
AMELIA**AM**ORENO

CUERPO PAISAJE UNIVERSO

1947

2011



AMELIA**AM**ORENO





AMELIA MORENO

CUERPO PAISAJE UNIVERSO

1947
2011





ESPACIO-ARTE EL DORADO
FUNDACION AMELIA MORENO















CATÁLOGO

Octubre de 2017

Edita

Diputación Provincial de Toledo

Coordinación editorial:

Julio Porres de Mateo

Proyecto expositivo

Manuela Sevilla

Diseño y maquetación

Ddígrafo

Fotografías

Angel Serrano

Enrique Carrazoni

Enrique Maté

Familia de Lavapiés

Impresión

Artes Gráficas San Miguel

© de la edición: Diputación provincial de Toledo

© del texto: sus autores y propietarios

© de las imágenes: sus autores y propietarios

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.

Depósito legal: TO 786/2017

Impreso en España

EXPOSICIÓN

Museo de Santa Cruz. Toledo

Del 25 de octubre de 2017 al 7 de enero de 2018

Organizan

**Consejería de Educación, Cultura y Deportes
de la JCCM. Viceconsejería de Cultura**

Fundación Amelia Moreno

Colaboran

Diputación Provincial de Toledo

Ayuntamiento de Quintanar de la Orden,

Concejalía de Educación y Nuevas Tecnologías

Comisariado

Manuela Sevilla

Coordinación Técnica y dirección de montaje

Servicio de Archivos, Museos y Exposiciones

JCCM

Museo de Santa Cruz

Documentación fotográfica

Enrique Carrazoni

Enrique Maté

Darío Corbeira

David Cohn

Gráfica

HCjeasi

Seguros

XL CATLIN-On Cover

Transporte

Muebles José Ángel, S. L.

ÍNDICE

17	ÁLVARO GUTIÉRREZ PRIETO, presidente de la Diputación Provincial de Toledo
18	ÁNGEL FELPETO, consejero de Educación, Cultura y Deportes
19	JUAN CARLOS NAVALÓN, alcalde de Quintanar de la Orden
	CATÁLOGO DE OBRA
23	Cuerpo, paisaje, universo. MANUELA SEVILLA
	COMENTARIOS A LA OBRA
66	Deconstrucción poética del cuerpo. MANUELA SEVILLA
82	Un paseo por la escritura de Amelia Moreno. JAVIER RUBIO NOMBLOT
98	Amelia Moreno en la U.P.A., en La Familia Lavapiés y después. DARÍO CORBEIRA
112	AMELIA. Historia de un viaje. ENRIQUE CARAZZONI
120	Amelia Moreno: Madrid, Nueva York, Quintanar. DAVID COHN
138	BIOGRAFÍA
140	BIBLIOGRAFÍA

EL TRIÁNGULO DE LA CREATIVIDAD

ÁLVARO GUTIÉRREZ PRIETO, presidente de la Diputación Provincial de Toledo

Madrid, Nueva York y Quintanar de la Orden forman, gracias a Amelia Moreno, un verdadero triángulo de la creatividad, con la Mancha toledana, el corazón de nuestra provincia, en el centro de ese espacio imaginario labrado durante décadas por una de nuestras artistas más internacionales.

La trayectoria vital de la quintanareña Amelia en estas tres ciudades ha generado, no solo una obra fecunda y de gran prestigio, sino que ha sido el hilo conductor de su gran proyecto artístico que es el Espacio-Arte El Dorado, ubicado en una antigua fábrica de licores de su localidad natal, y que se ha convertido en poco más de una década de existencia en un lugar de encuentro imprescindible del arte contemporáneo, que es digno de visitar y conocer.

Aunque nos dejó hace seis años, su legado artístico es inmenso pero mucho más es su compromiso con el arte, con su tierra, con su deseo de que la Mancha toledana pudiera formar parte del mapa creativo de España, a través de la labor de su fundación, que promueve el arte contemporáneo y da cabida en ese espacio mágico de El Dorado a creadores de todas las tierras, sin más fronteras que su propia visión artística.

Un empuje creador que vamos a tener la oportunidad de disfrutar y apreciar en una retrospectiva de su obra que se podrá contemplar en el Museo de Santa Cruz, en Toledo durante los meses de octubre y diciembre de 2017 y que cuenta con la colaboración y el impulso de la Diputación de Toledo.

Una gran oportunidad para que la figura de esta mujer toledana comprometida con el arte y el progreso llegue al gran público y, especialmente, a los más jóvenes, porque estoy convencido de que la antorcha creativa de Amelia no solo va a alumbrar las salas del antiguo convento de Santa Fe sino también la admiración de muchas de las personas que se acerquen a conocer y descubrir su pintura y su forma de ver el mundo.

Espero que este catálogo que tienen en sus manos sirva para que puedan recorrer sin perderse ningún detalle el mundo creativo e imaginario de Amelia, el mejor regalo que nos pudo dejar para la posteridad.

ÁNGEL FELPETO ENRÍQUEZ, consejero de Educación, Cultura y Deportes

La contemplación de la obra artística es un viaje. De regreso de ese viaje, nuestra concepción del mundo nunca es la misma que era antes de la partida. Sumamos visiones, emociones, conocimiento. El arte agrega, profundiza y aporta luz, sobre todo, a esos ámbitos de la realidad más difíciles de comprender, que se ocultan bajo una verdad solo aparente o que esconden matices no perceptibles más que a través de la mediación del artista.

Hay, por tanto, un importante componente crítico en la obra artística, puesto que lo que nos ofrece su visión es una nueva concepción de las cosas, una nueva interpretación de lo que son los postulados sobre los que se asienta la verdad.

Una función destacada dentro de este proceso de cambio de visión y de pensamiento que ofrece el arte lo tiene la pintura, expresión en que la personalidad de los creadores y creadoras tiene un cauce de diferenciación más marcado que otras artes.

Lo que presentamos en este catálogo constituye un claro ejemplo de lo que dicho: la percepción de la obra pictórica de Amelia Moreno es el inicio de un camino que concluye en una noción muy diferente de muchos aspectos de la realidad. Estamos ante la obra de una mujer enérgica y sensible. Nos hallamos ante las ondas de una voz propia, singularísima, de una artista con ambición, compromiso ético y social, y, sobre todo, talento creativo. Todo ello se une en la construcción de un discurso personal con el que se aspira a cambiar el mundo por medio del conocimiento de nosotros mismos y de la realidad histórica a la que pertenecemos.

Los logros de eso que se ha venido llamando *la Revolución Silenciosa de las Mujeres* son muchos, pero los que quedan pendientes no son menos. Y la importancia de unos y de otros no solo se mide en número, sino también en valor cualitativo. Por ello, es fundamental que vayamos a las raíces de la desigualdad, para que logremos arrancar ese cepellón de mala hierba y que no vuelva a crecer nunca más.

Lo que nos propone Amelia Moreno es una visión total, que abarca cuestiones sociales, emocionales, de reflexión y de acción. Su propuesta es cuestionarse todo lo establecido con respecto al papel de la mujer en la esferas biológica y espiritual, en los planos personal y social, en el campo del intelecto y en el del sentimiento.

Por lo tanto, el viaje que nos propone esta artista es sinuoso y largo, pero también fascinante, como lo es su estilo y su propuesta expresiva.

Considero que todos debemos felicitarnos por la edición de este catálogo, con el que avanzamos en ese proceso de pedagogía social que es la cultura, con el que contribuimos a mejorar la realidad a la que pertenecemos y, con ello, nos mejoramos a nosotros mismos.

JUAN CARLOS NAVALÓN, alcalde de Quintanar de la Orden

El incomparable marco del Museo de Santa Cruz de Toledo va a albergar la muestra artística de una de nuestras mejores embajadoras: Amelia Moreno Rosillo. Hija de Quintanar de la Orden, su pueblo natal, al que nunca olvidó en su vida terrenal y al que rindió un inmenso honor creando para la posteridad —gracias a la Fundación que lleva su nombre y en las emblemáticas instalaciones industriales de su familia— uno de los mejores espacios donde todos los años en el mes de septiembre se realizan encuentros repletos de actos artísticos, literarios y musicales considerados de los más importantes de nuestra región: el Espacio Arte El Dorado.

Amelia Moreno forma parte del patrimonio cultural de Quintanar de la Orden, y esta Muestra es una ocasión perfecta para reivindicar su obra y su figura. Por ello, este Ayuntamiento no dudó en acudir a la llamada de David Cohn para rendirle un homenaje merecido y oportuno.

Quiero agradecer a las distintas Administraciones, Junta de Comunidades, Diputación Provincial, Museo de Santa Cruz de Toledo y Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Quintanar sus apoyos decididos en esta muestra retrospectiva que perdurará en el tiempo como una magnífica manifestación del agradecimiento perpetuo hacia la figura de Amelia y su legado que no dudo será valorado tanto por especialistas del mundo del arte como por profanos. Sin duda, una mancha universal que amó a su tierra natal —de cuyo nombre sí quiso acordarse— y la escogió para depositar su obra.

Gracias Amelia.



AMELIA**AM**ORENO

CUERPO PAISAJE UNIVERSO

1947
2011



CUERPO, PAISAJE, UNIVERSO
MANUELA SEVILLA

*Hay que dormirse arriba en la luz.
Hay que estar despierto abajo
en la oscuridad intraterrestre,
intracorporal de los diversos cuerpos
que el hombre terrestre habita:
el de la tierra, el del universo,
el suyo propio.*

MARÍA ZAMBRANO

Esta exposición pretende reunir un grupo de obras representativas de las investigaciones pictóricas realizadas por Amelia Moreno. Son mostradas por vez primera todas las series interrelacionadas entre sí que es como mejor se comprenden. He intentado solamente seguir poco a poco sus huellas, en un intento de acercarme al misterio de sus pinturas, trabajadas desde esa fuerza interior que la caracterizaba e intentando abordarlas.

Si el universo contiene todo lo que existe y la mayor parte del mismo está vacío, Amelia como hubiera hecho cualquier científico ha intentado acercarse a él en pequeños fragmentos, arrancándolos de la luz y de la sombras para mostrárnoslos y hacerlos visibles. Allí todos los cuerpos se mueven por la gravedad, esa fuerza de atracción producida entre ellos y que consiguen mantener este gran planeta azul alumbrado por los haces de luz de las estrellas.

Obras abstractas que veremos cómo han ido conformándose desde su propio interior y cuerpo minúsculo hasta proyectarse en los paisajes habitados por la luces y las sombras con los que consigue mimetizarse, para al final disfrutar plenamente de ese hueco de vacío que supo rellenar de fragmentos flotantes suspendidos y que visualmente nos atraen e incitan a intuir ese movimiento de gravedad.

Al atravesar cada una de las salas iremos descubriendo cómo ha funcionado todo; una primera sala sustentada por la palabra CUERPO, una segunda por la palabra PAISAJE, y una tercera por la palabra UNIVERSO. La sala mirador de la palabra SER y al final aparecerá el VACIO de sus últimos cuadros de «Territorio marcado» suspendidos como telarañas.

Espero que disfrutéis de la exposición.



Horizontal Light

120 x 90, acrílico s/lienzo, 1995



Sin título

132 x 132, acrílico s/lienzo, 2005



Sobre territorio oscuro
200 x 200, acrílico s/lienzo, 2005



Sobre territorio oscuro
200 x 200, acrílico s/lienzo, 2005



Sin título

65 x 54, acrílico s/lienzo, 1974



Sin título
100 x 80, acrílico s/lienzo, 1974



Filamento 4

70 x 40, lápiz carbón s/papel, 1994



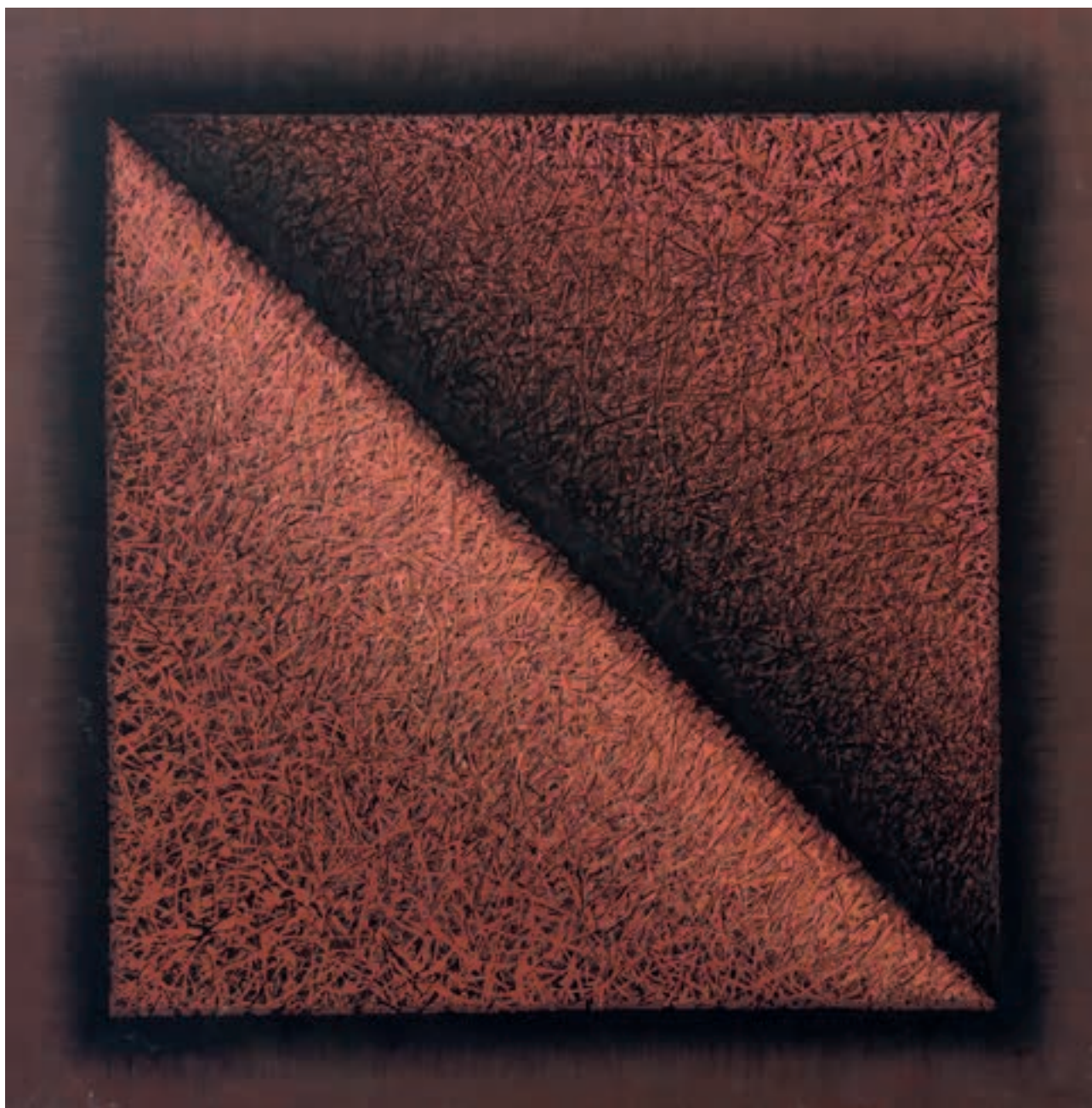
Filamento 7

70 x 40, lápiz carbón s/papel, 1994



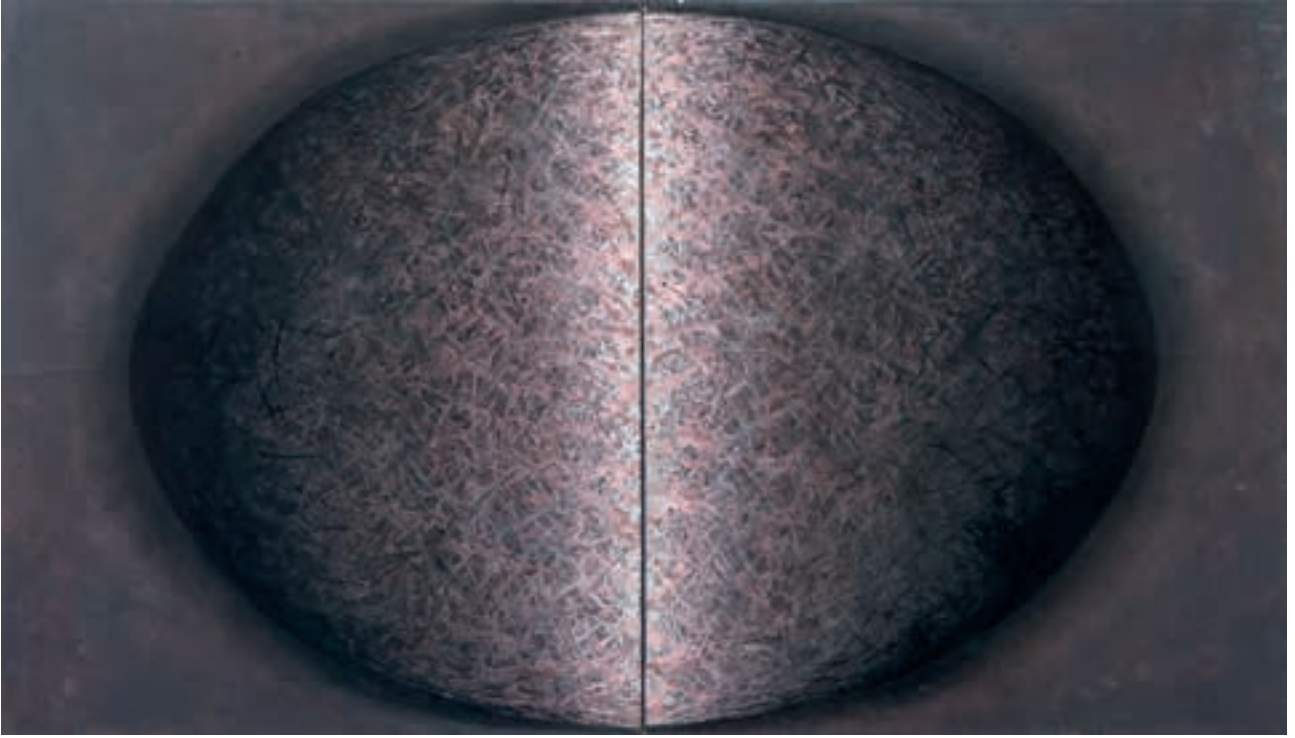
El brazo de Casilda 2

132 x 132, acrílico s/lienzo, 1997



El brazo de Casilda 3

132 x 132, acrílico s/lienzo, 1997



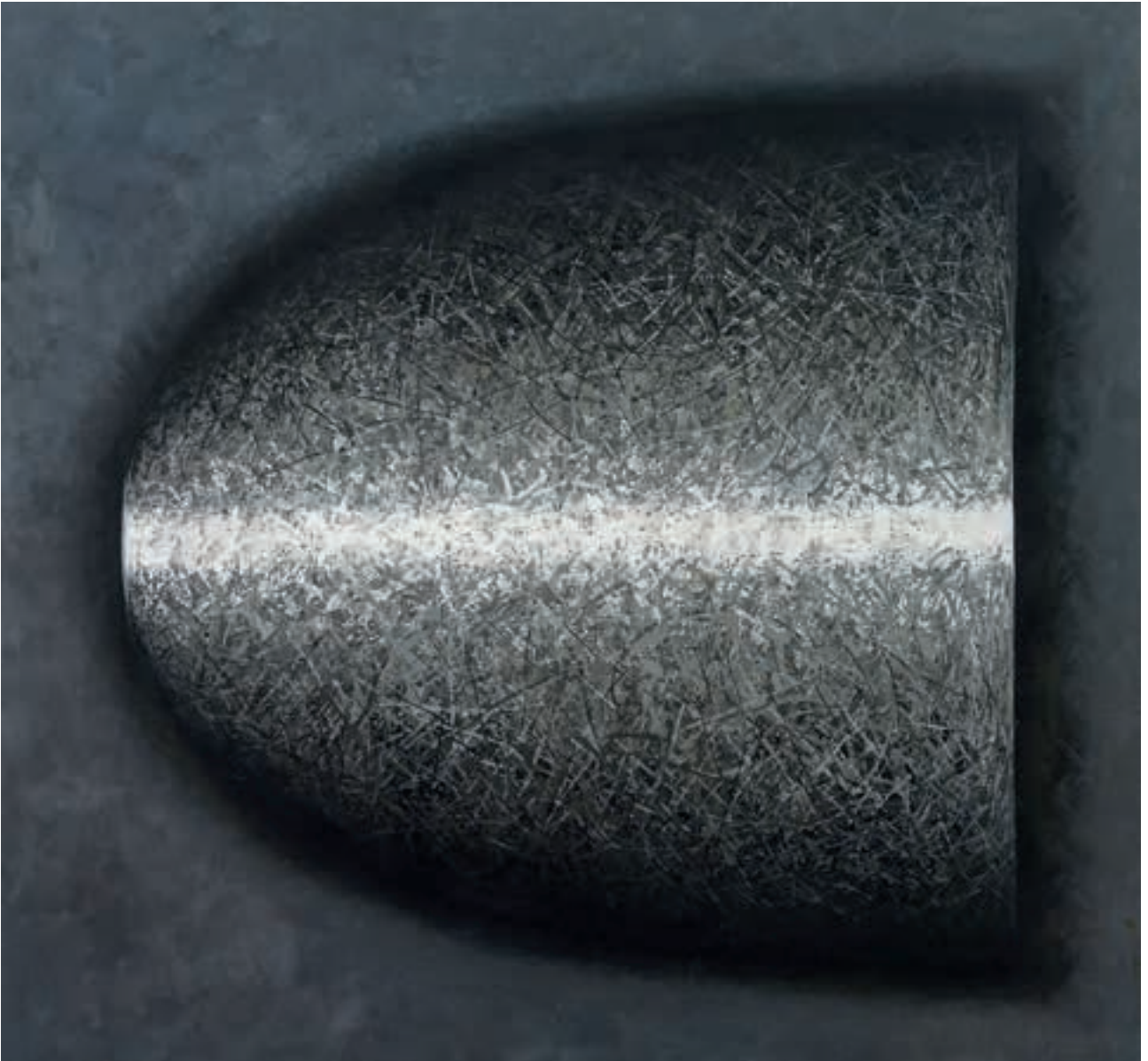
Two Halves

76 x 133, acrílico s/lienzo, 1985



Sin título

140 x 130, acrílico s/lienzo, 1995

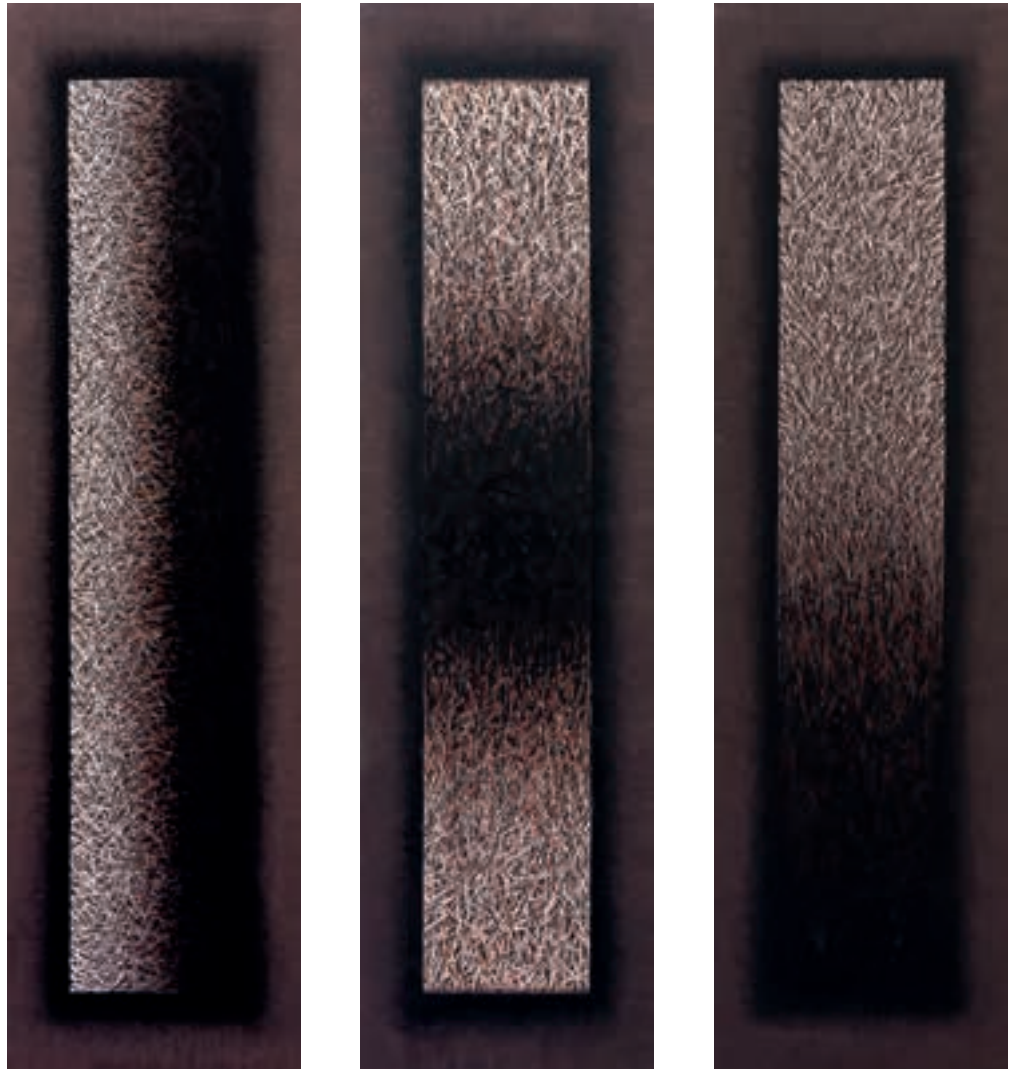


Sin título

131 x 141, acrílico s/lienzo, 1995



Culotura
93 x 50, técnica mixta, 1977



Fragmento calcinado 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7
146 x 40, acrílico s/lienzo, 1996



