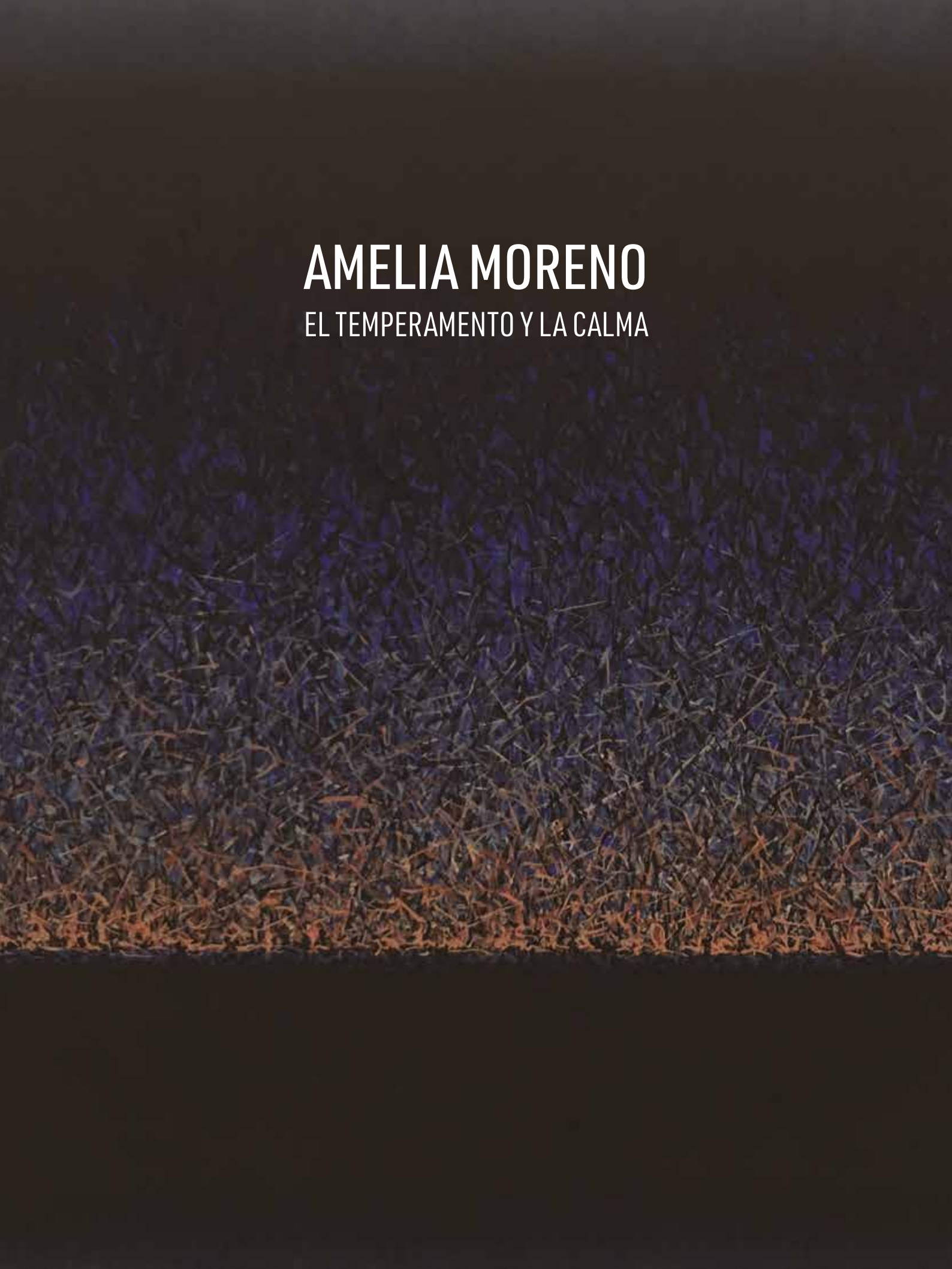


A photograph of a vast field of lavender flowers in bloom, with a dark, overcast sky above. The flowers are a deep purple color, and the field stretches out to the horizon. The overall mood is calm and serene.

AMELIA MORENO

EL TEMPERAMENTO Y LA CALMA

AMELIA MORENO

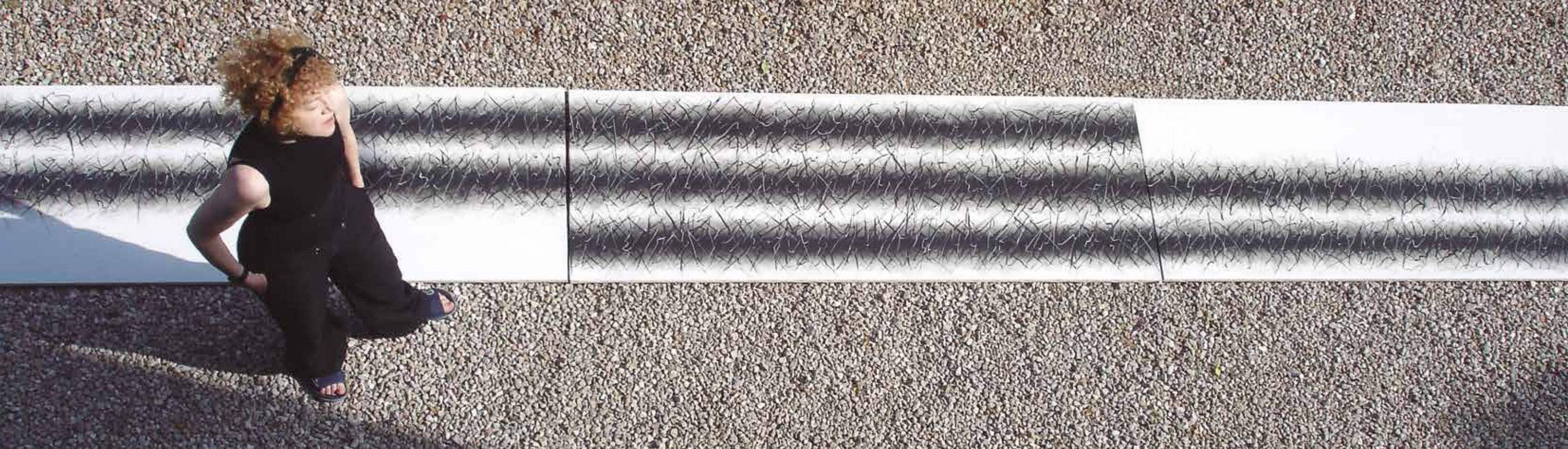
EL TEMPERAMENTO Y LA CALMA



fundación antonio pérez
diputación de cuenca

Casa Museo Zavala | Cuenca

Organiza Fundación Antonio Pérez



Amelia Moreno, 2010.

Índice

INTRODUCCIÓN. CUENCA	9
Jorge Fco. Jiménez Jiménez	
AMELIA MORENO. PINTURAS. 1987	11
Amelia Moreno	
TEMPERAMENTO Y CALMA. EL ORDEN PARA SER LIBRE	13
Jorge Fco. Jiménez Jiménez	
LA REVELACIÓN DE LA PINTURA	31
Miguel Cereceda	
AMELIA MORENO, VIDA Y ARTE	41
David Cohn	
UNA LÍNEA DE LUZ	47
Javier Rubio Nomblot	
CATÁLOGO DE OBRAS	53
Formación y militancia. Hasta 1980	54
Neoexpresionismo. 1981- 1990	62
Profunda experimentación. 1990-1998	76
Abstracción onírica. 1999-2005	95
Madurez creativa. 2005-2010	109
Epílogo del infinito. 2011	127
EXPOSICIONES	132



Caja 6 (detalle), 1990.



Amelia en Cuenca. 1975.

INTRODUCCIÓN. CUENCA

Jorge Fco. Jiménez Jiménez

Comisario de la exposición

Fundación Amelia Moreno

En 1975, Amelia Moreno visita Cuenca con el montaje de la exposición *Artecontradicción*, del colectivo La Familia Lavapiés. Aquella muestra, concebida como un gesto de protesta radical contra las instituciones artísticas del momento, concluyó con un acto simbólico de destrucción al prender fuego a las obras expuestas. Cincuenta años después, ese fuego regresa transformado, no para destruir, sino para iluminar. La exposición que hoy presentamos gracias a la Fundación Antonio Pérez es, en cierto modo, la antítesis de aquel gesto inicial. Si entonces se reclamaba un rechazo al sistema del arte, ahora se reivindica el lugar de Amelia Moreno en la historia del arte contemporáneo español, y más aún, en el relato de la abstracción, tan ligado a la ciudad de Cuenca. Este era un esperado paso.

Amelia Moreno es una figura importante para entender las derivas más singulares del arte abstracto en España. Su obra, fruto de cuatro décadas de experimentación constante, se construye desde una conciencia crítica, feminista y profundamente visual. Artista autodidacta, vital y comprometida, su trayectoria se desarrolló entre España, Estados Unidos y el Reino Unido, siempre en busca de un lenguaje pictórico propio. En ese recorrido, no repitió fórmulas y fue desmontando, depurando y reinventando su práctica artística en un proceso continuo de síntesis y transformación. Esta exposición propone una lectura retrospectiva articulada en seis etapas que permiten observar con claridad esa evolución.

El camino ha estado jalonado de otros hitos. Así, el propio Antonio Pérez expuso algunos de sus *Objetos encontrados* en el X Encuentro de Artistas en 2013. Conoció el proyecto que la artista levantó en su pueblo natal para acercar el arte contemporáneo a espacios alejados de los circuitos oficiales y lo apoyó. Este año, justo cuando acabamos de despedir a una figura tan importante para el arte contemporáneo español como él, es Amelia la que le devuelve la visita gracias a la Fundación que lleva su nombre.

Son, por tanto, muchos los círculos que parecen cerrarse hoy aquí. Sólo podemos expresar nuestro más profundo agradecimiento a todos los que lo han hecho posible, en especial a Jesús Carrascosa, a la Fundación Antonio Pérez y al resto de instituciones y colaboradores en un proyecto que esperamos sea un punto y aparte en la valoración de Amelia Moreno.



Amelia Moreno, New York, 1987.

AMELIA MORENO. PINTURAS. 1987*

Amelia Moreno

Mantengo con mi trabajo una relación intensa y violenta y quizás por eso el intentar analizarlo, ordenarlo, traducirlo, etc., siempre me produce conflicto, quizá es esa sensación de estar limitando algo que se supone ilimitado.

Hay en mi pintura una insistencia, una lucha de los elementos por sobrevivir, por mantener su integridad, sin embargo, pienso que esa pretendida pureza no es otra cosa que simulación, truco y falsedad. No estamos ante la expresión, tensión, gesto, caligrafía, etc., de aquellas vanguardias históricas y, sin embargo, son obras que se envuelven en todo aquello, que vibran con su impura sinceridad, que son genuínas en su impureza.

El color, necesidad de luz, de iluminar esa oscuridad que establece la forma, la estructura. Luz que me entrega sombra. Líquido brillante que corre, se desliza por la superficie. A veces aparece como elemento innecesario, gratuito, entonces es suficiente la oscuridad, sin sombra, sin luz.

Más caligrafía que goteo, el goteo en todo caso es accidental. Pincelada rápida que apenas toca la tela, vertiendo casi la pintura que siempre es líquido, cubriendo sin tapar, dejando asomar otras que ya estaban allí. Gesto frío, controlado y, sin embargo, agresivo y esto último me hace dudar de que el control sea completo. Intentar controlar el accidente es un sueño, al final del proceso la tela me entrega siempre una imagen que me inquieta, me sorprende y, sin embargo, reconozco como mía.

Aparecen en el interior, en el corazón de la forma. Rendija, ventana, rotura o salida que no conduce al fondo del cuadro, sino que se rompe, divide la forma descubriendo así un espacio que se intuye lejano, inmenso y vacío, quizás sin dimensiones, sin final. Insistentes roturas que se convierten en elemento formal creando esa particular profundidad.

La fascinación del doble, la repetición, el reflejo, la huella. La diferencia y lo distinto en lo que se supone igual y, sin embargo, dudosa diferencia entre lo falso y lo auténtico, lo real e irreal. Aquí nos encontramos probablemente ante un caso de falsos dobles, falsas huellas, etc. Y la simetría, simetría como resultado del espejo o el doble.

Las claves más importantes son invisibles. La invisible tensión que es el resultado de lo visible y que a la vez es la que lo soporta impidiendo así su posible desmoronamiento, pertenece a esa categoría de lo que no se puede premeditar o explicar. Así como supongo hay claves que no pueden ni siquiera ser mencionadas.

* Texto original del catálogo de la exposición de Amelia Moreno en la Galería Villalar de Madrid en 1987.



Amelia Moreno pintando en su estudio de Lavapiés, (Enrique Carrazoni, 1970).

TEMPERAMENTO Y CALMA. EL ORDEN PARA SER LIBRE

Jorge Fco. Jiménez Jiménez

A día de hoy, contamos con un corpus crítico amplio y diverso que permite abordar la figura de Amelia Moreno (1947-2011) desde perspectivas tan dispares como el feminismo, el expresionismo, el arte político, el minimalismo o el formalismo. Esta pluralidad no ha contribuido tanto a fijar su legado como a subrayar su complejidad: artista inclasificable, independiente, en los márgenes del sistema, su obra se resiste a una interpretación unívoca. Con una trayectoria que la llevó desde Quintanar de la Orden a Madrid, Nueva York y Londres, para retornar finalmente a su tierra natal donde fundó la Fundación Amelia Moreno, su aportación al arte español contemporáneo resulta tan singular como escurridiza. En este espacio, proponemos una lectura estructurada en torno a una tensión productiva que atraviesa toda su carrera: la dialéctica entre temperamento y calma. Desde sus primeras obras políticas hasta sus últimas series caligráficas, Amelia Moreno transita entre el gesto visceral y el orden meticuloso, entre el impulso emocional y la disciplina formal.

Buena parte de la crítica ha coincidido en algún momento en que su creación se mueve en la contradicción, lo que convierte ese conflicto, —a nuestros ojos—, en una de las claves de lectura fundamentales de su obra en la que no se ha ahondado lo suficiente (Cohn, 1989; Rampérez, 1999). Si partimos de esta noción antitética, nos encontramos con una tensión persistente entre lo biográfico y lo estructural, entre la emotividad expresada y el método de trabajo. ¿Era Amelia Moreno una artista impulsiva, que volcaba su interioridad en cada trazo, o una artista de método, que desarrolló una estrategia formal de repetición y contención? La verdad, probablemente, reside en su capacidad para sostener ambos polos en tensión, y en concebir el acto de pintar no como el desarrollo de un estilo cerrado, sino como un proceso de investigación continua. Como sugería David Cohn en 2008, su obra podría verse como una forma de pintar “siempre el mismo cuadro”, no en el sentido literal de la repetición formal, sino como una búsqueda persistente del equilibrio entre emoción e intelecto (Cohn, 2008: 75). Así, cada serie de Moreno se puede leer como una tentativa de resolver, —o al menos explorar—, esa misma pregunta esencial desde un lugar distinto, aunque interconectado.

Nos habría ayudado mucho contar con una mayor cantidad de textos escritos por la artista misma, sin embargo no tenemos esa suerte pues, como ella misma reconocía, no le gustaba explicar lo que era evidente por el hecho de ser visual. Moreno decía que todo el mundo tiene una sensibilidad para sentirse llamado por sus obras pues el arte contemporáneo no es una cosa de élites. Debía imperar una libertad total a la hora de

apreciar lo que se mostraba tanto ante los ojos del iniciado como del neófito (Rojo, 2010: 1'28"). Este pensamiento nos ha escamoteado una serie de conocimientos que nos habrían ayudado a entender ese mensaje oculto, si lo hay, y porqué nos dejamos llevar por esas hipnóticas obras que nos atrapan y dejan sin palabras a pesar de no acabar de entenderlas (Rampérez, 1992; Rubio, 2011 y 2017: 83).

Entre esas pocas fuentes escritas que sí nos dejó, hay una que podríamos considerar el texto fundacional de toda su trayectoria plástica, un manifiesto relativamente temprano, 1987, y que por su valor hemos recogido íntegramente en este catálogo. Aunque breve, este escrito anticipa muchos de los elementos que se volverán centrales en su producción: *luz, oscuridad, gesto, caligrafía, rendija, lejano, vacío, doble o repetición* son algunos de los conceptos utilizados. Todos se relacionan entre sí a través del juego de la *contradicción*, que actúa como gran condicionante para todos. Ella misma es consciente y plantea el hecho creativo como algo complejo.

Mantengo con mi obra una relación intensa y violenta, quizás por eso intentar analizarlo, ordenarlo, traducirlo, etc., siempre me produce conflicto, quizás es esa sensación de estar limitando algo que se supone ilimitado (Moreno, 1987).

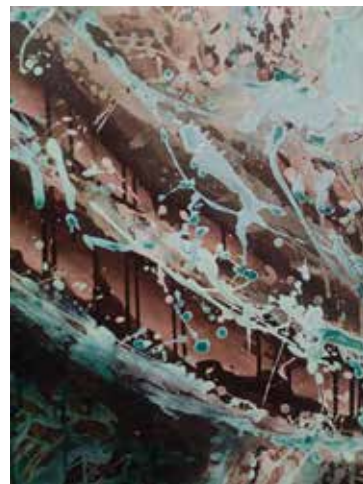
Citaríamos una y otra vez este párrafo inicial por su poética y significado. Existe una lucha, nos dice, entre algo que hay ahí y el resto de elementos, pero no alcanza a desentrañar qué es. Quiere sobrevivir pero, de algún modo, no puede por una tensión que lleva a su disolución entre un juego de apariencias. No hay caligrafía ni gesto, pero a su vez asume que se “envuelve” en ello, en todas las influencias que ve a su alrededor en este despertar al arte que vive entre las galerías, las calles y los museos neoyorquinos. Son obras impuras, mestizas, sin una afinidad total a una tendencia artística. No hay goteo pero admite una pintura líquida, la misma que cruza los lienzos de esta época en chorretones alargados y azarosos. Tanto es así, que acepta ese componente accidental y sólo al acabar puede ver qué ha producido su acto creador, cuando proceso y experimentación finalizan. Ya desde entonces, se perfila una pintura que es más acción que representación, más camino que meta, más investigación que afirmación. Es, en el fondo, aquello de lo que habla Jackson Pollock cuando definía su manera de trabajar:

Cuando estoy dentro de mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo. Solo después de un periodo de “acostumbrarme” veo lo que he hecho en realidad. No temo hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida en sí mismo. Dejo que aflore. Solo cuando pierdo el contacto con la pintura el resultado acaba por ser malo. Si reina la más pura armonía, un tomar y dar sencillo, el cuadro sale bien (Pollock, 2015:30).

La trayectoria artística de Amelia Moreno comienza de forma autodidacta y contra todo pronóstico. Nacida en 1947 en el seno de una familia industrial de La Mancha durante la Autarquía franquista, sin ningún referente artístico en su entorno y marcada por las limitaciones impuestas a las mujeres de su generación, su vocación no sólo fue inesperada, sino también decididamente transgresora. La pulsión de libertad, la necesidad de ampliar horizontes y un inconformismo radical la llevaron a abandonar su entorno



Amelia Moreno en la *Barbara Walter Gallery*, Nueva York, 1983.



Triángulo sobre la luna transparente. Detalle, 1988.



Artecontradicción, 1975.



Acción de La Familia Lavapiés en las fiestas del barrio de Portugalete. 1976.

de origen, en lo que ella misma definió como un acto de “escapatoria”¹. Aunque hay otras ciudades en el camino, fue finalmente Madrid donde se sumergió en un clima efervescente de cambio político, agitación cultural y experimentación artística. Desde sus comienzos, su obra no se limitó a lo plástico y surge como un proceso vital cargado de sentido político y emocional. Esta parte de su vida ha sido muy bien narrada por su exmarido Enrique Carrazoni y David Cohn en textos relativamente recientes, —en este mismo catálogo de nuevo—, por lo que no tiene sentido detenernos aquí pormenorizadamente. Acudan a ellos, tienen el sabor de lo real y, a su vez, un regusto de recuerdo y mito deliciosos (Carrazoni, 2017: 112-119; y Cohn, 2017: 120-125).

Ya en la capital, durante los años setenta, se involucra activamente en los círculos de la resistencia cultural al franquismo. Participa en *La Familia Lavapiés* (1975-1976), un colectivo de militancia maoísta y marxista-leninista que entendía el arte como un instrumento de acción directa y crítica radical. Las reuniones, muchas de ellas celebradas en su propio piso de la calle Embajadores, reunían a artistas como Darío Corbeira o Paco Leal, y se centraban en performances de corte político en barrios obreros². En este contexto, el cuerpo, la palabra y el gesto sustituían al objeto artístico tradicional. Uno de los hitos de esta etapa fue la exposición *Artecontradicción*, una crítica feroz al sistema del arte institucionalizado que acabó literalmente envuelta en llamas en su última presentación en Cuenca. Este acto final, simbólicamente destructor, se convirtió en una suerte de ritual de negación, en una afirmación de la desmaterialización y el poder de lo efímero (Corbeira, 2017: 105)³.

Este primer periodo de militancia y acción no solo consolidó su compromiso con la creación como ejercicio de pensamiento y disidencia, sino que también definió un modo de trabajar profundamente ligado al cuerpo y a la emoción. Desde sus primeras investigaciones con el tinte de telas hasta el desarrollo de sus series expresionistas posteriores, puede rastrearse una coherencia radical entre pensamiento y forma, entre vida y arte. Si bien más tarde se adentrará en lenguajes más abstractos y formales, esta etapa inaugural contiene las semillas de todo lo que vendrá: la tensión entre impulso y método, la presencia del cuerpo, la necesidad de ruptura y el arte como forma de resistencia.

Tras su experiencia en el colectivo *La Familia Lavapiés* y ya separada de Carrazoni, Amelia Moreno inicia una etapa de transición en la que se distancia tanto del arte político como

¹ En una entrevista en un programa matinal de TVE2 emitido el 10 de marzo, la artista explica que “tuvo que escapar” y que luego regresó con la madurez y desde la libertad, sin prejuicios, porque aquel pueblo al que retornaba ya no era el que dejó. (Entrevista, 2005: 4'35”).

² Los componentes fueron, en parte o en el total de la vida de la agrupación, Santiago Aguado, Enrique Carrazoni, Darío Corbeira, Javier Florén, Paco Gámez, Juan López, Amelia Moreno, Paco Leal y Félix de la Torre, en un momento de mucha inseguridad que obligaba a actuar en la clandestinidad. Vindel incluye los mismos nombres con la excepción de Carrazoni (Vindel, 2017: 215).

³ Ver también el catálogo de la exposición *Artecontradicción-documento 1* (1975) o alguna de las críticas que hizo de esta muestra un sorprendente éxito (*La 'Familia Lavapiés' golpea*, 1975: 47).

del conceptualismo, al que tiempo después definiría como “ocurrencias” que limitaban su manera de trabajar (Cohn, 2015). Es entonces cuando se vuelca en una pintura material centrada en el cuerpo femenino, en una clave que entrelaza feminismo, sensualidad y repetición. Estas obras, resueltas con siluetas de colores suaves y casi planos flotando en espacios abstractos, protagonizan sus exposiciones de 1976 en las galerías Lázaro y Pinazo de Madrid y Valencia, respectivamente. Ya desde esta etapa se revela una práctica serial que le acompañará a lo largo de toda su carrera, con ligeras variaciones sobre un mismo motivo. La dimensión física y lo femenino adquieren una fuerte presencia en su lenguaje plástico, en un momento en que las reivindicaciones feministas comienzan a conquistar un lugar central en el debate artístico. Estamos en plena segunda ola feminista y, no en vano, se producen ahora hitos expositivos que buscaban incorporar a la mujer a la historiografía artística como *Dinner Party*, de Judy Chicago (1974-1979), *Women Artists: 1550-1950*, de Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin (1976) o *Mujer y arte*, de María Lluïsa Borràs (1980)⁴.

Durante esta etapa, Moreno sobrevive pintando paisajes por encargo y vendiendo bufandas que ella misma teñía con técnicas artesanales. Este trabajo textil, inicialmente modesto, será clave para el giro posterior en su obra. En 1980 viaja por primera vez a Nueva York junto al grabador Enrique Maté y su esposa Carmen Barberán, un viaje que marcará el inicio de una década determinante. La ciudad, –compleja, caótica, atravesada por el sida, la heroína, la violencia, pero también por una efervescencia artística sin igual⁵–, desborda a la artista. Fascinada, se instala en barrios marginales, se concibe como una obrera de la pintura y entra en contacto con el expresionismo abstracto y la pintura de campos de color. Mark Rothko, Franz Kline, Wilhem De Kooning, Jackson Pollock o Barnett Newman marcan su imaginario y se convierten en sus grandes referentes.

En esta etapa, Moreno no tanto pinta como tiñe y la mancha se convierte en su verdadero lenguaje. Es un interés similar al que habían desarrollado otras artistas como Helen Frankenthaler y su desarrollo del *soak-stain*⁶, con el que la neoyorquina trabajaba la mancha por absorción, aplicando un pigmento muy aguado que, al ser absorbido por la tela sin imprimación, iba creando sugerentes veladuras y formas que no podía dominar (*Americanas en Bilbao*, 2025: 8). Estas son las obras que protagonizan su primera exposición en la ciudad:



Sin título, 1974.



Sin título, 1980.

⁴ Este enfoque ha sido ampliamente estudiado por Manuela Sevilla, principalmente en el texto de la exposición *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo* (Sevilla, 2017: 66-81).

⁵ Sobre esta época Thomas Lawson decía “On some level, I felt, throughout those years, up until the mid’80s, that New York was enchanted. Things happened.” Y evidentemente era así, allí parecía ocurrir todo, al menos en el arte (Lawson, 2018).

⁶ En los años ochenta, cuando llega Amelia Moreno, son muchas las galerías de la ciudad que montan exposiciones con sus obras, encargándose así de reforzar su presencia en el circuito contemporáneo neoyorquino y consolidando su influencia en el Expresionismo Abstracto tardío y el *Color Field*. De todas ellas, la más importante y completa fue la gran retrospectiva del MoMA de 1989: *Helen Frankenthaler. A painting retrospective*.



Sin título, 1981.



Sin título, 1984.

La pintura es mancha, su propiedad más esencial es el color, el color es mancha. No es línea ni dibujo sino superficie y bordes.

A partir de esto se estructura una investigación de la mancha como pintura o la pintura como mancha. Aquí se trata de una multiplicación de bordes, hasta llegar al borde original, al borde de la mancha (Muñoz, 1981).

También se observa la liberación que siente al encontrar un estilo o tendencia que le permite pintar por pintar tras los últimos años en Madrid. Es un descubrimiento similar al que vivió Sonia Gechtoff, –referente con la que Moreno compartirá durante bastante tiempo la permanencia de un fuerte sentido de la figura–, al mudarse a San Francisco tras la universidad y contactar con las lecciones de Clyfford Still⁷. En ambos casos, la idea de dejar que la pintura encontrara su camino surgió como algo tremendamente sugerente. La americana encontró su voz en las capas gruesas de pintura, la espátula, los grandes lienzos y el gesto audaz. En el caso de Amelia, en un color desbordado en grandes telas sobre las que comenzaba a escribir muy tímidamente, como una sombra o esbozo. A partir de esta técnica inicial, comienza a “deshilachar” la superficie del lienzo con trazos que fragmentan el color, generando vibraciones que multiplican la imagen principal como una sombra complementaria.

El flujo, la baba, las tintas, sus velocidades irreconciliables y su conmovedora yuxtaposición... Valoración sin apelación, sin testigo.

Sin conciencia. La lona teñida no rechaza – no está tensa, pero tampoco reclama – no ondea (González, 1981).

