



Desde El Dorado

Amelia Moreno

Desde El Dorado

Amelia Moreno

Fundación Amelia Moreno
Espacio-Arte El Dorado

Ed. Jorge Fco. Jiménez

ESPACIO-ARTE EL DORADO
FUNDACION AMELIA MORENO

Fundación Amelia Moreno
Espacio-Arte El Dorado
Avda. IV Centenario, 38
45800 Quintanar de la Orden (Toledo)



Catálogo de la exposición
Desde El Dorado. Amelia Moreno
27 junio - 25 agosto 2019
Espacio-Arte El Dorado

© de la colección: Fundación Amelia Moreno, 2020
© de la edición: Fundación Amelia Moreno, 2020
© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus propietarios o los artistas;
E. Villaseñor (págs. 6, 16, 22 y 62).

ISBN: 978-84-09-23185-0

Depósito legal: TO 204-2020

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de la obra por cualquier medio sin la autorización expresa de los titulares del copyright.

Índice

Nuevos enfoques para la Fundación	
Fundación Amelia Moreno	7
Desde El Dorado. El origen de una línea	
Jorge Fco. Jiménez. Comisario de la exposición	9
Desde El Dorado	
Manuela Sevilla. IAC Castilla-La Mancha	17
Recorrido por un paisaje	
David Cohn. Fundación Amelia Moreno	23
English version	31
Catálogo	47
En busca de la línea	49
La temperatura del color	69
De lo amplio a lo íntimo	75
Biografía	87

Nuevos enfoques para la Fundación

Fundación Amelia Moreno

La Fundación Amelia Moreno comenzó hace tres años una ampliación de sus actividades. Esta expansión surge de las metas básicas de la Fundación: la difusión de un mayor conocimiento de la vida y la obra de Amelia Moreno, así como la promoción del arte contemporáneo en general. Para ello la Fundación consideró que era necesario una mayor conexión con su entorno social y una proyección de sus contenidos a través de canales de calidad. Se implantaron nuevas estrategias y colaboraciones y el Encuentro de Artistas que tradicionalmente se organiza en septiembre fue incluyendo diferentes novedades.

Al tiempo se ampliaron las actividades, empezando en 2017 con la organización de la exposición monográfica de la obra de Amelia Moreno en el Museo de Santa Cruz de Toledo, con la colaboración de otras instituciones. Y se apostó por la celebración de otras exposiciones en los espacios de la Fundación durante la temporada de verano que comenzó con una muestra de la obra de la propia Amelia Moreno, titulada *Desde El Dorado*.

Este año, con la exposición *Mario Vela. Versión original* se continua la tendencia implantada en 2019. Se acompaña con un catálogo con toda la obra incluida en la muestra y diferentes textos que nos acercan al mundo del artista. Este libro no nace solo, sale a la luz de la mano del volumen que tienen entre las manos. Las dos publicaciones dan inicio a una nueva línea editorial de la Fundación titulada *Enfoques. Colección de monografías*. Con ella la Fundación busca centrarse en un artista o un tema concreto vinculado a la actividad expositiva realizada en el Espacio-Arte El Dorado al margen de los Encuentros de Artistas, que cuentan ya con su propio grupo de publicaciones. Además, es una puerta abierta a los estudios de arte contemporáneo que comparten los intereses propios de la Fundación y que puedan constituir por sí mismos un valor añadido de interés general.

El nacimiento de *Enfoques. Colección de monografías* con sus dos primeros números son un logro largamente anhelado por la Fundación y esperamos poder ampliar los diferentes títulos durante muchos años de aquí en adelante.



Desde El Dorado. El origen de una línea

Jorge F. Jiménez

Dr. H^º del Arte

Comisario de la exposición

Retornar es volver a algo desde lo que una vez, en algún momento, uno mismo partió hacia un punto indefinido que acabó por ser el de inicio. Tiene un componente paradójico, mágico animista, existencial, —trascendental si se prefiere—, por suponer una experiencia que se entiende plenamente pedagógica. Amelia Moreno partió de la casa familiar ubicada en la fábrica de licores El Dorado para emprender un viaje artístico y vital que tenía que ver mucho con lo allí vivido, aunque para entonces puede que aún no lo supiera. Había una necesidad de cambio y de aprendizaje que solo podía ocurrir alejada de aquel espacio; de hecho, lo de allí nada significaba aún sin la perspectiva exterior.

Aquel lugar se mantuvo en su memoria, como una referencia en su subconsciente, como un sitio al que se acudía en visitas puntuales. Mas en los albores del siglo XXI se hizo efectivo un retorno físico y sentimental que llevó a la artista a experimentar un intenso impacto que Rampérez apreciaba no sólo en sus características vitales sino sobre todo en las artísticas (2008: 8). Sus cuadros se transformaban de mano de aquel lugar.

[...] las estancias en Quintanar [...] van introduciéndose en la obra de Amelia Moreno a través de pequeños cambios (que resultan enormes en los cuadros) en su sensibilidad. Aparecen luces distintas, líneas quebradas como surcos que, más que referirse a los otros surcos, los del campo que ve a través de sus ventanas de El Dorado, han nacido de sus cuadros anteriores para canalizar el sentimiento, para suavizar un poco más todavía la piel siempre cálida, cada vez más cálida de hecho, de sus cuadros (Rampérez, 2008: 9).



Vista de la exposición *Desde El Dorado*. Amelia Moreno
2019. Espacio-Arte El Dorado.

Volver a El Dorado modificó a Amelia y su pintura. Allí, su ventana en la parte superior del edificio doméstico y administrativo, —una suerte de torre en medio del llano—, le enfrentó a una amplia línea netamente horizontal y rectilínea sobre un mar amarillo de vegetación rala que se volvía dorada en las puestas de sol de un cielo amplio y claro que atrapó su retina irremisiblemente. Era, sencillamente, el horizonte, un lugar físico imaginario y también simbólico en tanto que en él ubicamos nuestros deseos, esperanzas, retos... y hacia él nos encaminamos para lograrlos. Nos marcamos horizontes, metas, y cuando emprendemos el movimiento éste juega con nosotros y se aleja, más y más según nos acercamos. La meta, así, no puede llegar, no se pueden cumplir los objetivos marcados como tampoco se puede pisar realmente esa línea que observamos entre cielo y tierra.

Sin embargo, el horizonte de El Dorado sí se materializa para Amelia Moreno, —tanto en lo físico como en lo simbólico—, desde la quietud de su estudio en altura. Allí, el viaje emprendido hacía tres décadas toma sentido y se cierra un círculo, no como punto y final sino como hallazgo de la esencia de uno mismo. En la línea de aquel horizonte

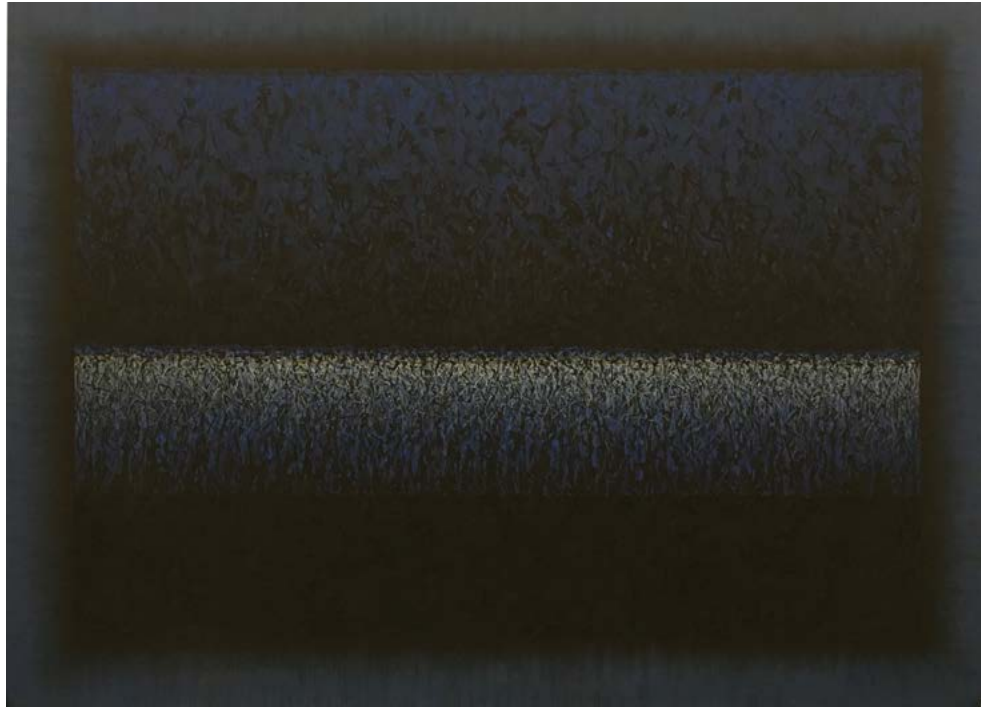


Horizontal light
2009. Acrílico / lienzo.
195 x 195 cm

Amelia ve materializarse una búsqueda plástica y existencial que llevaba persiguiendo de alguna forma desde hacía años. Tras etapas de colores luminosos y otras de furia donde la masa pictórica se retorció sobre el lienzo, la artista comenzó a pintar en los noventa lo que Rubio Nombrot denominó «falsos horizontes». Apareció en sus obras una línea que marca un eje, divide el lienzo y distribuye la composición al tiempo que va ganando cada vez más protagonismo (Rubio, 2008: 30).

