



JOSE M.<sup>a</sup> IGLESIAS

*Amador*

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Amador y su obra escultórica constituyen uno de los más firmes pilares de la nueva escultura contemporánea. Su evolución, desde las formas expresionistas figurativas de los comienzos a la actual etapa en la que el espacio se hace mensurable, es objeto de análisis en este volumen en el que también tiene cabida el pensamiento del escultor, manifiesto en entrevistas y escritos, y una semblanza del artista.

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL  
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN**

**14 NOV. 2018**

**ENTRADA  
DONATIVO**



Humador/

# **JOSE M.<sup>a</sup> IGLESIAS**

Pintor, Crítico de Arte  
Asesor Técnico de la Comisaría  
de Exposiciones de la  
Dirección General de Bellas Artes



DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

66780

*Amador*



12794065

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE  
EDUCACION Y CIENCIA, 1973

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación  
y Ciencia, Secretaría General Técnica.

Imprime: Edigraf - Tamarit, 130 - Barcelona-15

ISBN 84-369-0279-3 — Dep. Legal B. 43.899-1973

Impreso en España

## LA OBRA Y EL PENSAMIENTO

La armonía no manifiesta es superior a la manifiesta. (Heráclito).

Es precisa la cita del Oscuro en aras de una mayor claridad. La última etapa de la obra de Amador —y es preciso, también, empezar por la última etapa— reclama imperiosamente la frase heraclítea, y la reclama porque nunca antes la escultura se ha afirmado en tan total peso y ha renunciado, de paso, a otro tanto.

El respeto al origen —cubo, esfera, disco— se patentiza en su destrucción. Solamente al ser destruido se afirma. Miguel Angel, parece ser que manifestó en alguna ocasión, decía que la escultura estaba oculta en el bloque de mármol y que bastaba quitar lo que sobraba para que la obra apareciera. En Amador el virtual bloque es respetado, de manera que solamente quita lo necesario para que el bloque siga siendo.

Según la última edición del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, Escultura es: «Arte de modelar, tallar y esculpir en barro, piedra, madera, metal u otra materia conveniente, representando de bulto figuras de personas, animales u otros objetos de la naturaleza, o el asunto o composición que el ingenio concibe.»

No cabe duda de que la obra de Amador se debe insertar más bien dentro de «el asunto o composición que el ingenio concibe». Pero lo que el ingenio de Amador concibe no es modelado, tallado o esculpido, sino construido. «Amador es un escultor que construye; quiero decir que no esculpe ni modela. Arma sus piezas por la integración inteligente de las partes. Realiza sus obras con el criterio del arquitecto. El procedimiento es algo netamente diferenciador de la escultura del siglo XX. Amador, por alguna de sus obras, participa de lleno en lo que se ha convenido «los objetos contruidos». Pero al lado de esta escultura construida, Amador realiza obras de madera, o de hierro y madera, en las que la técnica sigue un procedimiento más tradicional, si bien para realizar una imagen viva y actual.» (1)

Amador construye cosas, objetos, «Destacar la significación del objeto es ir más allá de la pura percepción; es ir hasta la estructura misma del objeto de percepción. Las palabras arte, belleza y demás zanjadas no son más que una forma convencional de entendernos. El arte no es invención, sino investigación.» (2), que existen en el espacio. Existencia y espacio son dos elementos dados, pero a los que es preciso dotar de sentido, llenar de significado, asumirlos en su totalidad y coordinarlos de manera que la escultura sea o llegue a ser. El espacio es el aire, pero es «aire nuestro» (3) porque nada hay en la obra de Amador que no esté profundamente encarnado y enraizado en los más íntimos hondones del ser humano.

La obra de arte es casi siempre el resultado visible de un proceso que tiene lugar en la mente del artista. Precisamente tendencias últimas, o casi últimas, reivindican el proceso como obra; esto es, no consideran el objeto artístico como obra de arte, sino que tratan de mostrar por todos los medios el proceso mediante el cual se accedió a la obra final. El resultado es unas veces, la multiplicación de obras; otras, el acceso a

una obra final que si es el último eslabón de una cadena se convierte en el primero de otra nueva obra, también «procesada». Por todo ello es fácil deducir que la obra que tenemos ante nosotros es solamente una parte —la visible— de un proceso que permanece oculto. Podríamos decir con Anaxágoras, «Lo que se ve es parte de lo que no se ve», sin que en este caso tuviéramos que apelar a lo abisal subjetivo para buscar los orígenes de la obra de arte.

La obra del último Amador es precisamente, un paradigma de proceso. Ante algunas de sus piezas podemos seguir perfectamente la marcha de los acontecimientos y comprender de qué manera cada escultura —él prefiere decir cada pieza— posee su imagen negativa, que es seguro no cede en importancia y consistencia a la que tenemos delante.

La 36.<sup>a</sup> Bienal de Venecia ha servido para la consagración internacional de Amador. No ha sido una revelación, pues su obra había sido apreciada y gustada en otras ediciones venecianas y en otros importantes eventos internacionales. Además lo de revelación, en este caso, posee connotaciones artificiales y artificiosas que se avienen mal con el carácter de la obra y suyo propio de nuestro escultor. Las siete obras que constituían su aportación revestían un carácter diferente. Si las tres piezas de alabastro: «Alumbramiento de una esfera», «Rotura de un cubo» y «Homenaje a Malevich», estaban concebidas en función de las cualidades del material, enfatizadas y potenciadas al máximo, destilando silencio en sus formas dinámicas y abriéndose ante nuestra vista, pese a su carácter estático; las grandes piezas de hierro poseen más monumentalidad que tamaño. «La monumentalidad, más conceptual que material, no es la vacua elefantiasis de muchos minimalistas. Es la constitución del objeto siguiendo una lógica rigurosa que permite distintas orientaciones espaciales.» (4)

Tal vez el estrepitoso hundimiento de una escultura del italiano Spagnuolo, instalada a pocos metros de la «Incorporación de un cubo», de Amador, posea un carácter simbólico más allá de su aspecto anecdótico. Pues la pieza de Amador asistía impasible, cual esfinge para los siglos, al fragor de lo contingente.

He hablado de la «Incorporación de un cubo», pieza de  $2 \times 2 \times 2,5$  mts. En ella convergen el ideario de Amador, ideario alcanzado al cabo de años de trabajos y esfuerzos y algo que resulta difícil encontrar en artistas de tan rigurosa vena creativa: una vitalidad traspasada de ironía que permite, en este caso, que mediante una leve adición el cubo desgajado se ponga de patas, cubo rampante sobre fondo de ideas, que debiera incorporar nuestro escultor a su escudo de armas.

Mencionadas las obras de alabastro, también la «Incorporación de un cubo», quiero completar la aportación veneciana de Amador por lo que de documento pueda tener en el futuro. Dos piezas más de hierro. «Doble cubo apaisado»,  $2 \times 1 \times 1$  mts., escultura en cierto modo emparentada con la que en la actualidad se encuentra en la puerta del Museo Español de Arte Contemporáneo y «Doble cubo vertical»  $2 \times 1 \times 1$  metros, instalada en el Campo S. Stefano, entre cuyos sencillos huecos jugaban y trepaban los niños. Tal vez en este caso lo que en el origen fue lúdico (ya veremos luego las relaciones y opiniones entre Amador y los juegos) deviene pieza para jugar.

Una pieza más presentaba Amador, «Tetraktys»,  $68 \times 40 \times 40$  cms., metal y piedra, donde las caras del cubo, cubo virtual, acotado en los ángulos eran ocupadas por elementos de distinta longitud, uno en una cara, dos en la siguiente, tres en la otra y cuatro en la última. Existe también una relación longitud-número en el pitagórico planteamiento y solución de la pieza.

$$1 + 2 + 3 + 4 = 10.$$

En este breve paseo por las obras de Amador en la Bienal de Venecia podemos darnos cuenta de algunos aspectos muy interesantes para comprender la obra entera de este creador. Primeramente que el material no es para él importante en sentido fuerte. El material no es decisivo, pero si su elección. Apresar el espacio es vulnerar su propia naturaleza. Es preciso comprender la escultura como objeto autónomo para concebir la dimensión espacial. En Amador el espacio es mensurable. Esta es, seguramente, su aportación capital al arte de la época. Es cierto que el material importa por cuanto comporta la realización corpórea de la idea; pero no debe seducirnos lo terso ni lo rugoso. La huella no es el arte, el grano tampoco. Establecer una ecuación entre la tensión formal de la materia y las bifurcaciones espaciales podría llevar este tipo de creación a algo que el arte de hoy evita y busca, llevaría a la regla fija, convertiría lo lúdico en mera aplicación de principios pueriles. Por ello cuando Amador desmonta el cubo y juega con los trozos en que lo ha dividido establece, no reglas, no principios, no cánones; sino un sutil método de líneas frías y cálidas, perfiles rotundos, por entre los cuales el espacio circula, se hace sombra y luz y en su errancia se define, se hace patente, se imbrica e implica en la obra y encuentra en ella cauce y morada, camino y habitat.

«Amador ha tenido la intuición del espacio, la visión del lugar sin adjetivo, y ha centrado su esfuerzo en adecuar la materia a unas leyes acordes con la naturaleza del lugar. Estos objetos, estas relaciones de los objetos, no son, sin embargo, leyes inmutables, ni demostraciones abstractas, ni exactas representaciones de un cálculo. Son, ante todo, la materialización de aquella intuición primera, su orden congregador en el orden del lugar, su instauración en el suelo de la vida. Lejos de trasladar al hierro o a la piedra la ponderación de un canon preconcebido, Amador intenta obstinadamente dotar de cuerpo y consistencia, a tra-

vés, ciertamente, de un largo proceso racionalizador, a aquella intuición primera y hacerla cosa entre las cosas. El halo de familiaridad en que su mutuo referirse, ostentan estas sus criaturas, es la mejor prueba de su natural pertenencia a la lumbre de una misma intuición, de una alusión unívoca a las fronteras del ser, del habitar, del vivir.» (5)

Cosa entre las cosas, se dice en el párrafo anterior. Quizá Santiago Amón nos defina así la escultura. «El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas» (6), pero la cosa entre las cosas que nos propone Amón, la escultura, es el mundo en el contexto artístico en que se inserta. No es solamente la cosificación del objeto, sino sus importantes connotaciones, el juego de relaciones a que da lugar lo que hace significativo estas piezas. La aplicación de conceptos como posible explicación del hecho escultórico se convierte en el metalenguaje, la metaescultura, en que podemos encontrar y asumir realidades, —¿es lícito el plural?—, más allá del mero hecho estético e incluso ético.

Pero, a pesar de todo, el pensamiento de un artista debe ser rastreado en sus obras. Cada obra de arte resume el pensamiento que guía al artista en su asumir la vida. Lo subjetivo queda al fondo y sólo mediante un esfuerzo superador alcanza el artista lo objetivo, esto es un punto desde el cual, valiéndose de la intuición no menos que de la subjetividad trascendida, puede alumbrar un método que le permita la flexible creación de obras en las que la anécdota y la trivialidad ceden paso a una totalidad cuajada a una verdadera visión en la que se condensan planteamientos dolorosos, cóleras y éxtasis, y la plena rebelión ante una realidad que no está formada por hechos reales, sino que aparece maciza, prieta e inescrutable. De ahí que el arte del artista verdadero no sea, como muy comunmente se supone, goce y satisfacción, sino dolor y tristeza ante un destino que una y otra vez se escapa.

Pero, llegado a este punto es preciso remontarse a los orígenes, preguntarse de dónde partió Amador, hace años, para alcanzar sus creaciones cimeras. Ha caminado Amador, como muchos otros artistas, desde el grito a la serenidad, desde la desesperada expresión hasta la no menos desesperada búsqueda y hallazgo de sus actuales paradigmas.

Recuerdo que hace años, bastantes, pero no tantos como debiera, era frecuente preguntarnos a los artistas no figurativos, si, anteriormente, habíamos hecho figuración y la índole de ésta. Y quienes así procedían mostraban gran interés en conocer aquellas etapas. No procedo yo así con Amador; pero es preciso para la coherencia de este escrito contemplar y situar la obra del primer Amador.

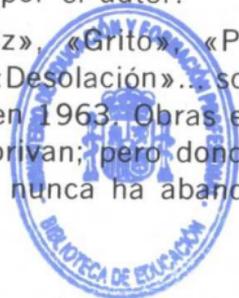
Si hemos visto como el material es solamente vehículo en las obras actuales, al remontarnos en el tiempo podemos apreciar que el material y la temática importaban mucho al primer Amador.

—¿Cómo se te ocurrió esculpir?

—Siendo yo muy niño me pedían los amigos que les hiciera, en madera tallada a navaja, horquillas de gomero. Luego trabajé como aprendiz en una carpintería de carros donde me enamoré del hierro de las llantas y de la madera de los radios (7).

En la declaración anterior se condensa el espíritu que animaba las obras tempranas de Amador. El material, lo telúrico, seducen a nuestro escultor. El espacio, tan definidor por otra parte, de grandes parcelas de la mejor escultura contemporánea, entra en la obra; pero no es todavía concitado por el autor.

«Totem», «Cosmos», «Cruz», «Grito», «Plegaria», «Mujer», «Trapezio», «Pez», «Desolación»... son títulos de obras primeras expuestas en 1963. Obras en que la expresión, el expresionismo, privan; pero donde habita también una sutil poesía que nunca ha abandonado a nuestro escultor.



La mujer y el trapecio, la escala y la base se complementan. El espacio juega también, pero su función es accesoria, sometida al tema. Es cierto que el cuerpo de la mujer aparece taladrado en cuatro puntos; pero no lo es menos que esos cuatro puntos poseen significación idéntica. El rostro, los senos, el vientre. La mujer no tiene brazos, y su esbozado escorzo aparece en función «imitativa».

El «Pez» de Amador nos mira desde su equilibrado ojo. Un desafío al ingenio se resuelve en esta pieza. Hay veces en que el arte es arte sin dejar de ser, por ejemplo, pez.

«Representante de su tiempo quiere captar fuerzas y espacios, lo inmutable y lo fugaz, lo que está en el hombre y lo que pesa sobre el hombre, la pureza del ritmo de la pureza.» (8)

Pese al tiempo transcurrido el anterior aserto podría servir también para definir al actual Amador. Vemos así como a través de estilos y depuraciones el hombre y el artista permanecen fieles a su origen, a su vocación, a su vida.

Pero pronto Amador descubriría que a pesar de todo, el hombre está condenado a su condición y sólo obras humanas pueden salir de sus manos. Lo humano soterrado es doblemente auténtico, la aspiración del arte es múltiple y una. Grito y cifra esconden en su entraña tanta falacia como verdad-objetiva. El propio goce puede ser verterse en la obra; pero no nos libera. Es preciso algo más y el escultor lo sabe. Su trabajo le exige el contacto con lo primigenio.

El paso siguiente serán las tensiones. El difícil equilibrio de una piedra que pende al final del recorrido de un hilo de acero, capaz de ser balanceado todo por el más leve soplo del viento. Participan del vuelo del acento y del grave instante en que se tensa el arco. Pero suponen en el total desarrollo de Amador, la leve acotación primera del que será un gran protagonista: el espacio.

Ya por entonces se escribió, «Pero hay sobre todo energía, que es la proyección material del entusiasmo, y también potencialidad. Por una parte, la obra de Amador —cuyo tamaño real nadie sospecharía si la juzgara fotográficamente— está como en una tensión magnífica, dispuesta a dar el salto más monumental, como un tigre encogido.» (9)

Cada obra de Amador supone un replanteamiento, una puesta en cuestión de todas las anteriores. Si las tensiones móviles circundaban estructuras estáticas, si la acotación espacial se colmaba de sentido, si se establecía una dialéctica dinámico-estática, cóncavo-convexa, centrífuga-centrípeta, todo ello constituían aproximaciones a una mayor comprensión o mejor dicho, a la comprensión. Comprender aquí, sería adecuar lo nuevo, objeto de comprensión, a lo ya comprendido. En una ideal superposición la diferencia sería la ampliación del sentido, un paso más de Aquiles; pero ¡ay!, no bastante para alcanzar a la tortuga.

Amador recorre en escaso tiempo toda una escala de acordes materiales. De la madera, del hierro, al plexiglás. No se hable de humanidad. ¿No es más humano, si cabe, el plexiglás que el hombre crea que la madera que del árbol extrae? Una especie de agitación febril sacude todo su ser, la ansiedad le domina. Ha descubierto el espacio, pero quiere, escultor al fin, respetar el bloque, dominar la forma. Llegarán pronto sus obras de plástico transparente, en las que el espacio es visible, encerrado en su jaula, pero al modo de los modernos zoos, en libertad aparente.

