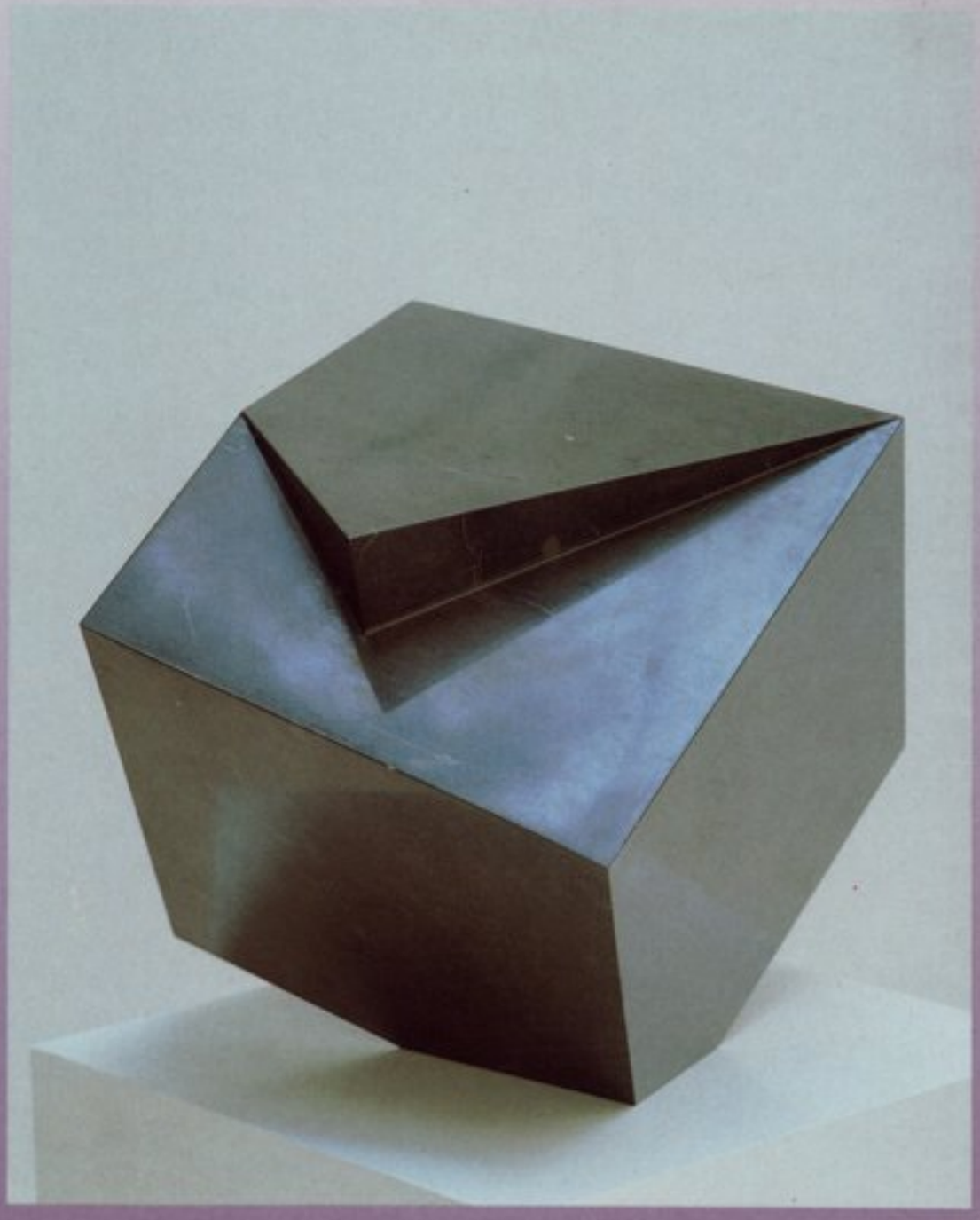
AMADOR

esculturas



PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION,
CULTURA, DEPORTES
Y JUVENTUD



C/ Trinidad, 17.
Teléfono 535 79 39
33201 Gijón

PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION.
CULTURA. DEPORTES
Y JUVENTUD

AMADOR

esculturas

Servicio
Publicaciones

COMISION ASESORA DEL MUSEO

Presidente:
Ilma. Sra. Dña. Mª Antonia Fernández Felgueroso

Vicepresidente:
D. Joaquín Rubio Camín

Vocales:
Dña. Teresa González
D. Melquíades Alvarez
D. Pelayo Ortega
D. Rubén Suárez
D. Amador Fernández Carnero
D. José Antonio Galea Fernández
D. Vicente Díez Faixat
D. Blas Fernández Gallego
D. Calixto Fernández Hernández

Secretaria:
Dña. Lilia María Morín Rodríguez

Colabora:

Caja de Ahorros de Asturias

Edita: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
Promueve: Museo Barjola.
Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud.
Autora texto: Mª Soledad Alvarez Martínez.
Diseño: Elías/Santamarina.
Imprime: Gráficas Baraza · Avda. Pumarín, 10 · Teléfono: 528 57 37 · Oviedo
D. Legal: AS-3.013-91
I.S.B.N.84-7847-071-9

AMADOR

esculturas

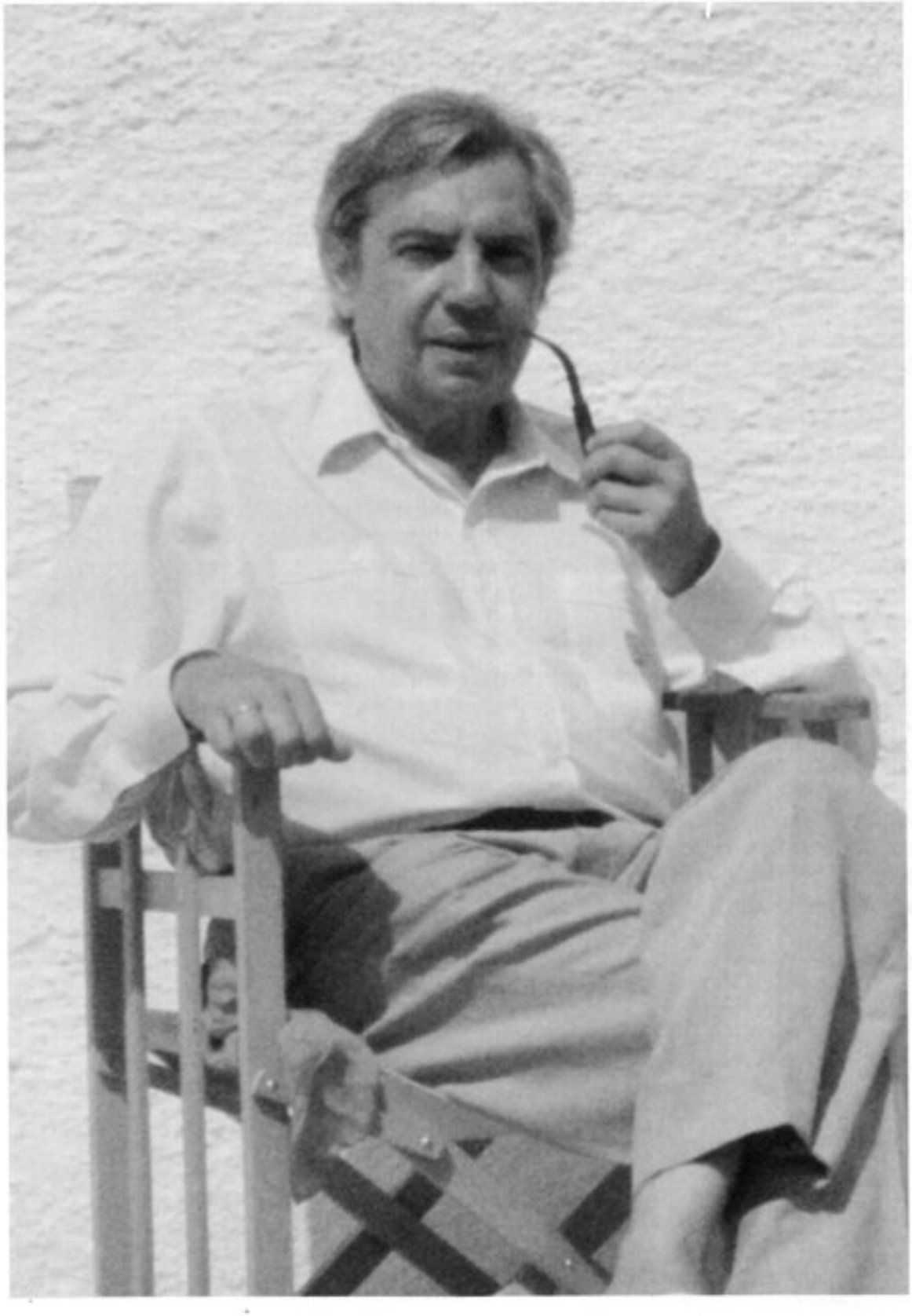
2 DE AGOSTO / 1 SETIEMBRE 1991

Amador, él mismo lo ha dicho, es un escultor que se mueve entre la lógica y el azar. Parece que los mismos condicionamientos presiden su vida: siendo uno de los artistas más ejercientes de asturiano de cuantos son algo en el panorama plástico —su participación en las más prestigiosas exposiciones internacionales y su presencia en los más renombrados museos lo atestiguan— ha querido el azar que naciese en tierra bien distante —y distinta— de la suya.

También ha dicho Amador que su obra cada vez «grita» menos y, sin embargo, cuando en algún museo nos topamos con ella, es la que más nos «llama» incluso desde su propia diminutez, desde su ascética sencillez, desde su aparente y deseada elementalidad, desde su atrayente y desnuda superficie, desde la valoración volumétrica conseguida más con luces y sombras que por vacíos y llenos. Fundamentalmente, por qué no decirlo, esa llamada y su consiguiente fijación deben provenir de la coherencia de un lenguaje plástico que ha sabido y querido mantener, en un gesto muy a considerar en un tiempo creativo como el que nos ha tocado vivir y en el que tanto lobo oportunista se viste con piel de cordero ecléctico. Amador —y no creo descubrir nada nuevo con esta aseveración— no ha hecho otra cosa que sublimar la aridez y la frialdad de la lógica y de los cálculos matemáticos hasta elevarlos a categoría de emoción.

Amador, antes lo hemos dicho, ejerce de asturiano y, tan pronto como puede, regresa a **su** tierra para verla, vivirla y sentirla. Lo lógico sería que, además, alguna gran obra suya realzase algún lugar público. Parece que el azar, pese a algún que otro intento para conseguirlo, siempre lo ha evitado. Por el momento y a la espera de ese «tótem», conformémonos con estas otras pequeñas y ya «jubilosas» obras que nos trae al Museo «Juan Barjola» y en las que además de las muchas lógicas y los escasos azares descubriremos el respeto y la consideración que nos merece uno de nuestros mejores artistas: Amador Rodríguez, nacido en 1926 y asturiano.

Ramón Rodríguez



LOS LENGUAJES PLASTICOS DE AMADOR

Frente al rigor reduccionista de los procesos creativos de naturaleza cientifista o tecnológica, ampliamente señalado por Menna, Eco y Marchán, el proyecto escultórico de Amador, sin renunciar a la reflexión y práctica analíticas y con base en códigos matemáticos traducidos a las más elementales y armónicas figuras geométricas, no está exento de significados que, en síntesis, intentan dar respuesta a los interrogantes que se plantea el escultor en torno a los aspectos menos evidentes de las relaciones esenciales entre las formas que pueblan el universo en una búsqueda de la verdad estética.

