

## CUERPO LIBERADO, CUERPO CONSTRUIDO

Catálogo. Sala "El Brocense". Cáceres. I – 2004.

Moisés Bazán de Huerta.

## AMANCIO, POTENCIA CREATIVA

Conocí las primeras esculturas de Amancio González Andrés hará unos diez años, a través del periódico de arte *La Brocha*, que desde Gijón daba puntuales noticias del escultor con una confesada admiración. Mi interés aumentó con cada pieza reproducida, y se afianzó con las referencias de Javier Hernando en su catálogo de 1999 para la Galería Cornión. Vino luego el contacto directo con sus creaciones en ARCO 2000 y empezó a gestarse la idea de que pudiera mostrar sus obras en Cáceres. El acceso a los catálogos de las exposiciones en el Museo Barjola, la Fundación Vela Zanetti, el Museo Tiflológico y el Monasterio de Santa María de Carracedo no hizo sino fortalecer la iniciativa. Merece especial reseña este último, pues junto a una amplia antología de textos incluye un catálogo completo de su producción escultórica entre 1985 y 2002 (214 piezas), convirtiéndolo en un valioso testimonio documental y gráfico. La posibilidad de contemplar conjunta y evolutivamente sus obras permitió confirmar que nos hallamos ante un escultor serio y coherente, con una identidad estilística inconfundible pero capaz al tiempo de renovar sus recursos plásticos y temáticos para mantener la originalidad de sus propuestas. Esta muestra tiene pues algo de presentación, al ser su trayectoria poco conocida en Extremadura. Por ello hemos recuperado obras significativas de diversas etapas y series, atendiendo tanto a sus potentes figuras en madera como a las interesantes piezas en hierro que protagonizan su creación más reciente.

Pero debemos comenzar ya por situar al artista y plantearnos los parámetros que abarcan su obra. En el año 2000, comisariada por José María Carreño, se organizaba en Segovia y Madrid una exposición necesaria: *Un bosque en obras*, que reivindicaba el gran papel de madera en la vanguardia española del siglo XX, aportación hasta entonces insuficientemente reconocida(1). En ella predominaban las propuestas abstractas sobre las figurativas, y quizás las dos piezas más próximas a nuestro escultor, aunque bien lejanas entre sí, eran un totémico africanista desnudo de Picasso, fechado en 1907, y un potente retrato de cuerpo entero firmado por Francisco Leiro en 1984. Ambas son tallas directas y participan de un primitivismo y una veta expresiva que pueden considerarse afines a la estética del leonés y se apartan de otras opciones más sintéticas o conceptuales. Las esculturas de Amancio desde mediados de los ochenta enlazaban con un contexto internacional marcado por el neoexpresionismo de los alemanes Baselitz y Lüpertz, o en España el propio Leiro, dando continuidad a otras variantes neofigurativas encarnadas entre otros por Andrés Nagel o Juan Bordes, y renovadas generacionalmente por artistas como la catalana Mercé Riba.

Poco más puede ofrecer al panorama actual la escultura figurativa de corte académico, pero sí la que adopta la vía de la expresividad, mucho más rica y sugerente. La expresión es sabia, vida, intensidad, carga emotiva. Supieron plasmarlo en el Manierismo Berruguete y Juni, con sus desequilibrios formales y anímicos, y les siguieron otros muchos representantes de la

imaginería barroca. Decía mi abuelo, también escultor, que la fuerza expresiva y el carácter eran los rasgos que mejor definían la plástica española(2), y Amancio ha recuperado ese camino con una poética gestual y creativa muy eficaz. Kenneth Clark, en su ya clásico estudio sobre el desnudo en el arte, introducía diversos capítulos para resaltar los valores expresivos del tema, bajo epígrafes como *la energía, el phatos o el éxtasis*(3); pienso que habría tenido dificultades para situar a Amancio en sólo alguno de ellos, pues el leonés parece participar de todas estas acepciones. Es la suya una escultura poderosa e intensa, nada complaciente ni amable, y que rara vez deja indiferente.