Con el desarrollo de esta manera de pintar se generan las dos series con las que la artista se presenta en el panorama internacional, primero en 1981 en la Westbroadway Gallery de Nueva York y la October Gallery de Londres, y dos años después en la neoyorquina Barbara Walter Gallery. En ellas la mancha, la línea y el temblor del gesto revelan la presencia directa de la artista. Parece observarse el impacto que la ciudad causa en ella y en un principio su obra es enérgica y muy colorida, marcada por un gesto que recorre sus lienzos en un discurso impulsivo y muy vibrante. Este enfoque resulta útil para entender la etapa neoyorquina de Moreno, donde el gesto se convierte en afirmación identitaria (Diego, 2005: 118).

Instalada ya en Nueva York desde 1983⁸, Amelia Moreno entra en una de las etapas más intensas y viscerales de su carrera coincidiendo con la preeminencia del neoexpresionismo y la revalorización del gesto pictórico⁹. Abandona la contención de una abstracción de reminiscencia geométrica y se sumerge en una pintura gestual, profundamente expresiva,

⁷ En esta década de descubrimiento para Amelia Moreno, Gechtoff tuvo en Nueva York múltiples exposiciones en Gruenbaum Gallery o Witkin Galleries, entre otras. Reflejan su presencia continuada en el circuito neoyorquino durante los años ochenta, una década en la que mantuvo una actividad importante con pintura y obra gráfica (Barcio, 2018).

⁸ A raíz de las dos exposiciones que realiza en Nueva York, Amelia Moreno se traslada a allí de forma permanente. A partir de 1986 su residencia se divide entre Nueva York y Madrid (Cohn, 1989).

⁹ “Es, pues, posible que los 80 en Nueva York pasen a la historia como la década de los neos (neomínimal, neopop, neoexpresionismo...) y el citado arte de las minorías...” (Diego, 2015: 147).

en la que el cuerpo, –ya no sólo como tema, sino como herramienta–, se convierte en canal directo de emociones. En este periodo desarrolla un expresionismo material donde la violencia del trazo y la densidad de la pintura se alternan con zonas de vacío, creando tensiones constantes. Al principio varias series sin título giran en torno a formas que se retuercen entre colores de profunda intensidad. Grandes figuras ocupan todo el lienzo recordando masas óseas, artrópodos prehistóricos, seres deformes que se desdobl原因 o se reflejan, que casi estallan. La materia se impone: brochazos, manchas, goteos y salpicaduras recorren los lienzos con un lenguaje físico que es casi coreográfico. Se puede ver a la artista, su gesto, y su energía; su temperamento fluye sin ningún tipo de parapeto.

En este contexto, Moreno comienza a integrar elementos que se acercan a lo figurativo, aunque distorsionados, deformes o apenas insinuados. A veces son cuerpos abiertos, otras estructuras geométricas que parecen órganos expuestos, a menudo inspirados en una imaginería de raigambre española: cajas, figuras colgantes, luces crudas y una paleta restringida que remite tanto al claroscuro barroco como al asfalto neoyorquino. Sus obras evocan una espiritualidad carnal, heredera de Zurbarán o de los bodegones de la Contrarreforma, donde el objeto deviene en símbolo. Esta religiosidad laica, –pero de evidente raíz católica en lo estético (Cereceda, 2008: 64) –, se funde con una gestualidad contemporánea que recuerda, aunque sin copiar, a Bacon o a los informalistas españoles. No llega a la tridimensionalidad de un Tàpies o un Millares, pero en algunas piezas como *Tríptico N° 6* incorpora acumulaciones de materia que rozan lo escultórico¹⁰.

Además, para mí también es muy importante la propia tradición de la pintura. Ella también marca mis intereses, mis señas de identidad, mi procedencia... Me interesó mucho la Escuela de Nueva York. También Zurbarán y la pintura española del claroscuro. Es posible que esta tradición todavía perviva en mi pintura actual (Cereceda, 2008: 65).

Quizá donde mejor se aprecia esto es en los magníficos *Agnus*, donde el protagonismo recae en formas centrales, casi colgadas, que no componen el cuadro sino que “lo flotan”, suspendidos en un espacio pictórico tenso y emocionalmente cargado. Cuando en septiembre de 1987 se inaugura en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York la primera gran monográfica de Zurbarán en Estados Unidos, Moreno no puede dejar de visitarla y empaparse del legado de uno de los maestros del barroco español al que seguirá visitando ya en España¹¹. Allí estaban *Naturaleza muerta de cacharros* o su serie de santas de ricas vestiduras con *Santa Isabel de Portugal* y *Santa Casilda*, a las que la artista volverá diez años después¹². Llena su retina de obras escultóricas de marcado dibujo donde la paleta es extremadamente austera y la luz juega un papel primordial en la búsqueda de



Sextet, detalle. 1987.



Tríptico n° 6, detalle, 1987.

¹⁰ Esta tendencia se aprecia en toda la serie de la exposición de 1987 en la galería Villalar. Como señala Arnheim, la textura en estos casos se ha de entender como una extensión del gesto y la emoción del artista, no una mera acumulación (2002: 202).

¹¹ Zurbarán, comisariada por Jonathan Brown y Jeannine Baticle, reunió 71 pinturas. Algo similar ocurrió con la exposición de Velázquez que el Metropolitan montó en 1989, y que también visitaron Amelia Moreno y David Cohn.

¹² *Santa Isabel de Portugal* (El Prado, 1630-1635) y *Santa Casilda* (Thyssen-Bornemisza, 1630-1635) son dos de los referentes principales para la artista a la hora de crear la serie *El brazo de Casilda* en 1997.



Agnus. 1988.



Oxido sobre negro, 1989.

ascetismo y misticismo. Sus *Agnus* remiten directamente a los pequeños *Agnus Dei* del Museo de San Diego y del Museo del Prado y los redimensiona en gran retablo donde una grotesca materia late y parece luchar por sobrevivir entre una neblina intensa surcada de chorretones que parecen sangre. El interés por esta iconografía se observa también en sus obras en papel, entre las que encontramos variantes de formas siniestras, muy cargadas de materia y con títulos tan sugerentes como *Objeto religioso*.

Pero lo que aparece en estas obras no es en el fondo una batalla contra el cuadro, sino una relación amorosa y contradictoria con el acto de pintar. En una larga conversación con Miguel Cereceda mucho tiempo después¹³, Amelia explica que al pintar no pelea con su obra, sino consigo misma, buscando un sistema de expresión que canalice su intensidad sin agotarla.

Al igual que en el Action Painting, cada uno de mis cuadros representa un momento, un instante. En ese sentido son irrepetibles. Sin embargo yo con el cuadro establezco una relación de amor, no de combate. Se trata sin duda de una relación física. Una relación que empieza y acaba. Pero no es sofocante, no es una relación de dificultad, sino una relación amorosa (Cereceda, 2008: 65).

De ahí nace una pintura volumétrica pero líquida en la que la artista proyecta criaturas interiores: manchas que se abren, líneas que vibran, colores que sangran. Hay una estructura previa, una idea compositiva de fondo, pero también un dejar fluir, una voluntad de que la materia tome parte activa en la obra. Es lo que ella misma describía como “más caligrafía que goteo”, una escritura emocional con la pintura como extensión del cuerpo en la que no deja de haber mucho de disciplina, en el sentido en el que lo usa Greenberg, claro está (Greenberg, 2006: 66-67).

Aunque aparentemente siga una línea de desarrollo expresionista, la vigorosa e intensa superficie de Moreno no lo es. Las múltiples capas de pintura fluida y rítmica funcionan instrumentalmente en la producción del trabajo, son método más que expresión. Sin embargo, y en su totalidad, es una obra cargada de poder y expresividad, de una energía que se dirige hacia fuera a un blanco específico y no hacia una expresión autorreflexiva (Cohn, 1989).

Amelia Moreno, en estos años, pinta desde las vísceras. Su arte es escenográfico, pasional, gestado entre la emoción y la técnica, entre lo controlado y lo imprevisto. Su obra de este periodo no busca una forma cerrada, sino una experiencia intensa, física y visualmente abrumadora. Cada cuadro parece el eco de un arrebato, el registro material de una presencia viva que se abre en canal sobre el lienzo. Es en esta etapa donde su lenguaje se radicaliza y, al mismo tiempo, se asienta; donde el temperamento deja de ser impulso aislado para convertirse en una poética del exceso organizada desde el cuerpo que nos recuerda a los que eran sus referentes americanos más directos.

At a certain momento the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act –rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or

¹³ Si el texto escrito por Amelia Moreno en 1987 era importante por ser un manifiesto temprano, la transcripción de esta conversación es un colofón de valor incalculable. Nos ofrece una revisión distendida de la artista que mira con perspectiva lo hecho a lo largo del tiempo.

“express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas not a picture but an event (Rosenberg, 1952: 8).

Con el fin de la década de los ochenta, Amelia Moreno inicia una etapa de depuración formal y búsqueda interior que supone un interesante giro en su trayectoria¹⁴. Es un período que abarca aproximadamente una década (1990-1998), marcada por una profunda investigación que va a llevarle a desarrollar o “descubrir” el conjunto de elementos más característico de su carrera, artífices de su producción más madura y valorada. Abandona la tensión explosiva de su pintura más gestual y se adentra en un lenguaje más contenido, donde las composiciones se ordenan en torno a elementos estructurales cada vez más definidos. En esta transición aparece un nuevo protagonista, una línea blanca o negra que cruza el lienzo vertical, diagonal u horizontalmente, como una herida o una costura. Esta brecha clarificadora, —presente en obras como *Vertical Light*, *Horizontal Light*, *Red vertical*, *Apertura*, el *Hendido* de 1996—, organiza el caos anterior y ofrece al espectador una guía compositiva y simbólica. A través de ella, Moreno canaliza su necesidad de contener el impulso expresivo y dotarlo de dirección, instaurando una nueva poética del espacio¹⁵.

The paintings of amelia moreno are no more than an attempt to order chaos, to give name to the void. Truth can also be found beyond the limits of discourse (Sevilla, 1998).

Estas líneas luminosas parecen abrir la materia pictórica desde dentro, como cicatrices que revelan la luz oculta bajo la superficie. Es el inicio de una tensión nueva, no ya entre violencia y gesto, sino entre materia y vacío, entre exterior e interior. Estas rupturas habían aparecido ya en sutiles cuñas que quebraban esas figuras flotantes de la etapa anterior. Es el caso de *Caja 6*, seguida dos años después por *Caja vertical*, y presente en toda esta serie, incluso en las pequeñas obras en papel que prepara para vender en diferentes ferias. En estas figuras que se retuercen, hay ya un elemento que las abre en canal y que acabará por tomar protagonismo. Se percibe en los totémicos *Blade* de más de dos metros en los que, —como si una sutura se reabriera, con pequeños hilos que a duras penas la mantienen cosida—, se resquebrajara ante nuestros ojos, a punto de derramar su contenido¹⁶.

En la serie “Blades” no podemos distinguir lo que corta de lo cortado, el hueco del filo, la regresión de la proyección, la pintura de lo pintado. En otras obras, el “juego representacional”



Blade 1, 1990.

¹⁴ David Cohn lo explicó a la perfección al localizar el inicio de obras como *Siete fragmentos calcinados* en “A series of strategic absences” y la obligación de dialogar entre “the few remaining elements in play”. (Cohn, 1998).

¹⁵ Sobre esta línea se ha teorizado mucho demostrando la importancia en su obra, un punto y aparte sin duda del que ella misma fue consciente tiempo después. Así lo menciona Manuela Sevilla en el catálogo de la exposición de Londres de 1998, o Javier Rubio Nomblot en el de la monográfica de 2008, en el que los denominó “falsos horizontes”. De igual modo, en la exposición *Desde El Dorado. Amelia Moreno* que tuvo lugar en el espacio de la Fundación en 2019, dedicamos gran parte de nuestra atención a la aparición de esa línea.

¹⁶ Se sigue percibiendo aquí una cierta influencia de Zurbarán y la pintura barroca española de tal modo que algunos de sus objetos pueden verse como un *Crucificado* o como un *San Serapio*, a punto de ser abierto en canal.

es más conscientemente teatral y barroco: bajo una tormenta gótica de pintura; los “Rollos” se imponen con una tranquilidad inquietante e imperiosa (Cohn, 1992).

Estas heridas de luz son el germen de la ordenación de su caos, con el que la materia volumétrica y física iniciará un repliegue paulatino hacia otra de tipo fingido a lo largo de las series de los noventa. La artista deja a un lado la fluidez gestual en favor del rigor formal, y su paleta hace hincapié en los tonos neutros y dramáticos que había incorporado en los *Agnus* y que marcan el abandono total de los colores vibrantes de sus “estallidos” o “columnas vertebrales” de los ochenta¹⁷. En muchas piezas de esta época abandona incluso la costumbre de pintar hasta el borde del lienzo y, en su lugar, lo enmarca pictóricamente, generando un “adentro” flotante, suspendido sobre fondos oscuros, en el que tiene lugar “el acontecimiento” (Rampérez, 1992). La pintura ya no explota, ahora parece contenerse en un acto de repliegue, se interroga.

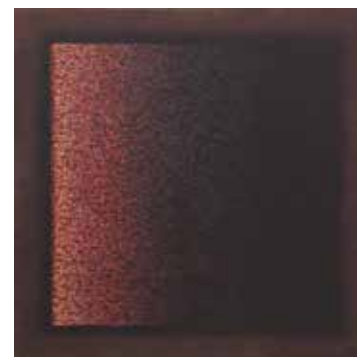
Otro de los elementos que Moreno incorpora en esta época, y que será primordial en toda su pintura posterior, es una filigrana caligráfica muy personal. Es una suerte de arabesco que recorre los lienzos con un trazo continuo, orgánico, repetitivo. Este gesto lineal, aparentemente decorativo al principio, se percibe incipiente en las series mencionadas justo arriba, —*Blade*, *Caja*—, donde las pinceladas comienzan a trazar y escribir. Sin embargo, es en 1994 cuando acaba de ser definido, de aislarse como recurso carente de significación, disponible para un uso metódico y repetitivo, como una caligrafía en estado puro. Se ha planteado como hipótesis que el punto de origen podría surgir de una reflexión sobre su propio cuerpo, tal como se manifiesta en la serie *Filamentos*, compuesta por doce dibujos de su pubis (Sevilla, 2017: 76). Allí, el vello aparece como escritura, como firma de identidad y como gesto reivindicativo de una feminidad activa.

Podría parecer algo anecdótico si no fuera porque en este ejercicio Moreno juega también con el movimiento y las posiciones de las líneas en verticales y diagonales, justo como en las composiciones de sus obras en lienzo. Además, esta grafía se relaciona con su pelo, —rojo, rebelde, siempre icónico—, y con una concepción feminista del cuerpo que ya había explorado en los años setenta, pero que ahora retoma desde una madurez distinta. Lo deja patente en su *Autorretrato* de 1992, en el que pone el foco en un acto de martirio entre símbolos del sacrificio religioso, de la femineidad y una amplia corona de cabello llena de reminiscencias de Alfons Mucha, John William Waterhouse, Gustave Moreau o Gustav Klimt. La filigrana, —unida a la línea ordenadora y enmarcada en un espacio acotado—, permite fusionar a Moreno el gesto y el método en un equilibrio meditativo que es tan físico como espiritual. El orden parece ganar terreno.

Esta nueva caligrafía se convierte en uno de los *leitmotiv* más reconocibles de su producción. A diferencia del *dripping* informalista, que asociaba con una gestualidad desbordada, la filigrana se desliza con control, aunque sin rigidez. Es más escritura que derrame, con la que parece acercarse a la expresión del pensamiento y no tanto al de la pasión. En ella parece condensar el deseo de expresarse sin agotarse, de habitar el lienzo sin rendirse a su violencia, de construir un lenguaje



Filamentos, detalle. 1994.



Sin título, 1998.

¹⁷ La mayoría de ellas denominadas de forma genérica *Sin título*.

propio desde el cuerpo y la emoción. Así, estas composiciones surcadas por líneas y filigranas le permiten abrir múltiples caminos expresivos que nos van a llevar desde obras de ritmo más dramático como *Apertura* o *Siete fragmentos calcinados*, hasta otras más líricas donde la pintura parece respirar en calma contenida. Es el caso de los hermosos *Orillas del espacio* o los primeros lienzos titulados *Ribera*, desde donde se construyen las siguientes investigaciones de la artista.

Con el cambio de siglo, Amelia Moreno se reencuentra consigo misma y entra en una etapa profundamente lírica y reflexiva, marcada por un cambio vital que incide de lleno en su lenguaje pictórico. Tras cerrar definitivamente su residencia en Nueva York en 1999, regresa a España, donde alterna su vida entre Madrid y Quintanar de la Orden. Este hito parece marcar simbólicamente un punto y aparte que venía gestándose desde años antes, cuando el fallecimiento de sus padres con pocos meses de diferencia entre 1993 y 1994, el diagnóstico de un cáncer en 1997 y la consolidación de una identidad pictórica madura, confluyen en un momento de introspección y síntesis. La artista, que siempre había trabajado desde una intensa relación emocional con su obra, encuentra aquí una forma de reconciliación: ni renuncia a su temperamento ni se somete a él. La pintura se convierte, más que nunca, en una forma de escritura vital, una manera de habitar el tiempo, de decir sin gritar. Es casi una terapia.

... cuando pinto me vuelvo muy sensible a mi biografía. Incluso muy abierta a todo lo que me sucede. Todo eso (mi vida y mi entorno) aparece en mi pintura. Ello no me permite ocuparme de cualquier cosa que se me ocurra (Cereceda, 2008: 64).

Esta vuelta a sus orígenes, en ese entorno manchego que había abandonado en su juventud, coincide con la herencia de la antigua fábrica familiar, El Dorado, que será el germen de un nuevo espacio de creación y contemplación¹⁸. Desde su “casa-torre” la artista contempla los atardeceres de la llanura manchega y encuentra allí no tanto un paisaje que representar, como un estado emocional que transformar en pintura. “Es mi cuadro”, dice emocionada en uno de los vídeos caseros que grabó desde el campo¹⁹. La pintura vuelve a cobrar aquí un valor de vivencia directa; no son espacios reales lo que nace de ella pero sí una evocación. Este reencuentro con lo íntimo y lo propio se materializa en series como *Ribera* y *Desde El Dorado* en los que abraza una abstracción poética, contemplativa, cargada de un misticismo silencioso y envolvente, vibrante.

Las obras de esta etapa logran una rara combinación entre lirismo y estructura. Presentan, sobre todo en el caso de los *Ribera*, franjas horizontales de luz que atraviesan fondos oscuros, superficies sobrias y silenciosas que remiten a un estado anímico interior. No hay figuras, pero sí una presencia: la de una artista



Fragmento calcinado, 1996.



Ribera 4, 1999.

¹⁸ A la creación del Espacio-Arte El Dorado, la Fundación Amelia Moreno y los Encuentros de Artistas se refieren también otros textos de este catálogo, por lo que no nos detenemos en ello. Igualmente, se puede realizar un acercamiento más completo a través de los catálogos anuales de estos Encuentros y en las entrevistas (Lucas, 2006; Cereceda, 2008).

¹⁹ Este vídeo casero fue recogido en el audiovisual *Territorio oscuro* realizado con motivo de la exposición retrospectiva en el Museo Santa Cruz de Toledo en 2017 (Gracia, 2017: 3’18”).



Amelia Moreno, 2002.



Desde El Dorado, 2002.

que, tras años de dejar aflorar con mucha libertad la tensión y la lucha en la superficie del lienzo, comienza a priorizar la organización de su mundo visual con serenidad. Se mantiene una continuidad conceptual con sus fases anteriores, —véase si no *Horizontal light* o *Hendido*—, en lo que podríamos entender como una nueva “vista” del mismo cuadro, tal como le gustaba pensar a la propia artista. La línea, que antes cortaba la tela verticalmente como una hendidura dramática, ahora la recorre con suavidad, situándose en un punto de equilibrio entre la mirada exterior y la experiencia interior (Cohn, 2008a).

Esa línea ordenadora que había sometido la materia y el gesto, encuentra en este momento un acomodo en algo presente todos los días en ese espacio rural tan ajeno a las grandes ciudades: el horizonte. Moreno asiste todos los días al espectáculo de ver nacer ese “cuadro” en su salón, enmarcado por su ventana. Lo ve y lo siente. Amplio, infinito y bañado en una mágica luz al atardecer que transforma todo fugazmente. Aquella ranura estructural de sus fases anteriores se convierte aquí en horizonte, en margen, en umbral. Es, de algún modo, una línea espiritual y simbólica cargada de todos los significantes de la meta inalcanzable, el espectáculo de lo inasible o la sublimidad desbordante que ya planteamos en la exposición de 2019²⁰. En este nuevo enfoque de su obra, la investigación lleva a Moreno a encontrar el lugar donde fijar la línea que había generado años antes y que ahora deja de moverse, queda acostada de lado a lado y ayuda a construir el espacio desde la luz.

La calma de esta etapa no implica una pérdida de intensidad, sino una transformación de su energía creativa. La pintura se vuelve más meditativa, con una paleta reducida en los *Ribera*, donde predominan azules profundos en los que sumergirse aprovechando los grandes formatos que emplea. Son cuadros para ver de cerca, dejando que todo su cromatismo nos envuelva y, ayudados por el falso marco donde se hunde la pintura, entremos en la brecha luminosa que nos arrastra a otro espacio ajeno y diferente. Sin embargo, esa paleta se hace rica y luminosa en los *Desde El Dorado*, donde parece jugar con la sensación de la temperatura, con múltiples vistas del mismo espacio referencial. En ese sentido, incluso introduce pintura metalizada, con la que llena sus cuadros de brillos que parecen capturar los reflejos de la luz natural tal como los veía desde su *loft* en la casa-torre. En el fondo no deja de ser algo parecido a lo que ya había hecho con un punto de acrílico blanco en los pequeños *Ribera* verdes de 1999, cuando el horizonte todavía no se había fijado del todo.

Belleza. Sí, por qué no: belleza. Los cuadros de Amelia Moreno son también sencillamente bellos. Insultantemente bellos. Recuperan la necesidad de un término que se cree gastado y que hoy pocos se atreven a usar o a pretender. [...] Apetece tocarlos, y no en vano mima su autora los pigmentos y las texturas. Es simplemente agradable dejarse llenar por su color; las pinceladas, anárquicas y siempre distintas, componen sin embargo una bella armonía: hay

²⁰ En la exposición *Desde el Dorado. Amelia Moreno*, le dedicamos parte de la atención por su relevancia como espacio físico, imaginario y simbólico, plenamente referencial en su obra de esta época (Jiménez, 2020: 10).

equilibrio, proporción, en su estructura. Dan ganas de quedarse al lado de estos cuadros, de mirarlos con pausa y vivir en ellos (Rampérez, 1992).

Este periodo, en cierto sentido místico pero sin caer en una religiosidad concreta²¹, muestra a una Amelia Moreno reconciliada con su pintura, con su pasado y con su identidad. La filigrana gestual se vuelve más sutil; el color, introspectivo; el formato, monumental y atmosférico. Se trata de una abstracción onírica donde el paisaje y el cuerpo, aunque ausentes como forma, laten como memoria. La artista, que durante décadas se debatió entre el temperamento y la calma, encuentra aquí un modo de pintar que es también un modo de habitar el mundo: contemplativo, lúcido y profundamente personal. Este giro introspectivo coincide también con una nueva atención a su biografía, como confesó a Margarita de Lucas, pues el proyecto de la Fundación la obligó a fijarse en su entorno, y con ello en sí misma (Lucas, 2006).

Entre 2005 y 2010, Amelia Moreno alcanza una etapa de plena madurez artística, marcada por una conciencia extrema del medio pictórico y una voluntad clara de depuración formal. Esta fase, considerada por gran parte de la crítica como la más solvente y teóricamente sólida de su trayectoria, se despliega a través de series como *Almagre*, *Doble*, *Hendido*, *Iridia* o *Scroll*. La artista explicaba así lo drástico de su posición:

Por el contrario, creo que he ido muy lejos con mis límites. Yo misma me he autoimpuesto esos límites. Aquí hay caligrafía, es cierto, pero hay también un orden muy estricto. Sólo ese orden me permite ser verdaderamente libre. Toda la acción transcurre dentro de esos límites. De hecho hay una austeridad absoluta. En rigor sólo utilizo el blanco, el negro y un tercer tono (Cereceda, 2008: 64).

A diferencia del arrebatado matérico de etapas anteriores, ahora se impone un método y su pintura se reduce a unos pocos elementos esenciales, —línea, superficie, repetición—, y se somete a un principio de orden que no anula, sino que canaliza, la intensidad emocional. Es una contención lúcida que no rehúye el conflicto, pero lo encauza.

La serie *Iridia* representa el núcleo de esta transformación. Su nombre podría evocar a Iris, diosa griega del arcoíris, figura de unión entre cielo y tierra, símbolo de luz, comunicación y reconciliación tras la tormenta. Aunque Amelia Moreno nunca explicó del todo esta elección más allá de conversaciones informales en las que se refería por igual a pigmentos y referencias griegas²², el título nos permite hacer el juego de remitir a esa búsqueda de armonía entre contrarios que había sido constante en su obra. Debemos recordar que sus títulos no pueden ser tomados nunca literalmente pero que existe siempre una amplia carga referencial (Cohn, 1992). Si recordamos que venimos de *Desde El Dorado* y la evidente referencia a la



Almagre, 2005.



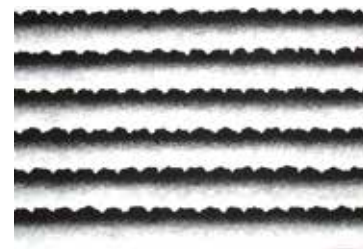
Iridia, 2006.

21 Del mismo modo que con el horizonte, en la exposición de 2019 se puso de relieve ese misticismo, en concreto a partir de las obras de pequeño tamaño y los ensayos que la artista realizó con pintura sobre planchas de cobre. Igualmente tiene sentido aquí en la mera repetición de los *Ribera*.

22 Ver en ese sentido el catálogo de *Iridia* de 2006, donde se habla directamente de “Aires de Atenas”, “estrias de un fuste jónico, de mármol transparente” (Cohn, 2006).



Scroll, 2006.



Iridia, 2007.

unión-separación de un componente terrenal y otro lumínico en una línea de horizonte, parece más que oportuno. Sea de un modo u otro, en términos plásticos, *Iridia* se basa en una filigrana gestual que recorre el lienzo con un ritmo casi hipnótico, generando superficies densas y vibrantes. No hay figuración, pero sí una atmósfera espacial que remite a paisajes suspendidos o arquitecturas de lo invisible. La caligrafía pictórica sustituye al gesto impulsivo; la repetición no es rutina, sino una forma de meditación activa.

Pero si en la pintura de Amelia Moreno lo plano y lo tridimensional mantienen, desde un principio, una relación compleja, es porque la artista se ha ocupado primordialmente de desarrollar un modo de pintar, de dotar de sentido a la pincelada —paradójicamente, neutralizándola— en un momento en el que la pintura no puede ser entendida más que como proceso ni, huelga decirlo, tratar más que de su coherencia interna (Rubio, 2008: 30).

Estos trazos automáticos y reiterados construyen composiciones que simulan la perspectiva, el relieve, la profundidad, sin representar nada concreto²³. Fondos negros o blancos acogen líneas que se superponen en bandas, creando una ilusión de volúmenes que avanzan o retroceden según la luz, igualmente inventada. Una lejana referencia al paisaje sigue presente, pero transformada en ritmo visual, en pulsión óptica: tras cada uno de esos falsos horizontes sólo hay otro plano nuevo igual al anterior (Rubio, 2008: 30). El color, cada vez más restringido, se concentra en contrastes mínimos pero expresivos, y en ocasiones reaparece el uso de pigmentos metalizados que intensifican la dimensión lumínica de las obras. Todo lo aprendido anteriormente, —la línea estructurante, la filigrana derivada del cuerpo, el horizonte como eje visual—, converge aquí en una formulación depurada, casi mística.

