BEN NICHOLSON / GERARDO RUEDA: CONFLUENCIAS

BEN NICHOLSON / GERARDO RUEDA: CONFLUENCIAS

BEN NICHOLSON / GERARDO RUEDA: CONFLUENCIAS

Del 19 de noviembre de 2013 al 10 de enero de 2014

GALERIA LEANDRO NAVARRO
C/ AMOR DE DIOS, Nº1 28014 MADRID

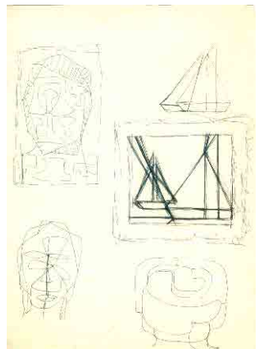
Horario: de Lunes a Viernes de 10 a 14h. y de 17 a 20h.
Sábado previa cita. Tel.: 91 429 89 55 Fax: 91 429 91 55

e-mail: galeria@leandro-navarro.com www.leandro-navarro.com

NICHOLSON Y RUEDA. FRENTE AL MAR.

Dos artistas jóvenes se hallan frente al mar, es el mismo agua de Normandía: Nicholson está en Dieppe[1] y Rueda en Deauville. Ambos miran, cuando es calmo el océano, los barcos de vela cruzar el horizonte y analizan las curiosas formas, triángulos y verticales, líneas y planos que estos componen sobre la planicie del agua, en el azul del cielo de verano. El artista inglés mira ese mar en los años treinta[2], nuestro Rueda mediados los cincuenta[3]. Aquél, poético defensor de las emociones, en tanto este, también proustiano, escribe: "Una playa muy gris, sórdida. En la línea del horizonte unas velas iluminadas o el mar se confunden con el cielo porque son del mismo color. Hay un primer plano de arenas rosa-gris-crema alternando con trozos de mar-cielo aprisionados en la playa. Sobre ese fondo liso se recortan (difuminadas) siluetas de barcos y velas oscuros". Rueda escribe con subrayados pictóricos: "las salpicaduras oscuras sobre las playas (entre ellas hay alguna nota de color, pero en el conjunto se pierde)". Y en un dibujo a lápiz, de tres casetas de playa, anota: "Las casetas. Perfectamente entonadas. Unos tonos claros del beige, sucios, desde el rosa al gris, pasando por el amarillo. Casetas a rayas. Buscar una técnica opaca, a base de diferentes veladuras. ¿Preparación siena-gris?". Las anotaciones en Deauville son de tono semejante: "Una vela verde entrando en el puerto de Deauville. Una vela rojo-siena (Deauville)"[4]. Y también esta otra: "un lanchón sobre la playa, es negro, de un negro secante que se desparrama por su alrededor (Houlgate). Es enorme".

Gerardo Rueda. Serie "Dibujos de Franceville", VIII/1955. Lápiz sobre papel. 19 x 24 cm. Colección particular



Gerardo Rueda. Serie "Dibujos de Franceville", VIII/1955. Lápiz sobre papel. 21,7 x 15,8 cm. Colección particular.

Fueron dos artistas sobre quienes es posible escribir que durante todo su quehacer mantuvieron una trayectoria continua, presidida por la firmeza en su planteamiento, dotado este de un raro y absoluto control de su trabajo[5]. Nicholson y Rueda, *confluencias*, sí, mas confluencias en voz baja, intensa confluencia en un asunto capital, lo que Herbert Read citaba como "pureza de estilo"[6], la búsqueda de eso que Nicholson llamaba la "clear light"[7]. Así, ambos artistas partirán no tanto del cubismo que, como no podía ser menos en uno de los momentos cruciales del arte del siglo veinte, es ciertamente revisitado y que se aprecia ocasionalmente en sus pinturas, pero sus miradas no esquivan la admiración por la tradición clásica, sin complejo, y ambos citarán a los pintores primitivos para desde ahí viajar después hacia la libertad de un espacio pictórico en donde se plantee la nada, el blanco espacio de aire vacío.

Gerardo Rueda. "Composición", 1943 Acuarela y lápiz sobre papel. 12 x 15 cm. Colección particular

Gerardo Rueda. "Naturaleza muerta", 1943. Acuarela y lápiz sobre papel. 12 x 15 cm. Colección particular

Elogio de las formas sobre blanco, al modo de un cosmos luminoso, su disciplinada tempestad de blancura[8] tiene algo que, luego lo veremos, podemos decir que es místico. Su creación portará un aire sobrenatural y secreto, comparable a una sublime *morada*, que acaba recordando inmediatamente una particular *religio* del blanco que, a la par, nos permite compartir un misterio inefable. Ensayando el intento de tocar una suerte de luz eternal, tal pareciere que suspendiendo el tiempo y alcanzándose, en tal nirvana estético, una luminosa certeza, formulan espacios luminiscentes como una extensión embriagadora de la luz. ¿Qué hay más misterioso que la claridad?, inquiría Paul Valéry.

El bodegón y el paisaje son dos de sus referencias tempranas compartidas, encarando ambos en sus inicios pictóricos lo que podríamos llamar una figuración refinada que, por ejemplo, en un temprano Rueda llega a mirar al poético Corot[9]. A ello habría que sumar una constante pasión por los objetos, durante toda su trayectoria, una cierta memoria de las emociones, sentida entrambos. Sentenciado lo anterior, Nicholson es concluyente sobre su relación con el arte cubista[10], escribiendo que su origen pictórico: "no me vino del cubismo, como creen algunas personas, sino de mi padre, no solamente por lo que hizo como pintor, sino por las jarras, jarros y copas bellamente tallados y moteados y objetos de cristal octogonales y hexagonales coleccionados por él. El tener aquellas cosas esparcidas por toda la casa fue una experiencia temprana inolvidable para mí"[11]. Rueda, -otro apasionado de los objetos, *qué quietas*

Gerardo Rueda interpreta a Juan Gris. "Naturaleza muerta (1919)", 1943. Acuarela y lápiz sobre papel. 12 x 15 cm. Colección particular

1 Allí concebirá el mítico lienzo "Au Chat Botté", 1932

2 Además de la estancia en Dieppe, en agosto de 1932, Nicholson compartió días con Paul Nash, en la costa de Susex (Dymchurch), pintando diversas vistas del lugar con una mirada *cézanniana*. Luego Nicholson volverá a un ambiente marino, el paisaje de aire dramático de Cornualles.

3 La peregrinación proustiana daría origen a un motivo constructivo frecuente en la obra de Rueda en los años cincuenta, el mundo del barco velero. En Deauville, también en Franceville, realizó un pequeño cuaderno de apuntes inédito ("Arbor. Dessin Surfin"), con numerosas anotaciones que le servirían de estudio, a modo de boceto escrito, para trabajos posteriores, algunos plenamente abstractos. El fechado de uno de los apuntes nos permite ubicar cronológicamente la cuestión: el catorce de agosto de 1955. Ciertos de estos trabajos pudieron verse en la retrospectiva que comisarié junto a Tomàs Llorens en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2001.

4 Ambas notas y la que sigue, transcritas en: Alfonso de la Torre, "Gerardo Rueda. Sensible y moderno. Una biografía artística", Ediciones del Umbral, 2006, pp. 62-64

5 "But a thing about Ben Nicholson wich is amenable to comment is, quite simply, the continuity of his work, the story and character of its development. The line which this development has traced strikes me as having a firmness, an absolute certainty of control, as impressive as it is rare". John Summerson, "Ben Nicholson", Penguin Books, West Drayton, Middlesex, 1948, p. 5

6 Herbert Read (en traducción de Juan-Eduardo Cirlot), "Ben Nicholson-Pinturas", Gustavo Gili, Colección Minia, nº 37, Barcelona, 1962, s/p

7 Citado por Norbert Lynton, "Ben Nicholson", Phaidon Press Limited, Londres, 1993, p. 45

8 El término es de Raúl Chávarri, referido a Rueda, luego lo citaremos.

9 Copiando en 1941 el cuadro de Corot del Musée du Louvre : "Souvenir de Mortefontaine" (1864)

10 "He never submits them to Cubist fragmentation nor to the Cubist game of contrasting volumetric presentation of an object or part of it with a flat image". Ibíd. pp. 226-227

11 Jeremy Lewison, "Ben Nicholson", Fundación Juan March, Madrid, 1987. "(…) every Nicholson canvas stands separate against the Paris background. There is no "quotation", never a trace of compromised independence". John Summerson, "Ben Nicholson", op. cit. p. 8

están las cosas asentirá juanramoniano[12]-, asiste a los estudios de pintura clásica con un viejo pintor de historia, Ángel Mínguez, de quien dijo, inefable, Juan Manuel Bonet, aquélla no ha guardado memoria[13].

Ben Nicholson, "St. Ives", 1940. Óleo y lápiz sobre tabla. 38,4 x 46 cm.
The Phillips Collection, Washington

Le enseñó a Rueda a pintar paisajes oscuros, como aquellos de la villa de veraneo, Villa San Juan, en la localidad segoviana de San Rafael: sombras entre el oscuro follaje, presagios y temblor, ilimitada energía del paisaje antes que dulce naturaleza del estío adolescente. "En la sombra densa de aquel íntimo bosque rumoroso", pienso de nuevo en Valéry.

Artistas de abril, indecisos en su quehacer vital que no en el pictórico, -el inglés dudando sobre la dedicación a la escritura, Rueda orgulloso fracasado de los estudios de Derecho-, ambos fueron visitantes de un Paris muy singular, cada uno en su tiempo. Nicholson del Paris en el que se encontraban surrealistas y los *mínimos* de "Abstraction-Création" y Rueda, viajero solitario a la ciudad asaltada, en los cincuenta, por lo que ellos gustan en llamar, sin complejos, "l'envolée lyrique", la marejada lírica[14].

Y es que para ambos era fundamental enfrentarse a la búsqueda de eso que se llamó la realidad esencial, con un punto de partida caracterizado por la absoluta necesidad del descubrimiento de la pintura desde su propio quehacer: "it is mental growing-up", como artistas ejercer el hecho creativo era un crecimiento de orden mental, escribió John Summerson sobre Nicholson[15]. Un proceso no exento de dramatismo, busca urgente y difícil, sólo concebible para personalidades complejas, en el que permanecería insistente, en estos dos artistas nerviosos, la búsqueda infatigable de la idea de la abstracción. Y para ello abordaron un mundo plenamente despojado asentado en la realidad, siendo capital la indagación en torno a los materiales utilizados en el oficio de pintar. Vindicación así del quehacer diario en la soledad del estudio, del trabajo enfrentado a la materia pictórica, ejercicio de la sinceridad y de un sofisticado modo de enfrentarse a la pintura. Nicholson ha admirado, de un cuadro de Picasso, un "verde milagroso, profundo, potente y real"[16], y el cubismo para Rueda sería, antes que una técnica a ejercer, El Descubrimiento, al fin, del mundo moderno, que en la estrecha vida madrileña de los cuarenta sólo puede contemplar en un conocido libro de ese tiempo, el clásico de Gustave Janneau, de 1929[17], que contempla y copia estupefacto, asistiendo a tan singular declarada destrucción y nueva recomposición del mundo, algo que ni siquiera habría imaginado Mínguez, y lo interpreta en hojas siguientes, a su estilo. Elige a ciertos pintores del libro

12 El poema de Juan Ramón Jiménez, "Cuarto. ¡Qué quietas están las cosas!", presidía el catálogo de su exposición de bodegones en la Galería Estampa, Madrid, 1986.

13 Juan Manuel Bonet, "Rueda", La Polígrafa, Barcelona, 1994, p. 16

14 (Exposición) *L'Envolée Lyrique. Paris, 1945-1956*, Musée du Luxembourg, Paris, 26 Abril-6 Agosto 2006

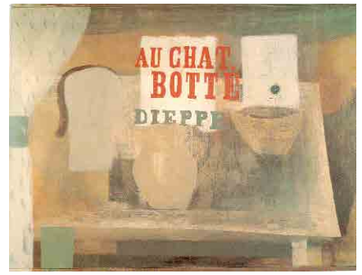
15 John Summerson, "Ben Nicholson", op. cit. p. 7

16 "(…) and in the centre there was an absolutely miraculous green –very deep, very potent and absolutely real". Carta a John Summerson, del 3/I/1944, citada por este en "Ben Nicholson", op. cit. p. 7

17 Guillaume Janneau, "El arte cubista", Poseidón, Buenos Aires, 1944. La traducción española recogía el texto de Janneau de 1929.