La peculiar flexibilidad de su lenguaje expresivo, en el que el número pierde las connotaciones restrictivas que tuviera en otros procesos creativos, para convertirse en signo enigmático, objeto de lecturas e interpretaciones múltiples en las que ha de estar siempre presente la idea de orden y armonía —origen de su interés matemático—, no está reñida con los procedimientos del más puro arte racionalista. Su actitud experimental, indagación espacialista a partir de cuerpos geométricos, contención formal y preocupaciones teóricas, aclaratorias de su proceso, coinciden con planteamientos de las corrientes que, herederas de las vanguardias rusas, se prolongan en el período de entreguerras a través de los grupos constructivistas de Rumanía, Suiza, Escandinavia y Alemania, de los programas de *Arte concreto* y *Bauhaus* con Max Bill y J. Albers, respectivamente, del *Neoplasticismo* de Mondrian,... y reaparecen en el panorama artístico internacional con nuevo impulso en torno a los años 60.

Coincide este momento de recuperación de los lenguajes analíticos con los primeros trabajos escultóricos de Amador Rodríguez, artista asturiano por voluntad y familia, aunque nacido fuera de la región (Ceuta, 1926) y residente desde joven en Madrid, donde inicia su actividad artística dentro del campo de la pintura.

Aunque el resultado plástico de sus primeras experiencias es ajeno a los postulados racionalistas, su proceso evolutivo desde la pintura a la escultura responde a un afán de indagación que se halla en la base de su actitud plástica posterior. Toda su producción surge a partir de experiencias anteriores, de modo que viene a constituir una estructura de elementos interdependientes, en los que los nuevos resultados plásticos se gestan a partir de los logros ya alcanzados previamente. Así se explica que el artista haya comentado en alguna ocasión: «Cuando una escultura no me dio otra la dejo postergada porque su alumbramiento fue estéril» (1).

1. AMADOR, «Hacia una lectura racional de mi indagación artística», *Amador*, Catálogo galería Ynguanzo, Madrid, octubre 1973.



Por un proceso como el indicado llega Amador a la escultura desde la pintura, cuando sus cuadros empiezan a engordar y a tomar naturaleza corpórea. Abandona entonces la ficción tridimensional que le está exigiendo una realidad volumétrica y pasa a la investigación con los cuerpos, materias y volúmenes reales. Se inicia entonces una trayectoria de indagación y creación escultóricas que, desde un inicial expresionismo y a través de diferentes fases regidas por la objetividad experimental, llega a la esencialidad morfogeométrica que caracteriza a sus realizaciones desde los años 70.

En este proceso creativo que le ocupa desde hace ya más de treinta años, Amador se manifiesta como escultor ansioso de nuevas experiencias, consumidor de formas de expresión, pronto superadas, en la primera década de su trabajo. De ahí la rápida indagación y abandono de la escultura figurativa y de sus iniciales tanteos no representativos a través de las tensiones y los móviles. Sin embargo, cuando inicia la investigación morfoespacial con los cuerpos geométricos, momento en el que su actividad se aproxima más que nunca a los postulados de la «opción analítica del arte moderno», en término de Filiberto Menna, su proceso se hace más pausado y reflexivo; la necesidad de nuevas experiencias desaparece. Esta opción le ofrece el lenguaje expresivo más acorde a sus necesidades de comunicación plástica y en ella desarrolla su trabajo hasta la actualidad con cambios sólo marcados por la acumulación de experiencia y la constante búsqueda de una mayor aproximación a la verdad estética.

A la objetividad analítica le conduce, sin duda, su actitud ante el hecho creativo. Ahora bien, determinante en su adopción de métodos racionales de experimentación plástica fue el contacto con Oteiza.

Figura capital del racionalismo plástico y teórico dentro del panorama artístico español en los años 50, Oteiza, con su experimentalismo espacial, deja un esencial legado a las jóvenes generaciones de plásticos españoles. Sus métodos rigoristas de trabajo, con el consiguiente abandono de componentes expresivos o emotivos y el triunfo de la objetividad puesta al servicio de la investigación del espacio escultórico, son para Amador, como para los miembros del «Equipo 57», del «Esquipo Espacio» y numerosos artistas de fines de los cincuenta y los sesenta, un modelo de actitud comprometida ante el arte, una referencia de seriedad y rigor, que, antes que fórmulas para la realización de un tipo especial de escultura, les enseña «libertades», como bien expuso en su día Moreno Galván (1).

De ahí que la escultura de este artista asturiano, sin renunciar a las enseñanzas del maestro vasco, ofrezca su modelo personal desde la lógica y la geometría. Con punto de partida en principios matemáticos, indaga nuevas formas, antes significativas que miméticas; renuncia a la expresividad en favor de la receptividad;

1. MORENO GALVAN, J.M., «Arte», *Triunfo*, 579, Madrid, 3 noviembre 1973.

investiga las posibilidades de relación de objeto escultórico y espacio por ocupación o incorporación, y siempre por sensibilización; valora la geometría en sus aspectos volumétrico, lineal y superficial, y se apoya en una métrica cuidada para obtener resultados de armonía, equilibrio y ritmo en composición y proporciones, combinando con las normas racionales los elementos sensibles.

Es quizá el especial énfasis puesto en los aspectos numéricos el factor que individualiza en mayor medida su producción. Pero conviene recordar que las reglas numéricas actúan en su obra desprovistas de todo carácter restrictivo, como ya se apuntó en el párrafo introductorio. Los principios matemáticos se interpretan en su sentido más remoto de orden capaz de conducir la idea que da origen a la obra. Orden numérico que, lejos de generar unas creaciones frías y distantes, les proporciona los matices de musicalidad y poesía que se desprenden de la armonía de proporciones, del equilibrio de las composiciones y del desarrollo rítmico de las formas en el espacio.

En este sentido se manifiestaba José Mª Iglesias cuando, refiriéndose a las relaciones espacio-formales de las obras de Amador, apreciaba cómo no responden a «leyes inmutables, ni demostraciones abstractas, ni exactas representaciones de cálculo» sino a «la materialización de la intuición primera...» (1).

En efecto, las intervenciones de Amador en los cuerpos geométricos conforme a determinadas leyes geométricas vienen exigidas por la propia necesidad natural, en una perfecta síntesis de actuación racional e impulso incosciente, de contención normativa y concesión a la libertad.

Pero estos principios se corresponden con una obra ya evolucionada que le ocupa desde mediados de los 60. Previamente a ella, se suceden varias fases de intensa actividad en las que los planteamientos desarrollados son rápidamente superados y sustituídos por nuevos proyectos de indagación morfoespacial.

Primeras esculturas: 1958-1960

Las primeras creaciones se encuentran aún muy distantes de los métodos analíticos que caracterizarán la parte más representativa de su producción. Se trata de esculturas de referencias figurativas con cierto matiz expresionista, en parte relacionadas con la por entonces llamada *neofiguración*, tendencia de amplia difusión en los años 60, intermedia entre la crisis del informalismo y el triunfo de los movimientos de clara decantación figurativa.

Amador muestra a través de sus primeras creaciones un especial interés por el tema

1. IGLESIAS, J.M., *Amador*, Madrid, 1973, p. 11.

humano, así como una intencionalidad ética que traduce sus preocupaciones e interrogantes sobre las relaciones de hombre, naturaleza y sociedad.

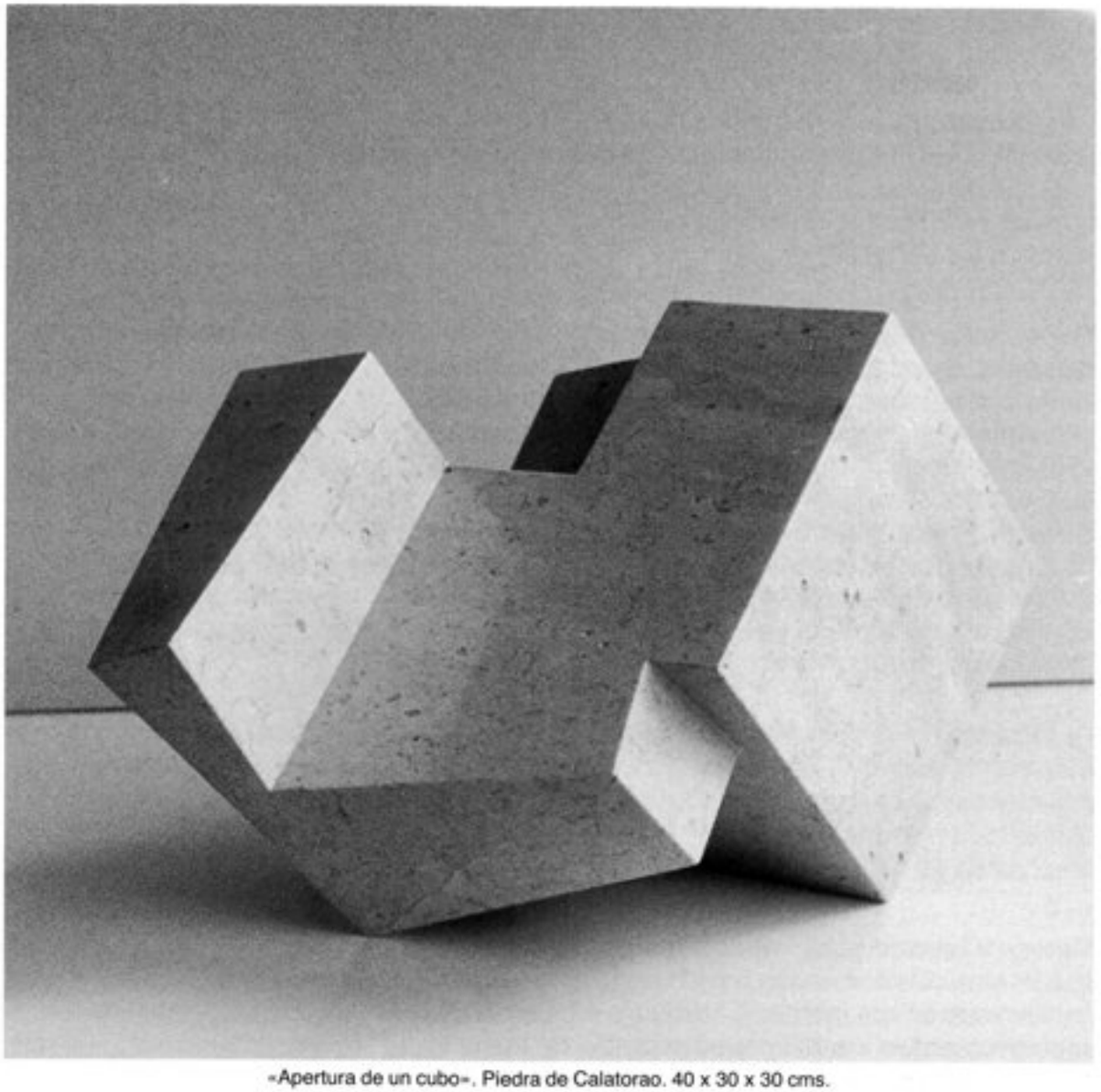
La problemática humana queda patente en obras como «Grito», «Desolación», «Entraña» o «Plegaria»; otras piezas dan cuerpo a fuerzas físicas o inmateriales más allá de lo humano («Cosmos», «Totem»), así como a aspectos de su vida o actividad elegidos más por las posibilidades formales que por el propio contenido: «Trapecio», «Mujer»...

