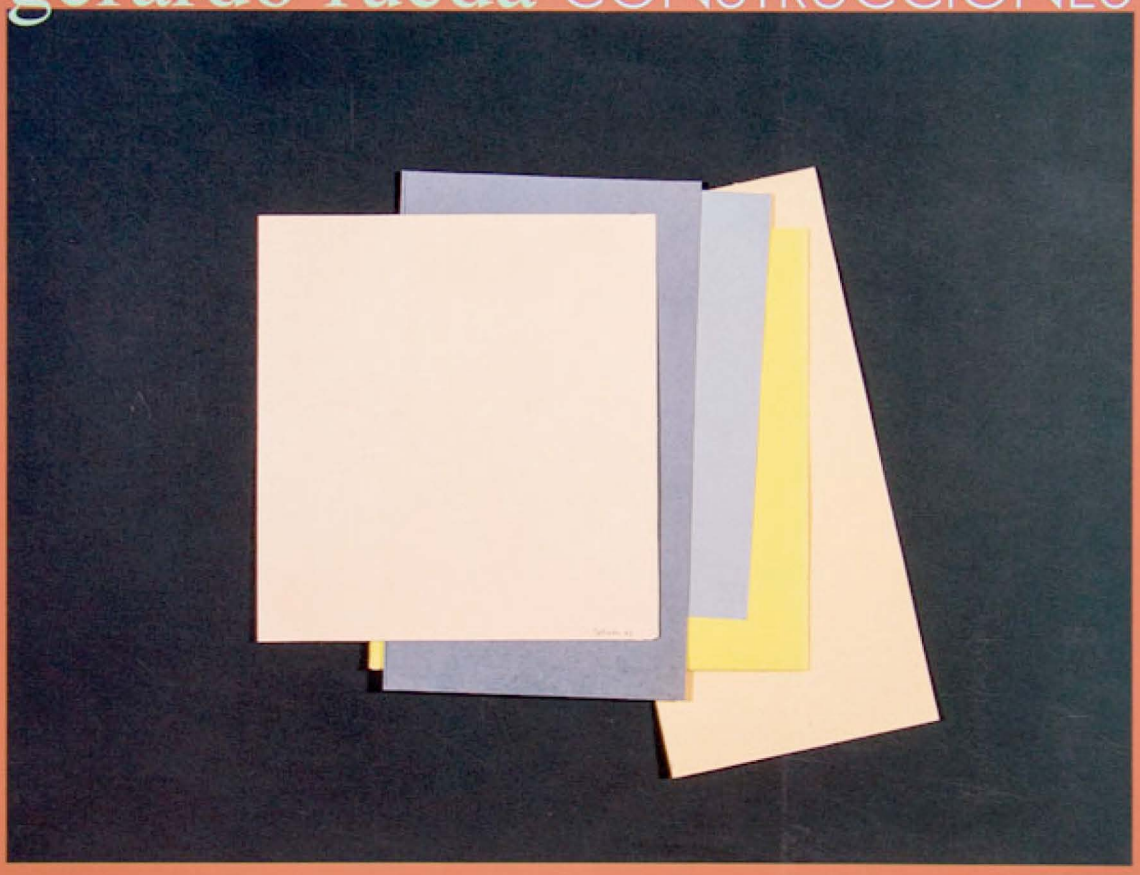
GERARDO RUEDA CONSTRUCCIONES

2003


MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
Fundación Juan March


8 428845 008272

gerardo rueda CONSTRUCCIONES



gerardo rueda CONSTRUCCIONES

gerardo rueda CONSTRUCCIONES

20 Junio - 5 Octubre 2003

Museo de Arte Abstracto Español
Cuenca Fundación Juan March

Índice

Con la colaboración de: IBERIA

Bajo el título *Gerardo Rueda. Construcciones* la Fundación Juan March presenta en su Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca una selección de 51 obras realizadas por el artista Gerardo Rueda entre 1949 y 1996, su trayectoria artística vista a través de un único soporte, el papel.

Gerardo Rueda (Madrid 1926-1996) es uno de los más genuinos representantes de la corriente de arte abstracto con referencias constructivas.

En esta exposición se muestran dos vertientes de la obra sobre papel de Gerardo Rueda, los dibujos, mayoritariamente de la primera época, donde se advierte una clara influencia cubista en la ordenación de los volúmenes y se aprecia la curiosidad del artista hacia la exploración de espacios arquitectónicos. Estas ideas culminan en la segunda vertiente, los collages, técnica que practica desde 1953, consolidándose en los años sesenta. Los primeros collages son fragmentos de papel o cartón cortados o rasgados de forma espontánea pero ofreciendo una clara sensación de volumen; en los años setenta sus collages adquieren un perfil más sutil por medio de colores suaves y formas depuradas; en los años ochenta incluye nuevos elementos compositivos como sobres, cartas, sellos, invitaciones, folletos.... A principios de los años noventa se dirige hacia una abstracción geométrica con cortes limpios y colores puros.

La Fundación Juan March agradece a su hijo, José Luis Rueda, su amable colaboración e inestimable ayuda en la realización de este proyecto, a su colaborador, Antonio Chamizo, a Encarna López y a Barbara Rose por sus acertadas sugerencias, su apoyo y su contribución como autora del texto del catálogo. Con la colaboración de todos ellos la Fundación Juan March presenta en esta exposición una selección del trabajo sobre papel que Rueda realizó a lo largo de su trayectoria artística.

Cuenca, junio 2003

34 *Superposición*, 1988

Gerardo Rueda, estructuralista

Barbara Rose

Un criterio de calidad en la obra de un artista es la coherencia y solidez de su evolución estilística. Esa coherencia y continuidad interna es la señal de que hay en él un núcleo moral que determina un sentido interior de la forma, y expresa los valores culturales y éticos del individuo creador. Así, el artista de talla, ya sea un Leonardo o un Tiziano, un Velázquez o un Matisse, busca un estilo personal desde sus primeros años de aprendizaje. Se alcanza la madurez cuando el artista encuentra una forma de expresión individual que constituye una manera singular de ver el mundo. En este aspecto se puede reprochar a Picasso que su carrera sea episódica ya que después del cubismo, en lugar de desarrollar un estilo coherente crea una serie de rupturas radicales en las que el estilo es más un traje de quita y pon que el fruto de una necesidad interior.

Uno de los problemas del arte de hoy estriba justamente en la desaparición del estilo personal identificable e intransferible, y su sustitución por una imaginería de logotipo, fácil de reconocer pero carente de originalidad, superficial y reiterativa. En la carrera de un artista auténtico como Gerardo Rueda sucede lo contrario. El desarrollo de la obra de Rueda a lo largo de una trayectoria de medio siglo revela solidez y lógica interna. Su personal visión del mundo y la necesidad de expresarla en el arte se gestaron en una etapa temprana de su vida. Enriquecida por la experiencia y por un dominio creciente de la técnica, su necesidad de estructura y orden se hace patente en todos los medios, del dibujo y el collage a la pintura y la escultura.

La idea de que cada artista importante lleva dentro un sentido de la forma que no puede dejar de expresarse en el estilo ocupó a los historiadores del arte del siglo pasado. En su estudio seminal *Stilfragen*, el eminente Alois Riegl afirmó la existencia de un sentido interior de la forma incluso en los artistas anónimos. Él lo definía como la *Kunstwollen*, o voluntad de arte, que une inconscientemente todas las manifestaciones estéticas de una época, desde las artes decorativas hasta la arquitectura. El francés Henri Focillon, en su *Vie des formes*, llevó más allá la idea de una lógica formal interna. Uno y otro estudiaron la recurrencia de clases de formas en términos generales más que en sus concretas

expresiones individuales, pero su concepto de estructuras formales innatas y recurrentes a lo largo del tiempo histórico parece oportuno a la hora de explicar cómo un estilo personal genuino es el resultado de la interacción del individuo con su propia experiencia, tanto psicológica como histórica.

Desde esa óptica se puede estudiar la obra de un artista como Gerardo Rueda y ver que, si por una parte se corresponde con el espíritu de su época, por otra se constituye progresivamente en crítica de ese espíritu. Una de las necrologías publicadas a la muerte de Rueda llevaba por título *Murió un artista renacentista*. Interesado por todas las artes, así como por la literatura y la música, Rueda no se especializó, y eso le sitúa aparte de la mayoría de sus contemporáneos. En su biblioteca no sólo había libros de historia, literatura, poesía y filosofía, sino también tratados críticos de arte y arquitectura. Esa idea renacentista de integración artística es lo contrario de la fragmentación que caracteriza a la cultura moderna. Justamente se podría decir que una de las grandes diferencias entre el período moderno y el arte del pasado es la separación entre las artes, y el énfasis en la expresión personal frente a los conceptos universales de armonía y orden.

Tradicionalmente se consideró la arquitectura *la madre de las artes*. Antes de que se inventara el museo moderno con la finalidad expresa de albergar obras de arte independientes, los edificios eran los continentes de la pintura y la escultura, concebidas en función de las proporciones y los espacios diseñados por los arquitectos. En el Renacimiento los más grandes artistas no eran especialistas, sino practicantes de todas las artes, que estaban unidas por una estética clásica común. El calificativo de *clásico* aplicado al estilo de un artista no significa un interés por la Antigüedad como modelo, sino una actitud hacia la forma que busca la monumentalidad y estructuras armónicas generalmente basadas en la geometría.

No hace falta decir que esas fueron las preocupaciones fundamentales de la arquitectura hasta que el posmodernismo hizo posible que arquitectos como Frank Gehry reclamasen la libertad

de los pintores y escultores para el capricho y el individualismo. En momentos anteriores al siglo XX, movimientos modernos como el constructivismo ruso y el holandés De Stijl pretendieron establecer la unidad estilística de todas las artes, definiendo como formas ideales universales las relacionadas con la geometría subyacente a la construcción arquitectónica. Esa búsqueda de la unidad estética se inscribía en el programa utópico de crear un entorno ideal y armonioso, basado en principios igualitarios y no en el privilegio, la riqueza ni el poder.

El constructivismo fue, como implica su nombre, un estilo geométrico con raíces en las preocupaciones estructurales de la arquitectura. Movimiento internacional floreciente en toda Europa y las Américas durante buena parte del siglo XX, nació como expresión estética de los ideales del socialismo utópico. Cuando los bolcheviques rechazaron el arte constructivista en favor de la propaganda política, la abstracción geométrica siguió evolucionando en Polonia, Checoslovaquia, Holanda, Alemania, Suiza e Inglaterra. Finalmente el centro del arte constructivista sería París, donde los abstraccionistas del grupo Art Concret se unieron para fundar la revista *Abstraction-Création* en el período de entreguerras. En el grupo había varios latinoamericanos, uno de ellos el uruguayo Torres-García. La creciente importancia del tema arquitectónico en el arte de Rueda induce a pensar que, si no llegó a tratar personalmente a Torres-García, al menos conoció muy bien su obra.

Al acabar la Segunda Guerra Mundial, París seguía siendo la capital de las vanguardias, netamente divididas entre la abstracción geométrica constructivista y el expresionismo abstracto pictoricista del *art informel*. Rueda, cuya madre era de origen francés, aprendió de niño la lengua francesa y era bilingüe. En la posguerra empezó a visitar a familiares en París, y tuvo así fácil acceso al arte que entonces se veía en la capital de Francia. Ese conocimiento de primera mano de los maestros de la Escuela de París le distinguiría de la inmensa mayoría de los artistas españoles de su generación, cuyo conocimiento de las vanguardias internacionales era limitado. Como ha puesto de relieve la reciente exposición *De Velázquez a Manet*, el arte moderno parece cada día más una

invención española, pero los españoles que sentaron sus bases no lo hicieron en Madrid y Barcelona sino en París. De ahí que, en cierto sentido, la conexión de Rueda con París le vincule a esos orígenes del arte moderno cuya españolidad va siendo progresivamente reconocida.

En la base del estilo de Gerardo Rueda está la dedicación a la estructura y el orden, la armonía y el equilibrio. Hombre de gran cultura y muy viajero, estudió las distintas épocas del arte del pasado y encontró en ellas múltiples inspiraciones para su arte contemporáneo. A este respecto es significativo que una de las primeras obras que pintó a los veinte años, y un año después del final de la Segunda Guerra Mundial, fuera un óleo pequeño de los edificios que veía desde su ventana. Esa pintura, estudio tonal de unas formas arquitectónicas familiares resumidas y reducidas a unos cuantos volúmenes geométricos, prefigura su estilo maduro y anuncia su preocupación fundamental por la estructura pictórico-arquitectónica ya en los inicios de su carrera artística.

A finales de los años cuarenta Rueda hizo una serie de dibujos a línea inspirados en naturalezas muertas dibujadas por Juan Gris, el pintor cubista al que más admiraba. Aunque Picasso hiciera las primeras pinturas plenamente cubistas sobre temas arquitectónicos, el cubismo se había aplicado sobre todo a la figura y la naturaleza muerta, asuntos por los que Rueda no sentía especial interés. Por el contrario, sus primeros dibujos abstractos, hechos en los años cuarenta, se centran ya en la arquitectura como motivo.

En aquellos dibujos tempranos empleó con frecuencia la perspectiva del dibujo arquitectónico, que indica volúmenes tridimensionales, mientras que lo que hacían los cubistas era aplanar la forma. Rueda, de una generación más joven, parece haber sabido por instinto, ya en sus años formativos, que el cubismo había dejado de ser viable como estilo creativo. Ya entonces pugnaba por superar sus limitaciones y descubrir un espacio nuevo en el que no quedara nada del ilusionismo característico de la pintura antigua, un estilo de absoluta modernidad. Las pinturas de Rueda en los

últimos años cuarenta y primeros cincuenta sorprenden especialmente por su manera de reducir y simplificar las formas en volúmenes geométricos. Esas pequeñas pinturas manifiestan ya una originalidad y un poder de invención considerables.

Rueda crea tensión pictórica por medio de la contradicción visual, combinando los planos laminados de la abstracción cubista con proyecciones de perspectivas que indican profundidad. La aparente simplicidad de esos edificios silueteados en el horizonte contrasta con la fuerte sensación de proyección y recesión de las formas, que sugieren la ilusión de un volumen tridimensional sin completarla. En esas obras tempranas se reconocen el sabor y el ingenio que marcarán su estilo maduro, tan sugerente como reductivo, cargado de asociaciones familiares que enriquecen su potencia formal y que casi siempre son también estructuras arquitectónicas. Más tarde hará esculturas geométricas tridimensionales que recuerdan los volúmenes sencillos y robustos de estos primeros dibujos lineales.

En sus dibujos y collages Rueda creaba a menudo mundos en miniatura, diminutas ciudades ideales donde rectángulos de color pintado hacían las veces de puertas y ventanas. En su juventud estimó particularmente la sensibilidad y la variedad del dibujo de Klee. Años después, sin embargo, llegó a atraerle más la certeza del anonimato distante de Mondrian. El influjo de ambos se percibe a lo largo de toda su obra, aunque el acento cambie a medida que el artista madura y empiece a crear sus propios universos innovadores y personales en papel y lienzo, relieves y esculturas. En los años cincuenta su pintura presenta un pictoricismo delicado de pinceladas visibles. La paleta, sin embargo, es muy reductiva. Sin fragmentar la forma y quizá inconscientemente, Rueda restringió su colorido, como habían hecho Picasso, Braque y Gris en el cubismo analítico, a tonos y matices de la escala de los grises, para traducir volúmenes escultóricos a un espacio de bajorrelieve. El color intenso, plano y no modulado, aparece en sus obras maduras de los años sesenta, pero vuelve a amortiguarse y apagarse en los relieves tardíos.

La pintura *Vista urbana III* de los años 50 es un brillante estudio de contradicciones espaciales, que sugiere una interpretación enteramente nueva del cubismo. Aunque la inspiración parece ser un complejo de varios edificios uno tras otro, Rueda compone con sus formas los volúmenes monumentales de una catedral románica. No es tanto una crítica del entorno urbano moderno como una confesión de que a la arquitectura moderna le faltan los volúmenes fuertes y la presencia monumental de la catedral medieval. Es otra de las virtudes de Rueda no permitir que su aprecio por el pasado degenere en nostalgia, sino tratar de apresar sus valores en equivalentes contemporáneos.

No es coincidencia que las primeras pinturas cubistas reconocidas como tales sean las abstracciones que hizo Picasso de los bloques fabriles de Horta de Ebro, donde pasó el verano de 1910. Cézanne analizó edificios como la Maison du Pendu y los descompuso en sus rectángulos constituyentes, abriendo con ello el camino a la ulterior abstracción del cubismo. El propio Cézanne identificaba como sus formas básicas el cilindro, el cono y la esfera. Los edificios, que aparecen en perspectiva en las pinturas de Rueda a comienzos y mediados de los años cincuenta, reflejan las aglomeraciones industriales que rodeaban a la empresa familiar de curtidos en el barrio madrileño de Carabanchel. En esa época el joven pintor de veintitantos años trabajaba en el negocio familiar sin entusiasmo, seguro de ser artista pero condicionado por el estricto sentido de la responsabilidad que siempre caracterizó su conducta. No podía rechazar a su familia, pero tampoco podía reprimir su creatividad ni renegar de ella.