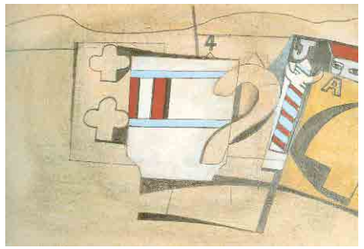
de Janneau, sus favoritos, que componen una esencial tetralogía del siglo veinte: Braque, Gris, Marcoussis y Picasso[18].

Cuando Nicholson se enfrente a los bodegones cubistas, allá por los cincuenta, retomados en los setenta, varios de los cuales, muy esenciales, se muestran en esta exposición[19], serán ya pinturas atravesadas por el silencio y una particular luz, pareciere asaltada por el estupor causado por el vacío del estudio de Mondrian: no refieren objetos sino más bien elementos incorpóreos que quedan con aire de suspendidos en la realidad[20]. Nicholson y Rueda serán, durante su trayectoria, creadores cautivos del bodegón pues mantendrán, como un reducto aparte, -aun realizando pinturas puras, planos y colores-, silencio y misterio, la práctica de la *nature morte*.



Ben Nicholson. "Au Chat Botté", 1932. Óleo y lápiz sobre tela. 92,3 x 122 cm.
Manchester Art Gallery (1948)

Es sorprendente observar las concomitancias entre los cuadros de mediados los veinte de Nicholson, circa 1924, indagación sobre la presencia de planos de color en espacios vacíos, frecuentemente formas navegando sobre planicies oscuras, con aire de mercurial azogue, con pinturas de los cincuenta de Rueda. En la antológica que comisarié, con Tomàs Llorens, para el MNCARS en 2001[21], se podría ver lo que decimos, en especial un momento en el que los cuadros de reverberación *staëliana* viajan hacia la planicie, adivinando el mundo que sería, el de Rueda, en los setenta. En 1987, durante una Conferencia en el Ateneo de Salamanca, se refería Rueda a Nicholson: "esa es la pintura que me gusta de verdad"[22].



Ben Nicholson. "Playing cards", 1945. Óleo, acuarela y lápiz sobre tabla. 14 x 21 cm. Colección particular

"Mi opinión, ya la dije antes. Aquí se han citado algunos nombres: Nicholson, Morandi, Juan Gris, y no por casualidad. Ya lo expliqué; esa es la pintura que me gusta de verdad, de eso soy muy consciente y por eso estoy donde estoy. Lo otro no lo desprecio, lo entiendo menos, creo que es otro modo de expresión".

Ya se dijo que Nicholson y Rueda[23] habían mirado antes a los primitivos italianos o Cézanne que al mundo contemporáneo que les rodeaba. Ese situarse voluntariamente al margen será otra nota común,

18 Un cuadro de esta exposición, "Madera gris vertical" (1985) fue elegido muchos años después por Rueda para participar en un homenaje al cubismo Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, *Bodas de diamante del cubismo*, Madrid, Diciembre 1986-Enero 1987. Otro collage, también expuesto, lleva por título "Construcción cubista" (1990).

19 "Half goblet and red" (c. 1967-1968); "Bottle and jug with black" (1973) o "Elephantine" (1979)

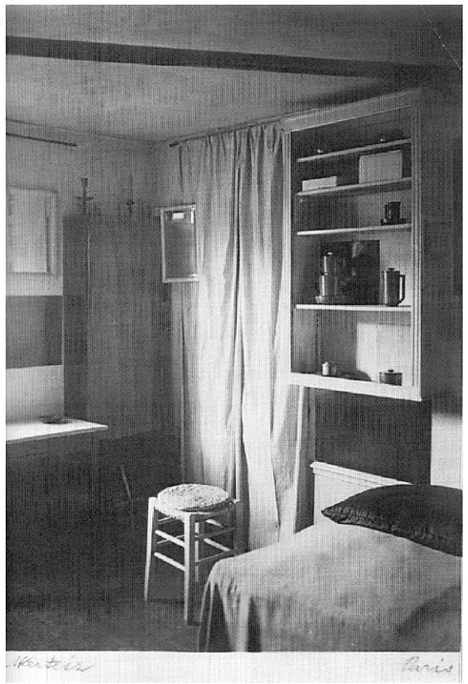
20 "Aunque la exploración del tema del bodegón está claramente enraizada con su comprensión del Cubismo (…) Nicholson adopta la perspectiva cubista más que ningún otro artista para alcanzar un lenguaje personal en el cual la línea, controlada, surcaba el espacio del cuadro que él llenaba de una luz y un color basados en su percepción del ambiente". Jeremy Wilson, op. cit.

21 MNCARS, *Gerardo Rueda. Exposición retrospectiva, 1941-1996*, Madrid, Octubre 2001-Enero 2002

22 Alfonso de la Torre (compil.), "Gerardo Rueda. Escritos y conversaciones", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, pp. 50-51

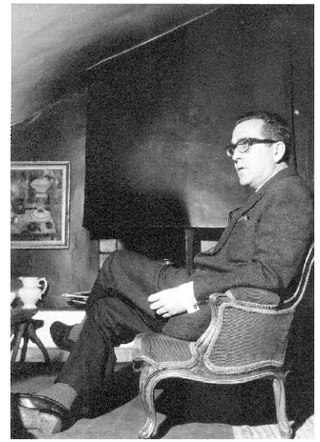
23 Si hablo de la exquisitez de Paolo Ucello o de Piero della Francesca, no creo que ahí haya nada de peyorativo. En realidad yo creo que todos los grandes pintores son exquisitos. ¿Qué es si no Goya?, ¿qué es si no Picasso?. En: Alfonso de la Torre, "Gerardo Rueda. Sensible y moderno. Una biografía artística", op. cit.

así ambos experimentarán sobre el papel en sus inicios, escarbando sobre la superficie de la pintura a la búsqueda de la tercera dimensión del espacio, líneas trazadas en el empaste pictórico, *grattage* sobre la pintura de cera, indagando la sorpresa de los efectos del color que se hallan, escondidos, bajo la tinta. Es a finales de los cincuenta cuando Rueda, en su estudio madrileño de la calle Martín de los Heros, experimente sobre eso que, en la época, se llamaba "los nuevos materiales". Prácticamente desde sus inicios ya collagista, -esa sí fue enseñanza cubista-, mas su ansia será distinta: el viaje hacia la otra dimensión perdida, que ejercita en los primeros sesenta con sus cuadros espacialistas con relieves y gruesos empastes, como el "Óvalo blanco" (1963-1964) expuesto ahora y que concluirá arribando a las pinturas que, mediados los setenta, incorporen elementos de la realidad de clara vocación corpórea tales a restos lígneos, molduras o fragmentos de mobiliario. Superponedor de elementos, ensamblador de piezas, Rueda, frente al tallista Nicholson: el artista que desde el plano extraía las capas que compondrían sus relieves.



Estudio de Mondrian en el 26 de la rue du Depart, Paris.
Foto: André Kertész, 1926

Los relieves blancos de Nicholson es sabido que causaron una honda conmoción en la pintura de su tiempo. Precedidos de un mundo de coloridos sordos, quietistas, en voz baja, matices silenciosos de marrones y grises, para el creador inglés, -visitante del estudio de Mondrian en Montparnasse, en el 26 de la rue de Départ, caído después exhausto tras la inspección en los cafés próximos del Boulevard, como el profeta en Damasco[24]-, recordando la compunción de la pausa y silencio invadiendo aquel estudio, el blanco es, además, símbolo de un ejercicio casi religioso[25] o, si se prefiere, de esencia metafísica en el oficio de pintar: "los relieves blancos deben ser considerados como el descubrimiento de algo, como un nuevo mundo"[26]. Blanco recuerdo del Ticino nevado, -visto en su juventud, allá por los veinte-, sobre ese aire metafísico escribirá Nicholson: "tal como yo lo veo, la experiencia de pintar y la religiosa son una misma cosa, y lo que todos andamos buscando es la comprensión y realización de lo infinito, un ideal que es completo, sin comienzo ni final y por tanto dado a todas las cosas durante todo el tiempo". Ya en 1958 Manuel Sánchez Camargo calificó la experiencia pictórica de Rueda como de "un estado casi místico"[27]y Juan-Eduardo Cirlot refirió "un cierto misticismo" de su materia pictórica[28]y, por su parte, Albert C. Sauvenier destacó el aire espiritual de sus pinturas[29]. Para Nicholson, podría suscribirlo el madrileño, era imposible separar forma y color, pues el color no sería tanto la aplicación de un pigmento como el "alma íntima de la idea y esta idea no puede tocarse físicamente, lo mismo que no se puede tocar el azul de un cielo de verano"[30]. "¿No será el color la guinda de la tarta?", sentencia chusco Rueda en 1986[31]. El arte de Nicholson, escribe Lynton, "no habla de la belleza; es belleza"[32].



Gerardo Rueda en su estudio en la calle García de Paredes nº 4,Madrid 1966
Foto: Lester Brooks-Archivo Alfonso de la Torre

Así, Rueda referirá a nuestro Zurbarán[33]mas también al pintor de las botellas y cacharros, varado en vía Fondazza, y ese aire de narcosis que tiene su pintura, el temblor de sus bodegones quietos: "tienen una leve materia compacta, en un clima de algo soñado"[34]. Y sentido del humor compartido: la ironía aparente de Rueda, ya citada con *la guinda*, su frecuentada ingenuidad, es émula del "sentido del humor" que Read viera en Nicholson[35], un humor también irónico: según Lynton, más próximo al ingenio, se trataba de una acción intensa, tanto visual como mental[36]. Lo cual no estaba reñido con un concepto en extremo sofisticado del hecho pictórico y compatible con una honda comprensión extraordinariamente intuitiva del quehacer pictórico. Admiradores de Joan Miró, -es la primera obra que colecciona Rueda en el Paris de los cincuenta-, Ni-

24 En 1944 evocaba la visita a John Summerson: "I remember after that first visit sitting at a café table on the edge of a pavement almost touching all the traffic going into and out of the Gare Montparnasse, & sitting there for a very long time with an astonishing feeling of quiet and repose (!)". Citado por Charles Darwent, "When Little England climbed the stairway to Modernist heaven", "The Independent", Londres, 12/II/2012. También Norbert Lynton cita la pausa y silencio que se estableció, tras la visita, en Nicholson.

25 "(…) una cosa sorprendente, inquietante (…) "la pintura y la experiencia religiosa son lo mismo". Aquello tuvo que sonar a apostasía. Para Nicholson era una idea central". Norbert Lynton, "Ben Nicholson", Galería Jorge Mara, Madrid, 1995, s/p

26 Paul Nash, citado por Jeremy Wilson, op. cit.

27 Manuel Sánchez Camargo, "De Gerardo Rueda, abstracto, a Zubiaurre y Guijarro, figurativos", "Pueblo", Madrid, 12/II/1958

28 Juan-Eduardo Cirlot, "La pintura de Gerardo Rueda", "Artes", nº 26, Madrid, VIII/1960

29 "Leur valeur spirituelle se montre avant leurs qualités picturales",Albert C. Sauvnier, "Gerardo Rueda", Galleria d'arte 2000, Bologna, 1964

30 Ben Nicholson en 1955, citado por Jeremy Wilson, op. cit.

31 Gerardo Rueda, "Pintar con papel", Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1986, pp. 50-51. La ironía de la cita se analiza en: Alfonso de la Torre, "Gerardo Rueda. Sensible y moderno. Una biografía artística", op. cit. p. 232. También en, Alfonso de la Torre (compil.), "Gerardo Rueda. Escritos y conversaciones", op. cit. pp. 34-35 y p. 42

32 Norbert Lynton, "Ben Nicholson", Galería Jorge Mara, op. cit.

33 García Viñolas insistía en que "el ascetismo de su condición y su blancura reposada me llevan a pensar en la obra de un Zurbarán asiático embelesado por la geometría". Manuel García Viñolas, "Rueda, "Pueblo", Madrid, 24/II/1971).