La gestación de estas piezas parte sin duda del tema, ya sea con intención de denuncia, de simple constatación de una realidad o de aprovechamiento de su idoneidad plástica. Ahora bien, la solución escultórica se resuelve a través de diferentes vías, según su mayor o menor referencia a la realidad. Así piezas como «Mujer», «Grito», «Desolación», «Trapecio» o «Plegaria», parten de figuras que, aunque simplificadas y esquemáticas, toman como punto de partida el modelo humano. Frente a ellas, «Cosmos», «Totem» e incluso «Entraña» se aproximan a una indagación no imitativa. En ellas, el figurativismo se basa casi exclusivamente en la referencia a unos contenidos interpretados en un lenguaje sintético próximo a la abstracción, que triunfa ya de manera total en «Hierro», pieza desprovista, como su título indica, de argumento.

La temática condiciona las soluciones formales, la elección de la materia así como el tratamiento espacial. En efecto, las formas intrincadas y abiertas predominan en las creaciones más expresionistas («Grito», «Entrañas» o «Plegaria», por citar sólo tres ejemplos), mientras que el tratamiento de suaves ritmos dinámicos se aplica a las creaciones de mayor contención expresiva («Mujer», «Pez»...).

Materia y espacio están en esta fase de la producción artística de Amador igualmente condicionadas por los contenidos. Hierro y madera, materias más familiares al artista desde su trabajo juvenil en una carpintería de carros, sirven de soporte matérico a estas creaciones. Con la madera realiza las piezas de volúmenes más contundentes y rotundos, en los que el espacio participa por eliminación de la masa a través de perforaciones y oquedades; el hierro se elige para las obras con predominio de volúmenes livianos, en las que el espacio sólo excepcionalmente ha de incorporarse por perforación, puesto que es un elemento definido y delimitado por los elementos formales de naturaleza liviana.

En este momento, Amador se preocupa aún por la naturaleza expresiva del material, que potencia a partir de sus vetas, texturas y rugosidades, recuerdo, posiblemente, de los valores matéricos de su pintura anterior. Pero la capacidad expresiva del material pronto deja de interesarle, hasta convertirse en un obstáculo, en el momento en que trata de objetivar el resultado plástico. A partir de ese momento, utiliza la madera en ocasiones muy contadas, como más adelante se expondrá.



«Apertura de un cubo». Piedra de Calatorao. 40 x 30 x 30 cms.

La intervención del espacio en estas esculturas se ha puesto en dependencia de la naturaleza de la materia. No obstante, su presencia como parte de la obra se lo debe todo al tema. El elemento espacial, tras aparecer en 1959, no goza aún de la autonomía plástica alcanzada en la fase inmediatamente posterior. Su función es accesoria y sometida al contenido, orientada a realzar detalles que faciliten la interpretación. De ahí que en las representaciones humanas se perforen los ojos, senos o vientre con un fin claramente significativo.

Se trata por tanto, de unas creaciones en las que, en términos lingüísticos, el significado determina el significante en todos sus aspectos: matérico, volumétrico-espacial y textural.

Tensiones: 1960-1963

Algunas de sus primeras obras anunciaban ya soluciones desarrolladas en esta segunda fase de su trabajo, bien por la renuncia a la referencia figurativa, bien por el predominio de las formas livianas. Pero es en torno a 1960 cuando la figuración cede paso definitivamente a unas creaciones que prescinden de cualquier apoyatura temática e intención que no sea de naturaleza estética.

Surge entonces una escultura objetual en su doble vertiente de incorporar elementos extraídos de la naturaleza tal como en ella se encontraban (guijarros) y de constituir un objeto sin más significado que él mismo.

Puede considerarse que en torno a esta fecha se inicia el experimentalismo espacial de la escultura de Amador en una línea abierta por Ferrant, escultor al que admira y dedica una pieza de esta serie («Homenaje a Ferrant»). Su interés se centra entonces en la «delimitación del espacio que circunda a los objetos por medio de tensiones de alambre acerado» (1).

Como ya apuntó José Mª Iglesias (2), suponen estas creaciones la primera acotación del que será el gran protagonista de su obra: el espacio. Mediante hilos de acero, Amador dibuja en el espacio livianas formas dinámicas que establecen relaciones de tensión con aquél. Estas «Tensiones», título genérico de la serie, se ven acentuadas por los guijarros que, a modo de contrapeso, penden de ellas.

Los planteamientos de liviandad formal y tensión morfoespacial encuentran en el hilo de acero y la piedra el soporte material adecuado, que se complementa con una base de piedra. Esta constituye un apoyo necesario pero no es aún elemento consustancial a la obra y parte activa formal y espacialmente como en algunas piezas de fases posteriores.

La culminación del proceso investigador a través de las «Tensiones» se alcanza en el «Monumento a los XXV años de Paz», de 20 m. de altura, estructura aérea de acero inoxidable sobre base de piedra blanca.

Móviles: 1964-1965

En todo proceso experimental coherente, y el de Amador lo es, las experiencias obtenidas sirven de punto de partida a los nuevos planteamientos. En este sentido, la serie de «Móviles» que le ocupa entre los años 1964-65 puede partir del dinamismo

1. AMADOR: *Generación Automática de formas plásticas*, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro de Cálculo de la Universidad, Madrid, 1969. El mismo texto se repite en *Real(ismo) Real*, Catálogo exposición Caja Postal de Ahorros, 1982-83.

2. IGLESIAS, J.M., *Amador*, p. 14.

potencial de las «Tensiones». Constituían ya aquéllas verdaderos péndulos con capacidad de movimiento a partir de la acción de un agente externo; este planteamiento, de remoto recuerdo calderiano y más próximo en las creación de los 40 de Ferrant («Cosmogonía», «Nenúfares», «Barcos»), se mantiene en la producción de Amador entre 1964 y 65 con algunas variantes que suponen un avance en su investigación espacial.

Por una parte, los elementos pendulares (hilos de los que cuelgan los móviles) prescinden de la tensión formal y se aislan del espacio externo en el que se movían en la serie de «Tensiones». Los elementos móviles estarán dotado de su propio espacio escultórico, delimitado, aislado, encerrado por láminas de plástico, aspecto éste más innovador de la serie.

Conjugan de este modo los «Móviles» las formas livianas con el recuerdo de la escultura bloque, y todo ello interpretado según procedimientos de gran originalidad. El cuerpo volumétricos de las piezas, sin prescindir del concepto de bloque, ofrece, no obstante, la posibilidad de visualizar el espacio interno. Y lo hace a partir del empleo del plástico transparente que pone en evidencia ante el espectador la escultura que existe dentro del bloque (planteamiento resuelto en una fase más evolucionada a partir del empleo de otros materiales): un espacio escultórico y autónomo, ocupado por los elementos móviles, de formas orgánicas o geométricas según las piezas. La geometría comienza a imponerse en el cuerpo envolvente de plástico que se aproxima a la forma cúbica.

Además de la incipiente incorporación de las formas geométricas, a las que le conduce su obsesión por el orden, y del interés por evidenciar un espacio escultórico interno, otra aportación de los «Móviles» es el empleo de nuevos y variados materiales. Ya se citó el plástico, elegido, «...porque el espacio interior, es decir, el hueco no se puede ver en una escultura en hierro o madera» (1), según palabras del artista, uno de los primeros en España que le da uso escultórico. Además del plástico y dentro de él, el hierro y la madera, e incluso en algunas obras («Pecera») el agua y elementos vegetales, intervienen en la definición de unos entes que constituyen las entrañas de la escultura.

Aunque no se puede hablar en esta fase de verdadero «proyecto» programático, la actuación del artista muestra una aproximación a planteamientos racionalistas en el tratamiento espacial que evocan los estudios del muro como pared-luz realizados por Oteiza en 1956 a partir de maquetas de vidrio. El resultado plástico difiere en ambos artistas, pero, curiosamente, el espacio escultórico conseguido en los «Móviles» y en las maquetas de vidrio de Amador y Oteiza, respectivamente, influye en ambos en el esperimentalismo espacialista de las obras posteriores.

1. IGLESIAS, J.M., *Amador*, p. 15.

Tras los «Móviles»» y en torno a 1965, Amador adopta un cambio de actitud ante el hecho creativo. Si hasta ahora su escultura podía ser calificada de figurativa o de objetual, según las piezas, y daba cabida por un igual a lo geométrico y lo orgánico, ahora rompe con cualquier indicio de versatilidad para dejarse conducir por un proyecto que se plantea la creación de un espacio estético mensurable a partir de formas geométricas puras.

En esta mutación experimentada por el enfoque escultórico de Amador influyó de modo determinante su contacto con el trabajo oteiziano, como reconoce el artista cuando expone:

«Un día, Dios quiso obsequiarme al conocer a Jorge de Oteiza. Todo en él es dinámica, espacio, escultura viva. Su conocimiento, su mente de excepción, llenaron de combustible lo que yo pueda tener de depósito creador» (1).

Aunque con conclusiones experimentales diferenciadas de las de Oteiza, la influencia del maestro incide en su comprometida actitud experimental, en su indagación a partir de la desmaterialización de los cuerpos geométricos elementales y en la proyección teórica, explicativa de su trabajo plástico.

Escultura redonda: 1965-66

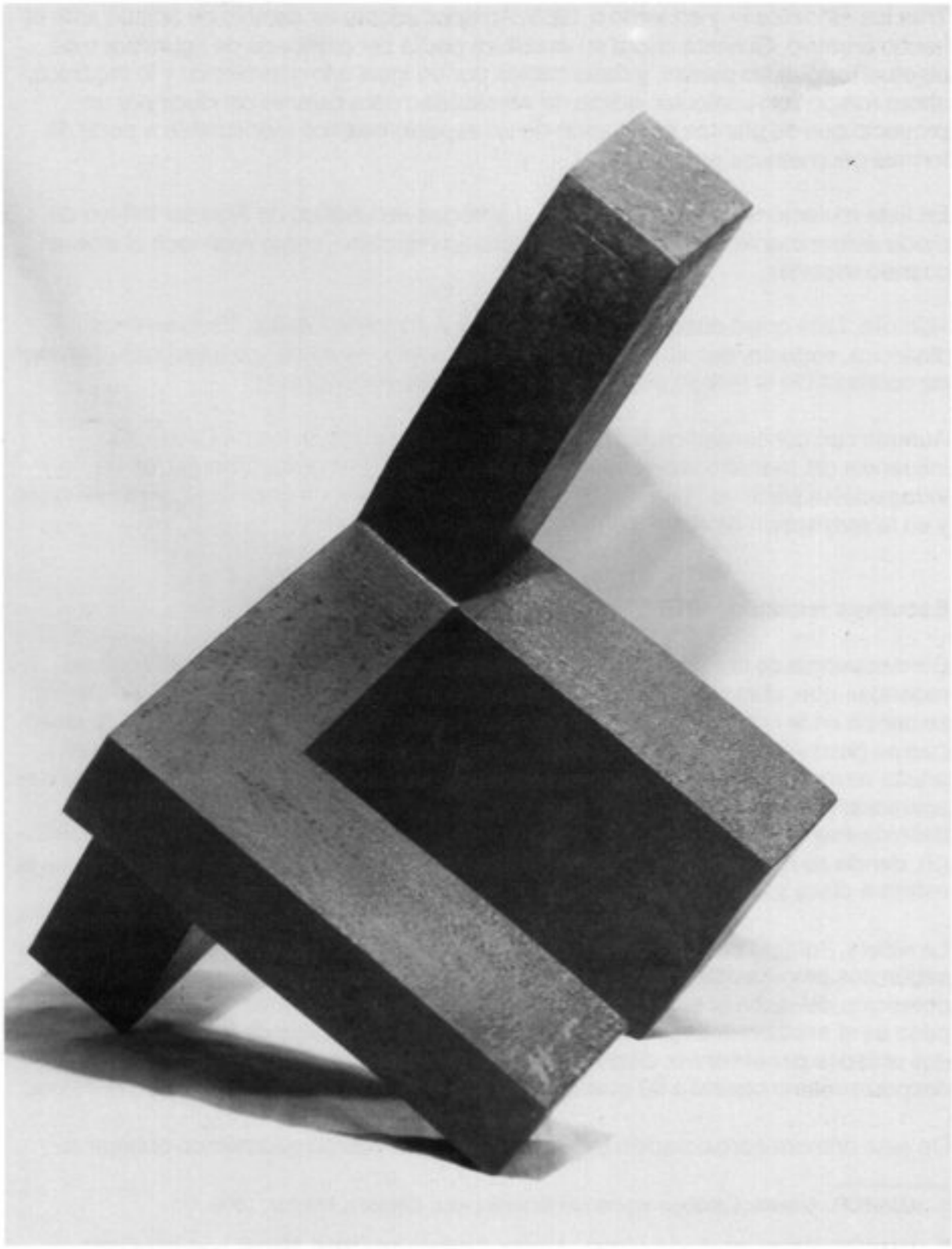
Consecuencia de la primera indagación racionalista de Amador es la «Escultura redonda» que, como la serie dedicada a la «Desocupación de la esfera» de Oteiza, se centra en la obtención de un espacio escultórico por desmaterialización de dicho cuerpo geométrico. Quizá sea en esta fase de su proceso investigador donde el artista se muestra más respetuoso con los postulados geométricos y las normas de actuación preestablecidas para llegar al resultado óptimo. Queda claramente definida esa sujección al programa en el texto aclaratorio «De mi escultura redonda» (2), donde se recogen los estadios clave de su experimentación: la contracción de la esfera a disco y la desmaterialización de ambos cuerpos.