Es en su exposición británica de la Belgrave Gallery de 1998 donde Amelia expuso por fin al público esa línea de luz que había hecho acto de presencia entre la oscuridad y el color de sus obras, primero levemente, pero después con fuerza y determinación hasta llegar casi a brillar en medio de una nebulosa de trazos serpenteantes.

Esta búsqueda nos habla de una constante en torno a esta línea a la que Amelia llamó *Horizontal light*, *Diagonal light*, *Vertical light* o *Between light* en alusión al sentido en el que surcaba el lienzo. Acto seguido, rápidamente, se suceden en su trayectoria los *Ribera*, como si la artista necesitara fijar ese destello a un espacio real y matérico



Ribera 5
1999. Acrílico / lienzo. 150 x 210 cm

(Cohn, 2008: 76). La línea «lo ordena todo misteriosamente», en palabras sacadas de las conversaciones entre la propia artista y Miguel Cereceda (2008: 64). Pero no sólo es un orden pictórico que va a estar a partir de ahora siempre presente, sino también vital. En aquella franja se siente confortada, libre, capaz de escapar de todo, tan sensible y voluble que incluso deja entrar los miedos que la enfrentan a su propia biografía. El Dorado es *el lugar* pero ya no el que conocía, ha cambiado. Es donde creció pero no están los mismos protagonistas y por lo tanto no puede ser igual. Es en ese momento, desde la ventana, donde su línea clarificadora deja de ser una luz blanca que cruza sus lienzos para hacerse sombras entre iridiscencias doradas. Amelia en El Dorado se baña en luz, —la del atardecer sobre la tierra—, y coge un nuevo tono para emprender una etapa de gran madurez y calidad en su trayectoria.



Miryam Ayala. *Amelia Moreno en su exposición Desde El Dorado en Salamanca*. 2004.

Este hito en la vida y la obra de Amelia Moreno se manifiesta en la serie *Desde El Dorado*, un magnífico conjunto de obras formado por grandes lienzos donde la línea longitudinal del horizonte es omnipresente. Desde ella emana todo lo demás, materia y luz, es fuente y origen del universo que refleja el cuadro, del mundo que percibe la artista. En estos formatos de grandes dimensiones la línea se comunica de lienzo a lienzo, saltando de uno a otro como si buscara recordarnos que no tiene fin, que su tendencia natural es la de continuar hasta el infinito, a lo eterno, a lo atemporal.

Sin embargo la serie también nos habla de la intimidad de la contemplación, de ese momento en el que la artista, en su retiro en el ático, contemplaba por una de sus ventanas como el sol moría en esa línea siempre presente. En esa amplitud, en esa eternidad, el ser



Sin título
c. 2000. Acrílico / plancha cobre y madera. 35 x 70 cm.



Desde El Dorado
2003. Acrílico / lienzo. 60 x 60 cm.

humano se siente pequeño y desde la universalidad del espacio uno mira a su interior para ver la insignificancia del individuo y a su vez el milagro de su mera existencia.

Mantengo con mi trabajo una relación intensa y violenta y quizás por eso el intentar analizarlo, ordenarlo, traducirlo, etc., siempre me produce conflicto, quizás es esa sensación de estar limitando algo que se supone ilimitado (Moreno, 1987: 3).

Esta evidencia de introspección, de reflexión y meditación interior, aparece en sus obras de pequeño formato cuya cadencia matemática, musical, nos ayuda a entender la trascendencia de esa mirada que permite a las almas sensibles encontrar lo único entre la inmensidad. Amelia Moreno lo logra a través de una línea que, —tras años de búsqueda—, se encontraba donde había comenzado su viaje, eso sí, oculta para ella hasta que estuvo lista para enfrentarse a lo que significaba y así ordenarlo todo.

Bibliografía

- 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, 64-65.
- COHN, David (1987): [Sin título], en *Amelia Moreno. Pinturas*. Galería Villalar, Madrid, 13-14 [folleto de exposición].
- COHN, David (2008): «Tras el rastro de la pintura», en Amelia Moreno (ed.). *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden, 75-76.
- COHN, David (2017): «Amelia Moreno: Madrid, Nueva York, Quintanar», en *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo*. Toledo, Diputación Provincial, 120-125.
- MORENO, Amelia (1987): [Sin título], en *Amelia Moreno. Pinturas*. Galería Villalar, Madrid, 3-4 [folleto de exposición].
- MORENO, Amelia (ed.) (2008): *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden.
- RAMPÉREZ, Fernando (2008): «De fluidez, memoria, espacio, escritura y obra», en Amelia Moreno (ed.). *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden, 7-9.
- RUBIO, Javier (2008): «Elogio de la repetición», en *Amelia Moreno* (ed.). *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden, 29-31.
- RUBIO, Javier (2017): «Un paseo por la escritura de Amelia Moreno», en *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo*. Toledo, Diputación Provincial, 82-97.
- SEVILLA, Manuela (2017): «Deconstrucción poética del cuerpo», en *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo*. Toledo, Diputación Provincial, 66-81.

Desde El Dorado

Manuela Sevilla

Dr. Hª del Arte

IAC Castilla-La Mancha

Quiero verme en este paisaje cercada ahora por la infancia del cielo, oliendo a alma abierta. Habla el paisaje como la caricia de un ala y las paredes en sombra me fijan y tallan. Todo está ahí en esas ventanas transparentes, junto al asombro de esa intimidad perfilada por la luz. Almas abiertas al paisaje y a su maldición perdonadas por la sombra. La vida siempre nos enseña su oscuridad y su fatiga.

Está entrando la noche, presente en cada grieta, en cada fisura, en el barro ocre de las paredes, en la avena, es la desconfianza en la materia, pero aquí la materia se hace así misma, no miente, es sólo un cristal nocturno de ventanas al cielo; y de pronto un viento oscuro como el recuerdo llega, perfilando de nuevo la sorpresa de la claridad, la inocencia de la contemplación, revelando el secreto de la sombra. Siempre eludiendo el resplandor definitivo que seca mi mirada, modulando el aliento del misterio, esperando que la brisa cree una pequeña melodía a la que aferrarse.

A la hora de la puesta de sol, de esa luz que pierde poco a poco su alma andando en la sublime soledad que ya se acerca, es lo de siempre, llega la tarde y con ella el deseo de la claridad del silencio maldito.

La Pintura de Amelia Moreno es sólo un intento de poner orden en el caos, al querer nombrar el vacío. Más allá del discurso se encuentra también la verdad.

La obra de A. Moreno se construye en el seno de la tradición artística de pintura y cuadro, de objeto artístico tradicional, pero que al tiempo que



Ribera
c. 1999. Acrílico / lienzo. 40 x 50 cm

reivindica la pintura misma elimina también la contemplación tradicional, convirtiéndola casi en una intervención por la actitud que la serie de cuadros requiere del espectador.

El hombre contemporáneo se ha rebelado contra la limitación de sus sentidos y su mirada ya no es una simple contemplación inocente, está dirigida por sus deseos, y este deseo de ser anticipa lo ya visto utilizando una información sabida para reconocer e interpretar.

Pinturas que son herederas del expresionismo abstracto pues asume algunos de sus valores fundamentales, por ejemplo, el sentido de la libertad, pintando contra toda regla. Hay por tanto una reflexión sobre el lenguaje

plástico de la pintura, una investigación profunda sobre la luz y la sombra que nos lleva a proyectar un espacio en el tiempo de la contemplación.

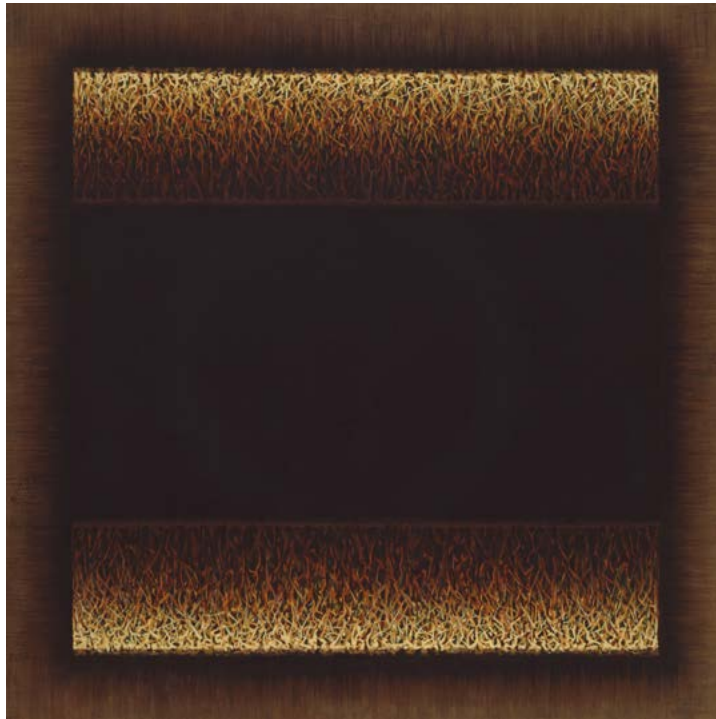
Desde la aparición del minimalismo, se ha llevado a cabo un desplazamiento de las funciones que van desde la simple mirada de un objeto configurado hasta el introducirse en el parámetro de los estados cambiantes de conciencia. Hay una actitud receptiva nueva que poco o nada tiene que ver con la habitual. La sensación de la contemplación conlleva un movimiento interno y un tiempo subjetivo que se desvela proyectando en nosotros un espacio virtual. La pintura ocupa y proyecta espacios a través de su relación subjetiva con el espectador, creando así un diálogo con el entorno. La obra siempre queda abierta en el movimiento perceptivo. La luz y la sombra cuya expansión no tiene límites, estimulan continuamente la búsqueda de relaciones espaciales, pues todos somos proyecciones de luces y sombras.