Durante las largas jornadas que presumiblemente debía dedicar a la empresa, Gerardo Rueda miraba por la ventana y analizaba las edificaciones de la zona, tomando pequeños apuntes cuando tenía tiempo. A la hora en que los demás paraban para comer, él se tomaba un bocadillo trabajando en collages o dibujos: de ahí el nombre de *bocadillos* que dio a aquellas obras sobre papel. Aunque evolucionaron hacia bocetos con aplicaciones experimentales de caligrafía y otros elementos del *art informel*, los primeros *bocadillos* —como los primeros collages de Rueda, hechos también a la hora

del almuerzo y a menudo con recortes de piel de la fábrica— trataban sobre temas arquitectónicos. Más tarde Rueda vería muchas obras de Paul Klee. Es evidente que conoció el estilo delicado y la línea exquisita de Klee muy pronto, cuando en España seguía siendo casi un desconocido.

Pero a Rueda no le atraían, como a Miró, los grabados ni los monigotes de Klee, ni tan siquiera sus experimentos técnicos; más bien era la manera de Klee de dibujar pueblitos y caseríos con bloques de color para indicar las estructuras arquitectónicas. En sus primeras obras sobre papel se encuentran a menudo rectangulitos de color encajados en cuadrículas lineales. Recuerdan no sólo a Klee sino también el severo arte geométrico de Mondrian.

A medida que iba madurando, el estilo de Rueda se fue haciendo más estrictamente *hard-edge* y geométrico. Eliminó sin vacilar todo lo no esencial, suprimió la anécdota y la digresión. Las formas de su obra plena parecen estar unidas a una retícula invisible a manera de esqueleto estructural implícito, como una oculta armadura de sustentación. Esa estructura reticular y ortogonal es, naturalmente, la más estable. Cuando Rueda la interrumpe con elementos verticales o diagonales en equilibrio precario, el resultado es dramático, y tanto más incisivo por estar hecho de matices. La importancia de una pequeña traslación del acento recuerda la invocación del poeta simbolista Mallarmé: «Rien que la nuance». Sin embargo, el tono poético de su obra no hace de Rueda un simbolista; le interesa demasiado la presencia literal de los materiales para pensar en la sinestesia o en alusiones a otros estados o momentos que no sean el presente.

En los posteriores *ensamblajes-relieves*, que en cierto sentido son collages tridimensionales, proyectados desde el plano pictórico sobre el espacio real, los sencillos y cotidianos materiales empleados, o los objetos encontrados dispuestos en cajas, hacen pensar en escenarios donde se representaran dramas anónimos. Despojados de su contexto o identidad originales, los materiales encontrados no remiten a otra cosa que a sí mismos. Donde más se acerca Rueda a una estética

simbolista es en los líricos collages de papeles rasgados, pero básicamente su poesía no es la decadencia florida y perfumada de un Baudelaire sino la nítida concentración del *haiku* japonés, que con un mínimo de palabras implica muchas asociaciones a veces contradictorias.

Gerardo Rueda estudió Derecho en la Universidad de Madrid, pero estaba claro que su talento y sus inquietudes apuntaban a la arquitectura. Cabe preguntarse si entre las razones que le llevaron a ser pintor en vez de arquitecto no estaría la de ser fundamentalmente poeta y filósofo. Su sentido del orden y la armonía podía expresarse en los mundos íntimos del dibujo, la pintura y el collage, donde encontró una libertad que los arquitectos, sujetos a las muchas consideraciones prácticas y económicas de su trabajo, no tienen. Pero durante toda su vida Rueda se relacionó con arquitectos y trabajó con ellos en proyectos de diseño. También estuvieron entre sus primeros coleccionistas. Le interesaban los monumentos del pasado, pero para él los dos mayores arquitectos vivos eran el mexicano Luis Barragán y el estadounidense Louis Kahn: los dos, como él, hombres especialmente sensibles a la luz y la sombra y la manera de iluminar el volumen.

También admiraba a los grandes arquitectos del Estilo Internacional, Le Corbusier y Mies van der Rohe, otorgando su preferencia a la economía de medios que Mies había resumido en el famoso lema *menos es más*. En la obra de Rueda, como en el mejor arte minimalista, la reducción a la esencia no es simplificación sino destilación y economía. Eliminando toda referencia externa, Rueda condensó sus formas para llegar a lo esencial en la obra de arte, que para él era su estructura. En este sentido, aunque admirase a Schwitters, sus collages operan al revés que los ensamblajes de objetos personales de éste, porque tienden a la despersonalización y la generalización, dando prioridad a las preocupaciones estructurales sobre las referencias iconográficas.

En el París de los años cincuenta, la obra que atrajo particularmente a Rueda no fue la de sus compatriotas Picasso y Miró, sino la del trágico pintor francés Nicolas de Staël, que se suicidó en

1955. Cuando el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicó una retrospectiva a Staël en 1991, Gerardo Rueda sintió una gran emoción. Le dijo a José Luis Rueda que Staël, a quien al parecer había conocido en París, había inspirado su juventud de artista, y que le entristecía pensar lo que podía haber llegado a ser si no se hubiera quitado la vida.

Entre los artistas del informalismo, Staël fue el más preocupado por la estructura que por la superficie. Sus manchas irregulares de color intenso, aunque posadas sobre la superficie, descienden claramente del trazo constructivo de Cézanne. En la época de su entusiasmo por Staël, Rueda siguió su ejemplo pintando con espátula, aunque sin solapar los planos, que en su caso se mantienen aislados. Estas pinturas de finales de los años cincuenta, probablemente ejecutadas en París, son como paisajes abstractos de colorido intenso y luminoso. En Madrid, sin embargo, la paleta de Rueda se oscureció rápidamente hacia el gris de las pinturas monocromas y atmosféricas de 1960-1961. Una de las más bellas y melancólicas, *Athos* de 1960; que lleva el nombre de un apartado monasterio de Grecia, está en la colección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Sus tonos sombríos hacen pensar en la emoción que provocan los tríos de Schubert, que Rueda contaba entre su música preferida. José Luis Rueda recuerda que oyendo a Schubert se le saltaban las lágrimas, como ante la *Batalla de San Romano* de Uccello en la National Gallery londinense o las últimas obras de Nicolas de Staël.

En 1955 Gerardo Rueda conoció al pintor y coleccionista filipino Fernando Zóbel, en casa de su amiga y prima de éste Isabel Montojo. Zóbel, graduado en Harvard, se había trasladado a Madrid y tenía allí su estudio. Pero su personalidad cosmopolita le había hecho recorrer el mundo, y no tardaría en convertirse en compañero de viajes de Rueda y en uno de sus más íntimos amigos. Fue él quien le animó a compartir un estudio en la calle de Velázquez y dedicarse a la pintura. Miembro de la adinerada clase alta de Manila, Zóbel tenía también una casa en Sevilla que era lugar de encuentro para artistas e intelectuales; allí Rueda conoció a Carmen Laffón, cuya amistad conservaría toda la vida.

El estilo de Zóbel, basado en la caligrafía oriental en blanco y negro, era totalmente distinto del de Rueda. Coincidían, sin embargo, en el interés por las culturas y las filosofías religiosas exóticas. Es probable que por medio de Zóbel conociera Rueda el concepto de *wabe*, el principio estético básico de la cultura zen japonesa. La austeridad del *wabe*, con su énfasis en el despojamiento y el vacío, respondía a su necesidad interior de espacio para el silencio y la meditación. No en vano una de las características de la obra de Rueda en todas sus vertientes es la elegancia y la contención, la imposición de orden incluso a acumulaciones de objetos encontrados. Su visita con Zóbel a los jardines zen de Kyoto fue una de sus experiencias de viaje más gratificantes.

Zóbel, coleccionista apasionado, soñaba con fundar un museo de arte abstracto en Cuenca, una idea que a comienzos de los años sesenta no podía por menos que parecer descabellada. Junto con Rueda, otro pintor que compartía su entusiasmo por el arte abstracto era Gustavo Torner. Torner había nacido en Cuenca, e invitó a Zóbel a visitar aquella antigua ciudad castellana. Por entonces Zóbel pensaba abrir al público su colección en Toledo. Torner, a quien Rueda conoció cuando los dos participaron en el pabellón español de la Bienal de Venecia de 1962, convenció a Zóbel de que Cuenca, con sus viejas Casas Colgadas, era el lugar ideal para un museo de arte abstracto.

En 1963 Cuenca, que en la Edad Media fuera villa real, estaba prácticamente abandonada. Pero conservaba intactos muchos de sus edificios, incluida la gloriosa catedral. Seducidos por la ciudad, Zóbel y Rueda, junto con Antonio Lorenzo, compraron una casa en la calle Armas, no lejos de la Plaza Mayor dominada por la catedral gótica de San Julián, donde están enterrados los restos del santo del siglo XII. Poco después Rueda compró al pintor Antonio Saura una casa antigua en la calle de San Pedro que había pertenecido al escritor González Ruano. Compró también la casa de al lado y las unió; alquiló la cuarta planta a arquitectos, y en la tercera puso un estudio que le serviría para hacer collages en verano.

La catedral de Cuenca, cuya silueta imponente se alza majestuosa sobre la ciudad, data de 1195, aunque ha sufrido adiciones posteriores. Rueda la estudió a fondo, y con el tiempo diseñaría vidrieras para su interior. En las pesadas puertas de madera de la catedral, los maderos cruzados que siguen la horizontal del dintel y las verticales de las jambas forman una cuadrícula palpable, que confirmó a Rueda en el empleo de ese tipo de estructuras. No es sorprendente que el tema arquitectónico se acuse en los muchos collages que hizo en Cuenca. Las formas de las propias Casas Colgadas resuenan en grandes obras de mediados de los sesenta, las series de «bastidores» y «cajas de cerillas», donde los bastidores de cuadros de madera y las cajas de cerillas, separados de su identidad mundana original, sugieren una estructura de rectángulos semejante.

A comienzo de los sesenta, a la vez que participaba en la transformación de las Casas Colgadas para instalar en ellas el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que se inauguró en 1966, Rueda restauró también para su familia una casa antigua de la calle del Factor, en el Madrid de los Austrias. En Cuenca colaboró estrechamente con el historiador del arte Pablo López de Osaba, que más tarde asumiría la dirección del museo, y que coincidía con Rueda en la importancia vital del detalle. Junto con Zóbel y Torner, hicieron de las antiguas Casas Colgadas una institución de la que Alfred Barr Jr., el fundador y director del Museum of Modern Art neoyorquino, diría tras visitarla que era el más bello de los pequeños museos del mundo.

Una de las cualidades que hacen excepcional al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca es el tratamiento de los muros, que es el mismo que Rueda aplicó a las paredes de la casa que restauraba simultáneamente en la calle del Factor de Madrid. Según Pablo López de Osaba, la incomparable cremosidad aterciopelada de la superficie se logró revistiendo los muros de mampostería originales con capas alternas de yeso basto y fino, y dándoles después un acabado compacto mediante veinte manos de pintura plástica mate. No es aventurado imaginar que la experiencia del trabajo en aquellos muros inspiró a Rueda. Los primeros «bastidores», de mediados

de los sesenta, son construcciones monocromas sobre lienzo. Pero pronto el soporte pasó a ser madera, una superficie rígida cubierta con muchas capas de color que producían el mismo efecto aterciopelado que las paredes del museo de Cuenca y de las casas del artista en Cuenca y Madrid.

Hoy el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca conserva algunas de las mejores pinturas de Rueda. Cada una representa una diferente interpretación del tema arquitectónico: el óleo de 1960 *Athos* sugiere una ciudad en el crepúsculo; la austera sencillez de la *Gran pintura blanca* de 1966, que Zóbel compró a Juana Mordó por indicación de Gustavo Torner, hace pensar en la fachada de una gran catedral románica o en la augusta armonía de un templo griego. En el curso de una visita, Tàpies y Motherwell comentaron que el monumental altar moderno de Rueda a la contemplación era la mejor pintura del museo. Más tarde también se añadirían a la colección obras importantes de Tàpies y Chillida.

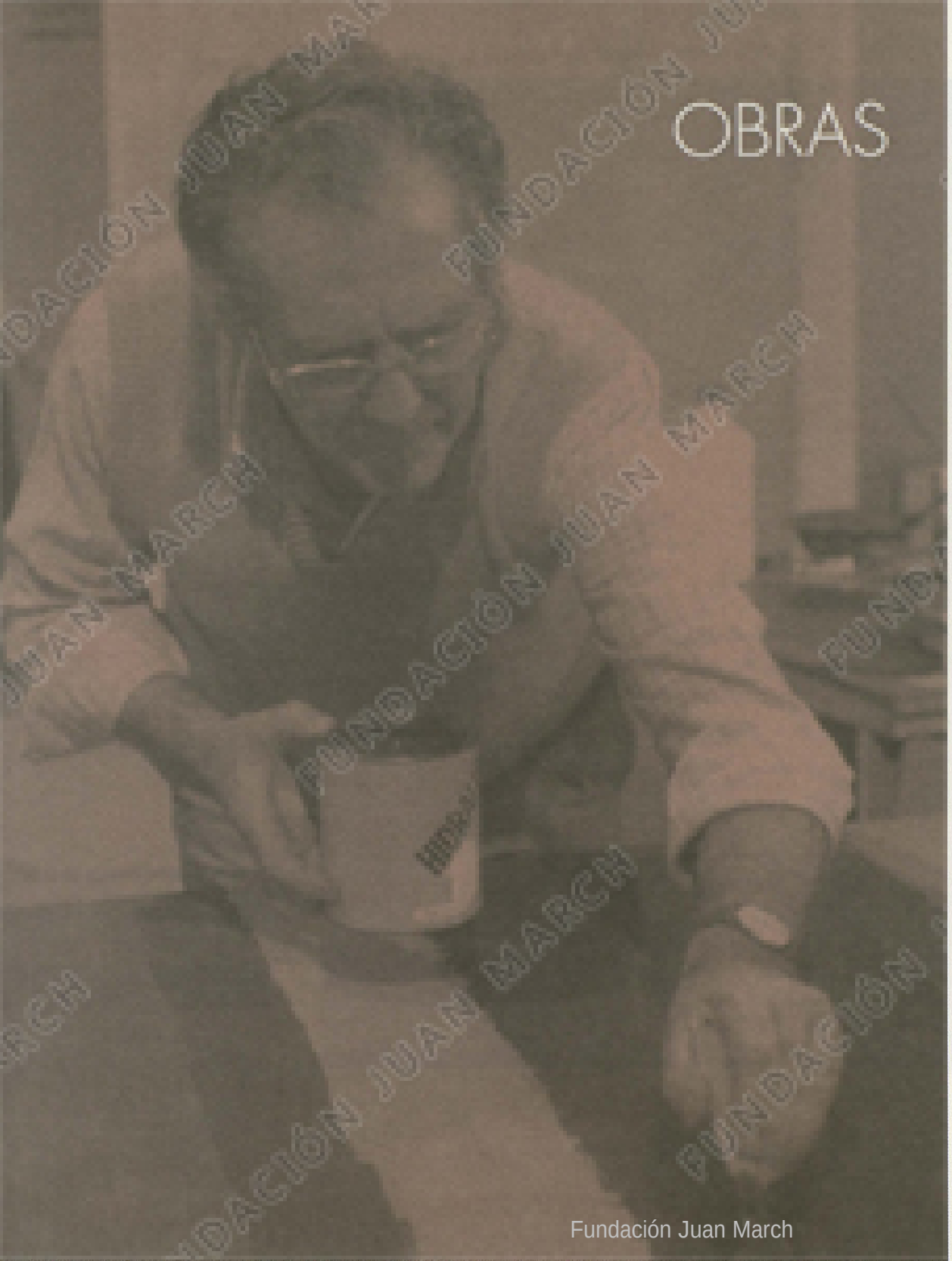
Un segundo «bastidor», el *Homenaje a Zurbarán I* de 1965, parece una clara alusión a las ventanas de las Casas Colgadas. Otra pintura de ese año, *Verde con marco neorrenacentista*, sugiere la fachada de un edificio por su graciosa alusión al estilo plateresco. *In Memoriam a M. S.*, de 1965, es un homenaje a un amigo de la infancia que murió joven, y, al igual que *El testamento de Felipe II*, de 1967, no está pintada sobre lienzo sino sobre tabla. Lo mismo sucede en el inmaculado relieve blanco *Partenón* de 1969, con su diáfana referencia a la Grecia antigua. Este cambio en el soporte de las pinturas a finales de los sesenta, de lienzo a tabla, subraya sus analogías arquitectónicas. Entre las pinturas posteriores pertenecientes al museo, *Madera gris con amarillo, blanco y negro* de 1985 y el relieve *Verdes del bosque de la Alhambra* son ensamblajes de objetos encontrados, que aunque transformados en arte siguen recordando edificios y estructuras.