La esfera, «objeto escultórico por excelencia, al que nada falta, al que nada sobra», según sus propias palabras, es sometida a un tratamiento que se inicia con la obtención del disco al cortar la esfera por cualquier círculo máximo. Un segundo paso es el seccionamiento del disco por el diámetro, seguido de la soldadura de las dos mitades por el centro, dispuestos los diámetros perpendicularmente. Con el desplazamiento central a 90 grados, el disco conserva las propiedades de la esfera.

De esta primera aproximación experimental a este cuerpo geométrico obtiene su

1. AMADOR, *Amador*, Catálogo exposición Galería Liceo, Córdoba, octubre, 1966.

2. AMADOR, «De mi escultura redonda», *Amador*, Catálogo Sala Neblí, Madrid, noviembre 1967.



«Desde el medio cubo». Hierro. 40 x 20 x 20 cms.

contracción a disco, que se convierte en la base de sus formas, y el módulo de 90ª, reconstructor de la esfera a partir del disco y clave de todos los desplazamientos de las formas intraesféricas.

En una segunda fase de experimentación con la esfera procede a la desmaterialización sucesiva de las partes del disco, dejando en ellas vacíos equivalentes a los planos desplazados. Finalmente, pasa a operar también sobre los paralelos de menor diámetro y sobre círculos excéntricos. Piezas como «Descomposición de un Disco», «Rotura de un disco I», «Rotura de un Disco II» y «Descomposición de un disco desde el plano» ofrecen diversos resultados plásticos de esta indagación.

Objetivos fundamental de esta escultura es, sin duda, el análisis de la naturaleza del espacio de la esfera, sin desdeñar, como se deduce de las fases del proceso creativo, el desarrollo de los volúmenes en ese espacio y unas cualidades dinámicas y lumínicas que «responden a las leyes geométricas de estructura de rotación» (1). Los títulos de algunas piezas vienen a resumir los logros dinámico-lumínicos a partir de racionales planteamientos geométricos, como «Encuentro de un punto luz en el Disco desde un plano exagonal» y «Descomposición de un Disco para movimiento mecedora».

Si se inició este apartado haciendo alusión a la proximidad respecto a una de las series experimentales oteizianas, conviene dejar claro el desarrollo independiente de ambos procesos y constatar la diferencia de resultados. Frente al espacio redondo quieto y vacío, en el que concluye su experimentación Oteiza tras desechar vías conducentes al desarrollo de la movilidad de la pieza por flotabilidad con unidades livianas («Par móvil» puede servir de ejemplo de esta investigación oteiziana), concluye Amador en unas obras que potencian la capacidad de giro y movilidad de la forma redonda.

En todo el análisis de su proceso experimental con la «Escultura redonda», Amador no hace ni una sola referencia a la materia. Esta empieza a perder interés como elemento expresivo de una obra en la que se trata de silenciar cualquier tipo de contenido. En esta serie el material pasa a ser únicamente el soporte que permite desarrollar una investigación plástica programada. El hierro se muestra como el medio idóneo para su desarrollo, aunque no prescinde de la piedra y del bronce.

El proceso experimental iniciado con la esfera se aplica a otros volúmenes como la *pirámide*, «elemento arquitectónicamente ideal» (2) que arranca en su desarrollo al disco para crear un espacio habitable y una escultura netamente espacial; el *cilindro*

1. AMADOR, «De mi escultura...».

2. AMADOR, «De mi escultura...».

y el *paralelepípedo* son también objeto de la indagación espacialista que culmina en la *escultura cúbica*.

El cubo. 1966-1991

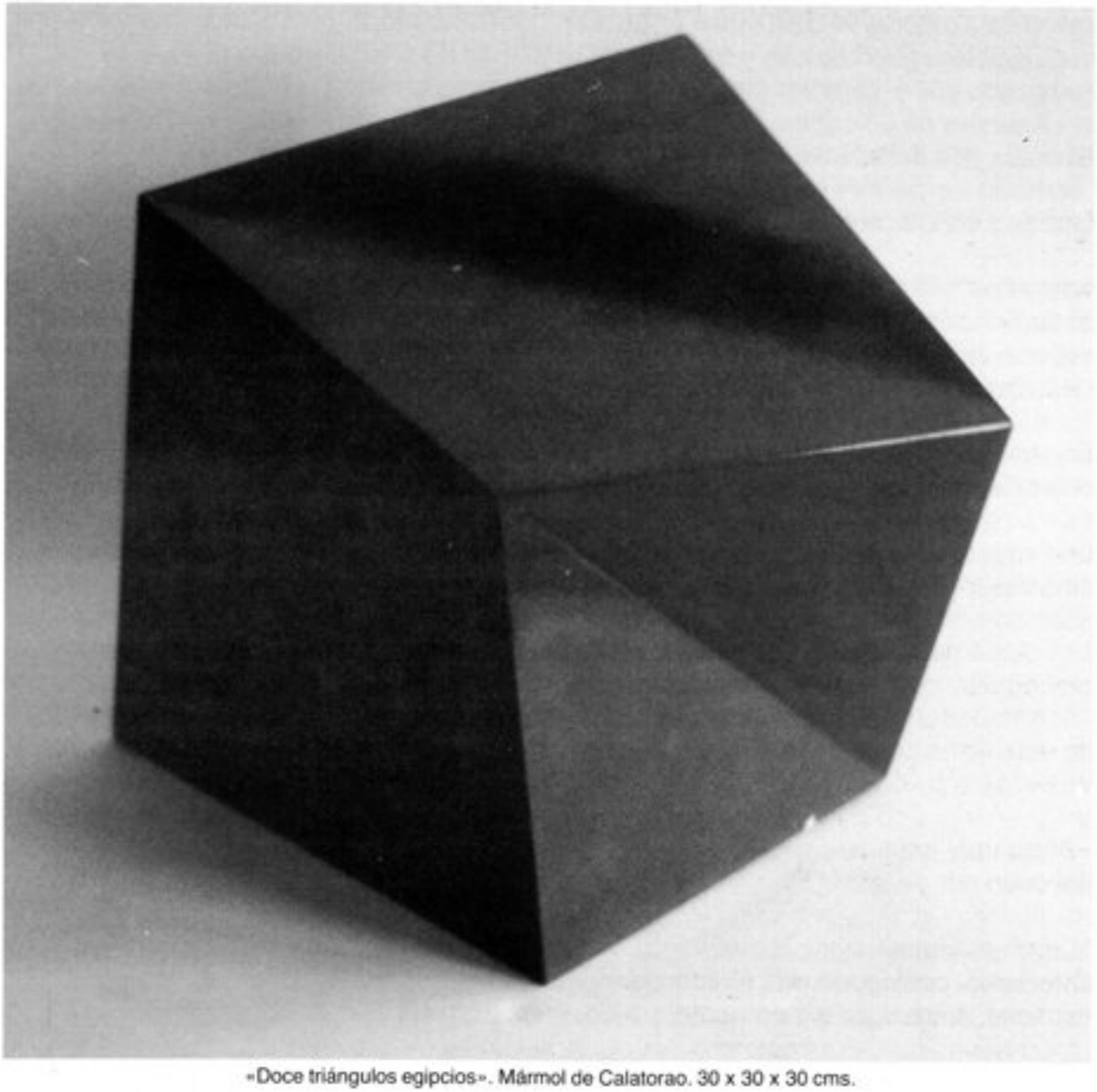
Como la esfera, el cilindro o cualquier otro cuerpo geométrico objeto de su interés, el cubo no es para Amador un cuerpo geométrico encerrado en sí mismo, sino un volumen en el espacio capaz de ser seccionado, vaciado y compuesto interna y externamente. Su «escultura cúbica» muestra el aspecto más personal y maduro de su indagación y el que, partiendo de una cuidada métrica y con apoyo en una técnica depurada, le aproxima a la esencialidad plástica.

En su aproximación experimental al cubo se distinguen dos actitudes sucesivas: en una primera fase, el método de trabajo se orienta hacia la desmaterialización del cuerpo geométrico, en un proceso paralelo al seguido con la esfera, para tratar, en una segunda etapa, de recuperar la escultura como masa, los volúmenes rotundos y contundentes, siempre dentro del geometrismo originario.

Las obras que le representan en la XXXVI Bienal de Venecia (1972) recogen ya ambos planteamiento y avanzan otros que desarrollará en años sucesivos. Se puede considerar esa muestra internacional como puente entre ambas actitudes en la investigación con el cubo. Así, la «Incorporación de un cubo» o «Doble cubo vertical», siguiendo en la línea emprendida en «Cubo módulo» o «Cubo ascendente descente», se plantean la obtención de un espacio interno. Por su parte, «Alumbramiento de una esfera», «Homenaje a Malevich» y «Rotura de un cubo» retornan a la potencialidad volumétrica, mientras que «Tetraktys» viene a instaurar el «culto» al número y la proporción que en adelante regirá toda su escultura.

Con independencia de los planteamientos espaciales, que a continuación se detrallarán, comienza a caracterizarse la escultura de Amador por una monumentalidad arquitectónica, antes conceptual que producto de unas dimensiones reales. A su vez, los materiales estarán supeditados siempre al planteamiento volumétrico-espacial. Así, para la serie dedicada a la desmaterialización del cubo recurrirá preferentemente al hierro. La piedra (mármol, granito y, con menor frecuencia, alabastro) predomina en la investigación con el cubo-masa. Será ésta la materia preferida por su neutralidad para plasmar el proceso experimental iniciado en los años 70. La madera, que por su densidad sería igualmente válida para una investigación volumétrica, es desechada —aunque se mantiene en unas pocas obras— por distraer con sus vetas la esencialidad de la forma.