Llevo pintando lo mismo toda mi vida. De algún modo, siempre pintamos el mismo cuadro. Lo cierto es que en toda mi pintura hay una constante. Parte de una línea de luz, que aparece en 1994 o en el 95, a la que llamé *Horizontal* o *Vertical Light*. Todavía no me atrevo a definir su intención. A partir de aquel momento mi pintura se ordena. Algo sucede allí que, de alguna manera, ordena todo misteriosamente sin mi permiso, y aparece la línea de luz y la sombra. Aquellos eran cuadros muy oscuros, muy intensos. Diez años más tarde la pintura comienza a aclararse, a convertirse en caligrafía, con la serie *Iridia* (Cereceda, 2008: 64).

Frente al sentimentalismo o la expresividad directa, Amelia Moreno construye en esta etapa un lenguaje que remite a la objetividad del método sin renunciar a lo poético. Su pintura ya no explora tanto la emoción como el equilibrio. La artista desarrolla lo que podría llamarse una “caligrafía emocional abstracta”, donde el gesto es interiorizado, sistematizado y proyectado como arquitectura del pensamiento. Como sucede en *Hendido* o *Doble*, la ruptura del plano o la aparición de un eje central fragmentado actúan como metáforas visuales de la conciencia, del intento de reconciliar opuestos sin anular su tensión. Lejos de ser frías, estas obras irradian una calma intensa, un silencio pictórico que nace del control y de la contemplación.

Iridia y las series afines no son el fin de un proceso, sino la cima de una investigación (Cohn, 2008b: 75). En ellas, Amelia Moreno no abandona sus antiguos

23 “Su idea era convertirlo en una forma de escritura automática —un gesto conceptual, sin dramatismos— con el que construir campos visuales sugerentes” (Cohn, 2015).

impulsos, sino que los doma. Tras décadas de exploración matérica, expresionista y vital, su pintura alcanza un grado de concentración inédito. La artista ha encontrado por fin una forma que le permite ser ella misma sin desgarrarse en el intento (Rubio, 2017: 82-97). Es en esta fase donde mejor se aprecia la síntesis de temperamento y calma que ha vertebrado toda su trayectoria, y que en estas obras se manifiesta como una forma de libertad interior. No hay duda de que esta etapa constituye el legado más depurado y coherente de su producción, el punto donde arte y pensamiento se funden en una estética de la serenidad.

En los últimos años de su vida, Amelia Moreno llevó al límite este lenguaje pictórico con la serie *Territorio marcado*, considerada un epílogo pleno de significado tanto estético como vital: “creo que he dado con algo”, decía a Rubio Nombrot (2017: 97). Esta serie, iniciada en el año 2010, —justo después de otras como *Sobre territorio azul* o *Hendido azul*—, y desarrollada en paralelo a la actividad de la Fundación Amelia Moreno, representa un paso más dentro de esa larga trayectoria de búsqueda formal, espiritual y emocional. Aquí, las curvas y filigranas que habían sido protagonistas en *Iridia* desaparecen o quedan reducidas a rastros mínimos. El gesto se vuelve más anguloso, más severo, y la composición se radicaliza en geometrías abruptas realizadas con negros, grises y blancos que se superponen de manera agresiva en múltiples lienzos unidos entre sí. En ese formato expandido, los cuadros se convierten en secuencias que parecen extenderse sin fin, pues cada trazo salta de un lienzo a otro, como si el espacio pudiera crecer indefinidamente.

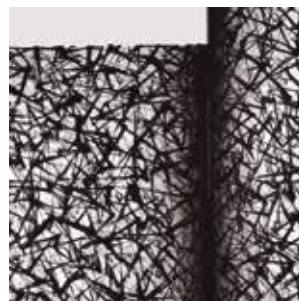
Pero al final de su vida, volvió a la pintura negra sobre blanco, como su admirado Franz Kline, en donde el gesto en sí, sin referencias a la luz o el espacio visual, tiene la ambición de extenderse como marca, como escritura caligráfica, más allá del bastidor y hasta el infinito (Cohn, 2015).

Territorio marcado puede leerse como condensación del conflicto entre temperamento y método que había guiado toda la obra de Moreno. En esta fase, el temperamento no desaparece, pero sí se canaliza de modo quirúrgico (Cohn, 2011). La artista, ya muy enferma, es plenamente consciente de la finitud de su tiempo y responde a ello no con desgarro, sino con un esfuerzo lúcido por dar forma a lo inasible. La gestualidad, torrencial en otras épocas, se mantiene ahora contenida pero muy viva; el trazo, antes serpenteante, se vuelve flecha, fragmento, corte. La obra no representa el caos, sino que lo organiza, lo vuelve ritmo visual, y lo convierte en una visión sublime del espacio pictórico. En su repetición obsesiva y controlada hay una aspiración al infinito, una evocación de lo eterno.

El nombre mismo de la serie, *Territorio marcado*, alude a ese espacio abstracto donde no hay geografía reconocible, pero sí una voluntad de ubicación, de delimitación simbólica. Este territorio sigue sin ser físico ni narrativo, es más bien un espacio ilusorio que la artista construye como si dibujara un mapa interior. El trazo recorre el lienzo como una cartografía imposible donde no orienta, pero señala. Y es en ese gesto insistente donde Amelia Moreno alcanza de nuevo una importante conquista al expresar todo en una pintura que parece no contar nada; sin mostrar, evoca la totalidad. La noción de lo sublime aparece aquí no como exaltación romántica, sino como afirmación de una trascendencia callada en unas obras que no gritan, sólo resuenan.



Territorio marcado, 2011.



Territorio marcado, detalle. 2011.

De algún modo, *Territorio marcado* parece resumir su producción. Retoma elementos esenciales de toda su trayectoria, —la tensión entre gesto y estructura, la abstracción como espacio emocional, el uso del color restringido, la serialidad como forma de pensamiento—, y los lleva a una forma extrema, austera y poderosa (Rubio, 2017: 84). Lejos de una despedida melancólica, estas obras son afirmaciones vigorosas de presencia. En ellas, la artista encuentra una forma de perpetuar su voz en una pintura que, enfrentada a su propio final, responde con una expansión serena hacia lo eterno.

Como parte inseparable de este epílogo se encuentra también su intervención en el patio de la Fundación en Quintanar de la Orden. Allí, entre la grava del patio de cipreses, Amelia traza una línea en forma de gran lienzo de ochenta metros y la entierra, como si abriera una grieta en el terreno, una herida controlada. Se puede percibir el gran simbolismo de este acto, —efectuado a contrarreloj—, con el que se deja una marca en lo real. Representa de algún modo la tensión entre lo visible y lo oculto, entre inicio y fin. Es un gesto que nos remite al *Land Art* y que en su caso tiene sobre todo una dimensión íntima, biográfica y existencial. Así como su pintura buscaba abrir rendijas al espacio infinito desde el interior del lienzo, aquí la artista abre físicamente el territorio que la vio nacer y morir, el mismo en el que construyó como legado la Fundación Amelia Moreno y los Encuentros de artistas con los que llevar el arte contemporáneo a un espacio alejado de todo circuito. Es quizá un último trazo, su último “territorio”, sellado con tierra.

Amelia Moreno es posible que no llegara nunca a resolver la tensión entre temperamento y calma, pero desde luego la hizo suya. Su pintura, lejos de proponer respuestas cerradas, se plantea como una pregunta abierta, una indagación constante sobre los límites del gesto, del cuerpo, del pensamiento y de la imagen. Por eso su obra no puede entenderse solo desde las categorías

estilísticas ni desde la lógica lineal de la evolución formal. Cada serie, cada etapa, cada trazo contiene una oscilación, una búsqueda. Así, el gesto nunca es puro impulso ni la forma pura racionalidad; ambos se entrelazan en una poética singular donde la emoción se estructura y el orden vibra. En esta exposición proponemos recorrer ese pulso, ese latido profundo que hace de su obra una forma de conocimiento sensible que trasciende el mero testimonio artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- “Americanas en Bilbao. Tarsila, Frankenthaler”. (2025). *Arquitectura Viva*, 273: 8.
- ARNHEIM, Rudolf. (2002). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid, Alianza Editorial.
- Artecontradicción-documento 1*. (1975). Madrid: Galería-librería Antonio Machado. [Catálogo de la exposición].
- BARCIO, Phillip. (2018). “Sonia Gechtoff. The end of an Era in the male-dominated Abstract Expressionism”. *Ideelart*. Disponible en: <https://ideelart.com/blogs/magazine/sonia-gechtoff-the-end-of-an-era-in-the-male-dominated-abstract-expressionism>. [25/05/2025].
- BRENSON, Michael. (1983), “Abstract climates: Helen Frankenthaler in Provincetown”. *The New York Times*. Citado en Katie Puckrik “The Evasive Genius of Helen Frankenthaler”. *Vogue*, 9 de agosto de 2019. Disponible en: <https://www.vogue.com/article/helen-frankenthaler-parish-art-museum>. [24/05/2025].

CARRAZONI, Enrique. (2017). “Amelia. Historia de un viaje”, en *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo*. Toledo, Diputación Provincial: 112-119.

CERECEDA, Miguel. (2008). “Amelia Moreno, en conversación con Miguel Cereceda, la tarde del jueves 14 de marzo de 2008”, en Amelia Moreno (ed.). *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden, 2008: 64-65.

COHN, David. (1987). [Sin título], en *Amelia Moreno. Pinturas*. Galería Villalar, Madrid: 13- 14 [Catálogo de exposición].

– (1989). “En el artificio”, en *Amelia Moreno*. Madrid, Galería Nóes. [Catálogo de la exposición].

– (1992). “En la dificultad”, en *Amelia Moreno*. Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. [Catálogo de la exposición]

– (1998). “Seven burnt fragment”, en *Amelia Moreno*. Londres, Belgrave Gallery. [Catálogo de la exposición].

– (2006). “Iridia” en *Iridia. Amelia Moreno*. Madrid, Galería Eburne, 2006. [Catálogo de la exposición].

– (2008a). “Tras el rastro de la pintura” en *Hendido*. Madrid, Galería Eburne. [Catálogo de la exposición].

– (2008b). “Tras el rastro de la pintura”, en Amelia Moreno (ed.). *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden: 75-76. [Catálogo de la exposición].

– (2011). “Territorio marcado”, en *Territorio Marcado*, Galería Eburne. [Catálogo de la exposición].

–(2015). “Breve historia de la pintura de Amelia Moreno”, en *Amelia Moreno. Pinturas*. Teruel, Fundación Museo Salvador Victoria. [Folleto de la exposición].

– (2017). “Amelia Moreno: Madrid, Nueva York, Quintanar”, en *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo*. Toledo, Diputación Provincial: 120-125. [Catálogo de la exposición].

– (2020). “Recorrido por un paisaje”, en Jorge Fco. Jiménez (ed.). *Desde El Dorado. Amelia Moreno*. Enfoques Colección de Monografías. Quintanar de la Orden, Fundación Amelia Moreno: 23-30. [Catálogo de la exposición].

CORBEIRA, Darío. (2017). “Amelia Moreno en la U.P.A., en La Familia Lavapiés y después”, en *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo*. Toledo, Diputación Provincial: 66-81. [Catálogo de la exposición].

DIEGO, Estrella de. (2005). *Travesías por la incertidumbre*. Barcelona, Seix Barral.

– (2015). *Artes Visuales en Occidente desde la segunda mitad del siglo xx*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Entrevista a *Amelia Moreno* (2005). [Audiovisual]. España.es. TVE2 [10/03/2005]. Archivo digital Fundación Amelia Moreno. 7'14”.

FOSTER, Hal. (1996). *The return of the real. The avant-garde at the end of the Century*. London, The MIT Press.

GLUECK, Grace. (2011). “Helen Frankenthaler, abstract painter who shaped a movement, dies at 83”. *The New York Times*. Disponible en <https://www.nytimes.com/2011/12/28/arts/helen-frankenthaler-abstract-painter-dies-at-83.html> [30/05/2025].

GONZÁLEZ, Adriano. (1981). [Sin título], en *Amelia Moreno. Paintings 1981*. New York, Westgroadway Gallery. [Catálogo de la exposición].

GRACIA, Claudia. (2017). *Territorio oscuro* [Audiovisual]. Archivo digital Fundación Amelia Moreno. 8'17”.

GREENBERG, Clement. (2006). “Pintura de tipo americano” [1955], en Félix Fanés (ed.). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela: 66-67.

JIMÉNEZ, Jorge Fco. (2020). “Desde El Dorado. El origen de una línea”, en Jorge Fco. Jiménez (ed.), *Desde El Dorado. Amelia Moreno*. Enfoques Colección de Monografías. Quintanar de la Orden, Fundación Amelia Moreno: 9-15. [Catálogo de la exposición].

JIMÉNEZ, Jorge Fco. (ed.). (2020). *Desde El Dorado. Amelia Moreno*. Enfoques Colección de Monografías. Quintanar de la Orden, Fundación Amelia Moreno. [Catálogo de la exposición].

“La ‘Familia Lavapiés’ golpea” (1975). *Mundo*, 1828: 47.

LAWSON, Thomas. (2018). “Oral history interview with Thomas Lawson, 2018, August 9-10”. Disponible en https://www-aaa-si-edu.translate.goog/collections/interviews/oral-history-interview-thomas-lawson-17595?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc [15/06/2025].

LUCAS, Margarita de. (2006). [Entrevista a Amelia Moreno], en *Iridia. Amelia Moreno*. Madrid, Galería Eburne. [Catálogo de la exposición].

MORENO, Amelia. (1987). [Sin título], en *Amelia Moreno. Pinturas*. Galería Villalar, Madrid: 3-4. [Catálogo de la exposición].

MORENO, Amelia (ed.). (2008). *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden. [Catálogo de la exposición].

MUÑOZ, Gonzalo. (1981). [Sin título], en *Amelia Moreno. Paintings 1981*. New York, Westbroadway Gallery. [Catálogo de la exposición].

POLLOCK, Jackson. (2015). *Possibilities [1947-1948]*, invierno, citado en Estrella de Diego. *Artes visuales en Occidente desde la segunda mitad del siglo xx*. Madrid, Ediciones Cátedra: 30.

RAMPÉREZ, Fernando. (1992). “Nombre a lo oscuro”, en *Amelia Moreno*. Toledo Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. [Catálogo de la exposición].

– (2008). “De fluidez, memoria, espacio, escritura y obra”, en Amelia Moreno (ed.). *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden: 7-9. [Catálogo de la exposición].

– (2003). *Desde El Dorado*. Fundación Salamanca Ciudad de Cultura. [Catálogo de la exposición].

ROJO, Arturo. (2010). *VII Encuentro de Artistas* [Audiovisual]. TV La Mancha. Archivo digital Fundación Amelia Moreno. 31'48”.

– (2011). *VIII Encuentro de Artistas* [Audiovisual]. TV La Mancha. Archivo digital Fundación Amelia Moreno. 13'35”.

ROSENBERG, Harold. (1952). *The American Action Painters*, *Art News* 51: 8.

RUBIO, Javier. (2008). “Elogio de la repetición”, en *Amelia Moreno* (ed.). Amelia Moreno. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden: 29-31. [Catálogo de la exposición].

– (2011). “Decir el latido”, *Territorio Marcado*, Galería Eburne. [Catálogo de la exposición].

– (2017). “Un paseo por la escritura de Amelia Moreno”, en *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo*. Toledo, Diputación Provincial: 82-97. [Catálogo de la exposición].

SEVILLA, Manuela. (2017). “Deconstrucción poética del cuerpo”, en *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo*. Toledo, Diputación Provincial: 66-81. [Catálogo de la exposición].

– (1998). “Sin título”, en *Amelia Moreno*. Londres, Belgrave Gallery. [Catálogo de la exposición].

VINDEL, Jaime. (2017). “Contra la Transición ‘pelele’: La Familia Lavapiés como síntoma contractual de la izquierda radical”. *Anales de Historia del Arte*. 27: 203-231.

– (2019). *La Familia Lavapiés. Arte, cultura e izquierda radical en la Transición española*. Heras, Ediciones La Bahía.

– VV.AA. (1987). *Zurbarán*. New York, The Metropolitan Museum of Art. [Catálogo de la exposición].



Amelia Moreno, Brooklyn heights 2 (Enrique Mateo, 1980).

LA REVELACIÓN DE LA PINTURA

Miguel Cereceda

“Algo sucede allí que de alguna manera ordena todo misteriosamente, sin mi permiso”.

Amelia Moreno.

1.- LA COMUNIÓN DE LA PINTURA

Fue en 2005, un año después de inaugurarse el proyecto expositivo del Espacio de Arte El Dorado, cuando Amelia Moreno se puso en contacto conmigo para invitarme a dar una charla sobre arte contemporáneo en Quintanar de la Orden, con motivo del II Encuentro de Artistas. Yo había estado ese mismo verano visitando la Bienal de Venecia, comisariada por María Corral y Rosa Martínez, y le propuse hacer una valoración crítica del arte contemporáneo, a través de su representación pública en la Bienal.

Fue mi primera vez en Quintanar y quedé maravillado con el encuentro y con la propuesta de El Dorado. Amelia me contó la historia del Espacio y su idea de convertirlo en un centro vivo de arte contemporáneo, en el corazón de La Mancha, y aquella idea romántica me produjo admiración y ternura.



Para mi sorpresa, coincidimos en Quintanar con la pintora Emily Pütter, íntima amiga de Amelia, que había sido mi profesora de alemán en el Goethe Institut de Madrid. Fui a la conferencia, acompañado de mi familia, y mi hija Melina hizo muy buenas migas con Amelia y compartieron unos caramelos que pintaban la lengua de azul. Guardo una foto de aquel momento.

Me gusta esta foto. Me parece una representación visual de lo que podríamos denominar la comunión de Amelia con la pintura.

2.- EL DORADO

El trato que recibimos por parte de Amelia y de David fue tan cariñoso y cordial que, ya desde entonces, quedamos como amigos, y comprometidos y enamorados del proyecto de El Dorado. De hecho, al año siguiente, aunque no pude asistir a los III Encuentros de Artistas, en el folleto que se editó al respecto, se publicó mi compromiso y mi declaración de amor con El Espacio de Arte El Dorado.

El texto que se publicó empezaba diciendo lo siguiente:

Se trata de un acto de amor. Nadie espera recompensa ni beneficio a partir de ello. Transformar una antigua fábrica de licores en un espacio para el arte contemporáneo era tan sólo en principio un homenaje al padre fallecido, un modo de perpetuar su trabajo y su memoria, conservando su fábrica, pero dedicándola a algo completamente diferente: el arte. El amor con el que este espacio se ha abierto no era tan sólo entonces el amor al arte, sino también el amor al padre¹.

El año siguiente, 2007, sí que pude asistir como invitado al IV Encuentro de Artistas, y de nuevo pude coincidir con Emily Pütter y con su amiga, la también pintora berlinesa, Birgit Maria Wolf, así como con artistas de la talla de Eugenia Balcells o José María Cruz Novillo. Ese año publiqué en *ABC Cultural* una elogiosa reseña del proyecto El Dorado, y de las propuestas presentadas por los distintos artistas². En dicha reseña se valoraba especialmente el heroísmo de abrir un espacio cultural, dedicado al arte contemporáneo, en el centro mismo de La Mancha, única comunidad autónoma que, hasta entonces, carecía de un museo o un centro público orientado exclusivamente al arte contemporáneo. Veinte años después, todavía Castilla-La Mancha sigue siendo la única comunidad autónoma de toda España que carece de un espacio público destinado al arte actual.

Es necesario reconocer sin embargo que, hasta entonces, yo había manifestado mi admiración por el trabajo realizado por Amelia Moreno y David Cohn, a la hora de abrir un espacio dedicado al arte y de organizar todos los otoños, coincidiendo con la vendimia, un encuentro internacional de artistas, músicos y poetas, con una calidad más que notable. David y Amelia eran además unos excelentes anfitriones que, en torno a los encuentros, organizaban cenas y recepciones en su casa de Quintanar, creando un ambiente muy grato.

Pero es cierto también que, hasta entonces, yo no le había prestado demasiada atención a la obra artística personal de Amelia Moreno, como pintora, a pesar de que uno de los objetivos explícitos de la Fundación puesta en marcha por ella y del Espacio-Arte El Dorado era también el de difundir y preservar la obra de la artista. Por eso, el V Encuentro de Artistas, el celebrado en 2008, se dedicó especialmente a presentar casi de modo monográfico la obra de Amelia.

Con motivo de aquella exposición extraordinaria se publicó un catálogo monográfico, dedicado a la obra de Amelia. En él colaboraron Fernando Rampérez, Javier Rubio Nombrot y David Cohn, con brillantes textos hermenéuticos. Pero Amelia también me pidió un texto, invitándome a reflexionar sobre su pintura.

Hasta entonces yo no me había ocupado especialmente de su trabajo. Veía con estupor que ella pintaba de modo casi obsesivo siempre el mismo cuadro. No era fácil ver la



Amelia Moreno en el Espacio-Arte El Dorado, 2006.



II Encuentro de Artistas, 2005.

diferencia entre unos y otros. Aparentemente su pintura se movía dentro de la tradición minimalista. Esa tradición que trataba de excluir el discurso y la interpretación literaria de las obras, e insistía en que el cuadro era la idea y que toda la idea estaba allí en el cuadro. Esa misma tradición que también se ufanaba de dejar a los críticos sin palabras y sin saber qué decir.

3.- SACRA CONVERSAZIONE

Para conocer un poco mejor su trabajo, Amelia me invitó a su estudio de la calle Tres peces, en Lavapiés. Allí pasamos una tarde estupenda, el 14 de marzo de 2008, yo sentado en un escalón, tomando apuntes, y ella enseñándome sus cuadros. Estuvimos tres o cuatro horas charlando, y fui tomando nota de todo lo que ella me contaba. Le pregunté por el carácter repetitivo de su trabajo, le pregunté por su relación con la tradición minimalista y le pregunté también por el sentido geométrico y por el aspecto paisajístico de su pintura. Al final, transcribí toda aquella conversación, como si fuera una larga y sostenida reflexión de Amelia sobre su propia obra. Creo que es lo mejor que pude hacer. De hecho, Amelia no había escrito nunca sobre el sentido de su creación y aquel testimonio –transcribiendo las propias palabras de la artista– constituye sin duda una de las mejores reflexiones sobre la obra de Amelia Moreno. Pues allí se afirman cosas muy importantes, para toda posible interpretación de su trabajo.

Lo primero que se afirma es que ella misma reconoce estar pintando siempre el mismo cuadro. No lo tomaba en modo alguno como un reproche. “Llevo pintando lo mismo toda mi vida –me dijo–. De algún modo, siempre pintamos el mismo cuadro”³.

En segundo lugar, se distanciaba radicalmente de la tradición minimalista. “Mi pintura no tiene nada que ver con el Minimalismo –me dijo–. Yo no me identifico con el puritanismo de los anglosajones. La mía es más bien una pintura católica. En mis cuadros hay ilusionismo, hay movimiento, hay relieve. Es cierto que no hay perspectiva, pero hay ilusionismo. Hay muchos cuadros dentro del cuadro”. Aquello me sorprendió, aunque una mayor atención a su trabajo me demostraría que también era cierto: que había muchos cuadros dentro de sus cuadros, que había movimiento y relieve, y también ilusionismo.

En tercer lugar, me habló de su relación con la geometría, que yo daba por supuesta. Para mi sorpresa, ella prefería hablar de “agrimensura”, lo que a la vez explicaba la relación de sus cuadros con el paisaje. “Más que de geometría –me contestó–, yo diría que en ellos hay algo de agrimensura (el sentido originario de la geometría). Algo que sí creo que tiene que ver con el paisaje. Para atacar el lienzo hay que medirlo y dividirlo en cortes iguales. Es como trazar un territorio”. Y es cierto que, prestando un poco de atención a aquellos cuadros enormes de la serie *Iridia*, era posible percibir en algunos de ellos no solo los surcos labrados del campo manchego, sino incluso las largas filas de viñedos, vistas desde arriba.

1 Miguel Cereceda, “Una nave en Quintanar”, en el folleto *III Encuentros de Artistas Espacio Arte El Dorado*, Quintanar de la Orden, 2006. Disponible en: <https://www.eldorado.org.es/2006/nave.htm> [visto el 06/06/2025].

2 Miguel Cereceda, “El Dorado en La Mancha”, *ABC Cultural*, Madrid, 22/09/2007, pp. 40-41.

3 “Amelia Moreno, en conversación con Miguel Cereceda, la tarde del jueves 14 de marzo de 2008”, en el catálogo de la exposición *Amelia Moreno*, Espacio Arte El Dorado, Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden, Toledo, 2008, pp. 64-65.

Además, en aquella conversación se insistía en la doble influencia recibida de la pintura norteamericana, especialmente de aquella a la que Greenberg denominó “La escuela de Nueva York”, y también de Zurbarán y de la tradición de la pintura española del Barroco. Por último, Amelia apuntaba a un sentido existencial de su pintura, acaso incluso místico. “Creo que –me dijo– los míos son cuadros existenciales. Parece como si en ellos una quisiera abandonarse a todo, olvidarse de sí, aniquilarse... Pero luego no es así. La vida me atrae mucho. En cualquier caso, estos cuadros tampoco son metáforas de la vida y de la muerte. No deben tomarse así, pues tampoco tienen un sentido religioso. Si acaso místico”.

Y sin embargo, aquel precioso testimonio publicado por mí acerca de su creación, parece que la dejó insatisfecha. “No ha querido mojarse” –le confesó a David Cohn. Como si mi estrategia de recoger directamente sus palabras fuese un modo de esconder mis opiniones acerca de su pintura. Y puede que tuviera razón. Puede que entonces no estuviera yo suficientemente preparado para juzgarla. No tenía yo entonces ninguna perspectiva acerca de toda su producción, y todavía no había leído ningún ensayo relevante sobre su trabajo.

Pero ahora todo eso ha cambiado. Pues hay que reconocer que, catorce años después de la muerte de Amelia, tenemos ya una perspectiva bastante general sobre su obra. El esfuerzo realizado en primer lugar por Manuela Sevilla, en la ordenación y primera catalogación de su producción, de cara a la exposición retrospectiva que de Amelia se presentó en el Museo de Santa Cruz de Toledo en 2017⁴; el trabajo continuado en segundo lugar por Jorge Francisco Jiménez –comisario de la presente exposición–, reordenando toda la colección y recuperando obra perdida u olvidada, tanto en la casa de la artista, como en casa de algunos amigos de Nueva York; en tercer lugar, la publicación de numerosos textos críticos, debidos tanto a los antes mencionados comisarios, como a David Cohn, Fernando Rampérez, Noni Benegas y Javier Rubio Nombrot, todo ello nos permite ahora ya formular un verdadero juicio crítico sobre la importancia y la dignidad de la obra de la pintora Amelia Moreno. Y para ello voy a servirme de nuevo de algunas de las palabras de la propia artista, para tratar de articular una verdadera valoración crítica de su trabajo.

4.- SOBRE LA REPETICIÓN

Y lo primero es, precisamente, tratar de explicar y comprender esa “pulsión de repetición”. Fue al parecer en 1994 cuando la artista decidió dejar de buscar su inspiración en otras fuentes, como en la pintura del Expresionismo Abstracto norteamericano y volverse hacia sí misma. Al igual que Agustín de Hipona en las *Confesiones*, decidió que era necesario dejar de buscar en el exterior y mirar en su interior. Ese mismo año dibujó una inquietante serie de dibujos de su propio pubis, titulada *Filamento*, serie que iba a tener una importancia trascendental en toda su obra posterior.



Amelia Moreno, 1999.



Sobre territorio oscuro, 2005



Vertical light, 1995.

Acerca de dicha serie ha escrito Manuela Sevilla:

En 1994, tras la muerte de su madre, dibujará la serie llamada *Filamento-Doce movimientos*, en carbón y pastel sobre papel, retomando nuevamente el cuerpo femenino de sus primeros cuadros. Un total de doce dibujos centrados en el pubis que supondrán, a partir de ese momento, una pieza clave en su obra, abordando durante unos años todo su entorno desde ese punto de realidad aumentada, sirviéndole al mismo tiempo de autoafirmación de su identidad. Utilizará ya repetitivamente ese grafismo de forma intensa hasta convertirlo en paisaje⁵.