Muchas de esas obras revelan a su autor como buen conocedor de la historia de la arquitectura. El arquitecto renacentista Andrea Palladio, por ejemplo, fue uno de sus predilectos. En

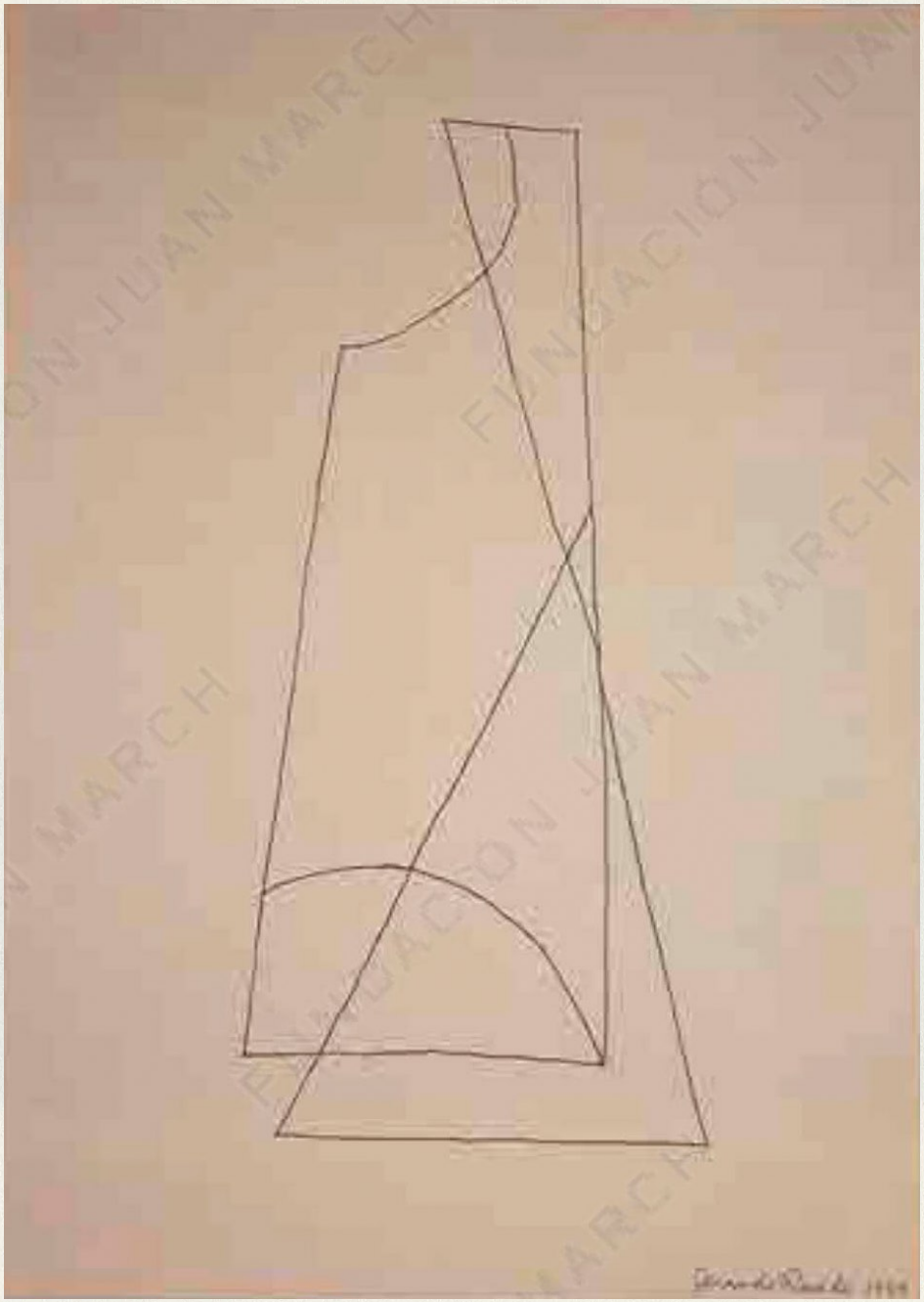
su biblioteca había un libro sobre Palladio anotado por Rueda, y ese interés le llevó al punto de completar la estancia de 1962 en Venecia con un recorrido por el Véneto para estudiar las obras palladianas. En los años setenta emprendió otro viaje, éste en compañía de su amiga la pintora figurativa Carmen Laffón, para visitar los grandes monumentos arquitectónicos de Egipto. Otro de sus amores era el románico catalán, motivo de muchas expediciones a catedrales y rincones apartados de Cataluña.

Esas experiencias con la arquitectura sin duda influyeron también en sus collages. Un ejemplo es *Construcción*, de 1994, que alude ingeniosamente a una casa con un papel impreso con un dibujo de ladrillos colocado en perspectiva como si representara una pared de verdad. En dos collages de 1995, *Sin título* y *Transparente*, hay un juego análogo de dobles sentidos entre volúmenes, texturas y formas arquitectónicas.

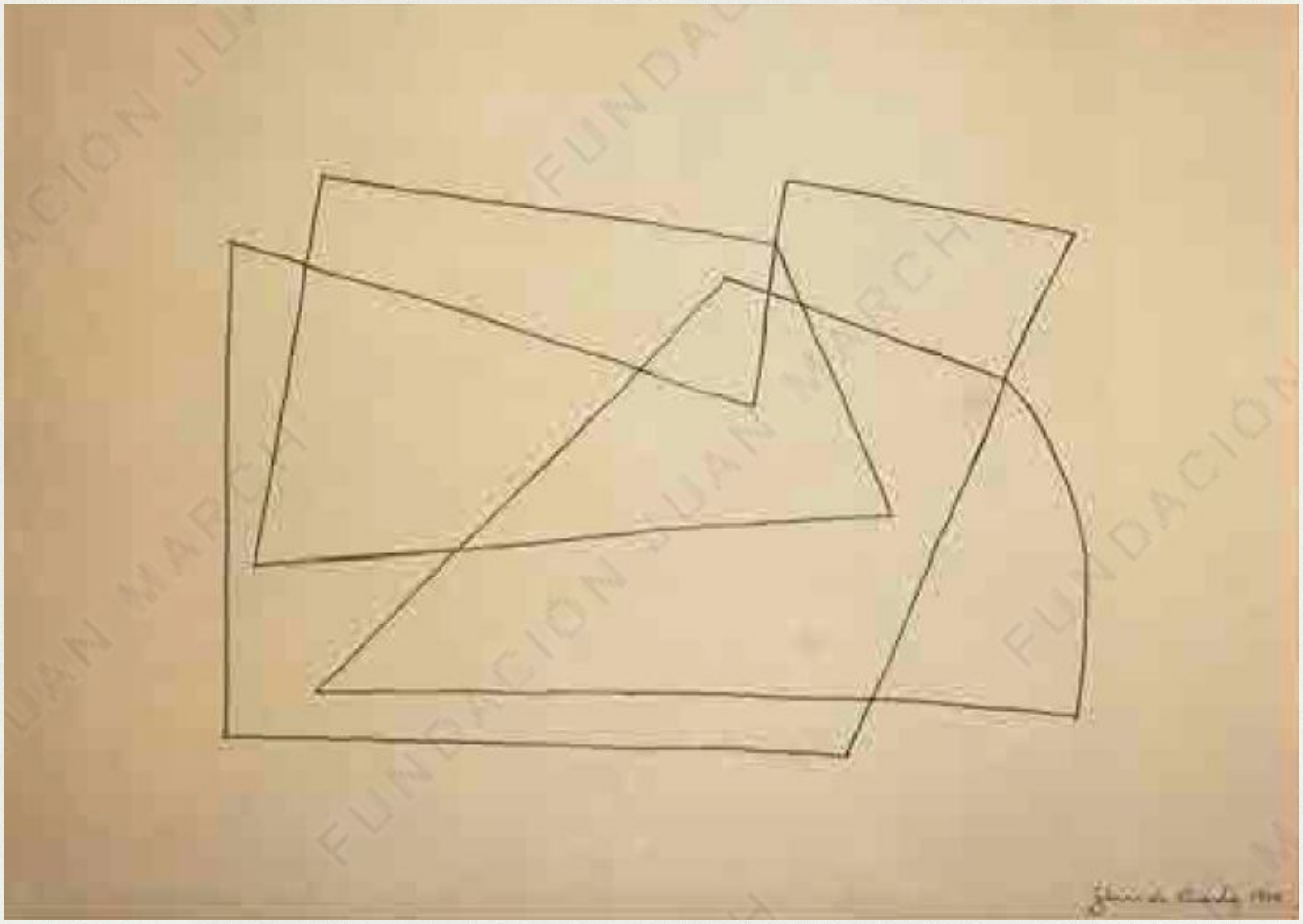
Como los objetos incorporados a sus pinturas y relieves, los objetos personales que Rueda pegaba en sus collages pierden la identidad real y la historia anterior de su contenido. Lejos de funcionar como recuerdos sentimentales, los rectángulos de sobres, invitaciones, sellos y cartas devienen elementos puramente estructurales y formales, lo mismo que en su pintura los bastidores, marcos y listones de madera. Como las obras maestras de la arquitectura del pasado, que expresaban valores colectivos y una cultura coherente, no hablan de individualidad y especificidad, sino de caracteres generales y universales. Al crear formas tan estables como los edificios, el artista sin duda quiso que también ellas perduraran a través de los tiempos.