Amancio se afirma así con personalidad propia. Ha sabido generar una figuración peculiar, fácilmente reconocible, a partir de un canon corpulento y vigoroso que encuentra en el desnudo masculino su mejor valedor. La potencia muscular se traduce a veces en anatomías atormentadas, cuyos miembros pueden además alterar su escala para adaptarse a los requerimientos gestuales. Torsos anchos, cuellos emergentes o pies gigantescos definen unas figuras que tienen una clara noción del peso corporal y del equilibrio, aunque con frecuencia lo desafíen. También la distorsión, la mutilación o la metamorfosis son recursos habituales en esta exploración sin límites por las posibilidades de la morfología humana(4). Los rostros de sus personajes presentan un rictus sombrío, una expresión apesadumbrada y triste, que en sus primeros años acusa un marcado isomorfismo. A mediados de los noventa su inquietante apariencia va sustituyéndose por una cierta indefinición facial, con rasgos apenas apuntados y una conciencia existencial menos sufriente.

Con todo, la verdadera entidad de sus obras no puede entenderse si no se inscribe en la constante lucha entre la materia y la forma, entre la presencia del material en estado bruto y un cierto nivel de acabado que mediante la intervención del artista se transforma en imagen. Los personajes sometidos a este proceso interactúan indisolublemente con el bloque original que les atenaza y reaccionan ante él con distintas actitudes, optando o no por liberarse de sus límites.

Puede plantearse esta relación como algo trágico y marcado por una insoportable tensión, pero, sin cuestionarlo, sorprende al tiempo la aparente naturalidad con que muchas figuras parecen asumir dicho proceso. Creo que a Amancio le tienta más la resolución plástica de una compleja puesta en escena que una recreación morbosa en el dolor y el sufrimiento, idea que choca con su talante personal abierto y positivo. Así, los protagonistas de sus obras suelen permanecer impasibles, y una estoica resignación preside su comportamiento, a pesar de estar sometidos a todo tipo de situaciones insólitas. Si comparásemos su actitud con dos precedentes inevitables, el *Esclavo rebelde* y el *Esclavo moribundo* de Miguel Ángel, sus figuras estarían en general más próximas al segundo que al primero. Ese ensimismamiento, esa inercia existencial, me sugieren además una conexión emocional con las figuras aisladas y sin historia de Francis Bacon. Están ahí, envueltos por un aura de silencio, como ausentes, aunque su mera presencia resulte inquietante. Siguiendo esa clave conceptual, y a pesar de sus diferentes planteamientos escultóricos, situaría a Amancio más cerca del existencialismo inerte de Josep Bofill que de la truculencia desgarrada, barroca y feísta de Jean Benoit.

En la fortuna crítica de Amancio se destaca con frecuencia un componente monstruoso: *hombres que parecen monstruos y monstruos que parecen hombres*, decía Eduardo Aguirre en

el prólogo de la exposición de la Fundación Vela Zanetti, para matizar pronto que tras ello no subyace una concepción desgarrada del mundo. Las hibridaciones y metamorfosis de Amancio pueden llegar a lo desmesurado y lo grotesco, pero en su interpretación no hay que desdeñar tampoco una saludable ironía y un sutil humor, complementados por la inmersión de sus figuras en situaciones paradójicas.

Las esculturas de Amancio transmiten una sensación de monumentalidad, y no solo las de gran formato, sino incluso las de pequeñas proporciones. Intenta obtener de la materia el máximo partido, y el singular tratamiento que les otorga invita a reflexionar sobre su proceso de gestación. Es éste un aspecto decisivo para comprender su quehacer artístico. Amancio es un escultor vocacional, entregado con pasión a su trabajo. Considera la práctica de la escultura como una necesidad, y establece con la madera una relación muy íntima; le gusta enfrentarse a los más diversos tipos, de los más habituales a los más exóticos, y medir su dureza y resistencia o valorar su veteado.