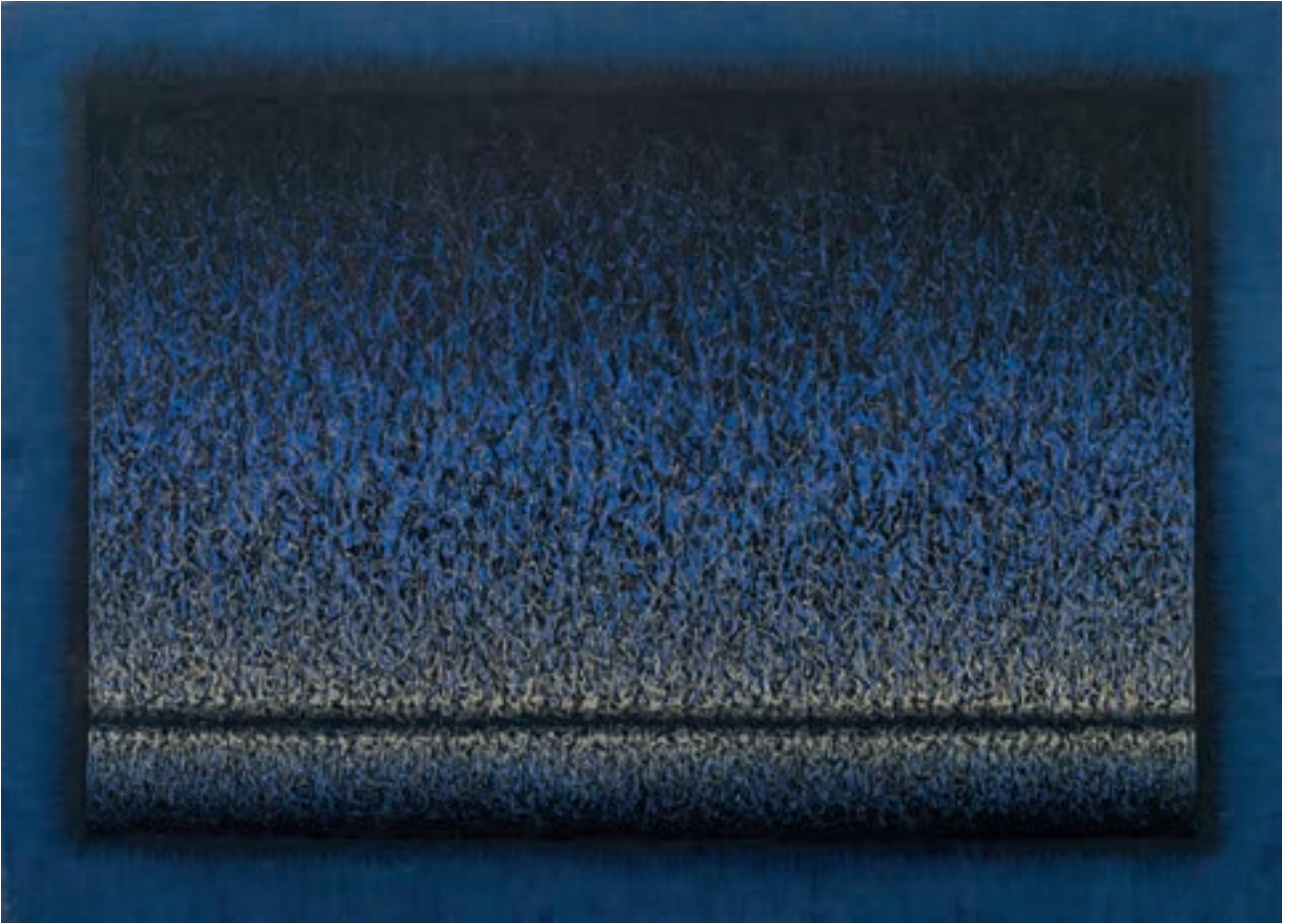


Desde El Dorado
250 x 150, acrílico s/lienzo, 2004



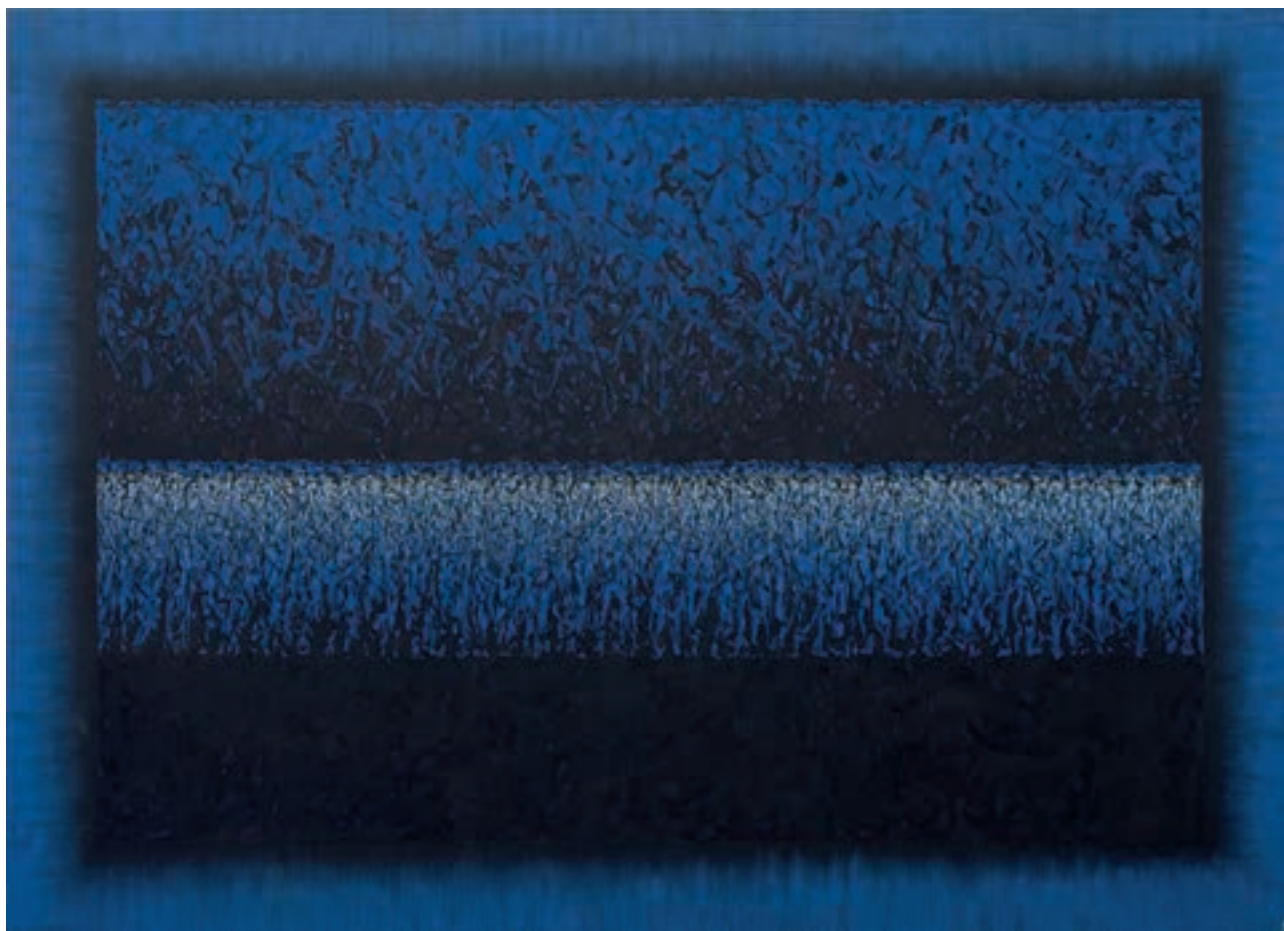
Ribera

90 x 120, acrílico s/lienzo, 1999



Ribera Noche Añil

150 x 210, acrílico s/lienzo, 1999



Ribera

150 x 210, acrílico s/lienzo, 1999



Desde El Dorado
60 x 60, acrílico s/lienzo, 2003



Desde El Dorado
60 x 60, acrílico s/lienzo, 2003



Desde El Dorado
60 x 60, acrílico s/lienzo, 2003



Desde El Dorado
60 x 60, acrílico s/lienzo, 2003



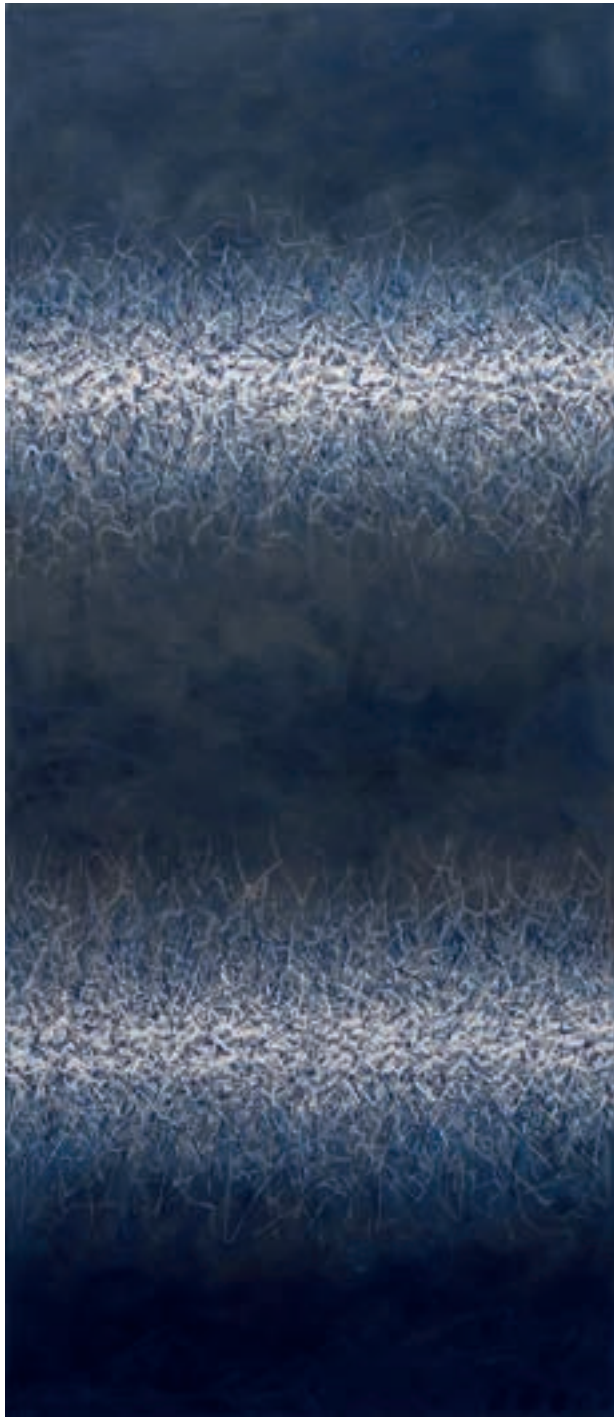
Desde El Dorado

70 x 200, acrílico s/lienzo, 2005



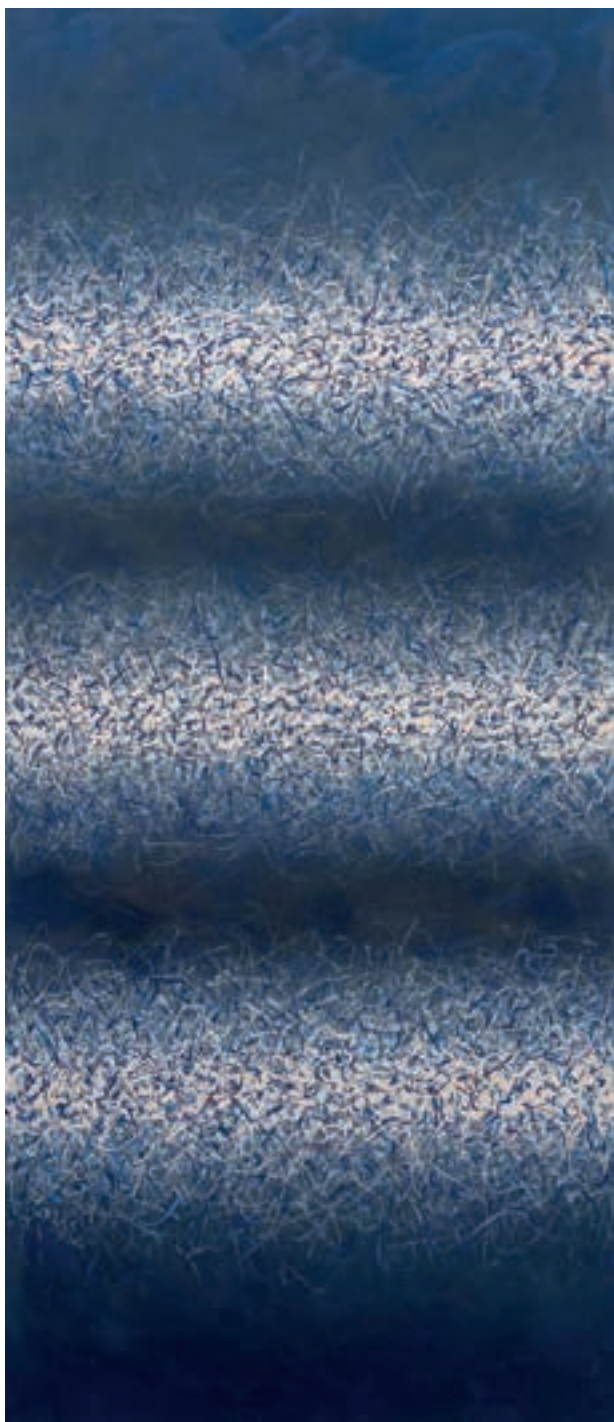
Desde El Dorado

70 x 200, acrílico s/lienzo, 2005



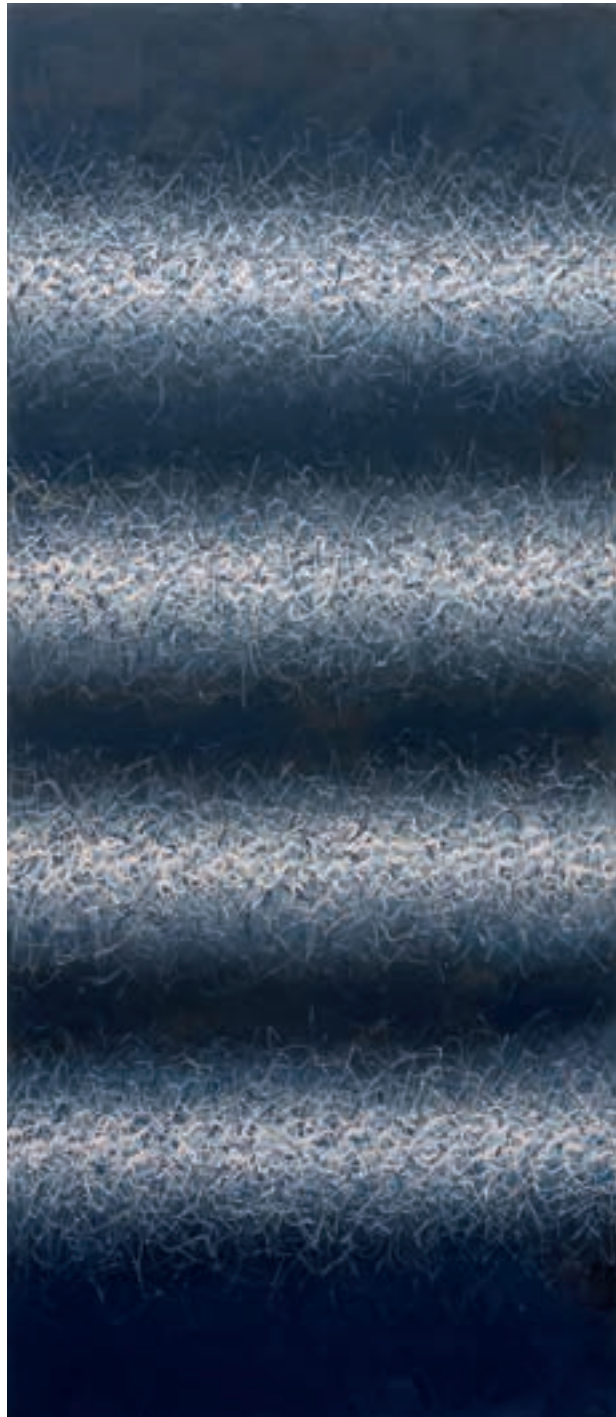
Hendido 2

66 x 240, acrílico s/lienzo, 2005



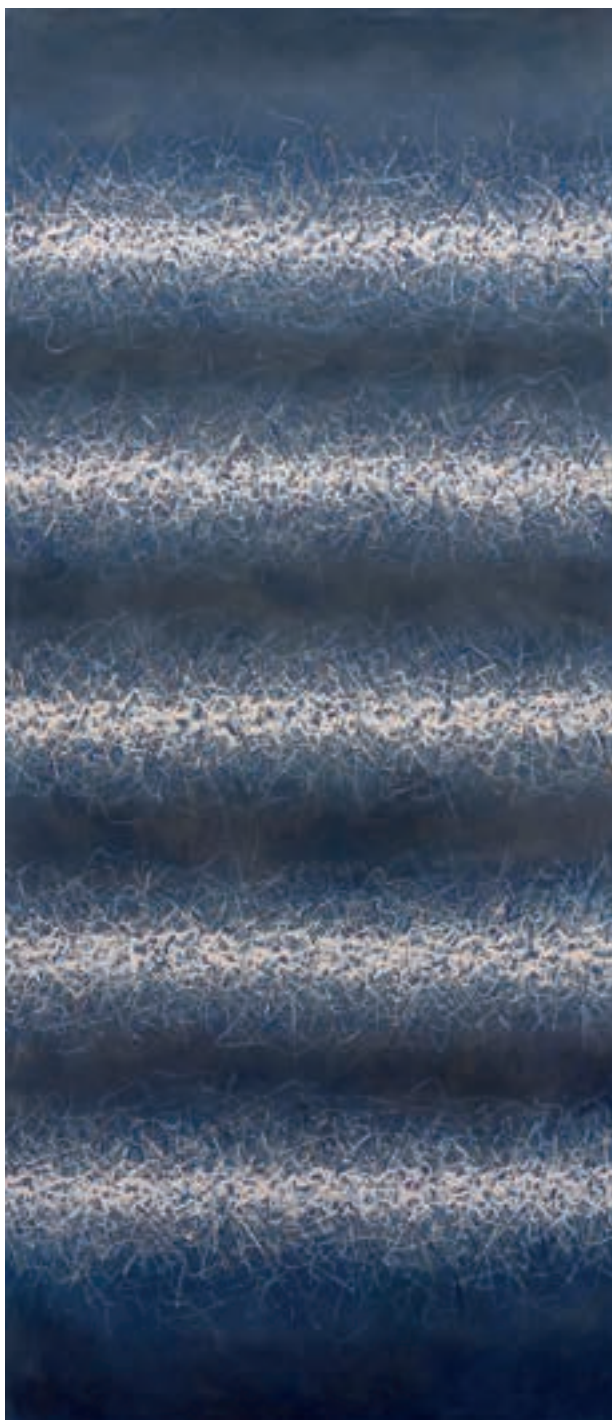
Hendido 3

66 x 240, acrílico s/lienzo, 2005



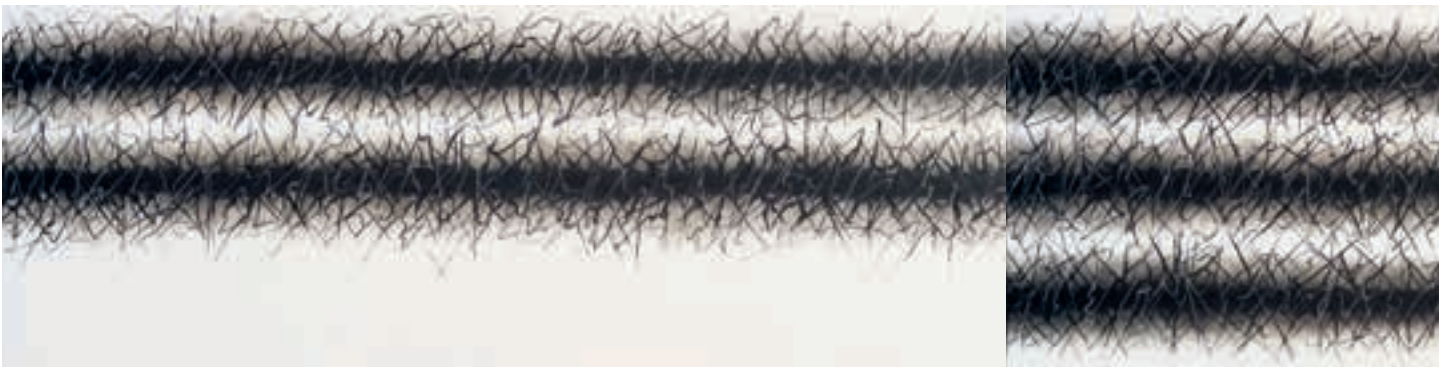
Hendido 4

66 x 240, acrílico s/lienzo, 2005



Hendido 5

66 x 240, acrílico s/lienzo, 2005



Irida

73 x 600, acrílico s/lienzo, 2005



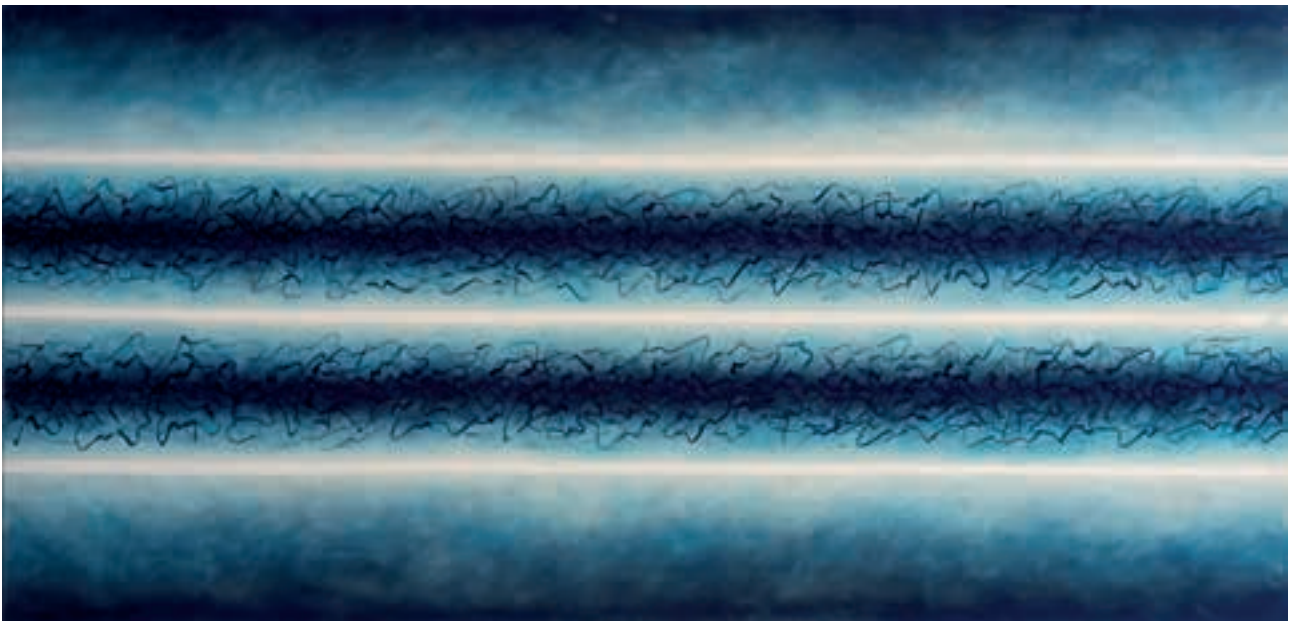


Apertura 1, 2, 3 y 4

66 x 240, acrílico s/lienzo, 2005

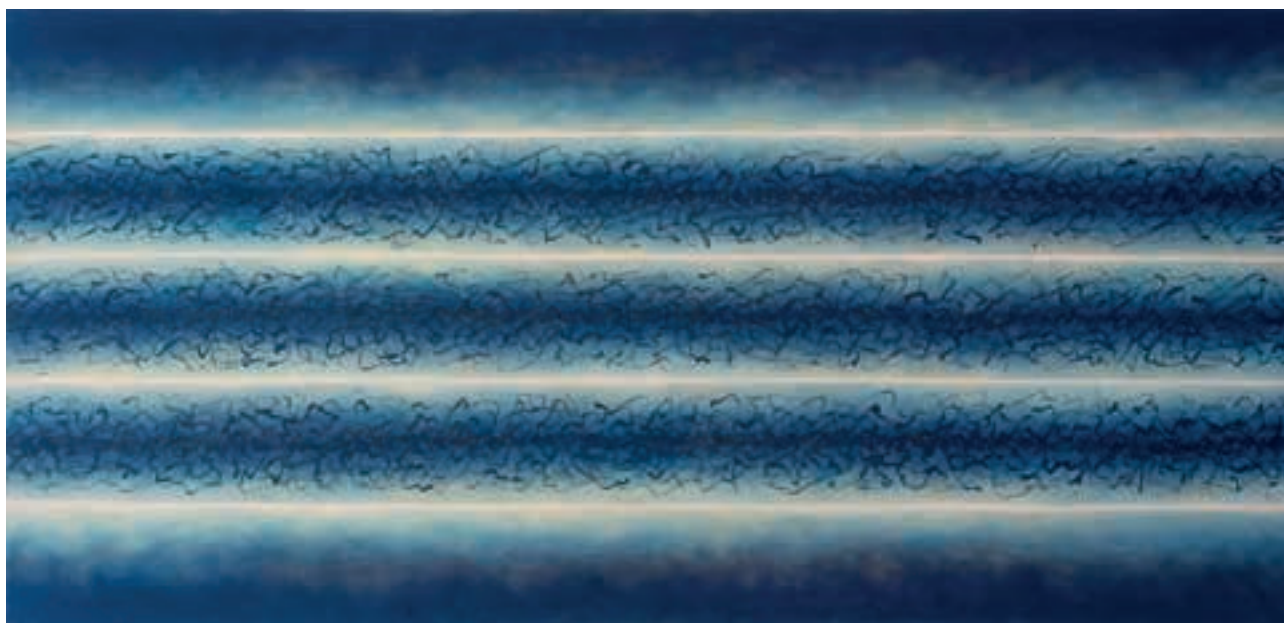


Territorio marcado
80 x 321, acrílico s/lienzo, 2005



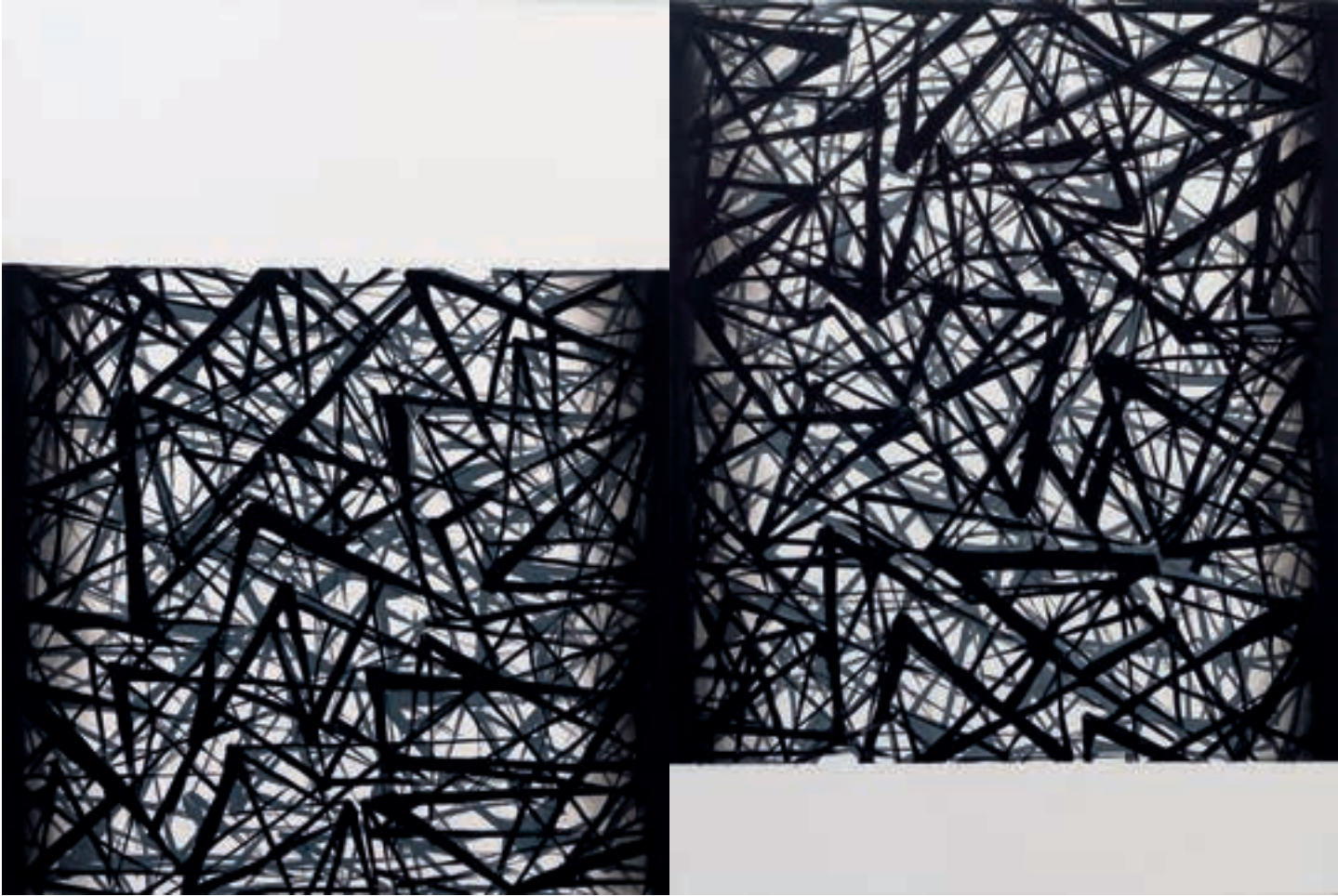
Sin título

90 x 190, acrílico s/lienzo, 2005



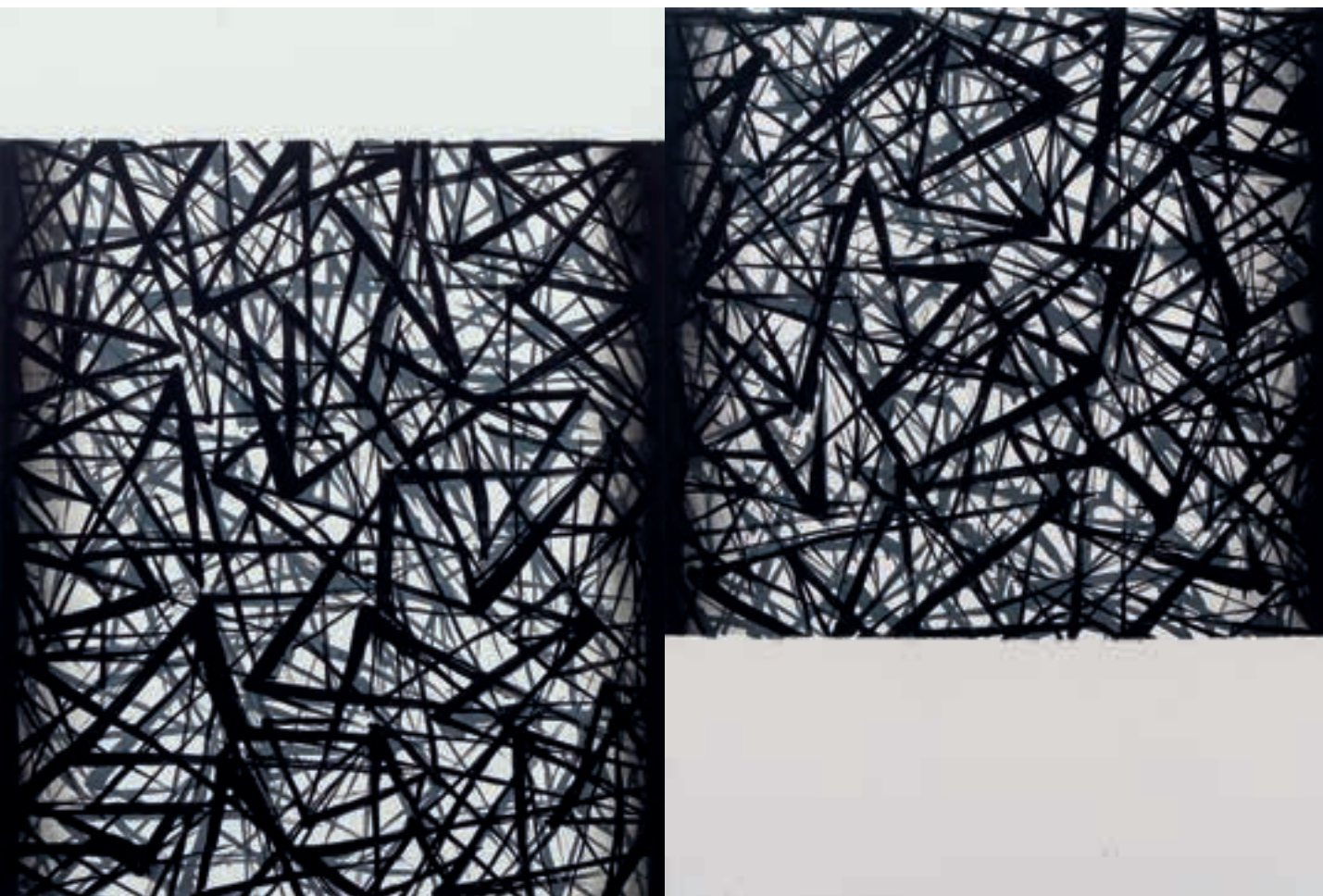
Sin título

90 x 190, acrílico s/lienzo, 2005



Territorio marcado

80 x 250, acrílico s/lienzo, 2005





Sobre territorio oscuro
129 x 232, acrílico s/lienzo, 2009



Sobre territorio oscuro
200 x 200, acrílico s/lienzo, 2009





AMELI**AM**ORENO

COMENTARIOS A LA OBRA

Deconstrucción poética del cuerpo

MANUELA SEVILLA

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. El color, necesidad de luz, de iluminar esa oscuridad.

Luz que me entrega sombra. Más caligrafía que goteo. Pincelada rápida que toca la tela. Gesto frío, controlado y, sin embargo agresivo y esto último me hace dudar de que el control sea completo.

Intentar controlar el accidente es sólo un sueño, al final del proceso la tela me entrega siempre una imagen que me inquieta, me sorprende y, sin embargo, reconozco como mía.

Rendija, ventana, rotura o salida al fondo del cuadro. Un espacio que se intuye lejano, inmenso y vacío. 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. Las claves más importantes, son invisibles.

AMELIA MORENO

La función de la pintura ha sido fundamental en la vida española, acompañándonos siempre en los momentos más difíciles de nuestra historia a expresar lo que sentíamos; y esto es también en cierta forma lo que le sucedió a Amelia, siendo para ella la pintura su regocijo en los momentos más duros de su trayectoria vital.

La sensibilidad casi siempre se perfila en el arte, terminando en pintura o poesía, esa que la inteligencia creadora se encarga de recoger, y que tiene tantos corredores y pasajes secretos compartidos que tan sólo algunos artistas recorren y pueden percibir. Todos estamos afectados por los misterios de la comunión entre los seres, en un invisible que nos trasciende; sueños, delirios y pensamientos son siempre conmovidos y sostenidos por el esplendor de las luces y las formas.

Para ella pintura y vida era una misma cosa, ya que unía toda su sensibilidad a los fantasmas que iban aflorando en los distintos momentos de su trabajo, siendo consciente de que en todo había un subyacente lado oscuro.

En oposición a otras artistas que abandonaron el lienzo para dedicarse a reivindicar a través de la acción o la performance, Amelia debido a las particularidades concretas del contexto español fue una pintora a las que las cosas le sucedieron al revés, dejando de activar lo que fue su espacio real y tiempo vivido en los 70 para volver al lienzo, dejando el videoarte, el happening o la performance con los que reivindicó y visualizó los derechos sociales, políticos y artísticos para buscarse a sí misma en el lienzo.

Pasados los años de activismo, la política para ella era lo que consideraba «el mal necesario»; ya que lo que tenía claro es que no valía sólo con lamentarse si se tenía el deseo de cambiar las cosas; había que involucrarse, no quedaba otra.

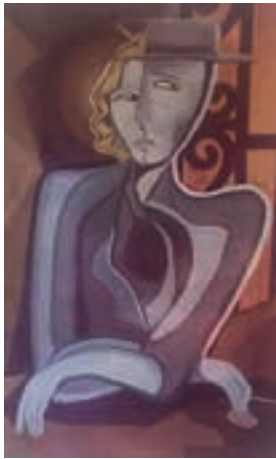
Es cierto que ejerció su vocación siempre con fuerza, ya que hasta entonces las mujeres habían estado condenadas a la rutina establecida por el entorno familiar, y como todos sabemos, a un ambiente que no incitaba por sí mismo a la creatividad. Se hizo necesario así desde el principio alejarse de él para tener posibilidades de adentrarse en la esfera artística. Siempre fue una mujer luchadora, aunque primero como he dicho, lo hiciera desde el activismo y más tarde desde la pintura propiamente dicha.

Una de sus cualidades siempre fue esa austeridad de la que solía partir, tanto de medios como de recursos, tanto en su vida como en su pintura, con el objetivo de mimetizarse con el paisaje de su entorno, donde el placer siempre estuvo por encima del dolor aunque a veces ambos se confunden. Fue en cierto modo algo visionaria, ya que intentaba en cada una de sus series y fragmentos repetidos razonar con las sombras hasta conseguir el objetivo de trasladarnos desde algún punto oscuro a un nuevo punto creador.

Aunque tuvo un compromiso firme con la historia relativamente reciente del paso de la dictadura a la democracia, con su posicionamiento crítico abordando múltiples cuestiones políticas desde una dimensión humana, ya desde sus inicios se comprometió con una postura feminista y activista siendo en esos tumultuosos años una artista radical, transgresora y provocadora dentro del ámbito español.

En los sesenta algunas artistas ya eran conscientes de que la historia del arte hasta entonces había formado parte de un discurso principalmente patriarcal y que la mirada masculina sobre el todo les negaba la capacidad de representarse a sí mismas, relegándolas a un lugar objeto cuyo resultado producía una domesticación de la mirada y una cosificación de lo femenino al omitir de forma natural el discurso artístico de las mujeres. Será en estos años cuando las artistas deciden reclamar apropiarse del propio cuerpo y representarlo en un intento de subvertir esa mirada masculina.

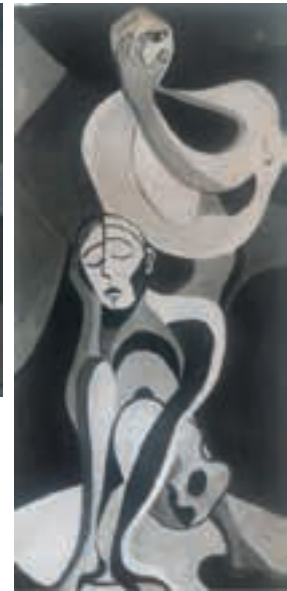
Es en su propio lenguaje plástico, único y casi marginal (como ocurriera igualmente con otras artistas), donde puede decirse en-



Amelia Moreno. 1972.



Amelia. Moreno. 1972.



Amelia Moreno. 1972.

contró la fórmula para visibilizarse dando respuesta a esa necesaria identidad, al igual que lo hicieran otras artistas de su generación, como Judy Chicago o Valie Export.

En sus obras de adolescencia ya plantea las dificultades de dedicarse a la pintura y el cuestionamiento de la figura femenina dentro del arte, visibilizando la dualidad de género en su retrato mitad hombre-mitad mujer en el que sostiene una paleta de pintor. La pregunta de reflexión sería, ¿cómo habría sido el arte si la mujer, en vez de inspiración y modelo, hubiese sostenido más tiempo el pincel?

Amelia siempre se consideró a sí misma una obrera de la pintura y como tal utilizó los símbolos, por un lado el mono de trabajo para asistir a algunas inauguraciones expositivas (como la de Pablo Picasso en Nueva York), y otras portando un sombrero bombín para poner de manifiesto el empoderamiento que necesitaban las creadoras en un mundo configurado por los hombres. En realidad rechazaba el sexismo con el que se construye la imagen de la mujer y se cuestionaba el papel de la figura femenina dentro y fuera del arte.

Esto se ve claro en el corto mostrado en la Galería Puntal de Santander en 1978, dentro de la serie *Culotura*. En él se intercambiaron los papeles de género intencionadamente y se refleja además una crítica a las galerías y el mercado del arte. Amelia se muestra a sí misma como artista-producto de venta al público, una mera mercancía. La artista simbólicamente se masturba con sus obras y las galerías la explotan despiadadamente. Si reflexionamos en la simbología, este sombrero tan inglés fue introducido en el siglo XIX por



Cartel expo *CULOTURA* Galería Puntal. Torrelavega. 1978.

Fotograma del corto realizado por A. Moreno. 1978.