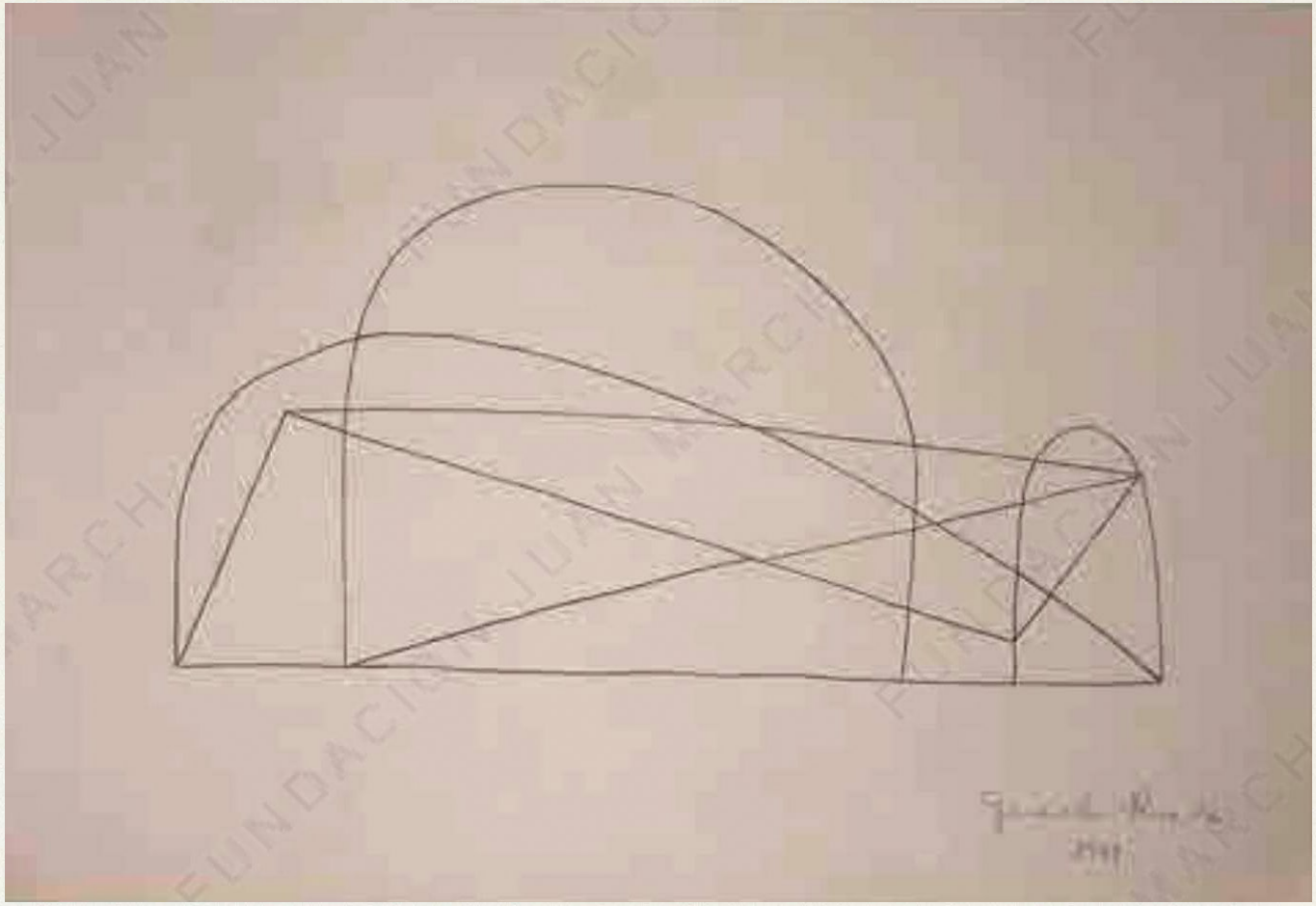
OBRAS



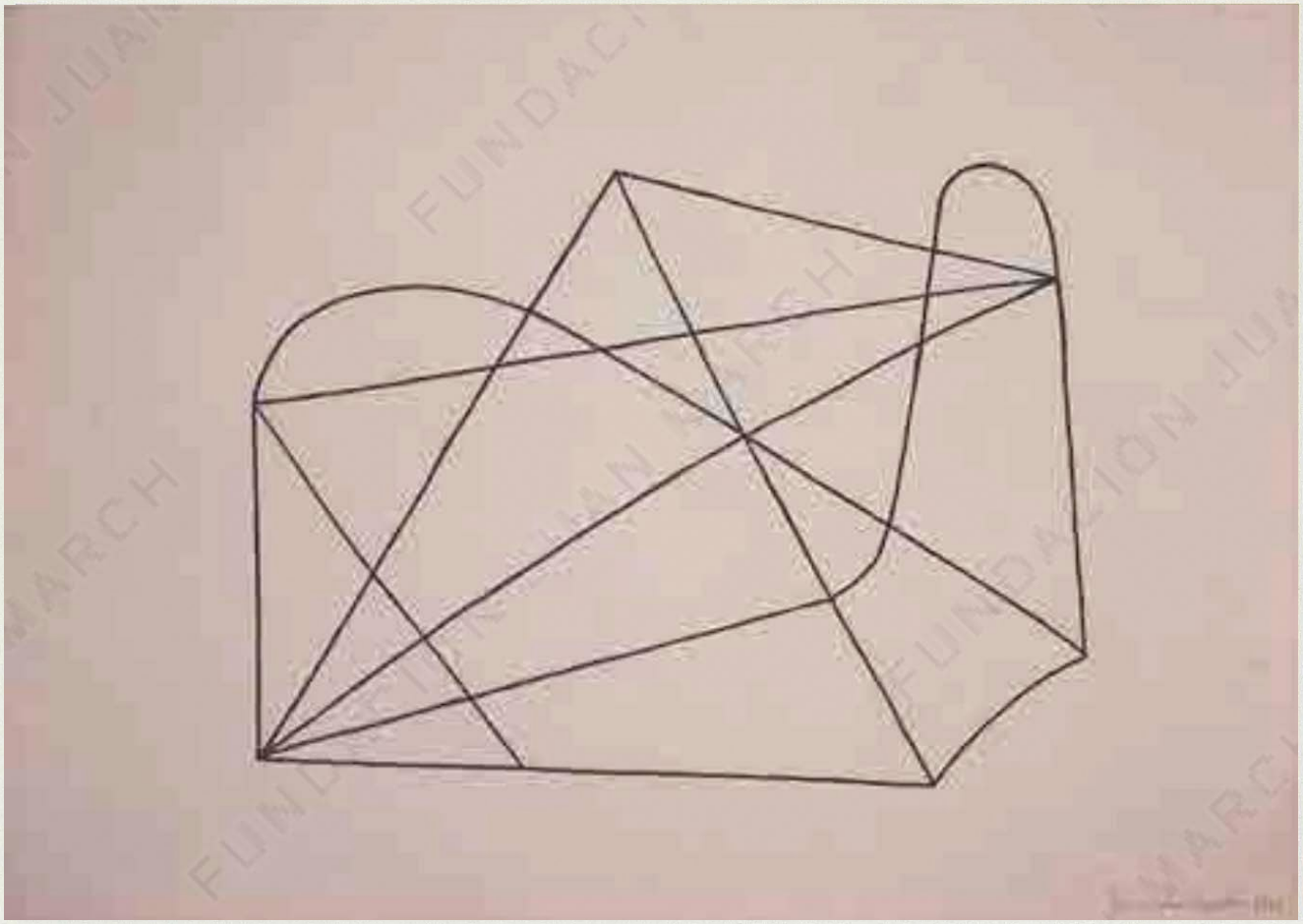
1. *Sin título (1-35)*, 1949



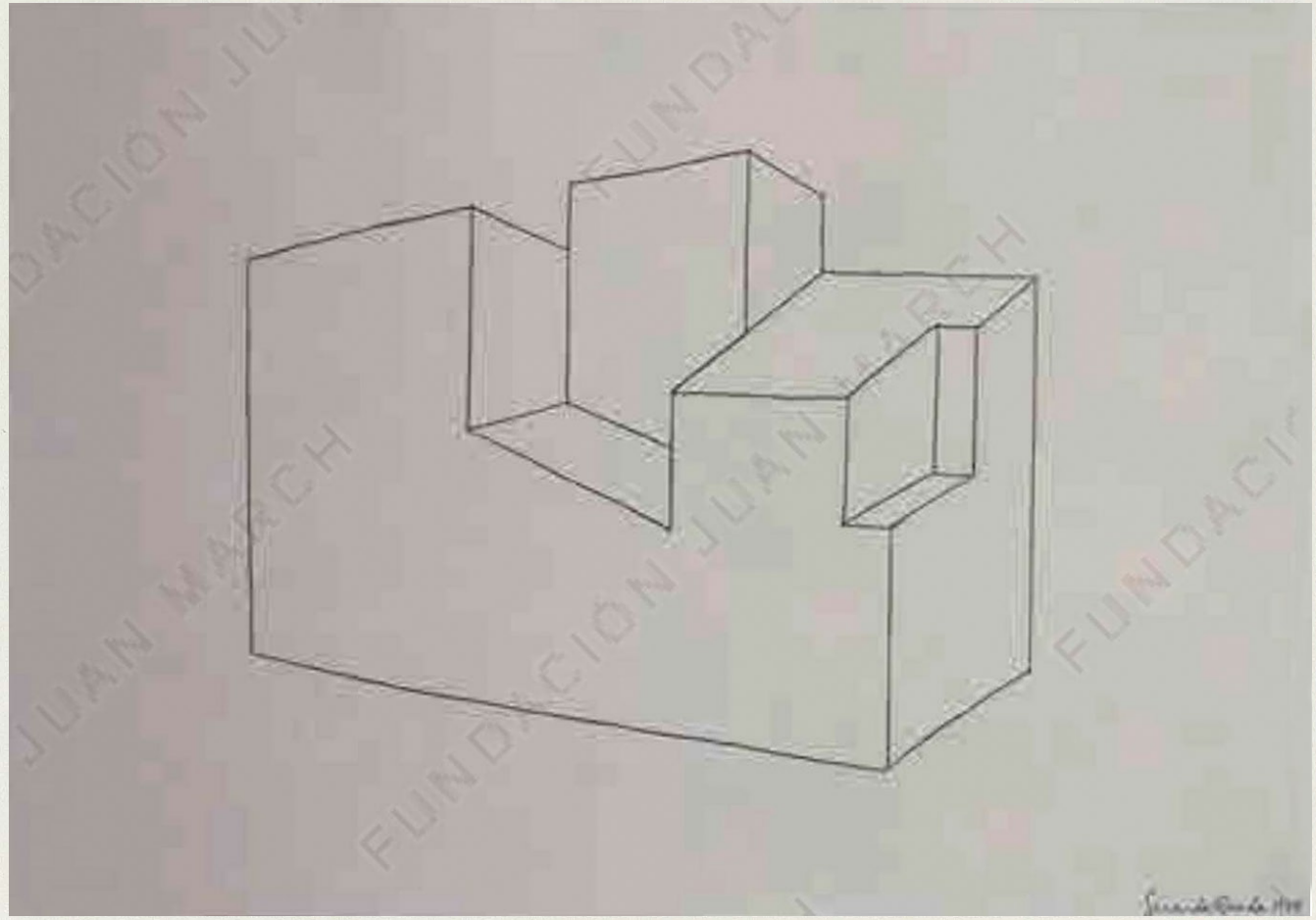
2. *Sin título (2-35)*, 1949



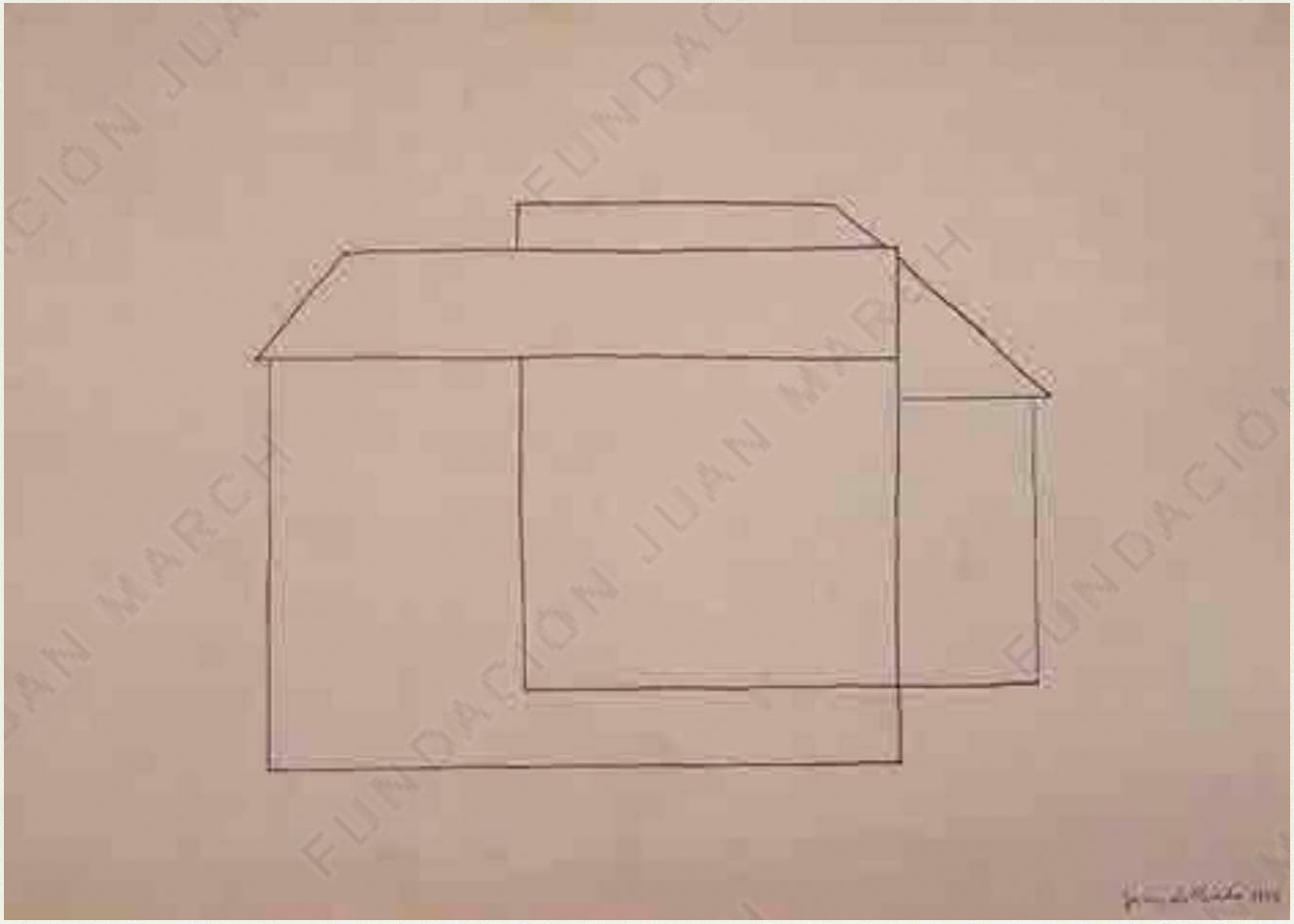
3. *Sin título (3-35)*, 1949



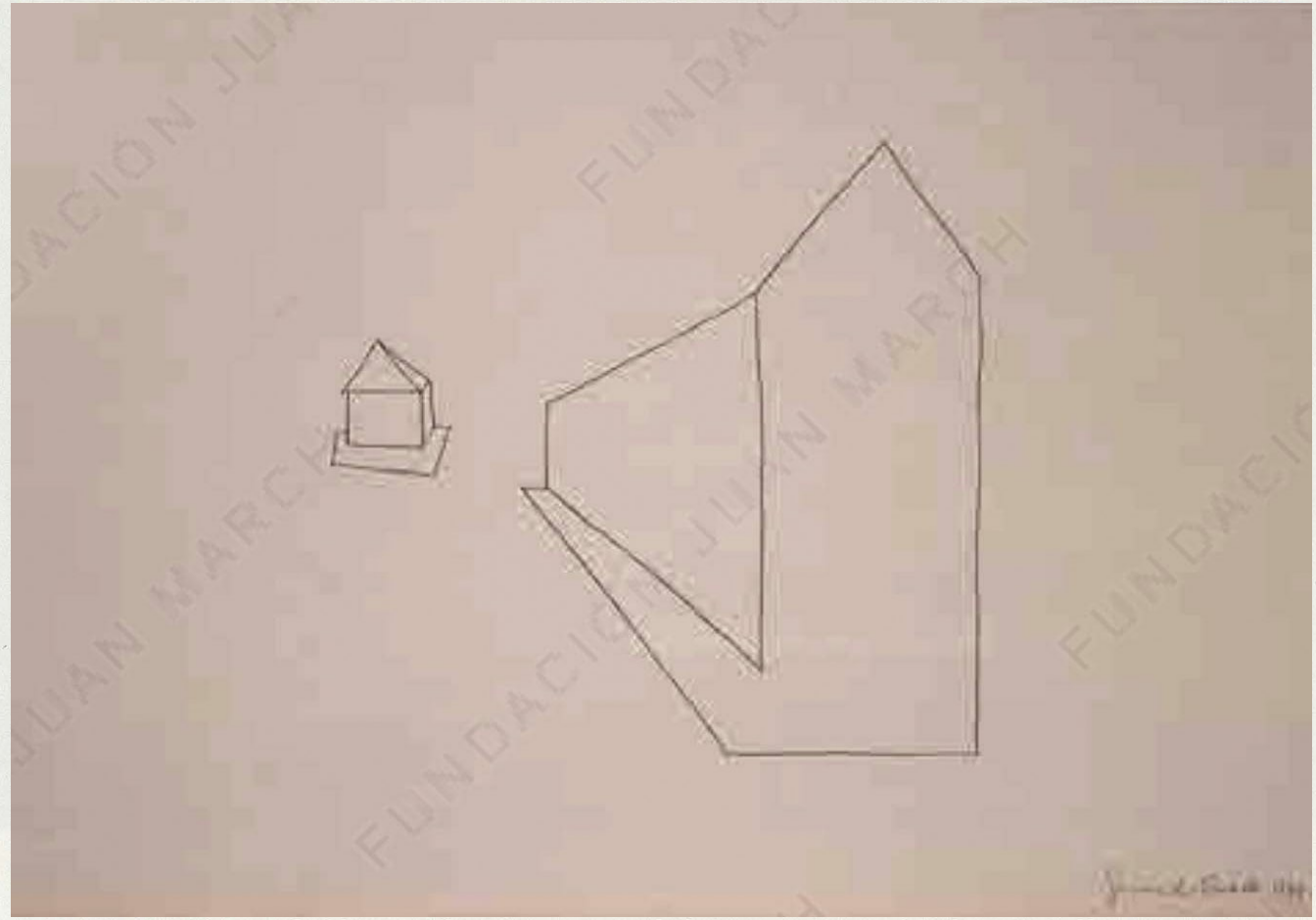
4. *Sin título (4-35)*, 1949



5. *Volumen*, 1949



6. *Casas I*, 1949

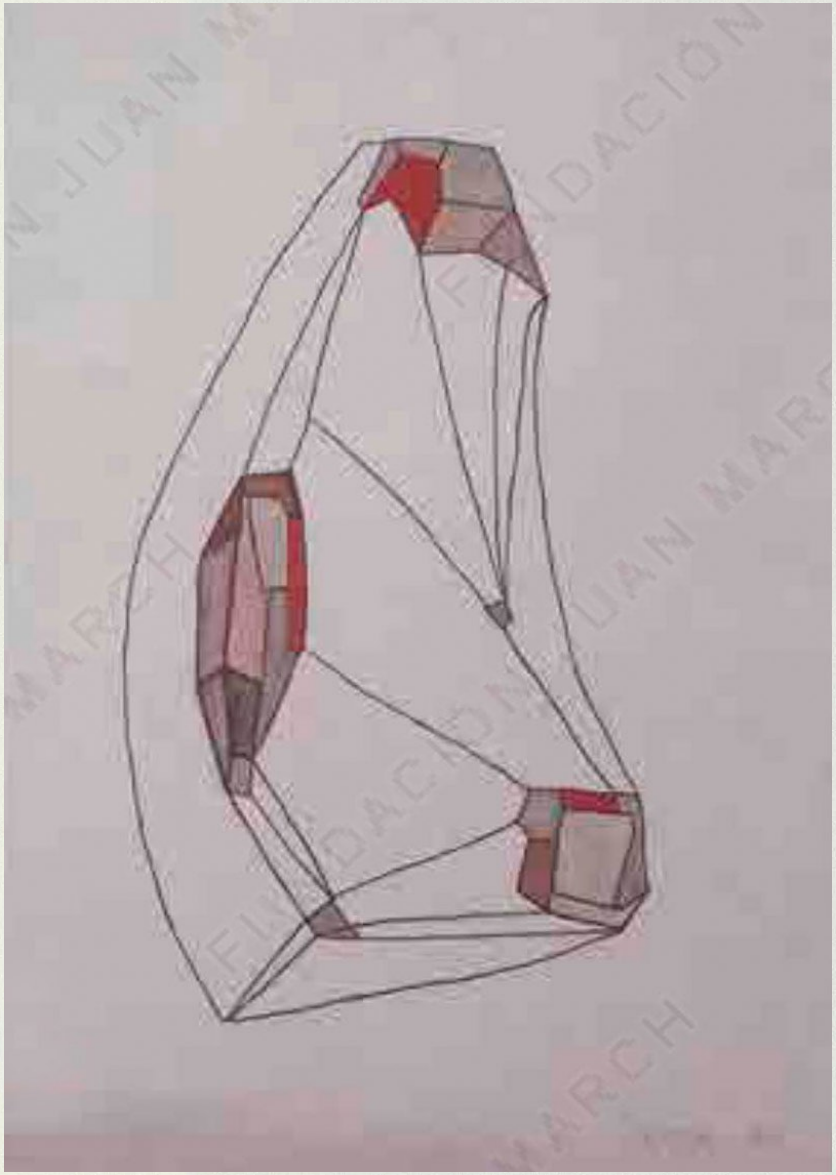