Los primeros cubos experimentales de Amador parten de dos premisas, la equiparación dentro del cubo de volumen y espacio y la supresión de todo punto de



«Doce triángulos egipcios». Mármol de Calatorao. 30 x 30 x 30 cms.

apoyo fijo. El módulo, «como forma de humanismo» (1), recurso indispensable para alcanzar la armonía y equilibrio en proporciones y relación volumétrico-espacial, se materializa en dos esculturas, «Cubo-módulo» y «Módulo ascendente descendente» que resumen a través de diferente solución formal las búsquedas espaciales de esta fase. En ambas piezas, el cuerpo cúbico de hierro delimita un espacio interior desocupado —relación con la serie «Desocupación espacial interna de los poliedros» de Oteiza, aunque a través de diferente método y material—, que en respuesta a la primera premisa que se plantea su autor es idéntico en cantidad al volumen. Las variantes residen en el tratamiento formal de esos volúmenes. En el

1. AMADOR, Texto catálogo exposición *Real(ismo) Real.*

«Módulo ascendente descente» impera un rigorismo morfo-geométrico impuesto por angulaciones geométricas y tratamiento rectilíneo de aristas y superficies sólo suavizado por el carácter dinámico del desarrollo volumétrico, próximo al aplicado en la «Apertura de un cubo». El rigorismo disminuye en «Cubo módulo» o «Doble cubo vertical» que introducen la variante, asimilada y repetida en la fase posterior, de combinar los perfiles curvos con los rígidos lineales, modificándose la relación entre formas y espacios en el interior del cubo.

Ante el peligro de caer en un academicismo en la interpretación del espacio interior de la escultura, Amador invierte los términos y se centra en la modulación del espacio circundante. A partir del regreso a la escultura como masa, de formas netas, rotundas y contundentes talladas en piedra, cierra el espacio interior e impide su visualización. Las variantes en esta fase de su proceso escultórico residen en las diferentes intervenciones a las que somete al cubo para extraer su naturaleza interna según leyes no ajenas a la geometría, aunque dictadas por el propio proceso natural.

En el desarrollo del cuerpo cúbico en el espacio, Amador procura que la materia empleada no exceda nunca la contenida en el propio cubo, cuya mofología se ve alterada mediante cortes, seccionamientos y recomposiciones para dar origen a distintas formas geométricas. En efecto, del cubo pueden surgir cilindros y esferas como prolongación de la masa de la figura geométrica primigenia. El «Alumbramiento de una esfera» y la «Génesis de dos cilindros» son buena muestra de este planteamiento, posible, según considera el artista, tras haber realizado una investigación de detalle en el interior del cubo:

«Sería muy peligroso estudiar al cubo por fuera antes de analizar las posibilidades del cubo por dentro» (1).

Surgen mediante este proceso unas piezas que, partiendo de experiencias anteriores, consiguen una síntesis armónica entre geometrismo formal y métrica espacial, entre rigor experimental y tensión metafísica.

Pero la culminación de la perfección matemática de su obra la ofrece otra de sus series escultóricas que si bien cuenta ya con ejemplos tempranos dentro de los 70, se desarrolla sistemáticamente desde fines de esa década. El *Tetraktys*, símbolo pitagórico que representa la perfección del número 4, había hecho ya su aparición en 1972 en la Bienal de Venecia. Y es al mencionar el tetraktys cuando se hace evidente una de las claves de la estética de este artista, la influencia del pensamiento pitagórico, confirmada, asimismo, como bien expuso P. Shimose (2) en «su comprensión del vacío y su juego combinatorio de poliedros regulares».

1. AMADOR, «Hacia...»

2. SHIMOSE, P., «Síntesis y silencio en la escultura de Amador», *Amador*, Catálogo exposición Galería Kandinsky, 1979.

La aplicación en múltiples combinaciones del tetraktys (número triangular de cuatro filas, sagrado para los pitagóricos, interpretado como idea ordenadora del universo) al cubo, cilindro o esfera, da origen a las piezas que consuman la unión geometría-naturaleza en su aproximación a la esencialidad estética.

A través de la sustitución de volúmenes rotundos, aristas vivas y planos rígidos por formas suaves de perfiles ondulantes que no renuncian, no obstante, a los más puros valores geométricos, que cuidan la medida como base de un orden natural y el acabado como muestra de dominio técnico, en piezas como «Media esfera con Tetraktys pitagórico ondulante», «Cilindro con Tetraktys pitagórico», «Curva y media esfera con Tetraktys pitagórico ondulante y 4 piezas más»..., que por fortuna se pueden contemplar en la presente exposición del Barjola, se evidencia el equilibrio geometría-naturaleza, racionalismo-poesía, medida-libertad, como indiscutible seña de identidad del lenguaje de este artista.

Mª Soledad Alvarez Martínez
Profesora Titular de Historia del Arte.
Universidad de Oviedo.

OBRA



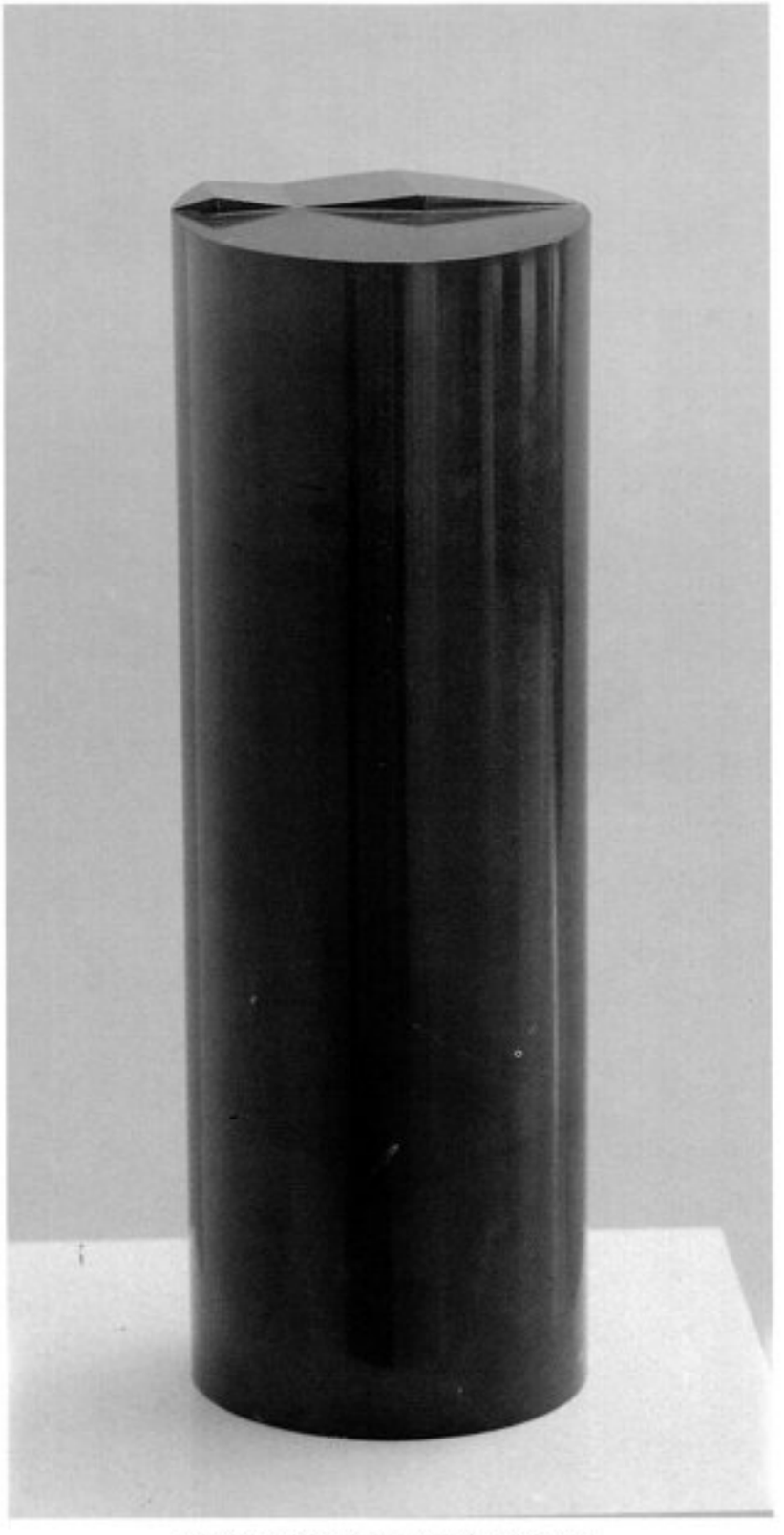
«Cuadrado con TETRAKTYS pitagórico ondulante y 4 piezas más».
Mármol Carrara. 34,5 x 34,5 x 7 cms.

«Cilindro con dos cortes en triángulo egipcio».
Mármol rosa portugués. 20 x 20 x 20 cms.

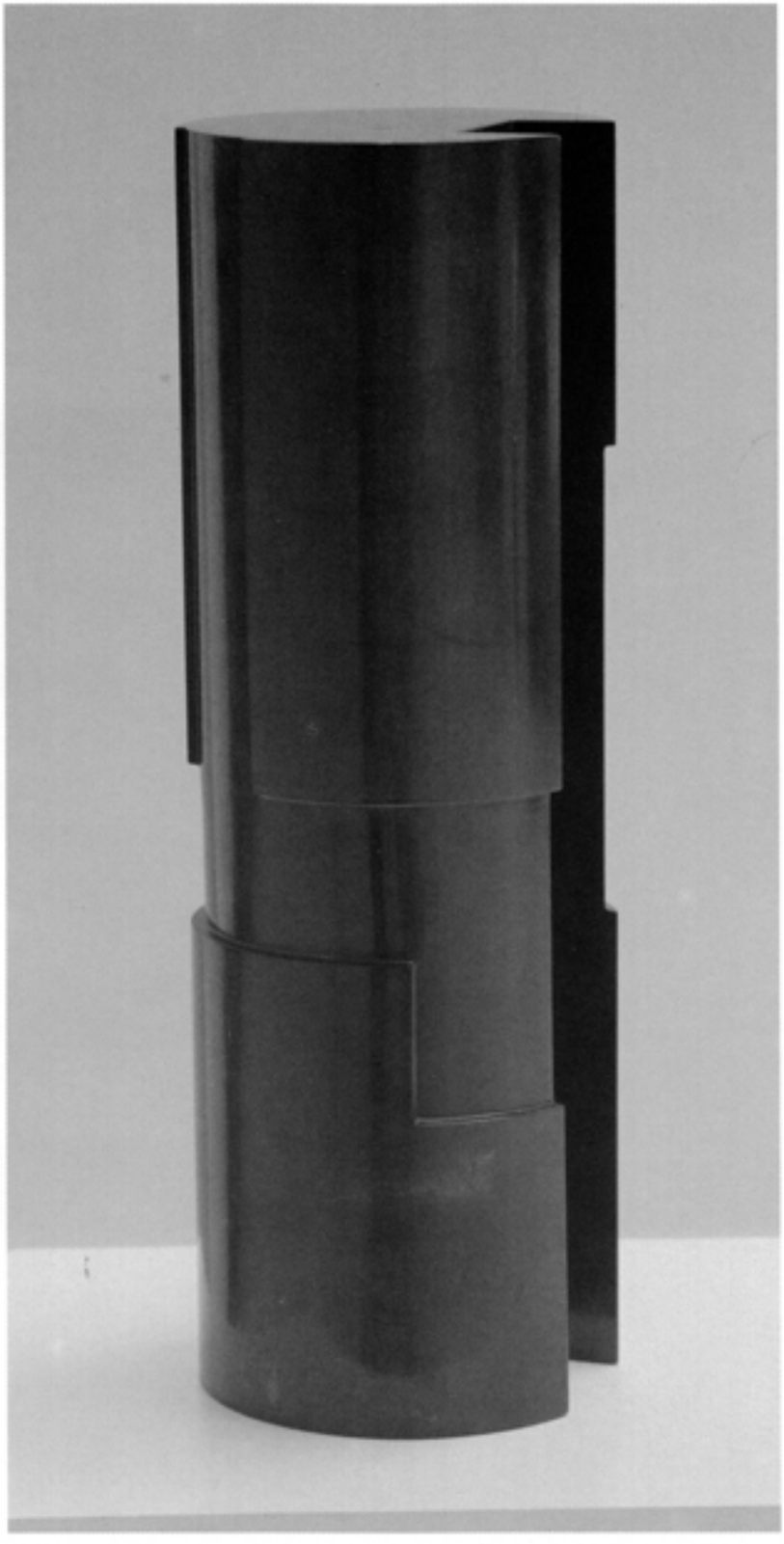


«Homenaje a Durero y Luca Pacioli».
Mármol Calatorao. 43 x 30 x 30 cms.