34 Alfonso de la Torre, "Gerardo Rueda. Sensible y moderno. Una biografía artística", op. cit.

35 "Esos dibujos revelan también –lo que acaso resulta menos evidente- un auténtico sentido del humor. ¿No es el humor la esencia misma de las confrontaciones?". Herbert Read, "Ben Nicholson-Pinturas", op. cit.

36 "But the humor in BN's art is closer to wit tan to jokes, a deeper action that is both, visual and mental and touches every aspect of a work and radiates from it". Norbert Lynton, "Ben Nicholson", Phaidon Press Limited, op. cit. p. 230

cholson subrayaría que una de las pinturas del catalán sería "la primera pintura libre que vi, y me causó una profunda impresión"[37].

Elogio entrambos de lo vertical, también de la indagación en torno a la superposición de las formas, algo que puede verse en piezas expuestas en la Galería Leandro Navarro. De Nicholson: "Painting" (1939); "Untitled" (1962); "Lilac blue" (1963) y en Rueda "Construcción cubista" o "Cartón con tela" (1990). Y lo vertical, "Vertical column" (1959), "Menalon" (1970) o "Two squares and very green" (1971), pinturas que refieren la posibilidad más despojada del quehacer de Nicholson, la superposición de formas atravesadas de un aire de grisalla. Algo que se relaciona con obras también presentes en esta exposición, como el "Vertical" (1984) o el, también vertical, "Natural" (1985) o los collages blancos de Rueda, mediados los sesenta y expuestos ahora en esta galería, también con ciertas pinturas de este tiempo que, aplicadas a modo de superficie, de película sobre el lienzo componen formas, óvalos o rectángulos, de despojada desnudez.

Gerardo Rueda en su estudio en la calle Martín de los Heros, Madrid. 1955
Foto: Fernando Zóbel-Archivo Alfonso de la Torre

En 1971 Rueda presentó en la galería Juana Mordó, en Madrid, una deslumbrante exposición compuesta *solamente* de cuadros blancos[38]: "si están pintados en blanco es, precisamente, para no alterar el sentido de la idea que deseo y destacar la importancia de las sombras"[39]. La citada disciplinada tempestad de blancura[40], la exposición era atrevida y radical[41], causó honda conmoción en la aún pacata vida del arte madrileña.

Artistas de las cajas, -Nicholson a finales de los veinte, Rueda con especial énfasis en los años ochenta-, ambos parecían buscar la elevación en el espacio de una suerte de fantasmagórico escenario donde desarrollar los aconteceres artísticos. Presidido por un clima regido por la pureza de estilo, -casi una pintura de cristal-, por el anhelo de búsqueda y una distinción común, tal era la vindicación de una

37 Jeremy Lewison, "Ben Nicholson", op. cit. s/p

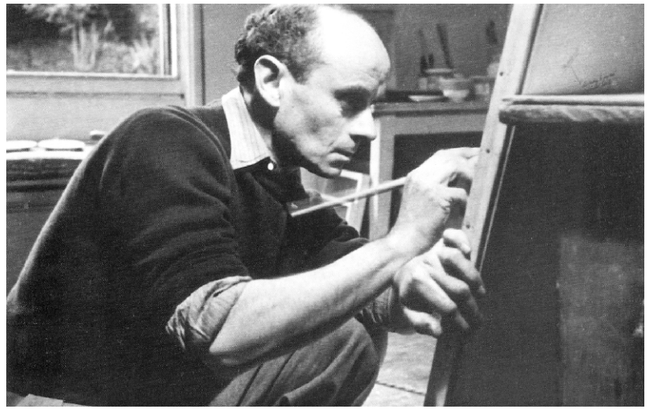
38 Celebrada entre el 9 de febrero y el 6 de marzo de ese año, el catálogo reproducía un texto de 1960 de Victor Vasarely, y la totalidad de los cuadros eran blancos, lo que produjo un gran impacto entre público y crítica.

39 Elena Flórez, "Gerardo Rueda, "El Alcázar", Madrid, 27/II/1971

40 Raúl Chávarri, "Rueda", "Bellas Artes'71", Madrid, V-VI/1971

41 Antonio Bonet destacó esta exposición en "El Correo de Andalucía", Sevilla, 27/III/1971. Calificó esta muestra de "uno de los acontecimientos artísticos más importantes del año (...). Sobre su obra pudiera escribirse un nuevo e inédito "Tratado de sombras", que, deudor en el método de los que hasta hace pocos años se usaban para el estudio en las Escuelas de Arquitectura, resultase una versión sorprendente e insospechada de los cuerpos por él ensamblados".

ambición orgullosa: la de no pertenecer a ninguna escuela: "puede decirse de Nicholson (que) no pertenece a ninguna escuela, y, cuanto más he seguido el desenvolvimiento de su arte, más claro he visto que los medios que emplea para llegar a la esencia de las cosas le pertenecen como algo propio"[42]. Arte de hoy y de mañana, pero con un notorio aura de pasado, en ellos la experiencia, mas también la mirada hacia sus ancestros, compone su particular punto para situarse en la posición de salida de un nuevo arte. De este modo, tan singular, quedaban desplazados a un lugar de difícil clasificación y, por ende, de plena libertad para abordar un mundo, tan subjetivo como épico, hasta llegar a crear una fuerza persistente, eso que Nicholson llamó "una activa fuerza de nuestra vida"[43], una respuesta inteligente y poética al devenir cotidiano.



Ben Nicholson. Años 30
Tate Gallery Archive

Así es, estamos frente a mundos propios y reconocibles que les lleva a caracterizarse por la visión penetrante, un clima mental puro que es presidido por "su claridad, su precisión, su disciplina y su profundidad"[44]. Palabras próximas a las que Alfonso E. Pérez Sánchez escribió sobre las naturalezas quietas del madrileño: "se nos ofrecen con la claridad inmóvil de una formulación matemática y el misterioso latido fugitivo del poema"[45].

Estas, a su vez, hermanas de las que Herbert Read dijera de aquel: "aquí se trata de una construcción armoniosa, de un objeto de precisión matemática, de un instrumento indeciblemente delicado"[46].

ALFONSO DE LA TORRE

42 Herbert Read, "Ben Nicholson-Pinturas", op. cit.

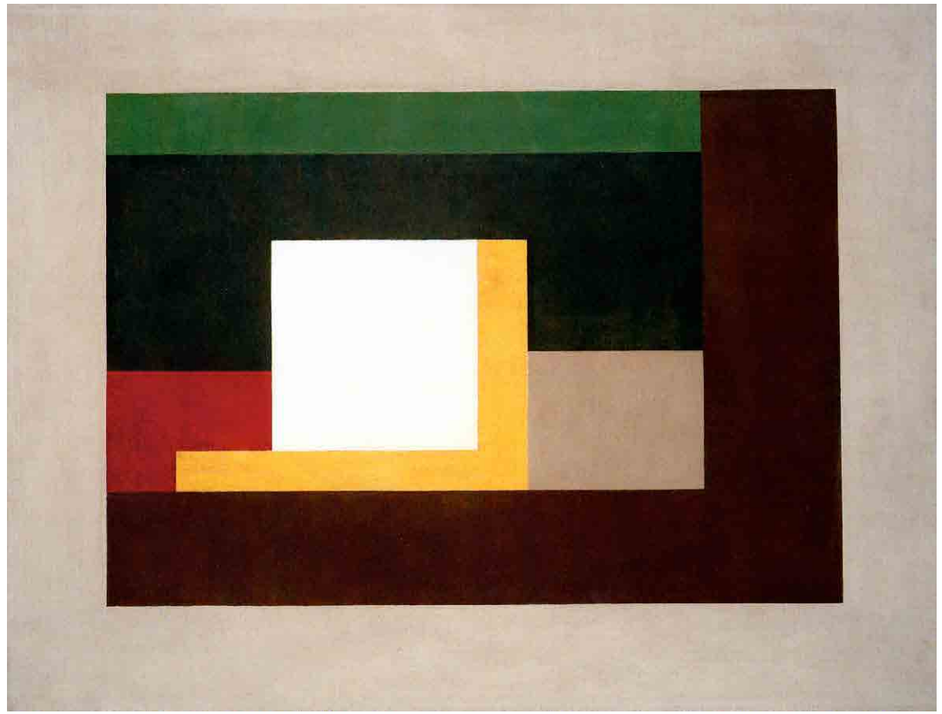
43 Citado por Norbert Lynton, "Ben Nicholson", Phaidon Press Limited, op. cit. p. 229

44 Herbert Read, "Ben Nicholson-Pinturas", op. cit.

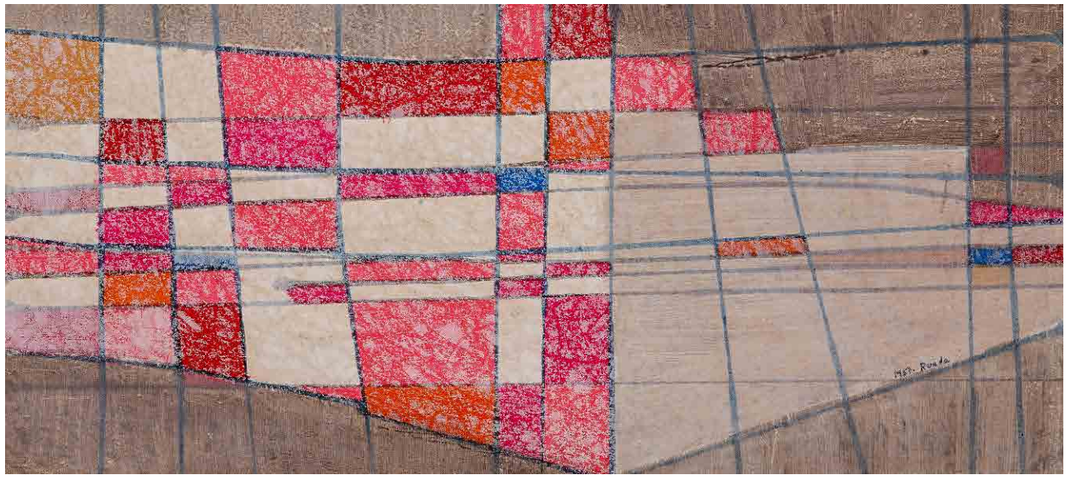
45 Alfonso E. Pérez Sánchez, "Los bodegones de Rueda", Galería Juan Gris, Madrid, 1992, s/p, p. 5

46 Herbert Read, "Ben Nicholson-Pinturas", op. cit. Palabras próximas a las que Zóbel mencionó de Rueda: "El color de Rueda es tranquilamente emocional. Mientras sus formas juegan una matemática gama, fría y complicada, sus colores nos muestran la sobriedad, los campos asolanados y casas de la antigua Castilla". Fernando Zóbel, "Five paintings by four Spanish painters", Art Association of Philippines, Vol. VI, nº 1, Manila, I-II/1956, p. 27

BEN NICHOLSON
"PAINTING"
1939
Firmado y fechado *Ben Nicholson 1939* / Signed and dated on the overlap *Ben Nicholson 1939*
Óleo sobre lienzo extendido sobre tabla de madera / Oil on canvas stretched over wood panel
46.5 x 60.4 cm
Procedencia: Major L. Lawrence, Nassau, Bahamas; Brook Street Gallery, Londres; Gallery Urban, Tokyo
Provenance: Major L. Lawrence, Nassau, Bahamas; Brook Street Gallery, London; Gallery Urban, Tokyo
Exposiciones: South Africa, British Council, Contemporary British Art in South Africa, 1947-48; Tokyo, Fuji Television Gallery, March 25-April 11 1986, no.6 (il); Londres, Helly Nahmad Gallery, Ben Nicholson, 21 Septiembre-30 Noviembre 2001, no.9 (il)
Exhibited: South Africa, British Council, Contemporary British Art in South Africa, 1947-48; Tokyo, Fuji Television Gallery, March 25-April 11 1986, no.6 (illustrated); London, Helly Nahmad Gallery, Ben Nicholson, 21 September- 30 November 2001, no.9 (illustrated in colour)