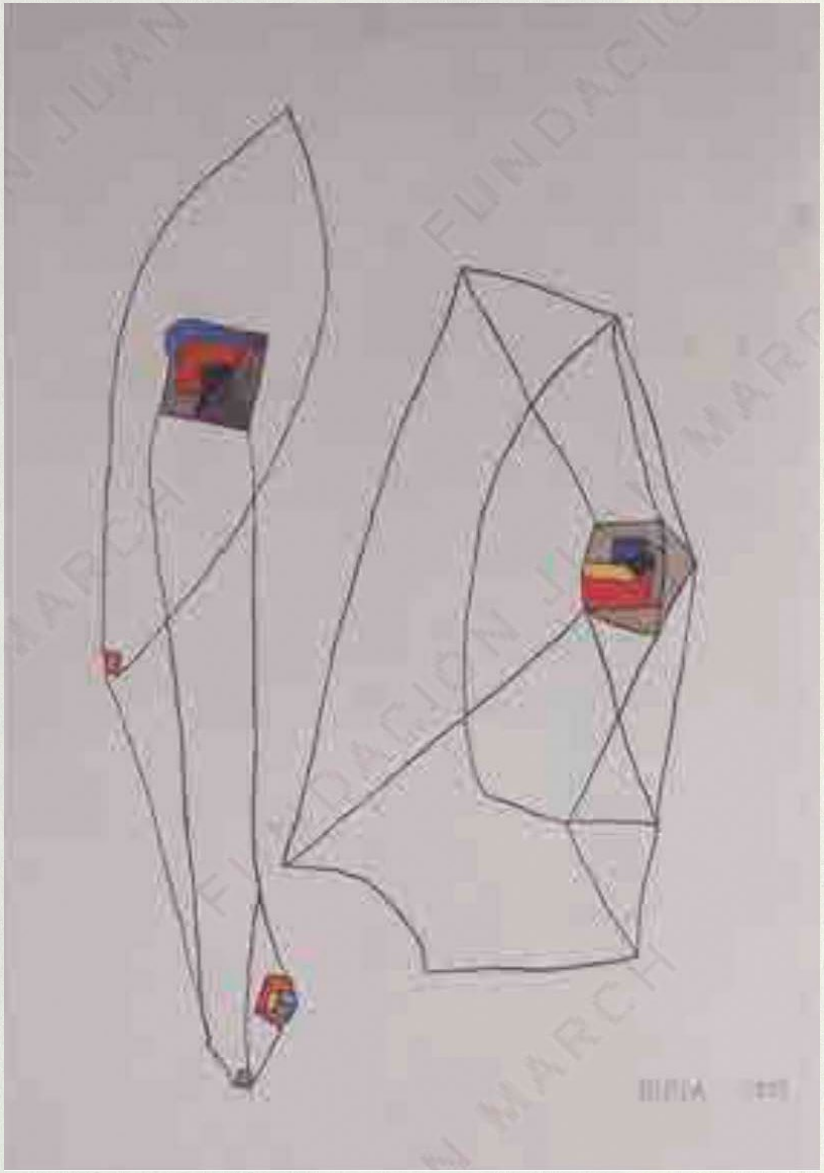
7. *Casas II*, 1949

8. *Trapecio*, 1949

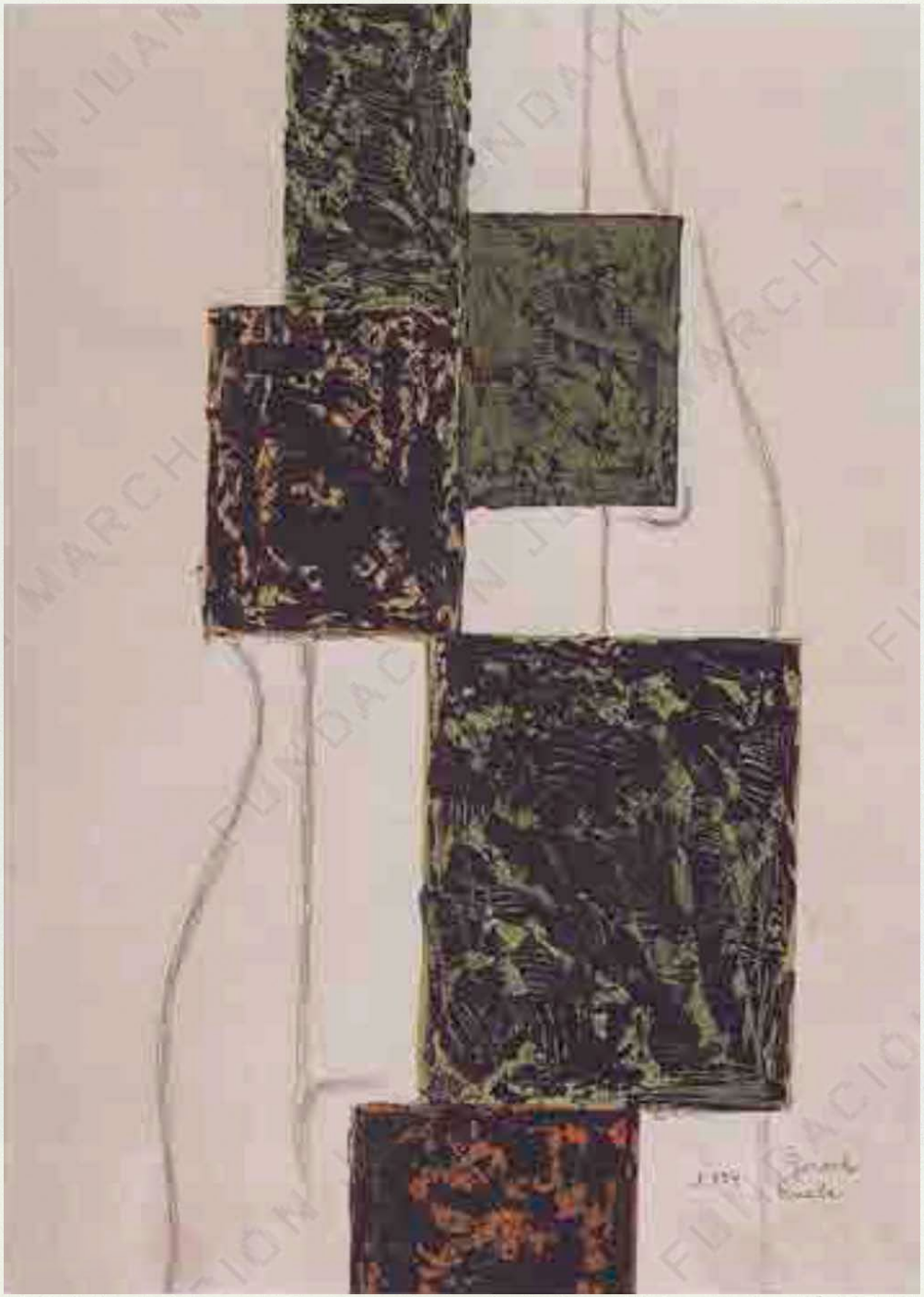
9. *Sin título*, 1949

10. *Sin título*, 1952

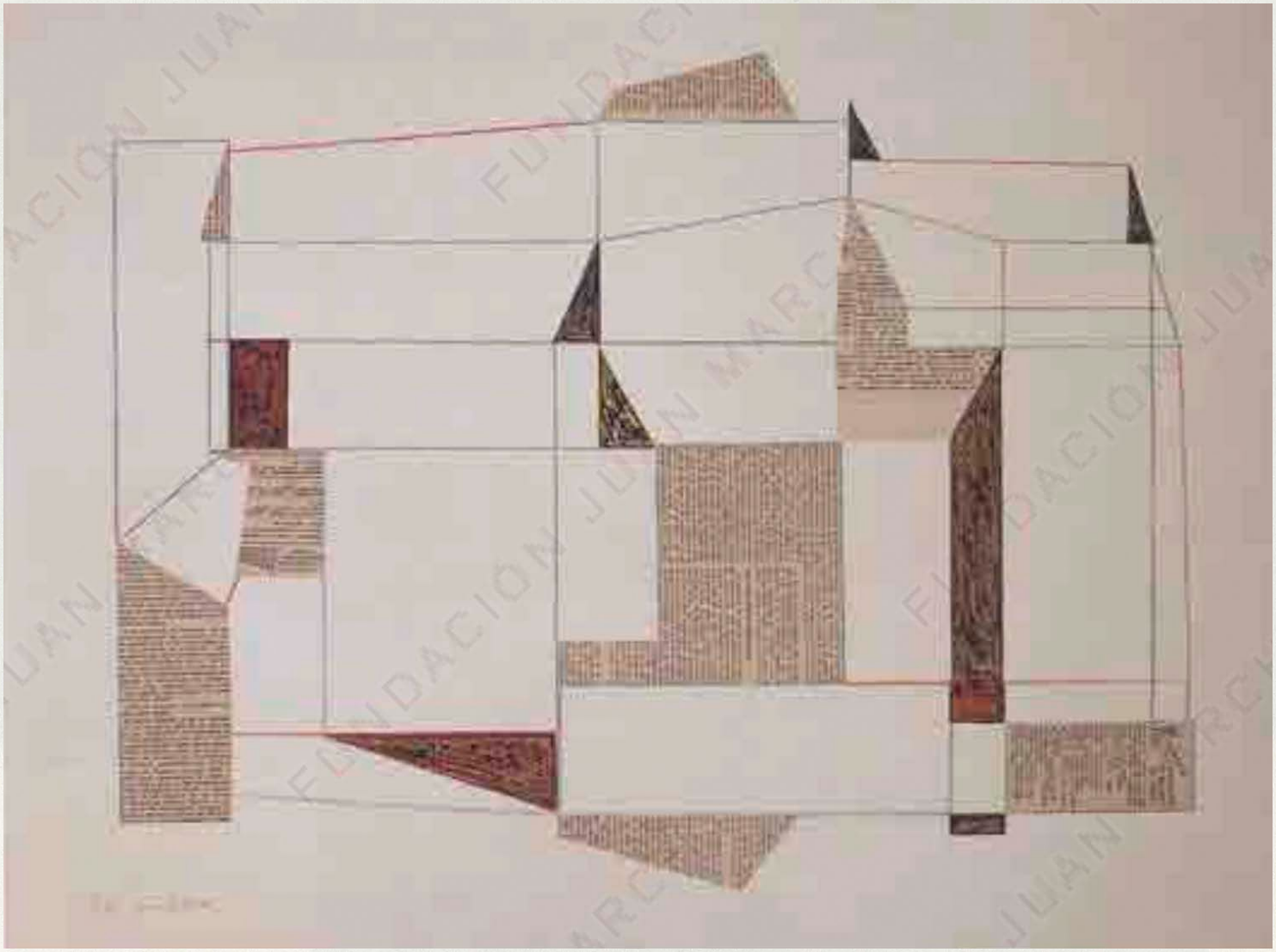




11. *Sin título*, 1953
12. *Sin título*, 1953
13. *Sin título (12-53)*, 1953



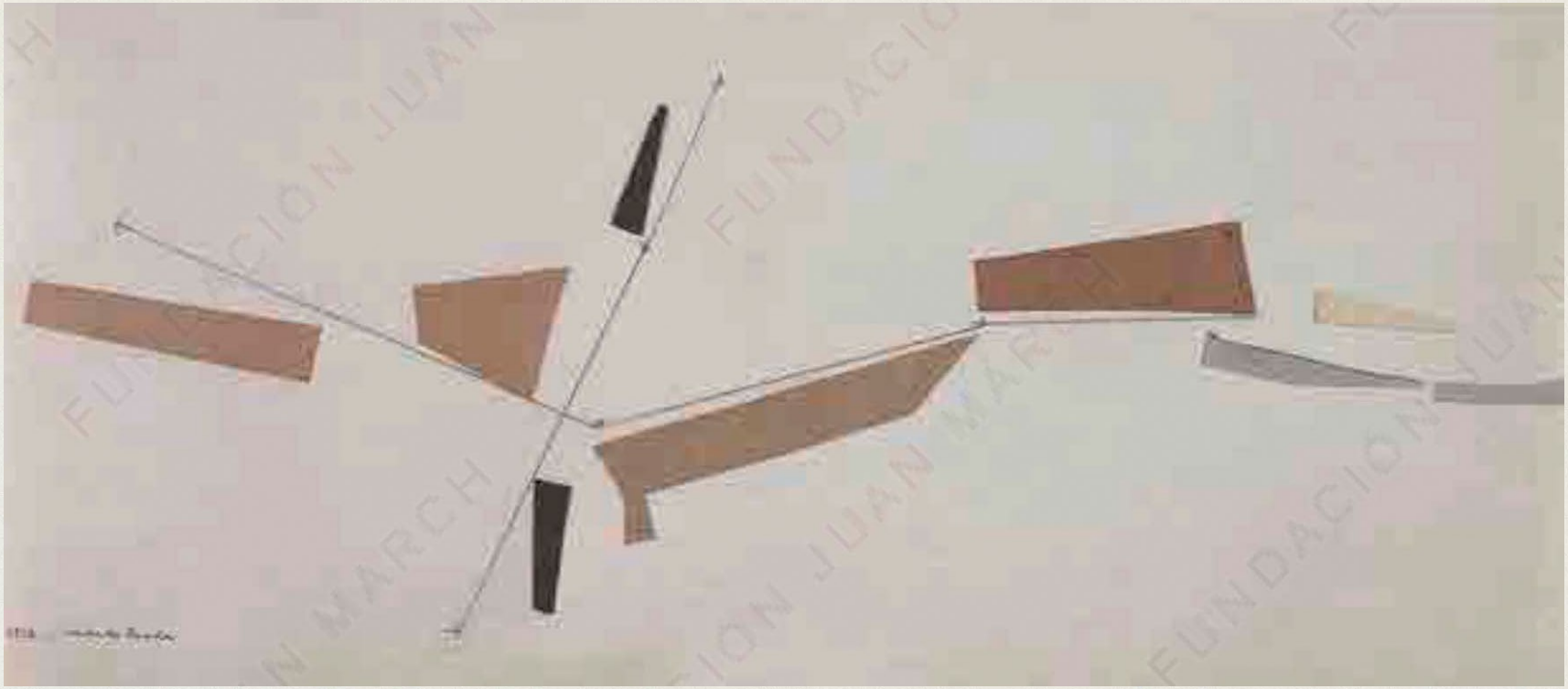
14. *Sin título*, 1954



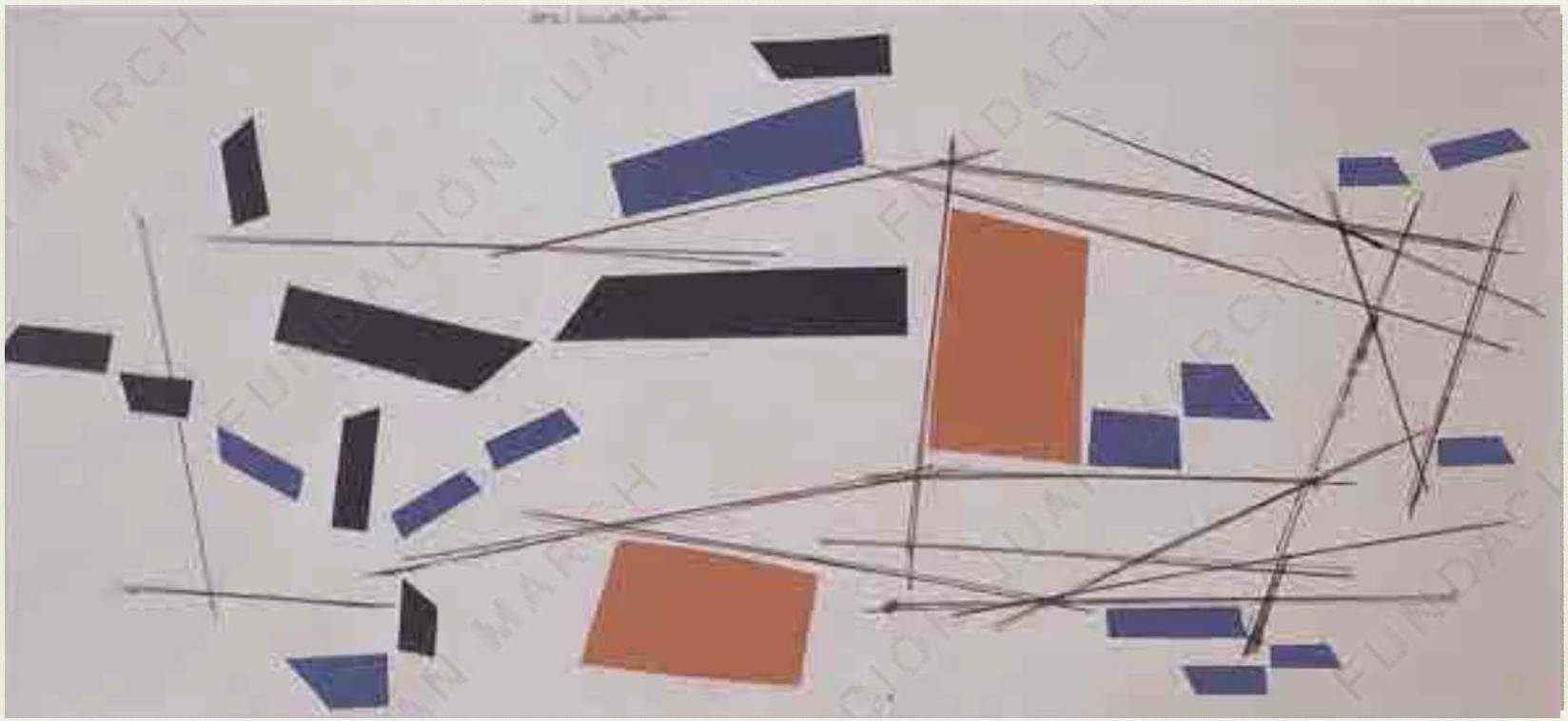
15. *Estructura*, 1955

16. *Sin título*, 1955