Centrar la afirmación de su propio lenguaje y de su propia identidad en un grafismo, con forma inequívoca de filamento, surgido de la observación escrupulosa de los pelos de su propio coño era sin duda un acto de afirmación de su identidad femenina y de rebeldía contra la pintura patriarcal. A partir de ese momento, el grafismo característico con forma de pelitos, invadió toda su pintura.

Pero había algo más que tal vez no se ha señalado. La irrupción, en aquellos mismos dibujos, de una luz que parecía provenir de lo alto y que iluminaba, articulaba y daba sentido a toda la escena. Amelia me habló de la importancia de la aparición de esa luz en unos cuadros del año 1995 titulados *Vertical Light* (1995) y *Horizontal Light* (1995). Eran cuadros de gran formato, uno de ellos vertical, atravesado por una luz que brotaba de su interior, y los otros tres, de desarrollo horizontal, en los que la luz se apoderaba de una forma cilíndrica, vagamente metálica. Es lo que ella me dijo:

Llevo pintando lo mismo toda mi vida. De algún modo, siempre pintamos el mismo cuadro. Lo cierto es que en toda mi pintura hay una constante. Parte de una línea de luz, que aparece en 1994 o en el 95, a la que llamé *Horizontal or Vertical Light*. Todavía no me atrevo a definir su intención. A partir de aquel momento mi pintura se ordena. Algo sucede allí que, de alguna manera, ordena todo misteriosamente sin mi permiso, y aparece la línea de luz y la sombra.

El hecho llamativo de que la propia artista dude acerca del momento de aparición de esa línea de luz, si en el 94 o en el 95, demuestra que no se trata de una aparición o de una visión mística, sino de una revelación que se le va manifestando poco a poco, a partir de la propia introspección o tal vez a partir de la propia pintura “que ordena todo misteriosamente sin [su] permiso”. Con esos pocos elementos, la luz, la sombra y el grafismo en forma de filamentos, se construyó toda su pintura posterior, desde 1995 hasta el día de su muerte, en 2011. “De algún modo –decía– siempre pintamos el mismo cuadro”.

5.- SOBRE EL MINIMAL

Pero, a pesar de su carácter repetitivo y reiterativo, la pintura de Amelia Moreno no tenía ninguna relación con la tradición minimalista. Ella misma me lo dijo bien clarito: “Mi pintura no tiene nada que ver con el Minimalismo. Yo no me identifico con el puritanismo de los anglosajones. La mía es más bien una pintura católica”.

4 Amelia Moreno: *cuerpo, paisaje, universo (1947-2011)*, exposición comisariada por Manuela Sevilla, en el Museo de Santa Cruz de Toledo, del 25 de octubre de 2017 al 7 de enero de 2018.

5 Manuela Sevilla, “Deconstrucción poética del cuerpo”, en el catálogo de la exposición *Amelia Moreno: cuerpo, paisaje, universo (1947-2011)*, op. cit., p. 76.

Sorprende esa vinculación con el catolicismo por parte de una pintora abiertamente atea. Pero lo cierto es que, lejos de la idea de que en sus cuadros “todo lo que ves es lo que ves”⁶, ella estaba muy abierta al ilusionismo de la pintura, a las luces y sombras del Barroco y del tenebrismo contrarreformista. Por eso, sus luces y sus sombras van adoptando diferentes formas. A veces tienen la apariencia de cilindros metálicos, a veces son paisajes manchegos, en los que la delgada línea de luz parece anunciar el alba en la llanura, a veces son campos arados, a veces son líneas de viñedos. Ella misma lo decía: “hay muchos cuadros dentro de mis cuadros”.

Pero, tal vez por eso es necesario vincular la pintura repetitiva de Amelia Moreno con otras tradiciones muy españolas de repetición compulsiva que no se remiten en modo alguno a la escuela minimalista. Hay una artista española con la que su trabajo tiene un extraordinario parentesco. Se trata de Soledad Sevilla que, con su pintura serial y repetitiva, también es capaz de componer bellísimos muros cubiertos de vegetación. Soledad Sevilla reivindicaba el influjo y el magisterio de otro pintor repetitivo, como Eusebio Sempere, cuyo trabajo tampoco tiene relación con el minimalismo. Y lo mismo podríamos decir de otra pintora serial, aunque proveniente de la tradición conceptual, como Elena Asíns. Aunque sus series y sus secuencias tenían que ver con composiciones y descomposiciones geométricas, también eran capaces de generar un cierto ilusionismo pictórico.

David Cohn señaló en su momento⁷ otra posible influencia de su pintura, en la visita que ambos hicieron a la exposición de la artista canadiense Agnes Martin en el Museo Reina Sofía de Madrid, a principios del 94⁸. Pero David insiste allí en la vinculación de la obra de Agnes Martin con el Minimalismo, movimiento con el que ella no se identificaba en modo alguno. Pues, al igual que Amelia Moreno, y a pesar de desplegar un arte serial y secuencial, insistía en proclamarse continuadora y heredera del Expresionismo abstracto. “*I consider myself an Abstract Expressionist*” —le decía abiertamente a Suzan Campbell, en una entrevista realizada en 1989, en la que rechazaba explícitamente —al igual que Amelia Moreno— su relación con el Minimalismo⁹.

Por otro lado, al igual que Amelia Moreno encontró su refugio espiritual en Quintanar de la Orden, también Agnes Martin se marchó de Nueva York y se refugió en un pueblo de Nuevo México, de nombre extremeño, llamado Galisteo y



Iridia 21, 2008.



Territorio marcado, 2010.

6 Célebre frase de Frank Stella publicada en una entrevista de *Art News*, septiembre, 1966: Bruce Glaser, “Questions to Stella and Judd”, reimpresa en Gregory Battcock (Ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, 1995, pp. 148-164.

7 David Cohn, “Amelia Moreno: Madrid, Nueva York, Quintanar”, en catálogo de la exposición *Amelia Moreno: cuerpo, paisaje, universo (1947-2011)*, op. cit., p. 124.

8 *Agnes Martin*, exposición comisariada por Barbara Haskell, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16 noviembre, 1993 - 24 enero, 1994.

9 Suzan Campbell, “Oral history interview with Agnes Martin, 1989 May 15”, en *Smithsonian Archives of American Art*, disponible en línea en: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-agnes-martin-13296> [consultado el 08/06/2025]



El brazo de Casilda 1, 1997.

desde allí alcanzó una proyección internacional. ¿Alcanzará alguna vez Amelia una visibilidad semejante desde su Quintanar natal?

6.- PINTURA CATÓLICA

Varias son las referencias que es posible encontrar en la obra de Amelia Moreno a la tradición de la pintura del Barroco. Su serie titulada *Agnus*, de 1988, está directamente inspirada en la contemplación del *Agnus Dei* de Zurbarán del Museo del Prado, y su serie titulada *El brazo de Casilda*, de 1997, en el estudio de las sedas del vestido de Santa Casilda, pintado también por Zurbarán hacia 1635, y que se encuentra igualmente en el Museo del Prado¹⁰. Y luego está el *Autorretrato* con los brazos en cruz, del año 1992, y los numerosos rollos de justicia, pintados en torno a ese mismo año. Es posible reconocer en todas estas obras una cierta relación con la tradición católica.

Sin embargo, Amelia no era en modo alguno una persona religiosa ni creyente. “En rigor no creo en nada, salvo en lo que yo soy capaz de proporcionarme a mí misma. Tal vez por eso pinto” —me decía en la conversación que mantuvimos en su casa en 2008—. Ello no parecía estar en contradicción con el hecho de reclamar para su modo de pintar una relación con la tradición católica. Sin embargo, me insistió en que su pintura no tenía un sentido religioso. “Si acaso místico” —me dijo—.

Es sorprendente esta relación con la tradición católica, viniendo de una persona que en su juventud mantuvo una orientación ideológica marxista-leninista, cuando junto con Darío Corbeira y otros artistas formaba parte del colectivo La familia Lavapiés. Y más sorprendente todavía el hecho de que la obra posterior de Darío Corbeira, ya sin ninguna relación con Amelia Moreno, haya sido interpretada también en un sentido católico¹¹. Sobre todo, porque también Corbeira se mantuvo en una tradición materialista y atea, de raíz marxista.

Por eso es necesario todavía interpretar el sentido del misticismo de la pintura de Amelia Moreno, que yo creo que tiene que ver con esa revelación o esa aparición de una línea de luz en su pintura, hacia 1994 o 1995, a partir de la cual toda su creación se ordena. Es cierto que esa línea de luz es una parte fundamental en todos sus cuadros posteriores. Ya se insinúa en la serie *Cortes* del año 94, se repite con más fuerza en la secuencia *Horizontal*, *Vertical* y *Diagonal Light* del año 95. Reaparece como línea de sombra en las series tituladas *Dos mitades* de los años 96-97 y también como línea de sombra se repite

10 Una reciente reinterpretación iconográfica ha identificado este cuadro no como Santa Casilda, una princesa mora del reino de Toledo, sino como Santa Isabel de Portugal, princesa de Aragón y reina de Portugal, a la que es posible identificar por la corona que lleva sobre su cabeza. Por ese motivo el Museo del Prado ha decidido cambiar el título de este cuadro de Zurbarán que ahora se titula *Santa Isabel de Portugal* (pintado hacia 1635).

11 Carlos Jiménez, “El militante se convierte en artista”, en Carlos Jiménez, *Epifanías. Místicos y profetas en el arte contemporáneo*, Antimuseo, Madrid, 2024. Curiosamente, Carlos Jiménez no solo emparenta a Corbeira con la tradición católica en general, sino también y especialmente con la mística.

en la serie dedicada al bellissimo cuadro de Zurbarán, titulada *El brazo de Casilda*, 1997. Esa misma línea de luz que se divide en dos mitades, a un lado y otro del cuadro, en la serie titulada *Orillas del espacio*, 1997. Y que se vuelve rotunda, evidente y paisajística en la larga serie titulada *Desde el Dorado* y configura el núcleo argumental fundamental de todas las series pictóricas de la madurez, en especial de la titulada *Iridia*. Especialmente Amelia me habló de su aparición en la serie titulada *Hendidura*. “La línea de luz de la Hendidura –me decía– es una línea por la que empiezo a escaparme o a sentirme mejor. En mi relación con ella hay también algo de miedo. Pues cuando pinto me vuelvo muy sensible a mi biografía. Incluso muy abierta a todo lo que me sucede. Todo eso (mi vida y mi entorno) aparece en mi pintura”.

Es difícil interpretar toda la obra de Amelia Moreno en un sentido biográfico. Pero es cierto que, cuando ella hablaba del carácter místico y del componente existencial de su pintura, era de algún modo porque aquello le otorgaba a su propia existencia un orden, una dignidad y un sentido. Ese sentido que se le aparece como una revelación, que viene al parecer desde lo alto y que se le impone como una especie de mandato. “Algo sucede allí –me dijo– que, de alguna manera, ordena todo misteriosamente sin mi permiso, y aparece la línea de luz y la sombra”.

Ese sentido es el que hemos querido descubrir y mostrar en esta exposición, gracias a la colaboración de la Fundación Antonio Pérez de Cuenca. Es ese sentido el que terminará aflorando cuando llegue a ser evidente que Amelia Moreno es una de las artistas españolas del s. XX y del s. XXI merecedora sin duda de un reconocimiento internacional.



Amelia Moreno, 1970.



AMELIA MORENO, VIDA Y ARTE

David Cohn



Una de las claves para entender la pintura de Amelia Moreno, y que la conecta directa e inseparablemente con su trayectoria vital, su vida y su militancia política, es el impulso radical de romper con todo y empezar de nuevo.

Surge dentro de y en respuesta a su tiempo, el contexto del franquismo, de una represión extrema que se imponía sobre las relaciones políticas y sociales, y también en las esferas más íntimas de la vida personal y familiar.

Los que han conocido a Amelia, entre quienes me incluyo, han notado la gran tensión que llevaba dentro siempre, que formaba parte esencial de su gran vitalidad ante la vida y el mundo. Se puede atribuir esta tensión, por lo menos en parte, al impacto de este entorno represivo, con su violencia latente y presente, en una persona de extrema inteligencia y sensibilidad. Esta tensión, con su componente de rabia visceral pero contenida, le daba la fuerza y la voluntad para lanzarse a la lucha contra su entorno, uniéndose a muchos de su generación, y de intentar rehacer todo sobre nuevos fundamentos e ideales, sea en el ámbito personal, o desafiando los mores y costumbres sociales de su tiempo, o actuando en las calles del Madrid franquista. Y a la hora de lanzarse como artista independiente esa tensión, dinámica e inquieta, contribuiría a conducirla hacia un camino propio y aislado, desmarcándose de las tendencias y modas del momento.



Amelia Moreno. Años 70.

Pero si la rabia era uno de los componentes de la gran vitalidad de Amelia, otro de igual importancia era su actitud lúdica ante la vida, su exuberancia y ganas de vivir que, en su juventud, chocó sin remedio contra la atmósfera represiva de su entorno, convirtiendo su vitalidad en sí en un acto de rebeldía. Esta energía lúdica se puede relacionar directamente con su impulso creativo. Se manifestaba de manera reveladora en su pasión por la música, y en particular por el jazz bebop más alegre y sofisticado, que solía escuchar mientras pintaba. Pero la podemos ver también en sus críticas a la sociedad y la vida “normativa”, sus subversiones y transformaciones, sus parodias y exageraciones, donde entran el juego, la puesta en escena y la teatralidad.

La rebeldía lúdica pero tenaz de Amelia en su juventud y el contexto represivo en que se manifestaba, —un mundo rural áspero y retrasado—, se puede ver en distintas anécdotas que a ella misma le gustaba contar. Por ejemplo, en 1964 y con 16 años, consiguió el permiso de su padre para ver a los Beatles en Las Ventas a base de gritos y lágrimas

durante días ante una oposición feroz y absoluta. Fue escoltada a Madrid por su tía Pilar, y llevaba escondido en su maleta un escarabajo de hojalata montado sobre un palo como insignia, de su propia fabricación, que fue forzada a abandonar por su tía al descubrirlo. Contaba que salió del concierto con el brazo lleno de moretones por los fuertes pellizcos que le daba su tía mientras chillaba a pleno pulmón durante toda la actuación.

En otro incidente, confeccionó con una modista del pueblo un *outfit* blanco con minifalda y chaqueta corta, junto con unas altas botas del mismo color, que causó tal escándalo cuando lo llevó puesto en la localidad que su padre tuvo que “rescatarla” de una multitud de curiosos que la tenía rodeada y atrapada.

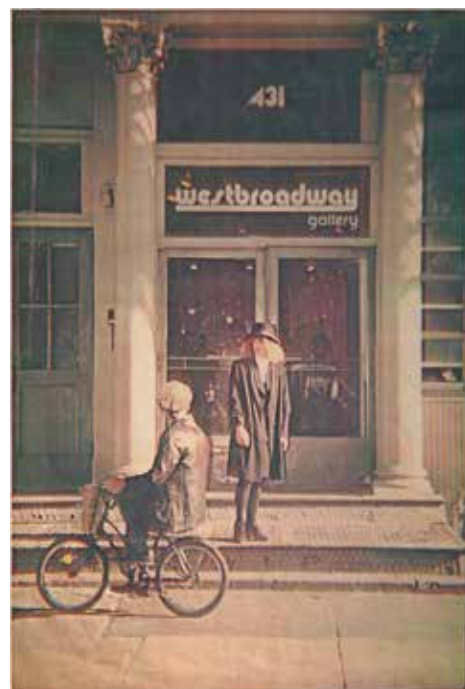
Estos enfrentamientos llegaron a su punto de ruptura cuando Amelia propuso, ya con más de 20 años, marcharse para vivir en Madrid. Según Enrique Carrazoni, el padre de Amelia dijo tajantemente que no saldría de casa, y mucho menos a Madrid, sin casarse. Entonces Amelia y Enrique, al que ella describía en ese momento como “un buen amigo”, decidieron organizar una “boda-protesta” para efectuar su escape juntos (Amelia me contó por su parte que no se marchó de casa directamente por no hacer la vida más complicada después para sus seis hermanas y tres hermanos). Ella fue a la boda vestida de negro con una rosa roja y él, con su pelo largo, en traje negro sin corbata. Se casaron en Alcázar de San Juan, el pueblo de Enrique, y por la iglesia, la única opción que había. Corrió la voz de que iba a ser una “boda hippie” y la iglesia se abarrotó de gente, incluyendo las monjas del convento de al lado y el corresponsal de la televisión estatal con su cámara. Cuando se acabó la ceremonia Enrique y Amelia se montaron directamente en un coche rumbo a Madrid, dejando allí a las dos familias buscando improvisadamente algo que comer en algún sitio cercano. Desafiante, teatral, rompedora, pero a la vez templando su rebeldía en consideración por otros, así encontramos a Amelia a punto de empezar la vida de nuevo bajo sus propios términos y condiciones.

Me gustaría anotar también la tremenda transgresividad de su atuendo en los años de su corto *Culotura*, y su primera estancia en Nueva York. Con su gabardina larga y oscura, sus botas de combate y el bombín de banquero inglés, cortaba en seco la “mirada masculina” y su normalización y capitalización a través de los medios y sus seducciones. Era una manera de invertirla, subvertirla y devolverla, asumiendo el disfraz del mirón, el exhibicionista, el predador sexual masculino. Pero a la vez sin renunciar a su propia sexualidad. Sin dejar de llamar la atención, más bien todo lo contrario, y no sin humor pero también con una gran agresividad, porque se enfrentaba a otra agresividad muy extrema, Amelia demandaba un sitio destacado en un mundo de acción dominado por los hombres, mientras les echaba en cara sus propias tácticas degradantes contra las mujeres, dejando claro que la degradación corría en dos direcciones.

Debajo de la gabardina Amelia solía vestirse con un mono azul de albañil manchada de pintura, que llevaba puesto a las inauguraciones de museos y galerías en Manhattan.



Amelia Moreno con su padre.



Amelia Moreno en la Westbroadway Gallery de Nueva York, 1981.



Amelia Moreno en la Westbroadway Gallery de Nueva York, 1981.



La Caja Rosa, 1979.

Así la podemos imaginar, como contaba, junto con su galerista Barbara Walter, mezclándose con los invitados de élite en las rampas del Museo Guggenheim. Era una forma divertida de manifestar sus principios anticapitalistas, de desmarcarse, de ir a contra corriente como postura y auto-defensa, convirtiéndose en un “personaje” entre la glamurosa y decadente sociedad neoyorquina de los ochenta. Pero marcaba también su rechazo visceral a ese mundo y a la situación del arte contemporáneo. Es el mismo rechazo que la llevaría años después a emprender el proyecto de su fundación y los Encuentros de Artistas en Quintanar, donde daba primacía a los artistas participantes y sus proyectos, ofreciendo una alternativa a los valores e intereses del mercado o del llamado “mundo del arte”.

Volviendo un poco atrás, cuando las primeras elecciones de 1977 borraron los partidos de “extrema izquierda” del mapa político, y con ellos el partido al que pertenecía *La Familia Lavapiés*, el colectivo o célula clandestina de Amelia, Darío Corbeira y otros artistas que se dedicaban a acciones político-artísticas, ella y sus compañeros tuvieron que asumir el fracaso de su proyecto de empujar la España franquista hacia una república marxista revolucionaria. Con el acto de disolver el colectivo, Amelia afrontaba de nuevo la tarea de reinventarse como artista. Mientras Darío siguió su camino con un arte conceptual y crítico, y mantenía una militancia teórica a través de su revista *Brumaria* y otras actividades, Amelia tomó la decisión de volver a la pintura, el medio artístico en que se había formado desde su adolescencia de forma autodidacta. Realizó un experimento inicial con el arte conceptual en el proyecto de la *Caja Rosa*, junto con Darío y Paco Leal, también miembro de *La Familia Lavapiés*. Hubo también un discurso teórico y crítico detrás del proyecto de *Culotura*, con abstracciones muy gráficas y Pop, jugando con la semiótica del señuelo erótico reducido a su mínima expresión, pero aún con capacidad de provocar y atraer, a la vez que ponía en evidencia la mecánica rudimentaria de su funcionamiento.

Después de estos experimentos, Amelia volvió a la pintura por razones muy específicas, decidiendo enfocarse en la propia acción de pintar, y de buscar en los procesos de la pintura la base de su arte y su vida como artista. En conversaciones conmigo contrastaba este planteamiento con el arte conceptual, en donde, decía, que se te ocurría una idea y luego pasabas días y semanas realizándola como un esclavo de ti mismo, o más bien de tu propia idea. Explicaba que quería unir los actos de pensar y pintar en una única cosa de vida integrada, mente y mano trabajando en sintonía como, diría yo, en la música o la danza. Aquí podríamos intuir no solo el espíritu lúdico de Amelia detrás de este propósito, sino también su tensión interior buscando salida, como ella misma indicaba en uno de sus pocos y breves textos poéticos sobre su arte, cuando reconoció la sorprendente agresividad que le salía con cada pincelada. Y con todo esto, sus argumentos para volver a pintar son bastante fieles a su formación marxista, una estrategia para evitar la alienación del propio artista por sí misma, a la vez que ataca la alienación semiótica de la imagen en sí, volviendo la pintura a sus bases y principios primarios para estudiar sus mecanismos de fabricación o construcción, junto con sus mecanismos de comunicación o interacción con otras personas.

En esta vuelta al “campo base” de la pintura, Amelia empieza a encontrar su camino en Nueva York a partir de su contacto directo con el Expresionismo Abstracto, ejemplificado

para ella en la obra de Franz Kline y Jackson Pollock, entre otros. Lo que descubre en ellos es la gestualidad de la pincelada, el brochazo y el *dripping* o goteo, que ofrece la conexión que buscaba entre hacer y pensar. Pero es una gestualidad que Amelia propone domar, reduciendo su *braggadocio* masculino a un gesto “automático”, en sus propias palabras, algo así como un elemento neutral, sin subjetividad, para empezar a construir con ello la gramática básica de su pintura, sus elementos constitutivos, que va a seguir desarrollando a lo largo de su carrera. Como en la música o la danza, este desarrollo de su lenguaje artístico constituye una formación especializada, requiriendo ensayo, entrenamiento, control y disciplina. En lo cual la mente y el cuerpo van trabajando juntos y formándose juntos, para crear un arte único y personal; para encontrar a través de tanta disciplina una gran libertad de expresión.

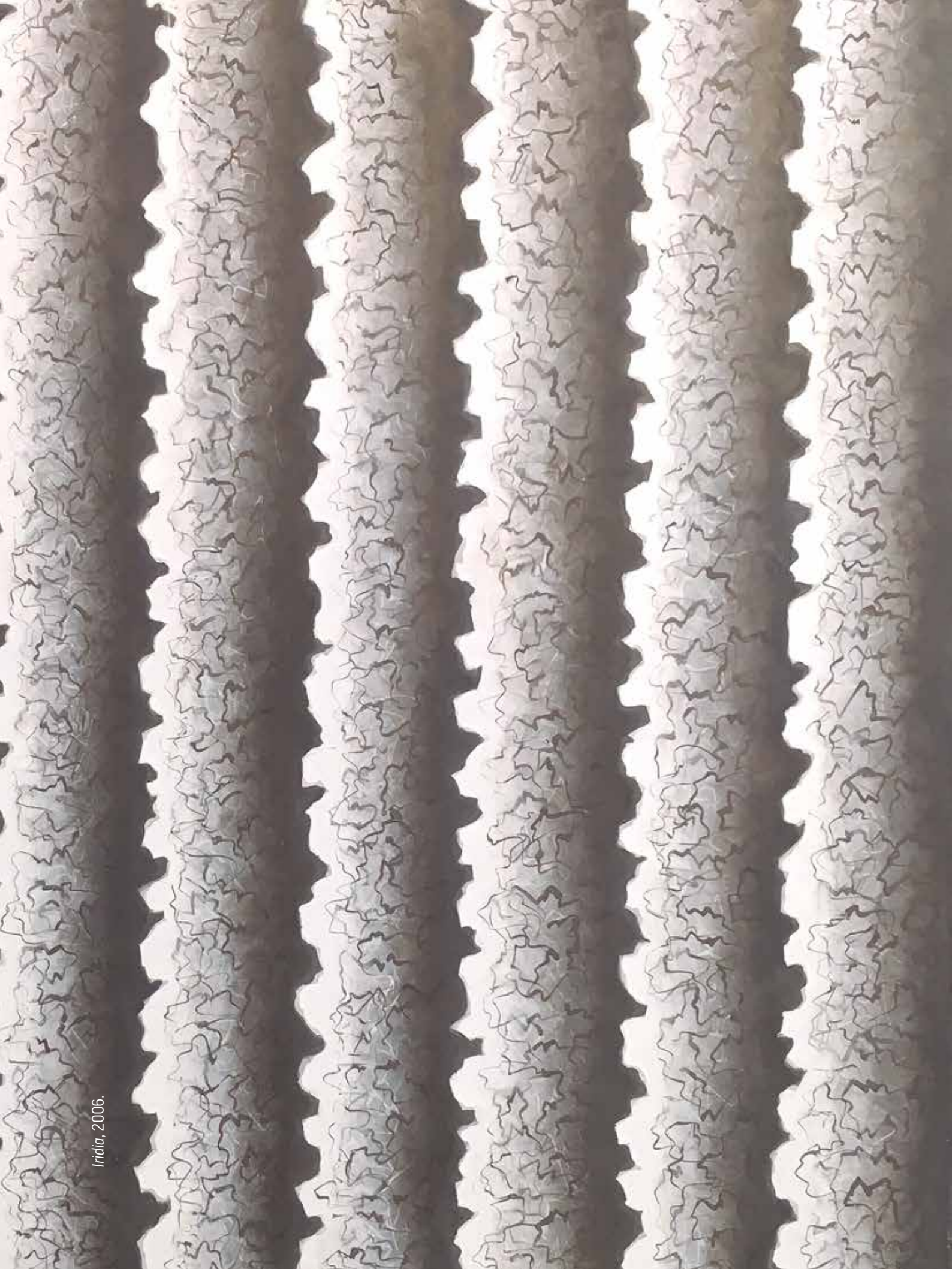


Cartel de la exposición
Culotura, 1978.

También como en la música o la danza, a través de esta gramática básica y esta disciplinada formación personal, Amelia encuentra su conexión particular con la gran tradición de la pintura. Ella llegaría a decir que lo que más distingue a un pintor de otro es su pincelada, como en los casos evidentes de Velázquez o los Impresionistas. La pintura de Amelia a partir de entonces puede relacionarse libremente con esa tradición sin renunciar a su propio camino, con referencias que pueden abarcar desde Zurbarán y Velázquez a Rothko y Agnes Martin. En el mismo sentido podemos citar, más tarde y en términos más generales, sus aproximaciones a la caligrafía, la escritura, o incluso quizás al graffiti, en su concepto del cuadro como un “territorio marcado” y su ambición, con su última obra, de marcar literalmente un territorio.

Su pincelada y sus otras técnicas de pintar son los elementos con que Amelia construye la imagen de sus cuadros ante sus espectadores. Hay etapas en que las referencias pictóricas son evidentes, como en las pinturas violentas y denunciadoras de una “España Negra” en los años ochenta y principios de los noventa (*los Rollos*, *Caja*, *Blade*, *Agnus*); o los paisajes *Desde El Dorado* de los principios del 2000, donde el tema principal no es el paisaje en sí, sino cómo ha sido construido a través de la pincelada repetitiva, el goteo y otras técnicas. Pero creo que en los cuadros más conseguidos de Amelia la relación que establece con el espectador es más ambigua y abierta; se trata más de sugerir y llevar y no de representar, aunque sus cuadros son muy expresivos, transmitiendo una energía inquieta incluso en las obras más amplias y calmadas. Al final lo esencial en la obra de Amelia, creo yo, es esa pincelada energética, insistente y repetitiva. Amelia toma el gran gesto expresionista, el trazo de Franz Kline, y lo convierte en una partícula elemental de energía, una chispa de vida, de su mano disciplinada pero llena de nervio, inquieta, moviéndose sobre la tela, escribiendo, pulsando, bailando.