un colono en la región andina y ahora es portado por la comunidad femenina para infundir honor y autoridad. En occidente es símbolo de masculinidad y al portarlo se muestra esa necesidad de empoderamiento y de sentirse respetada.

Pero lo que resaltaría es que tanto desde sus primeros trabajos de acción, como en los posteriores de carácter pictórico, se aborda el cuerpo desde posiciones cada vez más poéticas y fragmentadas. La mediación que tiene lugar a través del cuerpo, puede concebirse como un «viaje iniciático» hacia un lugar que no se conoce y que estará presente en toda la obra de Amelia.

Desde allí siempre intentará articular algo que nunca sabes a donde te lleva; a veces hacia paisajes, otras hacia arquitecturas corporales en relación con la naturaleza, pero siempre afectadas por la luz, o razonadas poéticamente con la sombra. Y es que tenemos que ser conscientes que la pintura como lenguaje no verbal nos conecta directamente con el inconsciente de la persona.

Así irá dándonos pistas con ese instinto que lleva a hacerlo a los artistas, y que los demás solo intentaremos leer siguiendo sus huellas. Es así como percibo en su trabajo esa búsqueda que partirá de un lugar íntimo a partir de determinado momento, y en un sentido no tanto erótico como poético, mostrándonos la fuerza de unión de lo femenino con la naturaleza y su energía vital.

En realidad, una invitación al espectador a otra forma de mirar en una sociedad en la que se ha olvidado de donde partimos, y en la que es posible experimentar este fenómeno perceptivo de la inherencia de lo vidente en lo visible, y saber qué donde vemos paisajes sentimos sin percibirlo cuerpo.



Acción sobre el aniversario de la muerte de Miguel Hernández. Pintadas en la ciudad universitaria. La Familia Lavapiés. 1976.



Artecontradicción. Cartel de la exposición, galería-librería Antonio Machado y fotomontaje expuesto. La Familia Lavapiés Madrid, 1975.



Porque ni el paisaje ni el cuerpo existen sin que el observador considere sus fragmentos de naturaleza susceptibles de contemplación, y Amelia nos invita a esa otra forma de mirar; a dejar de ser observadores pasivos e introducimos sin saberlo en esa pequeña parte aumentada de sí misma para experimentar la estética del paisaje como receptáculo del cuerpo acercándola a un universo infinito.

Por otro lado, enlazando con la historia del arte en la segunda mitad del siglo XX en España se dieron de forma muy patente toda una serie de contradicciones en el territorio social e intelectual. Amelia, tal y como nos explica en este mismo catálogo su compañero de grupo en la Familia de Lavapiés Darío Corbeira, luchó por todo lo que estaba sucediendo dentro del panorama artístico. Algunos artistas estaban siendo utilizados por el régimen para demostrar internacionalmente lo indemostrable, que España era un estado de libertad. Y esto para muchos era toda una contradicción, ya que con su forma de actuar se obviaba a muchísimos artistas exiliados por sus ideas republicanas que no podían volver a vivir aquí como Picasso. Y es que ahora, lo que estaba sucediendo es que muchos de los llamados informalistas estaban siendo invitados por Franco a participar en Bienales aceptando y cerrando los ojos voluntariamente a lo que significaba para los más comprometidos una neutralización de las movilizaciones de la sociedad civil y el alargamiento en la lucha por las libertades y la implantación de políticas culturales democráticas.

Pero estas políticas subversivas de oposición desarrollarían a la larga, una especie de control exacerbado de los artistas comprometidos y llegará un momento en el que Amelia se sentirá ahogada sin poder desarrollar sus necesidades de subjetividad, ya que eran mal



Catálogo expo individual. Galería Pinazo. Madrid. 1974.

vistas y estaban permanentemente reprimidas por los partidos en los que militaba. Esto hizo que fuera abandonando poco a poco las acciones directas y literales para ocuparse de la expresión y sus emociones fusionándolo todo con una gran fuerza en la pintura haciendo que poco a poco esta se desplace por sus contextos más íntimos hasta vincularse con los paisajes que la acogerán en cada momento.

Debemos situarnos en contexto concreto y recordar que a principios de los 50 lo más alto para una mujer era casarse, no pudiendo tener muchas aspiraciones a la formación y lo que es más grave, a veces ni siquiera poder negarse a concebir hijos. Planteamientos contra los que Amelia luchó siempre, y especialmente en su primera etapa en el barrio de Usera en Madrid donde vivía, ayudando a las mujeres cada tarde a conformar sus propios criterios.

En ese transcurrir del campo social al creativo, el propio cuerpo fue investigado por Amelia ya desde su primera andadura siendo el tema principal de sus dos primeras exposiciones individuales, una en el 74 en la llamada Galería Lázaro de Madrid y otra el 76 en la Pinazo de Valencia. Cuerpos-paisaje de colores suaves que dejan vislumbrar en ella una necesidad de exploración de sí, pero que no puede continuar analizando sin lo básico, la formación y la libertad de expresión para hacerlo, ya que en estos momentos no había información, solo una gran censura política. Es por esto que necesitó aparcarse en ella esa búsqueda interior y luchar por sus principios.

Pero se verá cómo más adelante, una vez abandonadas las reivindicaciones vuelve a buscarse en esos fragmentos del mundo que siempre fueron su preocupación y con una información mayor abordarlos hasta conseguir fundir identidad corporal, paisaje interior y exterior en cada uno de sus cuadros.

Comentaba a menudo que ella como artista nunca pintaba lo mismo, sino que se encontraba en una especie de bucle continuo,



En este díptico de su primera individual aparece escrito:

*Pintar-llorar en cualquier charco
uno mismo. Tal vez inerte mostrar
(olvidado-transido) el cuerpo como
una cosa.*



Amelia Moreno.
S/T. 65 x 54. 1976.



Amelia Moreno.
S/T. 100 x 100. 1976.

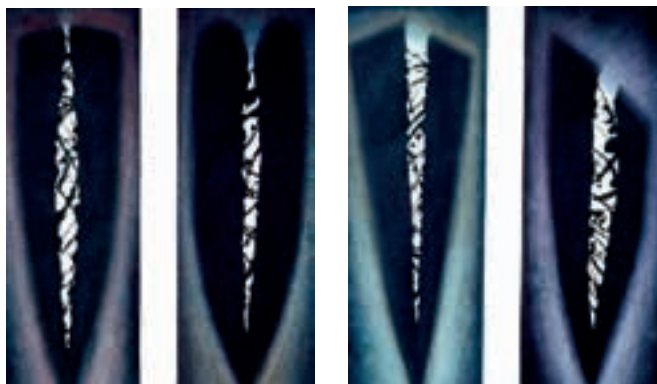
explorando los temas que desde el principio le habían obsesionado. Experiencias vitales que tenía la necesidad de plasmar sobre su relación con el todo, y sobre lo que éste le suponía de amenaza en cada momento. Cada serie era una revelación emocional y comunicativa que la empujaban a intentar comprenderse a sí misma, y en general a estar cada vez más cerca de la condición humana en el universo. En el fondo un impulso por revelar y acercarse a analizar las emociones, haciendo de ellas una descripción minuciosa del medio material y abstracto en el que se desenvuelven los individuos para encontrar una justificación de la vida unida a la muerte y la naturaleza, física o metafísicamente, incluso a la nada y a lo absurdo. En definitiva contradicciones de la estupidez humana insatisfecha.

El artista inventando cosas abstractas para sí nos ayuda a liberarnos de la angustia del existir ejercitando el placer de contemplar. Una relación entre el yo, las circunstancias y la pintura se hace presente continuamente llegando a través de la intuición a desvelar las evidencias del conocer más íntimo, e incluso interrelacionarlas con el universo a través de la luz y la sombra.

Al viajar a Nueva York y entrar en contacto directo con otras realidades artísticas, percibe de manera inconsciente, que las obras de la modernidad ahora son abordadas y concebidas como algo fragmentado. Nuestra forma de mirar ha cambiado así profundamente debido a los avances técnicos de las cámaras fotográficas y el cine,



Hannah Wilke. *That Fills Earth*.
Terracota. 1965.



Amelia Moreno. *Blades 1,3,5 y 2*. Acrílico sobre papel. 77 x 29. 1990.



Amelia Moreno. *S/T*. 96 x 195. 1980.



Robert Morthewell.

como después pondría de manifiesto John Berger¹. Además tenemos a Foucault reflexionando sobre el divorcio entre lenguaje y representación de la realidad, que para él establece esa frontera del paso del clasicismo a la modernidad contemporánea.

Pero para las artistas mujeres uno de los aspectos más importantes en estos años fue el descubrimiento del propio cuerpo como una

¹ *Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas.* John Berger.



Fran Kline. *Meryon*. 1960.



Amelia Moreno. *S/T*. Acrílico s/lienzo. 1987.



Mark Rothko. *Magenta, Black, Green on Orange*. 1949.



Amelia Moreno. *S/T*. 106 x 89. 1980.