Como la poesía, esta pintura nace de una entraña oscura. Territorio de luz asediado por la sombra.

Los cuadros se encuentran frente a nosotros como imágenes reflejadas que nos ayudan a conocer y sobre las que proyectamos pensamientos que rebasan imaginativamente la realidad dada.

Ha caído la venda de nuestros ojos y a media que alcanza la vista toda cosa se prolonga desde ahora hacia atrás. De esta manera toda la realidad inconmensurable del espacio parece como el corte pensado y practicado a través de un tronco cuyas raíces se sumergen en el abismo de un pasado inescrutable y cuyas ramas llegan a alguna parte del futuro que nos parece primeramente ilimitado. En esta nueva perspectiva, el mundo se nos presenta como una masa que se encuentra en transformación (Pierre T. de Chardin).

Para A. Moreno se hace necesaria la inmersión en la sombra y el descenso iniciático al territorio de la «materia oscura», que identifican



Desde El Dorado
2001. Acrílico / lienzo. 110 x 110 cm

tanto los científicos. Su pintura trabaja sobre esa materia misteriosa, sobre la sombra que produce luz. Entre la luz y la sombra siempre hay bordes misteriosos. Pintura que se sumerge en la sombra para encontrar al regreso respuestas iluminadoras.

El diálogo con la obra nos permite prescindir de las coordenadas reales y acceder a otros planos de realidad. De este modo se convierte en desencadenante de procesos psíquicos, arrebatándonos y trasladándonos a un espacio infinito al contemplar la luz.

Hay una pureza al tratar de eliminar el objeto aunque, las estructuras del cuadro son pensadas como verdaderas formas y toda forma es al mismo tiempo signo y ritmo. En cuanto signos nos remiten a un reconocimiento, pero es el ritmo inmanente a la génesis de las formas

el que estructura el espacio. Hay una búsqueda de generar un proceso en el que lo importante es la sensación orgánica de los cuadros de la serie, su ritmo. Comprensión de una espacialidad orgánica y de una pintura fiel a la dimensión plástica de la mirada provocando ilusión de espacio y profundidad. La obra mantiene una distancia pero al mismo tiempo envuelve, provocando el movimiento del espectador respecto de los cuadros, lo atraen, lo atrapan y empujan buscando luz en la sombra.

La llamada Gran Ciencia ha perdido ya las pretensiones de ser la única portadora de la auténtica verdad como han verificado las voces a coro de los memorables Nietzsche, Bergson, Heidegger, Ortega y Gasset y Mannheim. Todos han desenmascarado las trampas del ojo científico al decir que las ciencias naturales no pueden aspirar a un conocimiento seguro y mucho menos pretender ser modelo para la filosofía. Por inversión por tanto al modelo científico, podemos afirmar que el nuevo pensamiento ha de ser más cercano al arte, y por tanto también al mundo de la pintura. Esto incitó a Bergson a distinguir: hay hechos positivos que conoce la ciencia, que es inteligencia práctica, mecánica y técnica pero hay también hechos íntimos de conciencia, el tiempo, y el «elan vital», que sólo se penetran recurriendo a la intuición. Por tanto debemos ser «salvados por el arte», pues en el hombre lo más íntimo y privado es también lo más universal y compartido.

Recorrido por un paisaje

David Cohn
Crítico de arquitectura
Presidente de la Fundación

Desde El Dorado es el título de la serie de pinturas de distintos formatos que Amelia Moreno realizó a principios de los 2000. El título se refiere al tema común que une las obras, y que trata de una aproximación a la luz, el color, el espacio y el paisaje a través de un sistema de variaciones formales. Esta serie está inspirada en un punto de vista particular, la vista *Desde El Dorado*, el estudio rural de Moreno en La Mancha. El Dorado es el nombre de la finca donde se encuentra el estudio, pero también se refiere a una tonalidad, o grupo de tonalidades, que las obras tienen en común, y que han sido desarrolladas en relación con otros colores y tonalidades. Éstas se acercan a la impresión provocada por un momento particular de percepción intensa, un punto específico en los ciclos vitales de las estaciones y las horas, visto desde El Dorado: el momento del crepúsculo otoñal, cuando la última luz del día se desvanece, y los amarillos y dorados pálidos de los campos de trigo segado empiezan a mezclarse con las nubes oscurecidas, los sombríos rojos violetas de la tierra y sus marrones húmedos, y el avance del negro profundo de la noche, cuando la luz del sol derramada sobre la tierra durante el curso del día retorna al cielo en el calor luminoso de sus cenizas.

La serie está unificada también por la estructura común de la línea del horizonte que cada cuadro comparte, que se utiliza como una reducción geométrica o una abstracción de la perspectiva. La línea del horizonte divide cada obra en dos campos, uno compuesto por luz y el otro por texturas y luz reflejada. Esta estructura elemental, y el ritmo regular y repetitivo de las pinceladas y sus modulaciones de color, hacen que la obra se acerque más a la abstracción que a una figuración ortodoxa. El tema de las pinturas no es específico y empírico, sino formal y referencial.



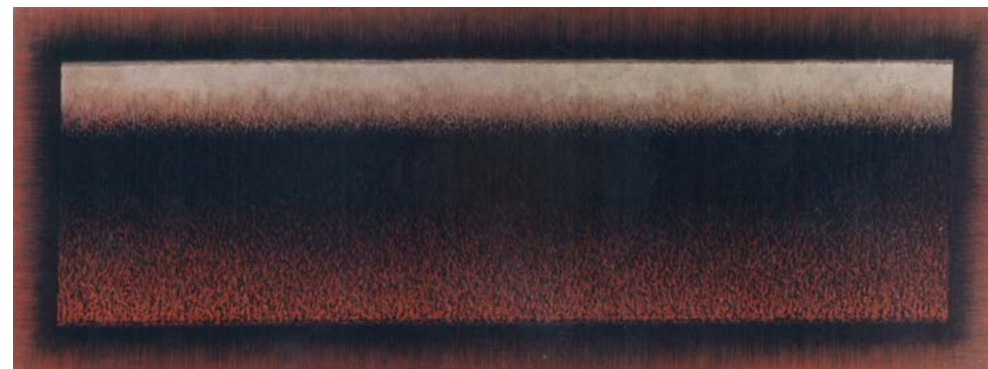
Desde El Dorado
2001. Acrílico / lienzo. 250 x 150 cm



Desde El Dorado
2004. Acrílico / lienzo. 250 x 150 cm

Se trata de temas y variaciones que la artista ha ido construyendo a partir de la estructura formal de un momento imaginado.

Moreno ha elegido el momento del crepúsculo como referencia en parte, al parecer, por el equilibrio particular de tonalidades que ofrece, el juego de fuertes contrastes entre la luz y la oscuridad, en donde la luz emerge de la oscuridad, un tema de muchas de sus obras anteriores. La modulación entre la luz y la oscuridad se utiliza en cada cuadro para crear diferentes percepciones de profundidad espacial, de planos sucesivos en recesión, del encuentro o la disyunción entre la tierra y el cielo que es el horizonte, y de la espacialidad más compleja y sutil de la iluminada esfera celestial. El momento temporal elegido es también de una importancia



Desde El Dorado
2001. Acrílico / lienzo. 70 x 200 cm

clave para la navegación de cada pintura entre la abstracción y la figuración, porque sitúa la pintura cerca de los límites de la percepción, y de los límites de la luz, donde el sentido de la percepción empieza a entremezclarse con otros sentidos más bien intuitivos, y lo empírico y material se desvanece hacia lo abstracto y etéreo.

Para crear estos efectos, Moreno utiliza un repertorio de técnicas formales propias que se han ido desarrollando en sus obras anteriores, y que siguen evolucionando aquí. En primer lugar, el «paisaje», de todos los cuadros está separado del límite de la tela por un borde de color oscuro, y por una «sombra», irregular, una aureola invertida, situada en el límite del paisaje, como si la imagen fuera levantada sobre la superficie de la tela, o como si estuviera ligeramente hundida en ella. Pero se debe buscar la lógica de este borde no en el entorno inmediato de estos efectos visuales ambiguos, sino en su relación con el cuadro en su totalidad. Quizás el punto clave de su función se encuentra en la relación entre el borde y las zonas más oscuras del paisaje. Gracias al hecho de que estas zonas son efectivamente más oscuras que el borde del cuadro, parecen entonces más profundas y distantes, promocionando una lectura del cuadro en términos específicamente espaciales. El borde sirve para crear un espacio esencialmente neutral para la obra, un espacio de ilusión pictórica, que ha sido producido por una técnica artística en la cual se yuxtaponen varios y con-



Ribera. Tierra

1999. Acrílico / lienzo. 150 x 210 cm

tradictorios tipos de ilusión espacial sobre el plano llano de la tela, de tal manera que cada uno desenmascara los demás de una forma deliberada.