No es extraño por tanto que sea un ardiente defensor de la talla directa. En una entrevista comentaba que trabajar con el barro le parece demasiado sencillo, y que la posibilidad continua de rectificar hace que el modelado pierda espontaneidad y capacidad de improvisación. Sus afirmaciones están en estrecha relación con los vehementes comentarios que redactara Mateo Hernández a favor de la talla directa en piedra y en contra del modelado y el sacado de puntos(5). Amancio disfruta con la dificultad y la tensión que la talla conlleva, pues entiende el proceso creativo como un auténtico reto. Aunque en un primer momento pueda sentir el mismo pavor que el pintor ante el lienzo en blanco, la satisfacción de dar con la forma adecuada, domar la materia y trabajarla con fluidez supone una enorme recompensa. Aún así no es fácil; la talla admite pocos *pentimenti* y hay que trabajar con seguridad. Esa lucha para extraer del bloque todas sus posibilidades expresivas tiene su manifestación más espectacular en los certámenes de escultura al aire libre, donde el artista revela cara al público la intimidad del proceso creador, y se hizo palpable en 2002 con su virtuosa intervención sobre un gigantesco tronco de madera de morera en el II Simposio de Escultura de Puerto del Rosario, Fuerteventura.

Avanzado el proceso el autor tiene que enfrentarse con otra difícil decisión, la de considerar cuándo la pieza ha alcanzado su configuración definitiva. Cada obra podría eternizarse en las manos del artista, y hay que saber cuándo frenar. En general Amancio apuesta por una sumaria definición corporal, un *non finito* de raíz más miguelangesca que rodiniana, marcada por el temor a perder la frescura e inmediatez de la idea primigenia. Su abocetamiento es equidistante de la tosquedad primitivista y del realismo pulimentado o manido. Prima en su resolución el juego de volúmenes y por ello no es casual que una de sus tallas, *Minotauro*, haya recalado en el Museo Tiflológico de la ONCE. Rechaza la combinación de distintos materiales, pero sí incorpora la policromía como un elemento activo en sus acabados, bien con una pigmentación negra que modifica la cualidad originaria de la madera en las zonas de escisión, bien aplicando el color sobre la superficie de la imagen, aunque de forma parcial y discontinua, como mero refuerzo expresivo.

En cualquier caso, el aspecto más significativo de su propuesta es la subsistencia de la materia original, sin tratamiento alguno, en amplias zonas de la obra. La estructura cilíndrica

del tronco se afirma así como elemento coaccionador, de forma paralela a cómo en la escultura egipcia o mesopotámica subyace la estructura prismática del bloque pétreo cortado en la cantera. Pero sus mejores logros residen precisamente en subvertir esa situación, en la capacidad de sus imágenes para desenvolverse entre los límites que las constriñen. Este es uno de los hilos conductores de la trayectoria de Amancio desde sus inicios, y alcanza cotas relevantes en algunas series como las *Figuras Suspendidas* (o *Suspensiones Psíquicas*, como las denominara Javier Hernando)(1998-99) o la subsiguiente *Tronco Inclinado* (2000). En ellas Amancio reinventa el concepto de equilibrio; fuerza las contorsiones corporales al límite y abre un infinito abanico de opciones haciendo que de forma paradójica las figuras sostengan los soportes que ilusoriamente las mantienen. Estas tensiones compositivas suponen además todo un reto técnico que el escultor resuelve con virtuosismo y originalidad.

En paralelo, Amancio lleva también al extremo la propia naturaleza humana, sometiéndola a un proceso de hibridación con diversas especies animales. Las primeras metamorfosis surgen en 1998 y se prolongan en los dos años siguientes, tomando cuerpo en *Antropofauna*, serie homónima a las pinturas y grabados que realizara en 1970 Manuel Millares, aunque con planteamientos formales bien distintos. Los seres que conforman este sorprendente bestiario surgen de la imaginación y establecen estrechas conexiones con la mitología clásica, aunque a veces rememoren un trasfondo real, como el asombroso *Hombre Elefante*, presente en la muestra, que nos retrotrae a la magnífica película de David Lynch.