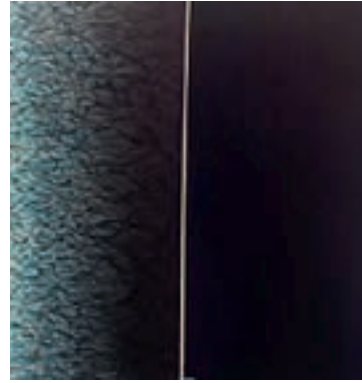
forma de expresión y un medio para la creación, como hiciera Cindy Sherman² al transformarse en otras identidades o Hannah Wilke³ al representar vulvas o vaginas. El cuerpo se convierte en un área central importante y un medio para lograr expresarse integrándolo en el trabajo personal, siendo la primera vez que esto sucede en el mundo del arte. Además, conocer a otras mujeres artistas fue un valor añadido al comenzar a producirse diálogos entre ellas.

2 SHERMAN, Cindy (N. York 1959) es una artista, fotógrafa y directora de cine estadounidense. Ha sido siempre una artista del ocultamiento, disfrazándose desde mediados de los setenta para emular fantasías pop. Durante los años setenta, Sherman jugó un papel preponderante en la reestructuración feminista del cuerpo, movimiento originado y mantenido por las mujeres.

3 WILKE, Hannah (N. York 1940-1993), artista. La mujer dejaría de ser un metro objeto en la historia del arte y para dar vuelta a aquella situación la vagina se convertiría en el elemento clave de su expresión artística reivindicativa. Una mujer comprometida con los tiempos que corrían y con temas sociales como la denuncia de la opresión de la mujer o el fanatismo feminista, la dignidad de la vida humana, el dolor, la enfermedad o la muerte.



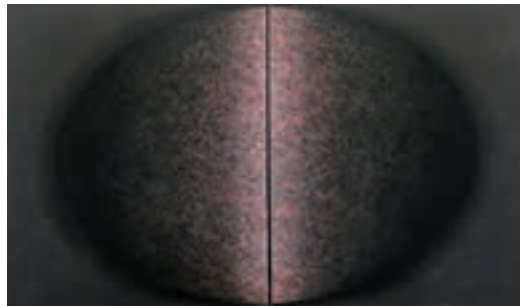
Barnett Newman. *Onement VI*. 1953.



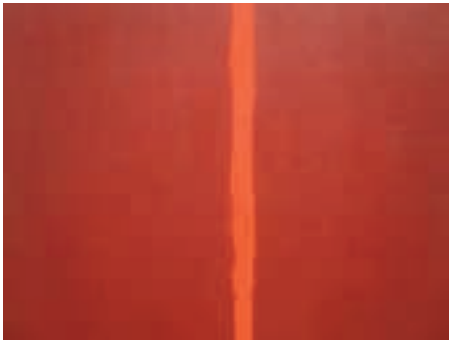
Amelia Moreno. *Sobre territorio azul*. 80 x 80. 2009.



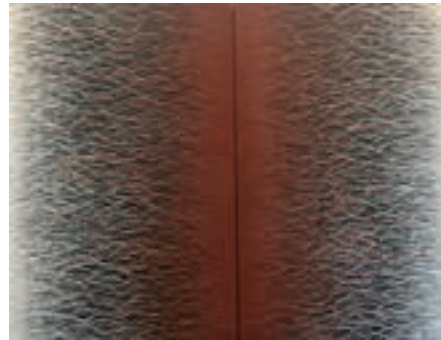
Barnett Newman. *The Promise*. 1949.



Amelia Moreno. *Two halves*. 76 x 133. 1985.



Barnett Newman. *Onement I*. 1948.



Amelia Moreno. *Almagre*. 120 x 160. 2005.

Todas las artistas femeninas vivieron un momento intenso creativamente hablando en esos años y continuaron así hasta bien entrados los 90. Pero será a partir de 1985 cuando comenzarán a dispersarse y sentir que han ido adquiriendo con su lucha cierta posición autónoma. Han hecho revolución y pueden delimitar su expresión



Amelia Moreno. Filamento. Carbón s/papel. 1994.



Doble. Acrílico s/lienzo. 2005.

artística y plástica utilizando su cuerpo si lo consideran necesario, para poder definir el arte después desde sus propios puntos de vista.

Durante su etapa neoyorquina explora toda la pintura de los expresionistas abstractos y se impregna de su fuerza, la misma fuerza que la llevó a intentar sobrevivir en los barrios marginales y artísticos de esa ciudad que lo engulle y devora todo. Paseó su ojo por la de todos, desde Robert Morthewell, Fran Kline o Mark Rothko..

Barnett Newman dejará inconscientemente una gran huella en ella como podemos comprobar en la construcción de series como *Almagre*, *Territorio Azul* o *Territorio Oscuro*.

Al volver a Madrid, al principio cada temporada y más tarde definitivamente, sus pinturas antes de colores vivos se tornan ahora cada vez más oscuras, complejas y fragmentadas; 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 paisaje. En esta exposición se expondrán por primera vez solamente ocho de ellos.

Pero todo esto no es casual, toda una serie de artistas nacidas a finales de los cuarenta se centraron ya consciente o inconscientemente en esta relación de corporalidad, física y espiritual con el lugar. Hay



Amelia Moreno. Autorretrato. 1992.


Ana Mendieta. *Body Tracks*. 1974.

muchos ejemplos pero uno claro sería Ana Mendieta⁴, que aunque centrada más en las acciones o performances que en la caligrafía de la pintura sentía esa común preocupación por explorar también su relación corporal con el lugar. Además comparten ambas un interés por la temática religiosa y las crucifixiones. Hay todo un paralelismo con la obra autorretrato de Amelia crucificada realizado en el 1992, para una exposición en la Escuela de Artes Aplicadas de Ávila. Todo para nuevamente intentar visibilizar el sacrificio que le supone a una mujer acercarse al arte, portando esta vez en una de sus manos el símbolo sexual de la mujer. Además es un retrato en el que se detectan las influencias del simbolismo de Klimt⁵ o Toorop, artistas que al haberse impregnado y dejado llevar por la cultura oriental en su época comenzaron a reconocer a la mujer su individualismo.

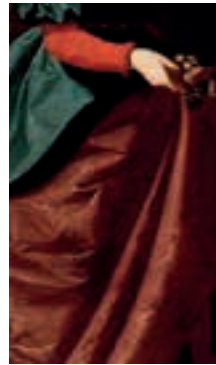
Junto a esta pieza clave, tiene otras también de carácter espiritual y de afirmación de su contexto de artista española como la serie

⁴ Artista fallecida en 1985 debido a una caída desde el piso 34, donde vivía. El estudio de Amelia se encontraba en el mismo barrio en Nueva York. Su pareja, el escultor minimalista Carl André, fue juzgado y absuelto del cargo de asesinato porque justo antes de su muerte los vecinos habían oído a la pareja discutir. El juicio salió en toda la prensa y su abogado describió la muerte como posible accidente o suicidio. Es una de las artistas más reconocidas del siglo XX.

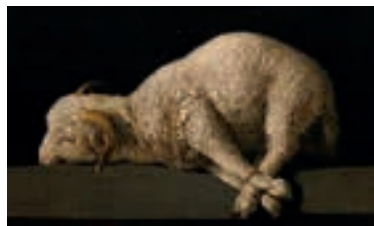
⁵ GOTTFRIED, Fleidel, *Gustav Klimt 1862-1918. El mundo en forma de mujer*, Benedikt Taschen, 1994, p. 14.



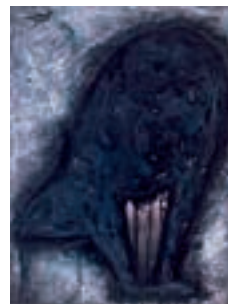
Amelia Moreno.
El brazo de Casilda. 132 x 132. 1997.



Zurbarán.
Santa Casilda.



Zurbarán.
Agnus Dei.



Amelia Moreno.
Agnus 2. 127 x 95. 1988.

denominada *El brazo de Casilda*⁶ y otras de la serie *Agnus* inspiradas en Zurbarán. Este sacrificio del cuerpo a la luz y ésta doblegándose a entrar en él sin destruirlo, fue una gran revelación para Amelia. Al igual que Zurbarán debió sentirse una artista anónima, y con el don natural también de tener la austeridad como camino.

Espiritualidad, cuerpo fundidos con el contexto, tanto natural como social ha sido una constante su obra, coincidiendo en esto con Ana Mendieta, solo que una mirando a la historia del arte español y la otra al contexto cubano.

6 MATEO Y ÁLVAREZ DE TOLEDO, Javier. *La vuelta a Toledo en 80 leyendas*, Toledo: D.B. Comunicación, 2007.

Santa Casilda era hija de un rey musulmán y ayudaba en secreto a los cautivos cristianos de su padre, llevándoles víveres a las celdas. Una noche en que Casilda acudía a su socorro diario, fue descubierta. Su padre la interpeló acerca de lo que llevaba escondido en el regazo de la falda, a lo que la muchacha respondió que eran flores; milagrosamente, las viandas fueron convertidas en rosas y la princesa se salvó.

*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. En mis cuadros hay ilusión, movimiento, relieve.*⁷ Amelia, 2008.

En España una de las primeras artistas en interesarse en el cuerpo femenino fue la donostiarra Esther Ferrer, que investigando el cuerpo y trabajando la desnudez ha intentado sustentar la idea de que las artistas deben emplear éste, no para afirmar la mirada del hombre sino para vehiculizar lo que las mujeres quieren expresar, hacer o decir. Es la única actitud que puede conseguir, según ella, provocar la reflexión del que mira y de esa manera poner el cuerpo en valor, cambiando o subvirtiendo la mirada del espectador.

Volviendo a Ana Mendieta y sus primeras obras de fusión con la naturaleza, vemos que su fuerza ya estaba implícita en sus primeros trabajos y que consciente o inconscientemente esa misma preocupación se encontraba en Amelia desde los inicios.

*La especificidad de lo femenino ha de buscarse en la relación inmediata entre el cuerpo de la mujer y el orden de la naturaleza.*⁸ Ana Mendieta.

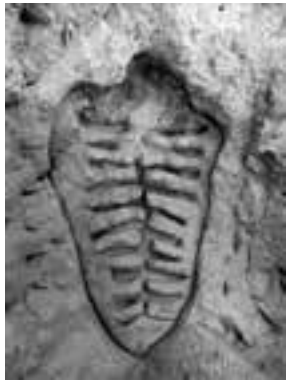
La identidad no se presupone siempre se crea como una reflexión crítica continúa de las normas. Amelia decidió que su forma de expresarse iba a ser la pintura desde niña, siendo la sexualidad para ella particularmente importante porque estaba en cierta forma condicionándole su vida, impidiéndole progresar. La pregunta de fondo sería ¿por qué el género me impide avanzar?; y es que se ha demostrado que solo podemos actuar desde el género, y lo que por un lado nos produce un impedimento, una angustia y un miedo de pérdida de identidad, por otro puede darnos la mayor de las satisfacciones, la autoafirmación de nosotras mismas. Su arte, igual que el de Ana Mendieta, tiene la marca de mujer que expresa la vida y la muerte, con la misma fuerza e igual personalidad luchadora con la que se resistió a culturizarse en los EEUU.

El placer de la mujer en las primeras épocas se veía casi como algo pornográfico; el placer por el placer sin objetivos ni finalidad solo era bien visto en el género masculino. Pero si no nacemos hombres o mujeres sino que llegamos a serlo, (como más tarde afirmaría Simón de Beauvoir) ¿tenemos que deshacerlo todo para volver a crear realidades nuevas?; ya era difícil llegado a este punto abordar estas contradicciones desde la tradición.

Hasta mediados de la década de los 60 los movimientos activistas sobre derechos civiles y las corrientes feministas no influyen en nin-

⁷ MORENO, Amelia. *Amelia Moreno, en conversación con Miguel Cereceda, la tarde del jueves 14 de marzo de 2008.*

⁸ MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*, edición Fundación Tapies..



Ana Mendieta. *Esculturas Rupestres*. Fotografía. 1981.



Amelia Moreno. *S/T*. 132 x 132. 1980.



Ana Mendieta. *Siluetas series*. Fotografía. 1978.



Amelia Moreno. *Doble*. 50 x 50. 2007.

guna de la creaciones artísticas, pero todo se dispara a partir de ese momento y las artistas ven una necesidad el explorar y analizar lo que les afecta utilizando el discurso-cuerpo, transformándolo en su propio campo de experimentación como si de una liberación necesaria se tratara convirtiéndolo, como he dicho antes, en su medio plástico.

Los cuadros son simplemente un proceso en marcha no un sistema en sí mismo. A veces el miedo no nos dejará expresarnos siendo golpeados por el silencio y la sombra. Pero tenemos que buscar los medios que nos permitan ser invulnerables al daño, la muerte o el acoso y las artistas nos demuestran que pueden con su fragmentación aumentada de la realidad conseguir visibilizarlos y advertirnos.

La pintura de Amelia es búsqueda, sueño, paisaje, visiones y sobre todo experimentación. Y estoy plenamente convencida de que hay formas de pensar que aún no conocemos, las mujeres piensan de otra manera, y es algo que a veces el intelecto más tradicional les niega, desacredita o es incapaz de comprender. El pensamiento siem-

pre es un proceso activo, fluido y en continua expansión; intelección y conocimiento siempre son recapitulaciones de procesos pasados. Al argumentar que todavía no hemos explorado ni comprendido nuestro fundamento biológico, el milagro y la paradoja del cuerpo femenino y sus significados, tanto espirituales como políticos, realmente me doy cuenta de que las mujeres ya han comenzado por fin, a pensar a través del suyo para organizar sus capacidades mentales, su sentido táctil, su manera de soportar el dolor y el multi-placer psíquico.

El espacio siempre es un centro oscuro configurado por la luz en el que se posa la forma de mirar de cada uno, y esa conciencia de visión nunca puede ser homogénea porque aunque la retina nos muestre todo, esto siempre se proyecta desde nuestra propia caverna.

Estos modos de visión son los que hacen de la realidad algo propio y le confieren el valor de arrastrar a quién los mira como espacios de misteriosos sueños proyectados desde dentro hacia afuera, y en este caso a quien los crea un sentido inverso como la araña lanza el hilo con el que teje cerrando cada vez más su tela siendo profeta de un cambio de estado cercano. Amelia evidencia esta sensación en su última serie *Territorio marcado* dando por finalizado su ciclo vital pero dejando abierto a los demás el paisaje universal de sus propias sensaciones.

Un paseo por la escritura de Amelia Moreno

JAVIER RUBIO NOMBLLOT

*Y también las movientes líneas que habían percibido,
que se plegaban, se desplegaban, se desenrollaban;
que se arrancaban en bucles, en contoneos, enlaces
o desenlaces, en espirales, serpentinadas, abanicos, en
umbrelas, en cola de pavo real, formas desvergonzadas,
en llamadas de socorro, en zarabandas, en estrellas
radiantes, en anillos, en asterias, en rosas de los vientos,
en segmentos descendentes, desdoblándose, desdo-
blándose sin fin... trataban ahora de recuperarlas y de
representarlas por medio de una profusión de lazos,
de rayas, de flecos, de ornamentos sobre ornamentos,
líneas que muy erróneamente se entendían como deco-
rativas y superfluas cuando no eran sino la representa-
ción debilitada de lo que ellos habían experimentado,
expresión de una incoercible, infernal repetición.*

HENRI MICHAUX

Del afecto

He escrito varias veces, desde la primera vez que vi un cuadro suyo en la madrileña Galería Eburne (en cuya sede, que está hoy en El Escorial, celebró Amelia su última individual) que esta artista, nacida en La Mancha profunda y (trans)formada en la Nueva York posmoderna —y posestructuralista— de los años ochenta, mal conocida, inexplicablemente ignorada por la desoladora política museística española, realizó una de las obras pictóricas más solventes, fascinantes y acertadas de cuantas he visto en España a lo largo de los últimos treinta años. Ciertamente esta apreciación puede parecer excesivamente subjetiva¹, sobre todo porque he sido siempre incapaz de explicar(me) qué es exactamente lo que tanto me atrae en estos cuadros. Puede que sea precisamente este extraño enmudecimiento,

¹ Aun así, la crítica psicoanalítica se ocupa de sistematizar esta clase de *afectos*: «Sucede que un día se ama la pintura. De este momento quisiera hablar. Un pintor, un cuadro, irrumpen de pronto. La necesidad de un rasgo rompe de golpe cierta oscura unidad en sí y alcanza hasta escindir el incansable juego de amor y odio que se alimenta de sí mismo, como un fuego nuevo: Satán el fuego. Entonces comenzamos a no poder prescindir de tal espacio y el milagro es que la apertura de este campo, a veces por un único cuadro, abre, sucesiva e impetuosamente, a todos los demás cuadros. Este contagio es lo que hemos de explicar». Christiane Rabant. *Pintura y psicoanálisis. Estudios de singularidades* (1976). En «Revue d'Esthétique». *La práctica de la pintura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978

esta fuga del vocabulario frente a las obras de Amelia, que ha sido detectada por varios otros críticos², lo que explique la fascinación que ejercen sobre el espectador. En la necrológica —inédita, salvo error— que escribí en 2011 lo expresé así: «siempre me quedaba con la sensación de no haber conseguido decir algo importante; siempre me hipnotizaban sus cuadros, siempre me entusiasaban, siempre pensaba «¡Sí!», siempre tenía las palabras en la punta de la lengua y nunca conseguí explicarme del todo». Suena a lamento, y lo es: a ningún crítico le gusta quedarse sin palabras, y aún menos saber que se deja algo importante —lo más importante— en el tintero; ni verse incapaz, texto tras texto, de remediarlo. Recuerdo que todo esto me produjo siempre cierta irritación; y por supuesto, una cierta frustración. Pero en realidad, la pintura de Amelia siempre quiso ser, ante todo, un reto³: *sabemos* que *hemos visto* —o sentido, o percibido— algo importante, algo que *reconocemos*, que nos resulta *familiar* —e incluso nos reconforta y nos alegra— pero, por alguna razón, esta percepción es siempre *fugaz*, congénita o intrínsecamente *huidiza*. Tal vez sea que estos cuadros se *anticipan* al discurso que permitiría describirlos. Responden así (perdóneseme la larga cita) a *la condición posmoderna*: «Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga en presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del

2 «No son fáciles: piden tiempo y aprender a quererlos. Y dejan siempre ese poco de incomodidad que nos provoca a salir de la mera contemplación y a pedir o esperar más». Fernando Rampérez. Cat. Exp. Museo de Ciudad Real, 1999.

«Las pinturas de Amelia Moreno tienen la presencia emblemática que es probablemente primera condición de las verdaderas obras de arte. Son como esfinges, oraculares, impermeables. No son ambiguas o sugerentes, y si provocan inconscientes imágenes en el observador, es sólo una forma de defensa, una ofuscación frente a su evidente e inquietante poder. Se contienen, se guardan a sí mismas. Son el testigo reluciente. Se manifiestan, pero no hablan. Como escritura automática, reducen, purifican la expresión, dejando sólo lo que no se puede evitar o borrar». David Cohn. Cat. Exp. Galería Villalar. Madrid, 1987

3 «Las pinturas de Amelia Moreno son exploraciones poéticas en ese sentido. Como en la mejor poesía, una cierta dificultad es ingrediente esencial de su obra. No me refiero aquí a la dificultad defensiva de una complicación o erudición innecesaria, sino a la dificultad como aparato metodológico, a la vez barrera y atracción, que invita al espectador a abandonar sus preconcepciones y «dar caza» a un fugitivo desconocido». David Cohn. Cat. Exp. Museo de Santa Cruz. Toledo, 1992

acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*)»⁴.

No es cuestión, por tanto, de subjetividad o de gusto (sea eso lo que fuere), sino de *afecto*; de la conexión con una cierta mística⁵, con una manera *otra* de ver el mundo —e incluso el paisaje, si se prefiere— a la que no son ajenas las fabulaciones que a menudo inspiran algunos descubrimientos en el campo de la física o la astronomía (evidentemente todas estas imágenes de la *radiación* parecen tratar de la naturaleza de la luz y de la materia, de la energía...⁶), y con una cierta concepción del existencialismo. Y todo ello —y esto es tanto o más importante para un formalista— mediante un vocabulario plástico —unas fórmulas concretas y voluntariamente escasas⁷— racional y laboriosamente elaborado a lo largo de los años, perfectamente personal, imaginativo y radicalmente independiente, en el que se perciben claramente rasgos procedentes del mejor expresionismo abstracto neoyorquino, de la fenomenología de Merleau-Ponty, de los ensayos semiológicos de *Support Surface* y de la tradición barroca española, entre otros⁸. De todas estas cosas hallamos, por lo de-

4 Jean-François Lyotard. *La posmodernidad explicada a los niños* (1986). Gedisa. Barcelona, 2005. Es importante recordar que el teórico de la posmodernidad había estudiado en su clásico *La condición posmoderna* (1979) «el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX», concluyendo que «el gran relato ha perdido su legitimidad». Los «grandes relatos» o «metarrelatos» a los que se refiere «son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado del capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato cristiano del amor mártir».

5 «Yo no me identifico con el puritanismo de los anglosajones. La mía es más bien una pintura católica. [...] Por eso creo que mis cuadros hablan de vida y de muerte. La vida y la muerte sin duda son cosas que me interesan mucho, desde siempre. Me atormenta la sombra del otro lado o me emociona. No lo sé. [...] 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». Miguel Cereceda. Cat Exp. V Encuentro Eldorado. Quintanar de la Orden, 2008

6 Esta frase de Schrödinger, por ejemplo, podría ilustrarse con un cuadro de Amelia: «no existen en realidad niveles de energía discretos ni traslaciones discontinuas entre estados estacionarios, sino que las discontinuidades aparentes son sencillamente cambios entre un modo vibratorio y otro, similares al 'compás' en acústica». Citado en Rudolf Arnheim. *Ensayos para rescatar el arte*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992

7 «[...] 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». Miguel Cereceda. *Op. Cit.*

8 Muchos de los cuadros de Amelia, y especialmente los que se componen de franjas yuxtapuestas, provocan *ilusiones ópticas*, algo que es característico del *Op Art*: «Sorprende, sin duda, la dualidad de unos modos gestualistas y una propuesta que

más, rastros en su biblioteca: Lenin, Chomsky y Malatesta, claro está, puesto que todo su periplo se inicia con su militancia política, como se narra en otro texto de este catálogo; Sartre, Lukács, Russel, Kierkegaard, Derrida, Baudrillard, Freud, Foucault y Barthes... Y también Bacon, Klee, Albers, Mondrian, el Expresionismo Abstracto y, cómo no, Zurbarán.

Del acceso

Si escribo «un crítico es un tipo que se gana la vida —es un decir— alejando a la gente del arte (por ejemplo, escribiendo textos perfectamente crípticos repletos de notas a pie de página que proyectan su ininteligibilidad sobre la obra, volviéndola tan opaca y antipática como él mismo)», probablemente no faltaré a la verdad y además haré sonreír a Amelia. Por eso, y porque además soy consciente de que esta presentación está destinada a poner en valor su obra en su tierra y de que ella era radicalmente *antielitista* en todos los sentidos —es decir, que no quería que su pintura fuese solo apreciada por una minoría—, conviene aclarar o afirmar desde un principio que la pintura de Amelia Moreno es *accesible*. Responde, ya desde su período neoyorkino, a la conocida máxima «lo que ves es todo lo que hay». Dejémonos llevar plácidamente, entonces, por la imagen, tal como aconseja Hofmann en su sentencia clásica: «[...] tal vez debiera uno darse por satisfecho, no haciéndonos el arte accesible, sino haciéndonos accesibles al arte»⁹. El enigma que plantea su obra, por tanto, es la obra, es su argumento; la inquietud que causa en el espectador, todas las sensaciones que suscita (desde el desconcierto hasta el consuelo), son el mensaje único (lo que ves, lo que *sientes*, es todo lo que hay). Nuestra *extrañeza* no se debe pues a que «no comprendemos» —he empezado este texto confesando que nunca conseguí *explicar* esta pintura—, a que «no sabemos», sino a que el argumento de esta obra es indecible porque es *lo indecible*; es lo que evoca, es —solo— lo que *sentimos* cuando la contemplamos. Hagámonos pues *accesibles* ante todo¹⁰.

habrá quien encuentre más cerca del op y quien más del conceptual. Dualidad que se hace jugosa al disgregar con la ampliación las centradas composiciones de unos cuadros que no son ya más que elementos de una obra que los trasciende». Pablo Jiménez. *El Punto de las Artes*. 1987

9 Werner Hofmann. *Los fundamentos del arte moderno* (1987). Edicions 62. Barcelona, 1992

10 Evidentemente, esto equivale a decir que el artista exige de nosotros una cierta *fe* —o como mínimo una *afinidad*— y nos lleva al viejo debate sobre el «arte contemporáneo como sustituto de la religión»: «Al crear una obra, el artista no trata de transmitir por medio suyo un mensaje ya preparado y completo a un receptor relativamente indiferente e impersonal. El pintor persigue más bien tal ideal de coherencia por medio de su obra que, a menos que no se tenga cierta afinidad o sentimiento hacia ella, no se experimentará la menor sensación al contemplarla. Sólo una mente receptiva a las cualidades de las cosas, con un hábito de discrimi-

No obstante, toda obra humana —desde el diseño de una silla hasta el de un rascacielos—, por rotundamente que se imponga *por sí misma* —e incluso por *inspirada* que esté, es decir, por mucho que lo inconsciente predomine sobre la voluntad—, responde a una serie de experiencias y de conocimientos: «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»¹¹. Y evidentemente de esa biografía forman parte —además de sus vivencias personales, que se narran en otro lugar de este catálogo— sus lecturas, así como sus visitas a museos y galerías de arte. Podría pues ser pertinente tratar aquí, con la mayor sencillez posible, de una pequeña parte de lo que probablemente —basándonos en la clase de obra pictórica que desarrolló— ella *sabía* y (tal vez) *quería*.