Iridia, 2006.

UNA LÍNEA DE LUZ

Javier Rubio Nombrot

En 2017 fui invitado por la Diputación de Toledo a escribir un texto para la retrospectiva de Amelia Moreno en el Museo Santa Cruz, una exposición que no difiere mucho, en lo esencial, de la que ahora podemos contemplar en la Fundación Antonio Pérez de Cuenca: ambas analizan la evolución siempre coherente y siempre abierta a nuevos hallazgos de esta artista, desde las obras sombrías de su fundamental etapa neoyorquina hasta sus trabajos finales, en los que esa vibrante e intrincada caligrafía que se extendió siempre por toda la superficie de sus pinturas y que llegó incluso a apelar a la suavidad y delicadeza del vello púbico, devino zarza, trama de aceradas puntas en las que subyacía el dolor físico que experimentaba. Fue para mí la ocasión, sin duda esperada, de analizar con cierto detenimiento aquellos aspectos de su obra que me parecen esenciales. Se trata, observo ahora al revisarlo, de un largo ensayo con abundantes referencias en el que aparecen citados, además de los autores que la interesaron, todos los artículos importantes que se han publicado sobre su obra y, en gran medida, todos aquellos artistas y teóricos que yo podría relacionar cabalmente con su obra. Por tanto, debo remitir directamente al lector a aquel texto porque ni la Fundación ni la figura de Amelia, a quien además apreciaba, se merecen la reiteración de un discurso y de unas referencias. Ni yo, creo. La mayor parte de los conceptos que aquí se manejan fueron relacionados con los textos y artistas correspondientes en aquel ensayo. En una de las notas al pie aparece lo siguiente: “Llama la atención el hecho de que en ningún momento de su trayectoria abjurara, ni de la representación realista de la luz y las sombras, ni de una cierta ilusión de tridimensionalidad. Pero renuncio a adentrarme en ese territorio por falta de espacio y lo dejo pues para ulteriores análisis”.

Para el artista, igual que para todo ser humano, se trata, en definitiva, de *hacerse presente* en el mundo. De *saberse vivir*. *Presentarse*, no *representarse*: la representación, la actuación, el *simulacro*, es el mal de nuestro tiempo. Tendemos a ser un personaje, un avatar. El arte dejó de representar hace más de un siglo (la fotografía asumió ese papel). Presenta. Un objeto (cualquiera). A menudo el arte contemporáneo se (re)presenta a sí mismo. Por eso se (re)define constantemente, casi en cada pieza (las posibles teorías del arte se multiplican; cada texto es otra más). Hay expresión, sin duda. La obra última de Amelia Moreno es una buena prueba de ello: es una imagen del dolor físico causado por una enfermedad mortal. Pero todo el mundo se expresa (como sabe o puede). El arte contemporáneo sería, más bien, una didáctica de la expresión. Es decir, una *didáctica de la presentación* (que no de la representación, como ocurría antes). Muchos artistas, e incluso corrientes artísticas, pretenden que nos hagamos presentes gracias a la obra que nos

presentan, que nos volvamos conscientes de nuestra presencia: que nos sintamos vivos (a menudo, a través de una acción concreta; por ejemplo, política). Las estrategias son casi infinitas (el dadaísmo nos libera de la compostura, el surrealismo de la racionalidad, el Pop nos hace conscientes de la sociedad de consumo, el minimalismo, de nuestro cuerpo en el espacio, el conceptual, de la arbitrariedad de nuestras concepciones, el arte de lo real traumático nos despierta con imágenes de lo abyecto...) y dependen de la coyuntura.

Estar presente es lo contrario de evadirse (o *enajenarse*): el arte difiere de la industria del entretenimiento (por ejemplo, las películas de acción y la literatura de evasión) en que no nos desconecta temporalmente de nuestro yo y nuestra circunstancia, sino que nos desconecta (no tan temporalmente) de nuestras acciones mecánicas e irreflexivas. Hábitos propios y, sobre todo, heredados o imitados: sin duda el arte contemporáneo, en especial el que desarrollaron (y tratan de seguir desarrollando, ya cínicamente) las vanguardias revolucionarias, tiene por objeto perturbar nuestras convicciones, nuestras ideas acerca de lo real (la realidad física, por ejemplo modificando nuestra percepción del paisaje o del cuerpo femenino, o la social, por ejemplo criticando el mercado del arte o el eurocentrismo). Es el análisis (hasta donde se pueda) y la puesta en práctica (hasta donde se pueda) de aquella mecánica, propia del arte (de la pintura, en este caso), que permite que un objeto que se presenta como una realidad otra, aún no dicha, no nos traslade a otro mundo (enajenándonos), sino que nos permita hacernos presentes en este (sentir la existencia de nuestra vida), el que corresponde a un gran artista.

Amelia Moreno lo fue, sin lugar a dudas. Es difícil explicar por qué: lo *supe* la primera vez que vi su obra, pero he señalado en alguna ocasión que cada vez que he escrito sobre la creación extraordinaria de esta artista –creo que esta es la cuarta o quinta vez, incluyendo alguna reseña- me he quedado con la incómoda sensación de no haber dicho lo esencial. Somos lenguaje, una construcción lingüística, la estructura del lenguaje es la estructura del ser y, por tanto, no es fácil para los humanos –y menos aún para los escritores- aceptar la existencia de lo *indecible*. Podemos aceptar –forma ya parte de la teoría del arte en sus niveles más básicos- que un cuadro, el lenguaje pictórico, expresa cosas que no pueden expresarse de otra manera; pero no tanto nuestra incapacidad para comunicar eso que sentimos y percibimos. Los componentes formales de los cuadros de Amelia Moreno pueden describirse; y puede apelarse a sensaciones como “luminosidad”, “vibración” o “claustrofobia”; pero hay tras esta pintura un *estado de ánimo*, una concepción revolucionaria de lo real y de la vida que nos supera. Solo hay un camino hacia esta pintura: explorar lo inaceptable. Lo inaceptable, no en su relación con el discurso espectacular sobre lo social y científicamente reprobado sino con conceptos como lo “inconcebible”, lo “insólito”, lo “inimaginable” y, sobre todo, lo “perturbador”. Perturbador de un orden social basado en metarelatos que en la posmodernidad se revelan descaradamente arbitrarios –ya que Amelia fue activista a lo largo de toda su vida-, pero también de un modo de relacionarnos, como intelecto dotado de un cuerpo, con el mundo físico: pienso, siento, que si se tiene frente a sus cuadros la impresión de que responden a *visiones*, si hay en ellos un extraño halo de *realidad*, es porque de algún modo la artista logró elaborar una imagen del punto en el que se conectan de forma coherente y dotada de sentido, intelecto y materia. Es decir, del momento en el que uno se hace presente. Esa “línea de luz”



Amelia Moreno, 2005.

que se apareció en sus cuadros mediados los noventa y que según ella había ordenado repentinamente toda su obra pese a que ignoraba su procedencia y su sentido, no puede ser una representación, sino una imagen que se presenta para perturbarnos.

La línea de luz irrumpe tímidamente en las obras tenebrosas y pesimistas de las series *Blade* (1990) y *Cortes en la oscuridad* (1994) pero la artista toma realmente conciencia de ella, como se ha dicho, a partir de las series *Red vertical* u *Horizontal light* de 1995 y, a partir de ahí una obra que no tiene ya nada que ver con sus trabajos anteriores evoluciona hasta alcanzar un alto nivel de depuración formal, elegancia y claridad conceptual en 2005, momento en el que situaré su madurez plena (interrumpida de forma cruel y prematura), con series como *Sobre territorio oscuro*, *Doble* y, sobre todo, *Iridia*, que le abre las puertas al color, con el que realizará en los años siguientes series diversas, como *Almagre* o *Sobre territorio azul* (2010), hasta retornar al negro sobre blanco en *Territorio marcado* (2011). Nótese que en esta pintura postrera esa franja luminosa que había sido el argumento central de toda su obra desde mediados los noventa desaparece. Subsiste solo, articulado ahora de un modo más racional, a base de patrones geométricos y dislocaciones calculadas, aquello que, desde el principio, es el sello de identidad de esta artista:

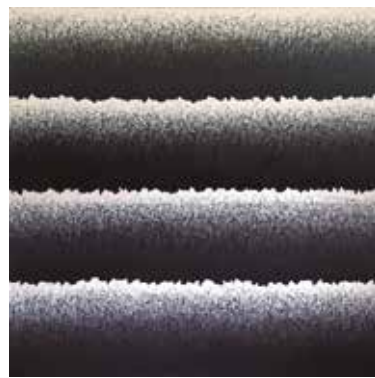


Cortes en la oscuridad, 1994.

la caligrafía (de la que traté ya extensamente y que cabe relacionar con el informalismo fascinante de Henri Michaux y con la interpretación filosófica y psicoanalítica de la *repetición*). Porque ciertamente para que exista una línea de luz ha de existir una zona opaca que la rodee: esa oscuridad, que se vuelve absoluta en todas sus obras, es su tributo a los pintores barrocos españoles, que, más allá de los lazos evidentes con el formalismo y el expresionismo abstracto norteamericano, son sus verdaderos maestros. Pero es también una presentación de lo *inaceptable*.

Lo inaceptable hoy en una sociedad del *bienestar* como la nuestra es la enfermedad, la pobreza, el apagón, la masacre; por oposición a lo aceptable: la medicina, las ayudas sociales, el debate civilizado, la prolongación de la vida. Pero el discurrir de los años nos lleva inexorablemente a conocer la existencia de lo totalmente inaceptable: la muerte. Lo inaceptable va apareciéndose cada vez más como lo único real, por oposición a lo deseable pero de dudosa consistencia y durabilidad. Hay un cierto nihilismo en todo el arte de la posmodernidad. Gracias a Debord y Baudrillard no ignoramos que los discursos de las ideologías son tan sospechosos de espectacularización hueca como las promesas de progreso material y hasta nuestra identidad y nuestra vida se manifiestan, como se ha dicho, por medio de una *actuación* más o menos balbuciente; pero, sobre todo, sucede que hemos crecido entre sueños que no se han cumplido ni se cumplirán. La *conquista del espacio*, una fábula grabada a fuego, mediante miles de películas y libros, en el alma de toda la generación que creció durante la *carrera espacial*, es un ejemplo interesante. No debemos menospreciar la importancia de las fantasías y los anhelos para la configuración de nuestra personalidad y, por tanto, tampoco podemos ignorar la presencia, en el ser posmoderno, de la *decepción*. Por eso a menudo el arte posmoderno presenta lo inaceptable: lo inaceptable, el dolor, la miseria, el accidente, es *real*, no un simulacro, no una utopía, no una promesa de dudoso cumplimiento. Lo inaceptable nos reconecta con la vida: nos hace presentes.

En *Iridia* hay una imagen que inmediatamente se clava en el inconsciente e inmediatamente se evapora cuando el espectador trata de aprehenderla con la razón, es decir, con el lenguaje. Es como un rayo. ¿De verdad podemos *decir* aquello que sentimos frente a un rayo? Es el resultado de una diferencia de potencial y el trueno resulta del movimiento del aire súbitamente calentado a miles de grados. Eso no impide que sintamos temor, igual que un perro. Es –fue– un placer hacer una crítica formalista de la obra de Amelia Moreno, como lo es estudiar las propiedades físicas del rayo. Pero no es sencillo expresar lo que el sol y la luna, el cielo y la tierra, lo cálido y lo helado, *Los desnudos* y *los muertos* (Mailer), representan para nosotros: lo *atávico* es oscuro, insondable, inmenso, impresentable. No está en el neocórtex, está inscrito en regiones mucho más profundas del ser. Lo que *Iridia* muestra es una sucesión de horizontes. Esta imagen se inscribe del único modo posible: el mundo físico es una ilusión, lo es todo horizonte, toda evocación de un límite último; vivimos atrapados en un reducto, nuestra realidad es claustrofóbica; allí donde creímos que había un espacio abierto al infinito no hay más que un *muro* formado por horizontes superpuestos que bloquean toda salida; no hay un exterior, sólo un interior del que es imposible escapar; la *luz*, la línea de luz, es percibida por el inconsciente –por lo atávico, lo instintivo, lo animal– como una salida –luego, por la razón, como una *esperanza*, un *proyecto* una posibilidad de *libertad*– pero, al aparecer inmediatamente una nueva línea de luz exactamente igual que la anterior, esa esperanza se desvanece a nivel profundo. El espectador queda bloqueado, *perturbado*, sin siquiera *saber* por qué. La postura de Amelia es radicalmente *existencialista*.



Iridia, 2005.

A partir de esta serie decisiva, que como se ha dicho responde al momento en el que la línea de luz misteriosamente *aparecida* es realmente *aprehendida* por la artista, Amelia Moreno empieza a ensayar combinaciones de todo tipo, probando diferentes gamas cromáticas, composiciones diversas y, sobre todo, polípticos basados en un único motivo en los que las proporciones de luz y de negrura varían de un cuadro a otro. La idea de la alternancia infinita entre luz y oscuridad, que obviamente está también inscrita a nivel profundo –es el día y la noche como pauta insoslayable a lo largo de toda la existencia del ser– nunca la lleva a estados contradictorios: aunque en unos cuadros la oscuridad ocupa la mayor parte de la superficie, es *la atracción del abismo* romántica –y, por qué no, *La lucha contra el Demonio* (Zweig)–, y, en otros, se presenta como un suave declinar de la vibrante luz central, ambas fuerzas logran siempre equilibrarse y significarse mutuamente. Todos los cuadros son perfectos, todos dicen lo mismo y cabe decir que *provocan* lo mismo, ya sea la línea de luz la que se expande hasta rozar el límite del lienzo –donde inevitablemente declina, sugiriéndole al inconsciente que el resto del mundo es negrura–, ya sea la oscuridad la que protagoniza el cuadro, tragándose así, literalmente como un *agujero negro*, toda la luz y el calor del mundo.

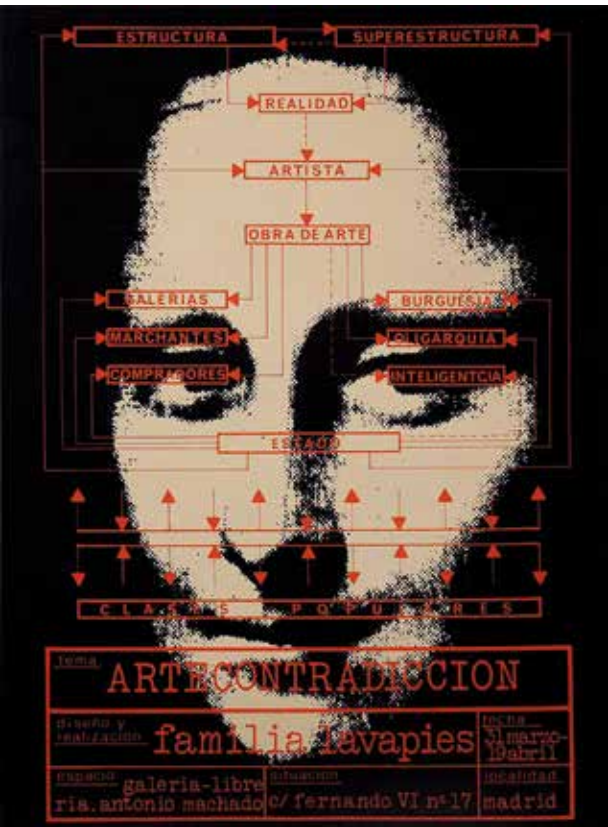
Amelia Moreno se especializó, a partir del hallazgo, que nunca será explicado, de esa *luz*, en las *gradaciones*: lo más característico de su obra es que pintó suaves tránsitos de la luz a la oscuridad, no solo minuciosamente, sino valiéndose de acumulaciones de grafismos que ejecutaba de forma automática; es esa *escritura* indescifrable la que la relaciona con el automatismo surrealista, que históricamente –surrealistas europeos exiliados y



Iridia, 2007.

expresionistas abstractos coexisten en *Art of this Century* en los 50– está en los orígenes de la Escuela de Nueva York. Claramente, la “ilusión de tridimensionalidad” proviene de esos degradados. El recurso es ciertamente discutible, una *impureza* en una pintura vocacionalmente racional, fría y analítica (y aun automática, *mecánica*). Pero no debe olvidarse que, para Lucie –Smith, la obra de Pollock tiene un componente “paisajístico”. La concesión al ilusionismo, a la *representación*, al *cuadro ventana*, es nula: la presentación de la luz –y de la sombra– que ella vio no podía hacerse sin esa zona de penumbra y, para afianzar su carácter radicalmente pictórico, la artista fabricó esa zona intermedia con pinceladas-gesto arbitrarias. Lo que importa, a la postre, es que su obra nos presenta una realidad inconcebible en la que no hay destino ni origen sino una vibración lumínica constante e infinita. Esta es a la vez muro –todo cuadro lo es, objetivamente, y lo es lúcidamente en la tradición contemporánea– y...

CATÁLOGO DE OBRAS



Artecontradicción
La Familia Lavapiés
Cartel de la exposición. Galería-Librería Antonio Machado. Madrid
Reproducción Archivo Lafuente



Catálogo de la exposición Artecontradicción
1975
Galería-Librería Antonio Machado, Madrid
16 páginas. 32 x 23,5. Colección particular



Culotura
1977
Técnica mixta. 93 x 50 cm
Colección Horacio Moreno



Sin título
 1974
 Acrílico / lienzo
 100 x 80 cm
 Colección Amanda Moreno



Sin título
 1980
 Grabado sobre papel
 32 x 16 cm
 33 x 22 cm
 32 x 25 cm



Sin título
1980
Acrílico / lienzo
106 x 89 cm

Sin título
1980
Acrílico / lienzo
100 x 82 cm

Sin título
1981
Acrílico / lienzo
196 x 96 cm

Sin título
1981
Acrílico / lienzo
197 x 97 cm



Sin título

H. 1982
 Acrílico / lienzo
 101 x 80 cm



Sin título

H. 1982
 Acrílico / lienzo
 100 x 81 cm



Sin título

1981
 Acrílico / lienzo
 96 x 196 cm



Sin título

1986
Acrílico / lienzo
141 x 110 cm



Sin título

H. 1984
Acrílico / lienzo
127 x 126 cm



Sin título

1986
Acrílico / lienzo
132 x 132 cm



Sin título

1986
Acrílico / lienzo
132 x 132 cm



Triángulo sobre la luna transparente

1988
Acrílico / lienzo
200 x 150 cm



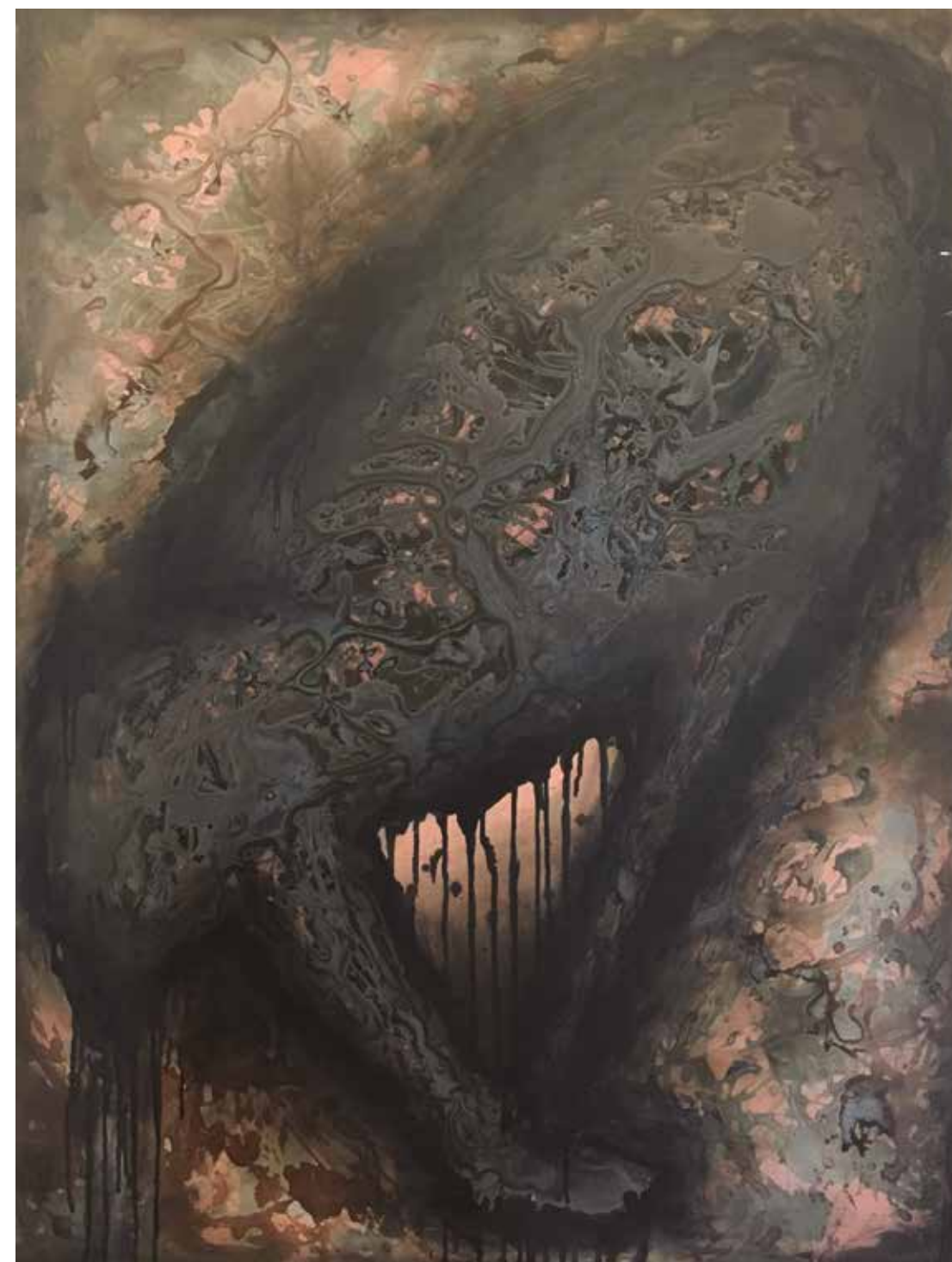
The grum curve

1990
Acrílico / lienzo
193 x 126 cm



Agnus

1988
 Acrílico / lienzo
 200 x 150 cm



Agnus 2

1988
 Acrílico / lienzo
 126 x 95 cm



Sin título	Sin título	Objeto religioso	Agnus
1988	1988	1990	1990
Acrílico / papel	Acrílico / papel	Acrílico / Carton	Acrílico / Papel
45 x 35 cm	49 x 38,5 cm	17 x 12 cm	10 x 8 cm



Sin título	Sin título	Herramienta	Herramienta
1990	1990	1990	1990
Acrílico / Papel	Acrílico / Papel	Acrílico / Papel	Acrílico / Papel
42 x 30 cm	50,5 x 35 cm	35 x 25 cm	25 x 16 cm



Caja 5

1989
Acrílico / lienzo
119 x 245 cm



Caja 6

1990
Acrílico / lienzo
119 x 244 cm



La Caja 1

1989
Acrílico / lienzo
130 x 280 cm



Caja vertical

1992
Acrílico / lienzo
245 x 119 cm

Blade 1 al 5

1990
Acrílico / lienzo
237 x 65,5 cm c/u





Rollo 10

1992
Acrílico / lienzo
241 x 102 cm



Autorretrato

1994
Acrílico / lienzo
220 x 195 cm

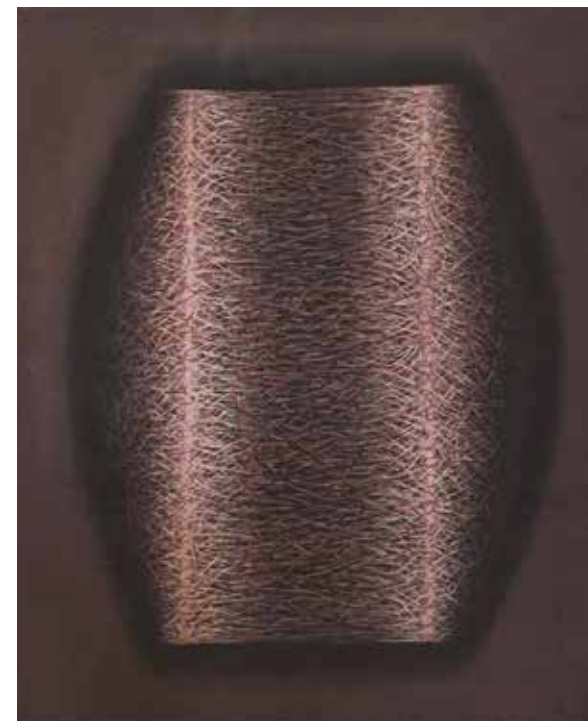
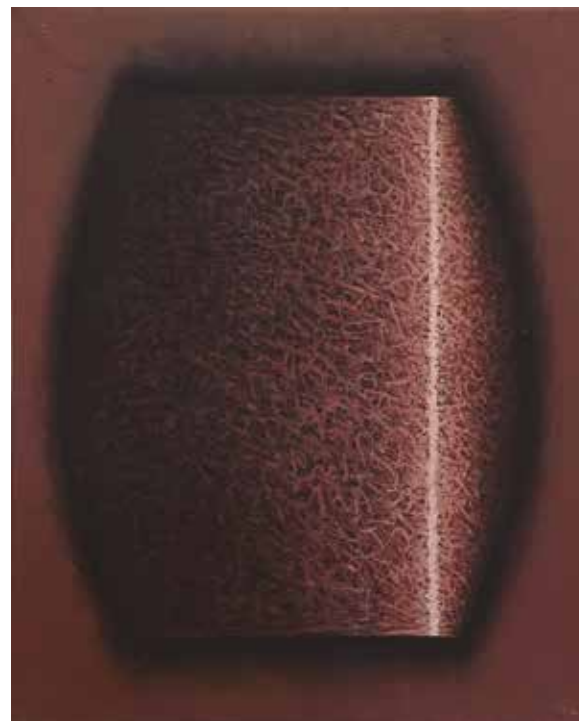