Amancio también ha realizado interesantes incursiones en la abstracción, si bien no parece ser éste su ámbito natural. Manifiesta su admiración por Chillida, y con su nombre titula una de las obras expuestas en Cáceres; es una pieza elaborada íntegramente en madera, pero que reproduce un montaje en el que originalmente se incorporaron segmentos metálicos curvos con sección en U. Al unificar su apariencia subvierte la naturaleza y consistencia propia de los materiales, siguiendo una pauta que abrieron su momento Picasso y Miró. Dando continuidad a la serie y con los mismos elementos curvos ha creado también obras en las que figura y geometría establecen un intenso diálogo (*Miradas cruzadas*) o en las que el componente abstracto actúa como soporte para que tres figuras iguales que comparten cabeza caminen en expansión radial (*Trilogía*), en una singular recreación de *Les trois ombres* de Rodin.

Aunque presenta tres obras nuevas, no debo extenderme más en el análisis pormenorizado de las esculturas en madera presentes en la muestra, porque quiero al menos introducir un comentario sobre la necesidad que siente Amancio de no estancarse, de no limitar sus posibilidades, y experimentar con otros materiales y recursos plásticos. Algunos trabajos han llegado a integrar textos en su superficie; en tierras castellanas y asturianas ha instalado obras públicas de gran formato en bronce y piedra; o en su exposición en el monasterio leonés de Santa María de Carracedo mostró un espectacular montaje con proyecciones lumínicas de siluetas recortadas. Para esta convocatoria cacereña ha querido incluir una manifestación hasta ahora inédita, una serie de xilografías que complementan gráficamente la potencia de su lenguaje tridimensional; juega en ellas con el contraste lumínico de planos y una figuración lineal limpia y fluida, que entronca por momentos con los sintéticos dibujos de Chillida o Andreu Alfaro.

Sí voy a detenerme en el último giro propiamente escultórico de la trayectoria de Amancio, un cambio valiente, pues supone una seria alternativa a su forma habitual de trabajo. Y es que en la Sala van a convivir con sus ya consolidadas tallas en madera con las nuevas creaciones en hierro que viene realizando desde finales de 2001, un contraste sin duda brusco pero necesario para valorar su producción última. Amancio trabaja ahora poniendo, no quitando; se aparta del tradicional concepto de masa y da sentido concreto al término *construir*, una tercera vía complementaria a los procesos básicos del modelado y la talla.

El precedente inmediato de su aproximación al metal es una pieza de acero de 2001, *Desarrollo elíptico sobre un doble eje*, a caballo entre la abstracción geométrica y la reproducción objetual. Es en esencia un pin o fragmento de alambrada, cuya escala se ha aumentado notablemente para singularizar su presencia, en un ejercicio compositivo en el que late la carga irónica de Claes Oldenburg. Pero las obras que Amancio presenta aquí van más allá de esta acción concreta, para convertirse en un lenguaje plástico reutilizable y prometedor.

Construye ahora sus personajes a partir de pequeñas barras de acero corrugado, material modesto, de origen industrial y utilizado habitualmente en los forjados, que cobre una nueva entidad al transformarse en instrumento para conformar referencias figurativas. Las pequeñas piezas, dispuestas angularmente, van soldándose hasta crear siluetas espaciales con zonas de densidad variable que visualmente producen efectos volumétricos. Apuesta por la línea más que por el plano, como si se tratara de los trazos de un dibujo que en su multiplicación provocaran efectos de sombra. Es un camino nuevo, pero no se percibe como ensayo o tentativa, sino plenamente maduro o con un total control sobre el resultado final. Amancio combina fragmentos que pueden entenderse como estructuras modulares, pero su novedad radica en el alejamiento de la concepción rítmica y geométrica que el módulo tuvo en el arte constructivista, minimal o normativo. Aquí el proceso gana en libertad y poder expresivo, en plena coherencia con su habitual modo de hacer.