De la abstracción

Desde un punto de vista histórico, la razón por la que la pintura de Amelia Moreno resulta a la vez hermética y comprensible, extraña y familiar, pero siempre esquivada, es que responde, como la mayor parte del arte moderno —y de un modo más (auto)consciente, la primera abstracción y el arte a partir de los años sesenta— a la convicción de que todas las fórmulas narrativas —incluidas las que atañen a las obras pictóricas, musicales, teatrales, cinematográficas, etc.— tienden a agotarse cíclicamente, perdiendo así toda su capacidad expresiva¹². Consecuentemente el lenguaje artístico (a diferencia del

nación, experimentada por la práctica y sensible a las nuevas formas e ideas, estará preparada para disfrutar de un arte así. La vivencia de la obra de arte, al igual que la creación de la obra de arte misma, es un proceso opuesto en última instancia a la comunicación tal como se entiende hoy día. [...] Pero si bien la pintura y la escultura no comunican, al menos inducen a una actitud de comunión y contemplación. Para muchos equivalen a algo que se considera consustancial a la vida religiosa: una sumisión sincera y humilde a un objeto espiritual, una experiencia que no se alcanza automáticamente sino que requiere preparación y una pureza de espíritu. Es sobre todo en la pintura y escultura modernas donde esa contemplación y comunión con la obra de otro ser humano, la percepción del sentimiento y la imaginación perfeccionados de otro, resulta posible». Meyer Shapiro. *El arte moderno* (1968). Alianza. Madrid, 1988

11 Miguel Cereceda. *Op. Cit.*

12 Se dirá que uno «comprende» mejor —o tal vez *más fácilmente*— una obra figurativa que una abstracta, o una composición de los Beatles que una de Cage, o una película de Spielberg que una de Kiarostami. Pero hay que entender, por una parte, que las obras clásicas, repletas de símbolos y de recursos plásticos complejos —como la perspectiva o la Sección Áurea— que hoy nos parecen legibles no lo fueron tanto en su día (o, por decirlo con Gombrich, «también las llamadas reproducciones o imitaciones de la naturaleza requieren una interpretación y con demasiada facilidad nos inclinamos a considerar este problema como una trivialidad») y, por otra, que la «alta cultura» no persigue los mismos objetivos que la «cultura popular». Busca, de hecho, formas distintas de ver y de contar las cosas, cambiar radicalmente el modo que tenemos en cada momento de interpretar la realidad (incluido lo que creemos que debe ser un cuadro, una novela, una película, etc...). También

lenguaje común), debe renovarse periódicamente, a fin de producir en el espectador lo que el dramaturgo alemán Bertold Brecht (1898-1956) llamó un «efecto de distanciamiento» (que se conoce también como «extrañamiento»): «La poeticidad está presente cuando la palabra se percibe como una palabra y no como una mera representación del objeto que se nombra o un arrebató de emoción, cuando las palabras y su composición, su significado, su forma externa e interna, adquieren un peso y un valor propios en vez de remitir indistintamente a la realidad. [...] Sin contradicción [entre el signo y el objeto] no hay movilidad de conceptos, ni movilidad de signos, y la relación entre el concepto y el signo se automatiza. La actividad llega a su fin, y la conciencia de la realidad se extingue»¹³. Este texto de Jakobson — un crítico formalista ruso que huyó del estalinismo y fundó el Círculo de Praga— probablemente contenga todas las claves de la pintura de Amelia: por una parte, certifica su carácter *poético*, precisamente porque nos conmina a aislar los elementos del vocabulario plástico de Amelia y apreciar la validez de los signos —y otros recursos, como la composición y las continuas fluctuaciones de la mirada entre el plano del cuadro y la ilusión de profundidad, que por lo demás es la base de toda la pintura contemporánea desde el cubismo— por sí mismos, su precisión intrínseca, su belleza, independientemente de aquello a lo que pudiera parecer que se refieren. Por otra, explica las razones de su hermeticidad y, sobre todo, por qué ese carácter literalmente *abstracto* de las imágenes resulta tan fértil, tan excitante, tan atractivo y retador¹⁴.

Del relato

Si escribo «he empezado este texto seis veces, tantas como párrafos tiene (y a la postre no importa en qué orden se coloquen esos párrafos), no porque no supiera por dónde empezar (la prueba de que sí sabía es que lo he repetido sin dificultad varias veces),

puede decirse, más llanamente, que la «alta cultura» exige del espectador una *reflexión* (sin la cual no hay obra), mientras que los productos de la «cultura de masas» suelen tratar de impedirla por completo (provocando así un efecto de plácido embotamiento), valiéndose por ejemplo de recursos como la acción trepidante, los efectos visuales hipnóticos o los sonidos atronadores (o las melodías sencillas y los estribillos fácilmente memorizables, etc.). Véanse, por ejemplo, la clásica defensa de la abstracción de Clement Greenberg en su ensayo *Abstracto y representacional* de 1954 (incluido en *Arte y Cultura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979) y la crítica del cine sonoro de Paul Virilio en *El procedimiento silencio*. Paidós, Buenos Aires, 2001

13 Roman Jakobson. *¿Qué es la poesía?* (1933). Citado en Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alaín Bois, Benjamin H. D. Buchloh. *Arte desde 1900*. Akal, Madrid, 2006

14 «La diferencia entre el pensamiento poético y lógico quizás no esté en el contraste entre lo específico y lo conceptual; más bien es una diferencia de método. El pensamiento lógico construye un camino lineal de razonamiento, mientras que el pensamiento poético crea resonancias y disonancias entre las palabras y sus significados, componiendo un sugestivo campo de asociación y reflexión». David Kohn. *Op. Cit.*, 1992

sino porque esta obra me está diciendo todo el tiempo que no hay un principio —y un núcleo— y un final (y ya puestos, un *límite*, aunque sí muchas *riberas*¹⁵) y evidentemente no voy a escribir nada que tenga esa *forma* porque entonces solo demostraré que no he entendido nada», no faltaré a la verdad y además probablemente habré dado en el clavo. Lo que quiero decir es que no se trata solo de horizontes que se suceden, de formas que desbordan los límites del cuadro (*comprendemos* fácilmente, *damos por hecho*, gracias a nuestro aprendizaje, a nuestra cultura visual, que siguen así, repitiéndose, en todas direcciones, que la artista, lógicamente, solo ha pintado un fragmento, a modo de ejemplo), sino de una equivalencia perfecta, que se da entre todos los componentes del cuadro. Dicho de otro modo: ¿por dónde empiezo? ¿Por la simetría, por el grafismo, por el tema, por la geometría, por la gestualidad, por la abstracción, la poesía, el existencialismo, el psicoanálisis, el estructuralismo, la fenomenología, la ideología? ¿La oscuridad, la luz, la bidimensionalidad, la profundidad, el trompe-l'oeil, la repetición, la claustrofobia? Amelia quiso hacer una obra perfectamente *neutra, fría —a la americana*¹⁶— en muchos sentidos. Logró despojarla —muy tempranamente, además— de todo cuanto pudiera remitir al esquema narrativo o descriptivo clásico (planteamiento, nudo, desenlace; protagonista, actores secundarios; primer plano, fondo, etc..) sin por ello renunciar a un puñado de elementos básicos —constituyentes fundamentales de la pintura *según la tradición*¹⁷. Resulta difícil saber si el desarrollo de

15 «Riberas que no separan porque quieren expandirse y reconocen que lo del otro lado es siempre otro y lo mismo a la vez (superando de esa forma esa lógica esquizoide que el arte no admite)». Fernando Rampérez. *Op.Cit.*

16 Este asunto, el de la superioridad del expresionismo abstracto neoyorkino respecto del *art informel* francés —y lo mismo vale para la *abstracción lírica* española de los sesenta—, se zanjó hace mucho (por ejemplo, en los textos del citado Greemberg). En este pasaje, mucho más reciente, Buchloh compara el arte de Pollock con el de Mathieu: «Una de las principales diferencias entre el arte europeo y estadounidense del momento —cuyos efectos se siguen notando en la situación actual— perspicua en las actitudes enteramente distintas frente a la propia actividad pictórica que revelan estas obras. La preocupación dominante de Pollock tiene que ver con la materia y el proceso pictórico y la realidad plástico-visual de su obra como un *factum* objetivo. [...] En cambio, las pinturas de Mathieu, en una suerte de involuntaria caricaturización de un malentendido, desembocan en un gesto congelado que revela una motivación egocéntrica casi compulsiva. El resultado de la «acción» de Mathieu es una figura jerárquica muerta en una composición focal centralizada que pretende presentarse como la concreción misma de la velocidad y el tiempo puros. La obra de Mathieu representa una fase final y extrema del academicismo basado en el concepto surrealista de una supuesta fuerza liberadora del inconsciente [...]. La pintura de Pollock demostró que esas fuerzas debían actuar sin que el menor residuo de imágenes «privadas» o de imaginación «subjetiva» interfiriera con ellas, y reveló también que no había ya ninguna necesidad de una imaginación «artística» o «subjetivista» que hubiera que superponer a la percepción del público. Benjamin H. D. Buchloh. *Formalismo e historicidad* (1977). Akal. Madrid, 2004

17 Evidentemente ella conocía los innumerables experimentos en este sentido —destinados a aislar los componentes formales de la pintura, recombinarlos, suprimirlos, subvertirlos, etc.— que jalonan el movimiento moderno desde sus inicios, desde el *Blanco sobre blanco* (1918) de Malevich hasta los cuadros monocromos de Klein

este antiesquema, de este antirrelato, está más relacionado con una conciencia de la ausencia total de referencias fiables (característica del existencialismo¹⁸), o si se trata de una toma de posición ideológica, política: el esquema compositivo clásico, jerarquizado, reproduce evidentemente las estructuras de poder y genera una estructura lingüística a su imagen y semejanza¹⁹. Aunque ambas actitudes están históricamente unidas (recordemos la clásica —y vehemente— defensa de su propia intrascendencia que hace *El Extranjero* precisamente frente al sacerdote que va a confortarle de cara a su inminente ejecución²⁰), se inscriben en esferas separadas: la una es anímica, íntima; la otra material, social.

Horizontes —o riberas, o franjas...— que se suceden²¹... Pero no en el sentido clásico (del *relato*), en el de que a cada horizonte sigue siempre un nuevo horizonte —y a cada noche un nuevo amanecer, etc.—, sino en el de que todos ellos, superpuestos o yuxtapuestos —(crono)lógicamente— en el plano del cuadro, acaban formando un

pasando por Albers, Fontana, etc... Si escogió los que escogió —y desechó los que desechó— fue de un modo muy consciente. En particular llama la atención —en la medida en que la insistencia en el carácter plano de la superficie pictórica es característica de la plástica del siglo xx desde el *collage* cubista— 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.

18 Sartre: «El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Éste es el primer principio del existencialismo». *El existencialismo es un humanismo* (1945). Amelia: «Creo que por eso los míos son cuadros existenciales. Parece como si en ellos una quisiera abandonarse a todo, olvidarse de sí, aniquilarse... [...] En rigor no creo en nada, salvo en lo que yo soy capaz de proporcionarme a mí misma. Tal vez por eso pinto. La pintura me proporciona una salida de los problemas existenciales. Me libera de la angustia. La pintura es una salida». Miguel Cereceda. *Op. Cit.*

19 La invención de la perspectiva es un ejemplo clásico: en el arte románico y gótico Jesucristo —piénsese en el Pantócrator— siempre es mucho más grande que los Apóstoles y que todos los demás, que aparecen como diminutas figurillas en los márgenes. La composición no es «objetiva», sino jerárquica, y responde a unos valores muy definidos. Sin embargo, unos siglos más tarde, en el Quattrocento, cuando Piero della Francesca (1410-20 - 1492), cuyo interés por la perspectiva era notorio (y escribió un tratado sobre ella) pinta *La Flagelación*, Jesucristo aparece mucho más pequeño que los personajes que están en primer plano. Naturalmente, es porque está más lejos; pero sucede, además, que esos personajes inmensos podrían ser (hay varias interpretaciones del cuadro) los mecenas, o los protagonistas de una intriga palaciega. La jerarquía se mantiene, pero sus actores cambian. Véase Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica* (1927). Tusquets. Barcelona, 1999

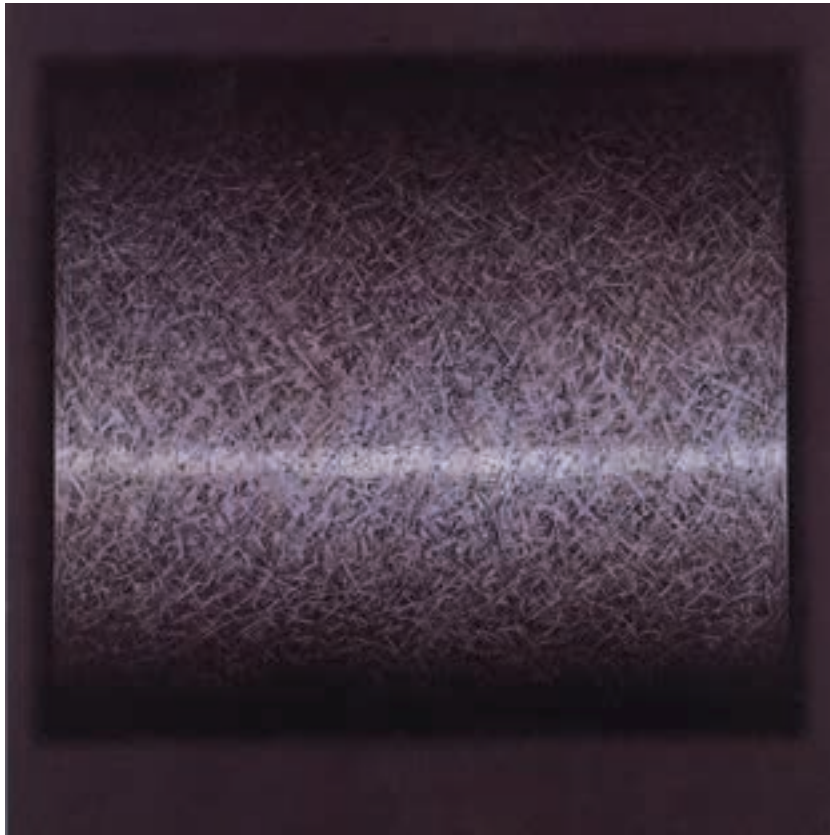
20 Véase Albert Camus. *El Extranjero*. 1942

21 «Aparecen en el interior, en el corazón de la forma. Rendija, ventana, rotura o salida que no conduce al fondo del cuadro, sino que 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» Amelia Moreno. *Op. Cit.*, 1987



muro infinito e infranqueable; del mismo modo que cada luz, cada espacio abierto, es siempre acotado de nuevo. Pero ¿para qué franquear aquello que es, en sí mismo, a la vez una pared y una abertura? Los cuadros de Amelia, ya sean éstos de los años noventa o de la siguiente década, persiguen un único antirrelato o, si se prefiere, un único y definitivo propósito, que es negar la antiquísima —resulta apropiado calificarla de «eterna», puesto que ha sido sacralizada por incontables culturas— dialéctica luz/oscuridad (evidentemente, el *bien* y el *mal*, el héroe y el villano), de la que surgen la totalidad de los mitos y los relatos (y aun la moral y la política) y que, por supuesto, está en la base de la estructura del lenguaje²². En estas pinturas, se anula el protagonismo de cualquier fenómeno en detrimento de

22 Tal vez convenga recordar que el estructuralismo, que como se ha señalado figura entre las inquietudes de Amelia —como mínimo Barthes, Foucault, Lukács y Derrida están en su biblioteca, pero debe haber muchos más— y de hecho constituye el fundamento formal de su obra y, desde luego, el eje conceptual de sus *acciones* de carácter político y feminista, es un método de análisis del texto —y por extensión, de otros sistemas de signos, como la pintura— que fue desarrollado por el teórico de la literatura francés Roland Barthes (1915-1980), el antropólogo Claude Lévy-Strauss (1908) y el filósofo Michel Foucault (1926-1984) a mediados de los años cincuenta, sobre la base de las investigaciones del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913). En esencia, el estructuralismo viene a decir lo que el formalista Jakobson (que es otra de las fuentes de la disciplina barthesiana) afirma en el texto que hemos citado más arriba: que los signos no guardan relación alguna con el objeto al que representan (la palabra «árbol» no se parece a un árbol) y constituyen un sistema autónomo. Pero añade un importante matiz *político*: el signo y la estructura de signos —el lenguaje—, no son *inocentes*, sino que determinan el modo en que vemos el mundo; determinan la *forma* de nuestros pensamientos; *son*, en definitiva, la forma que cobra el mundo.



otros —ya sea en términos espaciales o cromáticos, puesto que lo uno no es más *profundo* que lo otro, ni más *abierto*, ni más *sólido*, ni está más *arriba*—. De hecho lo único ilimitado, en esta pintura alternativamente oscura y luminosa, es *la repetición* porque, como señaló Kierkegaard, ésta es «la fuente misma de la eternidad»: «Porque la repetición viene a expresar de un modo decisivo lo que la reminiscencia representaba para los griegos. De la misma manera que éstos enseñaban que todo conocimiento era una reminiscencia, así enseñará también la nueva filosofía que toda la vida es una repetición. [...] Repetición y recuerdo constituyen el mismo movimiento, pero en sentido contrario. Porque lo que se recuerda es algo que fue, y en cuanto tal se repite en sentido retroactivo. La auténtica repetición, suponiendo que sea posible, hace al hombre feliz, mientras el recuerdo lo hace desgraciado. [...] El que no ha comprendido que la vida es repetición y que en ésta estriba la belleza de la misma vida, es un pobre hombre que ya se ha juzgado a sí mismo y que no merece otra cosa mejor que morir en el acto, sin necesidad de aguardar a que las parcas corten el hilo de sus días. [...] Cuando se ha culminado la navegación por el mar de la vida, deberá mostrarse si se tienen ánimos para comprender que la vida es una repetición e igualmente,



si se encuentra placer en gozarla en ese sentido. [...] ¿Qué sería, al fin de cuentas, la vida si no se diera ninguna repetición? [...] La repetición es la realidad y la seriedad de la existencia. El que quiere la repetición ha madurado en la seriedad. Este es mi firmísimo criterio particular...»²³.

Esta es, también, la razón por la que Amelia (como la totalidad de los artistas contemporáneos) desarrolló todo su proyecto pictórico

²³ Evidentemente el concepto de *repetición* o, más precisamente, el acto de *repetir* es central a la obra de Amelia Moreno. El filósofo por excelencia de la repetición es el danés Søren Kierkegaard (1813—1855), que figura como señalamos antes en la biblioteca de Amelia y que escribió en 1843 su clásico *La repetición* (Alianza. Madrid, 2009). Para Kierkegaard, que influyó decisivamente en Freud, la repetición se contrapone a dos fuerzas negativas, que son la esperanza y el recuerdo. La repetición está en la base de la teoría psicoanalítica de Freud —la tendencia irrefrenable a revivir el trauma, etc.—, que en 1914 publica *Recordar, repetir y reelaborar* y en 1920 *Más allá del principio del placer*, siendo este placer, precisamente, el acto de repetir (especialmente en el niño, cuyos primeros juegos consisten en reiteraciones hasta el infinito de un mismo gesto). El concepto también es esencial en Lacan y en Deleuze. Véase por ejemplo su *Diferencia y Repetición* (1968). Júcar Universidad. Gijón, 1988.



en forma de *series*²⁴. La serie es necesaria en la medida en que una idea, una sensación, no puede expresarse totalmente en un único cuadro si esa idea tiene que surgir —dilucidarse— a través del trabajo mismo, de su propio desarrollo; es decir, si la idea nace del propio *proceso* de su gestación, y no antes²⁵. Mas lo interesante es que en el caso de Amelia, esa misma *alternancia* de *líneas* claras y oscuras que se observa en sus cuadros desde *Iridia* o *Almagre* se reproduce a lo largo de los años de una serie a otra. Si bien su etapa de madurez se inicia, claramente, a mediados de los noventa²⁶ con series como *Cortes en la oscuridad* o *Territorio oscuro*, a medida que la idea evoluciona y los experimentos compositivos se vuelven más audaces, esa primera *Luz Horizontal* o *Vertical* tiende a ensancharse en algunas series, o a situarse en otras en los márgenes de la pintura (adquiriendo el tono de una simple pared y confundiéndose con ella), o a

24 «Siempre en serie, pero siempre distintos. Ese borde pintado es una vez más un juego, porque al lado viene otro cuadro igual pero distinto. El cuadro no acaba en ese borde. Ningún cuadro lo es todo. Cada uno remite a otro, cada uno se abre más al estar al lado del otro, pero a la vez ese contraste subraya la diferencia inscrita en cada obra singular y concreta, incompleta y plena». Fernando Rampérez. *Op. Cit.*

25 En *Los principios del arte* (1938) el filósofo e historiador inglés R. G. Collingwood estableció una diferencia entre el arte y la artesanía basada en el hecho de que el artesano «sabe lo que quiere hacer antes de hacerlo», mientras que el artista no, porque «hasta que una persona no ha expresado su emoción, no sabe lo que es la emoción [ya que] la expresión de la emoción no es 'algo' que se adapte a una emoción ya existente sino una actividad sin la cual la experiencia de dicha emoción no puede existir». La expresión de la emoción, además, es la que la transforma, la aclara y le da forma. Citado en Chris Murray (ed). *Pensadores clave sobre el arte: el siglo xx*. Cátedra. Madrid, 2006

26 «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». Miguel Cereceda. *Op. Cit.*

multiplicarse. Es probable que tales cambios cíclicos reflejen estados de ánimo distintos, o los avatares de su vida personal pero a la postre, si algo quiso comunicarnos Amelia, con una obra edificada en su totalidad sobre el *diálogo formal* entre lo luminoso y lo oscuro, lo plano y lo profundo, y que además refleja esa misma *oscilación* a lo largo de los años en sus diversas series, es que su *neutralidad*, su *igualamiento*, significaron un compromiso con la puesta en práctica lo más honesta posible de las tesis kierkegaardianas: la repetición de los ciclos (y no los ciclos en sí), la repetición de los días (y no los días en sí), es la eternidad. Y por eso, también, su pintura es eminentemente *hipnótica*: desprovista de punto focal (el fundamento de la perspectiva cónica y su jerarquía falsamente objetiva), arrastra al ojo, lo pasea por los espacios cerrados (induce claustrofobia) y lo sumerge en profundidades insondables (causa agorafobia), le impide siempre detenerse y le educa en la *inquietud*²⁷.

De la escritura

Repetición de espacios —o sea, de *situaciones* en sentido estricto— pero, singularmente, de *gestos*.

«Pero halló la escritura demasiado convencional, henchida la palabra con demasiada conciencia histórica, demasiada cultura, demasiado lastre, y *pintó para descondicionarse*, Pintó como se grita, pintó para gritar mejor, y para expresar aquellas ondas del espíritu que no tienen correspondencia adecuada en el lenguaje. Los infinitos son lugares demasiado intensos para la palabra»²⁸. Henri Michaux (1899-1984) implicó la totalidad de su existencia —hasta rozar los límites de la locura en sus experimentos con la mezcalina y el hachís, a los que dedicó cuatro libros— en el desarrollo meticuloso y obsesivo de una *caligrafía total* que, como los ideogramas chinos y los dibujos de los niños, reflejara «la coexistencia de lo visto y lo concebido» y, además, surgiera de unos posibles *ritmos* u *ondas* inscritos en lo más hondo del ser y reveladores de su mecánica²⁹. Aunque sus motivaciones y sus referencias son muy distintas, en Amelia como en Michaux esta *escritura*, que se desarrolla y se metamorfosea sin pausa a lo largo

27 En definitiva, tal como observó ya David Cohn, la obra de Amelia no es *política*, sino que se inscribe siempre en la esfera de lo íntimo y nos devuelve a ella dejándonos a solas con nuestras sensaciones y con lo *incomunicable*: «ella ha estado dedicada a la crítica de la producción de arte, estudiando una vez más la relación del sujeto con la obra y la relación con el fluido dinámico de creación o revelación con el momento estático de su aparición. Su desinterés por el papel del arte como comunicador o manipulador es deliberado». *Op. Cit.*, 1987

28 Chantal Maillard. Prólogo a *Henri Michaux. Escritos sobre pintura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 2000

29 «De haberla, la onda representa, en primer lugar, *continuación*. Si se considera cada elemento semejante, es *repetición*. Si se considera su trayecto que corta indefinidamente una recta imaginaria, es *oscilación*, *interrupción rítmica*, perpetua *alternancia*. De este modo es como puede parecer *mecánica*».



de décadas, trata evidentemente de dar cuenta de un *orden*³⁰; y lo hace, paradójicamente —eludiendo las mecánicas obsoletas de la Razón y su *relato*—, creando las condiciones para la aparición del caos. Ahora bien, Amelia, a diferencia de Michaux —cuya obra ciertamente responde a esa «motivación egocéntrica casi compulsiva» que denuncia Buchloh (v. Nota 16)— era muy consciente también de que ciertas ambiciones —ciertas *mitologías de artista*— características del surrealismo y del abstraccionismo lírico fueron también víctimas de la *crisis de los grandes relatos* que se gestó en los años setenta: «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 genuinas en su impureza»³¹. Lo son, efectivamente; son genuinas y hasta frescas y espontáneas, pese a que no pueden serlo —nada puede serlo ya—. ¿Entonces?