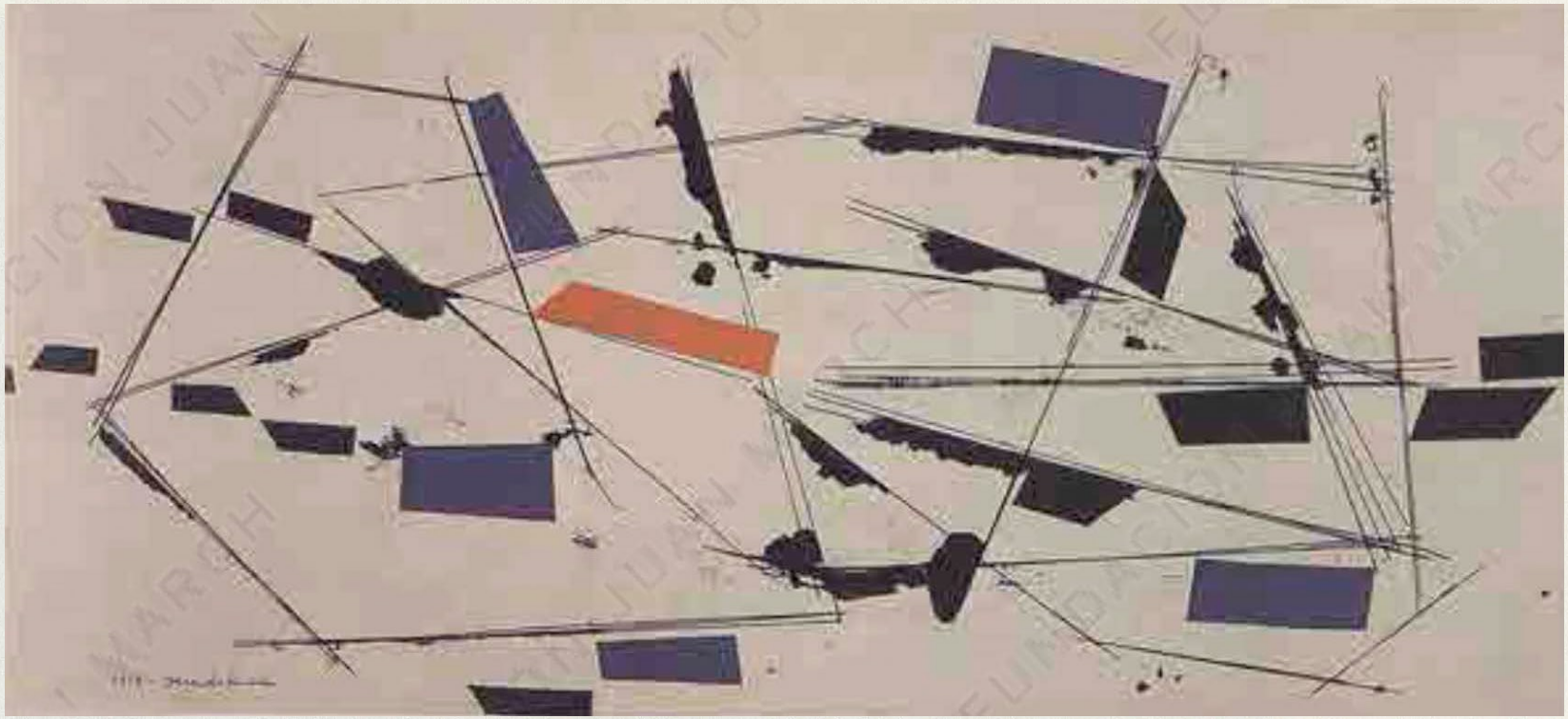
17. *Estructura en curvas*, 1955



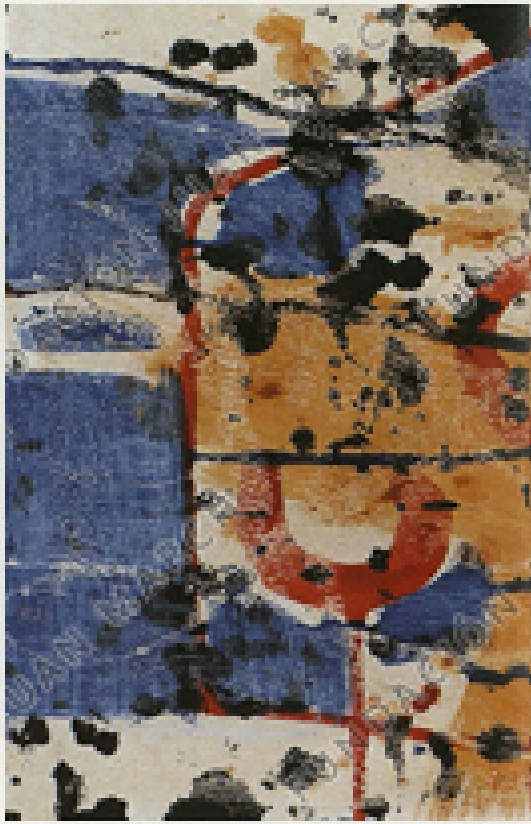
18. *Sin título*, 1956



19. *Sin título*, 1956



20. *Sin título*, 1956



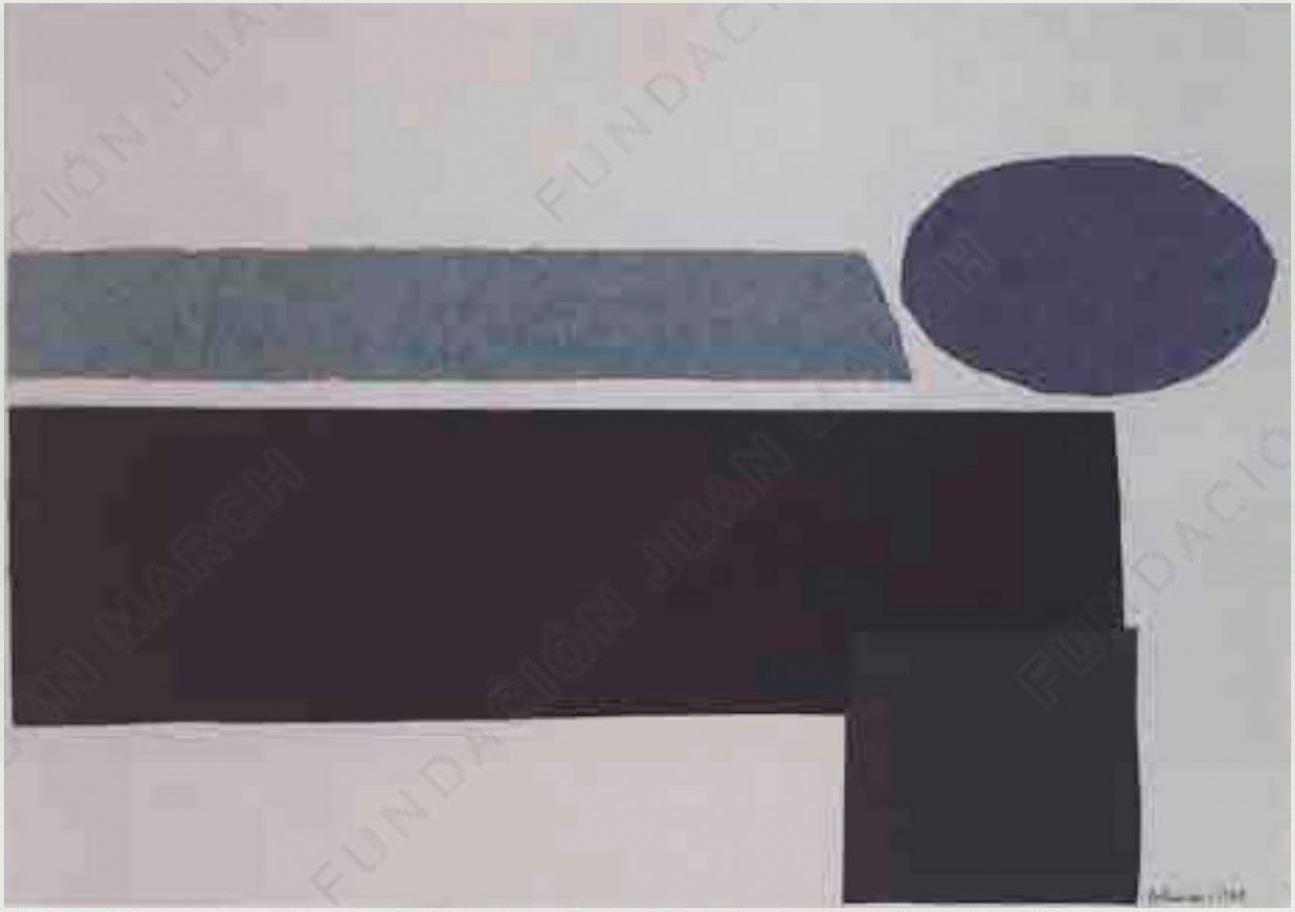
21. *Sin título*, 1956

22. *Sin título*, 1956

23. *Sin título*, 1956

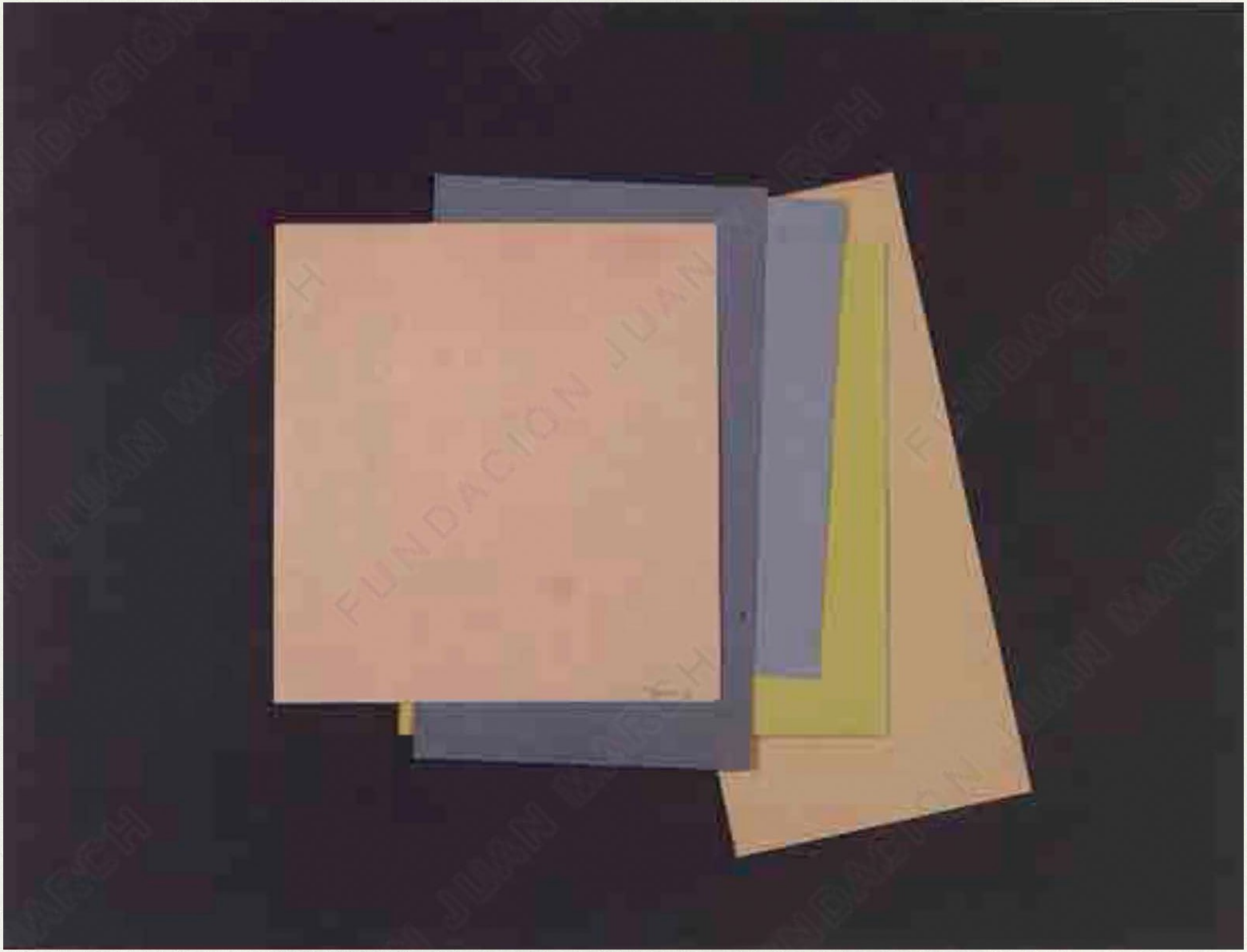
24. *Sin título*, 1956

25. *Sin título (35-35)*, 1958



26. *Collage n º 117*, 1963