Las pinceladas repetitivas, agrupadas y fugaces de la parte baja de los cuadros, generalmente compuestas por colores luminosos sobre un fondo oscuro, son características de las series anteriores de la artista, como podemos ver en los *Ribera* de 1999, donde emergen de la oscuridad del fondo en pulsaciones u olas. Tomada individualmente, cada pincelada es como las huellas de partículas subatómicas que se graban en investigaciones de la física cuántica, una aparición de luz y energía, o de la percepción misma, al borde del abismo. La artista emplea estos gestos fugaces y energéticos para construir el cuadro formalmente, para construir la ilusión pictórica de materialidad, de planos y volúmenes, y de profundidad espacial. Los usa también para efectuar combinaciones complejas

y moduladas de color, en una variación muy personal sobre las técnicas clásicas de la pintura tradicional. A la vez, se pueden ver éstas pinceladas como una reducción minimalista de los brochazos expresivos a gran escala de artistas como Franz Kline y Wilhem De Kooning; su energía es más controlada, en términos de escala y repetición, y a la vez más dinámica, en términos de la fugacidad del gesto individual.

En las obras anteriores de Moreno, la trama acumulativa de pintura creada por éstas pinceladas generalmente nos dejaba vislumbrar el fondo oscuro detrás de ellas. En cuadros como *Horizontal Light* de 1995, las pinceladas condensan en el centro de la tela para formar un grueso haz de luz. Según otra lectura del cuadro, la densidad cambiante de la trama de pintura nos sugiere reflejos bruñidos de luz, quizás reflejados por un trozo de metal curvado que no conseguimos ver con más nitidez. En ambas lecturas, las pinceladas nunca nos sugieren nada más material que unos puntos de luz, que a su vez nos sugieren el perfil de un espacio ilusorio y ambiguo.

En la serie *Desde El Dorado*, la trama de pinceladas ya no crea un velo transparente y espacial de luz, sino sugiere, de una forma muy abstracta, un cuerpo sólido: el rostro de la tierra que parece retroceder hacia el horizonte, un efecto sugerido a través del uso de la modulación de las tonalidades de luz. En éste sentido, la «luz» de la pincelada se puede leer aquí claramente como luz reflejada, procedente de un mundo sólido y material. La materialidad de la serie se refuerza con la técnica empleada por Moreno para dibujar el cielo, en donde cambia las pinceladas fugaces por gestos más amplios y suaves, y con mezclas de colores más fluidos. Notamos algo del mito de la creación en estas obras, en donde la artista, al inventar una técnica de pintura, también inventa un mundo. En las obras anteriores, este mito estaba en su etapa primordial, en donde se descubren la luz y la energía emergiendo de la oscuridad. En *Desde El Dorado*, la trama de la pincelada fabrica un mundo sólido y corporal.

Moreno explica que su utilización de las técnicas de la ilusión pictórica y del gesto expresivo es deliberadamente referencial, y no lo que se podría

llamar «auténtico». Mantiene que ésta es la única manera posible de aproximarse a estas técnicas en la pintura contemporánea. En éste sentido, su obra representa una respuesta compleja y dialéctica a la historia reciente y no tan reciente de la pintura. Sus pinceladas repetitivas y fugaces son referenciales en su relación con las pinceladas gestuales y expresivas del Expresionismo Abstracto, y también en su relación con las técnicas tradicionales de la pintura. A la vez, el uso de las técnicas de ilusión pictórica representa una violación deliberada de la característica insistencia del Expresionismo Abstracto (y de otras tendencias del siglo XX) en el carácter inmediato y material de la pintura, como pintura misma y nada más, y su tabú contra las convenciones del arte figurativo, como se puede ver en las obras de Mark Rothko, Franz Kline, Barnett Newman y otros. Pero una vez más, la ilusión pictórica se utiliza en términos referenciales, con ambigüedades y contradicciones, y no como un sistema de representación completo y cerrado. La ilusión pictórica introduce una nueva dimensión formal en los sistemas de la abstracción, pero esta dimensión de efectos ilusorios es tratada en sí misma en términos abstractos y formales, como una técnica más dentro del lenguaje formal de la pintura abstracta. La ilusión pictórica y el gesto expresivo entonces aparecen en estas obras entre comillas. Se utilizan desde una posición de disociación, de distanciamiento frío y neutral, como sistemas de referencia y de manipulación visual dentro del marco de la investigación formal o «juego», de cada cuadro.

En la serie *Desde El Dorado*, esta operación avanza un paso más: su evocación del paisaje abraza como referencia muchas de las convenciones de los paisajes románticos de Kasper David Friedrich, que el crítico Robert Rosenblum ha citado como un precursor del Expresionismo Abstracto (*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Harper & Row, Nueva York, 1975). Porciones del libro de Rosenblum parecen aplicables, por lo menos en una primera impresión, a la obra de Moreno. Escribiendo sobre Barnett Newman, por ejemplo, dice «las referencias al paisaje en sus títulos –*Horizontal Light, Tundra*– pertenecen a esas experiencias de la naturaleza salvaje que, para los Románticos también, se convertían en metáforas de misterios sobrenaturales» (Rosenblum, 1975: 211).



Vista de la exposición *Desde El Dorado*. Amelia Moreno. 2019. Espacio-Arte El Dorado.

Y, más adelante, escribiendo ya sobre la idea del sublime romántico que relaciona las obras de Friedrich con las de Rothko y Newman, cita «las energías primales de la luz natural» (Rosenblum, 1975: 214), «la presentación de experiencias transcendentales a través de imágenes inmatriciales, sea a través de las infinitudes impalpables del horizonte, del mar y del cielo, o en sus equivalentes abstractos en los vacíos inmensurables de Mondrian y Newman» (Rosenblum, 1975: 212); o «la aniquilación de la materia y la invocación de un contenido impreciso pero místico... que localiza el espectador al borde de un vacío resonante, desde donde cualquier forma palpable es prohibida» (Rosenblum, 1975: 213).

Pero términos como «experiencia transcendental», «misterios sobrenaturales», o «infinitudes impalpables» no se pueden aplicar de ninguna manera a las pinturas de Moreno, ni tampoco a la obra de ningún artista contemporáneo. La espiritualidad que inspiró a los románticos, y que Rosenblum encuentra en una forma sublimada en Mondrian o en el Expresionismo Abstracto, ha sido en nuestro tiempo dividida en dos campos irreconciliables: uno, el campo de una subjetividad privada e individual, y

el otro, en la esfera de lo colectivo, el campo de las reglas y las herramientas del lenguaje, de la técnica, y del mercado, que han sido desarrolladas para manipular la subjetividad individual a través de la publicidad y los medios de comunicación. La obra de arte no puede escapar de esta situación. El artista ya no puede pretender con honestidad que tiene el poder de crear un mundo imaginativo completo e integrado. Solo puede evocar tal mundo en un ilusorio juego pictórico, a través de trucos técnicos y formales, en los cuales la disociación es la única postura posible.

Enteramente consciente de esta situación, Moreno emplea un sistema de representación incompleto y fragmentado como técnica para estorbar el funcionamiento de los procesos convencionales de manipular la subjetividad. Las contradicciones y ambigüedades en el sistema de representación de cada pintura abren al espectador un espacio de ensueño onírico e imaginativo, un espacio de sugerencia y de asociación poética, en vez de intentar provocar respuestas automáticas y programadas en el espectador, como hacen los sistemas convencionales de comunicación masiva. Las pinturas de Amelia Moreno crean así un dialogo subjetivo entre la artista y el espectador que está basada en la provocación estructurada de las corrientes de la imaginación.

New approaches to the Foundation

Amelia Moreno Foundation

The Foundation Amelia Moreno began to expand its activities three years ago. This expansion springs from the basic aims of the Foundation: to disseminate the life and work of Amelia Moreno, and to promote contemporary art in general. To achieve these aims, the Foundation determined that a deeper connection with its social environment was necessary, as well as improvements in communicating its activities and exhibits in lasting formats. New strategies and collaborations were implemented, involving the annual *Encounters of Artists*, which are traditionally organized in September, as well as new program events and collaborations, such as the 2017 monographic exhibition of the work of Amelia Moreno in the Santa Cruz Museum of Toledo.

The Foundation has expanded its activities to include the celebration of other exhibitions during the summer season, beginning with an exhibition of the work of Amelia Moreno herself, *Desde El Dorado (From El Dorado)*, held in 2019.

This new program continues this year with the exhibition *Mario Vela. Versión Original*. On this occasion the exhibition is accompanied by a catalog, which includes the work on exhibit and several critical texts that bring us closer to the world of the artist. To accompany this editorial initiative, the Foundation decided to produce the catalogue now in your hands, which is dedicated to last year's exhibition on Amelia Moreno. The two publications are the first in a new series produced by the Foundation, titled *Enfoques. Collection of Monographs (In Focus)*. The series will focus on individual artists or specific themes related to the exhibits and other activities held at the Foundation's home, the Espacio-Arte El Dorado, apart from its *Encounters of Artists*, which have their own series of publications. In addition, the new series opens the door to other studies

of contemporary art that share the Foundation's interests and that may themselves constitute an added value of general interest.

The birth of *Enfoques* with these first two issues is a long-awaited achievement for the Foundation, and we look forward to enlarging the list of titles for many years to come.