Por una parte, la posmodernidad no reniega en absoluto de los productos culturales del pasado. Al contrario: los absorbe de un modo lúdico. Lo característico de la posmodernidad es la *mezcla*, la *hibridación*, el *collage*, el *mestizaje*, el *remix*. En la pintura de Amelia hay un guiño al —hermoso e ilimitado— delirio automatista de Michaux y otro a la «mecanicidad» pura de Pollock³² y es precisamente esa *conciliación*, nacida de la autoconciencia, la que le confiere esa

30 «La Pintura de Amelia Moreno es sólo un intento de poner orden en el caos, al querer nombrar el vacío». Manuela Sevilla. Cat. Exp. Belgrave Gallery. 1998

31 Amelia Moreno. *Op. Cit.*, 1987

32 De hecho, cuando escribe que en su obra hay «Más caligrafía que goteo. El goteo en todo caso es accidental» (*Op. Cit.*, 1987) parece querer decir, literalmente, que en la pintura pollockiana todo es necesariamente accidental...



cierta *ingenuidad*, esa sencillez que la vuelve *accesible y legible*. Por otra, hay en sus obras una serie de ideas y modos —un trasfondo, o mejor dicho, una serie de trasfondos— que no solo mantienen su vigencia, sino que se inscriben precisamente en esa *revisión sistemática* a la que la posmodernidad somete a la *estructura* del lenguaje (el posfeminismo, que apela al *fallogocentrismo*, es un ejemplo claro). Uno de estos argumentos es, evidentemente, el *texto*, el *libro*: como Michaux, Amelia *escribe* y muchos sus cuadros, con sus *líneas* claras y oscuras, tienen directamente forma de texto. Pero es que, en realidad, y este es el *quid* de la cuestión, *todos* son páginas de un libro escritas de un modo imaginativo, (im)posible, no convencional, (in)necesario, *otro*. Páginas de una sola línea, arriba. O a la derecha. Páginas de seis líneas que empiezan fuera de la página a la izquierda y no terminan (o sí) a la derecha. Páginas al revés. ¿Qué importa eso? «La estructura es lo que cuenta. Los elementos, palabras o líneas, han de formar el orden o conjunto nunca acabado que corresponde al orden o conjunto o desorden interior que se siente golpeado desde adentro contra las paredes de su cuerpo»³³. Y ¿qué importa que los signos —que son arbitrarios e intercambiables— tengan forma

³³ Chantal Maillard. *Op. Cit.*

de brochazo circular (como en las *Cajas* o los *Rollos* de los primeros ochenta) o de líneas temblorosas a partir del año noventa y cinco? El libro, el texto, como el *medio* macluhaniano, es el mensaje. Es, de hecho —la descomposición absoluta del tejido social que acompaña a su erradicación en los *nuevos medios* así lo demuestra—, el único mensaje.

Se ha dicho que, para comprender la obra de un artista, hay que esperar a que ésta esté totalmente completada. En el caso de Amelia, eso sería hoy posible y muy pertinente, ya que, voluntariamente, limitó su investigación a una pequeña serie de elementos muy concretos y eso la vuelve *abar cable*. Si hacemos eso, nos encontraremos con un círculo que en cierto modo se cierra, ya que sus últimas obras —recuerdo que cuando inició ese último ciclo, por supuesto sabedora de que era realmente el último, me dijo «creo que he dado con algo»— representan, como las primeras, superficies infinitas y oscuras pobladas de grafismos tortuosos, afilados, desapareciendo esa línea de luz que, como convienen todos sus críticos, caracteriza el inicio de su etapa de madurez y el núcleo de su obra. Toda una metáfora o, probablemente, el sello que certifica la autenticidad de un trabajo coherente y sin fisuras. El periplo de esta artista se cierra, efectivamente, con un retorno al punto de partida, como no puede ser de otro modo, ya que la repetición es la eternidad. Por eso, no voy a concluir este texto. En lugar de escribir un final citaré un texto, publicado tras la prematura y desoladora muerte de Amelia, de David Cohn, su compañero y —en mi opinión— la persona que ha hecho los comentarios más certeros a su obra, porque trata, con sencillez, de una obra —una vida— que pudo completarse precisamente porque era sencilla.

«Fue a buscar horizontes más amplios en Nueva York para aislarse y centrarse. Allí, en el expresionismo abstracto de los años cincuenta, encontró una clave en el gesto expresivo del pincel en movimiento sobre la tela. En un proceso de ensayo, exploración y entrenamiento de la mano que duro años, logró apropiarse de ese gesto y lo transformó. Su idea era convertirlo en una forma de escritura automática —un gesto conceptual, sin dramatismos— con el que construir campos visuales sugerentes. Resultó ser una especie de caligrafía que transmitía tanto el pulso vital de la artista como la energía efímera y ambigua del mecanismo de la percepción visual.

Siguiendo ejemplos de la tradición española —sus referentes fundamentales eran Zurbarán y Velázquez— persiguió distintos temas visuales relacionados con los juegos espaciales de la luz y la sombra. 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 al espacio visual, tiene la ambición de extenderse como marca, como escritura caligráfica, más allá del bastidor y hasta el infinito»³⁴.

³⁴ David Cohn. Op. Cit., 2015

Amelia Moreno en la U.P.A., en La Familia Lavapiés y después

DARÍO CORBEIRA

I.- El encuentro

Conocí a Amelia Moreno en la primera mitad de los años setenta en fecha sin determinar¹, si bien podríamos fijarla entre 1973 y 1974. No nos conocimos en un grupo de amigos, artistas ni en una fiesta o inauguración expositiva sino en una cita clandestina, con pregunta y respuesta con clave y encriptada en el seno de una organización de artistas de la llamada «izquierda maoísta». En aquellos momentos yo era responsable de la comisión de artistas plásticos de la Unión Popular de Artistas (UPA)² y Amelia junto a Enrique Carrazoni (su pareja entonces) venían a unirse y militar en la organización. No sabíamos cuales eran nuestros verdaderos nombres y utilizábamos nombres de «guerra» por motivos de seguridad. El contacto con Amelia y Enrique venía a través de Pedro Arjona, militante de la citada UPA, con quien yo mantenía una constante relación de militancia política, aunque desconocía su verdadero nombre y sus actividades profesionales; a pesar de las estrictas normas de clandestinidad que eran machacona y seriamente impuestas desde la dirección del PCE (m- l), en el transcurso del tiempo, Pedro y yo forjamos unas relaciones de acercamiento y amistad que, aunque de forma intermitente, duran hasta nuestros días. Los datos que voy a ir dando y que espero ayuden a entender las difíciles condiciones de acción política y artística de un puñado de veinteañeros abiertamente izquierdistas, los he ido conociendo a posteriori.

Pedro Arjona (publicista, dibujante, integrante del grupo *El Cubri* y en los últimos tiempos pintor y director de documentales) era en aquellos momentos director artístico de una empresa de publicidad, Grafidea, que tenía relaciones profesionales con Ricardo Pérez, un reconocido publicitario cuñado de Amelia. En algún momento Ricardo Pérez le pidió a Pedro la posibilidad de dar trabajo como ayudante de fotografía a un joven con talento, Enrique Carrazoni, como hemos dicho, pareja de Amelia. Amen de darle trabajo Pedro vio que se daban en la pareja las suficientes circunstancias como para hacer proselitismo e integrarlos en la UPA. No puedo recordar donde fueron nuestras primeras citas aunque creo que fueron en la casa de la

1 Como se verá más adelante nos conocimos en una organización antifranquista, clandestina y situada en el espectro de la extrema izquierda radical; no hay por tanto mucha documentación al respecto, únicamente recuerdos.

2 La UPA era una de las «organizaciones de masas» impulsadas por el Partido Comunista de España (marxista- leninista), PCE (m- l). Su origen y creación puede situarse en París a comienzos de los años 70 y tenía grupos de militantes en París, Barcelona, Valencia y, sobre todo, en Madrid. Tuvo una publicación en dos fases *Arte y lucha* y *Viento del Pueblo*.

pareja situada en la zona de la Plaza Elíptica, en Madrid. La seña más reseñable en aquellos primeros contactos era el look notablemente hippie de ambos: larguísimos pelo y barba en él y gran montaña de pelo rizado y pelirrojo en ella. Cuando se integraron en la organización y después de muchas y largas reuniones y discusiones, quedó claro que ambos tenían posiciones personales y políticas cada vez más diferenciadas, sus ritmos y sus expectativas, en lo que a la acción política militante se refiere, eran cada vez más antagónicos, él era más moderado, tranquilo y sensato, ella más vehemente, radical y rompedora; en el ambiente flotaba que algo no iba cuadraba entre ellos si bien ninguno de los militantes de la UPA entramos en ningún momento en algo que no parecía prioritario, de hecho los ritmos e implicaciones de todos los que formábamos la UPA eran igualmente diferenciados y ellos se habían integrado en la misma de una forma natural y tranquila. Eran tiempos de ampliar contactos y militancia y nuestras discusiones solían ser (por breve tiempo) tranquilas. Todavía estaban por venir nuestras grandes tormentas en forma de batallas dialécticas sobre la relación arte/ política, el fin del franquismo, el compromiso o la proclamación y acciones del FRAP.

Conviene no olvidar que éramos «militantes antifranquistas» (de Franco mejor no hablar en esta ocasión, agua pasada). El término militante y la acción política, en clandestinidad, que lo acompaña está cargado de connotaciones bélicas y militares pero también es (era) la formalización real de formas de participación organizada que pretende alcanzar objetivos políticos concretos, cambiar la sociedad para cambiar el mundo; éramos demasiado jóvenes y, aunque no nos dábamos cuenta, idealistas románticos en abierta contradicción con los preceptos marxistas que impregnaban toda nuestra actividad. Todos rondábamos los veintipocos años.

II.- La UPA

Como se ha mencionado anteriormente la Unión Popular de Artistas (UPA) era una organización de artistas e intelectuales, creada a comienzos de los años setenta desde y por el PCE (m-l)³, con posterioridad pasó a formar parte del FRAP⁴. La UPA tuvo su origen en una decisión política del PCE (m-l), desarrollándose, al menos, en Madrid, Valencia, Barcelona y París. Fue una organización que duró hasta 1978, un conjunto de grupúsculos que, mal que bien, funcionaron en los esquemas organizativos de los grupos de extrema izquierda surgidos

3 PCE (m-l), Partido Comunista de España (marxista –leninista), partido surgido en 1964 de la unión de diferentes escisiones del Partido Comunista de España, disuelto en 1992.

4 FRAP, Frente Revolucionario, Antifascista y Patriota, instrumento y formación política impulsada y dirigida por el PCE (m-l) en 1973 y disuelta en 1978. Sobre el FRAP existe abundante literatura y referencias fácilmente localizables en el universo online, más algunas investigaciones historiográficas que verán luz en los próximos años.

en Europa occidental en los años sesenta. La mayor parte de su militancia estaba en Madrid, sobre todo en conocidos grupos de teatro independiente, grupos de música, cantantes, escritores y artistas visuales que, a fecha de hoy, muchos de ellos prefieren mantener oculta su vinculación a una organización que, mediada la década de los 70, emprendió acciones de lucha armada contra guardias civiles y policías, y que acabaría con tres de sus jovencísimos militantes fusilados en septiembre de 1975 en Hoyo de Manzanares por el franquismo agónico y criminal.

Muchos de los que empezamos a militar en la UPA procedíamos de la FUDE (Federación Universitaria Democrática Española) o de organizaciones antifranquistas de barrio y durante algún tiempo simultaneamos nuestra militancia en ambas organizaciones. Tanto en la organización universitaria como en las células de barrio todo era más fácil, el grupo era más compacto, con una formación intelectual similar, todos nos conocíamos: En la UPA, todo era mucho más complejo y complicado, el grupo era heterogéneo, sus miembros eran de diferente extracción intelectual y profesional, las relaciones personales, escasas y difíciles, el qué hacer, en permanente redefinición, diseminados territorialmente; impulsados siempre por la necesidad de hacer valer nuestra *autonomía* como productores culturales. Las reuniones y las discusiones eran interminables, aburridas, de no muy alto perfil teórico y en constante enfrentamiento con nuestros representantes, todos ellos con doble militancia en la UPA y el PCE (m-l). Voluntaria, consciente y vehemente nos negábamos a entrar en el *partido*, queríamos la *autonomía* para nuestra organización de artistas revolucionarios, si bien aceptábamos a regañadientes sus consignas y discurso ideológico, consignas y discurso que discutíamos constante y reiteradamente. Discutíamos pero obedecíamos.

Bajo la influencia del frente populismo y la Revolución Cultural China, se nos enviaba al cinturón industrial para participar en cualquier tipo de acción que tuviese lugar en las fábricas —propaganda, boicot, alguna quema de autobuses—. La Clase Obrera, el Proletariado, era el referente, en positivo; nosotros éramos pequeño burgueses, repletos de contradicciones, diletantes y con el miedo permanente a ser tachados de *intelectuales*. El proletariado —una construcción histórica y política— era el referente absoluto. En verdad, el aire que se respiraba en la organización estaba viciado; la temperatura, asfixiante; el terreno, lleno de guijarros; pero, cuando todo estaba a punto de estallar, surgía algo que daba sentido a nuestra práctica —la Huelga de Teatro, el previsible agarrotamiento de Salvador Puig Antich, conmemoraciones de Miguel Hernández, lucha en los barrios, etc.— y nuestra pequeña máquina de agudizar conflictos operaba a pleno rendimiento.

El contacto continuado, las conversaciones y discusiones sobre el alcance de hacer arte en tiempos de dictadura fueron activando nuestras relaciones personales, saber de dónde procedía cada cual, qué obra hacía, cómo encaminaba su futuro profesional, cuáles eran sus referentes culturales... todo ello muy trufado por la urgencia del

derrocamiento del franquismo. Políticamente no sólo nos preocupaba derrocar el Régimen, sino que pretendíamos cuestionar toda forma de poder. Estábamos contra el franquismo, una forma negativa, estábamos contra la fuerza hegemónica de la izquierda —los revisionistas y pactistas del PCE y, finalmente, estábamos contra el dirigismo del PCE (m-l). El eje nodal de nuestra práctica política era negativo, destructor, antiinstitucional, contrario a cualquier tipo de pacto, acuerdo o componenda. Nos aferrábamos a la disciplina maoísta y a la rigidez del marxismo-leninismo, pero desde una dinámica, muy a nuestro pesar, anarquista. Esa negatividad permanente nos estaba conformando y contaminando como artistas e iba a tener sus resultados en los modos, medios y fines con los que encarábamos nuestra obra tanto individual como colectiva. Toda vez que nuestro trabajo estrictamente artístico era excesivamente inmaduro y enrevesadamente político, poco a poco tendíamos a artistizar y estetizar las acciones de agitación y propaganda y a politizar todo acto artístico; tarea tan loable como perfectamente inútil que décadas después sería puesta en práctica y valor por la llamada *Crítica Institucional*, algo que en aquellos momentos desconocíamos.

El papel de Amelia en la UPA era militantemente comprometido y serio si bien nunca estuvo en la primera línea de las acciones y agitación (su cara era muy reconocible y en las acciones que participó lo hizo con una peluca de pelo negro y liso). Participaba mucho en las discusiones internas, se preparaba a su manera los asuntos a discutir y poco a poco fue aflorando una personalidad que hablaba alto y claro, chupaba cámara, vehemente, epatante y sumamente vitalista. Ocupaba centralidad y le gustaba ser el centro de las discusiones, posicionarse siempre y dejar clara su postura; esta búsqueda de ser siempre el centro era interpretada por alguno de nuestros compañeros como un intento excesivo de protagonismo. Ocurría que ella misma era un conjunto de excesos, en el mejor sentido de la palabra. Ponía una enorme energía personal en los debates y trabajos si bien entraba en estados de euforia y depresión acompañados de silencios en cortos periodos de tiempo, atacaba sin miramientos para rápidamente entrar en situaciones de victimismo. En cualquier caso fue un revulsivo en un colectivo que tenía que hacer todo aquello que no quería hacer. No entro en valorar, no es el objetivo de este escrito, las tensiones de índole personal y sobre todo las tensiones y desgarró interno que en aquel periodo le estaba ocasionado su difícil salida a una obra personal marcada por el resultado de una pintura ambigualmente *Pop* que nunca acabo de convencerla. Ella y todos los demás encaminábamos nuestro trabajo artístico situándolo en segundo plano respecto a las actividades política. Independientemente de los compañeros de militancia poco a poco fue configurando un grupo amplio de amistades dentro y fuera del mundillo del arte.

Su nueva casa en el n.º 50 de la calle Embajadores, en pleno Lavapiés, era nuestro punto habitual de reunión aún contraviniendo las normas básicas de seguridad. Dicho lugar se convirtió durante más de una década en un centro de encuentro, fiestas y reuniones

donde su anfitriona desplegaba todas sus habilidades, las buenas, las malas y las regulares. Pero las duras condiciones de clandestinidad así como las dificultades de hacer un trabajo político alejado de los clichés de las organizaciones de izquierda al uso nos abocaron, después de numerosas y tediosas discusiones entre los que procedíamos de la pintura y quienes procedía de la fotografía, el cine o la publicidad, a plantearnos la necesidad de nuevas formas de organización y activismo. Todo ello implicaba un replanteamiento de nuestra acción política y nos ponía en el horizonte de una actividad, esta vez sí, artística, que nos permitiera afrontar de manera colectiva un trabajo crítico más allá de los estrechos y pobres discursos que inundaban las galerías de arte.

Poco a poco fue calando la idea de formar un grupo autónomo en cuyo seno resolver las, a nuestro entender, contradicciones activismo/arte/clandestinidad/organización a través de la puesta en práctica de determinadas propuestas —principalmente, de carácter formal que asumieran el arte como lenguaje y como lenguaje político. Entraba en escena el conceptualismo, del cual teníamos una información escasa.

Pero algunos intuíamos que por ahí debían ir los tiros y queríamos tirar. Era el momento de dar el salto, estamos en el otoño de 1974, para crear un colectivo desde dentro pero fuera de la disciplina militante organizada y, claro está, a contracorriente de todo lo que se venía cocinando en Madrid.

III. La Familia Lavapiés (1975-1976)

Franco no se moría nunca, los tiempos eran muy largos, estaba vivo y enfermo y nuestra idea de grupo comenzaba a tomar forma. Le dimos un nombre que jugaba irónicamente con el barrio donde nos manifestábamos y nos veíamos. Y sonaba bien: La Familia Lavapiés. Desde los primeros intentos hubo choques en cuanto a la resolución formal de las propuestas, pero había acuerdo en cuanto al hilo discursivo. Nuestro primer trabajo, *Artecontradicción* (1975), era una forma elíptica y autorreferencial de mirarnos a nosotros mismos, si bien, teórica y conceptualmente, era un intento de llevar las contradicciones que se daban en la *Lucha de Clases* al entramado —todavía la Institución Arte ni siquiera estaba en proyecto— del arte español de los setenta. Utilizando una metodología básica y asequible, con acidez crítica, cierta distancia y el sempiterno compromiso con los más desfavorecidos, se fraguó un proyecto expositivo que radicalizaba una puesta en escena con los materiales más pobres y ligeros del mercado, con un toque descaradamente kitsch y chapucero, una exposición para consumo del universo militante. Unos medios irónicamente cutres para un discurso claro que se salía de las marcas conceptualistas y pop.

No tuvimos que hacer muchos intentos para conseguir un espacio que nos financiara y acogiera, aunque estábamos en contra del

mercado y las galerías de arte. La Galería Librería Antonio Machado⁵ acogió de inmediato nuestro proyecto, a sus ojos, era rompedor y barato. Ellos trataban de abrirse hueco en un sector, el de la cultura, rotundamente dominado por el PCE y sus compañeros de viaje. En todo el proceso fuimos conscientes de que había una utilización política de nuestro trabajo, utilización que íbamos a revertir para poder dejar claras nuestra intenciones igualmente políticas.

En aquellos momentos, en Madrid y otras ciudades la izquierda había creado espacios de acción y libertad que esponjaban culturalmente la ciudad. No había museos de arte contemporáneo pero existían galerías, ateneos, centros culturales, cineclubs, colegios mayores, salas independientes de teatro, salas de la universidad, una amplísima red de cines comerciales, etc. En general, el tejido del arte era, por paradójico que pueda parecer, mucho más abierto y permeable a iniciativas nuevas de lo que fue después. Un artista de poco más de veinte años no tenía demasiados problemas en exponer en alguna de las galerías de la ciudad, galerías en las cuales dominaba el mantra de Juana Mordó en el epicentro de un paisaje compuesto por realismos mágicos, abstracciones líricas, innumerables relecturas baconianas, hiperrealismo, pop politizadillo, tímidas moderneces *pre-movida*, Zaj o los antaño marginales y hoy reverenciados Elena Asins e Isidoro Valcárcel Medina, por ejemplo. En ese mapa casi todo podía suceder, y de hecho, sucedía.

Nuestra formación, la de los miembros⁶ de La Familia Lavapiés, estaba a medio camino entre la universidad y el autodidactismo, aunque primaba este último. Leíamos de casi todo —arte, cine, teatro, política, sociología, economía, etc.— desde bases débiles y sin ningún filtro que estableciera un trayecto secuencial y pautado hacia un conocimiento serio de las cosas que más podrían interesarnos. A pesar de estar en una organización maoísta, no leíamos a Mao; sólo un poco de Lenin, Stalin, Marx y Engels, lo suficiente para ir tirando.

Habíamos montado La Familia Lavapiés con una doble finalidad: evitar y atenuar los riesgos de la clandestinidad y dar rienda suelta a nuestros deseos de hacer arte en los márgenes del mundo del arte. Tratar de conciliar de manera satisfactoria anhelos artísticos y horizontes políticos se convertía en una utopía, una meta prácticamente inalcanzable, a pesar del entusiasmo que poníamos en ello.

Independientemente de los variados proyectos individuales de la heterogénea nómina de sus integrantes y de las vicisitudes militantes y personales de cada uno de ellos, fueron condicionantes externos así como la naturaleza de la práctica artística-política lo que nos

5 La Librería Galería Antonio Machado era en aquellos momentos, entre otras cosas, la tapadera del recientemente resucitado PSOE, a medio camino entre la legalidad y la ilegalidad. Llevada por personas relevantes de dicho partido, no era difícil encontrarse por allí a sus máximos dirigentes.

6 Santiago Aguado, Enrique Carrazoni, Darío Corbeira, Javier Florén, Paco Gámez, Juan López, Amelia Moreno, Paco Leal y Félix de la Torre, en parte o en el total de la vida del grupo.

condujo desde los primeros momentos a un *cul-de-sac* continuo. Todo ello sucedía en medio de un ambiente cada día más cargado de activismo. Los trabajos militantes de LFL (carteles, estarcidos, diseños de revistas, ediciones, exposiciones, murales, conferencias, etc.) realizados en colaboración con partidos y organizaciones culturales y vecinales no terminaban de convencernos, nunca quedábamos satisfechos. Nuestra confrontación y discrepancia con la dirección de la UPA era continua pero seguíamos.

Cabe suponer que éramos brechtianos —aquello de la *distancia* nos quebraba y quebraría después la cabeza ya de por vida—, salpimentados con iconoclastia futurista, pop y un conceptualismo muy primario pero sincero, lo cual quedaba claro en nuestra presentación de intenciones⁷:

- *Si dijéramos que «el arte ha muerto» cometeríamos la misma estupidez que si dijéramos que «el arte está vivo», preferimos decir que el arte debe andar y no anda.*
- *En definitiva, queremos «vehicular» el arte, queremos dar al arte su función de Transporte colectivo.*

Y en nuestros objetivos:

- a) *Transcribir el país real en todos sus aspectos, dando una imagen lo más objetiva posible, a través de los distintos medios de comunicación.*
- b) *Revisar, críticamente, el lenguaje artístico y adecuarlo, si fuera menester, a la situación actual en función de los grupos a los que va dirigido.*
- c) *Articular una nueva crítica que inicie el análisis de nuestro pasado cultural y nuestra realidad cotidiana, para que contribuya, activamente, a orientar nuestro presente, abriendo perspectivas para un próximo futuro.*
- d) *Sacar el arte de los recintos sacralizados por la tradición, donde el pueblo está ausente.*
- e) *Enfocar colectivamente nuestros intereses culturales, artísticos y económicos..*

El caso es que LFL en su primera incursión pública, *Artecontradicción*, obtuvo un éxito inesperado, la policía apareció en la masiva inauguración —todo un regalo—, en los días y semanas siguientes los suplementos culturales de los periódicos y revistas especializadas le dedicaron un buen número de páginas, Juan Antonio Ramírez y Simon Marchán —a quienes no conocíamos— nos invitaron a sendos actos

⁷ Contenido en la publicación (fotocopias y serigrafía) del proyecto *Artecontradicción*, Galería Antonio Machado. Madrid, 1975.

en la Facultad de Filosofía y en un colegio mayor, el primer artículo sobre LFL lo firmó Joaquín Estefanía Moreira —futuro director de *El País*, a quien tampoco conocíamos— y tuvimos ofertas de galerías para nuevos proyectos, lo cual entraba en colisión con nuestro interés en no producir obra que pudiera ser objeto de operación mercantil alguna. La exposición, que premeditadamente se deterioraba en los desmontajes, nuevos montajes y durante el transporte, itineró a dos colegios mayores para finalizar en una galería de Cuenca, donde se le prendió fuego el día de la clausura. Este primer éxito de público y mediático creó no pocas tensiones internas en el seno del grupo. Para digerirlo decidimos hacer caso omiso a las propuestas de galerías de arte y a las alabanzas aparecidas e periódicos y revistas especializadas.

A la vez que todo esto sucedía, a caballo entre 1973 y 1975, varios miembros del grupo fueron detenidos y encarcelados como consecuencia de la manifestación del 1 de mayo de 1973, con un agente de policía muerto y cientos de militantes del FRAP detenidos. Ello obligó al grupo a cambiar tres veces su taller o lugar de reunión y, de nuevo, a eternas reuniones y discusiones. LFL era un cuerpo informe, una ecuación con excesivas incógnitas donde el voluntarismo primaba por encima de todo lo demás.