27. *Celeste, ocre y rojo*, 1969



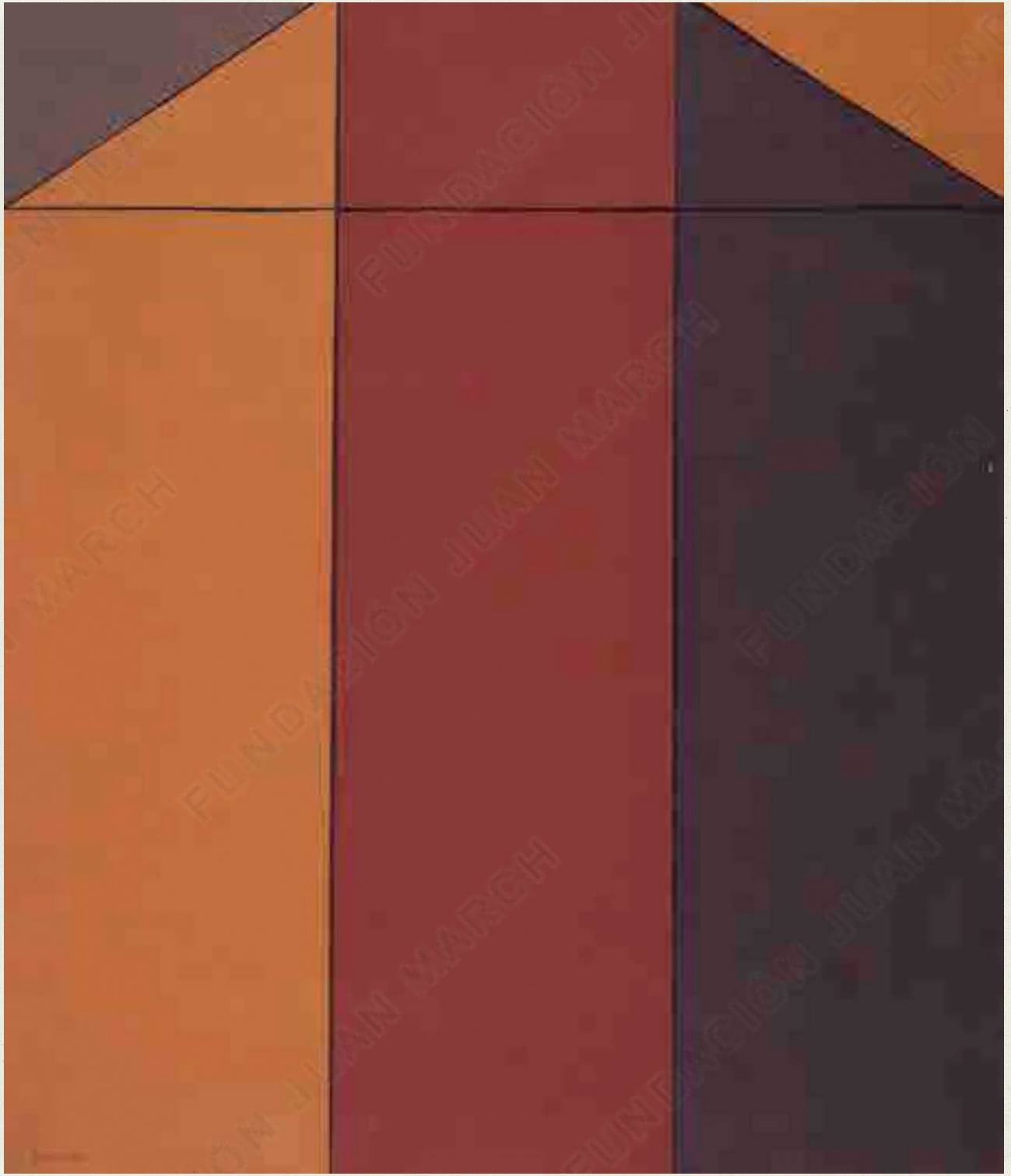
28. *Seis superposiciones*, 1969

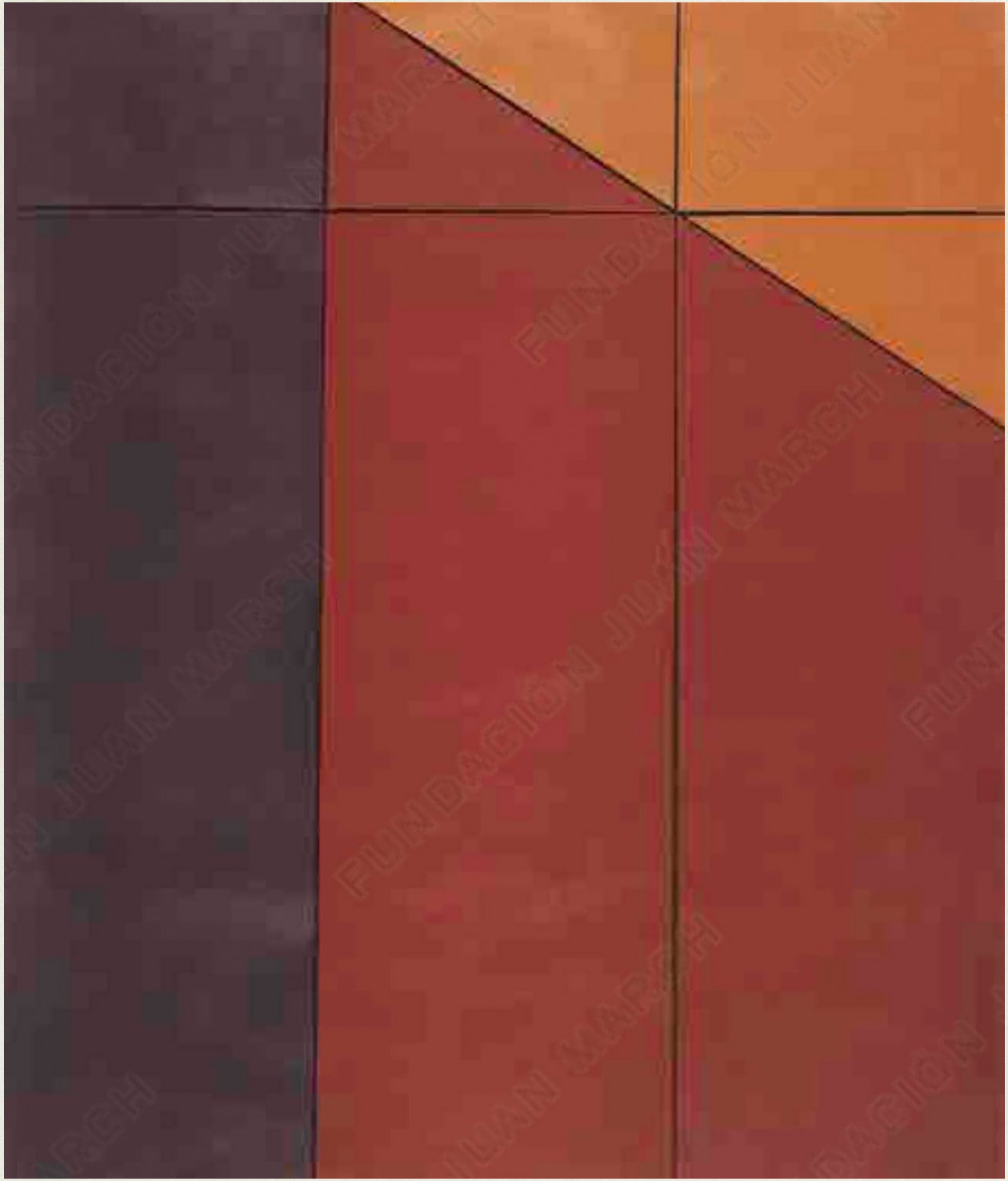
29. *Sin título*, 1971

30. *Collage sepia*, 1973

31. *Sin título*, 1974

32. *El apoyo*, 1987
33. *Superposición*, 1988

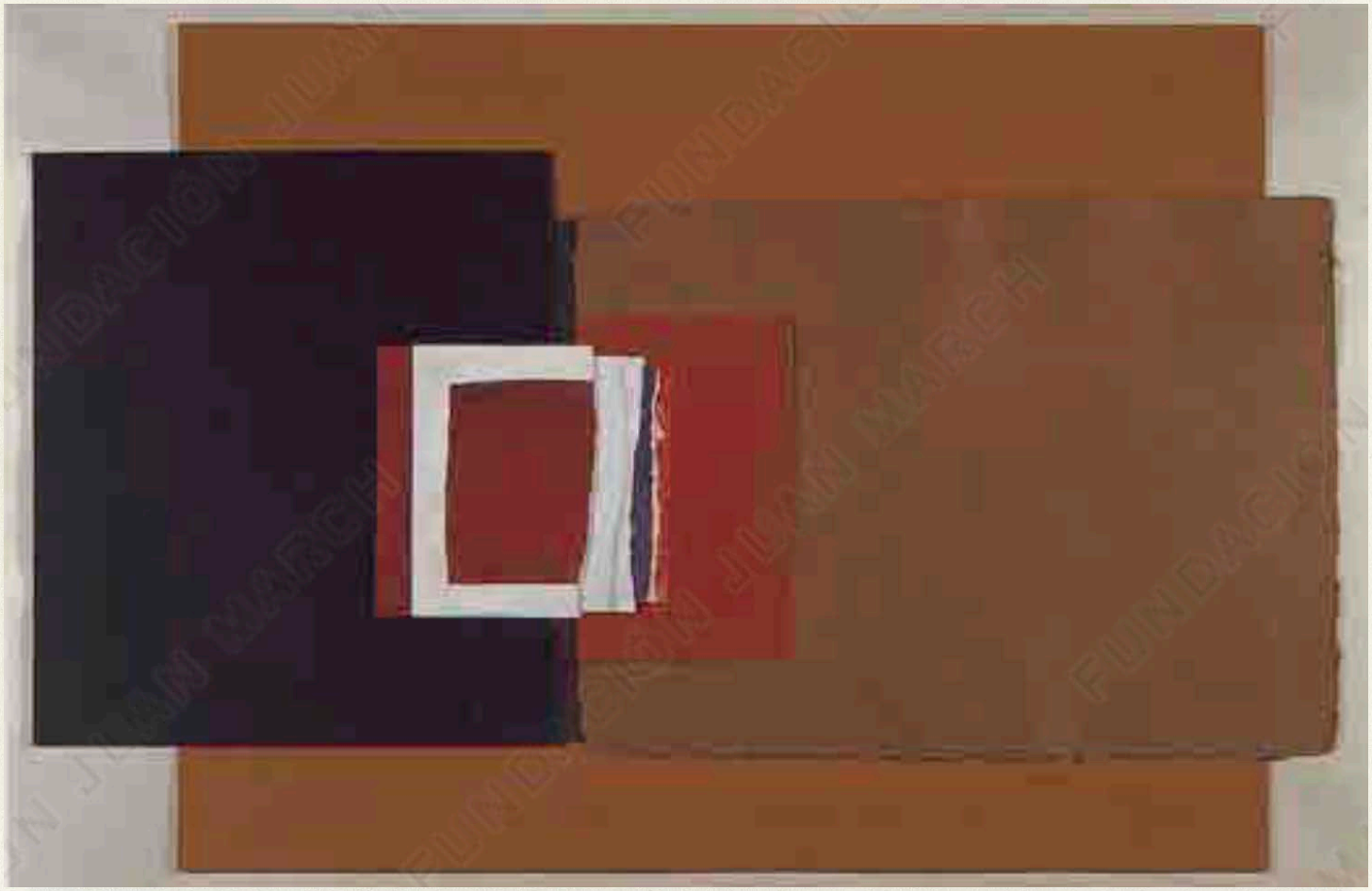




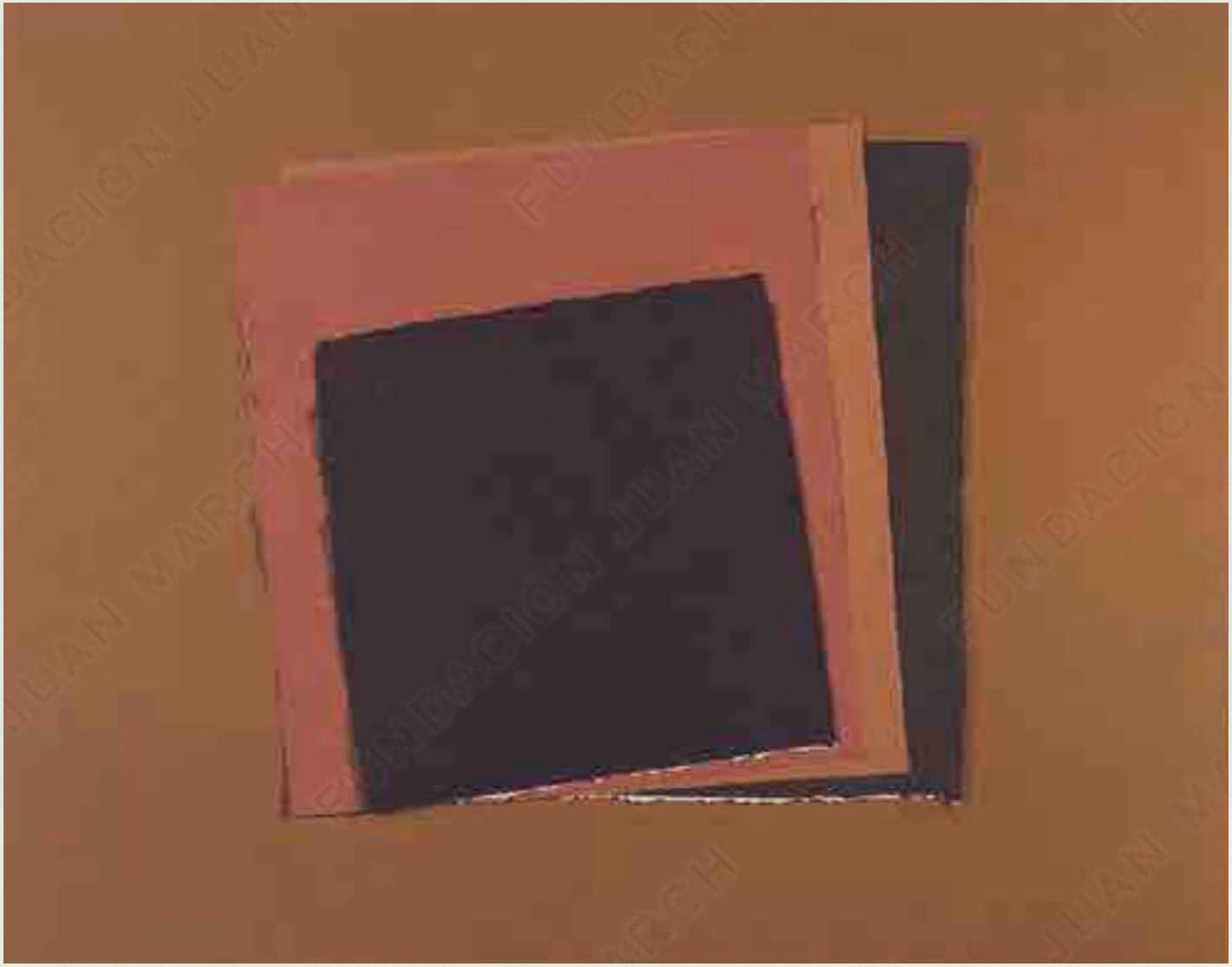
35. *Collage con bandas II*, 1991
36. *Collage con bandas III*, 1991