From El Dorado. The origin of a line

Jorge F. Jiménez
Dr. History of Art
Curator of the exhibition

To return is to come back to something from which one once departed, leaving for an undefined point that becomes that of the start. The figure has a component of the paradoxical, of the magical, animistic, existential —or transcendental if one prefers— in that it supposes an experience that is understood to be completely pedagogical. Amelia Moreno left her family home, in quarters of the El Dorado liquor factory, to embark on a voyage, both artistic and vital, that had much to do with what she had lived there, although of this at the time she was perhaps yet unaware. The need for change and growth could only be met at a distance from that place; in fact, nothing there yet meant much without the perspective from the outside.

The locale stayed in her memory, as a reference in her subconscious, and as a place she came back to on occasional visits. Her return, physical and sentimental, came with the turn of the century, an experience that had an intense impact on her life, and even more on her work, as

Rampérez observes (2008: 8). At the hand of the place, her paintings were transformed.

[...] the periods spent in Quintanar [...] began appearing in the work of Amelia Moreno in the form of small changes (though enormous in her paintings) in her sensibility. Differences of light appear, and lines broken like furrows, which refer not so much to other furrows, those of the fields she saw from the windows of El Dorado, but rather were born out of her previous paintings, to channel feeling, softening still more the already warm skin, in fact ever successively warmer, of her paintings (Rampérez, 2008: 9).

The return to El Dorado changed Amelia and her painting. Her window on the upper floor of the residential and administrative building, a kind of tower amid La Mancha's flat expanse, confronted her with a wide, decidedly horizontal and rectilinear line that ran over a yellow sea of ranked vegetation, a yellow turning golden with the sun as it set in the vast, clear sky. The line irresistibly trapped her eye. Quite simply, it was the horizon, a place that is at once physical, imaginary and symbolic, as it is there that we situate our desires, hopes and goals, and it is towards it that we set out to reach them. Horizons and goals mark us, and when we begin to move towards them they play with us, moving away, further and further as we attempt to approach. The goal is thus unreachable, the objectives cannot be met, and neither can we actually step across that line that we observe between the earth and the sky.

Nevertheless, the horizon of El Dorado does indeed materialize for Amelia Moreno, both in physical and symbolic terms. From the quietude of her high studio, the voyage begun three decades before takes on meaning, and a circle is closed, not as an end point but as the discovery of one's own essence. In the line of that horizon, Amelia finds the materialization of an existential and formal search that she had been pursuing, in certain respects, for years. After periods of luminous colors and others of fury, in which the pictorial mass writhed across the canvas, the artist began in the 1990s to paint what Rubio

Nomblot has termed „false horizons„. A line began to appear in her work that marks an axis, dividing the canvas and organizing the composition, a line that gradually takes on more and more prominence (Rubio, 2008: 30).

It was in her exhibition in London's Belgrave Gallery of 1998 that Amelia finally revealed to the public the line of light that had begun to appear between the darkness and color of her works, tentatively in the beginning but later with force and determination, becoming almost incandescent amid a haze of meandering brush strokes.

This search reveals a constant in Amelia's work in relation to this line, which she named *Horizontal Light*, *Diagonal Light*, *Vertical Light*, or *Between Light*, in allusion to the way the motif moved across the canvas. These works are immediately followed in rapid succession by the *Ribera*, as if the artist felt compelled to situate that luminous charge in a real and material space (Cohn, 2008: 76). The line mysteriously organizes everything, in words taken from the artist's conversations with Miguel Cereceda (2008: 64). But it is not only a pictorial order that will be present from this point onwards, but also a personal or vital one. Amelia finds comfort in that pictorial banding and freedom, feeling capable of escaping everything, and thus she becomes both sensitive and voluble, opening herself to the fears that confront her with her own biography. *El Dorado is the place*, but no longer the one she knew, it has changed. It is where she grew up but without the former protagonists, and so cannot be the same. It is at this moment when, from the window, her clarifying line becomes no longer a white light crossing her canvases to create shadows between flashes of golden iridescences. In *El Dorado*, Amelia is bathed in light—that of the sun setting over the earth—and her work takes on a new tone to begin a new period of great maturity and achievement in her trajectory.

This high point in the life and work of Amelia Moreno is manifest in the series *Desde El Dorado*, a magnificent group of works made up of large canvases in which the longitudinal line of the horizon is omnipresent. From that emanates everything else, material and light. It is the source and origin

of the universe that the painting depicts, the world that the artist perceives. In these large works, the line communicates from canvas to canvas, jumping from one to another as if seeking to remind us that it is without end, that its natural tendency is to continue into the infinite, the eternal, the atemporal.

Nevertheless, the series also speaks to us of the intimacy of contemplation, of that moment when the artist, from her refuge in the attic, contemplated from one of its windows how the sun would die in that ever-present line. In that amplitude, in that eternity, a human being feels small, and from the universality of space one looks to one's interior to perceive the insignificance of the individual, and at the same time, the miracle of our mere existence.

I maintain an intense and violent relation with my work, and perhaps it is for this reason that, attempting to analyze it, order it, translate it, etc. always produces a conflict in me. Perhaps it is that sensation of limiting something that is taken to be limitless. (Moreno, 1987: 3).

This evidence of introspection, of reflection and inner meditation, appears in her smaller works, whose mathematical or musical cadences help us understand the transcendence of that vision that permits a sensitive soul to find the unique amid the immensity. Amelia Moreno achieves this through a line that, after years of searching, she finds where she had started her voyage, though hidden from her until she was prepared to confront its significance, and so bring everything into order.

Bibliography

- CERECEDA, Miguel (2008): «Amelia Moreno, en conversación con Miguel Cereceda, la tarde del jueves 14 de marzo de 2008», in Amelia Moreno (ed.), *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden, 64-65.
- COHN, David (1987): [No title], en *Amelia Moreno. Pinturas*. Galería Villalar, Madrid, 13-14 [exhibition brochure].

- COHN, David (2008): «Tras el rastro de la pintura», in Amelia Moreno (ed.), *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden, 75-76.
- COHN, David (2017): «Amelia Moreno: Madrid, Nueva York, Quintanar», in *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo*. Toledo, Diputación Provincial, 120-125.
- MORENO, Amelia (1987): [no title], in *Amelia Moreno. Pinturas*. Galería Villalar, Madrid, 3-4 [exhibition brochure].
- MORENO, Amelia (ed.) (2008): *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden.
- RAMPÉREZ, Fernando (2008): «De fluidez, memoria, espacio, escritura y obra», in Amelia Moreno (ed.), *Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden, 7-9.
- RUBIO, Javier (2008): «Elogio de la repetición», in *Amelia Moreno (ed.), Amelia Moreno*. Fundación Amelia Moreno, Quintanar de la Orden, 29-31.
- RUBIO, Javier (2017): «Un paseo por la escritura de Amelia Moreno», in *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo*. Toledo, Diputación Provincial, 82-97.
- SEVILLA, Manuela (2017): «Deconstrucción poética del cuerpo», in *Amelia Moreno. Cuerpo, paisaje, universo*. Toledo, Diputación Provincial, 66-81.

From El Dorado

Manuela Sevilla
Dr. History of Art
IAC Castilla-La Mancha

I want to see myself in this landscape, fenced in now by the infancy of the sky, with the aroma of an open soul. The landscape speaks with the caress of a wing, and the shadowed walls fix and model me. Everything is in those transparent windows, together with the wonder of that intimacy outlined by the light. Souls open to the landscape and its curse, pardoned by the shade. Life always shows us its darkness and its fatigue.

Night is coming on, present in every crack, every fissure, in the ochre mud of the walls, in the stalks of grain; it is the mistrust of the material, but here the material is likewise made it does not lie, it is only the nocturnal glass of windows to the sky; and suddenly a gust of wind appears, dark as a memory, outlining again the surprise of the clarity, the innocence of contemplation, revealing the secret of the shadows. And always evading that definitive brilliance that would dry my gaze, modulating the breath of the mystery, waiting for the breeze to create a little melody to hold onto.

The hour of the sunset, of that light that slowly loses its soul, walking in the sublime solitude that now approaches, is as it always is, the evening arrives and with it the desire for the clarity of the cursed silence.

The painting of Amelia Moreno, in seeking to name the void, is no more than an attempt to order chaos. The truth is also found beyond discourse.

A. Moreno's work is constructed in the heart of the artistic tradition of paint and canvas, of the traditional artistic object, but while it revindicates traditional painting itself, it also eliminates traditional contemplation, nearly converting it into an intervention, due to the attitude that the series of paintings requires of the spectator.

Contemporary man has rebelled against the limitations of his senses, and his gaze is no longer always an innocent contemplation. It is directed by his desires, and this desire anticipates the already seen, using information already known to recognize and interpret.

The paintings are the heirs of Abstract Expressionism and thus assume some of its fundamental values, for example, the sense of freedom, painting against every rule. There is, therefore, a reflection on the formal language of painting, and a profound investigation into light and shadow, which leads us to project a space in the time of contemplation.

Since the appearance of Minimalism, a displacement of functions has occurred that range from the simple gaze at a configured object to an introduction into the parameters of the changing states of consciousness. There is a newly-receptive attitude that has little or nothing to do with the habitual. The sensation of contemplation involves an internal movement and a subjective time that reveals itself, projecting in us a virtual space. The painting projects and occupies spaces through its subjective relation to the spectator, creating in this way a dialogue with the surroundings. The work always remains open in this perceptive movement. The light and shade, whose expansion has no limit, continually stimulate the search for spatial relations, as we are all projections of light and shadow.