Cortes en la oscuridad 2 al 7

1994

Lápiz, pastel / papel

64 x 100 cm c/u

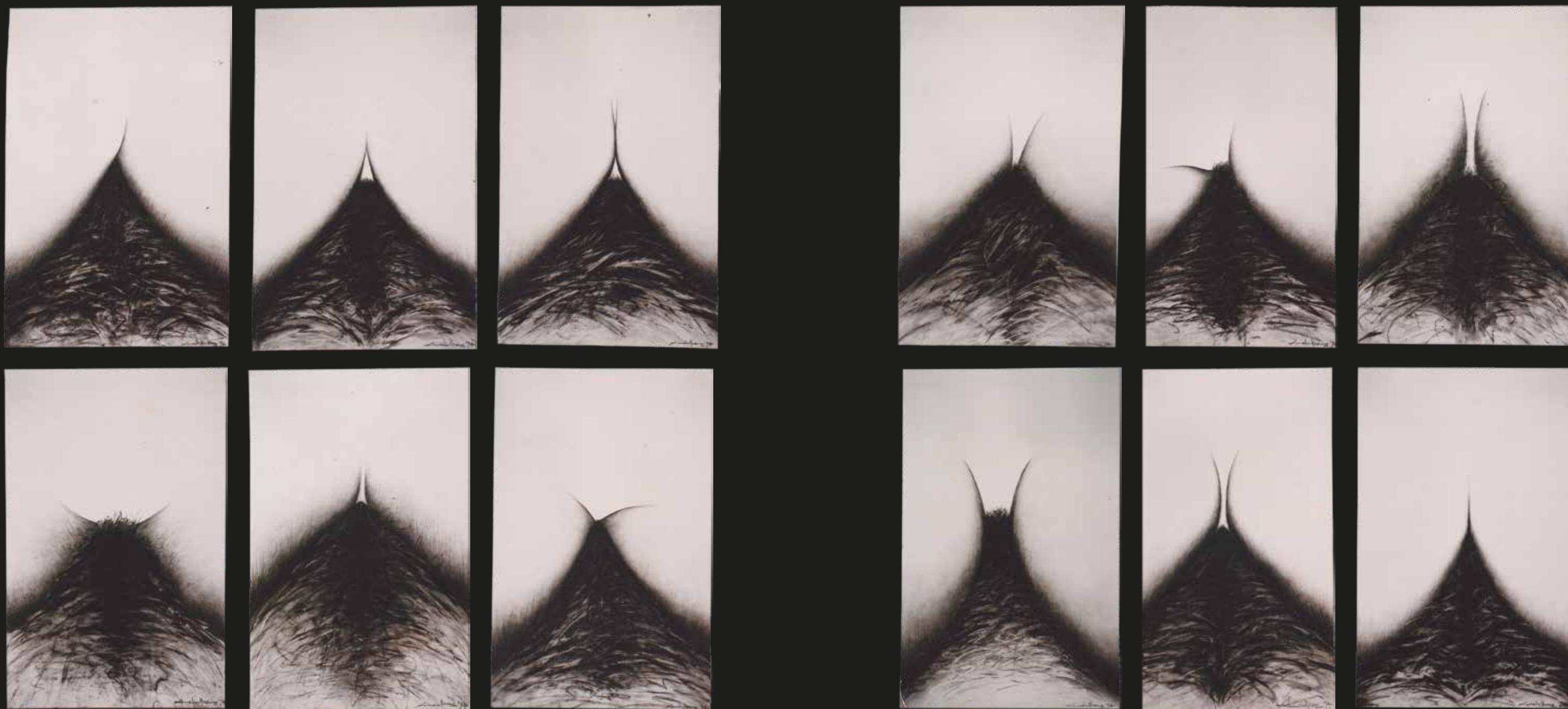


Red vertical

1995

Acrílico / lienzo

50 x 40 cm c/u



Filamentos 1 al 12

1994

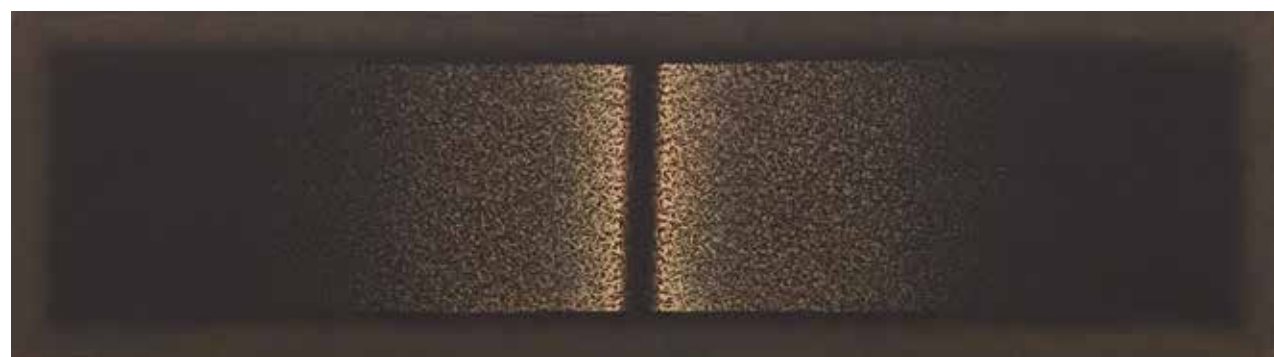
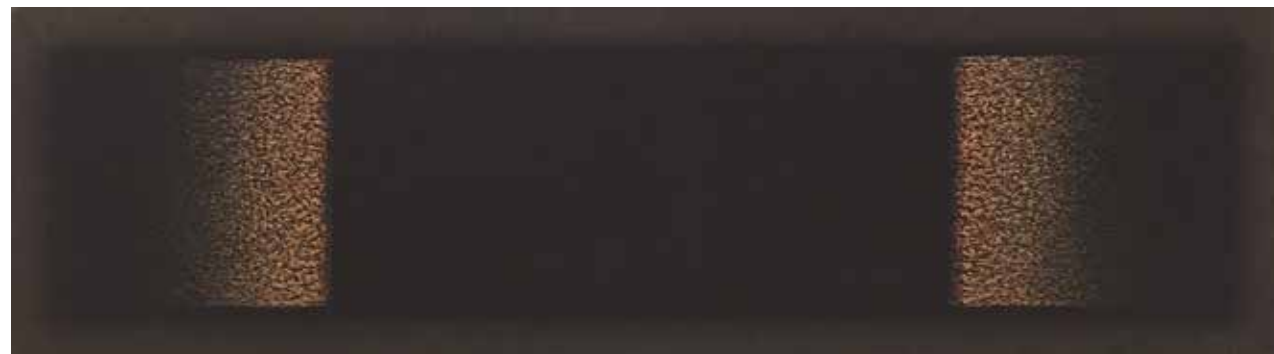
Carbón, pastel/papel

70 x 40 cm c/u

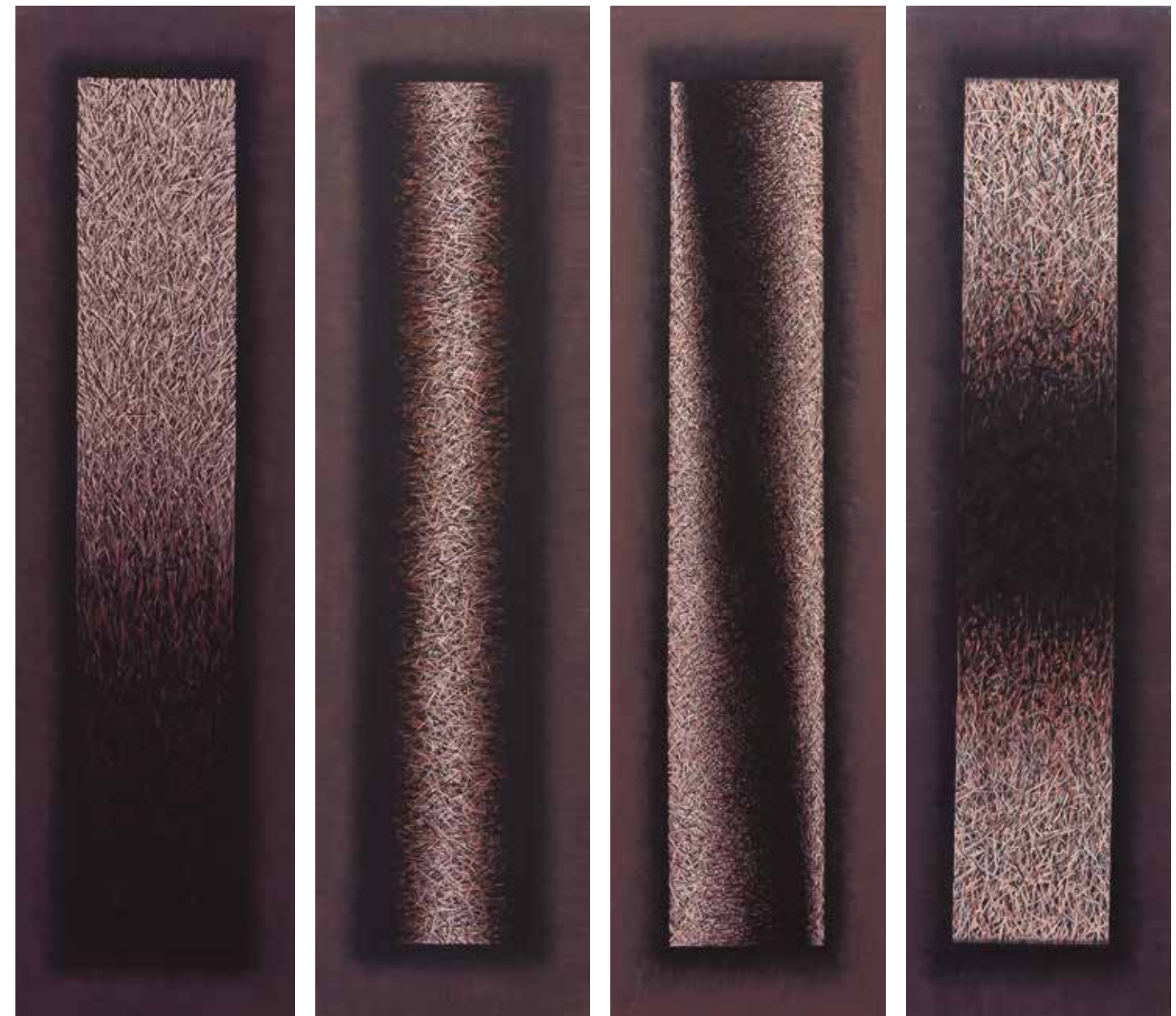


Sin título
 1995
 Acrílico / lienzo
 50 x 40 cm

Sin título
 1995
 Acrílico / lienzo
 50 x 40 cm



Apertura 1 al 4
 1998
 Acrílico / lienzo
 66 x 240 cm c/u



Siete fragmentos calcinados

1996

7 obras

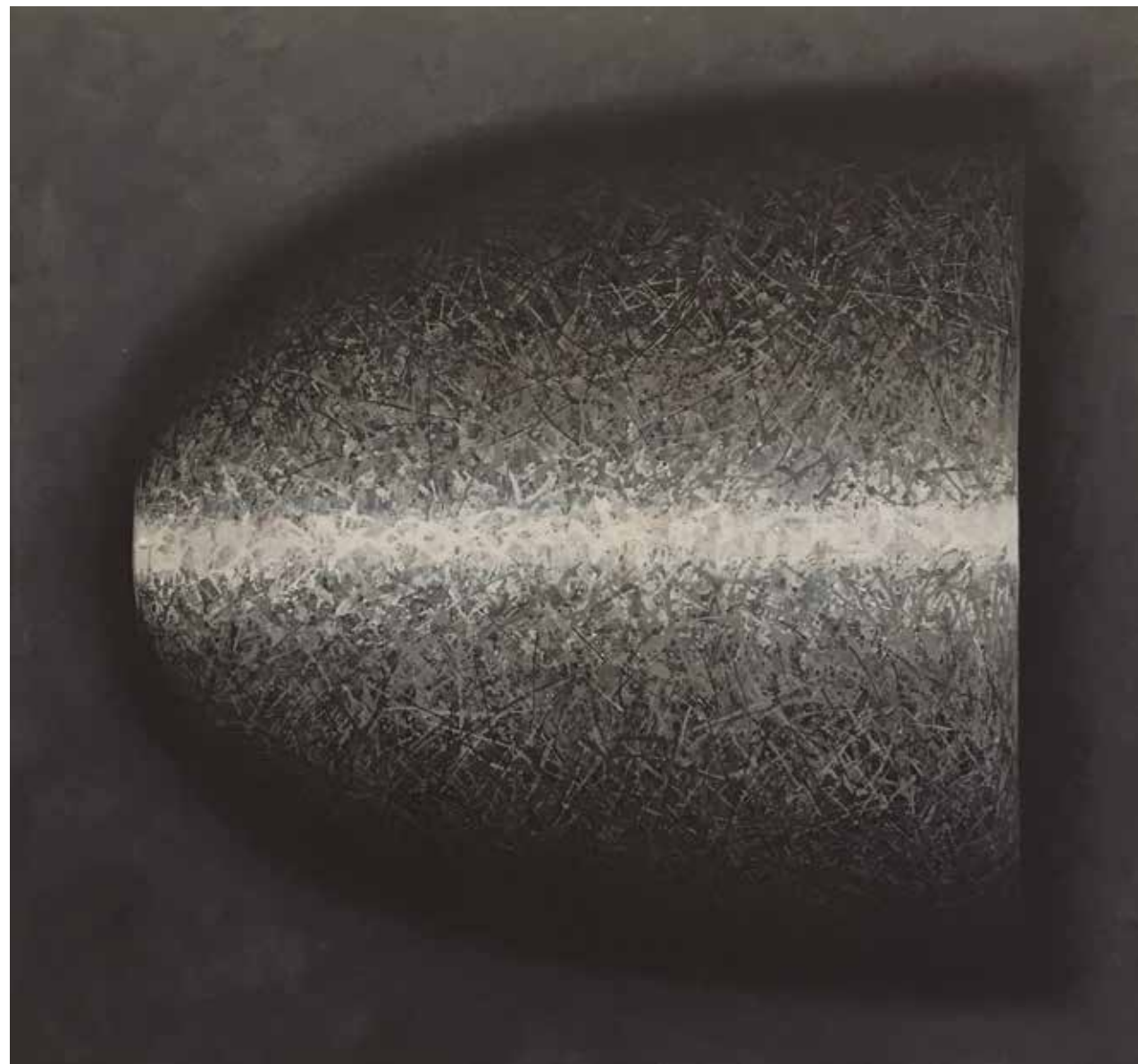
Acrílico / lienzo

40 x 146 cm c/u



Horizontal light

1995
Acrílico / lienzo
146 x 40 cm c/u



Horizontal light

1995
Acrílico / lienzo
131 x 141 cm



Diagonal light

1995
Acrílico / lienzo
140 x 130 cm



Vertical light

1995
Acrílico / lienzo
240 x 66 cm



Horizontal light

1995
Acrílico / lienzo
66 x 240 cm



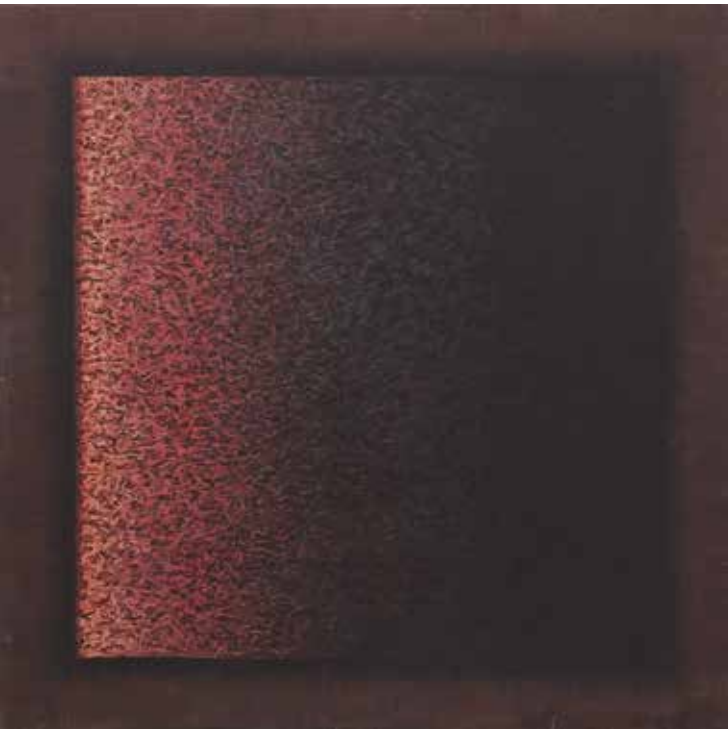
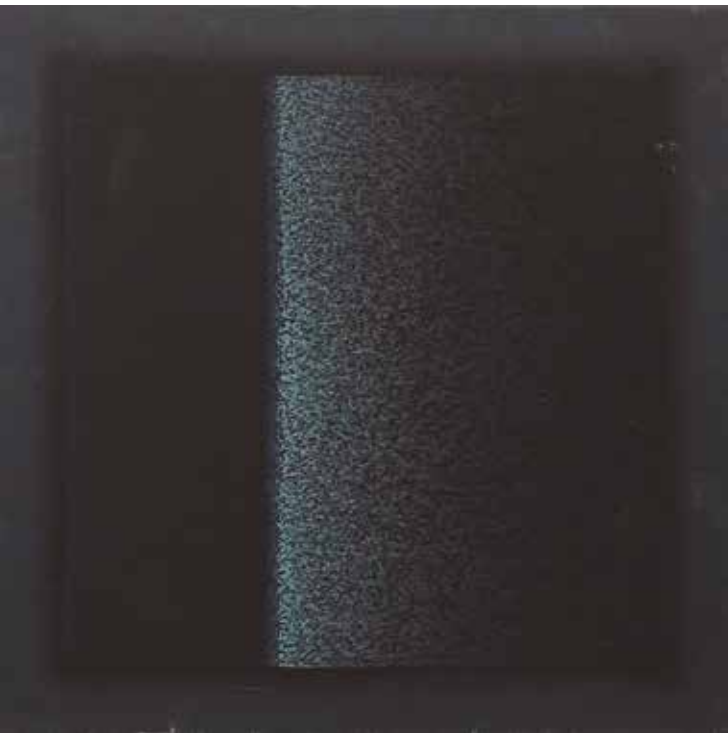
Dos mitades 1 al 3

1996
Acrílico / lienzo
172 x 91 cm c/u



El brazo de Casilda 1 al 3

1997
Acrílico / lienzo
132 x 132 cm c/u



Sin título	Sin título
1997	1998
Acrílico / lienzo	Acrílico / lienzo
100 x 100 cm	100 x 100 cm