GERARDO RUEDA
"ESTRUCTURA EN ROSA"
1957
Tinta y cera sobre papel / Ink and wax on paper
21,2 x 47,5 cm
Firmado y fechado en frente ángulo inferior medio derecho. *1957. Rueda*
Signed and dated below mid right corner *1957. Rueda*
Bibliografía: Alfonso de la Torre, Gerardo Rueda: ¡Honor al papel!, Galería Estiarte, Madrid, 2007, cit. s/p
Bibliography: Alfonso de la Torre, Gerardo Rueda: ¡ Honor al papel !, Galería Estiarte, Madrid, 2007, cit. s/p



GERARDO RUEDA
"SIN TÍTULO"
1958
Óleo sobre lienzo / Oil on canvas
40 x 92 cm

BEN NICHOLSON

"October 1959 (Vertical column)"

1959

Firmado, titulado y fechado al dorso *Ben Nicholson, Oct. 59, (vertical coloumn)*

Signed, titled and dated on the reverse *Ben Nicholson, Oct. 59, (vertical coloumn)*

Óleo montado sobre masonita / Oil on carved masonite

60.6 x 24 cm

Procedencia: Gimpel Fils Gallery, Londres; André Emmerich, Nueva York; Colección Sr y Sra C. Edwards, Jr. , Tejas

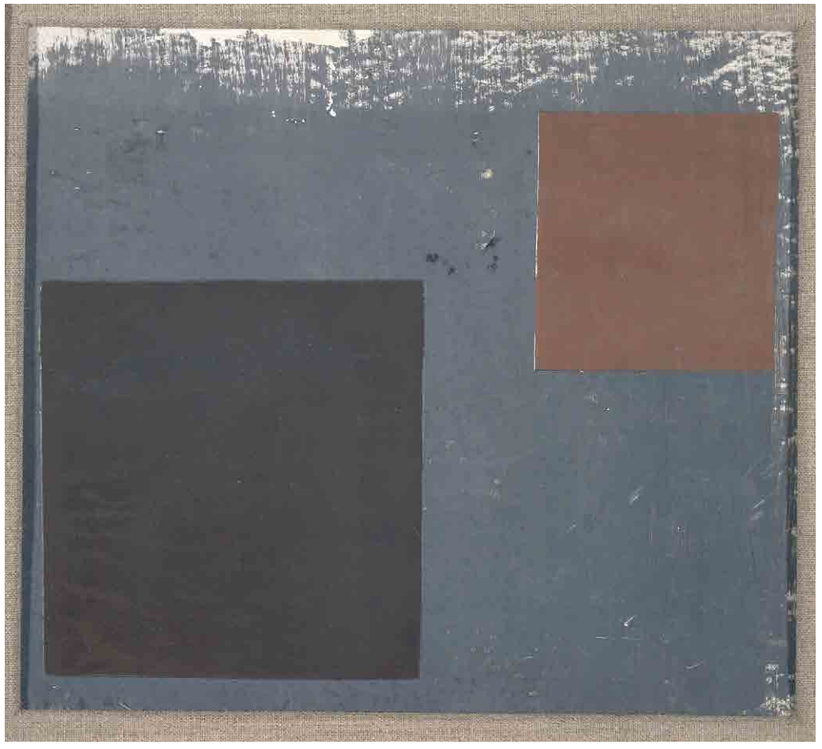
Provenance: Gimpel Fils Gallery, London; André Emmerich, New York; Mr. and Mrs. William C. Edwards, Jr. , Texas

Exposiciones: Dallas, The Dallas Museum for Contemporary Arts, Texas Collects 20th Century Art, Mayo 1963; Dallas, Dallas Museum of Fine Arts, *Ben Nicholson Retrospective*, Abril-Mayo 1964; Londres, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 Septiembre-30 Noviembre 2001, no.26 (il)

Exhibited: Dallas, The Dallas Museum for Contemporary Arts, *Texas Collects* 20th Century Art, May 1963; Dallas, Dallas Museum of Fine Arts, *Ben Nicholson Retrospective*, April-May 1964; London, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 September- 30 November 2001, no.26 (illustrated in colour)

GERARDO RUEDA
"SIN TÍTULO"
1956
Tinta sobre papel / Ink on paper
23,4 x 28,3 cm
Firmado y fechado en frente ángulo inferior derecho: *1956-Gerardo / Rueda*
Signed and dated below right corner *1956-Gerardo / Rueda*

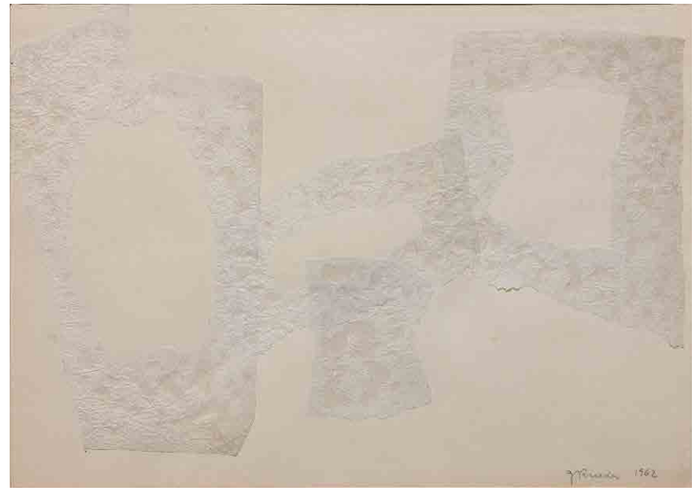
BEN NICHOLSON
"Untitled"
1962
Firmado y fechado al dorso *Nicholson 1962* / Signed and dated on the reverse *Nicholson 1962*
Óleo sobre lienzo / Oil on board
25.6 x 28.8 cm
Procedencia: Waddington Galleries, Londres
Provenance: Waddington Galleries, London
Exposiciones: Tokyo, Fuji Television Gallery, 25 Marzo-11 April 1986, no.13 (il); Londres, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 Septiembre-30 Noviembre 2001, no.35 (il)
Exhibited: Tokyo, Fuji Television Gallery, 25 March-11 April 1986, no.13 (illustrated); London, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 September- 30 November 2001, no.35 (illustrated in colour)



GERARDO RUEDA
"COLLAGE BLANCO Nº 1"
1962
Collage de papel de seda sobre cartulina / Collage. Tissue paper on cardboard
23 x 33 cm
Firmado y fechado en frente ángulo inferior derecho: *GRueda 1962*
Signed and dated at the front, below right: GRueda 1962

GERARDO RUEDA
"COLLAGE BLANCO Nº 2"
1962
Collage de papel de seda sobre cartulina / Collage. Tissue paper on cardboard
23 x 33 cm
Firmado y fechado en frente ángulo inferior derecho: *GRueda 1962*
Signed and dated below right corner: *GRueda 1962*

GERARDO RUEDA
"COLLAGE BLANCO Nº 3
1962
Collage de papel de seda sobre cartulina / Collage. Tissue paper mounted on cardboard
23 x 33 cm
Firmado y fechado en frente ángulo inferior derecho: *GRueda 1962*
Signed and dated below right: *GRueda 1962*



GERARDO RUEDA

"COLLAGE Nº 85"

1963

Collage de papel de seda sobre cartulina / Collage. Tissue paper mounted on cardboard.

33 x 23 cm

Firmado y fechado en frente ángulo medio inferior izquierdo: *63 GRueda*

Signed and dated below left corner: *63 GRueda*

Exposiciones: Centro Cultural Manuel de Falla, GERARDO RUEDA: COLECCIÓN PARTICULAR (TREINTA AÑOS DE PINTURA), Granada, 1985. Exposición itinerante: 1986: Salas del Ayuntamiento y Posada del Potro, Córdoba; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, s/r, nº cat. 2 ("Collages"-p. 70, con medidas 34 x 25 cm.); Centro Cultural Chamartín-Ayuntamiento de Madrid, GERARDO RUEDA-EL COLLAGE, Madrid, Noviembre 1987, catálogo nº 30 (anotado en su dorso)

Exhibited: Centro Cultural Manuel de Falla, GERARDO RUEDA: PRIVATE COLLECTION (THIRTY YEARS OF PAINTING), Granada, 1985. Travelled to: 1986: Townhall Halls Posada del Potro, Córdoba; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, s/r, nº cat. 2 ("Collages"-p. 70, with measures 34 x 25 cm.); Centro Cultural Chamartín-Madrid Townhall, GERARDO RUEDA-EL COLLAGE, Madrid, November 1987, cat nº 30 (inscribed on the reverse)

GERARDO RUEDA

"COLLAGE Nº 20"

1962

Collage de papel de seda sobre cartulina pintada a tinta china

Collage. Tissue paper mounted on cardboard painted with India Ink

23,2 x 33 cm.

Firmado y fechado en frente, con lápiz, ángulo inferior izquierdo: *GRueda 62*

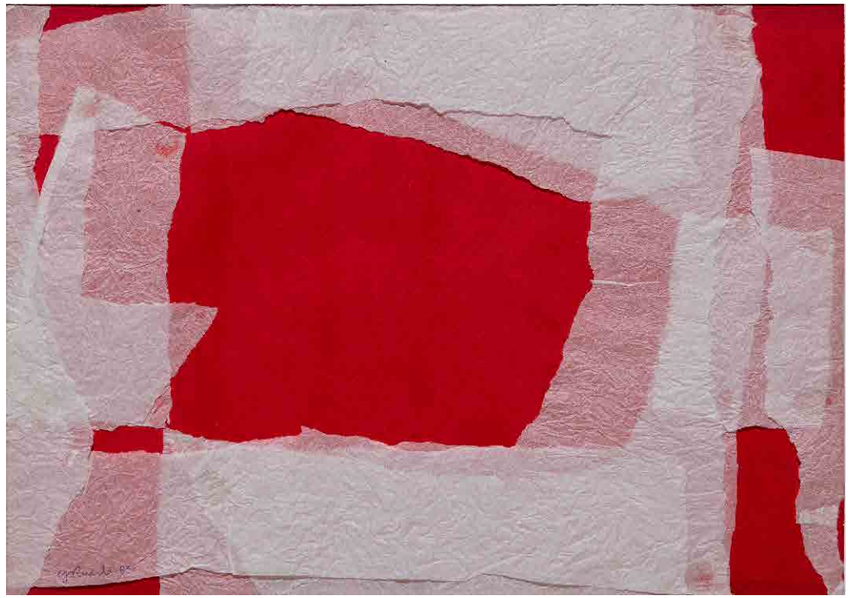
Firmado y fechado sobre el dorso del papel, doblemente: *Gerardo Rueda Nº 20 / Sept. 1962*. Indicación de base.