—Actualmente empleas mucho el plástico. ¿Qué te empujó para abordar este nuevo material?

—Sencillamente, porque el espacio interior, es decir el hueco no se puede ver en una escultura en hierro o madera. En cambio sí en el plástico, por ser transparente.

(Lo que pasa es que este espacio «plástico» a pesar de su transparencia «aisla» en cierto modo la escultura que va dentro y haciendo cuerpo con ella delimita así un espacio irreal, fantástico e imprevisible. Ese jugar con dos espacios me parece el máximo alarde de la escultura de hoy, que dando una vuelta de campana a los conceptos tradicionales y convencionales sustituye el bulto por el vacío. En este menester Amador se muestra muy a sus anchas, pues creo que este espacio «vacío» lo maneja como nadie pues lo vive en las mismas entrañas y ésta me parece la mejor definición de un escultor.)» (10)

La contestación de Amador a la pregunta acerca del por qué emplea el plástico es clara, sencilla y concisa y nos sirve para darnos cuenta de unos de los fines constantes en su obra: la sencillez y la claridad, la manera directa de abordar y resolver cada obra.

Creo que es Amador el primero, o al menos uno de los primeros escultores españoles en utilizar en su obra el plexiglás. Otro en su lugar hubiera fatigado a este material, utilizándole hasta la saciedad, pero Amador no pretende ser el pionero de andar por casa; sino realizarse como escultor.

Vivir las entrañas del espacio vacío es, como señalaba Cirilo Popovici, la mejor definición de un escultor.

Definir un espacio, hacerle y hacernosle mensurable es hazaña digna de una vida y Amador nos ha hecho posible y patente no sólo este espacio, sino también el método por el que se llega a él. En la ambivalencia espacio-forma, que Amador propone y resuelve, se salva, sin embargo, algo que en cierto modo tendría algo que ver con el desgastado término de inspiración y que es la intuición que salva a la libertad del creador. Sólo crea quien es libre. Pero en arte ocurre frecuentemente que la libertad no es libre y hay que liberarla. La obra de arte se constituye en gran medida de aherramientos y renunciaciones. La primera elección nos

esclaviza, la segunda nos condiciona, la técnica puede aprisionarnos y hasta ahogar la creación. Y, sin embargo, sin elección y sin técnica la obra no es posible. He dicho la obra, no el arte. Tal vez un arte sin obras sería la solución, pero no existe o no existe todavía. Si todo esto es cierto para todo el arte, el drama se agudiza en la escultura. Nada hay tan material como una estatua. Por eso la escultura empieza por desmaterializar. El concepto de espacio es relativamente reciente en la escultura occidental. Conseguir que lo material se penetre de espacio, construir con el espacio en lugar de con la materia. Interdicar lo fluente lo justo para su comprensión poética es algo más que una empresa artística, es des-encubrir el sentido último de la existencia toda. El arte posee sus reglas, que nunca pueden ser vulneradas. Cuando las reglas se conculcan no se vulneran: se inventan. Por eso la auténtica creación artística es imprevisible y el objeto artístico es un necesario estigma.

En 1966, Amador escribe cosas como:

«Aquí mis últimas piezas, mis últimos «juegos».

Escultura redonda.

Escultura móvil.

Escultura dinámica.

Son consecuencias de etapas experimentales, de «juegos» anteriores.

Amo todo oficio.

No soy escultor de oficio (ocupación habitual, mecánica) pero sí conceptual, espiritualmente.

Mis objetos anteriores eran unos objetos móviles dentro de unas cajas de plástico. Se creaban así unos espacios interiores, contenidos en formas geométricas y visibles por la transparencia del material.

Pensé en la esfera como objeto o escultura perfecta donde nada sobra ni nada falta.

Corté la esfera diametralmente e hice un disco.

Al disco le agregué volúmenes y le arranqué algún espacio.

En otro disco, perforándolo por el centro, llegué al encuentro de un espacio interior para ver la luz dentro de él.

Cogí otro disco y en el anverso produje una gran oquedad céntrica; por el reverso hice dos perforaciones excéntricas y encontré un punto luz fuera del disco.

Siguiendo las formas geométricas puras (un cuadrado) hice un espacio circular igual al disco.

Roto diametralmente pude observar volúmenes distintos según su forma de colocación de estas dos partes, que junto con el disco, es un juego tanto para el creador como para el espectador. Queda incorporado así el espectador a mi escultura. Otra y otra vez saco una sección apenas perceptible de la esfera.

Dejo en el centro con toda pureza y sin mixtificaciones la escultura oteiziana como máximo respeto y admiración a su creador. Manteniendo su dinámica esférica rompo trozos que doblados a 90 grados crean volúmenes exactamente iguales a los espacios de donde han sido desplazados.

Conservamos así todas las características de la esfera, pero a mi entender con la fusión de la escultura del siglo XIX y XX. Es decir volúmenes y espacios interiores, pero no sólo por disposición de equilibrio ni formas arbitrarias, sino de manera racional, diríamos metafísica, si se me permite la expresión. Y... sigo «jugando». (11)

En este mismo catálogo Amador coloca la frase de Schiller «Sólo juega el hombre cuando es hombre en todo sentido de la palabra, y es, plenamente hombre sólo cuando juega». La frase procede de la Carta XV de «Cartas sobre la educación estética del hombre» y también Luckács la ha comentado.

Es en estas calendas, sobre 1966, cuando la obra de Amador despliega la actividad que le va a hacer llegar

a ser. Jugando con espacios múltiples, con espacios inscritos en otros espacios, transparencias del plexiglás en cuyas láminas se recortan y reflejan espacios, espacios reales e irreales que se interpenetran e incorporan, ser-no ser, sombras, invitadas de excepción, que rotundizan los volúmenes. El pensamiento, creando recovecos, deja al espacio discurrir sin silbar por entre las estructuras tensas y tirantes, tramas enardecidas al tacto de nuestra mirada. Feroz encuentro en cada ángulo del que brota la armonía. Geometría en celo, donde la medida encuentra en la nube solo contrapunto. No hay más luz que la luz ni más medida que la estatura real de cada pieza. La verdad rasga la muerte y por un instante la vida ilumina; después el silencio de nuevo nos devuelve al morir cotidiano, al diario espanto de lo inasible. Las formas para el vuelo aquietan su sentido y se asientan en la mágica nervadura prevista por el escultor. La estatua al ser difiere de nosotros, lo ciclópeo de su realidad es la medida que, independiente, musita en el tiempo del aire, del agua, del calor o del frío; el léxico de la voluntad.

De la necesidad de indicar con formas estáticas el dinamismo del giro, el tránsito de lo cerrado a lo abierto es lo que llevará a la ineludible función en su evolución del espacio mensurable.

«En el espacio quieto surge una forma, y gira.

Gira el espacio, ya, se dinamiza todo el ámbito, se adelgaza, se afila, rompe un aire la luz, entre la sombra, también táctil, el hombre puede respirar tranquilo, acaso con la angustia última que entraña lo luminoso y lo oscuro imbricado.

Esa forma proyecta su volumen rotundo.

Pero hay formas que suenan en el puro vacío. Que conforman la densidad de la materia maleable, y la proyectan hacia otros espacios asequibles, infinitos, sin materializar; que constituyen nuevos ámbitos, posibles para la meditación y el reposo.» (12)

Espacio, giro, ámbito, sombra, luminoso y oscuro... Diríase que Amador esculpe con lo circundante. En su obra hace entrar no sólo el material de que ésta está compuesta; sino también cuanto alrededor se encuentra, lo fluente se inserta en sus obras, se imbrican e implican múltiples factores. Nos señala desde la pieza que el mundo existe. La pieza ordena y configura, dijérase que todo el cosmos se confabula y acude al muḏo exorcismo, que la pieza exhala en torno suyo un mensaje de orden, de libertad, de ley interior. Amador ha alcanzado progresivamente, paso a paso, peldaño a peldaño, algo tan definitivamente definidor de un artista como es crear una ley. Quien hace la ley hace la trampa. Así reza el viejo refrán popular. También podríamos afirmar que es válido en arte. El arte, suprema trampa. ¿Dónde lo efímero del juego, la grandilocuencia de la ceremonia, lo real reflejado y nuevamente real de otro orden, etc., se da cita más que en el arte?

En otro lugar he escrito: «El arte, hoy más que nunca, es una figura entre la vida y la muerte. Participa de ambas y, en cierto modo pone vida en la muerte y muerte en la vida. Pensar, pesar, medir, gotear, chorrrear, trazar, frotar, enlucir, y bruñir, cortar y pegar, pegar y despegar, lijar y forrar, dibujar y pintar, colorear y ennegrecer; todo ello y muchas cosas entren en la obra de arte, en el objeto de arte, en la cosa artística, en la creación artística; en la egregia y banal, absurda, inoperante, inmanente casi siempre, trascendente casi nunca, en la auténtica realeza que nos traspaşa y trasvasa desde la irrealidad a la realidad, desde lo impreciso a lo preciso y viceversa, a la ambigüedad esclarecedora y nítida.» (13).

Ha jugado Amador, como vamos viendo, con múltiples formas escultóricas, casi diría con todas las formas contemporáneas. Ha utilizado material y lenguaje de la época que le ha tocado vivir, hasta encontrar su propio idioma, aportar sus métodos y medidas, ins-

talar el pensamiento escultórico, artístico en un contexto donde la pureza abrasa. «El hielo también quema», decía Valery. Pone y quita, traslada, gira, invierte, permite circular espacialmente una fantasía creadora de primer orden, nos propone la pieza como un sencillo problema estructural. La geometría en sus manos vive y vibra; el material más macizo se hace transparente por obra y gracia de un orden adecuado; el material transparente (ya vimos el plexiglás) es férreo contenedor de mínimos cuerpos, acotador de espacios que se nos muestran significativos y sugerentes.

En 1969 participa en una exposición en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. En dicho Centro había tenido lugar un Seminario, «Generación automática de formas plásticas», por el que Amador se había interesado, aunque sus obras habían sido realizadas sin ayuda del ordenador electrónico. En el catálogo de esta muestra podemos ver en un cuadro esquemático la evolución de Amador. Es de este modo:

### **1958**

— Temática. Primitivismo. Materiales: bronce y madera.

### **1959**

— Apertura de espacios en la figuración. Sustitución del volumen por el espacio.

### **1960**

— Abandona la representación del objeto. Búsqueda de delimitación del espacio que circunda a los objetos por medio de tensiones de alambre acerado. Materiales: hierro.

### **1964**

— Incorporación del móvil. Utilización del plástico, agua, vida vegetal, hierro y madera.

**1965**

— Racionalismo, dinamismo con desmaterialización de la esfera y el disco.

**1966**

— Escultura redonda. Hierro, bronce y piedra.

**1968**

— El módulo como forma de humanismo.

Todo este camino recorrido, camino de obra válida, ha sido jalonado no sólo por el éxito de la pieza lograda, sino, y es a mi ver más importante, por lo que cada momento tiene de preludeo del siguiente. Obra en marcha, obra en continuo ascenso.

Señalado ha quedado como el plástico encuentra en Amador uno de los primeros cultivadores españoles. En alguna pieza el agua y la propia vida vegetal irrumpen.

En la desaparecida Sala Nebli expuso una pieza consistente en un recipiente de plástico, con agua, con pequeñas piezas colgando en su interior y en el transcurso de la exposición creció un nenúfar.

Desde el expresionismo del principio, a través de las diversas llamadas e incitaciones espaciales, a la vida real, auténtica, naciendo y creciendo. Después el racionalismo, como una llamada al orden. Lo orgánico no debe desbordar al autor. Lo dinámico insertado, transformado y transformando. La esfera, el disco. La redondez, la «escultura redonda».

«De mi escultura redonda», es precisamente el título de un escrito de Amador, que figura en el catálogo de su exposición en Madrid (Sala Nebli) en 1966.

Transcribo íntegramente este texto; pues nos ayuda sobremanera a «ver» el pensamiento de Amador en aquellas fechas y nos lo muestra preocupado, incluso

en problemas ajenos a la mera creación artística. Veamos:

«Si bien la palabra más válida del artista es su propia obra, cuando esta parte de premisas mentales o técnicas, nuevas o arcanas, debe el artista declarar su punto de partida y explicar, con mayor o menor ciencia y estilo el proceso de gestación de su obra, para colaborar a la exacta comprensión de su arte por el espectador. Cumplir un deber social es el único motivo de este breve prólogo a mi escultura redonda, con el que no intento proclamar el manifiesto de una nueva doctrina plástica para un «ismo» más.

Hablo de escultura redonda, o esférica, donde los volúmenes escultóricos, sus desarrollos en el espacio y sus proyecciones dinámicas y lumínicas responden a las leyes geométricas de estructura de rotación y generatriz de la esfera.

Conocida ya la evolución de mi escultura hasta la fase actual, se comprenderá fácilmente mi nuevo punto de partida —no apriorístico y caprichoso sino conquistado mental y plásticamente en la ascésis artística de no detenerse en lo bello logrado para descubrir las razones profundas de la materia en que se trabaja y de la forma que se elabora: la esfera. La esfera es el objeto escultórico por excelencia, al que nada falta, al que nada sobra. La esfera es móvil, dinámica... Llena de posibilidades.

Cortando por cualquier círculo máximo se obtiene de la esfera un disco. Seccionando el disco, a su vez, por el diámetro y soldando las dos mitades por el centro del diámetro, con los dos diámetros perpendiculares entre sí (desplazamiento central de  $90^\circ$ ), el disco conserva las propiedades de la esfera.

De esta primera experiencia deduzco la contracción de la esfera a disco, base de todas mis formas, y el módulo de  $90^\circ$ , reconstructor de la esfera a partir del

disco, clave de todos los desplazamientos de las formas intraesféricas.

Con el módulo descubierto, procedo a desmaterializar sucesivamente las partes del disco, dejando en ellas vacíos equivalentes a los planos desplazados. En este segundo proceso, operando también sobre las paralelas de menor diámetro de la esfera sobre círculos excéntricos, descubro el dinamismo de la luz dentro y fuera del disco en la reconstrucción genética y análisis geométrico de la esfera: una perforación céntrica y otra excéntrica en el anverso originan un punto de luz interior; dos perforaciones excéntricas y una gran oquedad céntrica crean un punto de luz exterior...

Así es la esfera hacia dentro, como objeto escultórico; si trato de proyectarla hacia afuera, de comprometer en su dinamismo el espacio exterior y, lo que más me interesa, complicar al espectador en la realización de la esfera, **invitarle a que juegue**, a que él mismo realice sus esculturas con estos simples elementos de plásticos, participando en mi obra abierta, vinculo el disco al material y al espacio volumétrico del que ha sido extraído: un cuadro, por ejemplo, un exágono...

Dentro de ellos con sus desplazamientos, secciones, puntos de luz..., gira el disco, generando infinidad de formas, patentizando la vida oculta en toda geometría.

He proyectado la experiencia escultórica de la esfera a otros volúmenes, así la pirámide —elemento arquitectónicamente ideal por desaparecer en ella la angustia del habitat sin visión celeste— arrancada en su desarrollo al disco, creando un espacio habitable y una escultura netamente espacial.

Quien haya leído estas líneas y seguido simultáneamente el proceso sencillo de mi escultura redonda, ahora expuesta, habrá descubierto ya, seguramente, mi interés por hacer un arte sin énfasis genial, un arte al

alcance de todos, capaz de ser seriado en sus **piezas** ahora **únicas**, capaz incluso de ser realizado, variado y superado por quién se interesa por estos problemas.»

Vemos a lo largo del escrito algunos puntos a los que me he referido anteriormente y otros nuevos, que nos ayudan sobremanera a centrar la figura de Amador en relación a su obra.

Así en el primer párrafo Amador justifica todo el trabajo por lo que él denomina «cumplir un deber social»...

Piensa que es preciso que el artista explique al público sus intenciones y puntos de partida y llegada y aclara que no se trata de un manifiesto.

Insiste, como en casi todos sus escritos, en el juego. Invitarle a que juegue, dice refiriéndose al espectador, al que incita a que participe en la obra escultórica.