Like poetry, this painting is born out of dark entrails, a territory of light besieged by shadow.

The paintings stand before us like reflected images that help us to understand, and over which we project thoughts that imaginatively surpass given reality.

The veil has fallen from our eyes, and all that reaches our sight is prolonged backwards from the present. In this way, the entire reality of infinite space appears as a cut conceived and realized through a trunk whose roots are submerged in the abyss of an inscrutable past, and whose branches reach some part of the future that seems to us to be primarily unlimited. From this new perspective, the world presents itself to us as a mass found in a process of transformation (Pierre T. de Chardin).

For A. Moreno, the immersion in shadows becomes a necessity, and the initiatic descent into the territory of the «dark matter», that scientists so identify. Her paintings work with that mysterious matter, with the shadow produced by light. Between shadow and light there are always mysterious borders, painting that submerges itself in shadow to find, on its return, illuminating answers.

A dialogue with the works allows us to do without the coordinates of the real, and find other planes of reality. In this way they become the catalyst for psychic processes, seizing us and transporting us to an infinite space while contemplating the light.

There is a purity in eliminating the object, although the structures of the painting are conceived as true forms, and all form is at once sign and rhythm. As sign, it refers us to a recognition, but it is the rhythm, imminent in the genesis of form, that structures space. There is a search to generate a process in which what is important is the organic sensation of the paintings as a series, their rhythm. Understood with this is an organic spatiality, and a painting that is loyal to the formal dimension of the gaze, provoking an illusion of space and depth. The work maintains its distance and enfolds us at the same time, provoking the movement of the spectator in relation to the painting, the paintings attract, they push and pull, searching for light in the shadow.

So-called Grand Science has now lost the pretension to be the only bearer of authentic truth, as verified by the memorable voices in chorus of Nietzsche, Bergson, Heidegger, Ortega y Gasset and Mannheim. All have unmasked the subterfuges of the scientific eye, declaring that the natural sciences cannot aspire to a secure knowledge, and far less pretend to be a model for philosophy. Inverting then the scientific model, we can affirm that new thought must be closer to art, and thus to the world of painting. This incited Bergson to distinguish: There are positive facts that are known to science, which have to do with practical, mechanical and technical intelligence, but there are also intimate facts of conscience, time and the «elan vital», which can only be approached through intuition. Therefore, we must be «saved by art», as in human beings the most intimate and private is at the same time the most universal and shared.

A walk through a landscape

David Cohn
Architecture critic
President of the Foundation

Desde El Dorado is the title for the series of paintings that Amelia Moreno realized in the early 2000s. The title refers to a common theme that runs through the works, in which a particular approach to light, color, space and landscape is explored through a number of formal variations. This approach is inspired by a particular point of view, the view *From El Dorado*, Moreno's country studio in La Mancha. El Dorado is the name of the finca or property, but it also refers to a tone or group of tonalities common to the works, and developed in relation with other tones and colors. Simplifying slightly, we could say that these tonalities are constructed around the impressions provoked by a particular moment of intense perception, a single point in the vital cycles of the seasons and the hours as seen from El Dorado: the moment when the last light of an autumn day fades into dusk, when the pallid yellows and golds of the fields of reaped wheat and the darkening clouds mix with the dusky, violet reds and moist browns of unsown earth, and the dark stillness of the approaching night, when the spent heat of the sun is returned from the earth to the sky in darkly glowing embers.

The series is also unified by the common structure of the horizon line, used as a geometric reduction or abstraction of perspective. The horizon line divides each work into two interacting fields, one of light and the other of texture and reflection. This elemental structure, and the repetitive, regular rhythm of the brushstrokes and their color modulations, bring the works closer to abstraction than to orthodox representation. The subject of the pictures is not specific and empirical, but is instead formal and referential in nature, involving the formal themes and variations that the artist builds up from the formal structure of an imagined moment.

Moreno has chosen the moment of dusk as a reference in part, it would seem, for the particular balance of tonalities that it offers, the high-contrast play between light and dark, in which light emerges from darkness, a theme in many of her previous works. The modulation between light and dark is used in each painting to create different perceptions of spatial depth, of the receding planes of the foreground, the encounter or disjunction between earth and sky of the horizon, and the more subtle, complex spatiality of the illuminated celestial sphere. The chosen temporal moment is also key to the paintings' negotiation between abstraction and representation, for it situates them near the limits of perception, the limits of light, where sense begins to mix with intuited sense, and the empirical and material fade into the abstract and ethereal.

To create these effects, Moreno uses a repertoire of original formal techniques that she has developed through much of her past work, and which continue to evolve here. In the first place, the «landscape», in all of the paintings is separated from the edge of the canvas by a border of a dark color, and by an uneven «shadow», or reverse halo at the actual edge of the landscape, as if the image of the landscape were raised above the surface of the canvas and cast a shadow, or equally improbably, as if it were slightly sunken into its surface. The reason for this border should be sought not in these ambiguous visual effects, however, but in its relation to the painting as a whole. Perhaps the crucial moment in this relation is the interaction of the border with the darkest bands or areas of the landscape, for they read visually as more deeply and absolutely black, and therefore function perceptually in more specifically spatial terms, because they are, in fact, darker than this border. The border serves to create the essential, neutral space for the work, a space, it must be stressed, of pictorial illusion produced by artistic technique, in which multiple and conflicting illusions of spatiality are set side-by-side on the flat plane of the canvas, deliberately unmasking one another.

The darting, clustered repetitive brush strokes in the lower half of the paintings, generally of light colors over a dark background, are a hallmark of previous series such as the 1999 *Ribera*, where they emerge from the dar-

kness of the background in pulsing planar waves. Taken individually, they are like the traces of scattering subatomic particles recorded in the high-energy accelerator experiments of quantum physics, apparitions of energy and light, or of perception itself, on the border of the void. The artist uses these high-energy, evanescent gestures to formally construct the painting, to build the pictorial illusions of materiality, of planes, volumes and spatial depth, and to construct complex combinations and modulations of color in a very personal variation on classic painterly technique. At the same time, they can be seen as a minimalist reduction of the large-scale, expressive brushstrokes of artists such as Franz Kline and Wilhem De Kooning; their energy is both more controlled, in terms of scale and repetition, and more dynamic, in terms of the evanescence of the individual gesture.

In previous works the cumulative fabric of paint created by these brushstrokes is generally semi-transparent to the dark background behind them. In paintings such as the 1995 *Horizontal Light*, the brushstrokes condense in the center of the canvas to form a thick beam of light. In another reading of the painting, the changing density of the paint fabric suggests burnished reflections of light, perhaps reflected from a curving piece of metal that is itself unseen. In both of these readings, the brush strokes never suggest anything more material than points of light, which in turn suggest the outlines of an illusory and ambiguous space.

In the *Desde El Dorado* series, the fabric of brushstrokes no longer creates a transparent spatial veil of light, but rather suggests a solid body, in the form of a highly abstract ground plane that appears to recede towards the horizon through the use of changing tonalities of light. In this sense, the «light» of the brush stroke is here clearly read as the reflected light of a solid, material world. The materiality of the series is reinforced by the technique Moreno uses to render the sky, in which she substitutes the darting clustered brushstrokes for larger, smoother and more fluidly-mixed and «painterly» brushwork. There is an element of the creation myth in these works, in which the artist, by inventing a painterly technique, also invents a world. In the earlier works, this creation myth is at a primordial stage, in which light and

energy emerge from darkness. In *Desde El Dorado*, a material, corporeal world is created from the fabric of the brushstroke.

Moreno explains that her use of techniques of pictorial illusion and expressive gesture is deliberately referential rather than «authentic», and she maintains that this is the only possible approach to such techniques in contemporary painting. In this sense her work represents a complex dialectical response to the recent and not-so-recent history of painting. The darting, clustered brush strokes are referential in their relation to the gestural, expressive brush strokes of Abstract Expressionism, as well as in their relation to traditional painterly technique. At the same time, the use of techniques of pictorial illusion is a deliberate violation of the insistence in Abstract Expressionism (as in other 20th century movements) on the concrete and immediately material quality of paint as paint, and its taboo on the conventions of representational art, as seen in the works of Mark Rothko, Franz Kline, Barnett Newman and others. But once again, pictorial illusion is used in referential terms, with open contradictions and ambiguities, rather than as a complete and self-enclosed representational system. Pictorial illusion introduces a new formal dimension to the systems of abstraction, but this dimension of illusory effects is itself treated in formal terms, as another formal element of the painting. Pictorial illusion and expressive gesture thus appear in these works between quotation marks. They are used from a position of disengagement, as systems of reference and visual manipulation within the framework of the formal experiment or «game», of each painting.