Signed and dated below left corner: *GRueda 62*

Signed and dated on the paper at the reverse *Gerardo Rueda Nº 20 / Sept. 1962*. Inscribed on the base

Exposiciones: Centro Cultural Chamartín-Ayuntamiento de Madrid, GERARDO RUEDA-EL COLLAGE, Madrid, Noviembre 1987, catálogo nº 28 (anotado en su dorso); Centre Cultural d'Alcoi, PINTAR AMB PAPER, DIBUIXOS I COLLAGES DES DEL 1949, Alcoy, Diciembre 1992-Enero 1993

Exhibited: Centro Cultural Chamartín-Ayuntamiento de Madrid, GERARDO RUEDA-EL COLLAGE, Madrid, November 1987, Cat. nº 28; Centre Cultural d'Alcoi, PINTAR AMB PAPER, DIBUIXOS I COLLAGES DES DEL 1949, Alcoy, December 1992-January 1993



LOS COLLAGES DE PAPELES DE SEDA (C. 1962-1964) ESTÁN ALUDIDOS EN LOS SIGUIENTES TEXTOS DE ALFONSO DE LA TORRE

-Sobre (el) collage
Texto en "Gerardo Rueda", Galería Estampa, Madrid, 1989, 28 pp.
Reproducido en "Rueda, pintar amb paper", Centre Cultural d'Alcoi, Alcoy, 1992

Collage e ilusión (Rueda: tres décadas de obra gráfica)
Texto y catalogación en "Gerardo Rueda. Obra gráfica (1964-1993)", Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1993, 154 pp., pp. XV-XVII

La materia y el objeto. A propósito del collage. Conversación con Gerardo Rueda, Marzo de 1996
Cronología, bibliografía. Texto y catalogación en "Gerardo Rueda. Collages", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, 304 pp., pp. 132-149

Concerning collage
Texto y catalogación en "Gerardo Rueda. Spanish Master of Collage", UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, 1997, 200 pp., pp. 70-80

Diez poemas de papel
Poemas en "Gerardo Rueda. Collages (1956/1996)", Fundación Ludwig, La Habana, 1999, 144 pp. (pp. 50-61)

Diario de un pintor
Texto en "Gerardo Rueda. Collages (1954-1996)", Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, 2001

Gerardo Rueda grabado
El silencio que nos guía (la impalpable luz de ese río de papeles)
Diputación de Córdoba, Córdoba, Noviembre de 2005

Sensible y moderno. Gerardo Rueda, una biografía
Ediciones del Umbral, Madrid, 2006

Rueda y Valencia (pretextos al cabo)
Galería Rosalía Sender, Valencia, X-XII/2006)

Gerardo Rueda: honor al papel
Galería Estiarte, Madrid, XII/2007-I/2008

Bibliografía sobre los collages blancos:
Francisco Calvo Serraller, *Gerardo Rueda. Mis flechazos en el Prado*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Cuenca, 2006, pág. 222 (reproducido a color)

THE TISSUE COLLAGES (C. 1962-1964) ARE MENTIONED IN THE FOLLOWING TEXTS BY ALFONSO DE LA TORRE

-About collage
Exhibition catalogue "Gerardo Rueda", Galería Estampa, Madrid, 1989, 28 pp.
Exhibition in "Rueda, pintar amb paper", Centre Cultural d'Alcoi, Alcoy, 1992

Collage and illusion (Rueda: three decades of graphic works)
Text and cataloguing in "Gerardo Rueda. Graphic works (1964-1993)", Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1993, 154 pp., pp. XV-XVII

La materia y el objeto. A propósito del collage. Conversación con Gerardo Rueda, March 1996
Biography, blibliography, text and cataloguing in "Gerardo Rueda. Collages", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, 304 pp., pp. 132-149

Concerning collage
Text and cataloguing in "Gerardo Rueda. Spanish Master of Collage", UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, 1997, 200 pp., pp. 70-80

Diez poemas de papel
Poems on "Gerardo Rueda. Collages (1956/1996)", Fundación Ludwig, La Habana, 1999, 144 pp. (pp. 50-61)

Diario de un pintor
Text in "Gerardo Rueda. Collages (1954-1996)", Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, 2001

Gerardo Rueda grabado
El silencio que nos guía (la impalpable luz de ese río de papeles)
Diputación de Córdoba, Córdoba, November 2005

Sensible y moderno. Gerardo Rueda, una biografía
Ediciones del Umbral, Madrid, 2006

Rueda y Valencia (pretextos al cabo)
Galería Rosalía Sender, Valencia, X-XII/2006)

Gerardo Rueda: honor al papel
Galería Estiarte, Madrid, XII/2007-I/2008

Bibliography about White Collages:
Francisco Calvo Serraller, *Gerardo Rueda. Mis flechazos en el Prado,* Instituto Valenciano de Arte Moderno, Cuenca, 2006, pág. 222 (rep. colour)

BEN NICHOLSON
"JUNE 1963 (LILAC BLUE)"
1963
Firmado, fechada y titulada al dorso *Ben Nicholson, June 1963, (Lilac-blue)*
Signed, dated and titled on the reverse *Ben Nicholson, June 1963, (Lilac-blue)*
Óleo y lápiz sobre lienzo, encolado a tabla / Oil and pencil on canvas, mounted on the artist's board
77.5 x 72 cm
Procedencia: Colección del artista, Ticino; Waddingtons Galleries, Londres
Provenance: The artist, Ticino; Waddingtons Galleries, London
Exposiciones: Londres, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 Septiembre-30 Noviembre 2001, no.36 (il)
Exhibited: London, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 September- 30 November 2001, no.36 (illustrated in colour)

GERARDO RUEDA

"ÓVALO BLANCO (0) PINTURA BLANCA"

1963-1964

Óleo sobre lienzo (Técnica mixta) / Oil on canvas (Mixed media)

46,5 x 55,5 cm

Exposición: Tecla Sala, RUEDA, UNA VISIÓN, L'Hospitalet, Abril-Mayo 1994, catálogo nº 27, il. col. p. 28 (invertido), cit. p. 335

Exhibited: Tecla Sala, RUEDA, UNA VISIÓN, L'Hospitalet, April-May 1994, catálogo nº 27, il. col. p. 28 (reversed position), cit. p. 335

Bibliografía: Javier Tusell, "El sensible rigor de Gerardo Rueda", "Trayectos", Barcelona-México, 1994, il. col. p. 38 (invertido), Alfonso de la Torre, "Gerardo Rueda. Sensible y moderno. Una biografía artística", Ediciones del Umbral, Madrid, 2006, cit. p. 155

Bibliography: Javier Tusell, "El sensible rigor de Gerardo Rueda", "Trayectos", Barcelona-México, 1994, il. col. p. 38 (reversed position) Alfonso de la Torre, "Gerardo Rueda. Sensible y moderno. Una biografía artística", Ediciones del Umbral, Madrid, 2006, cit. p. 155

BEN NICHOLSON

"MENALON"

1970

Firmado, fechado y titulado al dorso *Nicholson, 1970, (Menalon 2*)

Signed, dated and titled on the reverse *Nicholson, 1970, (Menalon 2)*

Óleo sobre tabla tallada / Oil on carved board

49 x 56 cm

Procedencia: Marlborough Gallery, Zurich ; Marlborough Gallery, Londres

Provenance: Marlborough Gallery, Zurich; Marlborough Gallery, London

Exposiciones: The Arts Club of Chicago, Septiembre –Octubre, 1976, no.17;Tokyo, Fuji Television Gallery, 25 Marzo-11 Abril 1986, no.15 (il); Londres, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 Septiembre-30 Noviembre 2001, no.40 (il).

Exhibited: The Arts Club of Chicago, September-October 1976, no.17;Tokyo, Fuji Television Gallery, 25 March-11 April 1986, no.15 (illustrated); London, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 September- 30 November 2001, no.40 (illustrated in colour).

GERARDO RUEDA
"VERTICAL"
1984
Pintura sobre estructura de madera / Paint on wood
130 x 130 cm.
Firmado, titulado y fechado al dorso: *Gerardo Rueda / "Vertical" / Pintura s/madera / 130 x 130 cms / 1984 / Expo Gal Theo-Feb. 85 / Nº 41 Catálogo.*
Etiqueta de la Galería Theo con la referencia "T-131 (5/I/1985"
Signed, titled and dated at the reverse: *Gerardo Rueda / "Vertical" / Pintura s/madera / 130 x 130 cms / 1984 / Expo Gal Theo-Feb. 85 / Nº 41 Cat*
Label from Galería Theo with ref "T-131 (5/I/1985) at the reverse.

Exposiciones: Galería Theo, GERARDO RUEDA, Madrid, 7 Febrero-Marzo 1985, nº 41 catálogo (s/r); Galería Granero, GERARDO RUEDA: TREINTA AÑOS DE PINTURA, Cuenca, 28 Septiembre-24 Octubre 1985, il. col. s/p; Centro Cultural Manuel de Falla, GERARDO RUEDA: COLECCIÓN PARTICULAR (TREINTA AÑOS DE PINTURA), Granada, 1985. Exposición itinerante: 1986: Salas del Ayuntamiento y Posada del Potro, Córdoba; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, s/r, nº cat. 57 (p. 70); Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, BODAS DE DIAMANTES DEL CUBISMO, Madrid, Diciembre 1986-Enero 1987, il. col; Galería Estiarte, PINTURAS-ESCULTURAS-COLLAGES (1957-1996), Madrid, 20 Diciembre 2001-28 Enero 2002, il. col. s/p; Galería Rosalía Sender, GERARDO RUEDA, SOBRE EL PAPEL, Valencia, 26 Octubre-9 Diciembre 2006
Exhibited: Galería Theo, GERARDO RUEDA, Madrid, 7 February-March 1985, nº 41 cat (s/r); Galería Granero, GERARDO RUEDA: TREINTA AÑOS DE PINTURA, Cuenca, 28 September-24 October 1985, il. col. s/p; Centro Cultural Manuel de Falla, GERARDO RUEDA: COLECCIÓN PARTICULAR (TREINTA AÑOS DE PINTURA), Granada, 1985. Travelled to: 1986: Salas del Ayuntamiento y Posada del Potro, Córdoba; Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, s/r, nº cat. 57 (p. 70); Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, BODAS DE DIAMANTES DEL CUBISMO, Madrid, December 1986-January 1987, il. col.; Galería Estiarte, PINTURAS-ESCULTURAS-COLLAGES (1957-1996), Madrid, 20 December 2001-28 January 2002, il. col. s/p; -Galería Rosalía Sender, GERARDO RUEDA, SOBRE EL PAPEL, Valencia, 26 October-9 December 2006

BEN NICHOLSON

"TWO SQUARES AND VERY GREEN"

1971

Firmado, fechado y tituado al dorso *Nicholson, 1971, (two squares & very green)*

Signed, dated and titled on the reverse *Nicholson, 1971, (two squares & very green)*

Óleo en sobre tabla masonita labrada / Oil on carved masonite

55 x 34 cm

Procedencia: Marlborough Gallery, Nueva York

Provenance: Marlborough Gallery, New York

Exposiciones: Londres, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 Septiembre-30 Noviembre 2001, no.44 (il)

Exhibited: London, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 September- 30 November 2001, no.44 (illustrated in colour)

GERARDO RUEDA

"NATURAL"

1984

Pintura sobre estructura de madera / Paint on wood

45 x 25 cm

Firmado y fechado en frente zona inferior, central, derecha: *GRueda 84*

Firmado y fechado al dorso: *GRueda 84*

Ficha técnica inscrita en su dorso.

Signed and dated below : "GRueda 84".

Signed and dated: "GRueda 84".

Work details at the back.

Exposiciones: Galería Rosalía Sender, GERARDO RUEDA, SOBRE EL PAPEL, Valencia, 26 Octubre-9 Diciembre 2006; Galería Estiarte, GERARDO RUEDA. PINTURAS, ÓLEOS SOBRE PAPEL, ESCULTURAS, COLLAGES. 1957-1996, Madrid, Diciembre 2007-Enero 2008

Exhibitions: Galería Rosalía Sender, GERARDO RUEDA, SOBRE EL PAPEL, Valencia, 26 October-9 December 2006; Galería Estiarte, GERARDO RUEDA. PINTURAS, ÓLEOS SOBRE PAPEL, ESCULTURAS, COLLAGES. 1957-1996, Madrid, December 2007-January 2008

Bibliografía: *Gerardo Rueda, sobre el papel*, cat. exp. Galería Rosalía Sender, Valencia, 2006, p. 42 (reproducido a color); *Gerardo Rueda. Pinturas, óleos sobre papel, esculturas, collages. 1957-1996*, cat. exp. Galería Estiarte, Madrid, 2007, s.p. (reproducido a color)

Bibliography: *Gerardo Rueda, sobre el papel*, cat. exp. Galería Rosalía Sender, Valencia, 2006, p. 42 (rep. colour); *Gerardo Rueda. Pinturas, óleos sobre papel, esculturas, collages. 1957-1996*, cat. exp. Galería Estiarte, Madrid, 2007, s.p. (rep. colour)

BEN NICHOLSON

"HALF GOBLET AND RED"

C. 1967-68

Óleo al agua, lápiz sobre papel encolado a tabla y enmarcado por el artista.

Oil wash and pencil on paper mounted on board, in the artist's frame.