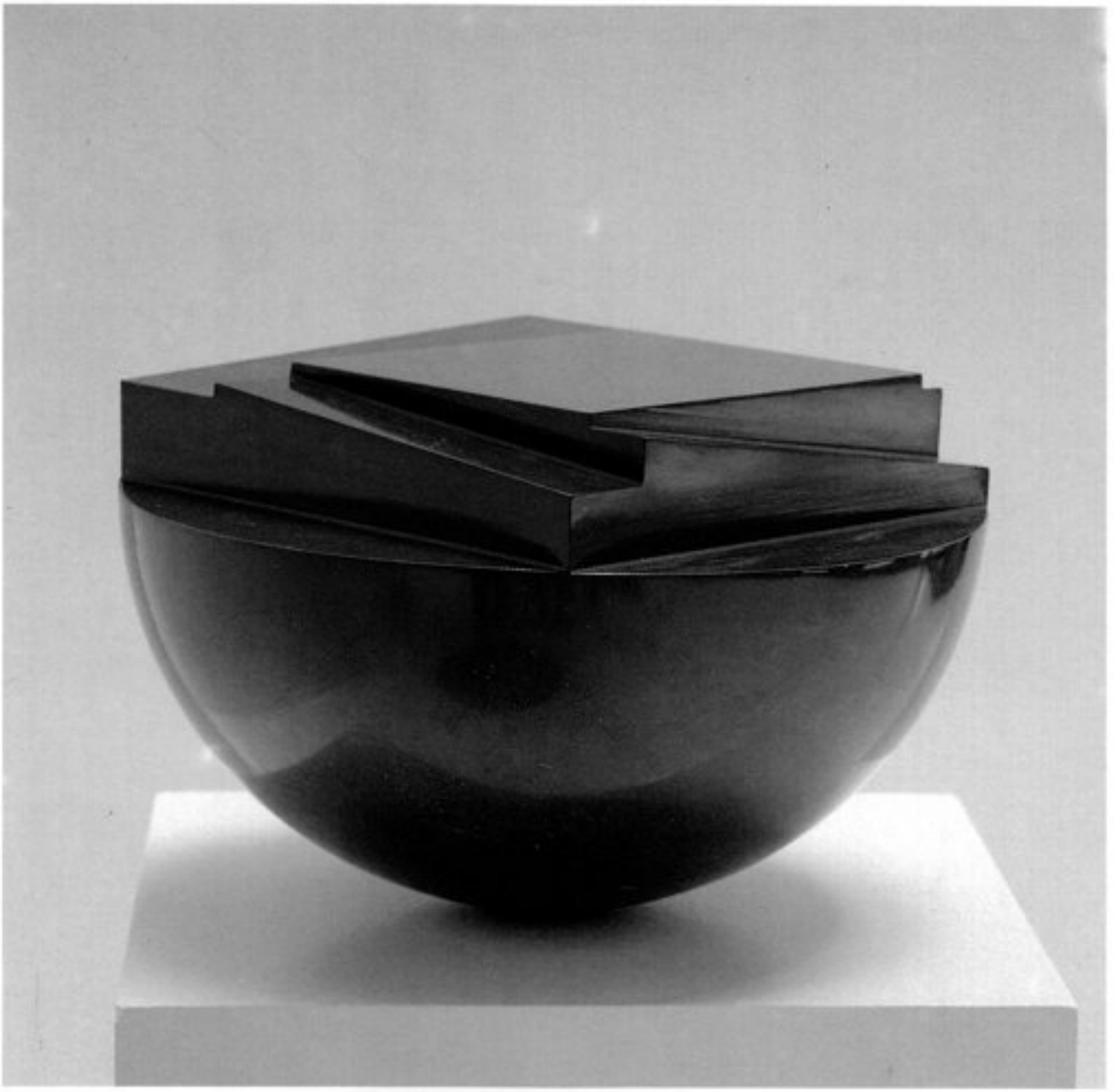




«Cilindro con dos TETRAKTYS pitagórico».
Mármol Calatorao. 60 x 20 x 20 cms.



«Cilindro con TETRAKTYS pitagórico circundante».
Mármol Calatorao. 60 x 20 x 20 cms.



«Media esfera con TETRAKTYS pitagórico».
Mármol Calatorao. 40 x 25 x 25 cms.



«Curva y media esfera con TETRAKTYS pitagórico por incisión».
Mármol Calatorao. 30 x 30 x 20 cms.



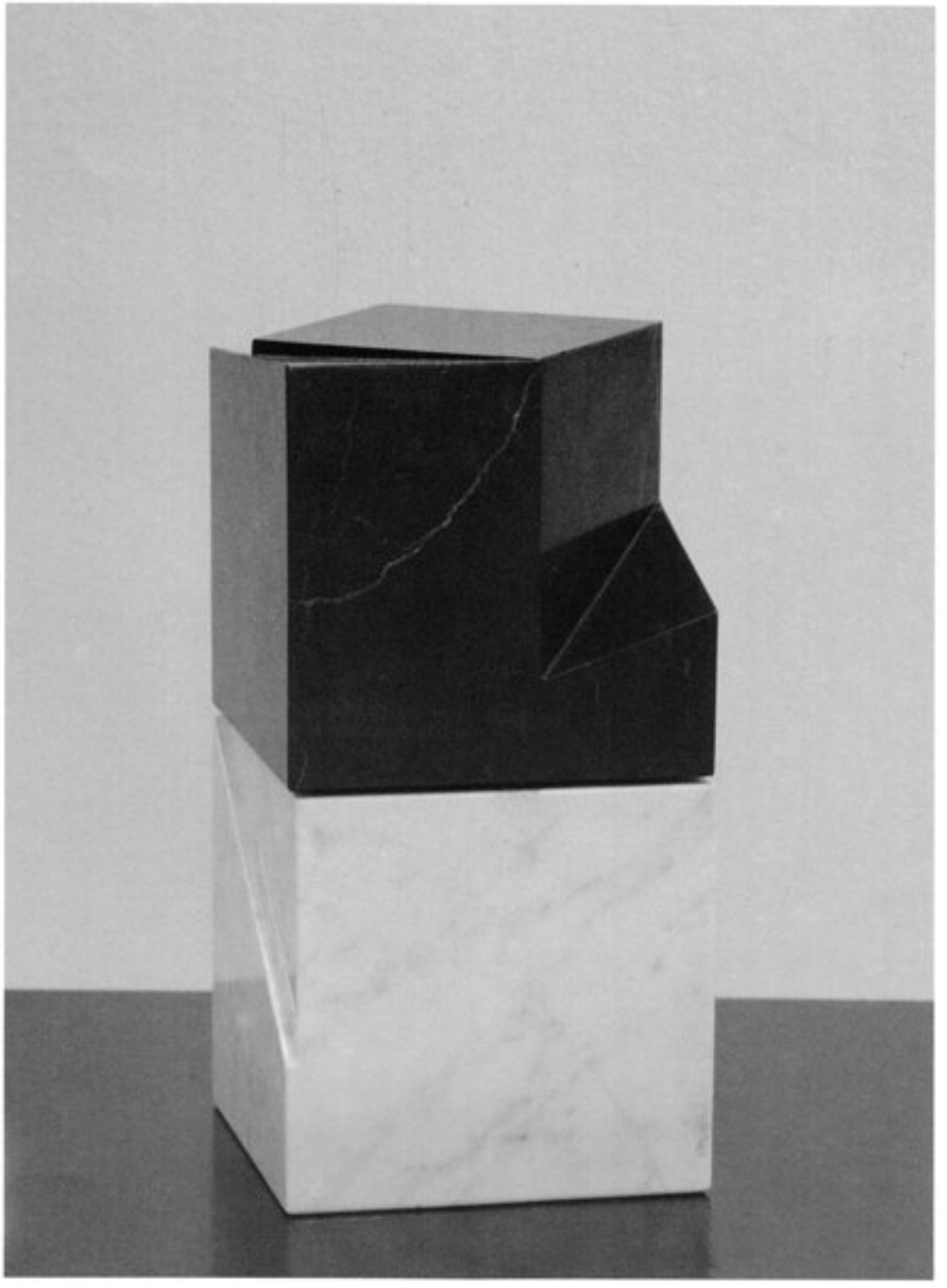
«Media esfera con TETRAKTYS pitagórico ondulante».
Mármol Calatorao. 30 x 30 x 16 cms.



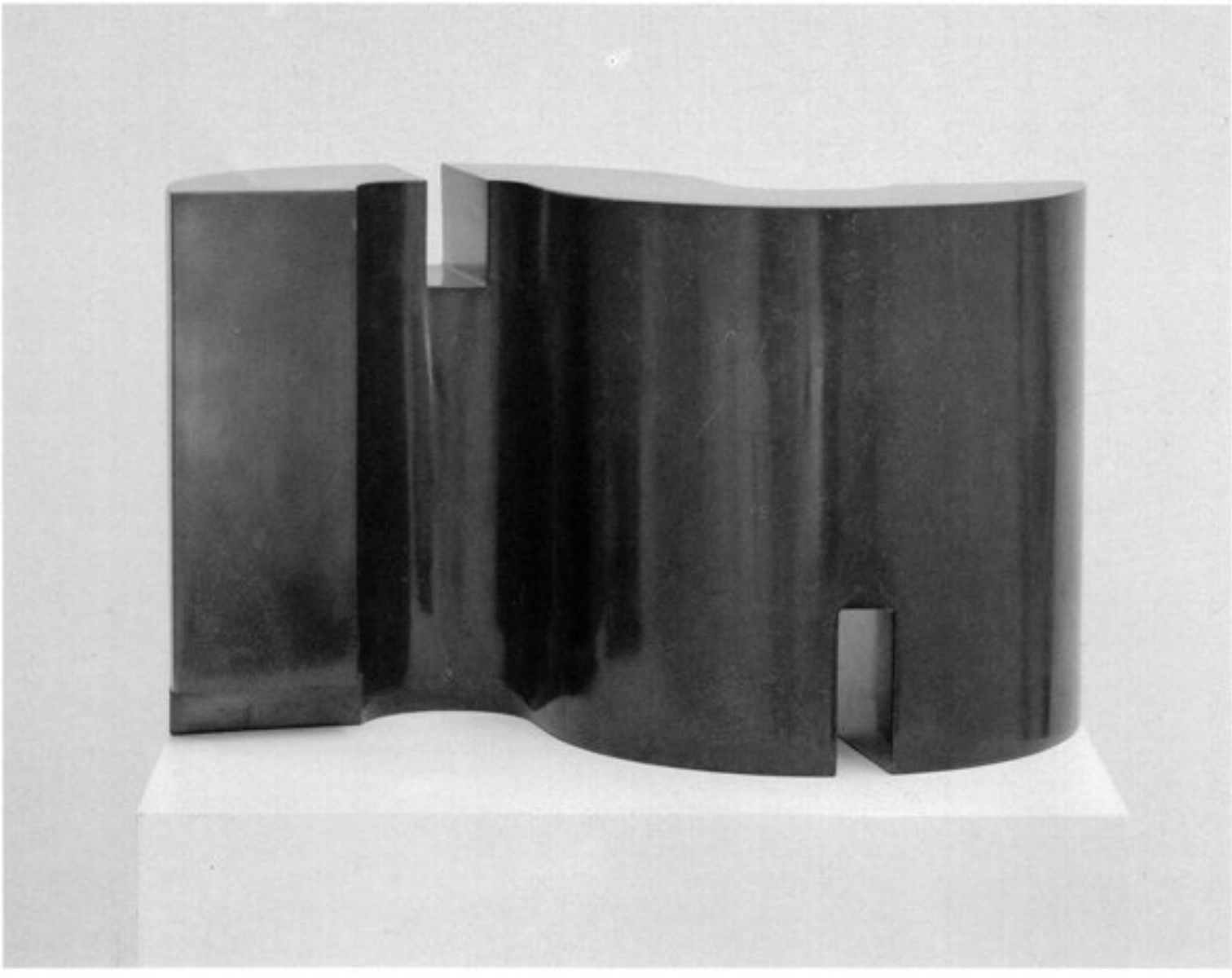
«Cilindro con TETRAKTYS pitagórico».
Mármol Calatorao. 20 x 20 x 20 cms.