The series *Desde El Dorado* carries this operation a step further, for its evocation of the landscape takes up as a reference many of the conventions of the Romantic landscapes of Kasper David Friedrich, which the critic Robert Rosenblum has cited as direct precursors to Abstract Expressionism (*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Harper & Row, New York, 1975). Passages of Rosenblum's work appear, at least on first impression, to be applicable to the work of Moreno as well. Writing about Barnett Newman, for example, he says, «the landscape references in his titles –*Horizontal Light*, *Tundra*– pertain to those experiences of unboun-

ded nature that, for the Romantics, too, became metaphors of supernatural mysteries», (Rosenblum, 1975: 211). Writing about the Romantic sublime that connects the works of Friedrich to Rothko and Newman, he cites «the primal energies of natural light», (Rosenblum, 1975: 214); «the presentation of transcendental experience through immaterial images, whether the impalpable infinities of horizon, sea, or sky or the abstract equivalents in the immeasurable voids of Mondrian or Newman», (Rosenblum, 1975: 212); or «the annihilation of matter and the invocation of an imprecise yet mystical content... locating the beholder at the brink of a resonant void from which any palpable form is banned», (Rosenblum, 1975: 213).

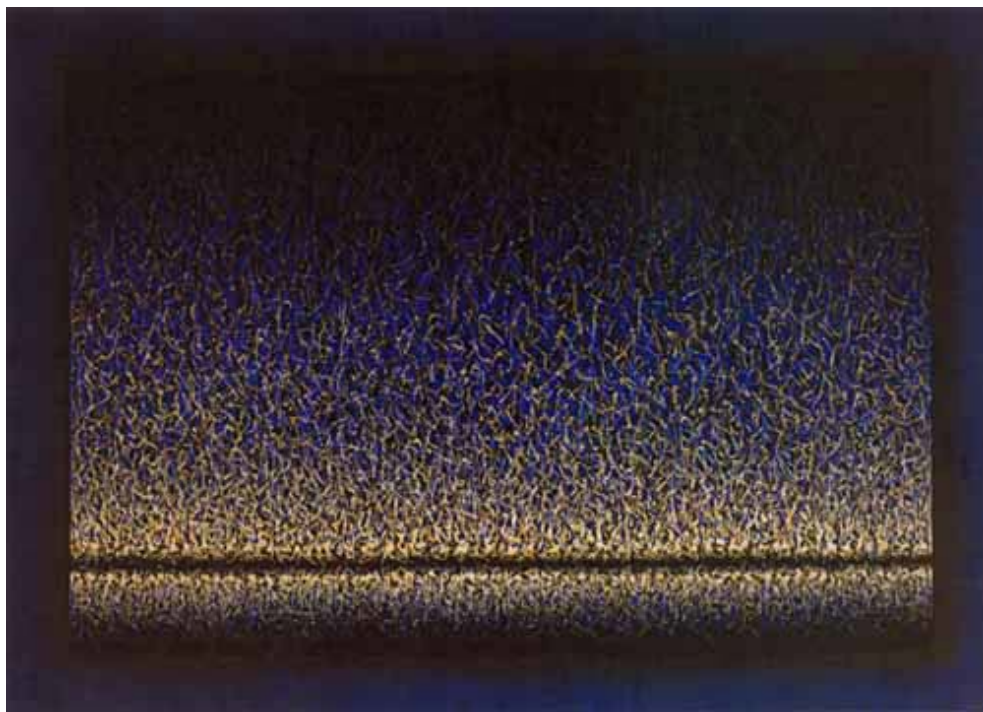
Yet at the same time, terms such as «transcendental experience», «supernatural mysteries», or «impalpable infinities», can scarcely be applied to the paintings of Moreno, or to the work of any other contemporary artist for that matter. The spirituality that inspired the Romantics, and that Rosenblum finds in a sublimated form in Abstract Expressionism, has in our time been split into two irreconcilable realms, one of individual, private subjectivity, and the other, in the collective sphere, of the rules and tools of language, technique and commodification that have been developed to manipulate individual subjectivity in advertising, mass media, etc. The work of art cannot claim exclusion from this situation. The artist today can no longer honestly claim to create a complete and integrated imaginative world, but can only evoke such a world in an illusory pictorial game, through formal and technical subterfuge, in a kind of sleigh-of-hand in which dissociation is the only possible stance.

Entirely conscious of this situation, Moreno holds back from developing a complete and self-referential representational system, as we have observed, as a way of resisting the process of commodification. The contradictions and ambiguities in the system of representation of each painting open a space of oneric imaginative reverie for the viewer, a space of suggestion and poetic association rather than of targeted response. Moreno's paintings thus create a subjective dialogue between the artist and the viewer based on a structured provocation of the currents of the imagination.





En busca de la línea



Ribera
1999
Acrílico / lienzo. 150 x 210 cm



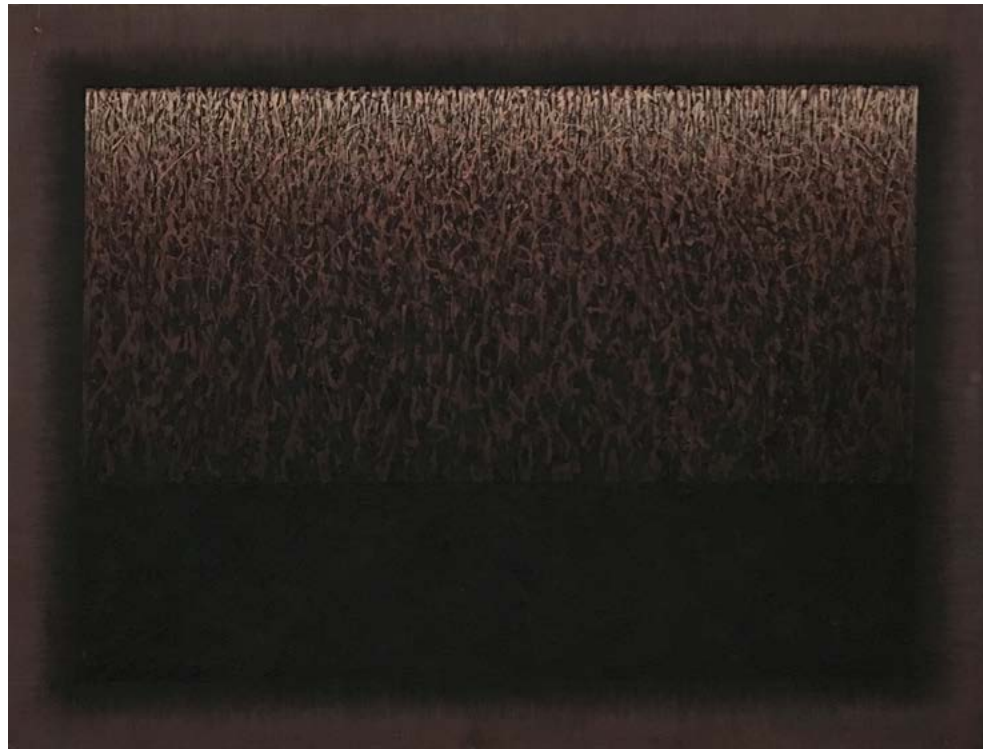
Ribera. Tierra
1999
Acrílico / lienzo. 150 x 210 cm



Desde El Dorado. Horizontes
2003
Acrílico / lienzo. 141 x 172 cm



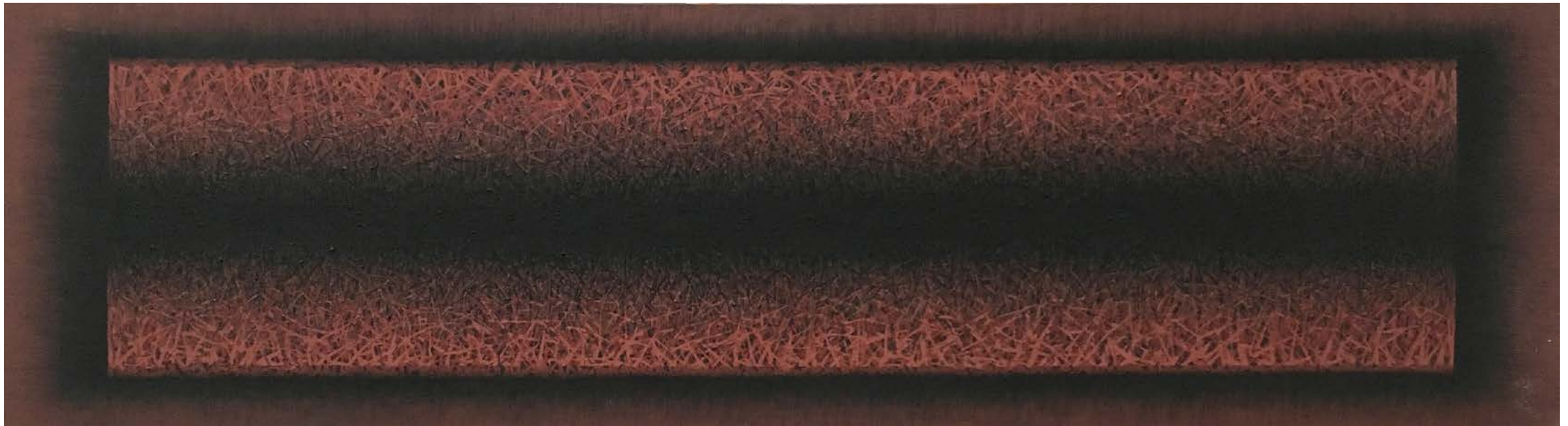
Desde El Dorado
2003
Acrílico / lienzo. 131 x 140 cm