41 x 22 cm

Exposiciones: Londres, Marlborough Fine Art, *Ben Nicholson, New Works, Wash Drawings in Relief and Mixed Media*, 1968, no.10; Londres, Helly Nahmad Gallery, Ben Nicholson, 21 September- 30 November 2001, no.39 (il).

Exhibited: London, Marlborough Fine Art, *Ben Nicholson, New Works, Wash Drawings in Relief and Mixed Media*, 1968, no.10; London, Helly Nahmad Gallery, Ben Nicholson, 21 September- 30 November 2001, no.39 (illustrated in colour).

GERARDO RUEDA
"CARTÓN CON TELA"
1990
Collage sobre cartón / Collage on board
38 x 33 cm
Firmado y fechado en frente, con bolígrafo, ángulo inferior izquierdo: *GRueda 90*
Signed and dated on the front below left corner: *GRueda 90*
Exposición: Galería 3Punts, GERARDO RUEDA, Barcelona, 20 Octubre-20 Noviembre 2004
Exhibited: Galería 3Punts, GERARDO RUEDA, Barcelona, 20 October-20 November 2004

BEN NICHOLSON

"BOTTLE AND JUG WITH BLACK"

1973

Firmado y fechado *1973 Nicholson* al dorso / Signed and dated *1973 Nicholson* on the reverse

Acuarela y lápiz sobre papel encolado a masonita / Watercolour and pencil on paper laid down on masonite

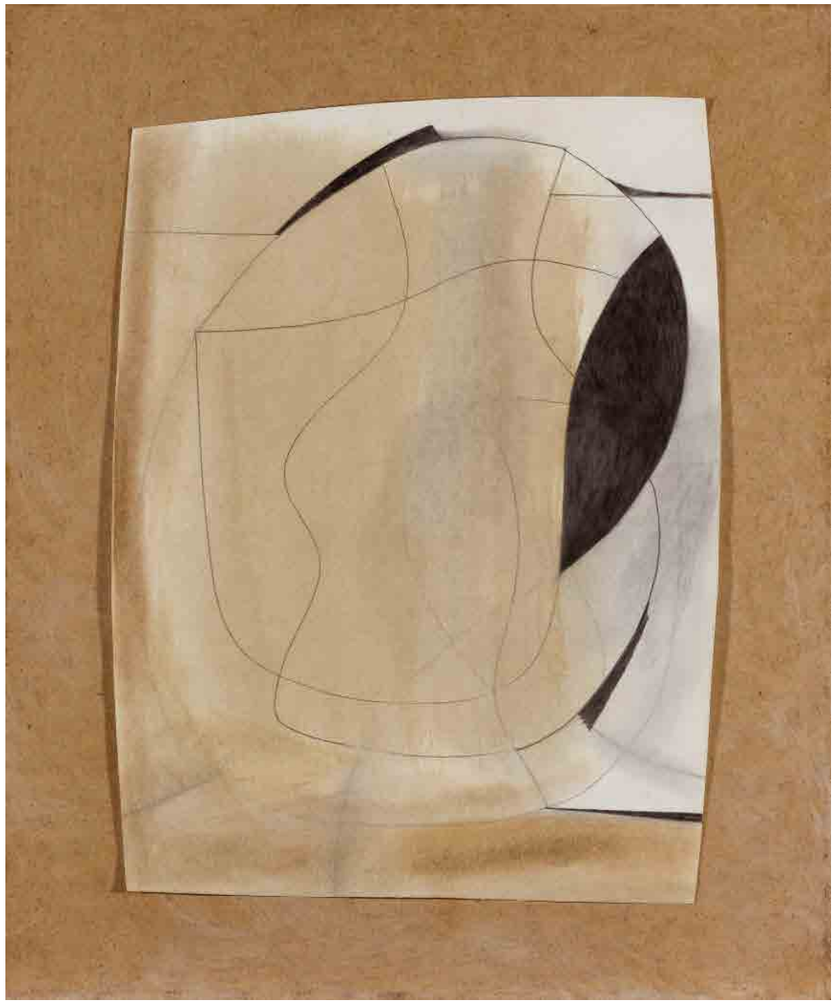
53 x 44.4 cm

Procedencia: Galerie André Emmerich, Zürich

Provenance: Galerie André Emmerich, Zürich

Exposicones: Zürich, Galerie André Emmerich, *Ben Nicholson: Works on paper*, 10 Abril – 29 Mayo 1974 (il)

Exhibitions: Zürich, Galerie André Emmerich, *Ben Nicholson: Works on paper*, 10 April – 29 May 1974 (illustrated on the cover)



GERARDO RUEDA
"SUPERPOSICIÓN AZUL-ROJO"
1993
Collage
21,5 x 47 cm
Firmado y fechado en frente ngulo inferior derecho: *GRueda 93*
Signed and dated below right corner: *GRueda 93*

BEN NICHOLSON

"Mountain scene"

1978

Firmado, titulado y fechado al dorso *(Mountain scene) 78, Nicholson*

Signed, titled and dated on the reverse *(Mountain scene) 78, Nicholson*

Rotulador y tinta aguada sobre papel / Felt-tip pen and ink wash on paper

49.5 x 60 cm

Procedencia: Adquirido al artista por el anterior propietario.

Provenance: Acquired directly from the artist by the former owner

Exposiciones: Londres, Waddington Galleries, *Ben Nicholson, recent works,* 1980, no.17 (il); Londres, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 Septiembre-30 Noviembre 2001, no.47 (il)

Exhibited: London, Waddington Galleries, *Ben Nicholson, recent works*, 1980, no.17 (illustrated in colour); London, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 September- 30 November 2001, no.47 (illustrated in colour)

GERARDO RUEDA

"COLLAGE FANÉ"

1993

Collage de cartulina y cartón sobre cartulina / Collage. Cardboard

21,5 x 47 cm

Firmado y fechado en frente, con bolígrafo, ángulo inferior derecho: *GRueda 93*

Signed and dated with pen, below right corner: *GRueda 93*

BEN NICHOLSON, O.M. (1894-1982)
"ELEPHANTINE"
1979
Firmado, fechado y titulado al dorso *Nicholson, 1979, (elephantine)*
Signed, dated and titled on the reverse *Nicholson, 1979, (elephantine)*
Óleo y rotulador sobre tabla / Oil and felt-tip pen on board
23 3/4 x 27 in. (60.3 x 68.8 cm.)
Procedencia: Legado familiar Nicholson; Waddington Galleries, Londres
Provenance: The Artist's Family ;Waddington Galleries, London
Exposiciones: Londres, Waddington Galleries, *Ben Nicholson, recent Works*, 1980, no.61 (il); Tokyo, Fuji Television Gallery, 25 Marzo-11 Abril 1986, no.18 (il); Londres, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 Septiembre- 30 Noviembre 2001, no.49 (il)
Exhibited: London, Waddington Galleries, *Ben Nicholson, recent Works*, 1980, no.61 (illustrated); Tokyo, Fuji Television Gallery, 25 March-11 April 1986, no.18 (illustrated);London, Helly Nahmad Gallery, *Ben Nicholson*, 21 September- 30 November 2001, no.49 (illustrated in colour)

GERARDO RUEDA
"VERDOR"
1995
Pintura sobre madera / Paint on wood
70 x 70 cm.
Firmado y fechado en frente
Firmado, titulado y fechado al dorso: *Gerardo Rueda / "Verdor" 1995 / 70 x 70 cms. / GerardoRueda*
(firmado ilegible)
Signed and dated
Signed, titled and dated at the reverse: *Gerardo Rueda /"Verdor" 1995 / 70 x 70 cms. / GerardoRueda*

BEN NICHOLSON, CRONOLOGÍA (1894-1982)

Benjamin Lauder Nicholson nace el 10 de abril de 1894 en Denham, Buckinghamshire, Inglaterra. Era hijo de William Nicholson que fue un prestigioso artista (fue retratista, cartelista y escenógrafo) y de Mabel Pryde también artista.
Ben creció en un ambiente bohemio rodeado de artistas, actores y escritores que siempre visitaban los diferentes hogares en los que la familia residió a lo largo de su infancia. Asiduos a su casa fueron personajes como William Orpen, Augustus John ó Rudyard Kipling.
Durante su infancia cambió en numerosas ocasiones de escuela , tantas como mudanzas de casa hacia la familia. No fue un buen estudiante quizás por su frágil salud, fue diagnosticado más tarde como asmático pero destacó sin embargo como deportista y como jugador de cricket. Tuvo una relación difícil con su padre, un hombre autoritario y exigente al máximo, sin embargo siempre estuvo muy unido a su madre. A pesar de la relación paterna, él mismo consideró esta una etapa feliz de su vida.
A la edad de 16 años entra en la Slade School, escuela de arte en la que se imparten clases de dibujo al natural donde habían estudiado artistas amigos de la familia como William Orpen y Augustus John. En esta escuela estudiaron también artistas que años más tarde transformaron el arte británico, como Christopher Nevinson, Stanley Spencer, Edward Wadsworth ó Paul Nash con el que mantuvo una larga y estrecha amistad.
No era una escuela de su agrado, las enseñanzas tampoco, por lo que no estuvo mucho tiempo. Inicia los viajes por Europa, principalmente por Francia –aprende un excelente francés que le será muy útil después. También viaja por Italia y continúa pintando aunque los progresos son lentos, lo que le aporta no pocos disgustos con su padre quien pretende ver avances en sus estudios artísticos.
Durante una estancia en Milán en 1914 sufre un fuerte ataque de asma, las secuelas son importantes y viaja a Madeira para recuperarse. Su madre y su hermano pequeño, Kit, viajan con él. Ben guardará un grato recuerdo del tiempo pasado en la isla donde ocupaba su tiempo pintando junto a su madre.
Nicholson regresa a casa poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial y quiere alistarse pero es rechazado por su salud, sin embargo queda en la reserva. Se traslada a Gales instalándose en el campo. Su hermano Tony, algunos colegas, así como Paul Nash y Christopher Nevison, marcharon al frente.
Su soledad y aislamiento se veían ocasionalmente interrumpidos por la visita de algún pariente, por su reciente amistad con Robert Graves y por conocer a Edith (Edi) Stuart-Wortley. Una pintora que también había estudiado en Slade aunque no coincidieron. Era hija de un joyero judío del Este de Londres y había trabado amistad con Mabel la madre de Ben al haber recibido el encargo de realizar un retrato familiar. Se había casado con un militar que marchó al frente y que fue dado por desaparecido en 1916. Sola en Gales forjó una estrecha amistad con Ben, les gustaba pintar juntos y se hicieron retratos el uno al otro.
Precisamente un retrato que le hizo Ben es uno de los más representativos de su primera época, una obra que funde el espíritu del *quattrocento italiano* con la distorsión del Vorticismo.
En 1917 con una salud cada vez más deteriorada y con la amenaza tras la publicación por el