Si en todo el escrito, si en todos los escritos, podemos apreciar la modestia del escultor; el párrafo final nos lo aclara de manera definitiva, «hacer un arte sin énfasis genial, un arte al alcance de todos...», son sus palabras. Desgraciadamente todos no quieren alcanzar su arte, pues lo que Amador no puede dar al público es sensibilidad y nunca verán más que piezas geométricas. Para mucha gente, todavía, la obra de arte es, ante todo, un producto de habilidad manual para copiar algo —cabeza, árbol, agua, etc.

Incluso alude al múltiple. Nos brinda sus ideas, el producto de su trabajo y de su investigación, nos lo explica, lo pone a nuestro alcance.

## EL JUEGO

En casi todos sus escritos, declaraciones y entrevistas, Amador menciona el juego como una de las fuerzas motrices de su escultura. Invitar al espectador a que juegue, incitarle a que participe en la obra escultórica. Todos los juegos el juego, podríamos decir paro-

diando el título de Cortázar. Efectivamente, el arte de hoy posee una buena parte de, o procedente de, elementos lúdicos. Si el arte imitativo se podría asimilar a algunos juegos de los niños, el arte no imitativo posee buenos puntos de coincidencia con otros juegos. No es raro encontrar elementos azarosos en ciertas obras de arte. No es tampoco extraño encontrar obras de arte que posean reglas propias, como tantos juegos; reglas que, por otra parte, nada son arrancadas de su contexto en uno y otro caso.

Es preciso aclarar que el juego no es sólo espuma.

Referido a la obra de Amador específicamente, hemos podido contemplar a lo largo de su evolución evidentes muestras de profundidad y seriedad en su trabajo, ahondamiento en su investigación y en sus resultados.

Cuando Amador perfora los cuerpos en sus primeras obras, busca una intuida dimensión espacial, está lejos de la imitación indiscriminada, no selectiva, de los hábiles artesanos que tantas veces se nos proponen para su admiración como artistas; pero «juega» un factor esencial para la comprensión de la obra y es el conocimiento que él posee, y en el espectador supone; de los avatares de la escultura contemporánea. Cuando ejecuta sus piezas de plexiglás, lo transparente del material y lo preciso de la estructura se complementan con el «juego» de la luz que ilumina la pieza. Poseen éstas una cualidad cambiante, sus bordes se irisan, se afirman o se hacen inciertos, una imaginada demora de un perfil hace el tiempo presente, así «jugamos» y juzgamos estas obras. En obras posteriores, Amador, «juega» con formas geométricas. Cuadrados, círculos, cubos, esferas, que descompone y compone nuevamente. Es en esta recomposición donde recae el acento lúdico. Conviene señalar como Amador elude en estas descomposiciones-composiciones, casi de modo sistemático, el fraccionamiento paralelo; esto es el sacar de una forma cuadrada otra forma cuadrada, paralela en

sus cuatro lados. El sistema ha sido utilizado por Josef Albers en su serie «Homage to the Square», «en el cual él hace experiencias con un diseño simple constantemente repetido donde los cuadrados mayores contienen cuadrados menores que van decreciendo en tamaño. La forma más flaca que se puede colocar en un cuadrado es otro cuadrado menor, pues sirve de eco para el contorno más fuerte del cuadrado mayor, como está de moda en los cuadros que imitan «blancos» de tiro. Debido a la flaqueza extrema de tales diseños, la interacción de los colores sobresale mucho.» (14).

Esto es cierto, pero conviene resaltar que Albers investiga sobre color y no sobre la forma, por lo cual la indiferencia hacia ésta es querida por el autor. No es éste el caso de Amador, que en la más simple de sus formas, bien por su relación con otra o bien por sutiles desplazamientos consigue insospechados enriquecimientos.

Continuando con la busca de elementos lúdicos en el arte de Amador podemos contemplar como muchas de las piezas recientes no poseen una definida posición; esto es, no tienen caras preconcebidas para su contemplación, pudiendo por lo tanto ser colocadas de cualquiera de las maneras posibles. Este dato, creo yo, posee la suficiente entidad lúdica para precisar de más extenso comentario. En su libro «Homo ludens», Huizinga rastrea la esencia y significación del juego como fenómeno cultural. El lenguaje, la guerra, el deporte, el derecho, la filosofía, la figuración poética, el arte, etc., son examinados a la luz del juego. No concede un gran papel al juego en las artes plásticas que él deriva más bien hacia una actividad manual y artesana. Publicado en 1938, desde entonces, creo yo, el papel del juego en las artes plásticas se ha acentuado. De todos modos, ya entonces el «arte de vanguardia» poseía más connotaciones lúdicas que las que Huizinga refiere.

El juego del juego en el arte no es menor, tal vez

mayor, que en otros aspectos de nuestra existencia. ¿Será aventurado afirmar que el hombre juega y es juguete de sí mismo? No son solamente las manifestaciones lúdicas para entretener ocios, para distraernos o divertirnos. Lo lúdico es una dimensión que encontramos frecuentemente donde menos podíamos esperar. «El juego no es solamente una de las fuerzas fundamentales, una de las configuraciones. Las penetra todas, las engloba: todas «son» del juego y «hacen» el juego, que no es el de alguien o el de algo. Fuera del juego del mundo nada ni nadie se esconde detrás de las máscaras. El juego tampoco debe oponerse a las actividades serias y rentables. Descubre el velo que cubre la diferencia y la indiferencia con respeto a la unidad, la deferencia y la indeferencia.» (15)

Eugen Fink (16) en su interpretación de Nietzsche nos remite abundantemente al juego. Dice: «Sin embargo, queda **sin resolver** la cuestión de si, en la intención básica de su **pensar el mundo**, Nietzsche no ha dejado ya a sus espaldas al nivel ontológico de los problemas metafísicos. Un inicio no-metafísico de filosofía cosmológica se encuentra en su idea del «juego». Ya desde sus primeros escritos se mueve Nietzsche en la dimensión misteriosa del juego, en su metafísica de artista, en su heraclitismo de niño que juega con el mundo, niño que es Zeus, el **país paizon**. Nietzsche coincide aquí en muchos puntos con Hegel, quien dice en una ocasión que el juego, en su indiferencia y «en su despreocupación máxima, es a la vez la seriedad más sublime y la única verdadera». Nietzsche toca con ello su raíz común en Heráclito, pero no coincide con el metafísico Hegel. El idealismo de Kant, Schelling, Hegel ha tratado también, ciertamente, de múltiples modos la conexión existente entre la imaginación, el tiempo, la libertad y el juego, pero siempre ha presentado, sin embargo, la voluntad y el espíritu como ser primordial. En Nietzsche el juego humano, el juego del niño y del artista se convierte en el concepto clave

para expresar el universo, se convierte en la metáfora cósmica. Esto no significa que se traspase de modo acrítico la constitución ontológica del hombre a lo existente en su totalidad. Ocurre precisamente lo contrario. La esencia de hombre sólo puede ser concebida y definida como juego si al hombre se lo piensa desde su apertura extática a un mundo soberano y no como una cosa meramente intramundana al lado de otras, dotada de la potencia del espíritu, de la razón, etc., sólo allí donde se ve el juego del mundo, donde la mirada del pensamiento perfora el engaño apolíneo, donde atraviesa las creaciones de la apariencia finita para divisar la «vida» que forma, construye y destruye; sólo allí donde el nacimiento y la desaparición de las figuras finitas y temporales son experimentadas como baile y como danza, como juegos de dados de contingencias divinas, recubiertas por el cielo «inocencia» y el cielo «azar»; sólo allí, decimos, puede el hombre en su productividad lúdica, sentirse semejante a la vida del todo, sentirse entregado al gran juego del nacimiento y la muerte de todas las cosas e inserto en la tragedia y la comedia del existir humano. El mundo juega, juega como el fondo dionisiaco que produce el aparente mundo apolíneo de las formas existentes, y que «con golpes de látigo lleva las cosas finitas hacia el pasto»; juega configurando y destruyendo, entrelazando la muerte y el amor, más allá del bien y del mal, más allá de toda estimación axiológica, pues todos los valores aparecen sólo **en el seno** de este juego. Dionisos es el nombre empleado para designar este juego inefable del poder cósmico. En un apunte procedente de la última época dice Nietzsche: «El arte trágico, rico en ambas experiencias, es calificado de reconciliación entre Apolo y Dionisos: Dionisos otorga la más profunda significación al fenómeno, y, sin embargo, este es negado, y negado con gozo... en la aniquilación de la apariencia más bella llega a su cumbre la felicidad dionisiaca».

La suma felicidad dionisiaca del hombre consiste en la experiencia pánica que nos da a conocer la nulidad de todas las formas individualizadas, que reintegra lo individual al acontecer del juego de la individuación. Esta suprema felicidad de dionisiaco arrebatado está expresada ya en el fragmento de Heráclito que dice que el cosmos más bello es un estercolero removido. El terreno de la determinación metafísica del arte en cuento ente es visto desde la perspectiva de la sabiduría trágico-dionisiaca— la dimensión de la enajenación, el terreno de un mundo lúdico, de un mundo jugado y aparente. El hombre tiene la tremenda posibilidad de entender la apariencia como apariencia, y desde su propio juego sumergirse en el gran juego del mundo, y en tal inmersión saberse partícipe del juego cósmico. Cuando Nietzsche concibe el ser y el devenir como juego no se encuentra ya prisionero de la metafísica; tampoco la voluntad de poder tiene entonces el carácter de la objetivización del ente para un sujeto representativo, sino el carácter de la configuración apolínea. Por otro lado, con el eterno retorno de lo mismo se piensa el tiempo lúdico del mundo, que todo lo trae y todo lo elimina. El elemento alciónico de la imagen del superhombre alude al **jugador**, no al vilentador o al gigante técnico. En «Ecce homo» dice Nietzsche: No conozco ninguna otra forma de tratar con las grandes tareas que el juego: este es, como signo de grandeza, un presupuesto esencial». Pero el hombre que juega, el hombre que está estadísticamente abierto al dios Dionisos, dios que juega, dios informe y formador, no vive en el capricho de una libertad incondicionada; es partícipe del juego del mundo, y quiere, en lo más hondo de sí, lo necesario. Para designar esta voluntad que no es entrega a una fatalidad, sino participación en el juego, tiene Nietzsche la fórmula **amor fati**. En el ditirambo a Dionisos titulado «Gloria y eternidad» Nietzsche expresa la fundamental experiencia existencial de su poetizar y de su pensar como la **armonía**

## cósmica entre el hombre y el mundo en el juego de la necesidad:

«... emblema de la necesidad.  
Suprema estrella del ser,  
a la que ningún deseo alcanza,  
y ningún 'no' marcha;  
eterno 'sí' del ser,  
yo soy eternamente su 'sí';  
pues yo te amo, oh eternidad.»

La cita es larga, pero la juzgo necesaria pues vemos en ella repetidamente los aspectos lúdicos trascendidos a la oposición-aglutinación de lo apolíneo y lo dionisiaco que han sido asimilados a los estilos artísticos racionales y expresionistas de manera excesivamente amplia.

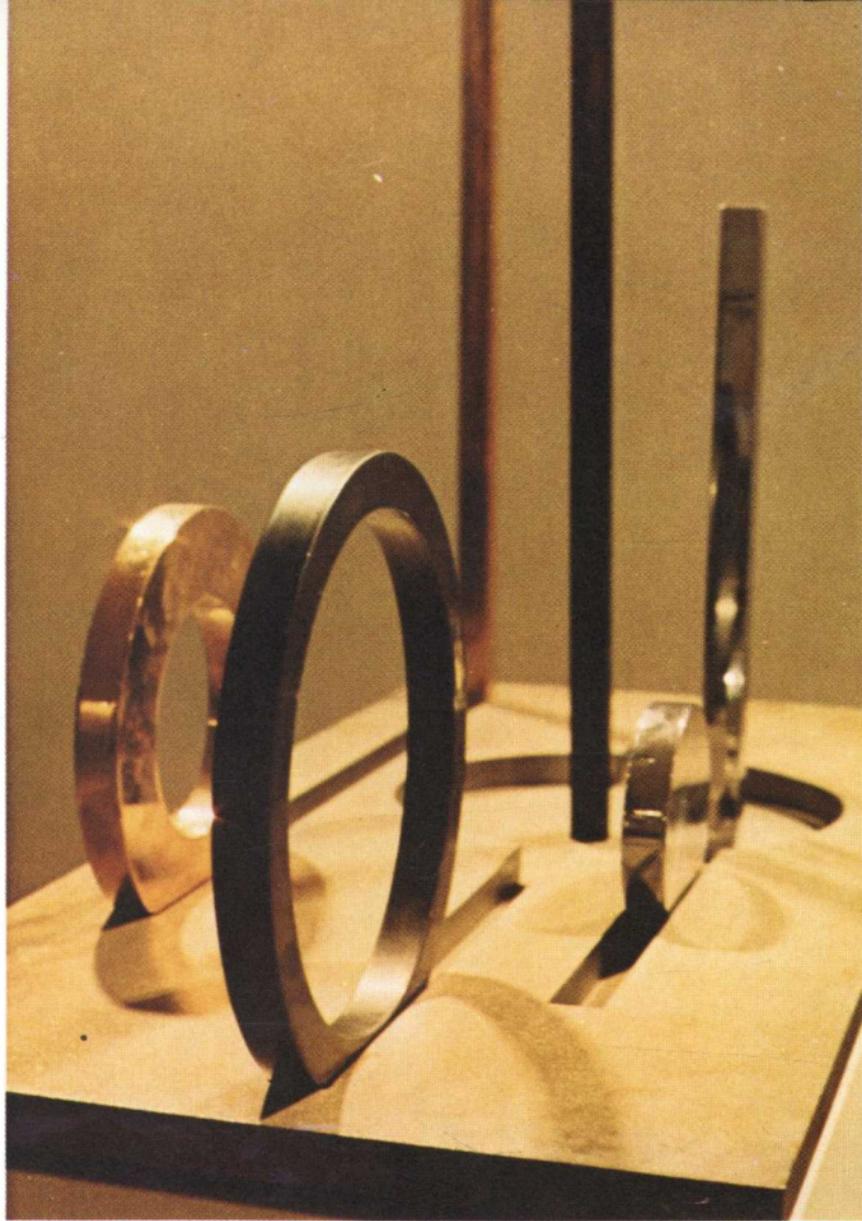
En el capítulo IX, «La dimensión estética», de su obra «Eros y civilización», Herbert Marcuse realiza un profundo análisis sobre concepciones acerca de la estética en Kant, Hegel y Schiller y vemos frecuentemente aflorar la dimensión lúdica. Trabajo y amor, serían idealmente desarrollados como juego en una sociedad no represiva, la sociedad preconizada por Marcuse e íntimamente ligada a Marx y a Freud.

También Heidegger ha destacado frecuentemente el papel preponderante del juego en la existencia humana, juego entendido no como pasatiempo o diversión, sino como dimensión metafísica. «La esencia del Ser es el juego mismo», llega a decirnos. ¿Se deja determinar la esencia del juego a partir del ser como base, o bien debemos pensar el ser y la base, el ser como abismo, a partir de la esencia del juego? Como vemos la dimensión lúdica, el papel del juego en nuestra existencia y en nuestra esencia ha preocupado a numerosos y antagónicos pensadores ¿tiene algo de particular que el arte de nuestros días acoja en la obra de los más preclaros artistas al juego como un importantísimo factor generador?