«Cilindro con corte en triángulo egipcio y TETRAKTYS pitagórico».
Calatorao. 27 x 20 x 17 cms.



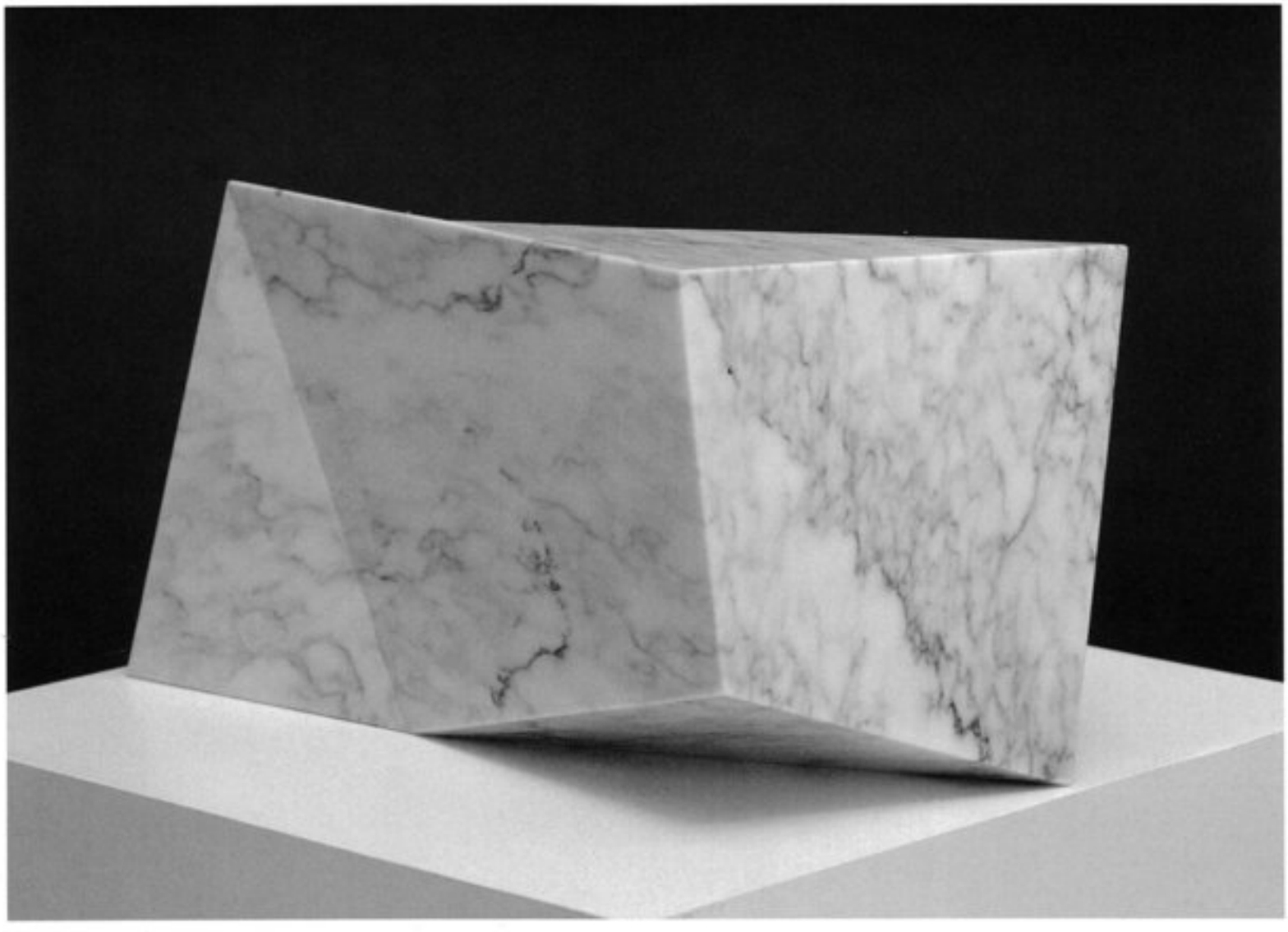
«Dos cubos con incisiones en triángulos egipcios».
Carrara y Calatorao. 14 x 14 x 18,5 cms.



«Desplazamiento de un cilindro vacío con incisiones».
Mármol Calatorao. 50 x 30 x 30 cms.

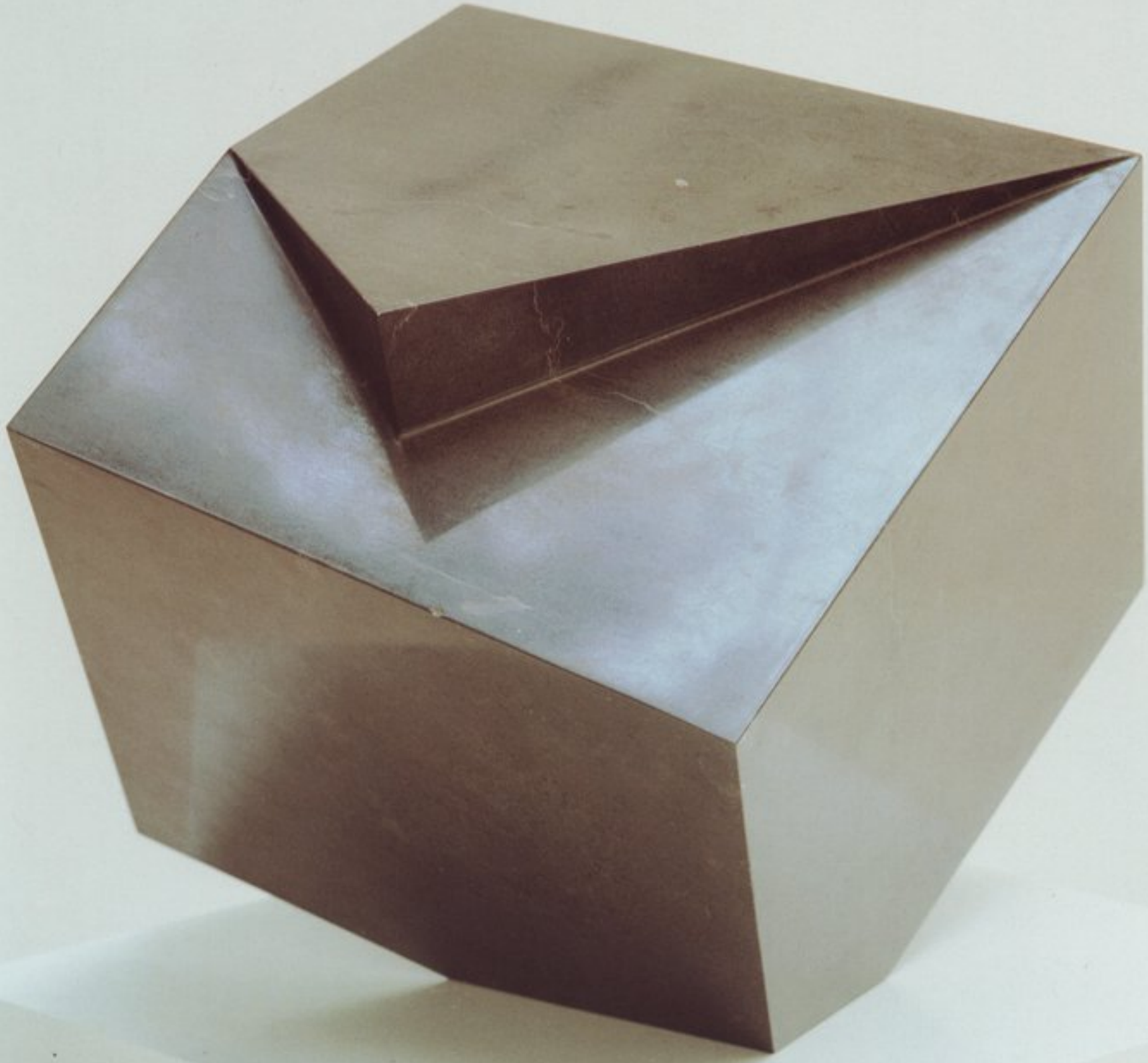
«Cubo con cortes en todas las caras en números-Fibonacci».
Mármol verde. 20 x 20 x 20 cms.