Buscando referentes en las grandes figuras españolas del hierro, lo situaría próximo a Julio González en la soldadura de barras y elementos independientes, pero le acerca más a Gargallo su concepto de la transparencia y el mantenimiento de un mayor grado de figuración. Es obvio que Amancio no es un pionero en este campo, pero también es cierto que su opción es singular y perfectamente diferenciada de otras propuestas. Rastreando en la evolución de la escultura férrea española localizamos a numerosos artistas que han tomado como punto de partida el trabajo con barras metálicas (Ángel Ferrant, Pablo Serrano, Ángel Duarte, Eusebio Sempere, Andrés Alfaro, Marcel Martí, Juan Palá, José Canals, Coomente, Manuel Rivera y obras tempranas de Moisés Villeda, Amadeo Gabino, Joaquín Rubio Camín o Feliciano, junto a los inevitables Oteiza y Chillida), pero todos ellos dentro de la abstracción, mientras que el uso de estos componentes para fines figurativos es más fortuito y desigual (Oscar Estruga, Ramón Lapayese, Ramón Carrera, Enrique Castro, Abel Martín, entre otros)(6). Cabría sumarles otras aportaciones internacionales(7), aunque citaré solo una, por mi proximidad al tema, la del cubano Sergio Martínez Sopena, quien en 1980 instaló en una plaza de La Habana un sorprendente Quijote desnudo realizado con alambón y varillas industriales de hierro, soldadas en estructuras paralelas y radiales para conformar los paquetes musculares(8).

Esta serie se inicia con la obra *Consolidación de la Primavera* (2001), aunque en la exposición veamos cinco ejemplos posteriores. Amancio ha relacionado alguna vez su proceso creador con fenómenos naturales, como la cristalización de los elementos que se manifiesta a bajas temperaturas y que produce el nacimiento de formas armónicas. Una *ordenación del caos*, recuperando términos de Pablo Serrano, que difumina el valor de los componentes individuales en aras del resultado global. En toda la serie tienen una gran importancia los valores perceptivos, que interaccionan con el espectador a distintos niveles en función de la distancia y su capacidad de penetración.

A la singularidad del proceso constructivo de las imágenes hay que añadir otro componente indisoluble: su relación con el entorno circundante mediante estructuras de hierro que forman cajas espaciales. Podemos rastrear la aparición de estos armazones arquitectónicos en obras anteriores del artista: ya *Memoria del dolor*, de 1988 mostraba un hombre enjaulado, y en *Muerte de un republicano* (1994) la figura invertida que se hunde ilusoriamente en el suelo se veía enmarcada por un cubo metálico; *Dentro* (2001) figura en la exposición cacereña porque señala, aún en madera, la transición inmediata hacia este tipo de armaduras.

Asumen por una parte un carácter funcional, por cuanto aseguran la estabilidad de algunos personajes, pero desarrollan además una dimensión compositiva y conceptual muy rica en sugerencias. Me resulta tentador conectar estas estructuras con las cajas espaciales que aparecen en los cuadros de Francis Bacon. Declaraba el pintor que las usaba para visualizar mejor la imagen, para concentrarla y favorecer su concepción, y algo de ello hay también en la propuesta de Amancio. Menos conocido es que el artista inglés pensó en más de una ocasión en trasladar estos armazones ficticios al campo tridimensional y aunque nunca llegara a culminarlas imaginó esculturas en las que estas construcciones servirían de soporte para sugestivos personajes alzándose sobre masas de carne(9).

La pieza *Pastores* tiene mucho de escenografía y roza el concepto de instalación. Dos figuras inclinadas, apoyadas en su cayado, se enfrentan simétricamente ante un paralelepípedo horadado con aparentes ventanas. Ofrece una reflexión sobre la identidad, y como señala mi buena amiga Ana Fernández: *la inquietud de la obra reside en el reflejo, en las presencias que se transcriben al otro lado del muro metálico, sin que nadie sepa quién es el original y cuál la copia reflejada*(10). Por su parte, *El martirio de san Felipe* es una paráfrasis parcial del famoso cuadro de José de Ribera, antes conocido por San Bartolomé, y se inscribe en los homenajes, confesados o no, que Amancio ha ido dedicando en distintos momentos a Miguel Ángel, Chillida o Marcel Duchamp. Aquí las zonas de sujeción se disponen de forma inversa a un lado y otro de la armadura espacial para albergar la doliente e inestable figura. La última obra, recién terminada, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (2003), toma prestado su título de un cuadro de Malevich, para establecer una brillante interrelación entre la doble estructura cúbica y su particular figuración gestual.