Ribera
1999
Acrílico / lienzo. 90 x 120 cm



Desde El Dorado
2003
Acrílico / lienzo. 161 x 146 cm



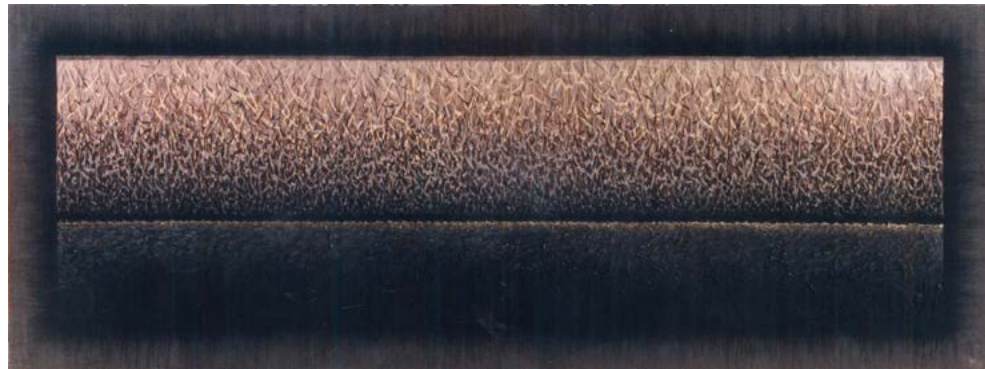
Hendido
1996
Acrílico / lienzo. 66 x 240 cm



Horizonte partido
2001
Acrílico / lienzo. 90 x 40 cm



Desde El Dorado. Horizonte 3
2001
Acrílico / lienzo. 70 x 200 cm



Desde El Dorado. Horizonte 4
2001
Acrílico / lienzo. 70 x 200 cm



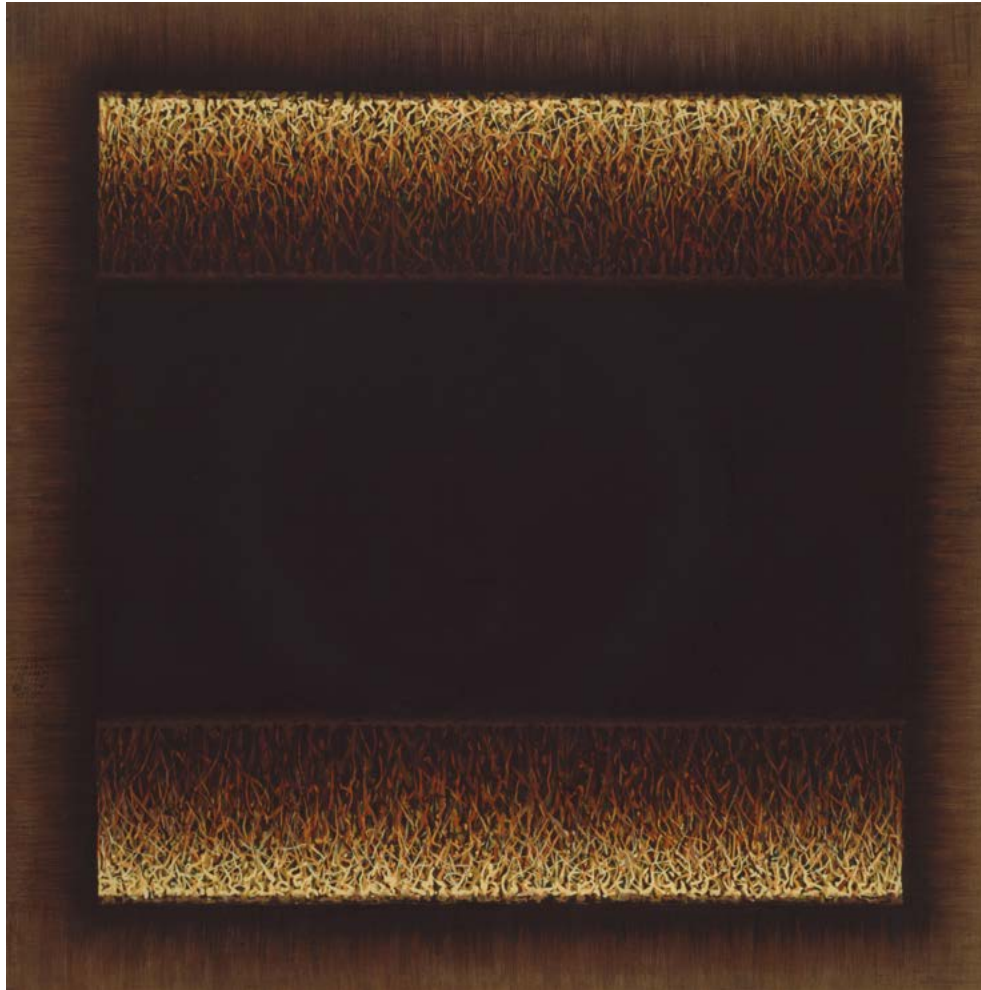
Desde El Dorado. Horizonte 5
2001
Acrílico / lienzo. 70 x 200 cm



Desde El Dorado. Horizonte 6
2001
Acrílico / lienzo. 70 x 200 cm



Desde El Dorado. Horizonte 7
2001
Acrílico / lienzo. 70 x 200 cm



Desde El Dorado
2001
Acrílico / lienzo. 110 x 110 cm



Desde El Dorado
2001
Acrílico / lienzo. 110 x 110 cm



Desde El Dorado
2001
Acrílico / lienzo. 110 x 110 cm



Desde El Dorado
2001
Acrílico / lienzo. 110 x 110 cm



La temperatura del color



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
2004
Acrílico / lienzo. 250 x 150 cm



De lo amplio a lo íntimo



Horizonte partido
2001
Acrílico / lienzo. 34 x 90 cm



Ribera
c. 1990
Acrílico / lienzo. 40 x 50 cm



Ribera
c. 1990
Acrílico / lienzo. 40 x 50 cm



Ribera
c. 1990
Acrílico / lienzo. 40 x 50 cm

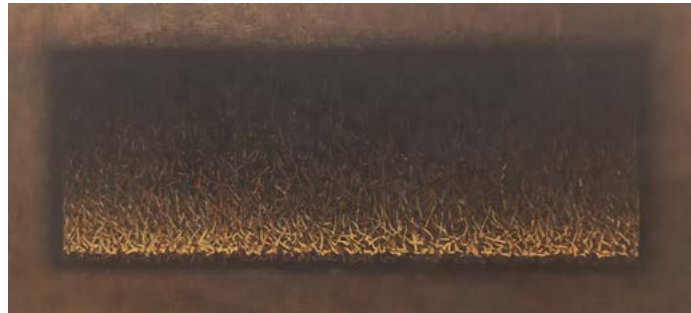


Desde El Dorado
2002
Acrílico / lienzo. 50 x 50 cm



Arriba y en la página siguiente
Desde El Dorado
2003
Acrílico / lienzo
Serie de siete obras, 60 x 60 cm c/u





Sin título
c. 2000

Acrílico / plancha de cobre y madera. 70 x 70 cm

◀ *Sin título*
c. 2000
Plancha de cobre y madera. 32 x 104 cm

Sin título
c. 2000
Acrílico / plancha de cobre y madera. 32 x 104 cm

Sin título
c. 2000
Acrílico / plancha de cobre y madera. 32 x 70 cm

Sin título
c. 2000
Acrílico / plancha de cobre y madera. 35 x 70 cm



Vista de la exposición Desde El Dorado. Amelia Moreno
2019. Espacio-Arte El Dorado



Biografía

Amelia Moreno
Quintanar de la Orden, 1947-2011

Nacida en Quintanar de la Orden, creció en la casa-fábrica de El Dorado que hoy alberga el espacio artístico donde la Fundación que lleva su nombre salvaguarda su obra y realiza la mayor parte de sus actividades. Tras crecer en este lugar emprendió un viaje vital y artístico que la llevó a vivir entre Madrid, Nueva York y Quintanar.

A lo largo de su carrera realizó exposiciones individuales en la Galería Edurne de Madrid y El Escorial, el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Museo Provincial de Ciudad Real, el Museo Nacional de Santa Cruz de Toledo, La Casa de las Conchas y la Galería Rayapunto, ambas de Salamanca, la Espai Miquel Gaspar de Barcelona, las galerías Westbroadway y Barbara Walter de Nueva York, las October y Belgrave de Londres, y las Villalar, Noés, Lázaro y Puntal de Madrid, entre otras.

Además, participó en numerosas exposiciones colectivas entre las que se incluyen muestras organizadas por las galerías Edurne, Ángela Sacristán, Luna 30 y Multitud de Madrid, el Espai Hartung de Menorca, los espacios neoyorquinos de la VA & B Gallery, la Intar Gallery y el First Women's Bank, y la exposición Libros de Artistas de la Biblioteca Nacional de Madrid, entre otras. Fue miembro fundador del colectivo Familia Lavapiés, que fue incluido en la exposición Desacuerdos del MACBA de Barcelona en 2005.

En la última etapa de su vida trabajó en la creación de la Fundación Amelia Moreno, el Espacio-Arte El Dorado y los Encuentros de Artistas como apuesta de futuro para su obra, su recuerdo y el arte contemporáneo.

enfocues
colección de
monografías



Ayuntamiento
Quintanar de la Orden

ESPACIO-ARTE EL DORADO
FUNDACION AMELIA MORENO