En las semanas siguientes a la inauguración de *Artecontradicción* tuvimos que atender a todo tipo de propuestas, exposiciones, charlas, conferencias, homenajes —a Antonio Machado, Miguel Hernández, Josep Renau—, así como participar en actividades de apoyo a los barrios en lucha. Y allí, en los barrios, comenzaron a aflorar los problemas larvados desde la formación del grupo y de la propia UPA: cuáles eran los programas, los medios y los fines que se establecían en una relación entre los vecinos y nuestro variado y variable *nosotros*. De nuevo, éramos pasto de la difícil articulación arte/política, esta vez con un argumentario analítico más centrado y riguroso pero todavía insuficiente.

Utilizábamos los medios a nuestro alcance: acciones, cartelería, ediciones, pintura, escultura, fotografía, instalaciones y performances —sin conocer estos dos últimos conceptos—. Pero, en general, despreciábamos las herramientas, las técnicas, y tratábamos de centrarnos en qué decir, cómo decirlo y para qué decirlo, estábamos más en los lenguajes que en las herramientas. Un conocido cantautor de la UPA regresó de Nueva York con una nueva herramienta —el vídeo— y nos la ofreció. Por diversas razones, lo rechazamos. Un inmenso error fruto de una percepción de la imagen en movimiento como mero discurso cinematográfico.

Después de *Artecontradicción*, y en medio de un buen número de encargos y colaboraciones, el siguiente montaje de LFL fue *Apoyo a la lucha del pueblo Saharaui*, un proyecto hecho en colaboración directa con el Frente Polisario⁸. Trabajar con organizaciones políticas

8 Frente Polisario, *Frente Popular para la Liberación de Saguía el Hamra y Río de Oro*, fundado en 1973. En aquellos momentos una organización de las consideradas terroristas.





del Sur no fue fruto de la casualidad, fue en todo caso la suma de decepciones políticas y artísticas tras las sucesivas intervenciones en los barrios. En plena ebullición de los movimientos vecinales y sus acciones reivindicativas, participamos en sendas acciones organizadas de protesta en dos barrios de Madrid, La Ventilla y Portugalete. En ambos casos, se trataba de un conjunto organizado de acciones reivindicativas y políticas contra el planeamiento urbanístico del Ayuntamiento de Madrid. Dichas luchas contaban con el apoyo y la colaboración de la Asociación de artistas independientes, que pintaban murales dentro del conjunto de actividades —tenderetes, artesanía, comidas colectivas, librerías, conciertos, etc.— preparados por cada asociación. El asunto de los murales no nos gustaba nada de

nada —y eso que lo intentábamos—, no sabíamos pintar y, además, nos parecía absolutamente ajeno a nuestros intereses. En La Ventilla, un barrio de edificación abierta, obrera, de baja densidad e ínfima calidad constructiva, próximo a la Plaza de Castilla, los planes municipales preveían una recalificación tendente a una edificación futura de mayor densidad y calidad, la demolición del barrio existente y el realojo no se sabe dónde de los vecinos expropiados. La respuesta del movimiento vecinal, a la cual fuimos invitados, consistía, en nuestro caso como en el resto de los artistas, en pintar un mural reivindicativo. Nos pusimos a ello, pero ni funcionaba ni nos sentíamos satisfechos con ese tipo de trabajo artístico. En su lugar, decidimos emprender una *acción*, un trabajo performativo. Nos dimos cuenta de que el centro neurálgico del barrio, la plaza, allí donde todo acontecía, estaba formada por soportales sujetos por robustas columnas de ladrillo enfoscado, las cuales envolvimos con cuerdas y papel de embalar. De cada una de ellas colgaba el rótulo «Se vende». Y eso fue todo, no sabemos si aquello gustó, si estaba en línea con las protestas o si tenía alguna trascendencia política. Habíamos hecho lo que queríamos pero no terminaba de convencernos. De nuevo la desgana y la decepción que iba ganando terreno al entusiasmo.

En el barrio de Portugalete —una pequeña barriada rural de muy baja calidad en la zona de Arturo Soria, amenazada de derribo— se produjeron acontecimientos similares: murales —con el inevitable Guernica a escala 1:1—, tenderetes, artesanía, librerías, comidas y barbacoas, más murales, mucha gente de fiesta, etc. —. Comenzamos nuestro mural y nos dijimos «basta, hasta aquí hemos llegado, a la mierda los murales con Titanlux». De nuevo, nuestra respuesta fue una acción teatral y performativa, nos vestimos con diferentes ropajes, descaradamente pobres —un obrero, un falangista armado con pistola, un banquero nazi, un obispo, un delincuente común, etc. — y escenificamos una performance provocadora en medio de los tenderetes y el preceptivo mitin. Logramos el objetivo en parte: fuimos tomados como unos provocadores, aunque nuestra performance final era una nueva forma de despedida de las caducas formas del arte militante y comprometido. Y esta vez sí estábamos en vías de transformar nuestro vínculo con el arte y la política de resistencia, íbamos en otra dirección a otro lugar y con otros medios, en solitario en contra de nosotros mismos. El carácter iconoclasta de nuestra producción nos iba devorando en un clima de creciente autodestrucción. En la práctica del día a día, cargada de sobresaltos en todas direcciones, iba quedando claro que LFL no era un equipo, era un grupo heterogéneo en el cual, faltaría más, afloraban las tensiones fruto de la dicotomía trabajo material/ trabajo intelectual.

No es este el lugar ni yo, por ser arte y parte, la persona más indicada para hacer un relato y una valoración del papel que jugaron cada uno de sus miembros dentro del grupo, si puedo afirmar que en su corta vida las pautas de comportamiento de sus integrantes estuvieron alejadas de cualquier atisbo de ruindad o mezquindad, su ética siempre estuvo por encima de su «estética».

El grupo, poco a poco y sin dejar de participar activamente en numerosas acciones políticas y artísticas, entró en un bucle de desencuentros discursivos que anunciaba su disolución. Félix de la Torre comunicó su salida por motivos estrictamente artísticos, se sentía absolutamente alejado de los parámetros formales en los cuales nos movíamos, no obstante insistía en la pertinencia del grupo y quiso participar en las discusiones en curso, fue muy duro en sus intervenciones y recomendó que Amelia y yo marcáramos las líneas de trabajo. Santiago Aguado después de una temporada en el cárcel de Carabanchel optó por abandonar con razones que nunca llegaron a estar claras. Juan López tras otra temporada en Carabanchel salió con un renovado ímpetu teórico que nunca llegaba a un lugar de entendimiento con el resto debido a su enrevesada abstracción. Paco Gámez nunca estuvo integrado de forma nítida y sus críticas al grupo eran continuas. Javier Florén y Paco Leal participaban poco en las discusiones si bien aceptaban las decisiones de la mayoría.

Finalmente se propuso el futuro del grupo y su posible disolución. Fueron dos o tres larguísimas reuniones donde cada cual expuso sus criterios, ideas y razones para afrontar un futuro personal y su relación con LFL, la UPA y el FRAP. Estas dos últimas organizaciones habían entrado de fase de disolución y nos adelantamos, la mayoría de LFL, abandonando ambas marcando nuevos rumbos políticos personales y grupales. Amelia fue la que puso más energía para la disolución de LFL y en defensa de su obra personal por encima de todo. Juan López argumentaba que el asunto importante no era si grupo sí o grupo no, sino tratar sobre los contenidos que las discusiones iban generando. Yo propuse continuar, abandonar los trabajos artísticos personales y dedicar al grupo todos los esfuerzos en una tarea extremadamente difícil. Así las cosas, Félix de la Torre propuso que continuara yo solo con el grupo e incorporara a nueva gente, a lo cual me negué. Finalmente decidimos la disolución con mi advertencia de que era un error y el tiempo acabaría dando la razón a mis tesis.

Amelia fue la primera en cerrar la página de LFL y la persona que más hizo para que las relaciones entre los miembros del grupo continuaran en otra dirección y con otros horizontes.

Pero ciertamente, y visto desde hoy, el error también era mío y la continuidad del grupo una quimera. De los tres pilares sobre los que se había construido LFL (antifranquismo, militancia política y arte) sólo quedaba en pie el último, el arte, y ahí comenzaba el problema ¿qué arte hacer en los nuevos tiempos?

La disolución de LFL fue un acto de lucidez y una huida a lugares confusos en tiempos que anunciaban tierras de hostilidad. Fue más importante por lo que no hizo que por lo que hizo, por lo que anunció, señaló y adelantó. La radicalidad y honradez de su discurso político son únicos en la historia del arte en España en los últimos cincuenta años.

Y carpetazo y enterramiento, LFL nunca había existido.

En el año 2003 Marcelo Expósito me propuso participar en una investigación de las relaciones arte/ política en Madrid en los años

70 y 80 para el proyecto *Desacuerdos*⁹. Los comisarios de *Desacuerdos* decidieron incluir en la exposición una parte importante de los materiales documentales que yo había ido recopilando durante años. A raíz de ello y hasta hoy, una serie de jóvenes historiadores del arte (Juan Albarrán, Noemí de Haro, Giulia Quaggio, Alberto Berzosa, Jaime Vindel y Paula Barreiro, entre otros) han mostrado su interés, han investigado, conferenciado, expuesto y publicado sobre LFL. El próximo año se publicará un libro monográfico fruto del trabajo de investigación de Jaime Vindel.

Hay un minidocumental de un grupo de doctorandos de la Universidad Complutense...

Todo el material gráfico, fotográfico y documental disponible está en el Archivo Lafuente, en Santander.

IV. Después

A partir del abandono de la militancia política y de la disolución de LFL, en el periodo que va de 1976 a 1982, Amelia Moreno, Juan López, Paco Gámez, Paco Leal y yo seguimos viéndonos y actuando en diferentes ámbitos y foros de discusión. Se formaron dos grupos cuyos proyectos y alcance real daría para un largo texto aunque ninguno de ellos llegó a parte alguna digna de mención más allá de las, nuevamente, larguísimas discusiones que no eran sino el reflejo especular de una no aceptación de que algo había acabado, una forma de asirse a un nido del cual la madre antifranquista nos mandaba a volar. Amelia, Juan, Paco Leal y yo emprendimos una serie de actividades de discusión y edición de obra gráfica fruto de un diálogo de sordos. Más tarde, Amelia, Paco y yo intentábamos conseguir visibilidad para la obra pictórica que cada uno veníamos practicando pero el ambiente dominante y las escalada de la nueva derecha artística nos lo ponían difícil. Y nosotros mismos lo poníamos y lo teníamos difícil. El círculo de amistades de Amelia, su capacidad de convocatoria y sus conflictos con muchos de ellos seguía creciendo a buen ritmo. Ninguno de los dos grupos mencionados anteriormente dieron mucho de sí, el arte español de aquellos tiempos tampoco.

Quizás lo mas reseñable fue una exposición absolutamente rompedora¹⁰ que se celebró a finales de 1980 y que está pendiente de ser revisada.

Pero a pesar de nuestros continuos contactos, Amelia, Paco, Juan y yo, estábamos en mundos artísticamente distintos y diferenciados que hacían inviable cualquier tipo de colaboración para emprender trabajos serios y rigurosos, arrastrábamos un cadáver demasiado pesado.

⁹ *Desacuerdos, sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*, MACBA, 4 de marzo-29 de mayo de 2005.

¹⁰ *Luna 30*, exposición con trabajos de José Luis G. Aguilera, Enrique M. Andréu, Enrique Carrazoni, Darío Corbeira, Luis Cristóbal, Javier Klett, Luis Lugán, Enrique Maté y Amelia Moreno. Espacio Luna 30, Madrid, diciembre de 1980.

A partir de 1982, el año de la victoria del PSOE y la consolidación del sistema democrático del capitaloparlamentarismo, la relación política o artística de los ex miembros de la UPA y LFL era prácticamente nula, hablábamos idiomas distintos y habitábamos en países distintos. No volvimos a colaborar absolutamente en nada, la guerra había terminado.



AMELIA. Historia de un viaje

ENRIQUE CARRAZONI

En septiembre de 2016, con motivo de los encuentros anuales en la Fundación El Dorado, fui invitado a participar en una retrospectiva-homenaje que se estaba organizando sobre la figura de Amelia Moreno. Sobre todo se me pedía toda la posible documentación fotográfica que tuviera, y a ser posible, un texto de los años que compartí con ella (1968 - 1975).

Hacer un esfuerzo de memoria después de más de 40 años, y recordar como era nuestra vida, me parece una labor ardua, y sobre todo fácil desfigurar mis recuerdos e incluso mentir inconscientemente. Por suerte, sigo manteniendo todos los negativos (o casi) de esa época, guardados en sus archivadores originales, dentro de un cajón que no había vuelto a mirar desde entonces. Fotos de nuestros primeros encuentros en Quintanar de la Orden (1968), vivencias en Madrid en nuestra primera casa... viajes con amigos, o amigos hechos durante el viaje. Todo un recorrido donde los recuerdos se solapan con las fotos, dando un tono de «veracidad documental» por lo menos de nuestras inquietudes así representadas. Amelia siempre era consciente de si misma, los aparentes «posados» no eran tales sencillamente ella era así, de hecho las fotos recogen vivencias de viajes o situaciones donde intentábamos reconocernos en nuestra forma de ver el mundo. Para mí la fotografía era una forma de evadirme de esa «realidad» triste, autoritaria y mediocre que nos rodeaba. Mi afición por la fotografía viene de una edad muy temprana, la fotografía más antigua que conservo data de 1962: «Galán de noche» es toda una puesta en escena...



Después de vivir en Madrid más de dos años tuve que volver a casa de mis padres, era el mes de junio de 1967, Alcázar se me quedaba pequeño, me encontré de nuevo en la casilla de salida pensando la forma de volver a irme cuanto antes.

La primera vez que vi a Amelia fue en las Navidades de ese mismo año, creo recordar que en El Toboso, en un salón de baile, (en esa época era muy normal ir de fiesta por los pueblos cercanos) lo que más me impresionó fue como destacaba en medio de ese espacio, parecía recién llegada de otra «galaxia», no se como pero nos pasamos hablando toda la velada, a partir de ahí nos veíamos todos los fines de semana...

Meses después (otoño de 1968) volví de nuevo a Madrid para estudiar «Diseño Industrial e Interiorismo» y empezamos a pensar en como hacer para que ella se viniera también, cosa que no ocurrió hasta marzo de 1970, que decidimos casarnos como única salida, para evitar escándalo y sufrimiento familiar.

Para dejar constancia de nuestra rebeldía no invitamos a nadie, esto incluía familiares (excepto padres y hermanos), por supuesto no hicimos banquete y digamos que tampoco íbamos vestidos para la ocasión. Amelia llevaba un vestido negro hasta los pies y una rosa roja con su tallo largo y espinoso, y yo un traje cruzado oscuro de rayas estilo años 30. La boda se celebró en Alcázar de San Juan a las cinco de la tarde, un cuarto de hora antes uno de mis hermanos tuvo que ir a comprar las alianzas... Lo que iba a ser una boda discreta se convirtió en todo un espectáculo. Se rumoreó por todo el pueblo que

íbamos a celebrar una boda «hippie», por lo visto nos íbamos a vestir de época, «Luis XVI» para ser exactos, la iglesia se llenó (incluyendo el alumnado de un colegio de monjas cercano), de tal manera que no cabía un alfiler, por si esto fuera poco apareció un corresponsal de TVE, para inmortalizar tan «interesante» evento. Menos mal que Mateo, hermano de Amelia nos esperaba en su descapotable amarillo (este coche si que era de época) y nos liberó de tanto curioso llevándonos directamente a la estación de ferrocarril e irnos a Madrid. Ni que decir tiene que la familia, se auto invitó y decidieron buscar un restaurante para celebrarlo. Parece ser que el reportaje de la boda lo pasaron días después en las noticias de la noche en TVE.

Un mes después decidimos ir a Ibiza, en Alicante embarcamos en el «Ciudad de Barcelona» el viaje duró toda la noche, el trayecto fue de lo más animado. Casi todos los viajeros de distintas edades con apariencia hippie, guitarras, bongos y armónicas que no dejaron de sonar hasta el amanecer.... franceses, ingleses, alemanes, canadienses y sobretodo norteamericanos, todos íbamos a descubrir nuevos horizontes... Más de medio año estuvimos en la isla (1970), viviendo en tienda de campaña, dentro de una terraza arbolada, perteneciente a una masía cercana. Por las tardes, la payesa que nos había dado permiso para acampar, se acercaba a observar a Amelia pintando debajo de una higuera centenaria. Cerca vivía David, un arquitecto norteamericano que nos visitaba con otros amigos, los invitábamos a comer unos espaguetis al estilo de Némoli y nos devolvían la invitación. Sin apenas darnos cuenta, teníamos una red de amistades que nos visitaban muy a menudo.

En Ibiza fue donde hicimos nuestro propio «ritual», arrojamos las alianzas al mar y nos juramos libertad como única forma de relación. En la isla descubrimos circuitos artísticos conectados directamente con N.Y. o Londres sin necesidad de pasar por Madrid. La Galería Ivan Spence era un ejemplo claro. Fue una de las galerías míticas de Ibiza, allí tuvimos el placer de conocer a Hernández Mompó, Úrculo, Zhus, y algunos integrantes del grupo 59, formado en la isla por una serie de artistas alemanes sobre todo, que se habían afincado a partir de los años 50, se movían en la abstracción y geometría. Había mucho movimiento «contra cultural» también llegado desde Barcelona, San Francisco, Amsterdam... y llegaron las lluvias, el otoño se iniciaba, los hippies hacían cola en las sucursales bancarias para recoger su último cheque de American Express para partir. Al año siguiente (1971) volvimos de nuevo a «nuestra higuera centenaria». Algo había cambiado, los hippies españoles superaban en numero a los foráneos, en buena medida eran hippies «fin de semana», nos resultó extraño, nuestros amigos ya no estaban, los que habían quemado la cartilla militar a ritmo de «Volunteers» (Jefferson Airplane) se habían ido a Amsterdam. David (arquitecto) y su mujer negra, estaban viviendo en un barco en el río Ámstel, trabajaban como modelos de Bellas Artes, nos escribieron y nos invitaron a su casa. José, el neoyorkino de origen mejicano (psicólogo) se fue a París, otra visita que tampoco llegamos a hacer... Sí, hubo una dispersión de amigos norteamerica-

nos que no podían volver a su país por razones obvias. Ese mismo año se celebró en Ibiza en la bahía de Sant Miquel, El VII Congreso Internacional: ICSID (Council of the Societies of Industrial Design), no nos pilló de sorpresa, tenía conocimiento de ese evento a través de mis estudios de diseño industrial e interiorismo. Nos acercamos una mañana con Ivan Spence, el ambiente era magnífico, tenía más de happening que de congreso, las ponencias que se anunciaban eran muy interesantes, o eso parecía, eran todas en inglés... al lado del mar estaban instalando una arquitectura hinchable que no llegamos a ver montada, tuvimos que volver a la península con cierta urgencia, estábamos en la primera quincena de Octubre, lo recuerdo sobretodo como una pérdida.



Los recuerdos se agolpan, las fotos me refrescan la memoria, echando de menos otras imágenes que no encuentro en los archivos, empiezo a dudar de mi memoria, creo que no existen, o mejor dicho, solo existen en mi cabeza como correlato, rellenando huecos, entre las fotos que sí están registradas. Son tan nítidas que podría dibujarlas... al fin y al cabo son vivencias imborrables, tardes esperando el «Acorazado Potenkin» en 16 mm que nunca llegó, muy preocupados por si habían detenido al mensajero. Poniendo la música muy alta porque las paredes oyen, teníamos reuniones de la U.P.A (unión popular de artistas), o planificábamos un día de rodaje del Proyecto de José Luis García Aguilera, financiado con la venta de un cuadro de Amelia. Así fue como iniciamos la aventura cinematográfica, y de fondo la sinfonía del nuevo mundo de Dvorak, o la quinta de Mahler, intercaladas con Miles Davis o Jimi Hendrix. En ese tiempo Amelia

empezó a relacionarse en el barrio (Usera) con mujeres trabajadoras: cajeras de supermercados, limpiadoras, dependientas, o en paro.... con las cuales tenía reuniones varias tardes a la semana. Les aconsejaba en temas femeninos, de trabajo y también sobre la educación de sus hijos. Espacio lúdico donde los niños fantaseaban representando sus inquietudes... yo quiero ser bailarina de ballet decía una jovencita vestida de sevillana, siguiendo los compases de la Flauta Mágica de Mozart. Otro niño fascinado viendo como pintaba Amelia, se puso «manos a la obra», mientras las madres sacaban a la luz sus preocupaciones y se reían como no lo habían hecho en mucho tiempo.



A estas alturas echábamos de menos el mar, mucho más amable y alegre, o por lo menos eso nos parecía. Borja Satrústegui, había trasladado su residencia a Granada, tuvo la gentileza de invitarnos a pasar el verano de 1972 en su casa, vivía en un «carmen» en el barrio del Albaicín, el jardín daba directamente al valle del Darro con vistas a la Alhambra. Cerca residía un granadino que estuvo en San Francisco en plena explosión del movimiento hippie, vivía con una norteamericana y tenían un «chucho», un gato y una cabra negra pululando



por el patio de la casa, especie de ruina romántica ajardinada. En medio de ese espacio, una cama de agua de grandes dimensiones, al lado, un teclado de un viejo piano de cola, donde recibían a sus amigos. Borja estaba preparando una exposición para una galería en Almuñecar... Paco Barón, muy amigo de Borja estaba en Almería, inmerso en un proyecto de escultura para una plaza: un nenúfar que se habría y cerraba según la posición del sol, mediante unas células fotoeléctricas. Teníamos la sensación de no haber salido de Ibiza.

En 1973 montamos el estudio en un ático en la calle Atocha, (más espacio para trabajar), Amelia depuró su técnica, iniciando una serie de obras sobre el cuerpo humano, construyendo unas piezas con planchas de madera en varios planos, generando una obra tridimensional, como transición hacia unos lienzos pintados con acrílico, donde los fondos lumínicos envolvían fragmentos del cuerpo, a modo de siluetas cosificadas, parecía que solo le interesaba la luz en si misma, simplificando al máximo, dando como resultado obras donde el todo parecía más importante que las partes, siendo la luz la única protagonista.

También había un laboratorio fotográfico, taller de serigrafía... y muchas reuniones políticas y artísticas relacionadas con nuestras inquietudes. El verano de 1975 Amelia lo pasó en París. Ibiza fue mi destino, visité de nuevo la galería Ivan Spence, que estaba apuntalada por todas partes, me dijo que no le dejaban restaurar. No podían echarlo por contrato indefinido, pero se tuvo que marchar de la galería por inhabitable, como decretó el Ayuntamiento, y de paso, también de Ibiza... Quedaban muy pocos hippies, los había echado el «Régimen». El turismo se desarrolló hacia la masificación, daba mucha pena la mediocridad que imperaba... Iván se marchó a Castellón a una masía. Sentí, como si me hubiera despertado de un sueño mágico convertido en pesadilla.

La primera exposición de la «Familia Lavapiés» fue en ese mismo año: «Arte Contradicción», se expuso en la galería librería Antonio Machado de Madrid. Hicimos una representación a modo de «Pina-coteca», para ello ambientamos la galería con mobiliario «Chippendale» y esculturas helénicas, todo hecho con corcho blanco de forma irónico-burda, propiedad de un supuesto coleccionista. Una publicación con el manifiesto, sobre la posición del grupo ante la situación del arte y los artistas en España. Pusimos en evidencia lo que nosotros creíamos era una contradicción: cómo se podía estar luchando contra la dictadura, y a la vez, ser artista oficial del Régimen en la Bienal de Venecia? Lo que más molestó fue una foto de Juana Mordó rodeada de sus artistas, con un pie de foto: «No inspiraciones pide el pintor a dios, sino doblones», de la obra poética de José de Espronceda «El diablo mundo». La cosa no hubiera tenido mayor trascendencia, si el diario «Informaciones» no le hubiera dedicado una doble página en el suplemento de Arte. A Miguel Zapata le pareció una exposición muy «oportuna» para llevarla a Cuenca. Y de allí a Bilbao.





Todos estos años fueron decisivos y creo también, que sin la generosidad de los artistas de la generación anterior no hubiera sido lo mismo. Grandes amigos, como Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Borja Satrústegui, Miguel Zapata, y muchos más...

Historia de un viaje inolvidable.



Amelia Moreno: Madrid, Nueva York, Quintanar

DAVID COHN

Este recuerdo breve de Amelia Moreno viene no sólo de mi propia experiencia de convivir con ella durante más de 25 años, a partir de 1984, sino también de sus recuerdos, de como ella contaba su historia.

1. El rastro

Después de separarse de Enrique Carrazoni en 1975, Amelia se mudó a un piso en la calle Embajadores que compartía con varias amigos, entre ellos Paco Leal, artista y compañero en la Familia Lavapiés. Eran los años de su máxima actividad política.