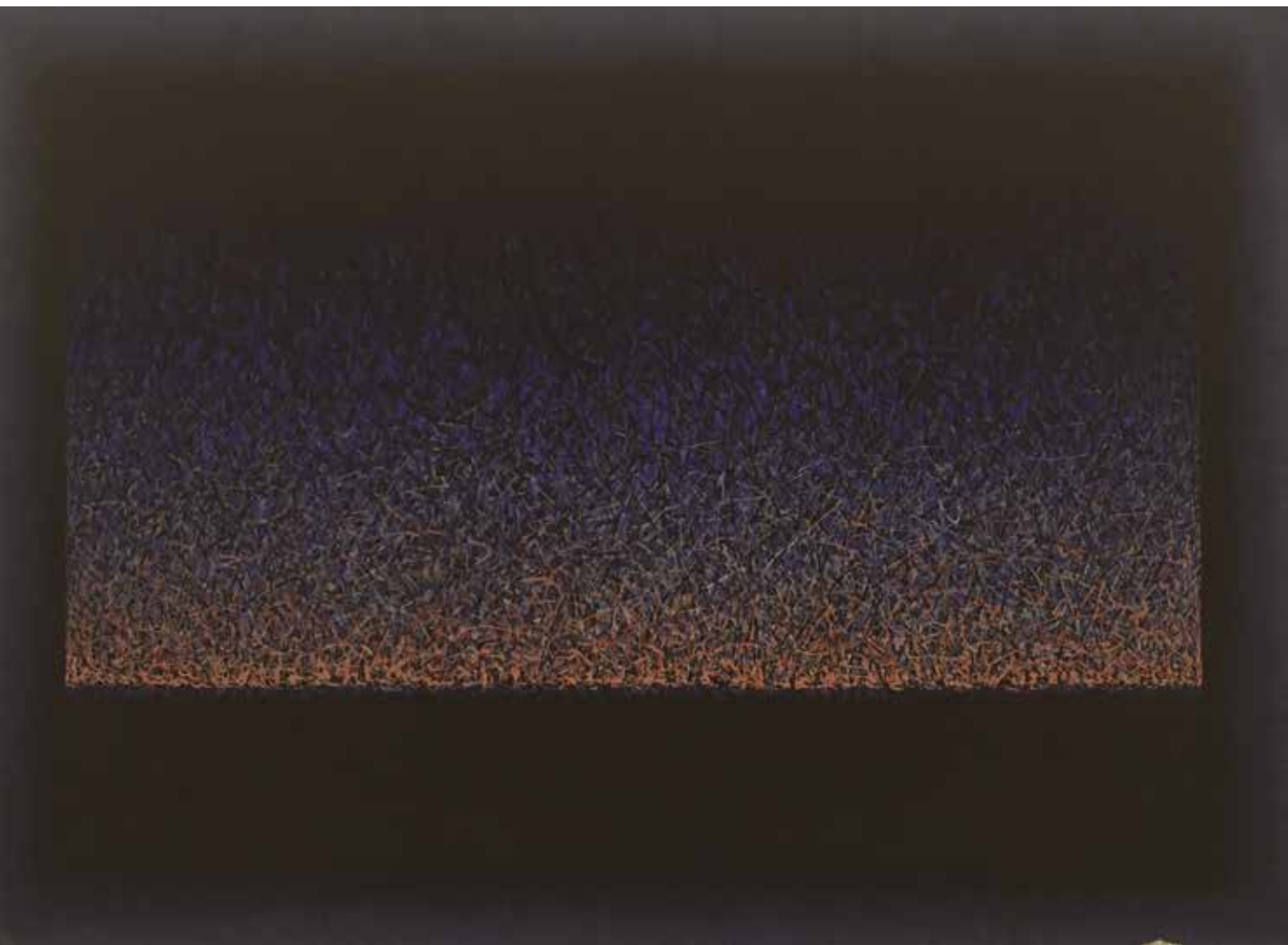
Ribera

1990
Acrílico / lienzo
40 x 50 cm c/u



Ribera

1999
Acrílico. H.
40 x 50 cm



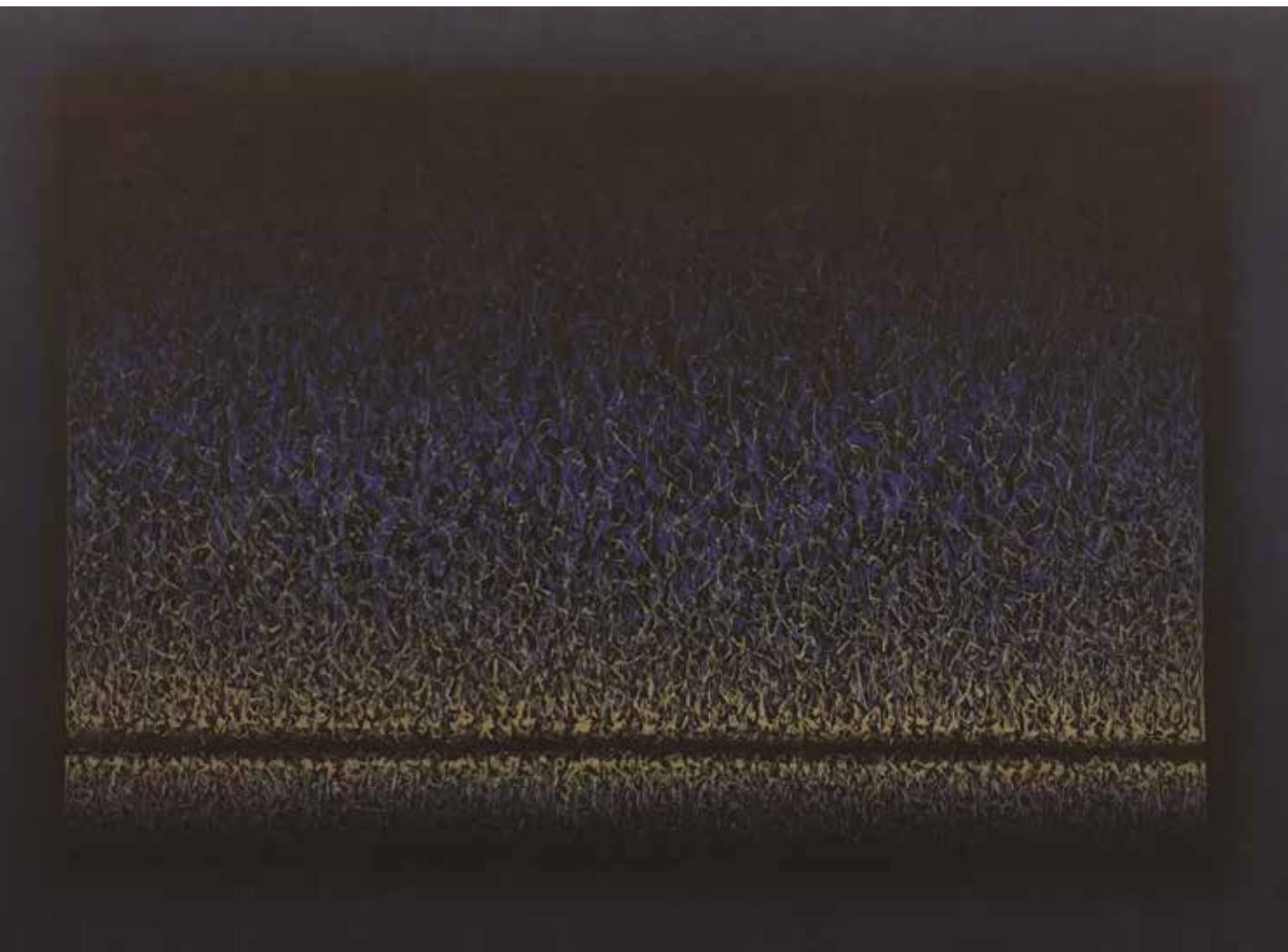
Ribera 4

1999
Acrílico / lienzo
150 x 210 cm



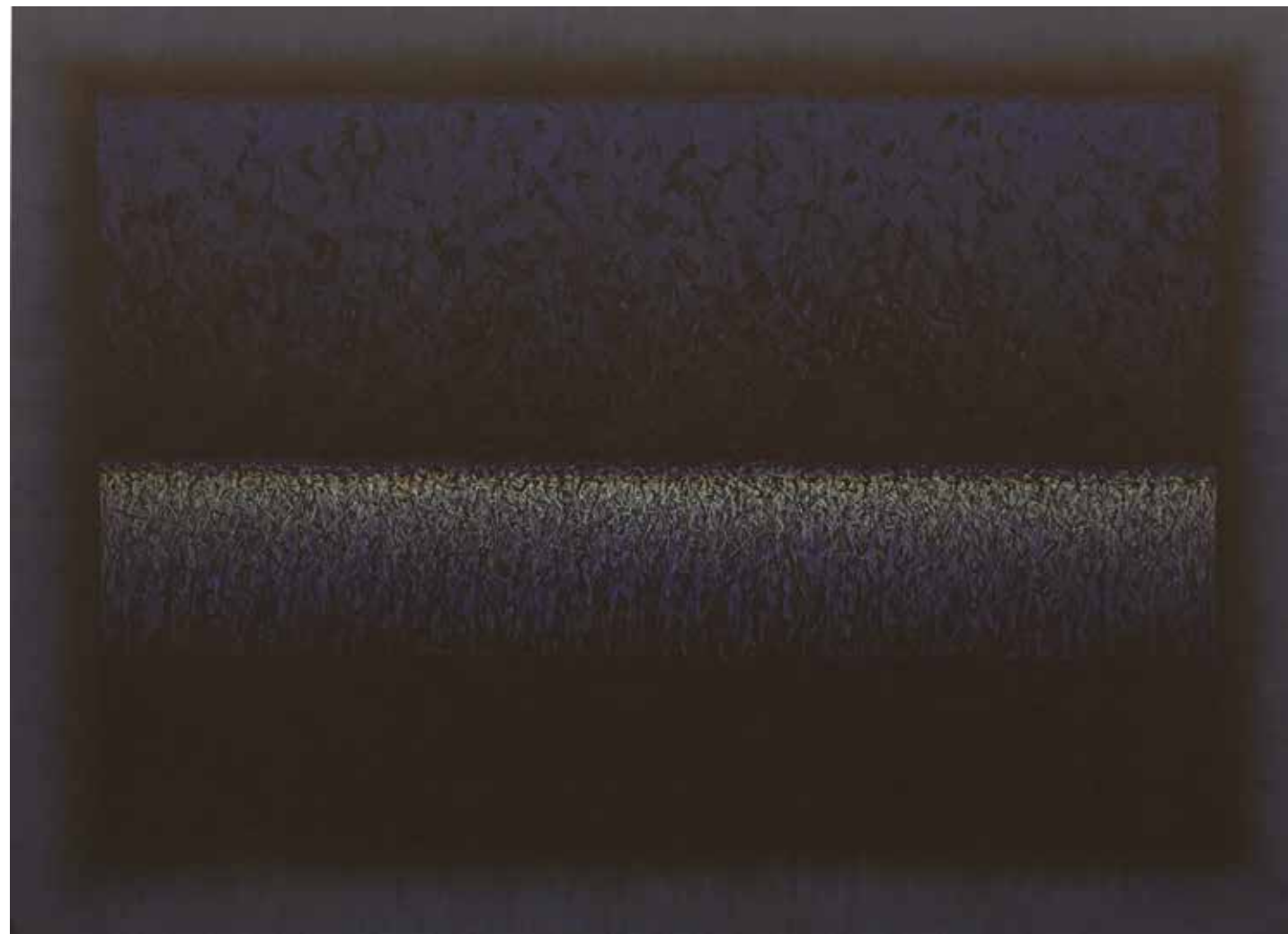
Ribera. Tierra

1999
Acrílico / lienzo
150 x 210 cm



Ribera

1999
Acrílico / lienzo
150 x 210 cm



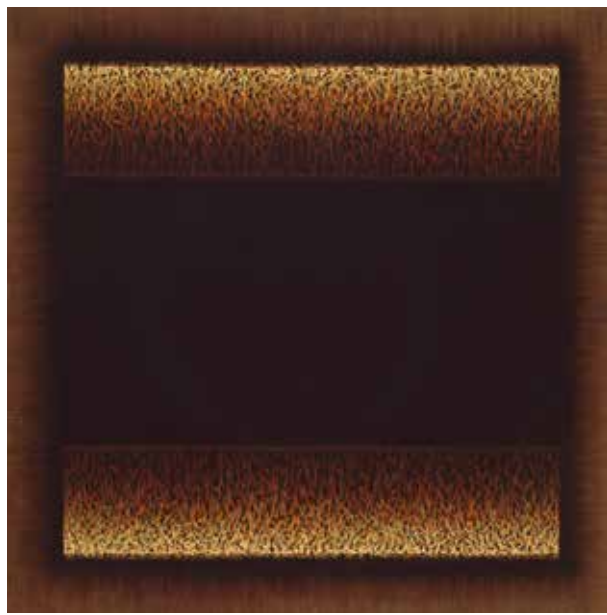
Ribera 5

1999
Acrílico / lienzo
150 x 210 cm



Desde El Dorado

2003
Serie de 8 obras
Acrílico / lienzo
60 x 60 cm c/u y una de 50 x 50 cm



Desde El Dorado

2001
Acrílico / lienzo
110 x 110 cm c/u



Desde El Dorado

2002
Acrílico / lienzo
250 x 150 cm



Desde El Dorado

2002
Acrílico / lienzo
250 x 150 cm



Desde El Dorado

2002
Acrílico / lienzo
250 x 150 cm



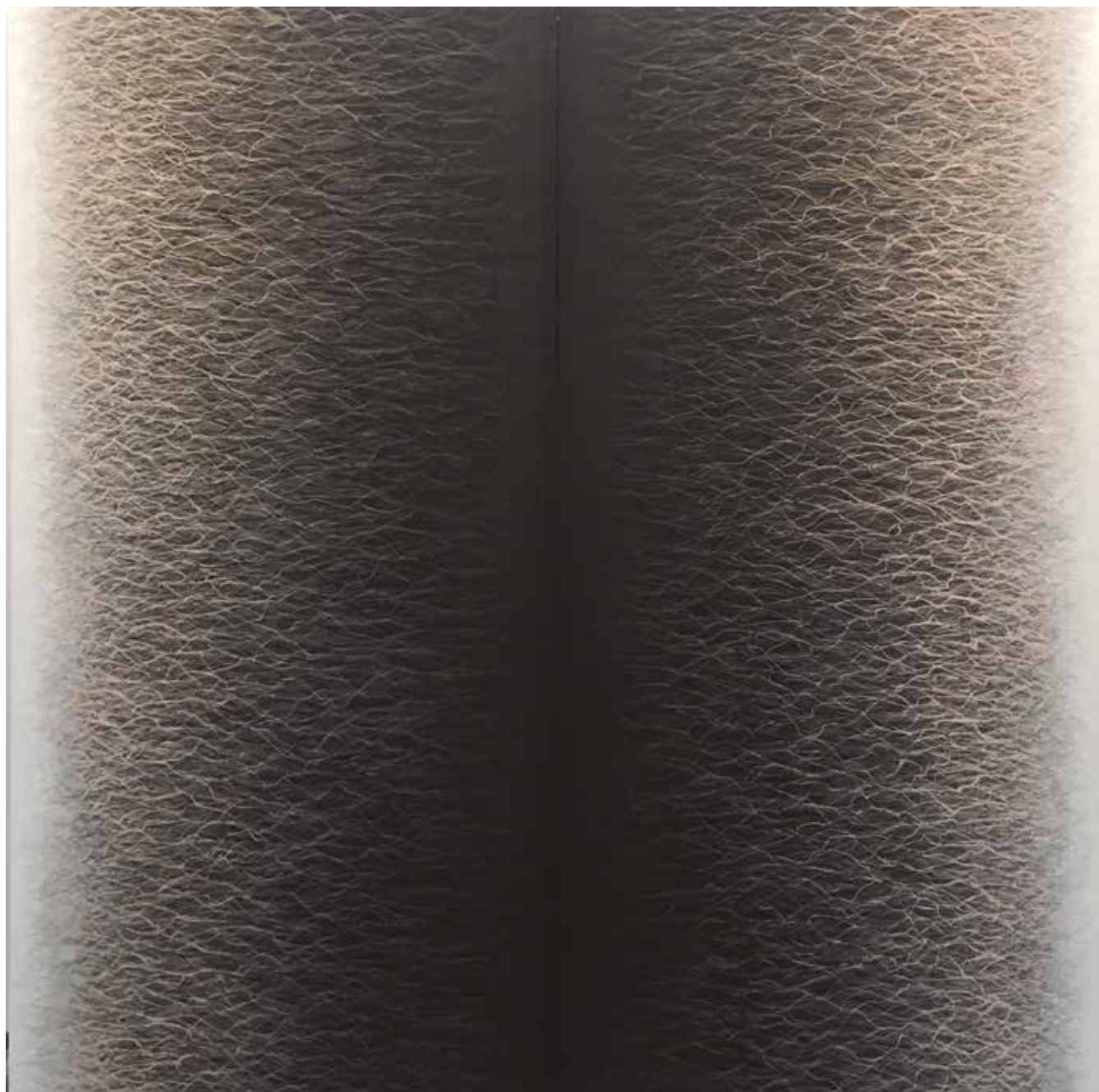
Desde El Dorado

2002
Acrílico / lienzo
250 x 150 cm



Sobre territorio oscuro

2005
Acrílico / lienzo
200 x 200 cm



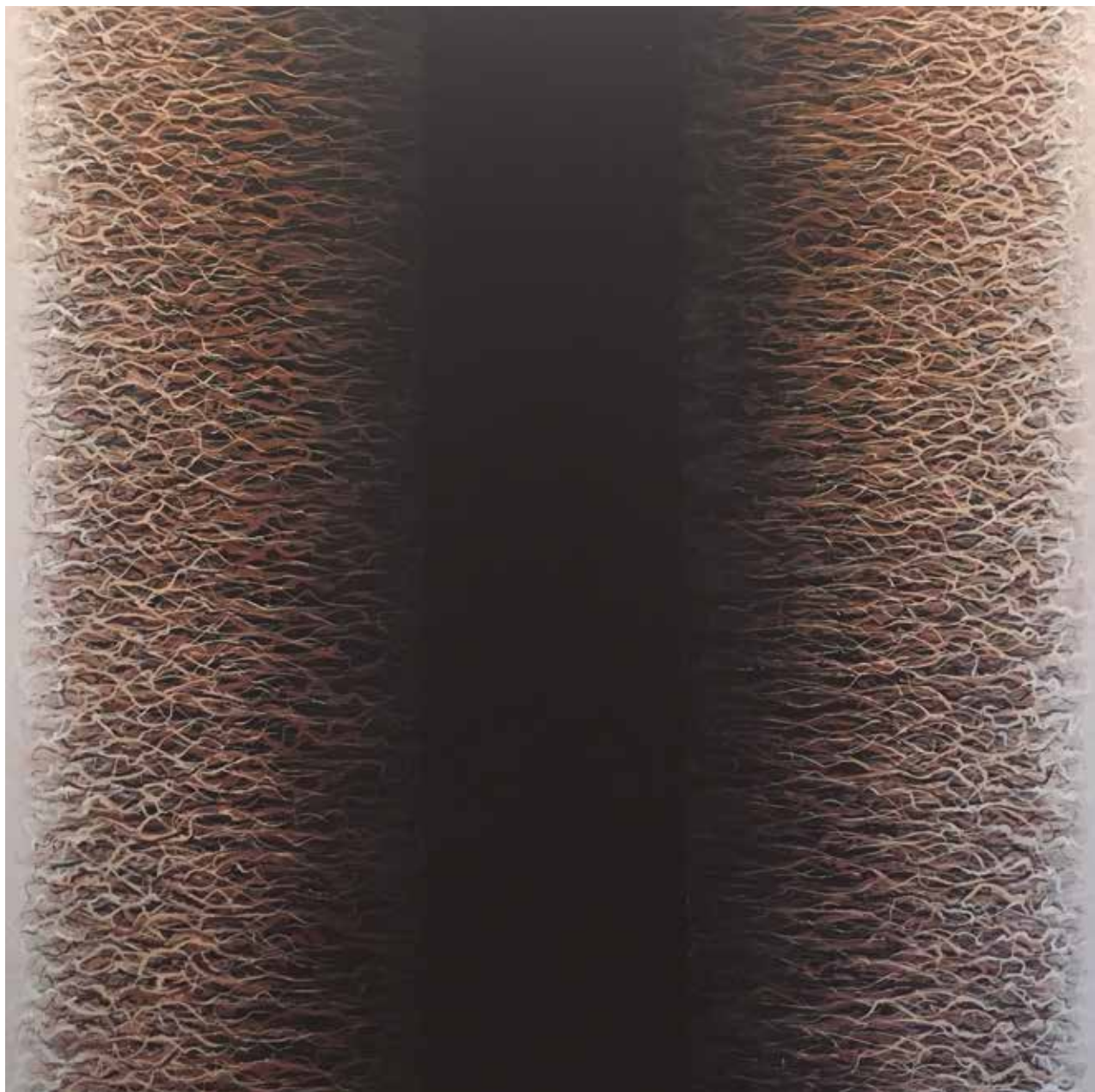
Sobre territorio oscuro

2005
Acrílico / lienzo
200 x 200 cm



Sobre territorio oscuro

2005
Acrílico / lienzo
200 x 200 cm



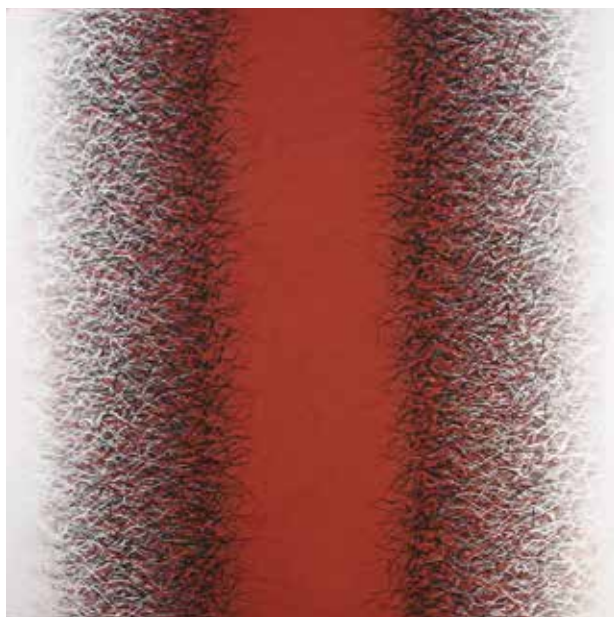
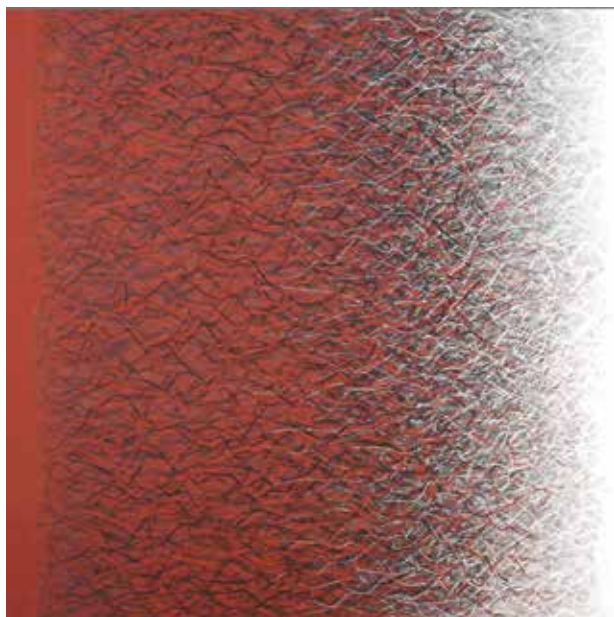
Sin título (Sobre territorio oscuro)