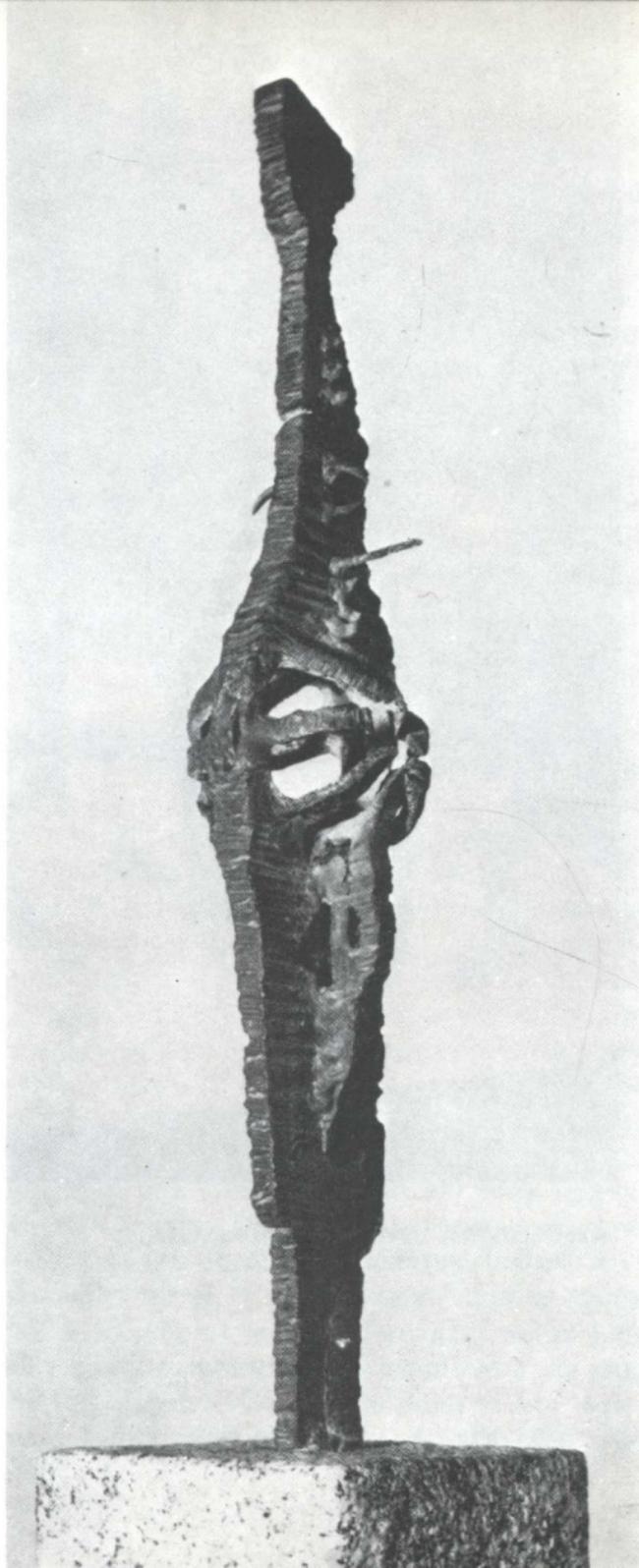
Amador procede en su escultura, en sus piezas, como si quisiera descubrir las reglas secretas de un juego desconocido. Para ello se vale en primer lugar, de su intuición, adiestrada en largos años de práctica, de intimidad con los mecanismos del arte. Arriba así a un cierto módulo, que modula el espacio, más no crea a partir de la repetición del mismo. Lejos queda del minimalismo, pero muy lejos también de los juegos ópticos de repeticiones de figuras. Cada pieza, tan generadora de ideas, es, curiosamente, lo que es antes que otra cosa. Encerradas en su mismidad, trascendidas a lo que son, se nos presentan, se nos proponen como totalidades generadoras que nos llevan a asumir nuestra existencia.

Amador plantea y nos plantea en su obra, preguntas previas a sus posibles respuestas. No ilustra con ello soluciones, sino que problematiza a partir del juego el origen y el reducto, el destino y la razón de ser.

Pero más revelador que cuanto pudiera decir acerca de este punto son las palabras del propio artista: «Los juegos se convertirían en arte si se consiguiese una estructura significativa que guarde relación con la estructura misma del objeto. La elaboración de una realidad adicional caracteriza la obra de arte». «Sacar los juegos de su ambiente, cambiarlos —por ejemplo— de tamaño, y exhibirlos en una sala de arte sería bastante para que estos objetos, habiendo perdido el fin para el que han sido inventados, adquieran el carácter de obra de arte. Tratar de conseguir por medio de estos juegos una mayor sensibilidad, hacer comprender que todos los objetos que nos rodean pueden ser muy bellos es una tarea del artista. Debemos aprender a encontrar belleza en las cosas no grandilocuentes, incluso en las cosas no bellas en sí. Hay que tener mucho cuidado en no caer en la noria fácil... Al realizar estos juegos en tamaño distinto interviene el escultor. Y lo mismo que como tal escultor no puede dejar a un lado su experiencia, tampoco puede dejar de ser niño. Debe-