gobierno inglés de una nueva ley bajo la cual los reservistas podían ser llamados al servicio auxiliar, se decide que lo mejor es que se marche a California. Se elige un destino conocido por sus cualidades beneficiosas para la salud, esto unido al hecho de estar lejos de los horrores de la guerra que se desatan en Europa en esos años, parecen actuar con un bálsamo en el artista.
El largo viaje a través del Atlántico lo realiza en un barco carguero y pasa el tiempo jugando a las cartas con la tripulación. Cuando llega a Estados Unidos cruza el país en tren, haciendo una parada en Pasadena. Escribe cartas a Edie y a su familia contándoles las impresiones que América le produce. Allí recibe respuesta de los suyos y le hacen participe del matrimonio de su hermana con Robert Graves, poco después del triste fallecimiento de su madre en Julio de 1918 por lo que decide volver inmediatamente a Inglaterra. En Octubre, justo un mes antes de declararse el fin de la guerra, la familia recibe la noticia de la muerte en el frente de Tony, uno de los hermanos Nicholson.
La muerte de su madre y su hermano fueron duros acontecimientos a los que enfrentarse. En 1918 se compromete con Edie, quien tras ser su marido declarado muerto oficialmente al acabarse el armisticio en 1918, quedaba libre. La felicidad le dura poco pues en 1919 Ben recibe la desagradable noticia a través de su hermana Nancy de que Edie rompía su compromiso al haber decidido casarse finalmente con William, el padre de Ben.
Esta doble traición acaba por deteriorar definitivamente la relación padre-hijo, su salud mental se resquebraja, se vuelve deprimido, irritable y aparece siempre al borde de un ataque de nervios. Durante años no verá ni mantendrá contacto ni con su padre ni con Edie.
La década finaliza de manera trágica para Benjamin pero los sucesos le marcaron tan profundamente que no puede desestimarse la influencia y reformulación que pudieron estos producir en su trayectoria artística durante las décadas de los años 20 y 30. Su rebeldía por las enseñanzas de la escuela artística familiar mezcladas con un refinamiento al más puro estilo Vermeer eran, quizás, herencias paternas. Destruye la mayoría de las obras de esa época, sobreviven apenas el retrato que le hizo a Edie en 1917 y una naturaleza muerta del 19 por lo que poco se puede decir de la evolución en su trayectoria real.
Sin embargo John Summerson's opina que tras la década de 1910 Nicholson descubre a Cezanne y se siente fuertemente atraido por Wyndham Lewis y el Vorticismo.
A comienzos de 1920 conoce a la pìntora Winifred Roberts, un año mayor que él y se produce un vuelco en su vida personal y artística. El encuentro se produce en casa de Nora, una tía de Winifred.
Ella misma recordando en alguna ocasión este primer encuentro con Ben, cuenta que al oírles hablar supo enseguida que ese hombre con el que conversaba su tía se convertiría algún día en su futuro marido, como así fue.
Winifred se propuso sacar a Ben de la oscuridad de su depresión, lo sacó de su estudio en Chelsea donde trabajaba sin descanso y le hacia acompañarla a las residencias que su familia tenia en los condados de Cornualles y Devon. Salían al campo a pintar los páramos que divisaban. Su complicidad se hizo firme y después de unos meses en los que la unión entre ambos era cada vez más fuerte se casan en St. Martín-in-the-Fields en la londinense Plaza de Trafalgar. Ben se hace un firme compromiso consigo mismo al querer aparecer en su certificado matrimonial como artista – pintor en el apartado de "profesión".
Van de viaje a Italia y el paisaje y clima atraen de tal modo a Winifred y Ben que deciden con ayuda del padre de Winifred comprar una casa cerca del Monte Bre donde a lo largo de algunos años decidirán pasar los inviernos, pintando juntos y recibiendo alguna visita.
Los veranos los pasaban en Inglaterra. Fue un periodo tranquilo en su vida pues disfrutaban de una generosa asignación económica que Winifred recibía de un familiar y que marcó los cimientos en los que se asentaría su desarrollo como artistas posteriormente.
El periodo fue de considerable transformación, trabajan mucho pintando bodegones y retratos. La paleta se aclara con colores más luminosos; su cercanía a los pre-Rafaelitas y la influencia que sobre él tuvo las enseñanzas que Winifred había recibido de sus maestros y que le transmitió serán, según el mismo declararía posteriormente, los responsables del cambio en el uso de la luz. Nicholson admiraba la obra de Giotto y Uccello y ciertas tonalidades de su obra en la época recuerdan a Piero della Francesca.
Sin duda otro factor determinante fueron las visitas que hacían a París en los trayectos Lugano-Londres-Lugano. Estas visitas les acercaron a los movimientos vanguardistas que allí se producían, especialmente a la obra de Braque, Cezanne, Derain, Matisse, Rousseau y Picasso que podían además ver desde la posterior perspectiva de la distancia como espectadores. Significativo fue una visita que hicieron a la galería de Paul Rosenberg que le causa honda impresión así como la obra de Picasso. Esta impresión se observaría en los bodegones y paisajes de clara inspiración cubista y las posteriores abstracciones, clave para entender su posterior producción.
Ya en 1924 deciden no volver a Italia permaneciendo en Inglaterra, viviendo entre Londres y Cumberland. Compran una casa con preciosas vistas a la campiña y la visión de este paisaje vuelve a tener una clara influencia en su obra, cobrando la naturaleza un fuerte protagonismo. Retoca las obras y las cambia incansablemente una y otra vez. En un lienzo podría haber una naturaleza muerta por la mañana, pasar al mediodía a ser otro tema y al finalizar la tarde representar un paisaje o cualquier otra cosa.
A pesar de la influencia del campo en su pintura mezcla otros temas haciendo unas naturalezas muertas de una inspiración cubista muy personal y en la que los objetos mantienen su integridad en un ambiente de planos cambiantes. Su interés en el collage cubista sintético le lleva a realizar algunas obras muy marcadas que se presentaron junto a otras del escaso numero de artistas abstractos ingleses de la época -el London Group- muy criticada por la prensa. Esta reacción adversa de la prensa Londinense no es extraña si se tiene en cuenta como se recibe la temprana obra de Nicholson en Inglaterra y el escaso éxito de ventas que producen sus primeras exposiciones en su país.
El artista se encuentra escaso de apoyo pero Hitchins le invita a formar parte de Seven & Five Society (un pequeño grupo de pintores y escultores fundado en Londres, en su mayoría antiguos miembros del Grupo de Londres y que fueron los primeros en presentar una exposición enteramente abstracta en una galería en Gran Bretaña). En 1926 Nicholson asume la presidencia del grupo. La sociedad supuso y sirvió como plataforma para que los artistas progresivos pudieran organizar sus exposiciones.

Nicholson trabajó con ahínco para mantener y promover las credenciales vanguardistas de la Sociedad hasta su disolución en 1935.
Uno de los artistas que Ben introdujo en el grupo fue Christopher Wood, algo más joven que Nicholson, había vivido los primeros años de la década de los 20 en Paris , asiduo del grupo de Jean Cocteau y amigo de Picasso.
Como tal, estuvo más en contacto con las vanguardias francesas que ningún artista inglés contemporáneo. Su concepto del arte le acercó a Nicholson y va a visitarle pasando un verano en su casa.
Pintaban los tres juntos: Winifred, Ben y Christopher. Ben insistía a éste último para que fuese más austero en el detalle de la obra. Nicholson había desarrollado un potente primitivismo, cierta ingenuidad que le alejaba de los detalles descriptivos quizás como resultado de la influencia del trabajo de Henri Rosseau a comienzos de los 20. Ese toque de cierta ingenuidad se verá acrecentado por el nacimiento de Jake, el primer hijo de Ben y Winifred lo que le lleva a retomar la atención sobre la olvidada figura humana.
A comienzo de los años 30, Wood, y el matrimonio Nicholson exponen en París en la Galería Georges Bernheim y realiza también una individual en Lefevre Gallery de Londres, y aunque la exposición parisina fue comentada en el Cahier's d'Art ninguna tuvo un éxito de ventas significativo. Poco después, tras el nacimiento de su tercer hijo y con la excusa de estar cerca del epicentro de los movimientos artísticos británicos y hacerse presente en los mismos, Ben se traslada a Londres dejando a su mujer con sus hijos en Banks Head, será el final de su convivencia aunque de por vida mantuvieron un estrecho contacto, haciéndole visitas a ella y los niños con regularidad.
Por esas fechas conoce a Barbara Hepworth, una escultora nueve años más joven. Antigua alumna de Henri Moore en Leeds y de la RCA a comienzos de los años 20, estaba casada con John Skeaping. No se sabe con exactitud cuando comenzó la amistad Nicholson-Hepworth, pero si se sabe que en el verano del 31, el matrimonio Skeaping invitó a su casa en la costa de Norfolk a los Nicholson, a Henry e Irana Moore a Ivon Hitchins y a otros amigos no artistas.
Winifred, embarazada de su tercer hijo se quedó en su casa de Cumbria. Skeaping alejado del espíritu del grupo se marcha antes de lo previsto. El matrimonio se separa poco después y Nicholson se instala en Hampstead , la residencia de Bárbara.
Durante el transcurso de 1932 Nicholson y Hepworth parecen construir una sólida base sobre la que se edifica una fructífera y mutua inspiración . Compartían el estudio de Bárbara y viajaban con frecuencia a Francia , en un momento altamente creativo , parecido al que Ben había vivido con Winifred al principio de su matrimonio. La figura de Hepworth aparece en los trabajos de Nicholson de la época.
Teniendo en cuenta que el género de la figura humana aparece en la obra de Nicholson en dos periodos que coinciden con dos relaciones amorosas importantes en su vida, parece como si el mismo tuviese más que ver con la felicidad personal y los efectos que en él producen, que un interés por el género como tal.
En esta época su trabajo tiene dos vertientes, por un lado sus naturalezas muertas cubistas adquieren frescura, en las que su antiguo interés por la exploración del objeto se funde con un incipiente y nuevo interés en la superposición de planos donde se percibe la línea fuerte y poderosa.
Aunque sus avances son una continuación de los temas que le habían preocupado a lo largo de la década de los 20, la conexión Hepworth-Nicholson sigue muy unida a la vanguardia francesa. En la primavera de 1932 visitan a Arp y Brancusi en París camino de la Provenza. A la vuelta del viaje irán a visitar a Picasso. También estuvieron ese verano con Calder, Giacometti y Miró en Paris y con Braque en Dieppe.
Influenciado por estos artistas, principalmente Miró y Calder realiza un conjunto de obras abstractas.
En 1934 se acentúa su amistad con Georges Braque especialmente, pero también con Jean Helion y Piet Mondrian al tiempo que mantiene correspondencia regular con Kandinsky, Naum Gabo y Moholy Nagy.
Helion le invita a unirse al grupo Abstracción-Creación y exponen juntos. Pero las alianzas de Nicholson iban más allá de este grupo, estaba más unido a Braque –alejado de las tésis de Helion- y además su visita al estudio de Mondrian le causa una honda impresión; le cautivó la atmósfera cálida y entrañable del estudio, la tranquilidad y serenidad, la luz, el silencio en medio de aquel ruidoso París.
Aunque la influencia de Mondrian es visible, personalmente les mostró como era posible encontrar un equilibrio personal, basado en el coraje y una fuerte fe en la vida, que le ayudó a mantener propia identidad y su hueco en la escena Parisina.
Londres no podía aportarle ni los mismos estímulos ni artistas que pensaran como él pero animado por su amigos parisinos hizo todo lo posible para que las vanguardias fueran allí aceptadas . Desde su presidencia en Seven & Five Society hizo algunas reformas en un intento de renovación. Entraron nuevos miembros: . Hepworth, Moore y John Piper que junto con otros artistas y escritores del círculo de Hampstead pretendían se grandes propagandistas de la abstracción en la Inglaterra de los años 30.
Sin embargo tras una serie de desacuerdos entre los miembros del grupo este se disuelve en 1934 , pero gracias a los lazos de unión que se habían creado con las vanguardias europeas el movimiento abstracto inglés permaneció vivo.
A partir de 1933 fue el centro de unión de algunos artistas británicos entre los que se encontraban él mismo, Hepworth, Piper, Read y Ede y un grupo parisino encabezado por Kandinsky, Arp, Miró, Mondrian y Gabo y algunos jóvenes como Bissier, Erni y Helion. Esta conexión dio como resultado ente otras de la publicación de 8 ejemplares de la revista Axis. La publicación pretendía mostrar los progresos de la vanguardia en Inglaterra y tanto Kandinsky como Helion participaron activamente aconsejando sobre los contenidos de la misma.
Nicholson fue clave en la presentación de la primera y gran exposición de arte abstracto internacional en Gran Bretaña.
Por último en 1937 Nicholson, Gabo y otros se unieron en la creación de *Circle*, que sirve como vehículo para mostrar los avances de la abstracción europea a nuevos espectadores, particularmente en América.
La gran actividad desarrollada por el grupo llama la atención de galeristas y coleccionistas

de todo el mundo y Nicholson tendrá la oportunidad de mostrar su obra en París. De igual forma algunos marchantes y coleccionistas importantes incluyendo personas como Pierre Matisse, Albert Gallatin ó Peggy Guggenheim se sienten atraídos por su trabajo. Algunos incluso acudieron a su estudio en Hampstead. Las expectativas económicas mejoraban aunque todavía no lo suficiente para aliviar la situación económica familiar, especialmente tras el nacimiento de los trillizos de Ben y Barbara en 1934 pero la proyección internacional dará sus frutos.