Decidió abandonar la lucha política y la Familia Lavapiés después de las primeras elecciones de 1977, con el fracaso de la mayoría de los partidos marxistas, incluyendo el suyo. Quería volver a pintar. He escrito sobre su decisión de volver a la pintura en otra ocasión:

Rechazó el conceptualismo, que era el movimiento artístico en boga entonces, porque no le interesaba el proceso de buscar una idea, o lo que con sorna llamaba «una ocurrencia», que la obligaba luego a demorarse horas en su realización, esclava de su propio concepto. Quería encontrar una manera de unir el concepto y su realización, la idea y la experiencia vital.¹

Aunque compartía con muchos artistas el interés por conocer todo lo procedente de fuera, criticó que muchos de ellos no hacían otra cosa que viajar fuera de España para ver las últimas tendencias y volver para presentarlas como algo suyo. Se había formado en un país cerrado al exterior, en donde las ideas nuevas e interesantes venían de fuera a través de redes de contrabando intelectual. Pero ella quería emprender una búsqueda creativa más personal, sin ignorar las tendencias internacionales pero aportando a ese discurso algo de su propia experiencia, como española, se podría decir, en el sentido orteguiano del «yo y mi contexto». Consideraba que no había que despreciar el contexto local. Concebía el proceso de conectarse con el mundo como un diálogo, posicionamiento muy acertado, creo, porque fuera de España también existía un hambre-por conocer qué pasaba aquí.

Y tuvo Amelia una última renuncia en este momento crítico. Según ella lo contó después, parece que hubo una iniciativa, organi-

¹ David Cohn, «Breve historia de la pintura de Amelia Moreno», en *Amelia Moreno. Pinturas*, folleto de la exposición del mismo nombre en la Fundación Museo Salvador Victoria, junio de 2015.

zada por Juan Manuel Bonet hijo y otros, para unir a varios artistas, pintores en su mayoría, e intentar crear un movimiento o tendencia propio. Al parecer esta maniobra estratégica tuvo éxito, aunque no recuerdo quienes eran los artistas implicados. Contó Amelia que la invitaron a la primera reunión del grupo, y al ver la dirección «interesada» en la que iba, se declaró auto-excluida por marxista revolucionaria, o algo así.

Sin el apoyo económico de su marido, Amelia tuvo que buscarse la vida a la vez que se dedicaba a la política o volvió a la pintura. Tuvo varias aventuras en éste sentido, incluyendo una breve etapa pintando paisajes «industrialmente» para una empresa de decoración. El trabajo que resultó más interesante fue un puesto de venta de bufandas de su propia elaboración en el Rastro, que estaba viviendo una edad de oro entonces. Se juntó allí con otros artistas y artesanos, y formó grandes amistades, conociendo, entre otros, al grabador Enrique Maté, a la artista Begoña Fernández o al dibujante Ceesepe y su círculo. Sus bufandas, teñidas de brillantes colores, tenían algo que ver con su pintura de los mismos años, donde experimentaba con «manchas» circulares y brochazos de pintura muy líquida, que tras pasaban el lienzo para «teñir» también su lado inverso. Estas eran las obras que llevo a sus primeras exposiciones en Nueva York en 1981.

2. Nueva York

Amelia y yo nos conocimos en una inauguración en Soho en marzo de 1984. Me dijo que yo era el primer norteamericano que había encontrado con quien podía hablar de Foucault. Ella había estado en Nueva York desde los principios de la década. En su primer viaje, con Enrique Maté y su mujer Carmen Barberán, en 1980, consiguió dos exposiciones, una en la Westbroadway Gallery de Soho y otra en Londres, en la October Gallery. Esta última surgió de un encuentro fortuito en el Café Figaro, creo, el legendario local, ya cerrado, ubicado en la esquina de Bleecker Street con MacDougal en Greenwich Village. Vestida con su gabardina oscura y su bombín, tan despierta y curiosa por todo a pesar de hablar poco inglés en ese primer viaje, Amelia era una figura irresistible, exótica y arrolladora.

De esas primeras exposiciones salieron otras, y decidió instalarse en la ciudad por una temporada. Con su galerista, Bárbara Walter, una rica heredera que tenía su galería en la Madison Avenue, empezaba a acudir a inauguraciones, fiestas y eventos de todo tipo. En una, del Museo Guggenheim, acudió directamente desde su estudio vestida de mono azul manchado de pintura, y se mezclaba con Andy Warhol, Paloma Picasso y otros. Formaba parte del mundo del arte *downtown*, donde conoció a muchos otros artistas extranjeros. Basco, un elegante argentino que trabajaba para Bárbara Walter, fue su amigo y compañero en muchas aventuras. Gracias a Elisabeth Cuspiniera, que trabajaba en el consulado español, era invitada a todos los eventos culturales de la comunidad española, y conoció a gente tan diversa como Junqueras,

Carmen Maura o Rosa Montero. Vivió en distintos momentos en un *loft* compartido de la Calle 19, otro en la 17, en el Upper West Side y en Washington Heights. Trabajó como cuidadora de niños para pagar las facturas, y vivió en condiciones mínimas. Una vez preguntó a su galerista si podía darle el dinero que iba a gastarse esa noche en ella en una cena suntuosa. Lo necesitaba para comprar pintura. Pero ésta le respondió que la cosa no funcionaba así, que lo de pintar era asunto suyo. Amelia abandonó la galería después de su primera exposición. Quería ir a menos fiestas y tener más tiempo para pintar.

Amelia siempre dijo que iba a Nueva York para aislarse. Quería separarse del mundo artístico de Madrid, que le resultaba demasiado pequeño. Y el Rastro había acabado invadido por vendedores de ropa barata de importación.

Además de encontrar inspiración en la energía y el anonimato de Nueva York, empezaba a apropiarse para su obra lo que admiraba en los pintores de la época del Expresionismo Abstracto: el gesto expresivo de Franz Kline o De Kooning, o los campos de colores intensos y vibrantes de Mark Rothko. Desde este punto de arranque, empezó a desarrollar el gesto de la pincelada como base primaria de su pintura.

Cuando nos conocimos, Amelia estaba experimentando a veces con colores metálicos –cobres, sobre todo– mezclados con brochazos negros, y organizados a ambos lados de una «espina» o «trinchera» central de un color más vivo, azul o rojo, ubicada en un plano inferior. Eran pinturas informes, dominadas por los brochazos y la pintura líquida, pero a la vez sugerentes en muchos sentidos. Usaba pinceles viejos, cargados de pintura seca que les dejaban rígidos, junto con trozos de esponja. La pintura era siempre acrílica.

Se intuye una violencia subyacente en estas obras, sin títulos y poco expuestas, que quizás podemos relacionar –entre otros motivos– con la inseguridad de su vida. En Nueva York, la gente se movía camuflada, buscando la invisibilidad, y en un estado de alerta permanente, sobre todo en el Upper West Side, en el metro o por la noche. Amelia fue víctima dos veces de asaltos, una a punto de cuchillo y otra enfrentada a una pistola, sucesos que la marcaron. Pero no debemos excluir, en nuestros intentos de entender esa violencia visceral de su obra de entonces, una rabia más generalizada abierta a muchas interpretaciones. Después de los cuadros que jugaban con la seducción en sus exposiciones de las galerías Lázar y Punto, Amelia estaba abriendo su obra a intuiciones o impulsos más oscuros. Era otro paso en su desarrollo artístico.

Al unirnos Amelia y yo, definimos un proyecto de vida que nos llevaba seis meses del año a Nueva York y seis a Madrid, donde finalmente compramos una casa en Lavapiés, no muy lejos de su antiguo piso de Embajadores. En Nueva York terminamos en un piso en el Village, y Amelia compartió un estudio en Tribeca con su amigo Moffit Cecil. Pasaba por la Calle Broadway cada día de camino al estudio, parando para husmear en las tiendas de ropa *vintage*; era experta en sacar tesoros de las cajas «Todo por un dólar» en la calle.

3. Madrid

Mantuvimos la casa en Nueva York hasta 1999, cuando nos vimos forzados a venderla. Pero Amelia pensó que, a pesar de lo atractivo que era vivir en Manhattan, era difícil desarrollar con continuidad los contactos necesarios para exponer con regularidad. Al final optamos por Madrid, aunque era un lugar más difícil para la obra de Amelia, que iba desarrollando con tanta independencia. Sus pinturas eran difíciles, fuertes y furiosas, y las entendieron pocos.

A partir de los cuadros expuestos en la Galería Noés en 1989, Amelia empezó a tratar temas pictóricos abiertamente figurativos y con claras referencias españolas: hablamos de las series de los Agnus, las Cajas, los Blades y los Rollos. La temática era muchas veces bastante tenebrosa, incluso tétrica de una manera exagerada en el caso de los Rollos. Los colores sobrios eran otra referencia al arte española, y para los Agnus en particular Amelia se inspiró en el *Agnus Dei* de Zurbarán —fuimos a la exposición de este artista en el MET de Nueva York en 1987 y a otra dedicada a Velázquez en ese mismo año—.

Ésta fase en la obra de Amelia se finalizó con sus exposiciones en el Museo de Santa Cruz de Toledo en 1992 y en la Galería Almagro en 1993. Hubo un cambio profundo a partir de la muerte de su madre, después de una larga enfermedad, en diciembre de 1993, y de su padre unos meses después. Amelia seguía su vida normal por un par de años, pero luego se debilitó, hubo episodios de desmayos, agorafobia, etc., y un diagnóstico, en 1997, de los principios de una enfermedad crónica, no grave en un principio pero progresiva, con tratamientos paliativos, y finalmente con un mal desenlace. A pesar de todo, Amelia siguió muy activa, embarcándose en nuevos proyectos, y su día a día estaba lleno de alegrías y aventuras, pero marcada también por ésta sombra.

Sorprendentemente, incluso para ella, su obra en estos años empezaba a calmarse. Se vio invadida por una sensación de paz, en términos comparativos, aunque con una tensión vital subyacente; una sensación de presencia o inmanencia casi mística. Eran cuadros formalmente centrados, luminosos y misteriosos en vez de dispersos. Las últimas llamas del furor de su etapa anterior se apagaban en *Los siete fragmentos calcinados*, que fueron sucedidos por las series de Riberas, Luces Horizontales, etc. En estos cuadros Amelia consiguió convertir la pincelada gestual de los Expresionistas Abstractos en una herramienta más neutral y reducida, que usaba para construir campos visuales sugerentes. Pero era a la vez una pincelada viva, vibrante y luminosa. Jugaba también con las herramientas de la ilusión pictórica, con efectos de sombra, que sugirieron, aunque con bastante ambigüedad, cortes y superficies en curva. Para Amelia, estos juegos eran una declaración en contra de la doctrina conceptual que reducía la pintura a pintura, a algo material. Reivindicaba su derecho de jugar con la sensación de profundidad, de fondo, como una herramienta más. A pesar de ésta insistencia, creo que los pintores del minimalismo tuvieron cierta influencia en

éste cambio de registro; nos impactó, por ejemplo, la exposición de Agnes Martín en el Reina Sofía de 1994.

Amelia expuso estos nuevos cuadros en el Belgrave Gallery de Londres (1998), el Círculo de Bellas Artes y el Museo de Ciudad Real (éstas últimas en 1999). Tuvo también una oportunidad para llegar a la primera fila de galerías internacionales. Habíamos hecho amistad con mi tía-abuela Illa Walter, un personaje extraordinario que vivía en Londres. Illa presentó Amelia a su amiga de toda la vida, la galenista Annely Juda. Annely se entusiasmó con su obra, pero era ya bastante mayor. Había pasado el control de la galería a su hijo que había desarrollado un programa propio donde no cabía la obra de Amelia. Sin embargo, Annely insistió presentando Amelia a todas las galerías importantes de Londres y muchas de Nueva York. La entrevista clave para Amelia fue con Robert Miller en Nueva York, pero ocurrió cuando ella estaba en un momento de debilidad y no encontró las fuerzas para volver con nueva obra en seis meses, como él le había sugerido. Al final, Illa nos puso en contacto con la Belgrave, donde Amelia tuvo una gran exposición, y donde Annely adquirió una obra.

A través de Manuela Sevilla y Eloy Villaseñor, y con la gestión también de Elisabeth Cuspiner, Amelia se entrevistó en estos años con el galerista John Webber en Nueva York, pero no hubo entendimiento. Webber llegó a preguntarla, «¿Y cuál es tu dialéctica?», ya que todos los artistas de entonces elaboraban profundos textos de posicionamiento teórico. Su respuesta fue evidente, su dialéctica era su pintura.

4. El Dorado

En 1999, el mismo año que tuvimos que dejar el piso de Nueva York, Amelia empezó el proyecto que se convirtió luego en su Fundación. Ella y sus nueve hermanos habían crecido en la casa-fábrica del Anís El Dorado, que su padre construyó a principios de los sesenta en su pueblo natal, Quintanar de la Orden. Después de la muerte de sus padres, la propiedad se quedó abandonada. Con el apoyo de todos, Amelia y algunos hermanos más optaron por compartirla, reformarla y mantenerla.

En la división de la propiedad, a ella se le asignó la última planta, que rehabilitó como nuestra casa, y una de las tres naves que conformaban la fábrica, que reformó para su estudio. Pero la magnitud de la nave la llevó a pensar en un proyecto más ambicioso. Con la colaboración de Manuela, Eloy y la mía, creamos la Asociación, el Espacio-Arte El Dorado, para organizar el que fue el primer Encuentro de Artistas en 2004.

Amelia invirtió toda su abundante energía en el proyecto de los Encuentros. Lo hacía en primer lugar como un homenaje a sus padres. Consideraba que la mejor forma de mantenerlos en la memoria no iba por el modelo del museo, congelando el lugar en el tiempo y preservando todos los restos de la fábrica, las máquinas, las botellas

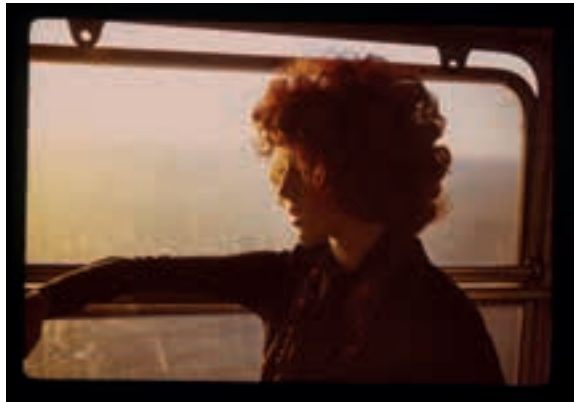
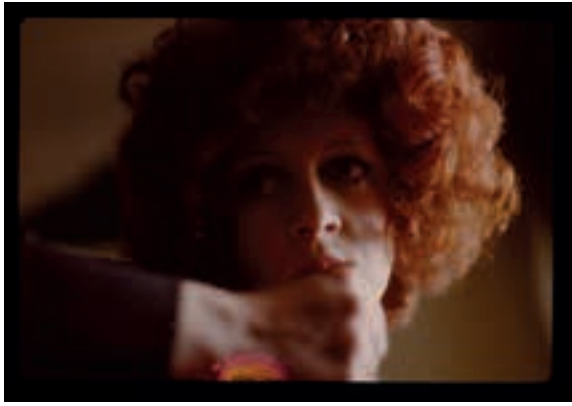
y todo el lujo de objetos curiosos que quedaban, aunque de estos restos sí conservó una selección reducida. Pensaba que mantener El Dorado sólo tendría sentido como un proyecto vivo, preservando el espíritu único del lugar. Con el tiempo, organizó la Fundación Amelia Moreno como la mejor forma para garantizar ese futuro, destinando la nave que había heredado de su familia y su legado artístico a la Fundación.

En segundo lugar, los Encuentros ofrecieron la oportunidad de crear un espacio para los artistas más acorde con su visión del papel del arte en la sociedad. Suponía un intento de construir una alternativa al mundo de las galerías, los museos, las ferias y las presiones del mercado. Al final, Amelia se sentía ajena a todo eso y disconforme con su manera de convertir el arte en mercancía, como había sentido desde los inicios de su carrera. A la vez, quería llenar un vacío cultural en Quintanar -y su entorno, donde el arte contemporáneo era desconocido. Con los Encuentros, estableció un punto de atracción con el mundo exterior, un puente de contactos y comunicación.

Los Encuentros eran, en este sentido, un proyecto político muy de acuerdo con sus convicciones políticas de toda la vida. En una exposición en la Escuela de Artes Aplicadas de Ávila en 1992 realizada junto con la artista Rosa Gimeno, había materializado una idea que tanteaba en esos años, presentándola como una boutade, aunque creo que la mantenía de una forma u otra toda su vida, materializándola por fin, de alguna manera más concreta, con los Encuentros. Se presentó en la exposición con un autorretrato en que aparecía aureolada, más o menos crucificada y con un símbolo enigmático flotando sobre una mano. Su argumento era que ella, y todos los artistas, eran algo como los santos contemporáneos de la sociedad laica, haciendo un trabajo equivalente a las labores espirituales de los religiosos más idealistas. Era un papel al que estaban elegidos independientemente, de su propia voluntad -y que no podían, por su forma de ser, eludirlo-. Era un papel esencial que realizaban en nombre de todos, para todos, con bastante sacrificio, pero que pocos iban a reconocer. Por esta razón, los Encuentros representaban para Amelia, sobre todo, un espacio dedicado a los artistas, sus compañeros en esa aventura.

























AMELIA MORENO

1947-2011

Exposiciones individuales

- 2015** *Amelia Moreno Pintura*, Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora. Teruel
- 2012** *Retrospectiva*, IX Encuentro de Artistas, Fundación A.Moreno.
- 2011** Territorio Marcado. Galería Eburne. El Escorial.
- 2009** Galería Gomes Alves, Guimarães. Portugal.
- 2008** Galería Eburne, Madrid
Espacio-Arte El Dorado. Quintanar
- 2006** Galería Eburne, Madrid
- 2004** Galería Rayapunto, Salamanca
- 2001** Casa de las Conchas, Salamanca
Galería Rayapunto, Salamanca
- 1999** Museo de Ciudad Real
Círculo 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)

- 2012** *Homenaje a Amelia Moreno*, Galería Eburne. El Escorial.
- 2011** *Identidades VI*, Galería Eburne. El Escorial
- 2010** *Identidades V*, Galería Eburne, El Escorial
- 2009** *Is it a bicycle?* Galería Eburne. Madrid
Signos Visibles, Exposición de Solidaridad Lakoma. Madrid
57 Puñaladas, Festival Visible. El Foro de Pozuelo. Madrid
- 2008** Galería Eburne, Madrid
3 Puntos Galería, Art Madrid
Galería Rita Castellote, Art Madrid
- 2007** Identidades III, Galería Eburne, 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

Otras actividades

ESPACIO-ARTE EL DORADO

Desde 2003 fue fundadora y directora del Espacio-Arte El Dorado en Quintanar de la Orden, y de sus anuales Encuentros de Artistas, que cada septiembre reúnen una exposición de artes plásticas, actuaciones de teatro, música, lecturas de poesía, conferencias, etc.

Más información: www.eldorado.org.es.

Bibliografía

- MIGUEL A. MUÑOZ
La quintanareña Amelia Moreno expone en la Galería Edurne
El Día de Toledo
6 octubre, 2006
- **Iridia - Amelia Moreno**
Catálogo, Galería Edurne, Madrid
Octubre - noviembre, 2006
Entrevista de Margarita de Lucas, textos de David Cohn y Antonio de Navascués
- CORBEIRA, DARIO
La Familia Lavapiés
Carrillo, Jesús y Ignacio Estella Noriega, editores
- *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*
MACBA, Arteleku, UNIA arte y pensamiento, Centro José Guerrero, Barcelona, Bilbao, etc., 2004, Vol. 1, páginas 144 - 147
- ALFONSO CASTRO
Amelia Moreno, una artista en tensión con su obra
Catálogo de (in)discreciones. 31 voces en Castilla-La Mancha a final de milenio
Editorial Intuición, Puertollano, 2004, páginas 310 - 320
- S. S. M.
Cinco preguntas a Amelia Moreno, pintora
La Gaceta de Salamanca
7 abril, 2004, página 18
- ANA MARTA DE CATALINA
Los Horizontes de Amelia Moreno
ubicarte.com
15 mayo, 2003, sección «Reportajes»
- MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ
Entrevista
El Día de Toledo
4 noviembre, 2002, página 6
- FERNANDO RAMPÉREZ
Sin fondo y al infinito
Ensayo para el catálogo de las exposiciones en la Casa de las Conchas y la Galería Rayapunto. Salamanca, febrero 2001, páginas 4, 6
- JOSÉ A. MONTERO
Las Conchas y Rayapunto acerca a Salamanca la pintura vitalista de Amelia Moreno y Emily Pütter
La Gaceta Regional de Salamanca
2 febrero, 2001, página 16
- C. S.
Arte alemán y español reunido en Las Conchas y Rayapunto
El Adelanto de Salamanca
2 febrero, 2001, página 13
- E. V. S.
El arte de contrastes entre Moreno y Pütter, en «Sin fondo y al infinito»
Tribuna de Salamanca
2 febrero, 2001, página 16
- **Concepto tiempo forma**
Catálogo, Galería Rox Teixeira, 2001
- **transMilenium**
Catálogo, Galería Ángela Sacristán, diciembre 2000 - febrero, 2001
- FERNANDO RAMPÉREZ
Nombre a lo oscuro
Ensayo para el catálogo de la exposición en el Museo de Ciudad Real
Noviembre - diciembre, 1999
- *El museo provincial acoge la abstracción figurativa de Amelia Moreno*
Lanza
(Ciudad Real)
11 noviembre, 1999

- MAR C. TORRIJOS
Amelia Moreno ofrece un singular arte monocromático y aterciopelado
Lanza
Ciudad Real
12 noviembre, 1999
- O. CARRETERO
Series monocromáticas de Amelia Moreno engalanan desde ayer el Museo Provincial
La Tribuna
Ciudad Real
12 noviembre, 1999
- JOSÉ LUIS LOARCE
Paisajes mentales de Amelia Moreno
La Tribuna
Ciudad Real
13 noviembre, 1999
- **El Punto de las Artes**
Madrid,
19 - 25 noviembre, 1999
- MANUELA SEVILLA MOMPÓ
Presentación, exposición, Circulo de Bellas Artes
Enero - febrero, 1999
- SUSANA MORENO
Amelia Moreno, Pintora (entrevista)
El País
10 febrero, 1999
- DAVID COHN
Presentación, exposición, Espai Miquel Gaspar
Barcelona
Noviembre - diciembre, 1998
- JOSEP M. CADENA
Amelia Moreno
El Periódico
Barcelona
15 diciembre, 1998
- MANUELA SEVILLA MOMPÓ
Ensayo para el catálogo de la exposición en Belgrave Gallery
Febrero, 1998
- DAVID COHN
Ensayo para el catálogo de la exposición en Belgrave Gallery
Febrero, 1998
- JOHN RUSSELL TAYLOR
The Times
Londres
17 febrero, 1998
- *Amelia Moreno: en torno a la luz*
El Punto de las Artes
Madrid, n.º 477
27 febrero - 5 marzo, 1998.
- **Ham and High**
Londres
28 febrero, 1998
- **La Tribuna**
Ciudad Real
Julio, 1993
- **Bisagra**
Ciudad Real
Julio, 1993
- JOSÉ LUIS LOARCE
Almagro: Amelia Moreno
ABC Cultural
Madrid
6 agosto, 1993
- DAVID COHN
Exégesis
Ensayo para la exposición Amelia Moreno - Rosa Gimeno
Ávila
Mayo, 1992
- ADOLFO CASTAÑO
Ensayo para el catalogo de la exposición en el Museo de Santa Cruz
Toledo
Septiembre, 1992

- DAVID COHN
En la dificultad
Ensayo para el catalogo de la exposición en el Museo de Santa Cruz
Toledo
Septiembre, 1992
- LUIS MORENO
Amelia Moreno, cajas, cuchillos y rollos
ABC Cultural
Madrid
25 septiembre, 1992
- A.I.M.
Entrevista
El Día
Toledo
15 septiembre, 1992, página 16
- DAVID COHN
En el artificio
Ensayo para el catalogo de la exposición en la Galería Nôes
Madrid
Septiembre - octubre, 1989
- ADOLFO CASTAÑO
El laboratorio central
ABC Cultural
Madrid
19 octubre, 1989
- ALFONSO CASTRO
Entrevista
Bisagra
Toledo
Octubre, 1989, página 64
- **El Punto de las Artes**
29 septiembre - 5 octubre, 1989
- *Los Mundos de Amelia Moreno*
Bisagra
Toledo
22-28 octubre, 1989
- RITA GIL
Conversación con Amelia Moreno
Bisagra
Toledo
10-16 octubre, 1988
- *Españolas en Nueva York*
Diario 16 Semanal
Madrid
18 septiembre, 1988
- MOFFITT L. CECIL, DAVID COHN
Ensayos para el catalogo de la exposición en la Galería Villalar
Madrid
Septiembre - octubre 1987
- ADOLFO CASTAÑO
ABC
Madrid
8 octubre, 1987
- PABLO JIMÉNEZ
Amelia Moreno: Más allá del cuadro
El Punto de las Artes
Madrid
2-8 octubre, 1987
- M. D. A.
Crónica 3
Madrid
Septiembre - octubre, 1987
- **El País**
Madrid
9 octubre, 1987
- SALLY WEBSTER
Perceptions: Five Artists -- Five Views on Paper
Ensayo para la exposición colectiva en Intar Gallery
Nueva York
Abril, 1985
- ADRIANO GLEZ. REGUERAR LORENZO
Ensayo para la exposición en West-broadway Gallery
Nueva York
1981
- GONZALO MUÑOZ RUIZ
Ensayo para la exposición en October Gallery
Londres
Junio - julio, 1981
- CAROLINE COLLIER
Arts Review
Londres
3 julio, 1981

AMELIA MORENO

CUERPO PAISAJE UNIVERSO

1947
2011

MUSEO DE SANTA CRUZ

SALA DE EXPOSICIONES DE SANTA FE

PASEO MIRADERO, 3 - TOLEDO

25-10-2017

07-01-2018



ESPACIO ARTE EL DORADO
FUNDACIÓN AMELIA MORENO