Descomposición de un disco desde el plano

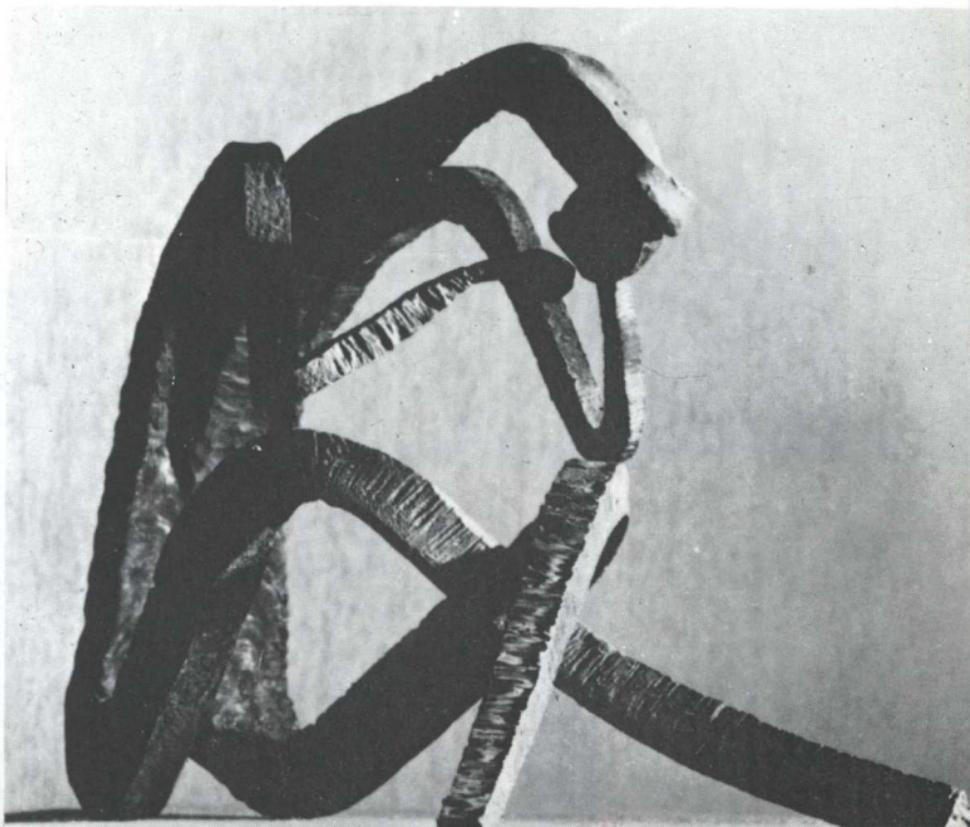


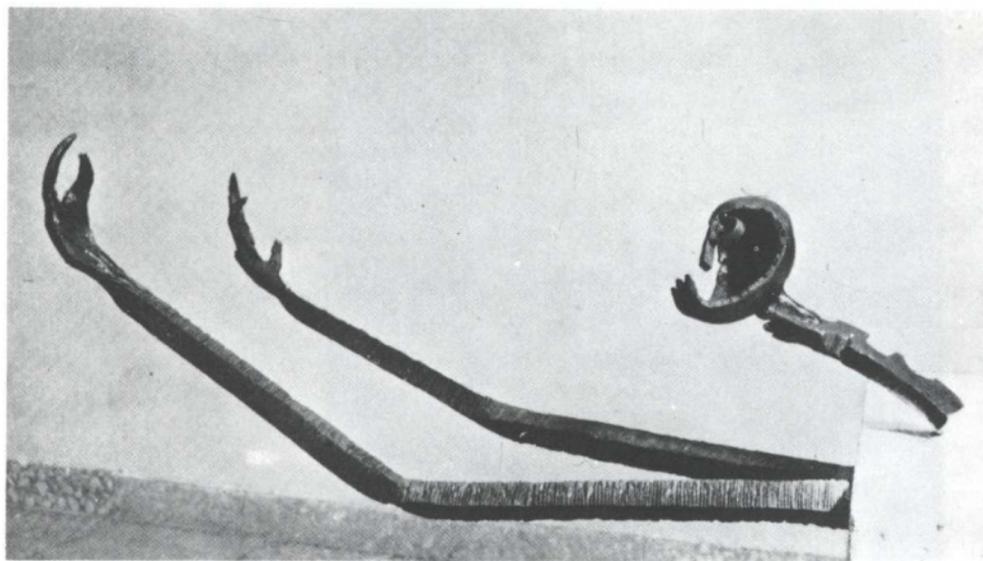
Entraña

Soledad

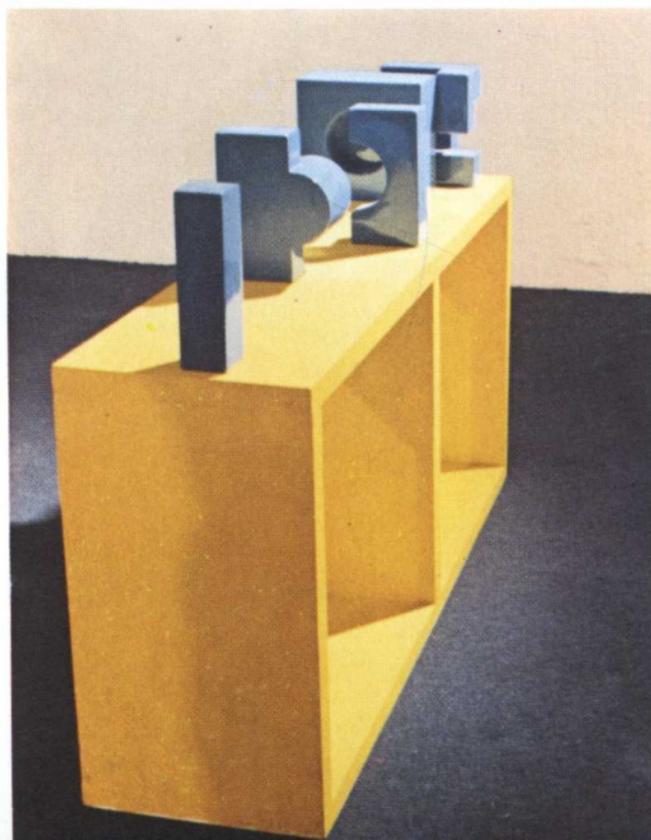


Desolación

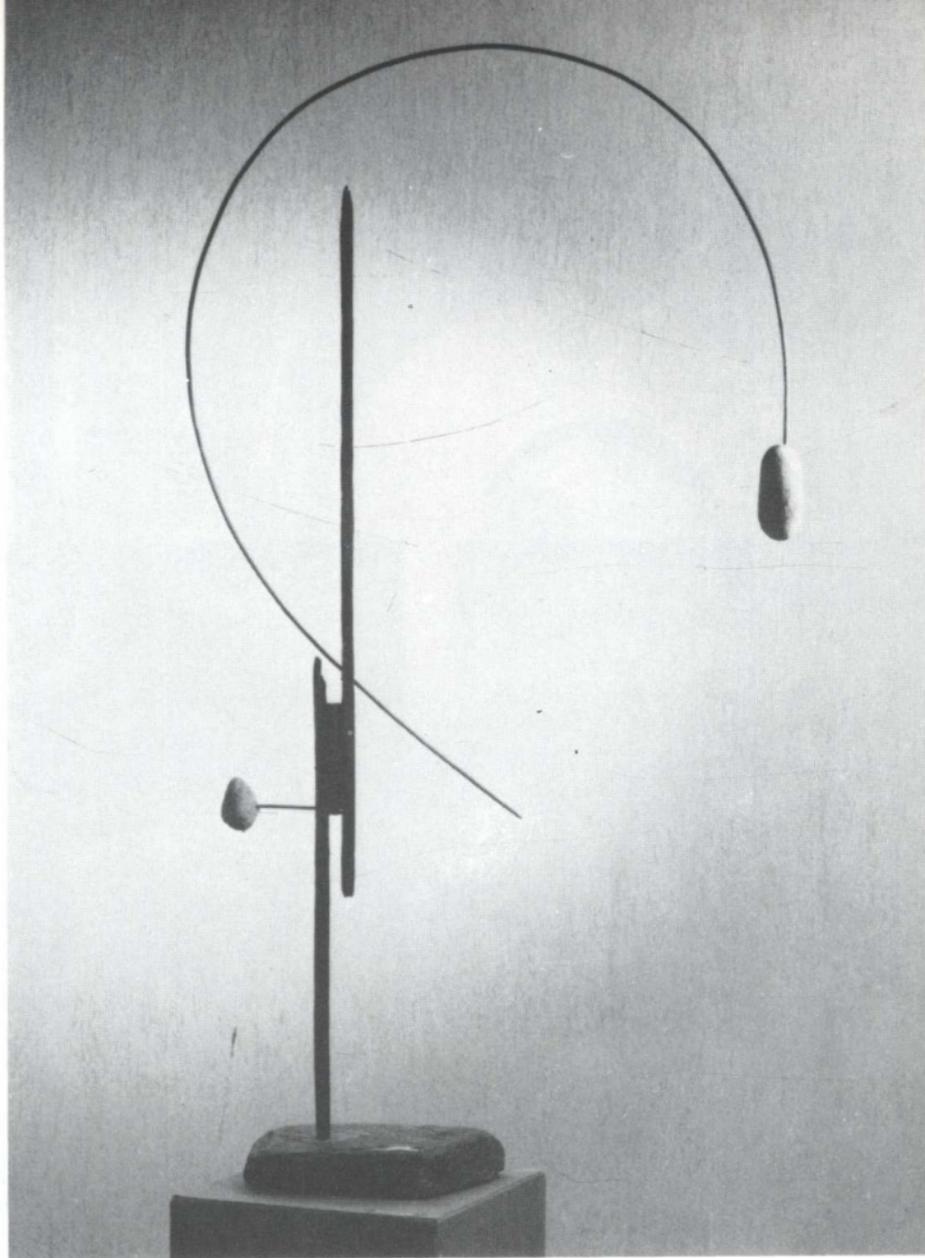




Grito



Apertura para participación  
de un Cubo por el Volumen

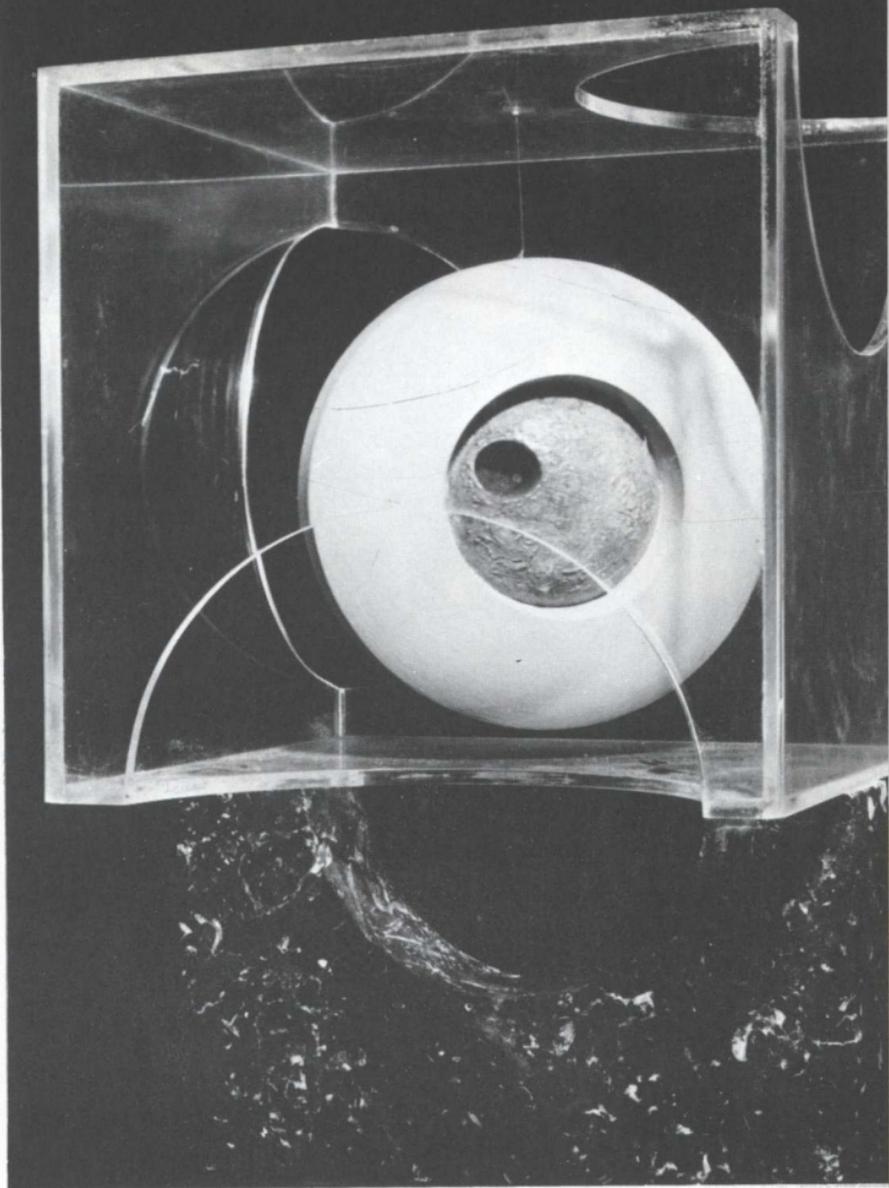


Tensión I

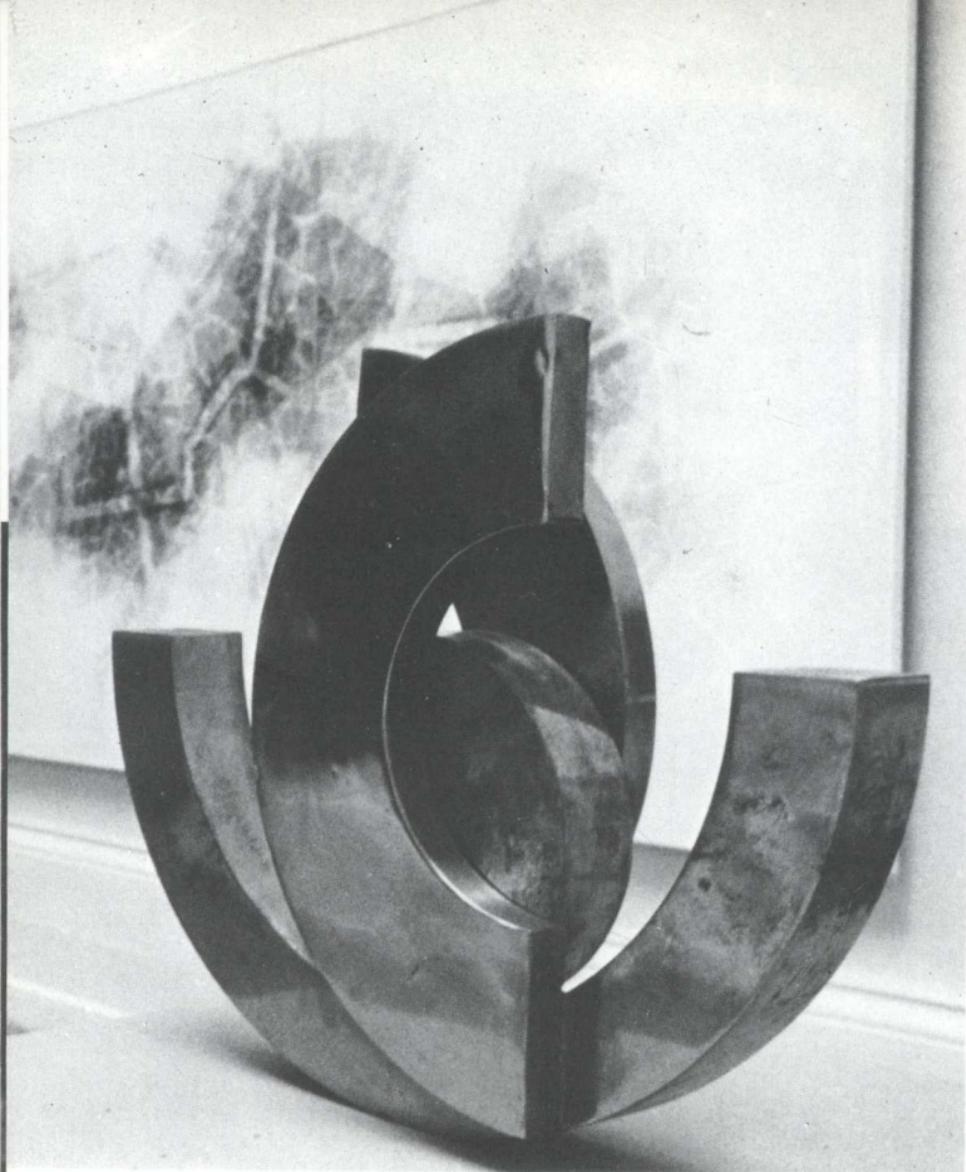
Tensión II



Móvil

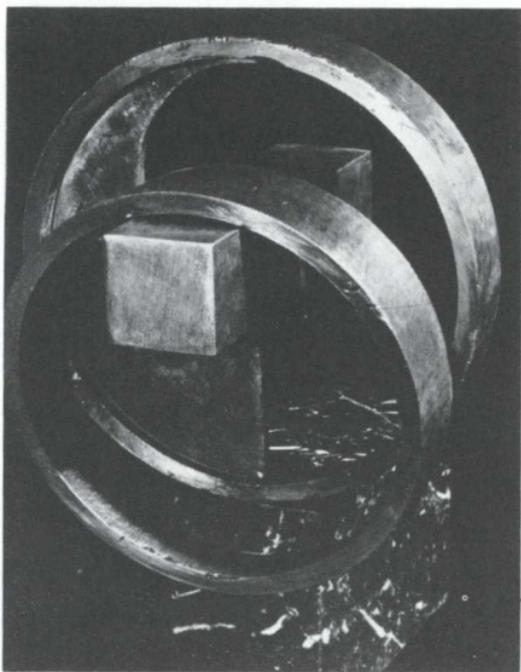


Móvil

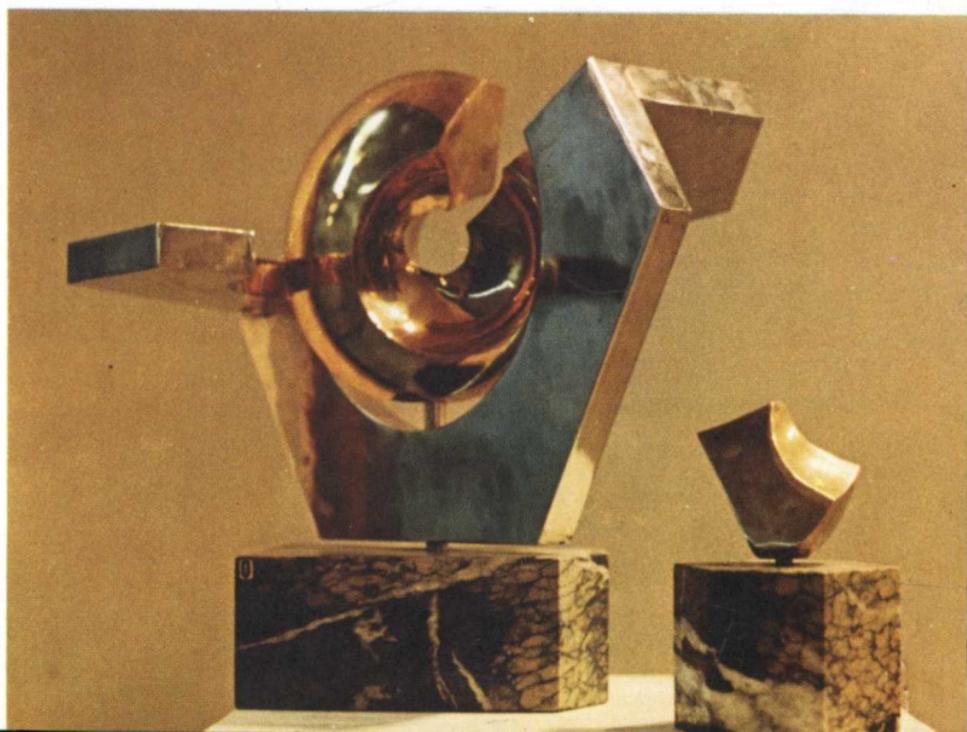


Descomposición de un Disco para movimiento mecedora

Rotura de un Cilindro  
con un Paralelepipedo

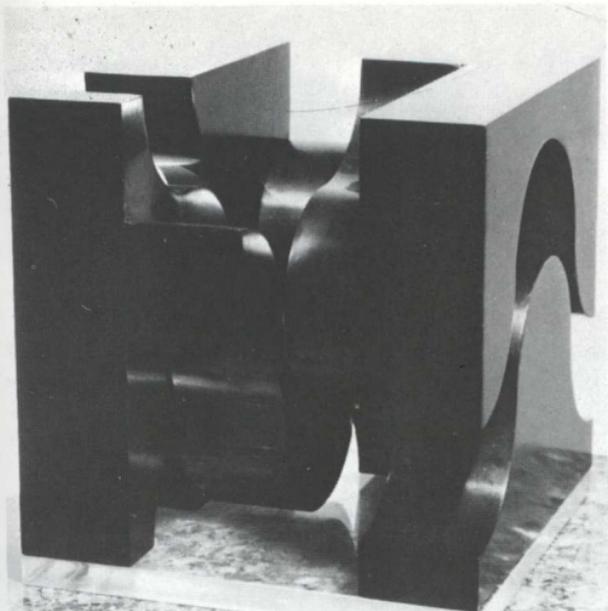


Encuentro de un puntoluz  
en el Disco desde un  
plano exagonal





Descomposición de un Disco



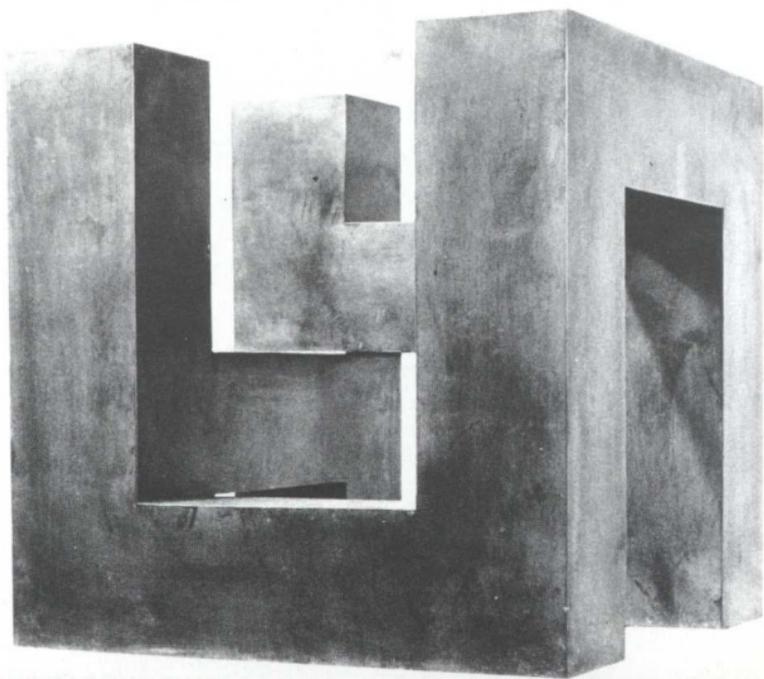
Cubo Módulo



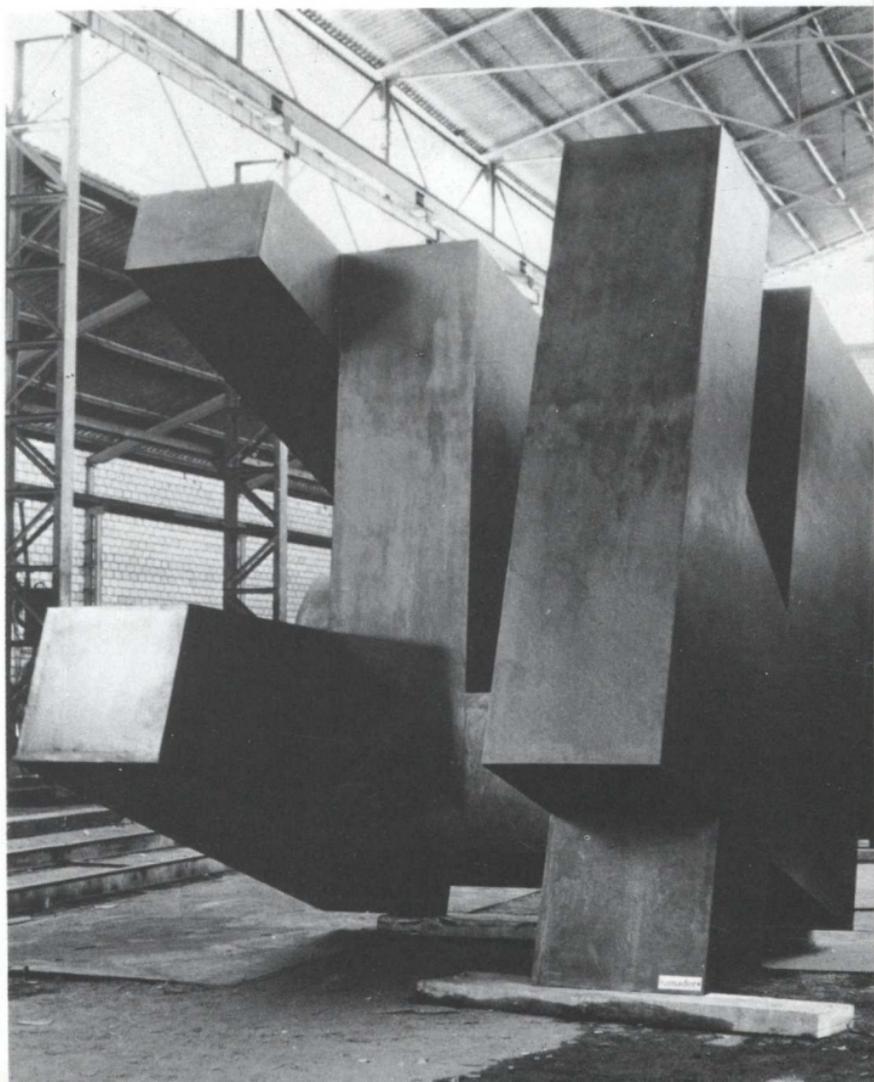
Cubo Módulo



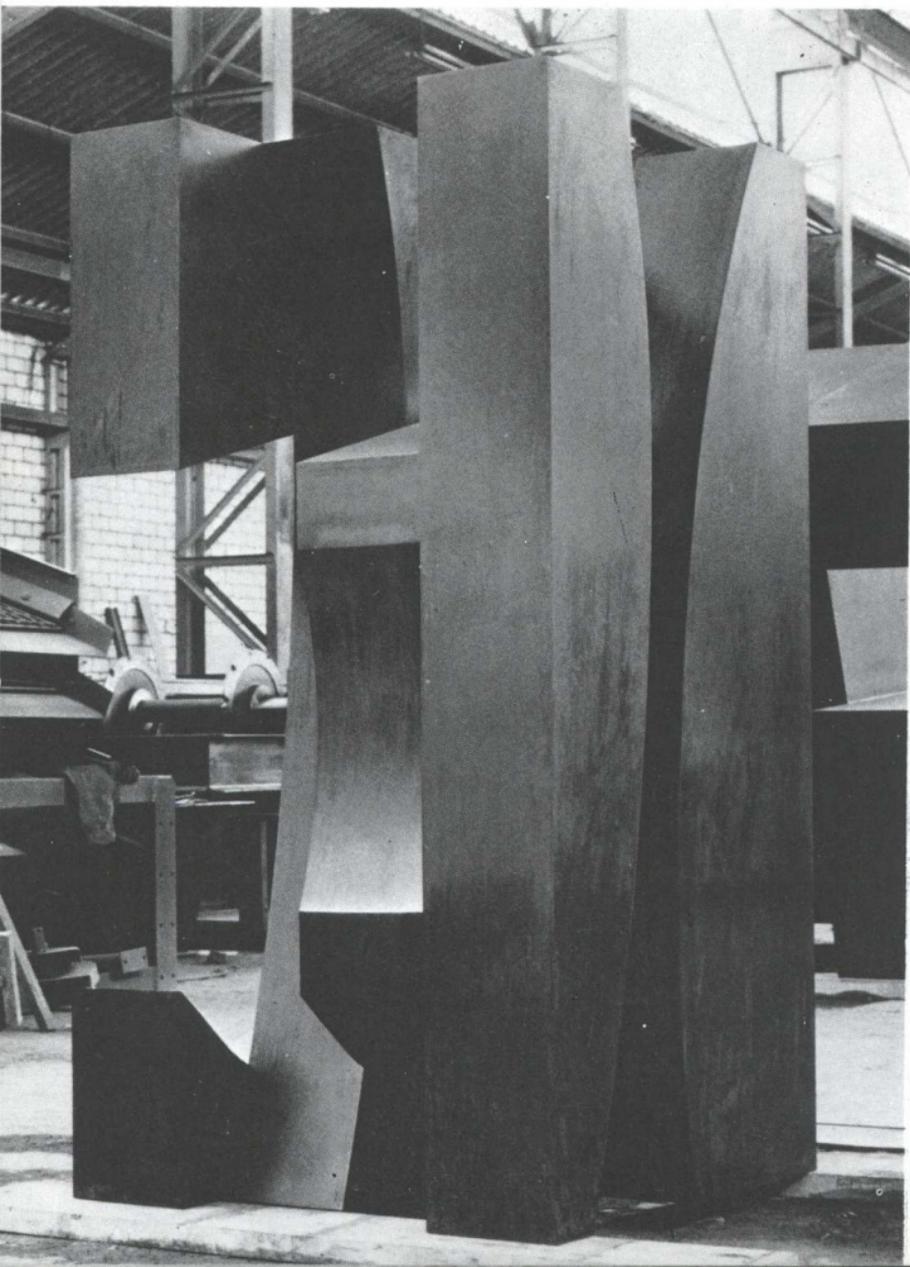
Módulo  
Ascendente  
Descendente



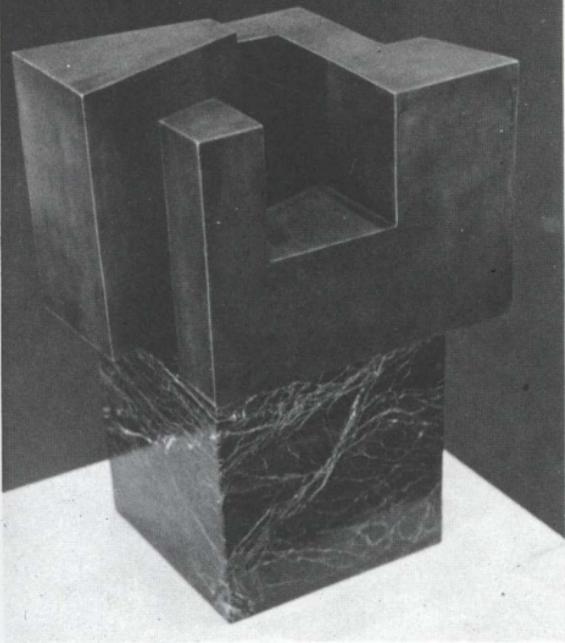
Cubo Rampante (XXXVI Bienal de Venecia)



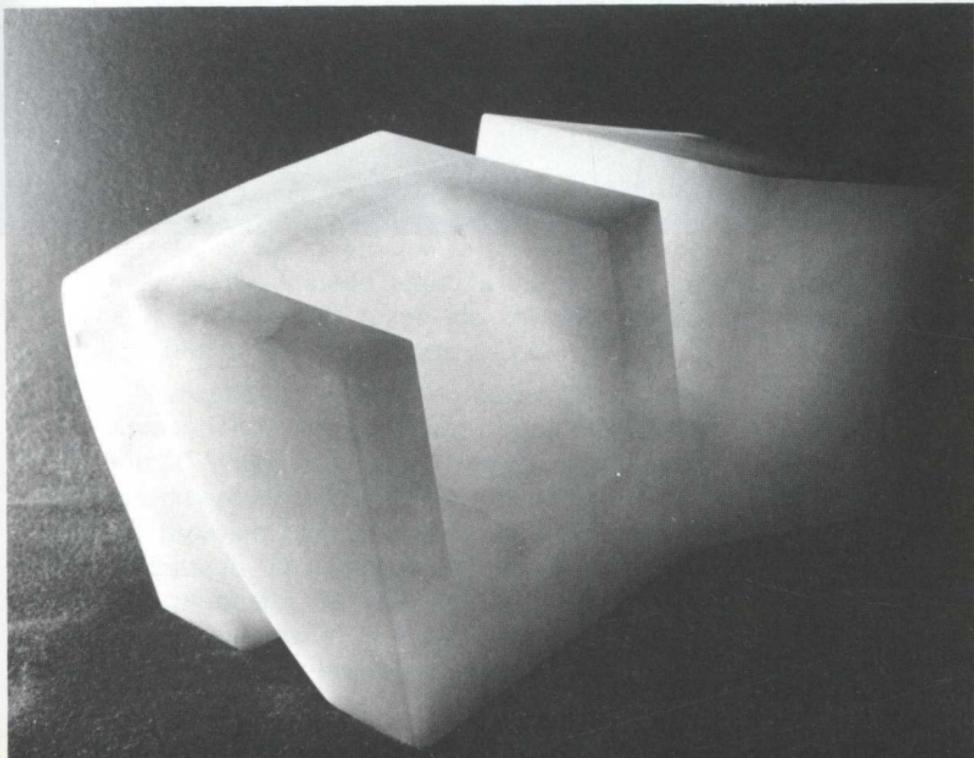
Doble Cubo Vertical (Museo de Amberes. Bélgica)

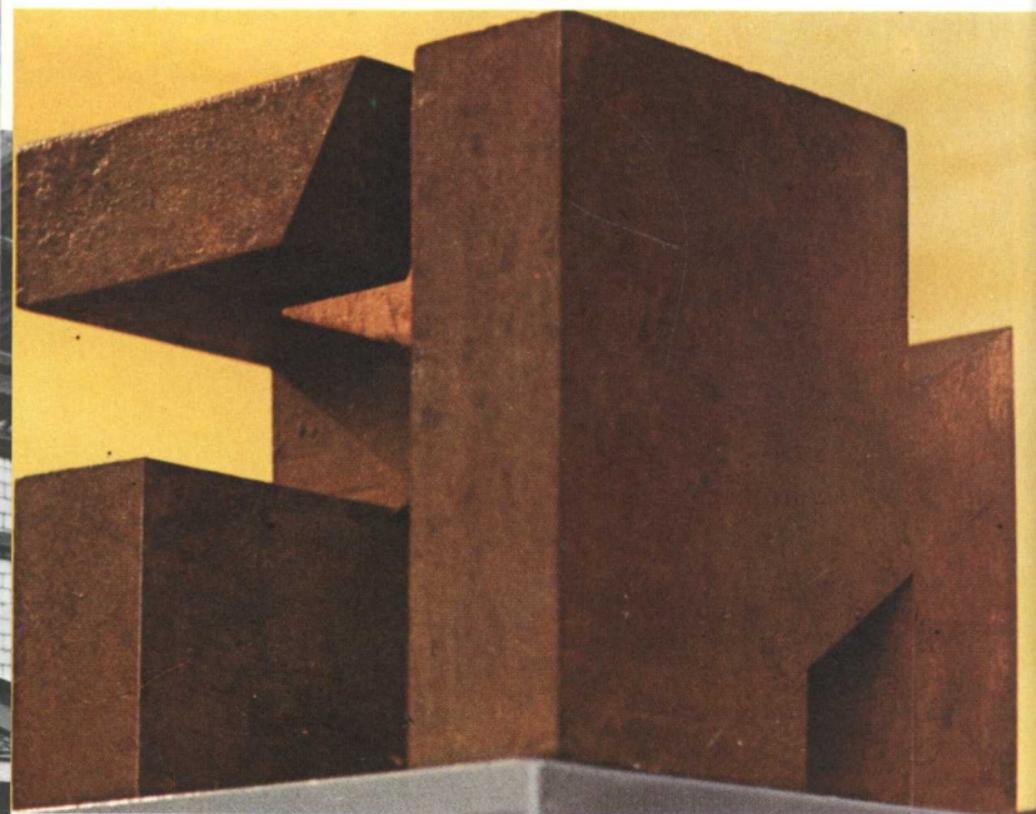


Apertura de un Cubo



Cubo Referenciado





Incorporación de un Cubo

mos recordar aquello que decía el gran escultor Brancusi: «Cuando dejamos de ser niños ya estamos muertos.»

«Pensemos que el arte, tal y como lo entendemos todavía hoy, con la evolución vertiginosa a que estamos asistiendo pueda desaparecer y que estos objetos de juego u otros creados como tal obra de arte sean considerados, sabiéndolos ver en su realidad misma como obras de arte. Otras veces estos juegos pueden ser fuente de inspiración para nosotros, los bien o mal llamados artistas, lo mismo que puede encontrarse en cantos rodados o raíces o qué sé yo. ¿No serán todas estas investigaciones mías (investigaciones como disciplina, que no quiero parecer importante) más que una serie de preguntas de un determinado número de soluciones? También me asalta el temor de que todo este borrón y para la desaparición del arte sea la «cuenta nueva» de volver al regusto de la obra realizada por el hombre. En la representación me interesan más las cosas de los hombres que el hombre mismo. Me interesa su vida interior, lo que pueda sugerir a los demás hombres. Quiero decir el vivir de los hombres, por eso no represento el hombre. El hombre es mortal. La espiritualidad con que viva, la espiritualidad de su vida hecha arte, perdurará. Importa el hombre que la deja, importa la época en que la transmita. Pudiera suceder (y de hecho sucede algunas veces) que cuanto acabo de explicar como razón de mi obra tenga resultados distintos a los propuestos.» (17)

Nuevamente podemos comprobar a través de esta extensa cita, las preocupaciones de Amador en relación al juego y al arte. Vemos como todas sus palabras aparecen traspasadas por unas ciertas constantes que también hemos podido detectar en su obra.

El juego, la investigación en su arte, la inseguridad y la modestia, la alusión del cambio de tamaño de objetos lúdicos y su exhibición en salas de arte, etc., son llamadas a nuestra atención sobre aspectos funda-

mentales para la comprensión del fenómeno artístico en nuestros días. Reflejan preocupaciones como el retorno a las fuentes esenciales de la vida (no del arte), la convención y el convencionalismo del arte, e incluso la función del arte como epistemología práctica. La huella del arte en el devenir histórico y en el contexto social en que se produce, o que lo produce, son también mencionadas por nuestro escultor.

Se trasluce en las palabras de Amador algunos puntos de gran interés y no menor actualidad con los que es frecuente encontrarse hoy cuando de arte se trata. De una parte la función del arte aparece cada vez menos clara, si es que queremos que trascienda su condición de objeto estético, lo que pudiéramos llamar mensaje de sensibilidad a la sensibilidad. Hoy el arte tiene necesariamente que poseer una carga semántica que supere viejos presupuestos. Por otra parte al arte actual no le sirven ni las viejas definiciones ni los antiguos baremos de juicio. Si el arte ha de ser vivo y actuante conviene no perder de vista, ni mucho menos asustarse, ante la ruptura profunda y tal vez definitiva con amadas tradiciones y vetustos cánones.

## LA VIDA Y EL HOMBRE

La vida del hombre suele ser siempre consustancial con la obra. Hay veces en que la fusión es tan íntima que resultan muy difícilmente separables. Si he tenido que recurrir a Amador en lo relativo a algunos períodos lejanos de su obra he tenido que conversar con él para que me contase algunos datos y peripecias de su vida.