He dejado para el final el trabajo titulado *Ángelus*, una nueva cita artística inspirada ahora por el célebre lienzo de Millet. Supuso un auténtico reto técnico, ya que dentro del complejo entramado prismático que se muestra al espectador se esconde una de las figuras protagonistas del cuadro francés. Es pues una creación paciente y laboriosa, con casi 15.000 piezas, que comenzó por abordar la imagen interior para rodearla luego con esa pantalla

externa cuya apariencia, como en otros ejemplos de la serie, varía con la distancia y el ángulo de observación. Amancio convoca de este modo a un espectador activo y juega con su curiosidad, aunque ésta se vea difícilmente satisfecha, pues solo con determinadas condiciones de iluminación puede percibirse el contenido. El aislamiento de la figura es pues real y también metafórico, ya que simboliza al tiempo el recogimiento espiritual del orante. Amancio se adentra así en un terreno, el de la ocultación, lleno de posibilidades y que con brillantes resultados han abordado otros escultores como el extremeño Rufino Mesa.

Para terminar no resisto la tentación de recordar la exposición individual realizada en esta Sala hace tan solo un par de meses y firmada por el también escultor Antonio Crespo Foix(11). Sorprende comprobar cómo desde un concepto estético muy diferenciado, con propuestas abstractas en las que primaba la liviandad y fragilidad de los materiales, se abordaban también tramas constructivas que planteaban efectos de transparencia y sugerentes relaciones entre continente y contenido, buena prueba de la común y a la par multiforme capacidad inspiradora del proceso creativo.

#### NOTAS AL MARGEN

- (1) – *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en madera*, Madrid, Fundación Caja Madrid, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2000. La exposición se inscribe en toda una serie de revisiones coincidentes con el cambio de siglo, entre las que se encuentran: *Forjar el espacio*. La escultura forjada en el siglo XX, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Valencia, IVAM-Calais, Musée des Beaux Arts, 1999, también con un criterio matérico; y otras como *Rumbos de la escultura española del siglo XX*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001-02; *Cincuenta años de escultura española*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Madrid, Ayuntamiento, 2001; o *Viaje al espacio. 50 años de escultura en España*, Benalmádena, Ayuntamiento, 2003.
- (2) – Moisés de Huerta: *Fuerza expresiva y carácter de la escultura española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1942.
- (3) – Kenneth Clark: *El desnudo. Un estudio sobre la forma ideal*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- (4) – Este ejercicio plástico de exploración ha tenido también su correspondencia en diversos estudios teóricos, desde su vertiente más amable: Tom Flynn: *El cuerpo en la escultura*, Madrid, Akal, 2002, a la más dura: José Miguel G. Cortés: *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.
- (5) – Mateo Hernández, en *Arquitectura*, nº 86, junio de 1926.
- (6) – Para este tema sigue siendo un testimonio fundamental, por su fecha y acopio visual, el pionero libro de Juan Antonio Gaya Nuño y Javier Rubio: *El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea*, Madrid, E. Aguado, 1966.
- (7) – Puede contemplarse el catálogo de la exposición *Forjar el espacio*, antes citada.
- (8) – Moisés Bazán de Huerta: *La escultura monumental en La Habana*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994. Pp.42-43.

- (9) – David Sylvester: **Entrevista con Francis Bacon**, Barcelona, Mondadori, 2003, pp.77-78 y 99-102. Del tema se ocupa también Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002.
- (10)– Ana Fernández García: “Un recorrido estival por la obra de Amancio”, en el catálogo de la exposición en el Monasterio de Santa María de Carracedo, Diputación de León, 2002, pp.11-14.
- (11)– Ver Moisés Bazán de Huerta: “Elogio de lo liviano”, en el catálogo de la exposición *Antonio Crespo Foix. La materia del aire*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 2003.