2010
Acrílico / lienzo
150 x 150 cm



Doble

2006
Acrílico / lienzo
80 x 80 cm c/u



Almagre

2005
Acrílico / lienzo
50 x 50 cm c/u



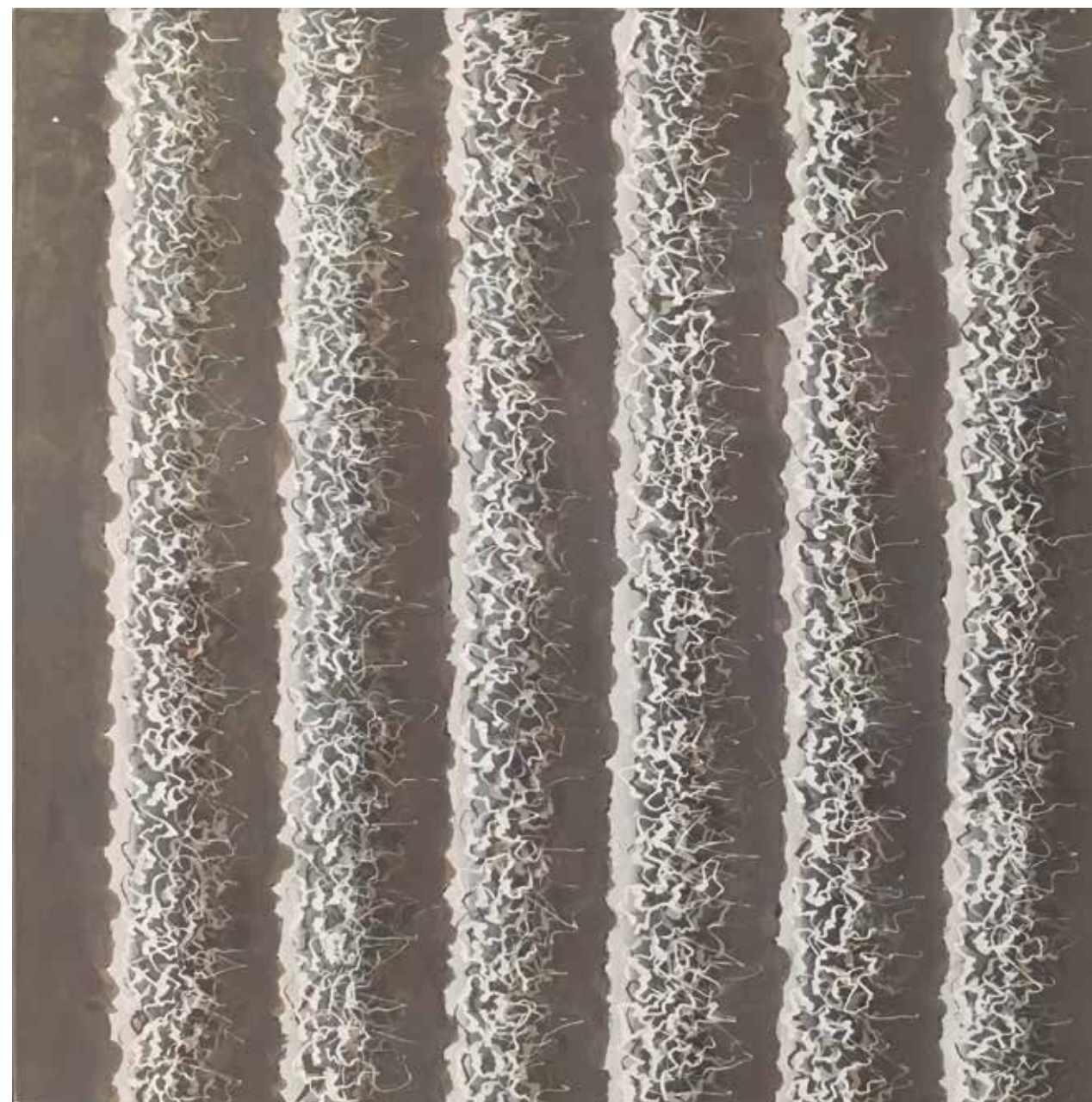
Almagre

2005
Acrílico / lienzo
120 x 160 cm



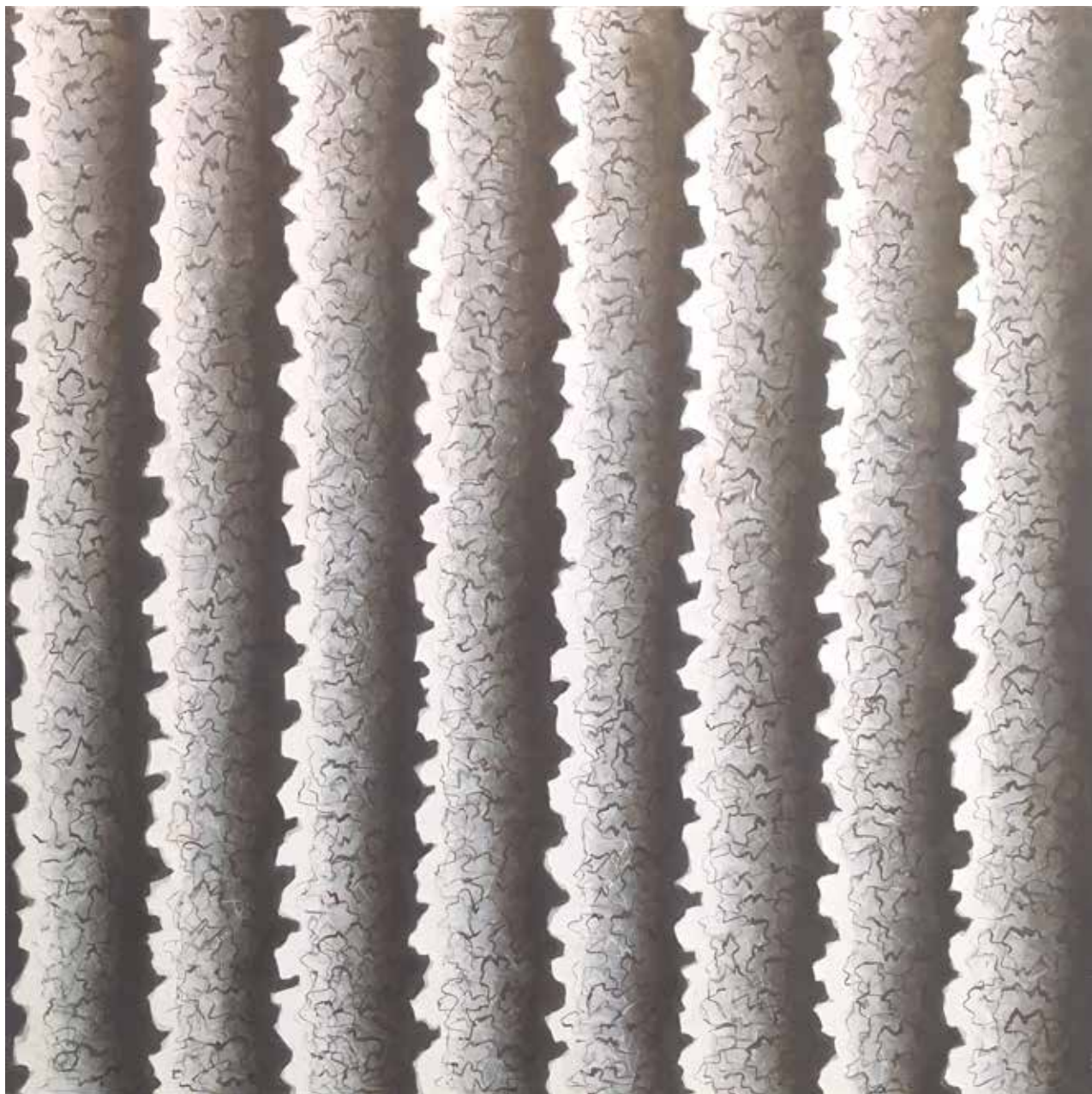
Iridia 21

2008
 Acrílico / lienzo
 195 x 130 cm



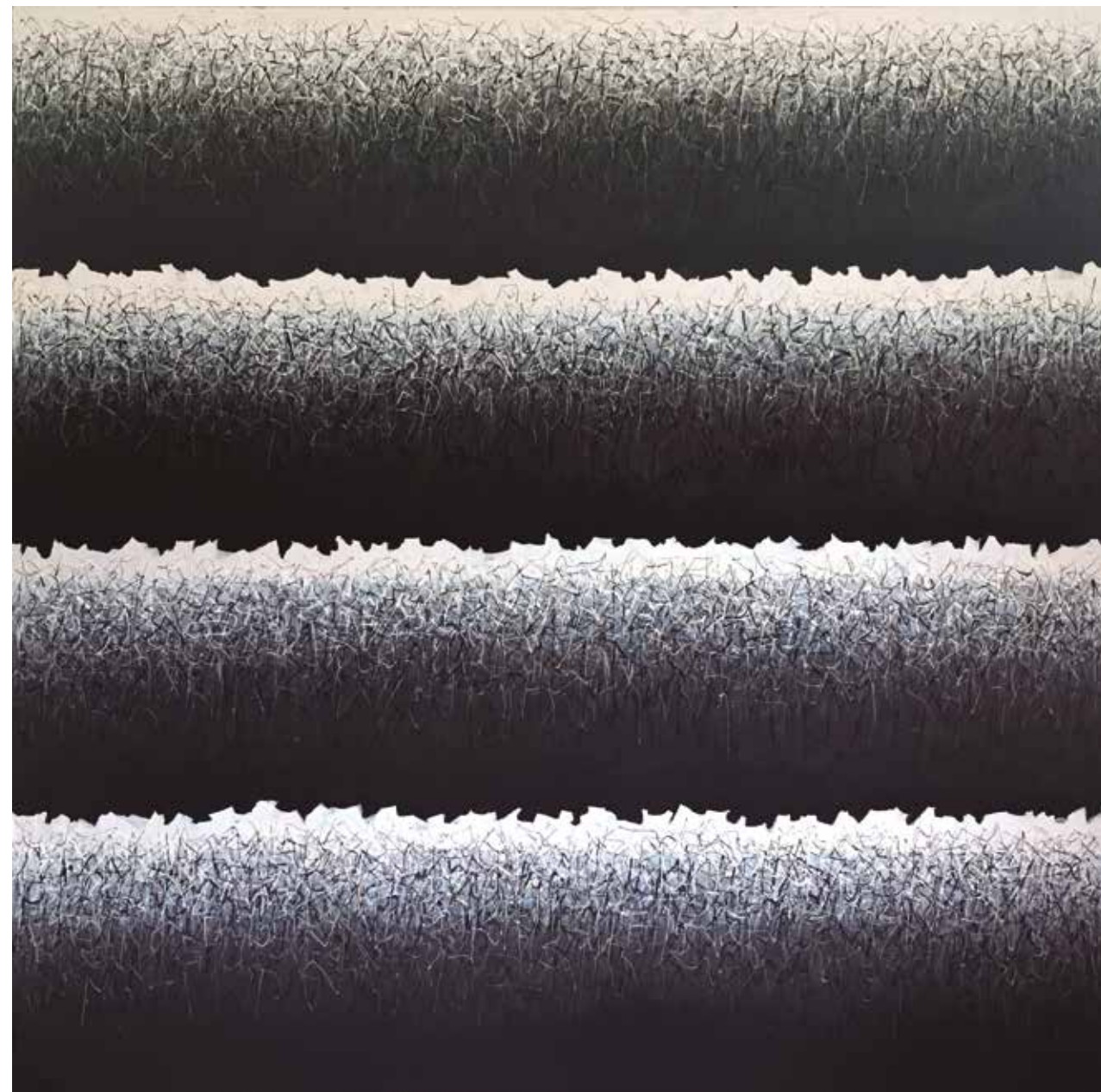
Iridia

2006
 Acrílico / lienzo
 100 x 100 cm



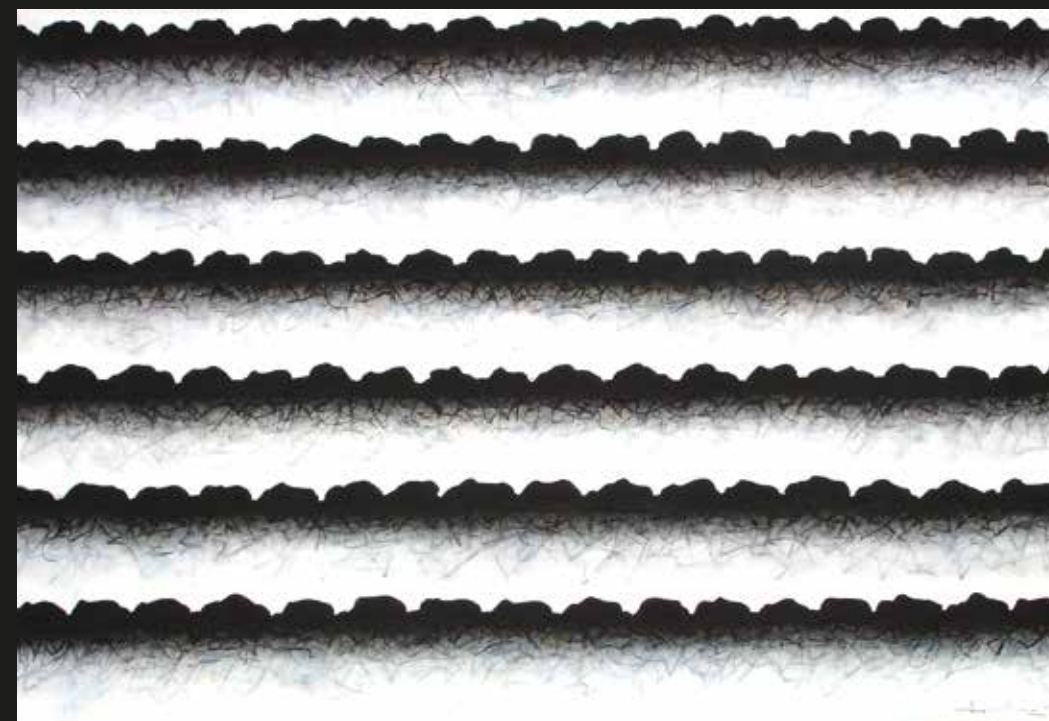
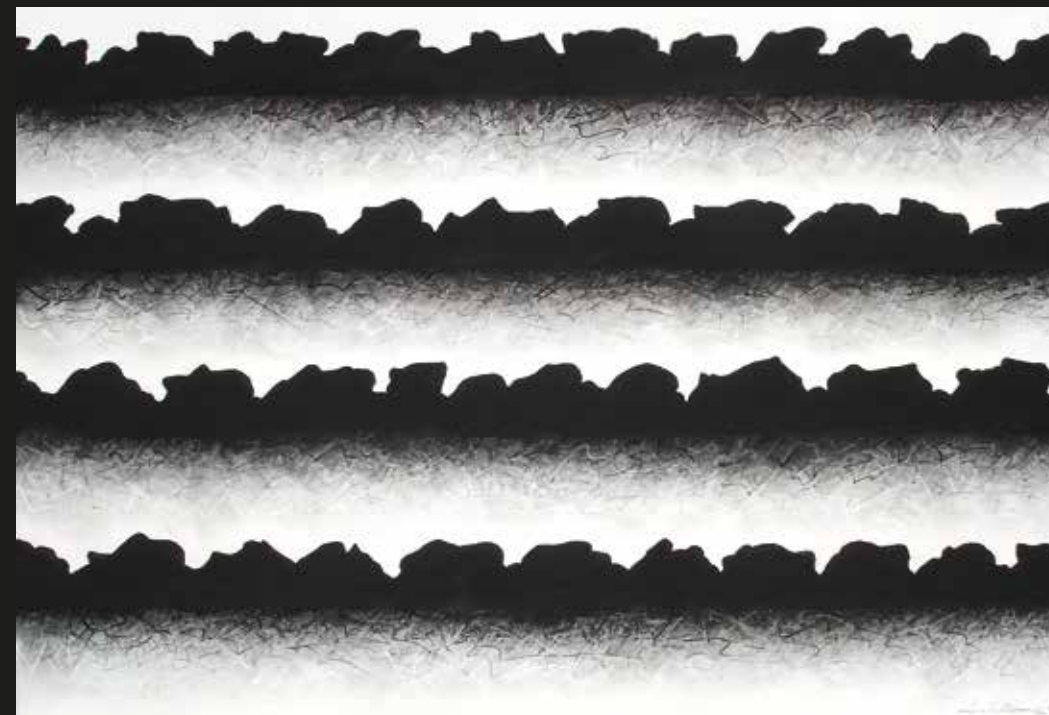
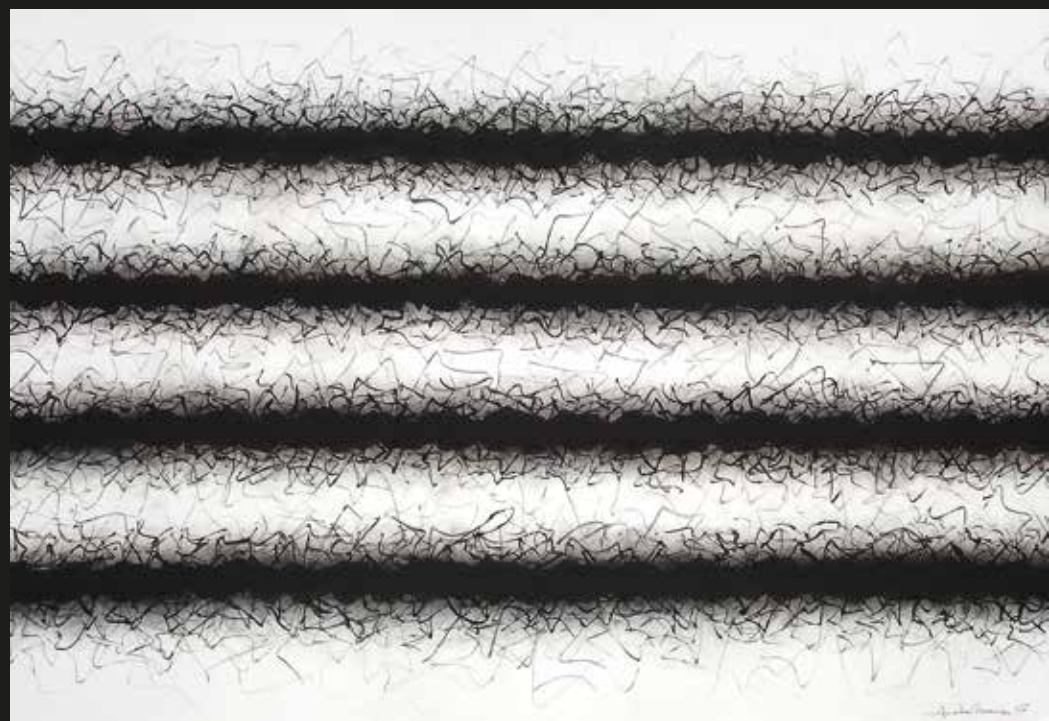
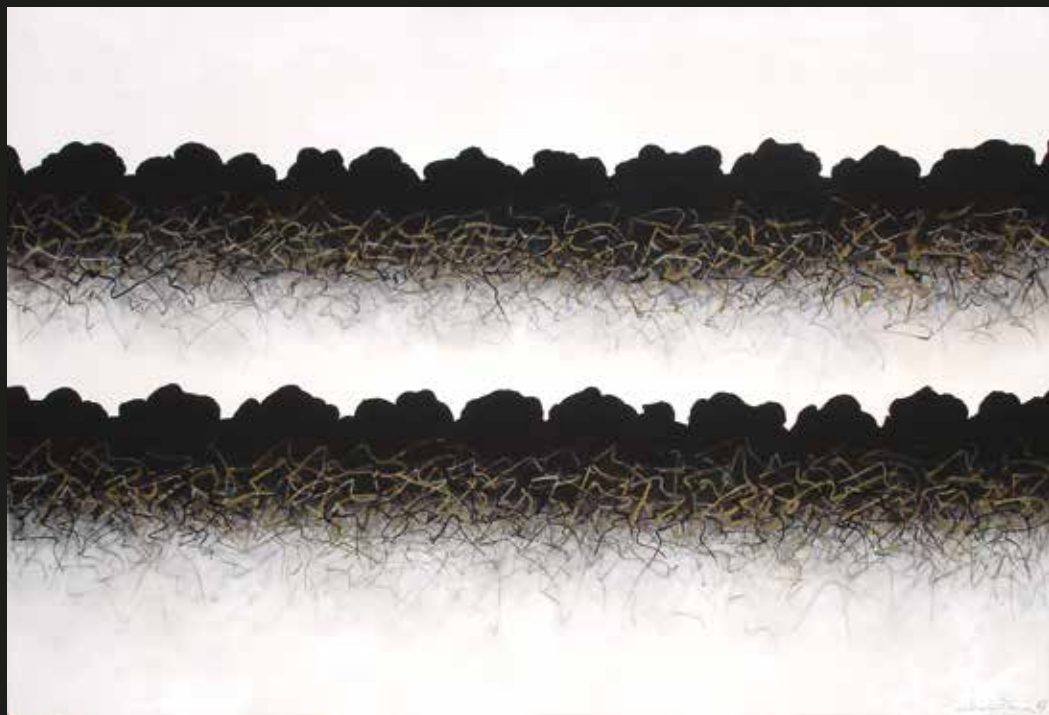
Iridia

2006
Acrílico / lienzo
150 x 150 cm

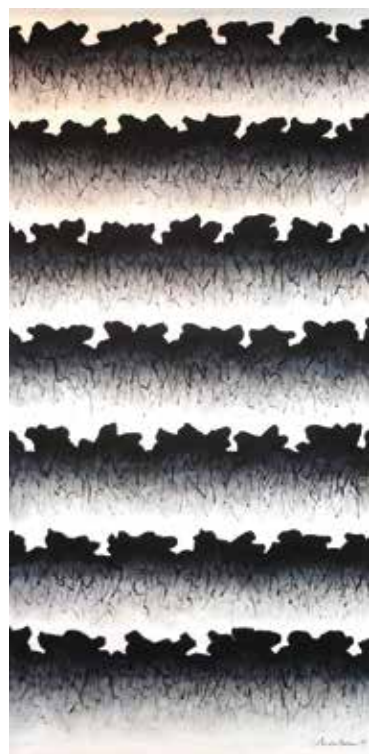


Iridia

2005
Acrílico / lienzo
200 x 200 cm

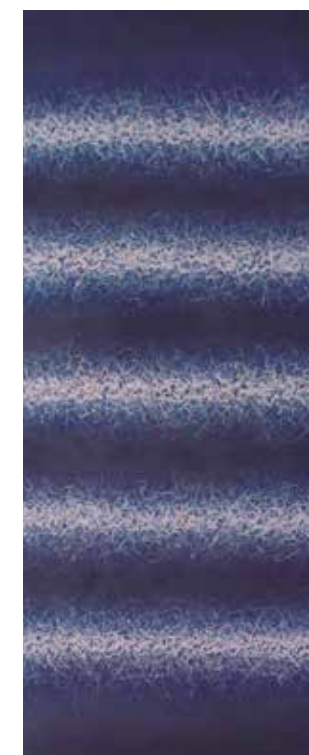
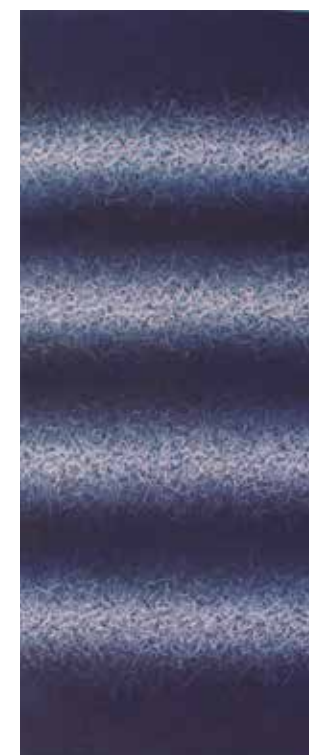
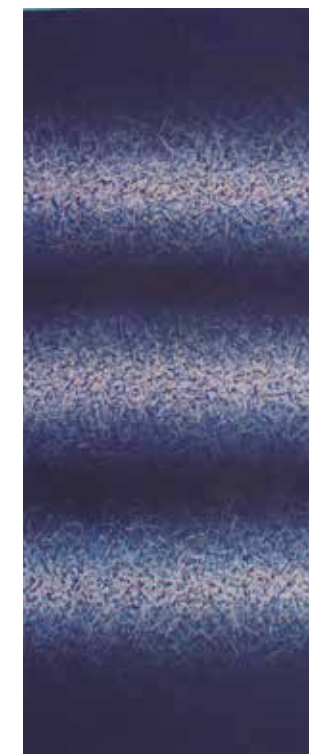


Iridia
 2007
 Acrílico / papel
 77 x 113 cm c/u



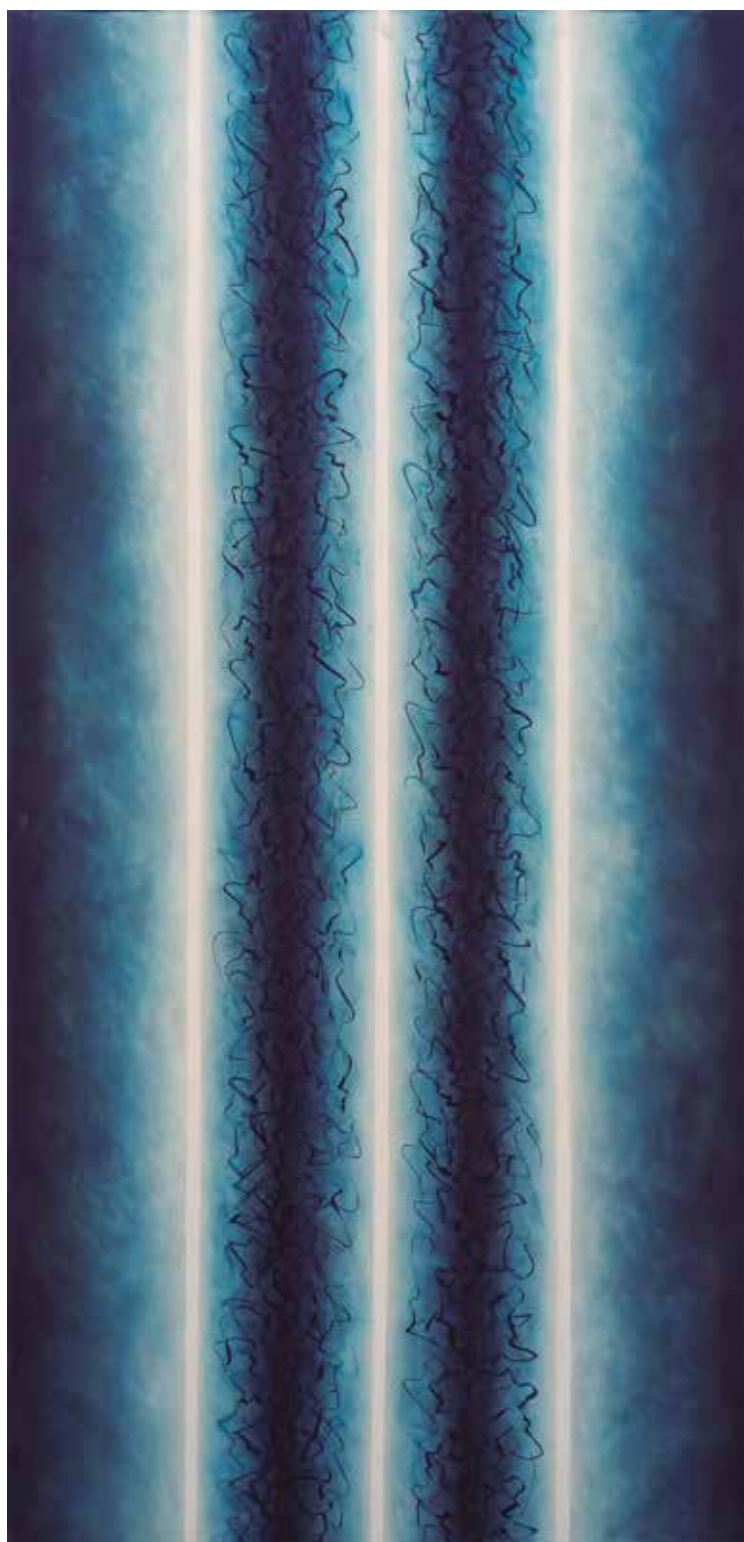
Scroll

2006
Acrílico / Lona
180 x 70 cm c/u



Hendido 2, 3, 4 y 5

2008
Acrílico / lienzo
190 x 80 cm c/u



Hendido azul

2008
Acrílico / lienzo
190 x 90 cm



Sobre territorio azul

2009
Acrílico / lienzo
80 x 80 cm



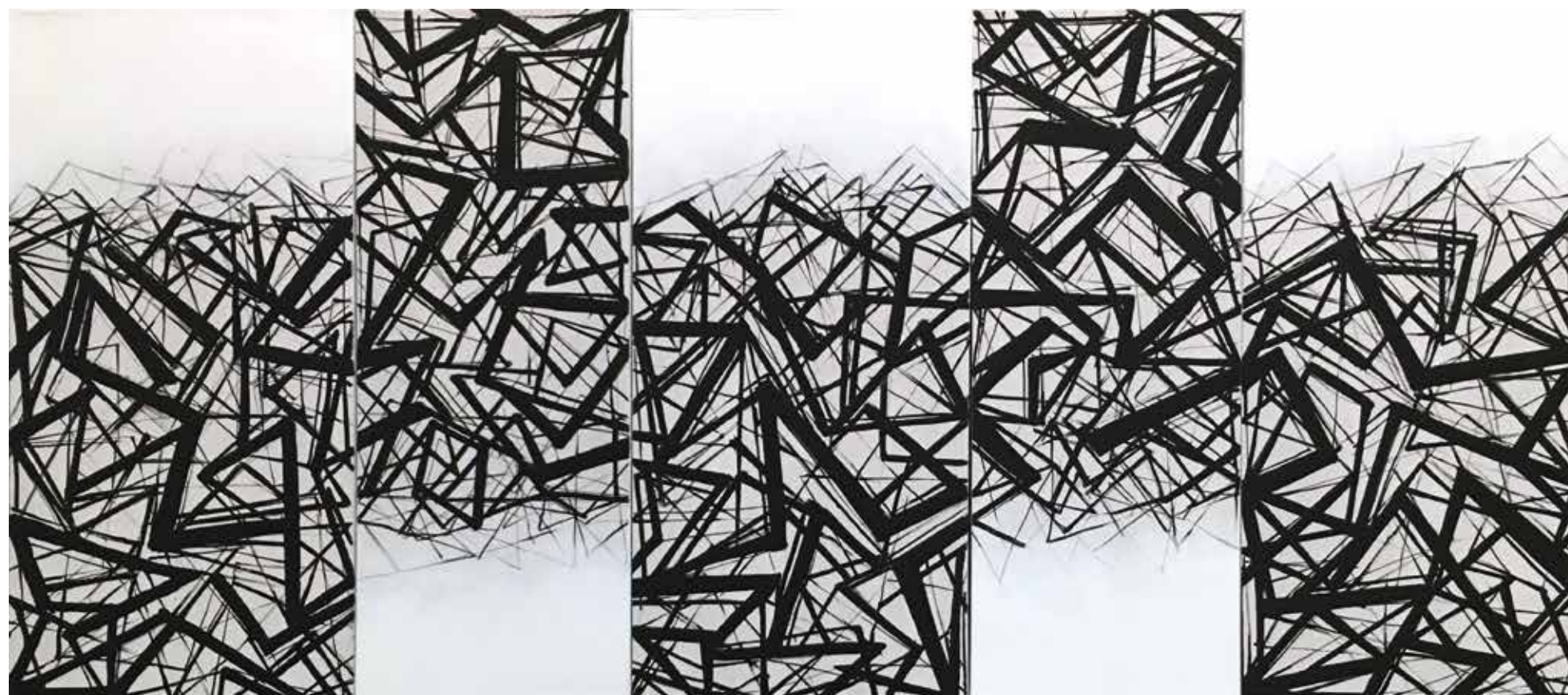
Sobre territorio azul

2009
Acrílico / lienzo
180 x 180 cm



Territorio marcado

2010
Acrílico / papel
36 x 69 cm



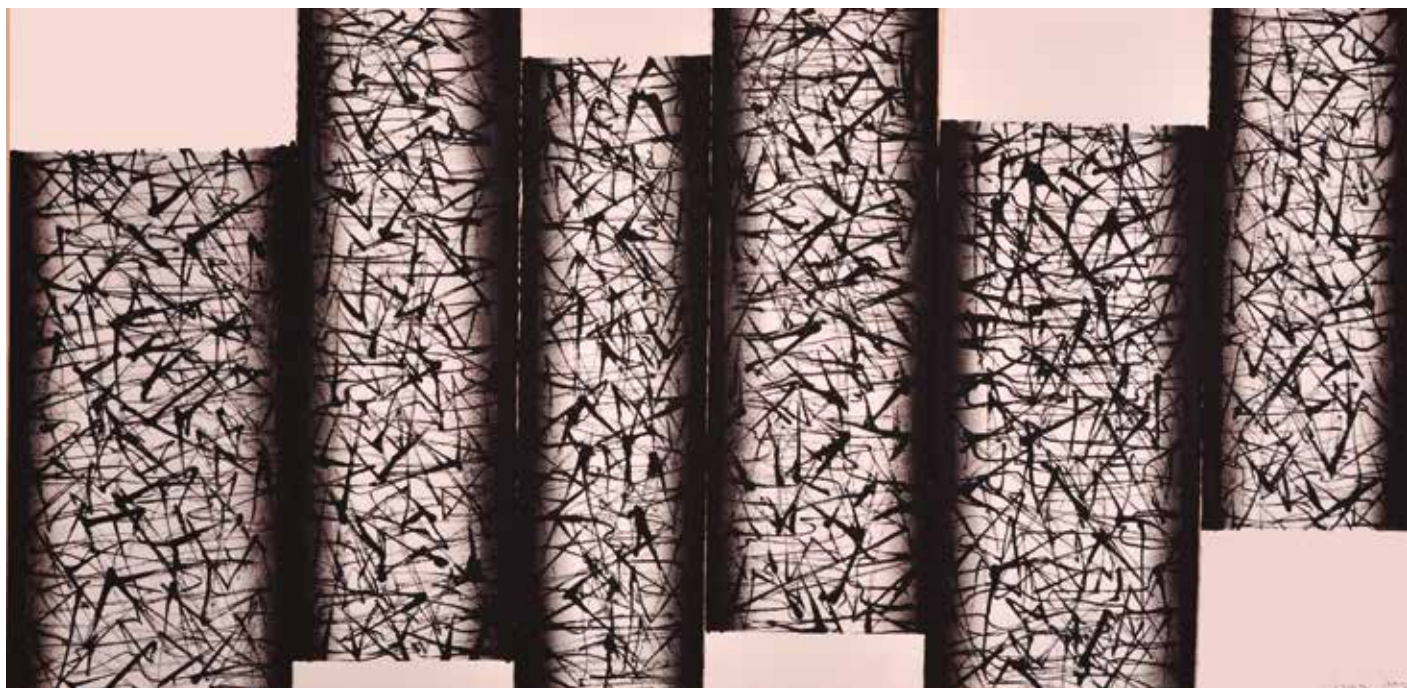
Territorio marcado

2011
Acrílico / lienzo
100 x 232 cm



Territorio marcado

2011
Acrílico / lienzo
81 x 250 cm



Territorio marcado

2010
Acrílico / papel
36 x 74 cm



Territorio marcado

2010
Acrílico / papel
36 x 48 cm



EXPOSICIONES INDIVIDUALES¹

2022

- Desde el Dorado. Amelia Moreno, Museo Municipal. Alcázar de San Juan
- El paquete de Nueva York, XVIII Encuentro de Artistas. Fundación A. Moreno

2019

- Desde el Dorado. Amelia Moreno, Fundación A. Moreno

2017

- Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo, Museo de Santa Cruz. Toledo

2015

- Amelia Moreno Pintura, Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora. Teruel

2012

- Retrospectiva, IX Encuentro de Artistas, Fundación A. Moreno.

2011

- Territorio Marcado, Galería Edurne. El Escorial.

2009

- Galería Gomes Alves, Guimarães. Portugal.

2008

- Galería Edurne, Madrid
- Espacio-Arte El Dorado. Quintanar

2006

- Galería Edurne, Madrid

2004

- Galería Rayapunto, Salamanca

2001

- Casa de las Conchas, Salamanca
- Galería Rayapunto, Salamanca

1999

- Museo de Ciudad Real
- Circulo de Bellas Artes, Madrid

1998

- Espai Miquel Gaspar, Barcelona
- Belgrave Gallery, Londres

1993

- Galería Almagro, Almagro
- Galería Muralto, Madrid

1992

- Museo de Santa Cruz, Toledo

1989

- Galería Nôes, Madrid

1987

- Galería Villalar, Madrid

1983

- Barbara Walter Gallery, Nueva York

1981

- October Gallery, Londres
- Westbroadway Gallery, Nueva York

1978

- Galería Puntal, Torrelavega

1976

- Galería Lázaro, Madrid
- Galería Pinazo, Valencia

EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)

2025

- Ensamble. Antonio Arnau-Amelia Moreno, Centro de Exposiciones Casa de Piedra. Quintanar de la Orden.

2023

- Retratos de Amelia, XIX Encuentro de Artistas. Fundación A. Moreno

2022

- Transferencias. Amelia Moreno. Fundación A. Moreno

2021

- Diálogo con Amelia Moreno. XVII Encuentro de Artistas. Fundación A. Moreno.

2012

- Homenaje a Amelia Moreno, Galería Edurne. El Escorial.

2011

- Identidades VI, Galería Edurne. El Escorial

¹ Actualización a partir de la selección realizada por Manuela Sevilla para la exposición *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo* en el año 2017.

2010

- *Identidades V*, Galería Edurne, El Escorial

2009

- *Is it a bicycle?* Galería Edurne. Madrid
- *Signos Visibles*, Exposición de Solidaridad Lakoma. Madrid
- *57 Puñaladas*, Festival Visible. El Foro de Pozuelo. Madrid

2008

- Galería Edurne, Madrid
- 3 Punts Galería, Art Madrid
- Galería Rita Castellote, Art Madrid

2007

- *Identidades III*, Galería Edurne, Madrid

2005

- *Espacio-Arte El Dorado*, Quintanar de la Orden

2003

- *Feria de Arte de Santander*
- ARCALE 2003, Salamanca

2002

- ARCALE 2002, Salamanca

2001

- Galería Rox Teixeira, Madrid

2000

- Galería Angela Sacristán, Madrid
- Galería Rayapunto, Salamanca
- V A & B Gallery, Nueva York

1993

- *Espai Hartung*, Menorca

1992

- *Escuela de Artes Aplicadas*, Ávila

1986

- *Since Cezanne Gallery*, Nueva York

1985

- *Intar Gallery*, Nueva York

1982

- *Barbara Walter Gallery*, Nueva York
- *Libros de Artistas*, Biblioteca Nacional, Madrid
- *First Women's Bank*, Nueva York

1980

- *Luna 30*, Madrid

1977

- *Galería Multitud*, Madrid

1975-77. MIEMBRO DEL COLECTIVO FAMILIA LAVAPIES. SELECCIÓN DE EXHIBICIONES Y ACCIONES

2005

- «Desesacuerdos», MACBA, Barcelona

1976

- Galería Machado, Madrid
- Ateneo Pegaso, Madrid
- Escuela de Arquitectura, Madrid
- Galería Diógenes, Murcia
- Facultad de Filosofía, Madrid
- Galería Agora, Madrid
- 1975 Artecontradicción, Galería Machado, Madrid
- Colegio Mayor Loyola, Madrid
- Sala Toba, Cuenca
- *Happening La Ciudad es Nuestra*, Madrid
- *Empaquetamiento de la Plaza de la Veguilla*, Madrid

AMELIA MORENO

EL TEMPERAMENTO Y LA CALMA

Exposición:
18 julio | 12 septiembre 2025

Casa Museo Zavala. Cuenca
Organiza Fundación Antonio Pérez

Textos:
© Amelia Moreno
© Jorge Fco. Jiménez Jiménez
© Miguel Cereceda
© David Cohn
© Javier Rubio Nomblot

Fotografía
© Enrique Carrazoni
© Enrique Maté
© Fundación Amelia Moreno
© Ángel Serrano
© Archivo Lafuente

Seguro:
Segur Torralba

Montaje:
Artetinta

Edita:
Fundación Antonio Pérez • Diputación de Cuenca

Diseño y maquetación:
Ana Angélica Moreno

Imprime:
Trisorgar

ISBN:
978-84-10477-13-1

Depósito legal:
CU 143-2025

FUNDACIÓN ANTONIO PÉREZ

Presidente de Honor: Antonio Pérez (†)
Presidente: Álvaro Martínez Chana
Vicepresidenta: María Ángeles Martínez Hernández
Director: Jesús Carrascosa Sariñana
Secretaria: Judit Martínez
Conservadora Jefa: Mónica Muñoz Bascuñana
Conservadora FAP | Museo Obra Gráfica: Mercedes de la Pola
Conservador FAP | Museo de Fotografía: Juan Membrillo
Biblioteca: Santiago López
Administración: Judit Martínez
Programa Educativo: Eva Guzmán
Diseñadora gráfica: Begoña de Pablo
Equipo de Montaje: Juan José Mantecón, Angustias Cólliga

Centro de Arte Contemporáneo. Cuenca
Ronda de Julián Romero, 20 • 16001
Cuenca • Tel. +34 969 230 619

Museo de Obra Gráfica. San Clemente
Plaza Mayor, s/n • 16600. San Clemente
Cuenca • Tel. +34 969 301 200

Museo de Fotografía. Huete
C/ De El Cristo, 5 • 16500 • Huete
Cuenca • Tel. +34 628 619 322

Centro de Arte La Plazuela. Sigüenza
Plaza Mayor, 4 • 19250 • Sigüenza
Guadalajara • Tel. +34 949 347 00

www.fundacionantonioperez.com
info@fundacionantonioperez.com



Protector Miembro de Honor

Protector Corporativo/Institucional