Desde su metro ochenta y desde lo profundo de sus 84 kilos, Amador ha ido desgranando recuerdos, diciendo cosas como por ejemplo: «En todos mis catálogos y notas biográficas he puesto: Amador, Asturias 1926. Te confesaré que no nací en Asturias, pero que soy asturiano porque lo son mis padres, lo eran mis abuelos y todos mis antecesores; porque me siento asturiano y porque quiero serlo, que es más importante que la eventualidad del nacer en uno u otro sitio.» Creo que tiene razón. Podría decir con el poeta: «Una patria se elige —y una mujer. O llegan, inevitablemente, cuando tu soledad las ha ganado. (18).

Cualquier español, nacido en 1926, tenía diez años en 1936. En Cangas del Narcea iniciaba Amador su bachillerato cuando hubo de interrumpirlo, «por

causas ajenas a mí y a los míos». Es la guerra y su secuela. El exilio del padre. La soledad, la penuria. «Quisiera citar aquí a D. Angel, un maestro excepcional, del que guardo la veneración más absoluta. Me dejaba ir a su escuela gratuitamente en este período, muy triste para mí.» Es la época en que seguramente a golpe de soledad, se gana al escultor. «Era yo entonces aprendiz de carpintero de carros. Era un trabajo apasionante y bellissimo. Hacer una rueda de carro con maderas duras y llanta de hierro de forja está dentro de la geometría y de la artesanía mejor. Siempre pensé que en este trabajo estaba el origen de mi escultura, pero a pesar de ser trabajo tan hermoso no me proporcionaba los ingresos vitales». Sería curioso conocer los trabajos más o menos ocasionales de los artistas. Si en América raro es el millonario que no ha vendido periódicos y extraño el boxeador de color que no ha limpiado zapatos, entre nosotros mil y un oficios han sido llevados a cabo por artistas. Y no sólo entre nosotros.

Pero sigamos con la peripecia vital de Amador. Un tío suyo, muy importante, hace que ingrese en el Estado. Reemprende los estudios de Bachiller, abandonados a los diez años. Después los de la Escuela Superior de Comercio. En el lejano 1947 aprueba unas oposiciones a Técnicos del Cuerpo General del Ministerio de Hacienda. Durante años luchará a brazo partido con «el legajo», al que incluso dedica un poema, que no me resisto a transcribir:

## Al legajo, mi triste amigo

legajos  
legajos  
legajos  
polvo  
miseria  
testigos de hambre  
cofres de tristes ideas de hombres grises  
no habéis visto nunca las flores  
ni el agua  
ni la luz plena  
no conocísteis más música que el teclear de una máquina  
ni más poesía que los reglamentos  
pedir que os quemem  
vuestras cenizas os dignificarán a todos  
yo os enterraré en un parque donde os meen los niños  
que ya nunca harán nuevos LEGAJOS.

La rueda de los carros, los legajos, las mil y una vicisitudes de una vida se vierten y revierten en la ciclópea presencia de su escultura, que es la razón de su existencia.

De una existencia abocada al arte, dedicada al arte. No, no ha sido fácil la existencia de Amador. Si su afirmación material ha sido dura y precaria, su afirmación artística ha pasado por trances y dificultades que han forjado el escultor que hoy conocemos y aplaudimos. A lo largo de esta biografía, de estas páginas destinadas a situar al hombre y a la obra ante nuestros ojos y en el contexto de la escultura contemporánea hemos podido apreciar de una parte el trabajo arduo y oscuro del que nace la obra, de otra la segura intuición que guía a través de la maraña del arte contemporáneo a Amador, que le hace seguir siempre sendas útiles para su trabajo y preferir las mil y una dificultades de la auténtica creación al dulce halago de lo sólido bien hecho.

No es Amador hombre de galardones. Su carácter se aviene mal con la vida social, esa cierta vida social en que la beca, la medalla, el encargo o la bicoca se fraguan. He conversado con Amador acerca de su escultura y su vida. Siempre dice cosas como:... no creo que esto le interese a nadie, ... cada uno tiene su vida, ya sabes... etc. A veces me pasa un papel escrito en el que trata de aclarar cosas que piensa que en nuestra conversación no quedan claras. De estos papeles yo he respetado la mayoría, los he dejado al pie de la letra. Así procedo ahora: «De mis galardones o medallas prefiero guardar silencio. A quienes me los concedieron mi gratitud más profunda. Ellos saben mi alegría a la adjudicación porque llenaban el vaso de mi vanidad. Vanidad que confieso sin rubor pero que no quisiera que trascienda más allá de mí mismo». Algunos de estos galardones primerizos fueron conseguidos con obras pictóricas. No les da importancia y prefiere hablar de otra cosa.

Planteado este escrito cuando la Bienal de Venecia de 1972 estaba aún fresca en mi retina y en mi memoria me he referido especialmente a las obras de Amador en este evento. Pero el tiempo pasa y la vida sigue. La escultura de Amador también continúa su camino. Me muestra nuevas piezas y explica su gestación. Escuchándole me doy cuenta de por qué una de las dificultades de este trabajo ha sido —y es— deslindar en lo posible escultura y vida, existencia y trabajo. Escultura y vida, su escultura y su vida son casi una misma cosa. He pedido a Amador otro «papelito» acerca de sus obras posteriores a las piezas venecianas.