37. *Cosas de artista*, 1992

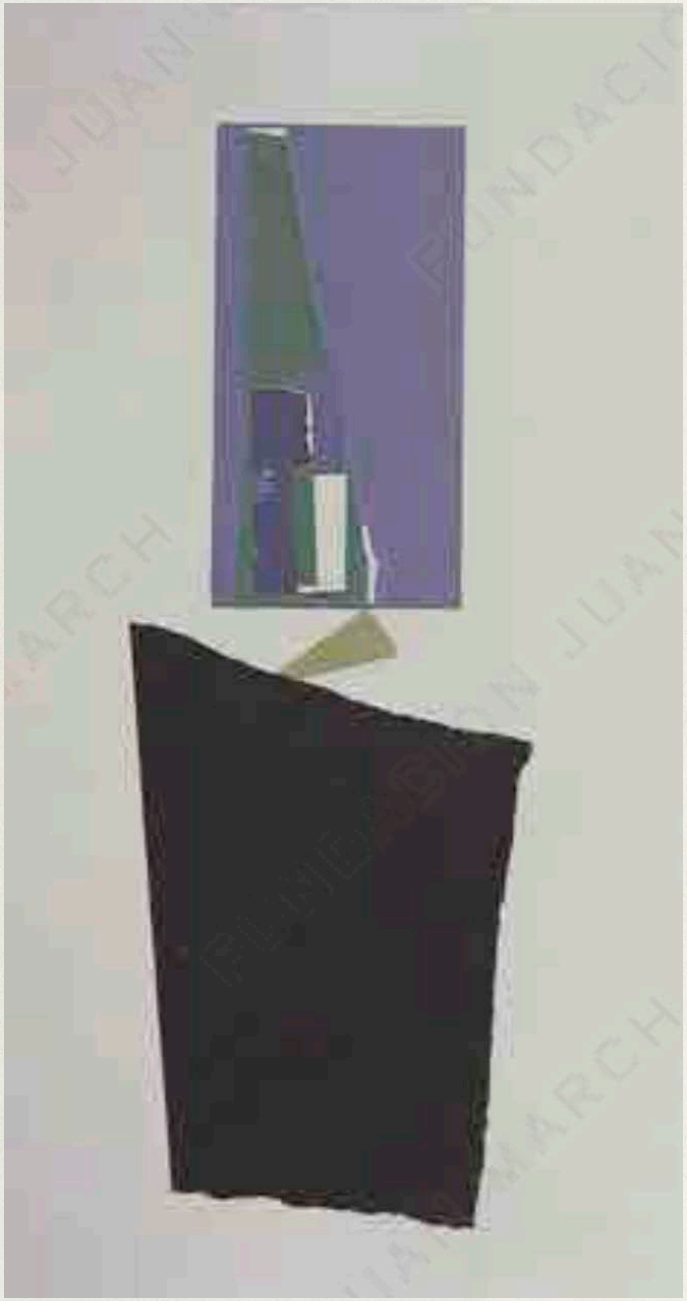
38. *Óptica*, 1992



39. *Encuentro*, 1992



40. *Cuarteto natural*, 1994



41. *Sin título*, 1994

42. *Construcción*, 1994

43. *Sin título*, 1995

44. *Sin título*, 1995

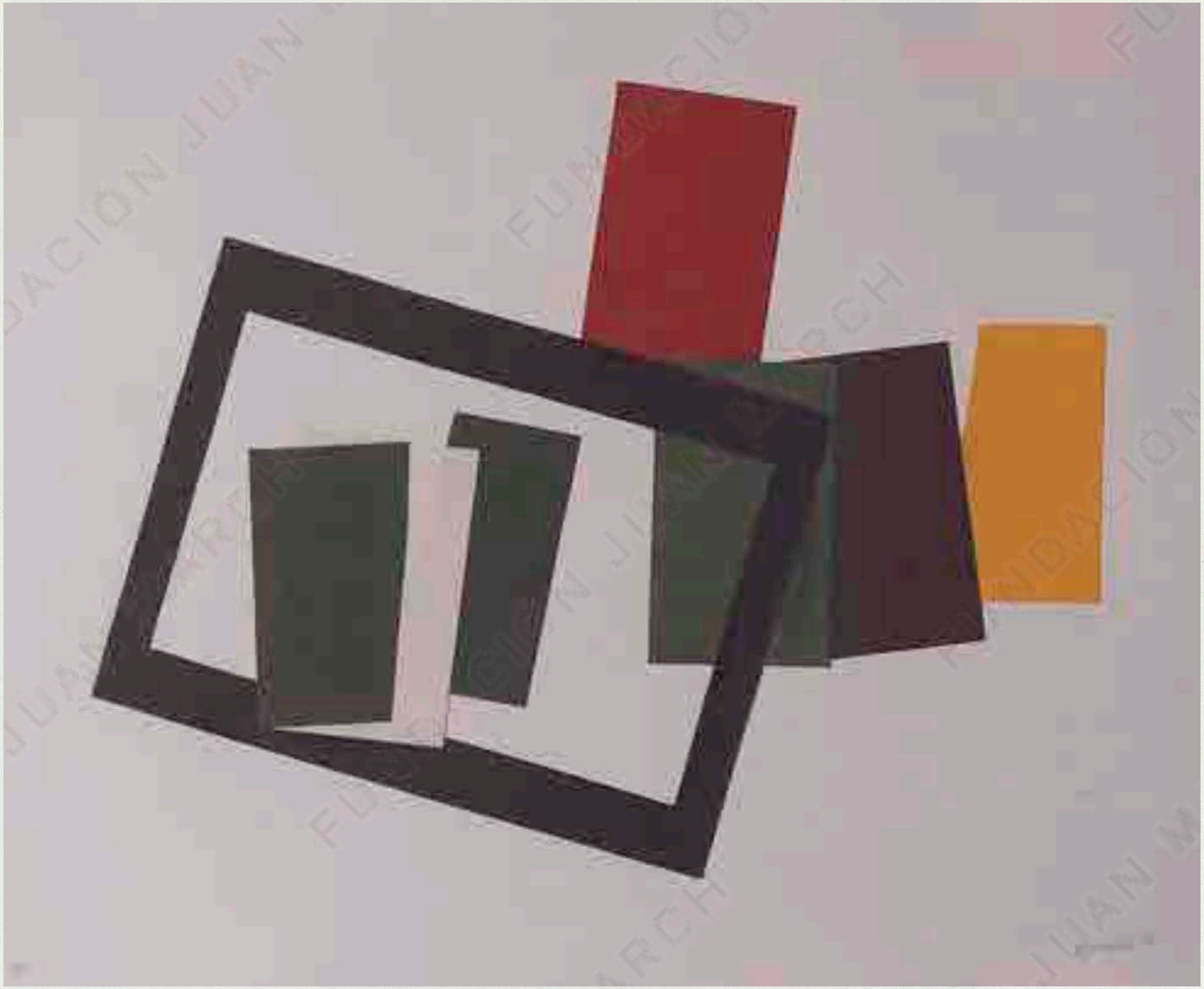
45. *Sin título*, 1995

46. *El trigal*, 1980-95

47. *Transparente*, 1995

48. *Sin título*, 1995

49. *Verdes*, 1996



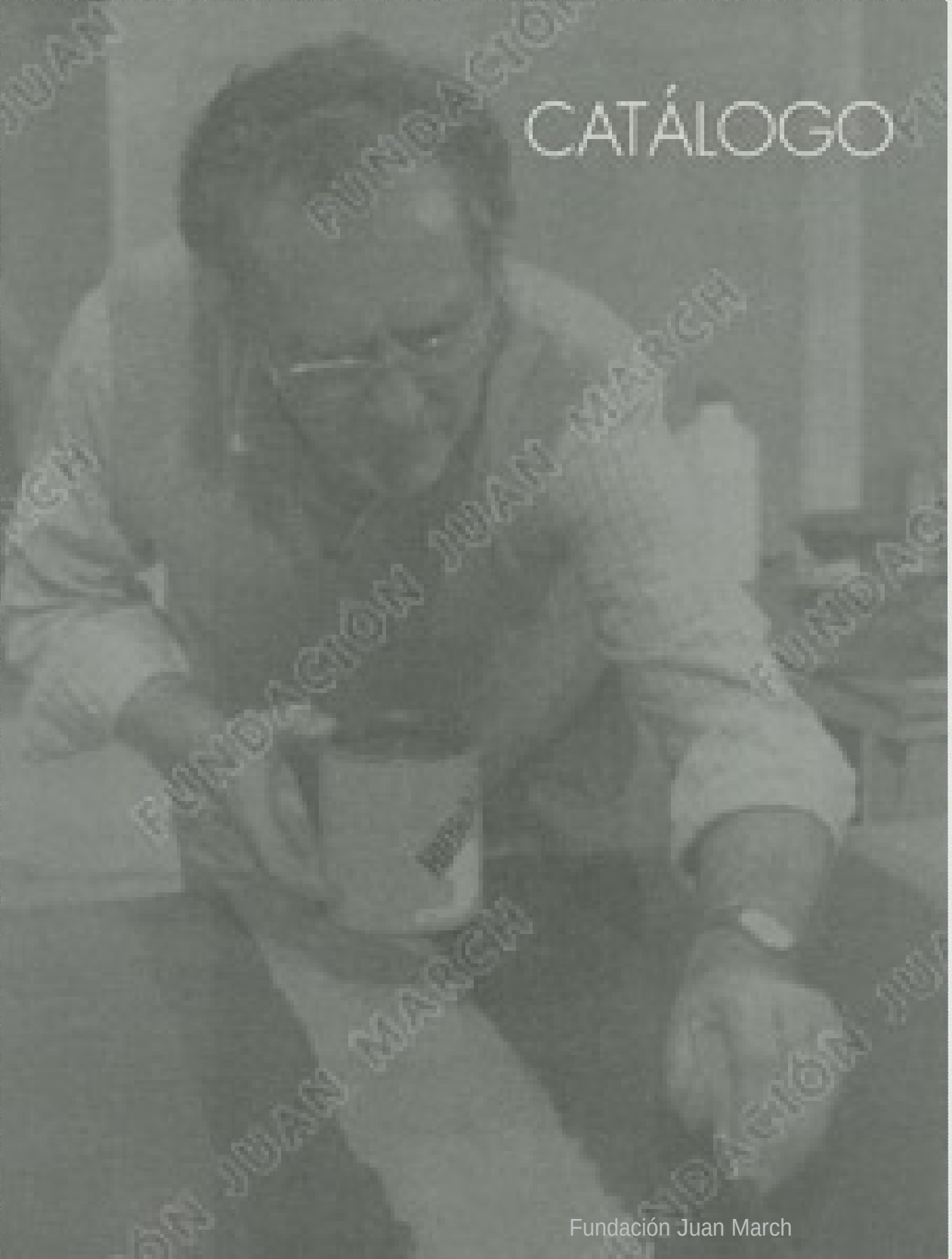
50. *Espejos*, 1996

51. *La cueva*, 1996

BIOGRAFÍA

Gerardo Rueda Salaberry nace en Madrid el 23 de abril de 1926. Su familia se dedica al curtido y manipulación del cuero. Desde 1942 cursa sus estudios en el Liceo Francés de Madrid. En este año realiza sus primeras pinturas, paisajes de pequeño formato influidos por lo arquitectónico y lo estructurado. En la década de los cuarenta recibe clases con el pintor de historia Ángel Mínguez. En 1943 copia en un cuaderno cuadros cubistas, especialmente de Juan Gris, que influyen en sus primeros collages. Sus visiones paisajísticas se centran en edificios, agrupaciones urbanas y volúmenes de casas. En 1949 comienza a estudiar Derecho y participa en su primera exposición colectiva en la galería de la *Revista de Occidente* de Madrid. En los años cincuenta trabaja en la empresa familiar de curtidos; algunos cuadros de esta época se componen de fragmentos de piel y realiza una serie de dibujos a los que denominaba *bocadillos* por haberlos elaborado en la hora del desayuno. En 1953 la Sala Abril de Madrid organiza su primera exposición individual. En 1955 conoce a Fernando Zóbel. En 1957 expone sus obras en la Galería La Roue de París, donde comienza su admiración por Nicolás de Staël. En 1958 tiene lugar una exposición individual del artista en el Ateneo de Madrid. Un año más tarde conoce a la artista sevillana Carmen Laffón. En 1960 participa en el Pabellón de España en la XXX Bienal de Venecia y en las exposiciones *Before Picasso, After Miró* en el Museo Guggenheim de Nueva York y *Four Artists from Spain* en la Galería Silvan Simone de Los Ángeles. En estos años comienza a realizar collages con papeles de seda, generalmente teñidos con tinta china. Sus obras tienden a la monocromía y a la alteración del espacio mediante sutiles juegos de composición y relieve. En 1961 participa en la exposición itinerante *Pintura española de hoy*. En 1962 escribe para la Bienal de Venecia de este año el texto *Venecia 1962: Al margen de la Bienal*, a la que viaja con Fernando Zóbel y donde conoce a Hernández Mompó, Sempere y Torner. En este año surgen las primeras ideas por parte de Zóbel, con apoyo de Rueda, Torner y Antonio Lorenzo, de dar a conocer su colección de obras de los artistas españoles de posguerra. En 1964 su obra recorre Italia. En estos años sus lienzos son mayoritariamente monocromos, habitualmente blancos, en los que se sitúan, a modo de móviles ventanas, bastidores de lienzos pintados. En muchos casos la obra se compone de dos o más lienzos, obteniendo nuevos relieves. Asimismo, comienza a trabajar con el concepto positivo-negativo: la cara del lienzo y su oposición, el bastidor. Este juego lo aplica también a sus collages mediante pequeñas cajas de cerillas, tabaco o pegamento utilizadas a modo de caprichoso módulo compositivo. En 1966 recibe el premio Hermanos Serra en el X Salón de Mayo de Barcelona, se inaugura el Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca y Rueda es nombrado Conservador Honorario del museo. En 1967 asesora la colección de la Fundación Central Hispano. En 1968 participa en exposiciones de joven pintura española en diversas ciudades alemanas, Sevilla, Cuenca, Madrid y Manila. En 1969 tiene lugar la

exposición *Trayectoria* en la Galería Edurne de Madrid. En estas fechas realiza relieves de metal que acaban convirtiéndose en esculturas exentas. Este gusto por lo escultórico se refleja también en su obra pictórica. En 1972 la Galería Egam de Madrid organiza la exposición *Diez años de collages: 1962-1972*. En 1973 realiza el relieve-mural de granito *Volumen, relieve, arquitectura* para el Museo de Escultura al Aire Libre del Paseo de la Castellana. En 1976 participa en la exposición *La década informalista 1955-1964*. En 1977 realiza decorados para el programa *Trazos* de Televisión Española y expone en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla. En 1978 ilustra el poema de Dámaso Alonso *Elegía a un moscardón azul*. En 1980 la Galería Theo de Madrid le organiza una exposición individual. En 1982 la Fundación Juan March selecciona obra de Rueda para la exposición *Pintura abstracta española, 1960-1970*. En 1983 realiza el montaje de la exposición *Goya. Obras maestras en las colecciones madrileñas* en las salas del Museo del Prado y una importante selección de su obra gráfica se incluye en la exposición *Grabado abstracto español* que itinerará varios años por España. En 1985 tiene lugar la exposición antológica *Colección particular: Treinta años de pintura*, participa en el Pabellón Español de la II Bienal Internacional de El Cairo y en la exposición colectiva Colección Cahan en la Fundación Juan March de Madrid. En 1987 diseña el cartel y el catálogo de la XXVI Semana de Música Religiosa de Cuenca y realiza la escultura *Homenaje a Arthur Rubinstein (El fin de Europa)* por encargo de la Fundación Isaac Albéniz. En 1988 participa en la ejecución de las vidrieras de la nave central de la Catedral de Cuenca, agrupadas bajo el título *De la Tierra al Paraíso*. En 1989 tiene lugar en la Caja de Madrid la exposición *Gerardo Rueda. Exposición retrospectiva 1944-1989*; la Galería Estampa de Madrid presenta una exposición sobre sus collages con sobres, y se presentan sus tapices en la Fundación Rodríguez Acosta y en la Caja de Ahorros de Sevilla. En 1992 recibe el encargo de realizar las dos puertas de acceso al Pabellón de España en la Exposición Universal de Sevilla, este proyecto lleva por título *Desde Sevilla en la mirada de Paul Klee*, y realiza dos relieves-murales titulados *La Moneda, el Tiempo y su Laberinto*, en homenaje a Borges, para el edificio de la Agencia Estatal de Administración Tributaria. En 1993 el Museo de Bellas Artes de Bilbao edita el catálogo completo de su obra gráfica y participa en la exposición inaugural *Au rendez-vous des amis* en la Galería Thessa Herold de París. En 1994 comienza la exposición itinerante *Rueda, una visión – Trayectos* que viajará por Sudamérica hasta 1997. En este año escribe los textos *Cien años de vanguardia y Saber ver el Arte*. En 1995 es nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Comienza los preparativos de su discurso titulado *El arte y la cultura de la(s) referencia(s)*, que no llegará a leer. En 1996 tiene lugar la exposición retrospectiva en el Instituto Valenciano de Arte Moderno para la que creó la obra *Gran Relieve*. Gerardo Rueda fallece en Madrid el 25 de mayo de 1996.



CATÁLOGO

1. *Sin título (1-35)*, 1949
Lápiz sobre papel
34,4 x 24,5 cm
Colección particular

2. *Sin título (2-35)*, 1949
Lápiz sobre papel
24,4 x 34,5 cm
Colección particular

3. *Sin título (3-35)*, 1949
Lápiz sobre papel
24,5 x 34,5 cm
Colección particular

4. *Sin título (4-35)*, 1949
Lápiz sobre papel
24,5 x 34,5 cm
Colección particular

5. *Volumen*, 1949
Lápiz sobre papel
24 x 34 cm
Colección particular

6. *Casas I*, 1949
Lápiz sobre papel
24 x 34 cm
Colección particular

7. *Casas II*, 1949
Lápiz sobre papel
24 x 34 cm
Colección particular

8. *Trapecio*, 1949
Lápiz y guache sobre cartulina
25,5 x 43 cm
Colección particular

9. *Sin título*, 1949
Lápiz y guache sobre cartulina
41 x 25,5 cm
Colección particular

10. *Sin título*, 1952
Dibujo a lápiz y guache sobre papel
64 x 44 cm
Colección particular

11. *Sin título*, 1953
Dibujo a lápiz y guache sobre papel
34,3 x 24,6 cm
Colección particular

12. *Sin título*, 1953
Dibujo a lápiz y guache sobre papel
34,5 x 24,7 cm
Colección particular

13. *Sin título (12-35)*, 1953
Lápiz y guache sobre papel
34,5 x 24,6 cm
Colección José Luis Rueda

14. *Sin título*, 1954
Grafito y guache sobre papel
54 x 39 cm
Colección particular

15. *Estructura*, 1955
Collage de periódico y papel pintado y dibujo a lápiz de colores y grattage sobre cartulina
47,3 x 64 cm
Colección particular

16. *Sin título*, 1955
Collage de papel pintado con cera y tinta china sobre cartulina
63 x 46 cm
Colección particular

17. *Estructura en curvas*, 1955
Collage de cuero y textil y lápiz sobre cartulina
37,5 x 63,7 cm
Colección particular

18. *Sin título*, 1956
Collage de papel sobre dibujo a lápiz sobre papel
21 x 47 cm
Colección particular

19. *Sin título*, 1956
Collage de papel y dibujo a tinta sobre cartón
21 x 46,5 cm
Colección particular

20. *Sin título*, 1956
Collage de papel y dibujo a tinta sobre cartón
21 x 46,5 cm
Colección particular

21. *Sin título*, 1956
Guache y acuarela sobre papel
23,5 x 50,5 cm
Colección particular

22. *Sin título*, 1956
Guache y acuarela sobre papel
23 x 49,5 cm
Colección particular

23. *Sin título*, 1956
Guache y cera sobre papel
50,2 x 23,2 cm
Colección particular

24. *Sin título*, 1956
Guache y cera sobre papel
50,2 x 23,5 cm
Colección particular

25. *Sin título (35-35)*, 1958
Collage de papel pintado sobre papel
22,5 x 47,5 cm
Colección particular

26. *Collage nº 117*, 1963
Collage de papel de seda y cartulina sobre cartón
23,5 x 33 cm
Colección particular

27. *Celeste, ocre y rojo*, 1969
Collage de cartulina sobre cartón
46 x 33,5 cm
Colección particular

28. *Seis superposiciones*, 1969
Collage de papel sobre cartón
47 x 60 cm
Colección particular

29. *Sin título*, 1971
Collage de papel sobre cartón
33 x 23,5 cm
Colección particular

30. *Collage sepia*, 1973
Collage de papel sobre madera
80,5 x 60,5 cm
Colección particular

31. *Sin título*, 1974
Collage de papel y cartón sobre tabla
89 x 58,5 cm
Colección particular

32. *El apoyo*, 1987
Collage de cartulina sobre tabla
52,5 x 52,5 cm
Colección particular

33. *Superposición*, 1988
Collage de cartulina y dibujo a lápiz sobre tabla
88 x 70,5 cm
Colección particular

34. *Contrapunto*, 1990
Collage de papel sobre cartón
25 x 17 cm
Colección particular, Barcelona

35. *Collage con bandas II*, 1991
Collage de papel pintado sobre tabla
102 x 86 cm
Colección José Luis Rueda

36. *Collage de bandas III*, 1991
Collage de papel pintado sobre tabla
102 x 86 cm
Colección José Luis Rueda

37. *Cosas de artista*, 1992
Collage de cartulina y papel sobre cartón
68,5 x 53,5 cm
Colección particular

38. *Óptica*, 1992
Collage de papel sobre cartón
53 x 83,5 cm
Colección particular

39. *Encuentro*, 1992
Collage de papel sobre cartón
53 x 81,5 cm
Colección particular

40. *Cuarteto natural*, 1994
Collage de papel pintado sobre tabla
48,5 x 63,5 cm
Colección particular

41. *Sin título*, 1994
Collage de papel sobre cartón
47,5 x 21,5 cm
Colección particular

42. *Construcción*, 1994
Collage de cartulina sobre cartón
48,5 x 33,8 cm
Colección José Luis Rueda

43. *Sin título*, 1995
Collage de papel sobre cartón
23 x 15,5 cm
Colección particular

44. *Sin título*, 1995
Collage de papel sobre cartón
23 x 15,5 cm
Colección particular

45. *Sin título*, 1995
Collage de papel pintado con acrílico sobre cartón
68,7 x 49 cm
Colección particular

46. *El trigal*, 1980-95
Collage de papel sobre cartón
30 x 56,5 cm
Colección particular

47. *Transparente*, 1995
Collage de papiro, madera y cartulina sobre cartón
23 x 15,5 cm
Colección particular

48. *Sin título*, 1995
Collage de papel sobre cartón
23 x 15,5 cm
Colección particular

49. *Verdes*, 1996
Collage de papel sobre cartulina
44,5 x 36,5 cm
Colección José Luis Rueda

50. *Espejos*, 1996
Collage de papel sobre cartón
36,5 x 44,5 cm
Colección particular

51. *La cueva*, 1996
Collage de pintado sobre cartón
70 x 50 cm
Colección particular

CRÉDITOS

Texto: Barbara Rose
Traducción: Mª Luisa Balseiro

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:
© Luis Pérez Minguez
© Larry Mangino

Fotomecánica e impresión: Gráficas Jomagar, S.L.
ISBN: 84-7075-506-4 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-33-5 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito Legal: M. 24.474-2003


gerardo rueda CONSTRUCCIONES
Fundación Juan March
Junio-Octubre 2003