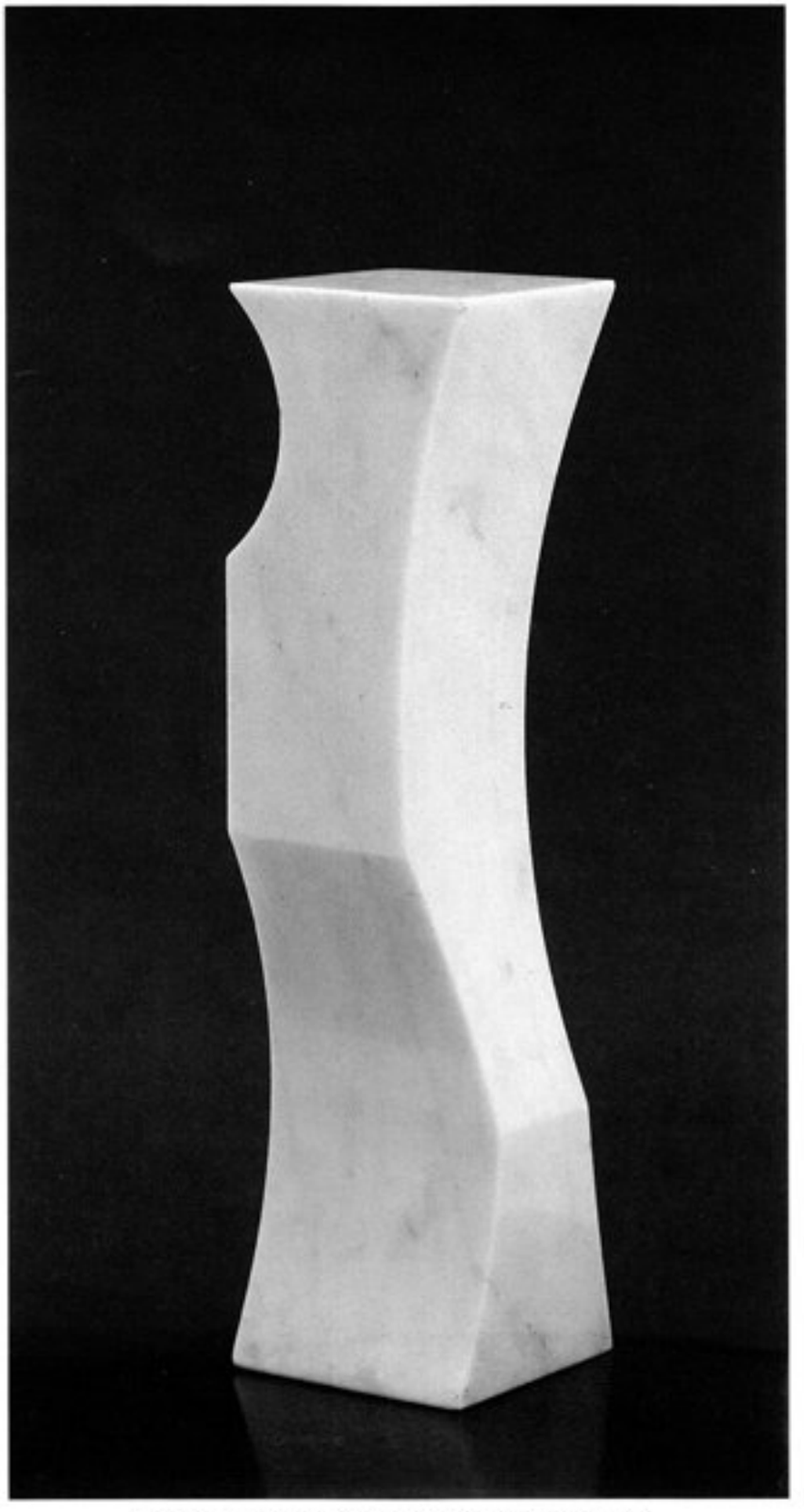




«Homenaje a PEDRO SANCHEZ PANADERO». Mármol Carrara.
40 x 10 x 10 cms.

«Cubo y TETRAKTYS pitagórico».
Mármol Yugoslavia. 20 x 20 x 20 cms.





«Desde dos cubos en unión de dos triángulos egipcios».
Mármol rosa portugués. 50 x 24 x 30 cms.



EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1961

Sala Amadís. Madrid.

1963

Sala Céspedes. Córdoba.
Sala Amadís. Madrid.

1964

Museo de Arte Moderno. Bilbao.
Ateneo de Barcelona.

1966

Ateneo de Madrid.
Caja de Ahorros Provincial. Valladolid.
Escuela de San Eloy. Salamanca.
Galería Liceo. Córdoba.

1967

Sala Neblí. Madrid.

1970

Galería Skira. Madrid.

1972

Galería Kreisler. Madrid.

1973

Galería Ynguanzo. Madrid.

1975

Sala Luzán. Zaragoza.

1978

Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo.
Caja de Ahorros de Asturias. Avilés.
Caja de Ahorros de Asturias. Mieres.
Caja de Ahorros de Asturias. La Felguera.
Caja de Ahorros de Asturias. Gijón.

1979

Galería Kandinsky. Madrid.

1981

Casa Municipal de Cultura. Avilés.
Galería Nicanor Piñole. Gijón.

1983

Galería Pinacoteca. Madrid.

1986

«Arte Chamartín», Centro Cultural N. Salmerón. Madrid.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Nacionales de Bellas Artes.

Certamen Nacional de Artes Plásticas.

Salón de Mayo. Barcelona.

Concursos Nacionales. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

Salones de Marzo. Valencia.

Exposiciones Nacionales de Escultura en Metal. Valencia.

Bienales de Arte Ciudad de Oviedo y de Zamora.

XXV Años de Arte español. Madrid.

Pintores y Escultores de Africa. Madrid.

Grupo LID. Madrid.

Escultura al aire libre. Fundación Rodríguez Acosta. Granada.

Seis pintores y escultores. Sala Neblí. Madrid.

Arte Objetivo. Madrid.

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

Ultima Frontera del Arte. Madrid.

Antes del Arte III: Serie Matemáticas. Madrid.

Colegio de Arquitectos de Bilbao.

Colegio de Arquitectos de Sevilla.

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

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.

Atlántica 71. Madrid.

I Certamen Nacional de Dibujo. Santander.

Homenaje a Picasso. Madrid.

Homenaje a Mondrian. Madrid.

I Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre. Santa Cruz de Tenerife.

Artistas Españoles en la Bienal de Sao Paulo. Galerías Grosvenor y Ciudad Universitaria. Madrid.

Ocho artistas españoles en la Bienal de Venecia. Galería Zodíaco.

Primer Ciclo de escultura Española Contemporánea. Madrid.

Arte Horizonte. Madrid.

Pequeñas esculturas de grandes escultores. Granada.

Escultores Españoles de Vanguardia. Gijón.

Atienza Centro de Arte. Madrid.

Experiencias Gráficas de Once Artistas. Seriestudio. Madrid.

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

Artistas de la Vanguardia. Madrid.

En- art. Elche.

II Muestra de Artes Plásticas. Baracaldo.

Maestros Asturianos. Madrid.

Museo de América. Madrid.

Exposición Escultura al Aire Libre. Vigo.

I Exposición Escultura al Aire Libre. Madrid.

Artistas del Zodíaco. Madrid.

Forma y Medida. Salas de la Dirección General del Patrimonio. Artístico. Madrid.

Galería Tres. Madrid.

Escultura Española. Galería Faunas. Madrid.

Premio Cáceres de Escultura. Cáceres.

Homenaje a Camón Aznar. Palacio de Cristal. Madrid.

Escultura en la Calle. Murcia.

Espacio Constructivo. Zamora.

Insólitos. Galería Aleçon. Madrid.

Galería La Pinacoteca. Madrid.

Espacio Constructivo. Universidad de Salamanca.

Realismo Real. Granada, La Coruña, Cuenca, El Escorial, Jerez de la Frontera, Almería y Barcelona.

Exposición Faenza. Madrid.

Panorama 81, Arte Asturiano. Madrid.

Escultores Asturianos. Museo Jovellanos. Gijón.

Escultura Abstracta. Museo Municipal. Madrid.

Arte y Nuevas Tecnologías. Palacio de la Magdalena. Santander.

Homenaje a Raúl Chávarri. Club 24. Madrid.

Arte e Informática. SIMO. Madrid.

En pie de Paz. Universidad de Zaragoza.

La Experimentación en el Arte. Centro Cultural Conde Duque. Madrid.

Propuestas Objetivas. León.

Propuestas Objetivas. Galería Fernando Vijande. Madrid.

La Geometría en el Arte. Facultad de Bellas Artes. Cuenca.

Constructivistas Españoles. Cajasur. Madrid.

Metaconstructivismo. Cajasur. Córdoba.

Metaconstructivistas. La Vaguada. Madrid.

Constructivistas Españoles. Centro Cultural Conde Duque. Madrid.

Carlos III y la Ilustración. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid.

Historia del Arte Geométrico en España. Centro Cultural de la Villa de Madrid.

Dibujos de Escultores. Galerías Theo Estudio. Madrid.

Homenaje al Cuadradado. Galería Theo. Madrid.

XXXIV Bienal de Venecia.

I Bienal de Arte Contemporáneo Español. París.

I Bienal de Escultura. San Sebastián.

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

II Bienal de Escultura. San Sebastián.

XI Bienal de Sao Paulo.

XXXVI Bienal de Venecia.

VII Bienale D'Alexandrie.

Bienale Internazionale di Scultura Cittá di Carrara.

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

Copenhague.

Nueva York.

Arte Contemporáneo de América y España. Madrid.

Galería «Al 2». Roma.

XX Bienal Premio de Fiorino. Florencia.

Museo de Arte Moderno. Río de Janeiro.

XII Bienal de Amberes. Bélgica.

Bienal de Bulgaria.

Estocolmo.

Viena.

Yugoslavia.

Museo de Vaasa. Finlandia.

VI Internacional Art Fair Basis. Basilea.

Esposizione Internazionale Sculture in cittá di Venezia.

International Simposium de Sculptors. Yugoslavia.

Exposición Internacional de Escultura. Budapest.

Salas de Arte Contemporáneo. Museo Real de Bruselas.

Actualidade Espanhola das Artes Plásticas. Sao Paulo.

Haus der Kunst de Munich.

«Nombres nuevos del Arte Español», Valparaíso, La Paz, Lima, Quito, Bogotá, Caracas, Panamá, San José, Managua, San Salvador, Tegucigalpa y Guatemala.

Trienale de Sculpture, Palais Royal. París.

Maestros Españoles de la Escultura. Siglo XX. De Picasso a nuestros días. Australia.

PRINCIPALES MUSEOS

Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.

Museo Midellhim, Antwerpen. Amberes.

Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Museo de Arte Moderno de Sevilla.

Museo del Toro. Soria.

Museo «Palacio Elsedo». Santander.

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.

Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Alicante.

Biblioteca Nacional de Madrid.

Ministerio de Hacienda.

C.A. Córdoba.

Museo de Lanzarote.

Museo de Arte Contemporáneo. Finlandia.

Museo de Ostende. Bélgica.

Museo Jovellanos. Gijón.

Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.

Museo de Arte Contemporáneo «Andalucía».

Museo Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre.

Museo de Arte Contemporáneo de Huelva «V Centenario».

Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

AGUILERA CERNI, V.

AGUILERA CERNI, V., *Iniciación al Arte español de la postguerra*, Barcelona, 1970.

ALVAREZ MARTINEZ, M.S.

«El presente de la escultura asturiana», *I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano,* Oviedo, 1979.

— «Escultura asturiana del siglo XX», *Historia de Asturias*, Oviedo, en prensa.

AREAN, C.

Escultura actual en España, Madrid, 1967.

— *Artes aplicadas en la España del siglo XX. Tendencias no imitativas,* Madrid, 1967.
— «Amador», *Arbor*, Madrid, 1962.
— «La escultura de Amador», *La Estafeta Literaria*, 1963 y 1964.

BARON, J.

«Diccionario de pintores y escultores» *Enciclopedia Temática de Asturias*, Oviedo, 1981.

— «La escultura de vanguardia en Asturias», *V Bienal de Arte Ciudad de Oviedo,* Oviedo, 1986.

CAMON AZNAR, J.

«XXV años de arte español», *Cuadernos de Arte,* Madrid, 1964.

CAMPOY, A.M.

Diccionario crítico del arte español contemporáneo, Madrid, 1973.

CASTILLO, A.

«Amador», *Goya*, Madrid, 1963.

CASTRO ARINES, J.

Anuario del arte español. Madrid.

FERNANDEZ ALVAREZ, M.

La cultura del siglo XX, Madrid.

FULLAONDO, J.D.

Oteiza 1933-1968, Madrid, 1968.

ESTE LIBRO APARECE CON MOTIVO
DE LA EXPOSICION DE ESCULTURAS DE
AMADOR

PRESENTADA POR EL MUSEO BARJOLA
EN SU SALA DE EXPOSICIONES
TEMPORALES

AGOSTO 1991

MUSEO
Juan Barjola

Barjola

Servicio Publicaciones
Principado de Asturias