de arte.

**TODO ESTO** desactiva un tercer tipo de tensión. Podríamos llamarla *tensión hacia la pureza*. La mala pedagogía de las matemáticas y las rutinas de la crítica han acabado por instaurar con fuerza determinado *prejuicio de lo geométrico* en el discurso del arte; bajo su presión, y con no menos exactitud con la que podemos predecir puntos en la curva que genera una función matemática, podemos esperar que ante una obra caracterizada como “geométrica” aparezcan al instante conceptos como “pureza”, “esencialidad”, “abstracción”, “rigor” e incluso algunos directamente emparentados con la espiritualidad y el misticismo. Me parece que la escultura de Flórez, desde su raíz geométrica, encierra una poderosa invitación a sacudirnos los efectos de ese prejuicio y a reconciliarnos con el hecho de que, al menos en su origen y mucho antes que

el idioma de la pureza, la geometría es el estrato de las matemáticas más literalmente en contacto con a tierra: una herramienta forjada en la fragua abstracta de lo matemático, pero al servicio de la precisión, la economía y, en fin, la garantía de una cierta *necesidad* universalmente perceptible en la azarosa y dispersa imperfección de las obras humanas. Estamos aquí infinitamente más cerca de la ingeniería o del diseño industrial que del pitagorismo o de la mística de **Kandinsky, Malevich o Mondrian**.

Me parece que es así como se ha aproximado Jorge Flórez a la geometría; que es de este modo como la maneja (y se deja manejar por ella). No creo que se sienta como alguien que está revelando formas esenciales en el lenguaje profundo de la realidad sino como un artífice que ha ido resolviendo punto por punto, ordenada y sistemáticamente, los problemas concretos que se le han ido planteando en el tránsito del proyecto a su realización. Lo geométrico es para él, como concluye Mumford, "una guía para el pensamiento y una manera de plantear la acción". Y como dice Mumford, pero de nuevo respecto a Brancusi, mediante lo geométrico Flórez consigue exponer con absoluta claridad la "forma, método y símbolo" de cada una de sus esculturas y que las percibamos como la *única* respuesta posible a ciertas necesidades concretas que, no obstante desconocemos (como Kracke desconocía la función del *Pájaro*). Una respuesta muy especial, puesto que se nos plantea (como a Kracke) bajo especie de pregunta. O, dicho de otro modo, cada una de estas esculturas presenta una solución que nos remite a un problema cuyo enunciado desconocemos; propone un enigma formulado sin grandilocuencias, susurros ni códigos cifrados, sino de la manera más natural, retadora y compacta.

**NATURALMENTE**, enigma y solución, problema y resolución, respuesta y pregunta son idénticos: son la obra misma, pero enfocada de modo distinto, según la consideremos como proceso o como resultado. La experiencia estética más poderosa que puede deparar cada una de estas esculturas acontece cuando ambas visiones se perciben *simultáneamente*, de modo análogo al de la visión estereoscópica cuando sintetiza en una imagen tridimensional la mirada bidimensional de cada ojo. En este caso, a las tres del volumen incorporamos la cuarta dimensión, el tiempo. Cuando esa superposición acontece, la mera percepción de las formas nos persuade de inmediato de que si una línea ha adoptado la casi imperceptible curvatura que vemos, si un plano ha sufrido cierta mínima torsión, si un ángulo no llega a sobrepasar cierta abertura y si las dimensiones son exactamente las que son es por el modo en que se ha respondido *de la única manera posible* a un problema preciso en la construcción de la pieza, en la pugna física con la materia, cuya soberanía y resistencia siempre comportan una cura de humildad y un correctivo, una restricción, una imposición a lo que el hacedor tiene en mente. La geometría es, en el caso de Jorge Flórez, la forma de aceptar y responder radicalmente a esa restricción material, pero no anulándola sino llevándola al extremo y haciéndola aparecer deliberadamente como *necesidad*, la inapelable necesidad de lo matemático.

Es ahí donde la belleza del resultado (exactamente en el mismo sentido en el que los matemáticos hablan de la "belleza" de ciertas soluciones) nos convence de que el objeto, la escultura, responde *necesariamente* alguna función. Y así es. La función del artefacto que presentimos en la concreta geometría de cada una de estos objetos es doble: de una parte, retrospectivamente, haber respondido con eficiencia a los retos de su construcción a cada paso de la realización de la obra; de otra, suscitar en quienes la estamos viendo, incluso antes de llegar a la conclusión anterior, la certeza de que materializa de forma óptima la respuesta a esa cuestión misteriosa que desconocemos (y que en el fondo seguiremos desconociendo, el autor incluido). Cada una de estas esculturas cumple, pues, una función en cuanto a su *proceso* de creación y aparece a la vez como si fuese el *resultado* unívoco de una función aplicada a todas las variables posibles de la creación. Incluso cuaja un cierto orden a su alrededor, como lo haría una buena arquitectura, integrando el espacio en torno suyo, el vacío que interpenetra las formas, la luz y las sombras. Sólo el color, a pesar de su importancia en el rotundo acabado plástico de las piezas, escapa a ese efecto de necesidad.

No es, por tanto, el de la escultura de Jorge Flórez un discurso formal sobre la pureza o sobre la esencia sino sobre la eficiencia, la perfección, la organicidad, la adecuación, la elegancia. Frente al hastío ante la seriación de objetos des-funcionalizados convertidos en arte y de objetos artísticos dependientes de un concepto protésico para tenerse en pie, cada uno de los objetos salidos de la cabeza, las manos y el taller de Flórez proclama en sí mismo su autosuficiencia como "forma, método y símbolo"... y también como función. Una función cuya variable final es siempre una belleza que se nos impone como forma, método y símbolo de la *necesidad*.

**PARA** eso, aduanero Kracke, es para lo que sirven estas cosas.

*Texto para el catálogo de la exposición de Jorge Flórez en el Centro de Escultura Museo Antón de Candás (Asturias), 07.09.12-14.10.12.*