«En mis últimas investigaciones, posteriores a la Bienal de Venecia, aunque iniciadas tímidamente en el alumbramiento de la esfera, ha cambiado, mejor diría sustituido las equivalencias VOLUMEN-ESPACIO dentro de la totalidad de la forma CUBO; por la extracción de

otros cuerpos geométricos tales como un cilindro o un paralelepípedo, distribuyendo la correspondencia en vacío con mordeduras en varias caras e incorporando, pero desplazado totalmente hacia fuera el CUBO, ese otro cuerpo geométrico.

Esto no quiere decir en absoluto que se abandone la investigación anterior. Será, pienso, una rama más que parte del tronco fundamental. Creo que ninguna etapa se quema plenamente. Son más bien pasos andados a los que hay que volver la cabeza. El camino, ese camino que se hace al andar, que decía nuestro gran D. Antonio Machado, hay que cuajarlo de piezas hechas con honestidad, firmes y rotundas aún en sus errores para saber de dónde se viene y aclararse, en lo posible, hacia donde se va. Que no nos pase lo del cuento aquél de nuestra infancia que para recordar el camino se iban echando miguitas de pan que se comían los pájaros.»

Cada conversación con Amador es un paso adelante, una sorpresa, dentro de lo posible, pues estoy acostumbrado al avance y al ahondamiento del escultor en su problemática, no sólo en los que se refiere a aspectos técnicos, sino a líneas esenciales de su producción.

En el largo tiempo transcurrido desde el comienzo de este escrito destinado a mostrar las líneas fundamentales del escultor y su evolución, muchas han sido las conversaciones con el artista destinadas a enseñar a quien esto escribe la gestación de obras primeras o aclarar aspectos de piezas ya clásicas en la escultura española contemporánea. Si en lo que se refiere a las piezas antiguas el obstáculo era mi desconocimiento de la pieza y la difícil contemplación de la misma, perteneciente a colecciones alejadas o de paradero desconocido; en lo que se refiere a la última producción el inconveniente se puede deducir de las características del trabajo y planteamiento mismo de la obra de Amador, su investigación, su cualidad experimental. Como un torrente, como el manantial que no cesa, Amador

produce su obra. Cada pieza responde a un planteamiento, que no anula —señalado queda por el propio escultor líneas arriba— el anterior, los anteriores; pero si difiere. Por ello esta parte final abunda en citas escritas por el propio artista a requerimiento mío. He preferido que fuera Amador quien nos hablara de su obra, tan nueva y tan reciente de creación.

Comenzado este escrito en el verano de 1972, va a ser terminado en marzo de 1973. No obstante la última referencia que he pedido y que Amador me ha dado acerca de su escultura es del mes de febrero. Al mostrarme las últimas piezas le he pedido otro «papelito». Transcribo:

«Y... últimamente han nacido tres nuevas piezas como consecuencia de seccionar en cuatro partes al cubo por el trazo de dos diagonales que coinciden con el ángulo facial óptimo entre el señalado por Camper y Jacquart o lo que es lo mismo el ángulo más próximo a los  $80^\circ$ . Me estoy refiriendo, naturalmente a la raza blanca, pues sabido es que disminuye el ángulo de abertura del ángulo facial a medida de que decrece la cultura intelectual. Es curioso comprobar también la coincidencia de estos ángulos por la unión de cubos en la cristalización de la piritita magnética. Son estas diagonales las que van desde la mitad de la longitud de uno de los lados del cubo a la cuarta parte del lado opuesto.

En dos de estas últimas esculturas se ha utilizado dicho sistema para arrancarle al cubo otro cuerpo geométrico y volver a incorporárselo sobre la oquedad más óptima de las cuatro medidas al cubo en equivalencia al cuerpo geométrico desplazado. Queda así planteado un problema de roturas al exterior o en el exterior del cubo que difiere grandemente de la problemática anterior en la que se cuidaba el vacío interior del cubo manteniendo esta forma geométrica por aristas exteriores y con la equivalencia exacta, incluso física-

mente de volumen igual a espacio. También en esta nueva experimentación se cuida el que la escultura sea perfectamente válida en la apoyatura en cada uno de los lados, aunque naturalmente pudiera haber una posición más óptima.

En la tercera de estas tres esculturas se revoluciona un poco más el sistema. Me explicaré:

La bisección realizada al cubo por las diagonales que dejamos hecha referencia dan lugar consiguientemente a cuatro trozos de volumen distinto y es ahora cuando perdemos, aún partiendo del cubo, la forma cúbica en el exterior. Es decir, se forma una masa de equilibrio de volúmenes y espacio, precisamente con estos cuatro trozos. Terminado el objeto pude observar un cierto ahogo en esta nueva forma escultórica y al aplicarle a la parte inferior otro cubo en su forma más elemental pude observar con qué facilidad respiraba esta escultura: fue algo así como la aplicación de una nueva tráquea».

Este último escrito de Amador, referido a sus últimas obras, nos confirma muchos aspectos de su creación ya vistos o entrevistos a lo largo de este trabajo que se proponen elucidar o al menos aproximar la obra de este escultor. Así podemos ver en sus puntos iniciales como el arranque de una obra o serie de obras posee en gran manera un carácter tan vivo que bien se puede afirmar que el universo entero puede ser fuente de inspiración, sometido a leyes no escultóricas pero que el genio del artista trocará posteriormente y convertirá a su circunstancial canon.

También conviene resaltar que Amador se refiere a su obra como objeto. Objeto capaz de ahogarse o de respirar. Objeto vivo por lo tanto. Y es que el arte y la vida no pueden ir separados aunque a veces lo parezca o nos lo quieran hacer ver así algunos. Ya Novalis nos advirtió de que la gran poesía es alta matemática. Y el gran arte también, añadido yo.

## NOTAS

- (1) VICTOR MANUEL NIETO ALCAIDE. **En folleto editado por la Galería Nebli** (Madrid, 1966).
- (2) AMADOR. **Investigación paralela**. Entrevista, por Miguel Fernández-Braso. ABC. (Madrid, 1972).
- (3) JORGE GUILLEN. **Obra poética**. (Alianza Editorial, Madrid, 1970).
- (4) VICENTE AGUILERA CERNI. **Catálogo de Amador**. Bienal de Venecia, 1972.
- (5) SANTIAGO AMON. Catálogo de la exposición de Amador en la Galería Kreisler (Madrid, 1972).
- (6) LUDWIG WITTGENSTEIN. **«Tractatus logico-philosophicus»**. (Alianza Editorial, Madrid, 1973). Traducción de Enrique Tierno Galván.
- (7) CIRILO POPOVICI. **«Diálogo con Amador»** (Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas, Madrid, 1966).
- (8) MANUEL FERNANDEZ ALVAREZ. Catálogo de la exposición de Amador en la Sala Céspedes, Córdoba, febrero de 1963).
- (9) ANTONIO M A N U E L CAMPOY. **«Amador Rodríguez»**. (Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas Madrid, febrero de 1964).

- (10) CIRILO POPOVICI. Op. cit.
- (11) AMADOR. Catálogo de su exposición en la Galería Liceo, Córdoba, 1966.
- (12) MANUEL CONDE. «La escultura redonda de Amador». Catálogo de la exposición de Amador en la Galería Liceo, Córdoba, 1966.
- (13) JOSE MARIA IGLESIAS. «**Elucidación vs. aporía**». Catálogo de la obra de Iglesias en la Bienal de Venecia de 1972.
- (14) ANTON EHRENZWEIG. «**The hidden order of art**». (Traducción al portugués de Luis Corçao. Zahar Editores, Río de Janeiro, 1969).
- (15) KOSTAS AXELOS. «**Vers la pensée planétaire**». (Traducción al castellano de Susana Thenón y Sonia Lida. Monte Avida Editores, Caracas, 1969.)
- (16) EUGEN FINK. «**Nietzsches Philosophie**». (Traducción al castellano de Andrés-Pedro Sánchez Pascual. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1966.)
- (17) MIGUEL FERNANDEZ-BRASO. Op. cit.
- (18) ANGEL CRESPO. «**En medio del camino**» (Editorial Seix y Barral, S. A., Barcelona, 1971.)

## **AMADOR**

Asturias, 1926

### **MUSEOS EN QUE FIGURA SU OBRA**

Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.

Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Musées D'Histoire de L'Arte. Amberes (Bélgica).

Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Museo de Arte Moderno de Sevilla

Museo del Toro, Soria.

Ministerio de Educación Nacional .

Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón).

Ministerio de Información y Turismo.

Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy. Salamanca.

Museo de San Telmo. San Sebastián.

Biblioteca Nacional de Madrid.

Ministerio de Hacienda.

C. A. Córdoba.

Museo de Ostende. Bélgica.

### **EXPOSICIONES INTERNACIONALES**

XXXIV y XXXVI Bienale de Venezia.

Villeme Bienale D'Alexandrie.

Bienale Internazionale di Scultura Città di Carrara.

Première Bienale D'Art Contemporain Espagnol, Musée Galliera. París.

Exposición Internacional del Pequeño Bronce. Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

Exposition d'art plastique espagnol contemporain de Tunisie. 1968. Copenhague.

Nueva York.

Arte Contemporáneo de América y España. Madrid. Galería «Al 2». Roma.

I. Exposición Internacional de Escultura. Museo de San Temo, San Sebastián.

XI Bienal de Sao Paulo. Brasil.

XX Bienale Premio de Fiorino. Florencia.

Museo Arte Moderno. Río de Janeiro.

Esposizione internazionale. Esculture nella Gitta. Venezia.

Bienal Internacional de Escultura. Budapest.

XII Exposición Internacional de Escultura al aire libre. Amberes, Bélgica, 1973.

## **COLECTIVAS EN ESPAÑA**

Nacional de Bellas Artes.

Certamen Nacional de Artes Plásticas.

Premio Neblí.

Salón de Mayo, Barcelona.

XXV Años de Arte Español. Madrid.

Premio Círculo 2.

Pintores y Escultores de Africa. Madrid.

Grupo LID. Madrid.

Escultura al aire libre. Fundación Rodríguez Acosta. Granada.

Arte Objetivo. Madrid.

Concursos Nacionales. Museo Arte Contemporáneo. Madrid.

Formas Computables: Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

Ultima Frontera del Arte. Madrid.

Antes del Arte III: Serie Matemática, Madrid.

Colegio de Arquitectos de Bilbao.

Exposición Nacional de Arte Contemporáneo. Casón del Buen Retiro. Madrid.

Colegio de Arquitectos de Sevilla.

Firmas Nacionales e Internacionales. Galería Punto. Valencia.

Museo Provincial de Bellas Artes. Cádiz.

Reflejo Español en la Bienal de Venecia. Madrid.

Arte de Hoy. Galería SKIRA. Madrid.

Atlántida 71. Madrid.

III Exposición Nacional de Escultura en Metal. Valencia.

I Certamen Nacional del Dibujo. Santander.

Homenaje a Picasso. Madrid.

Homenaje a Mondrian. Madrid.

Colegio Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

Artistas Españoles en la Bienal de São Paulo, Galería Grosvenor y Ciudad Universitaria. Madrid.

8 artistas Españoles en la Bienal de Venecia. Galería Zodíaco.

Primer Ciclo Escultura Española Contemporánea. Madrid.

Arte Contemporáneo. ARTEGALLERY.

Experiencias Gráficas de Once Artistas. Seriestudio. Madrid.

Exposición Artistas Españoles de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos Dependientes de la UNESCO. Galería Internacional de Arte. Madrid.

Artistas Españoles en al XXXVI Bienal de Venecia. Galería Punto. Valencia.

Artistas en la Vanguardia. Galería de Luis. Madrid.

## EXPOSICIONES PERSONALES

Museo de Bilbao.  
Sala Neblí. Madrid.  
Ateneo de Barcelona.  
Ateneo de Madrid.  
Escuela de San Eloy. Salamanca.  
Córdoba.  
Torrevieja.  
Avilés.  
Orense.  
Vigo.  
Ceuta.  
Castellón de la Plana.  
Valladolid.  
San Sebastián.  
Galería SKIRA. Madrid.  
Galería KREISLER. Madrid 1972.  
Galería Ynguanzo. Madrid.

## ENSAYOS Y CATALOGOS

AGUILERA CERNI, Vicente

Presentación Catálogo Exposición Personal en Galerías SKIRA.

Presentación Catálogo en la XXXVI Bienal de Venecia.

«Iniciación al Arte Español de la Postguerra».

«Nowa Sztuka Hispańska».

«Arte Dopo il 1945: Spagna».

AREAN, Carlos

Presentación Catálogo Exposición Personal, en Galería AMADIS.

Presentación Catálogo Exposición Personal, Sala Información y Turismo. San Sebastián.

«El Arte y el Hombre», «Arte Actual en España»,

«Arte Aplicado», «La Nueva Escultura Española». XXX Años de Arte Español.

AMON, Santiago

Presentación Catálogo Exposición Personal Galería Kreisler de Madrid.

CAMPOY, Antonio Manuel

Presentación Catálogo Exposición Personal en el Ateneo de Barcelona.

CONDE, Manuel

Presentación Catálogo Exposición Personal Galería Liceo de Córdoba.

CRUZ DE CASTRO, Carlos

Partitura Musical, referida a su obra en Catálogo para la Exposición Personal Galería Prado del Ateneo de Madrid.

FERNANDEZ ALVAREZ, Manuel

Presentación Catálogo Exposición Personal, Sala Céspedes de Córdoba.  
«La cultura del siglo XX».

FERNANDEZ BRASO, Miguel

Amador, después de la XXXVI Bienal de Venecia.  
«ABC» Madrid.  
Amador, Investigación Paralela. «ABC». Madrid.

GONZALEZ ROBLES, Luis

Presentación en la XXXIV Bienal de Venecia.

CHAVARRI, Raúl

Arte Contemporáneo de América y España, Madrid.  
Experiencias Gráficas Seri-Studios. Madrid.

LOGROÑO, Miguel

Una escultura y su escultor. Diario Madrid.

MORENO, Ceferino

Presentación en la XXXVI Bienal de Venecia.

Presentación de la XI Bienal de Sao Paulo.

NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel

Exposición Galería Neblí. Madrid.

OTEIZA: «1933-1968».

POPOVICI, Cirilo

A modo de diálogo para exposición Personal en el Ateneo de Madrid.

Diccionario Biográfico Español Contemporáneo.

## EL ESCULTOR ANTE LA CRITICA

J. R. ALFARO

Amador ha hecho suya la difícil tarea de asomarse al espacio, cercarlo, ordenarlo —nos dice Santiago Amón— según su naturaleza y convertirlo en estancia vital. Ajeno, por principio, a toda incitación de corte decorativista u ornamental, a la noción estereotipada de belleza, y mucho más al dictado caprichoso del buen gusto, Amador quiere penetrar, configurar e instituir, entre las cosas, la nuda sustancia espacial, alumbrando de ella otras cosas que no había, arrancado al universo de las posibilidades nuevos modos del ser, del manifestarse, del morar, del vivir.

En toda la obra de Amador hay como una voluntad permanente, una severidad de hallar una orientación que se presenta a modo de columna vertebral de todo su trabajo. Es el mismo mundo que se beneficia, algunas veces, de direcciones diferentes, pero que se resumen en un mismo orden de preocupaciones.

Esta continuidad de la obra de Amador se debe, probablemente, no sólo a sus convicciones profundas, sino también a su manera de trabajar, que le hace en ocasiones abandonar una obra

en curso hasta el momento en que todo se esclarece y le permite llevarla a cabo, porque lo que no encuentra nunca en él no lo hallará tampoco en ninguna parte.

Amador ha sentido siempre abrir su obra al mundo y a la luz. Su escultura está dotada de una profunda respiración, incluso cuando se presenta como laberíntica. Toda su escultura nos brinda unas perspectivas múltiples y cambiantes. De esta simbiosis nace un misterio. Amador siente una inclinación apasionada por mezclar la escultura a la vida y reformar los vínculos entre la arquitectura y el urbanismo. Al mismo tiempo sabe incorporar una obra aislada a la naturaleza salvaje o insertarla en la vida cotidiana.

El papel esencialmente espiritual de la obra de Amador es encontrar o descubrir un mundo más grande y hacer visible lo más invisible, como la ambición más inmediata de toda obra que pueda llegar a conmovernos.

## MANUEL VICENT

Se trata de un artista con un camino ya extenso y nutrido de realidades y muy granado. A uno se le antoja que el quehacer artístico de este escultor está determinado por un dato esencial: reducir la materia a sensaciones y a la vez convertir las sensaciones en ideas. No es que Amador sea cerebral. Es que sus esculturas, a mi modo de ver, son definiciones puras. Su mano simplifica los volúmenes hasta encontrar desnudamente sus entrañas; es decir, las estructuras, y así se ve cómo Amador reduce los sentimientos a álgebra, a la síntesis de las cosas. Ante una escultura de Amador el espectador experimenta cierta desazón porque se siente interrogado. Cada obra es una pregunta filosófica, aunque suavizada por una plástica brillante.

## V. SANCHEZ MARIN

Vengo siguiendo asiduamente la obra escultórica de AMADOR RODRIGUEZ desde sus comienzos. Amador es uno de los escultores actuales que se ha incorporado con mayor deliberación a la problemática avanzada del arte de nuestro tiempo. Sus numerosas exposiciones y los premios que ha obtenido garantizan la importancia de su trabajo. Por la perfección técnica de su obra, así como por la índole constructiva de su escultura, sólidamente basada en conceptos racionales del arte, le considero como uno de los artistas de mayor relieve en nuestro panorama actual.

## M. A. GARCIA VIÑOLAS

Estas formas cúbicas, que pueden desmembrarse y cambiar de postura sin descomponerse jamás, no constituyen un juego de la inteligencia, sino algo más serio; una inteligente investigación del arte. Aquí todo ha sido medido, pensado por una mente razonadora que se mueve a instancias del corazón un ejercicio mental «sentido» con emoción estética. Y esa alianza de inteligencia y sensibilidad señala el lugar exacto donde puede nacer la obra de arte.

El escultor Amador desintegra los volúmenes que tiene compuestos ya la geometría, para sacar de ellos las múltiples criaturas que cada forma geométrica contiene. Es un alumbramiento de posibilidades, un modo de desentrañar la forma para liberarla de su clausura lineal y poblar con ella mayores espacios. Y el resultado es admirable. Otras experiencias de Amador que vi hace años se apoyaban en la esfera; aquí, en su obra última, predomina la arista, pero tratada celosamente para no rasgar con ella la armonía intelectual de sus composiciones. Un conato de novedad advierte que valdría la pena ver desarrollado a mayor escala: la aparición de formas humanas —un torso, un seno de mu-

jer...—, que Amador somete a la misma técnica de acoplamiento que aplica a las formas geométricas.

Aplaudo en Amador no sólo el feliz resultado de su investigación, sino también su ardiente vocación de investigar. La tarea del escultor es ardua porque maneja materiales fuertes de difícil dominio y complicada naturaleza. Nuestro aplauso debe ser también de acero inoxidable.

## ANTONIO COBOS

Hace una quincena de años —cuando se publicó en nuestras páginas un comentario crítico sobre la incipiente y desconcertante obra del artista— ofrecía dificultades el emitir como hicimos, un juicio crítico favorable. Ahora es cosa fácil, porque Amador está en el ápice de su maestría y porque se le estima como uno de los escultores españoles más interesantes del momento actual. Es lógico porque este artista se mueve ágilmente, como si se tratase de un nórdico, en esa vertiente que tan mal se les dio siempre a los españoles que esculpieron en todos los tiempos de conseguir monumentalidad en las creaciones escultóricas.

Amador es abstracto hasta la medula cuando juega, sin agarrotamientos mentales, con masas, líneas, espacios y volúmenes, pero curiosamente la armónica belleza intrínseca de las formas creadas por él es una viejísima belleza concordante con la olvidada definición agustiniana. Porque la obra de Amador, en su totalidad es un canto triunfal al «esplendor del orden». Hay ordenamiento en las armonizaciones volumétricas, es ordenada la conjunción de las rectilíneas aristas vivas con las formas curvadas repetidas y hay orden absoluto en los medidos espaciamentos entre los espacios vacíos.

La calidad de las esculturas de este artista permite su vivencia en cualquier parte, pero en realidad parecen estar pidiendo aire libre y contrapuntear grandes

movimientos de masas arquitectónicas en misión no servil sino de casamiento en mutuo servicio estético.

Hay una gran escultura de Amador que languidece en los tristes jardinillos —prisioneros entre ferradas verjas y con inefables garitas de centinelas— del Palacio de Bibliotecas y Museos. Está plantada delante de la puerta de entrada del que fue Museo de Arte Contemporáneo, y parece una gallina en corral ajeno a la que sientan como un tiro la traza neoclásica decimonónica del Palacio y las esculturas, no muy recias que digamos, que labrara Querol en su tiempo.

Pronto cobrará vida y será muy otra cuando se instale delante del formidable conjunto arquitectónico, que albergará el futuro Museo de Arte Contemporáneo, y que está tomando cuerpo a marchas forzadas en el gran.....

JOSE M.<sup>o</sup> MORENO GALVAN

Si la pintura —llamémosla así— de Pericot responde a la pregunta « Qué? », la escultura de Amador responde a la pregunta « Quién? » El que contesta es, efectivamente, un escultor, pero alineados con él están todos los tipos de persona a que él representa. Hay que empezar diciendo que lo que Amador hace son estatuas, una dimensión de la escultura. Estatuas, es decir —no importa sus dimensiones—, monumentos conmemorativos. Insisto: conmemorativos, incitadores de la memoria comunitaria. Todo lo cual parecería contradecir las afirmaciones iniciales, pues, en efecto, la escultura con ideología geométrica de Amador vive, más que para un proyecto del mundo, de una imagen del mundo.

Sí, pero obsérvese la exactitud de su estricta dimensionalidad y, lo que es más sintomático, la premeditación de su vivencia dimensional. Es la suya una dimensión que no quiere trascenderse en idealizaciones, que quiere vivir de sí misma..., pero que se tras-

ciende, a pesar de sí misma. Por eso se convierte en la estatua de sí misma, de lo que es, de su pura experiencia. La escultura de Amador es como una experiencia que conmemora a esa misma experiencia. Ella no quiso ser más que lo primero; lo segundo se le dio por añadidura.

## JOSE DE CASTRO ARINES

Un problema de espacio y una cuestión de tiempo; mover un espacio determinado en una determinada fracción de tiempo, esta es la cuestión. Modelar el espacio, hacerle hablar y cantar, accionarle, componerle y recomponerle mil veces, siempre con los mismos elementos, dándole mil formas, figurándole para mil representaciones distintas. Una capacidad combinatoria buscadora de infinitos, el aire palpable y visible, como tomando cuerpo.

Todo este es el mundo de la plástica nueva de Amador, mostrada en Skira. De tiempo le vienen a este joven escultor tales cavilaciones, y de tal tiempo sus aciertos, puesto que su inventiva ha disfrutado, al menos en lo que a este informador se refiere, del favor de la crítica, que ha visto en Amador uno de los buceadores más afortunados en el misterioso mar de la plástica matemática contemporánea. El cubo —que fue ya en un momento de la historia moderna de las artes, *corpus misticum*», objeto privilegiado de delectación—, está figurando como instrumento de vida en esta escultura de Amador, en lugar de honor, cuerpo instrumental que explica y justifica estas invenciones. El arma y desarma el espacio, lo acciona y mueve, lo expresa y simboliza, lo hace como a figura capaz de sentir, arquitectura de la razón que el corazón entiende.

Y todo como un juego, esculturas de recreación, que es como hacer de tales ingenios matemáticos «un arte sin lágrimas»: cosas para el gozo, inefables. Una inventiva que estructura el cuerpo de las cosas, some-

tiéndolo a la vez al orden que da la máquina y al desorden que da la libre y desenfadada autoridad de nuestro albedrío. Ordenes plásticas de naturaleza combinatoria, que son y no son a la vez, que se pueden medir y se pueden soñar de igual manera y por muy semejantes razones. Es esta una escultura que se siente, lo mismo que se justifica en sus figuras y posibilidades plásticas, por el tacto por sus incitaciones, por hacer de nosotros piezas principales de su propia capacidad de acción. Vale, pues, para mí satisfacción esta obra nueva de Amador Rodríguez tan cuidadosa y precisa, tan exacta, a la que debo considerar como el exponente más afortunado en la inventiva de este escultor.

## JOSE HIERRO

La escultura actual de Amador sugiere la idea de un ajustador que fuese al mismo tiempo un mago: en un prisma revela curvas interiores que nadie sospechaba que estuviesen allí dentro escondidas. Sus creaciones tienen relación con esos juegos de ingenio que consisten en encajar diversas piezas irregulares que, una vez situadas convenientemente, forman un cubo. Es lo suyo una investigación sobre los cuerpos geométricos, a fin de descubrirles las vísceras y los músculos ocultos bajo su impassible apariencia geométrica. En este sentido, algunas de sus obras podemos considerarlas como esculturas cambiantes, puesto que podemos articular a nuestro gusto sus partes constitutivas, disponerlas y ordenarlas caprichosamente, en la seguridad de que nunca dejarán de constituir un bello conjunto. Se podría decir de estas esculturas de Amador que son un acorde perfecto, cuyas notas podemos invertir sin que el acorde pierda su función.

Una seria, honesta y prolongada búsqueda de los «secretos» de la forma, como la que a través de los años viene realizando Amador, es prueba de su vocación de artista y garantía de que en estas últimas

creaciones suyas existe bastante más que un mero pasatiempo ingenioso.

## LA ESCULTURA COMO MENSAJE

RAUL CHAVARRI

La escultura es una expresión artística que tiene condicionamientos mucho más profundos de los que pueda pensarse. Sobre ella gravitan las exigencias del consumidor y, sobre todo, el espíritu conservador que una falta de perspectiva cultural impone a un sector público y privado que necesita para la evocación y la conmemoración, o simplemente para funciones decorativas, el concurso de los escultores.

Pese a estos condicionamientos, el horizonte escultórico español, si no cuantitativamente, es por su calidad y su justeza tan prometedor como el de la pintura, y en él descuella, entre otros muchos nombres, el del artista Amador Rodríguez, más conocido por su nombre de Amador, de acuerdo con una tradición a la que han permanecido fieles muchos de los grandes artistas de la escultura española de los últimos tiempos.

AMADOR nació en 1926, y desde 1958 ha estado presente en las exposiciones colectivas más importantes, tanto a nivel nacional como al internacional, destacando su presencia en las bienales de Alejandría y Venecia y en exposiciones en Copenhague, Nueva York y Túnez.

La obra de Amador no desdeña ningún tipo de material ni de experiencia; la madera, el metal, el plástico, la integración de diversos elementos, e incluso la realización de múltiples que tienen aspecto y vocación de juguetes, han sido algunos de los objetivos cumplidos por este artista excepcional. Veamos brevemente los tres aspectos más característicos de su obra como escultor de la madera, del metal y como realizador de integraciones.

Como escultor en madera, Amador ha realizado obras dentro de un exigente estilo lleno de belleza y poesía, pintando figuras de traza fantasmal, lejana, respuesta a la figura humana, en las que palpita un indefinible aliento de misterio.

Otras veces, la madera ha sido para Amador el vehículo de una expresión no figurativa, mensaje en expresión modular de una decidida vocación de reflejar lo racional y lo mensurable de una manera exacta e indiscutible.

Este mismo camino de utilización de módulos ha sido también empleado por Amador, que en una gran variedad de esculturas, unas veces lineales y otras en fórmulas circulares de decidida vocación solar, refleja, por un lado, valores simbólicos, y por otro, dimensiones de exactitud y justeza que tienen igualmente carácter simbólico en su acendrado nacionalismo.

### **Integración de materiales**

Pero la tercera dimensión de Amador es igualmente importante que las anteriores. La integración de diversos materiales, componiendo objetos deliberadamente separados de cualquier linaje real o convertidos en auténticos testimonios del hombre; en este sentido, por una parte, metal y plástico, o madera integrada en el metal y el plástico, producen obras de gran valor estético y de extraordinaria belleza y revolucionaria novedad.

En este mismo orden, uno de los últimos ensayos de Amador ha ido hacia el múltiple, hacia la creación de objetos artísticos que pueden ser reproducidos en serie y que afirman la posibilidad de una proliferación multiplicada del arte que lleve lo bello a cualquier lugar y a cualquier mano, que provoque un pequeño panteísmo de la belleza. Entre estos múltiples, los llamados «relicarios» son verdaderos ejemplos en la estrategia y la concepción del objeto, llenos de humanidad, refle-

jos del hombre, de sus actividades y de sus entusiasmos; sólo una página, no por menor menos importante, en la historia de la escultura contemporánea.

#### ERNESTO, L. FRANCALANCI

La Escultura en la Ciudad (Exposición Internacional). Sin establecer categorías se destaca de un modo particular AMADOR, grandeza y energía, con lo que el escultor español emprende la ruta hacia lo monumental.

Aún la misma resolución, en lo que respecta al Pabellón español en la Bienal de Venecia, AMADOR en su Homenaje a Malevich, en su Tetraktys, símbolo monumental, que indica en el escultor una cultura y, sobre todo un elevado análisis de volúmenes que es asimismo inquietud por la anterioridad aritmética y pitagórica.

#### GARIBALDO MARUSSI

Las esculturas de AMADOR son de un riguroso valor arquitectónico.



## INDICE

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| Obra y pensamiento . . . . .          | 7  |
| Láminas . . . . .                     | 33 |
| La vida y el hombre . . . . .         | 51 |
| Bibliografía básica . . . . .         | 58 |
| Museos, ensayos y catálogos . . . . . | 60 |
| El escultor ante la crítica . . . . . | 66 |

# COLECCION

## «Artistas Españoles Contemporáneos»

- 1/**Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopeña.
- 2/**Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/**José Llorens**, por Salvador Aldana.
- 4/**Argenta**, por Antonio Fernández Cid.
- 5/**Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/**Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
- 7/**Victorino Macho**, por Fernando Mon.
- 8/**Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
- 9/**Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
- 10/**Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/**Villaseñor**, por Fernando Ponce.
- 12/**Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
- 13/**Barjola**, por Joaquín de la Puente.
- 14/**Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/**Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
- 16/**Tharrats**, por Carlos Areán.
- 17/**Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
- 18/**Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/**Failde**, por Luis Trabazo.
- 20/**Miró**, por José Corredor Matheos.
- 21/**Chirino**, por Manuel Conde.
- 22/**Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
- 23/**Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
- 24/**Tàpies**, por Sebastián Gasch.
- 25/**Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
- 26/**Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
- 27/**Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
- 28/**Fernando Higuera**s, por José de Castro Arines.
- 29/**Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
- 30/**Antoni Cumella**, por Román Vallés.
- 31/**Millares**, por Carlos Areán.
- 32/**Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
- 33/**Carlos Maside**, por Fernando Mon.
- 34/**Cristóbal Halfter**, por Tomás Marco.
- 35/**Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.

- 36/**Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Giménez.  
37/**José María de Labra**, por Raúl Chávarri.  
38/**Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Valdellou.  
39/**Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.  
40/**Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.  
41/**Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.  
42/**Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.  
43/**Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.  
44/**Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.  
45/**Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.  
46/**Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.  
47/**Solana**, por Rafael Flórez.  
48/**Rafael Echalde y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze  
49/**Subirachs**, por Daniel Giralt-Mirade.  
50/**Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.  
51/**Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.  
52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.  
53/**Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.  
54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.  
55/**José Planas Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze  
56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.  
57/**Fernando Delapiente**, por José Luis Vázquez-Dodero.  
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.  
59/**Cardona Tarrandell**, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.  
60/**Zacarias González**, por Luis Sastre.  
61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.  
62/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos.  
63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.  
64/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.  
65/**Angel Ferrant**, por José Romero Escassi.  
66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.  
67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.

En preparación:

- María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.  
**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.  
**Canogar**, por Antonio García-Tizón.

Director de la colección

**Amalio García-Arias González**

*Esta monografía sobre la vida y  
la obra del escultor Amador ha  
sido impresa en los talleres de  
Edigraf - Barcelona*

José María Iglesias, pintor, poeta experimental y crítico de arte, bien conocido en nuestros medios artísticos, aborda en este breve estudio el examen de la creación de Amador, tratando de situarla en el contexto del arte de nuestros días y de mostrar las connotaciones filosóficas y sociales que de ella dimanarían.

Precio 60 Ptas.

**SERIE ESCULTORES**