Es incluido en la exposición de Alfred Barr del MOMA *Cubismo y Arte abstracto* y con posterioridad en Lucerna, Bruselas, Ámsterdam, Ottawa, Boston, San Francisco y Chicago.

A medida que se acercaba la guerra un creciente y numeroso grupo de artistas entre ellos: Moholy-Nagy, Walter Gropius, Herbert Breur, Naum Gabo y Piet Mondrian se marchan a Londres, animados además por el ambiente artístico que Nicholson había creado .

Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial los Nicholson estaban en Cornuallles (Barbara y Ben se habian casado en 1938 tras haber obtenido su divorcio de Winifred). Nicholson intentó suavizar el impacto del momento convenciendo a los demás para que se mudaran a Cornualles.

Mondrian no les siguió, su situación financiera y su escaso apego a la vida campestre le hacen declinar el ofrecimiento. De hecho se marchará a Nueva York en 1941. Naum Gabo y su mujer, gracias a la cual disponían de mejor situación económica, sí se les unen hasta 1946 cuando también marchan a Estados Unidos.

La guerra debilitó mucho la vanguardia británica pese a los esfuerzos de Nicholson , que se encontró un poco aislado aunque siempre trabajó incansablemente buscando apoyos y escribiendo cartas a posibles interesados . Consiguió mantener contactos con ultramar, vendió dos obras a Peggy Guggenheim en Nueva York, prestó una a la Art Gallery de Toronto y participó en una exposición en Toledo (Ohio) al tiempo que seguía en contacto con sus colegas. Logró formar parte de algunas exposiciones en el Reino Unido e incluso expuso individualmente en Leeds.

Las ventas decrecieron pero gracias a los esfuerzos realizados en los años anteriores y a las conexiones que tenia, consiguió seguir siendo el centro de la vanguardia británica, lo cual no quiere decir que la guerra no tuviera sus efectos negativos en Nicholson.

Alguno de los artistas de su circulo abandonan la abstracción, como por ejemplo John Piper ó Jean Helion. Sin embargo Ben se mantiene fiel al movimiento y en 1941 publica en Horizon un ensayo titulado *Notas sobre la abstracción.* El hecho de que Ben defendiese las tesis abstractas y al tiempo pintara paisajes y bodegones resulta muy difícil de comprender a los ojos de muchos.

Peggy Gunggenheim piensa que son necesidades del mercado pero Nicholson cree que no debe haber conflicto. La clave para entenderlo es la libertad del artista para utilizar las herramientas de composición, forma y color en su vertiente poética.

Al finalizar la guerra en 1945 la familia Nicholson decide quedarse en Cornualles principalmente por motivos económicos donde poco a poco surgen nuevos grupos de artistas, nuevas generaciones al igual que en Londres.

El grupo de Cornualles se forma bajo el auspicio de Nicholson y Hepworth con la St. Ives Art Society y de los esfuerzos de ambos por relacionarse con artistas de la misma corriente y también bajo su tutela, se crea el grupo Penwith Society of Arts para promocionar sus trabajos.

En su casa trabaja en pequeños lienzos pues tiene un pequeño estudio por lo que las obras de grandes dimensiones las hace en los Porthmeor Beach Studios donde los estudios tienen grandes habitaciones y grandes ventanales. Allí realiza obras para el Bristich Council, Time-Life y otros encargos de gran tamaño., algunos tienen incluso tres metros. Estos trabajos le hacen plantearse nuevos conceptos del espacio y la arquitectura espacial, lo que se reflejará en los grandes bodegones y que realizaría en la decada de los 50 y a un nuevo planteamiento de los volúmenes ya para siempre.

En 1948 Lund Humphreys publica una monografía sobre su obra y en el mismo año la editorial Penguin publica un volumen como parte de su colección Maestros Modernos. Esto lleva a que su obra sea descubierta por un mayor numero de personas alrededor del mundo.

Gracias al apoyo del British Council, el de su mujer y el de Moore se suceden las exposiciones internacionales, llegaran importantes reconocimientos y su carrera adquiere un nuevo status. En 1952 gana el premio Carnegie International Exhibition; en el 54 el premio Ulisse por su exposición en el pabellón británico de la Bienal de Venecia que luego itinera por diversos países europeos, en el 55 expone en la Tate y en el 57 recibe un premio en Tokio y el primer premio de la Tercera Internacional de Sao Paulo.

Todos estos merecidos reconocimientos le hacen sobrellevar las difíciles situaciones personales con las que se encuentra, en 1951 se divorcia de Barbara Hepworth. Sus problemas no se traducen en la paleta pero los colores cobran mayor protagonismo.

Tras su separación, Ben y Barbara continúan viviendo en Cornualles. Aparece en escena Felicitas Vogler una joven investigadora suiza que había llegado a Inglaterra con el propósito de conseguir un visado para viajar a la India y continuar una tesis sobre las religiones y espiritualidad en Oriente. Algunos amigos le indicaron la conveniencia de visitar St. Ives. Prepara un estudio preliminar para un programa de televisión sobre la comunidad artística de la zona. Como continuación de una serie de entrevistas que hace, Barbara le indica la conveniencia de entrevistar a Ben quien pese a las reticencias de este ultimo a las entrevistas y a los periodistas, accede finalmente y tras esa entrevista Nicholson decide acompañar a Felicitas a varios viajes por Inglaterra y Gales.

Dos meses después de conocerse, se casan y viajan a Yorkshire donde Ben trabaja realizando numerosas obras. Aunque se conocieron en Inglaterra, Felicitas se siente aislada del Continente y le sugiere a Nicholson trasladarse a Ticino en Suiza, donde podrían vivir mejor. Este, recordando los muchos y buenos inviernos vividos años atrás en Lugano, accede y marchan en 1958.

Se compran un terreno al píe de las colinas de Bissago donde construyen una casa. A Nicholson le encanta el campo y el paisaje, como al principio de sus anteriores matrimonios trabaja con nuevos bríos, animado por el entorno y su nueva vida. Su obra tiene un colorido que recuerda a la naturaleza que le rodea, titula muchas de las obras –cosa no hacía frecuentemente y

advertía además de la importancia de no fijarse mucho en los títulos- con nombres de lugares europeos o nombres históricos y a los que el artista tiene apego.
Nicholson y Vogel viajan mucho en coche a través de Europa, desde Grecia, a Bretaña. Vogler se interesa mucho por la fotografía paisajista animada por Ben quien seguía pintando con ahínco.
De este renovado interés surgen una serie de grabados que Nicholson realiza con la ayuda de un artista e impresor suizo, François Lafranca, que vivía cerca. Había trabajado algo en este campo con anterioridad pero es ahora cuando investiga y se abre a nuevas ideas y nuevas texturas incorporando materiales como los metales.
Su vida en Suiza le aporta además el establecer lazos con artistas europeos jóvenes, junto a las obras suyas que se exponen en la Dokumenta de Kassel se muestra una de Pierre Soulages al que Nicholson admiraba profundamente desde que le conoció en 1950 y con el que se escribe regularmente desde finales de esa década. También le impresionaron artistas como Lucio Fontana y Alberto Burri. Retoma el contacto con artistas que también viven en los Alpes suizos como Marc Tobey, Hans Richter y Lulius Bissier.
A pesar de los estímulos que le aportaba el paisaje suizo , los progresos en el arte en Europa y sus vecinos artistas, regresa a Inglaterra en 1969 para la inauguración de su segunda exposición en la Tate. Se siente nostálgico de su país y comenta con sus amigos su deseo de regresar argumentando y bromeando sobre lo difícil que le resulta vivir rodeado de idiomas extraños.
Aunque las dificultades idiomáticas fueran evidentes y comprensibles también lo es el sentimiento de verse limitado , después de todo, Nicholson es un hombre que ya ha cumplido los 75 años y aunque es un trabajador incansable se veía necesitado de apoyos externos. No conducía y el aislamiento que produce vivir en los Alpes parece aportar tensión en su convivencia familiar.
Aunque ya en 1969 se plantea regresar a Inglaterra, no lo hará hasta 1971 tras aceptar la propuesta que le hace su viejo amigo y editor de *Circle*, Sir Leslie Martín para irse a vivir con él y su mujer a su residencia a las afueras de Cambridge un antiguo granero del siglo XVII rehabilitado y un antiguo molino a los que Nicholson llama "The Flying Fox".
Felicitas Vogler viaja con él para ayudarle en la mudanza pero no deseaba quedarse en Inglaterra por lo que el tercer y último matrimonio de Nicholson se termina con su regreso a casa. Como en las otras ocasiones, las relaciones con su ex mujer son buenas y ella lo visitaría a lo largo de los siguientes años, ayudándole incluso a montar su exposición con la Marlborough Gallery en 1971.
A pesar de la ausencia de alguien que le quisiera, Nicholson parecía feliz con su vuelta a Inglaterra, pero siendo como era no tardó en encontrar a alguien que ocupara ese lugar. Angela Verren Taunt , esposa de un profesor de Matemáticas de Cambridge y madre de tres hijos, era una entusiasta del arte y admiradora de Nicholson quien le ofrece clases de arte a cambio de su valiosa compañía. Durante los años que siguieron compartieron mucho tiempo juntos, viajaron por el país para visitar amigos y Ben seguía disfrutando de poder pintar durante los viajes como siempre había hecho.

Pero al cabo de un tiempo se harta de Cambridge, de no poder realizar algunos de sus trabajos, del escaso espacio que tiene para trabajar y del clima académico que le rodea.
En 1974 encuentra un estudio en Pilgrim's Lane, Hampstead, muy cerca de algunos lugares de su infancia y donde encuentra viejos amigos como Margaret Gardiner.
Aunque concluye importantes trabajos , su deteriorada salud le obliga a que su producción sea mayoritariamente el dibujo. En 1973 adquiere un conjunto de tuercas y piezas de un fontanero que va a casa quien se las cambia por las viejas que tenia, estos objetos pasan a engrosar el numeroso grupo de objetos curiosos con el que con su particular sentido del humor introduce en su repertorio gráfico.
Descubre en 1977 un tipo de rotulador japonés que junto con óleo, y lápiz le sirven para realizar una serie de obras de fuerte carácter dramático y barroco; quizás las más representativas de toda su producción.
Estas obras se expusieron en 1979, 80 y 82.
Nicholson fallece el 6 de Febrero de 1982, un mes antes de terminar la ultima exposición de esta serie.

Extracto de la biografía de Ben Nicholson por Ben Wiedel-Kaufmann
© Ben Wiedel-Kaufmann

GERARDO RUEDA, CRONOLOGÍA (1926-1996)

¡ Quién no iba a querer abjurar de todas las preocupaciones, de todas las fatigas y de todas las ambiciones de la vida social para venir a enterrarse aquí, en la calma y el olvido del mundo entero, a condición de seguir siendo artista y de poder consagrar diez, veinte años acaso, a un solo cuadro que se hubiera ido puliendo lentamente, como un diamante precioso !
Georges Sand en **Un invierno en Mallorca**

Fragmento final recogido por Gerardo Rueda en su último párrafo del texto **La pintura intimista de Bores, Recuerdos de viajes: Los años 1943-1958,** Madrid, marzo y abril de 1996

1926

Nace en Madrid Gerardo Rueda Salaberry en el inicio de la calle del General Ricardos el día 23 de abril, es hijo de Ana Salaberry Darraidou y de Andrés Rueda Benito. Su madre es originaria del país vasco francés (Guetary) y su padre de una familia abulense, de Velayos, asentada en Segovia.

La familia se establece en Madrid, en el barrio antes citado, creando una empresa dedicada al curtido y manipulación del cuero.

En Madrid cursará sus estudios, gran parte de los cuales realiza en el Liceo Francés de Madrid. Entre sus profesores de dicho Liceo se encontraba el crítico de arte Manuel Sánchez Camargo, profesor de literatura, que luego hará la introducción al catálogo de la exposición de Rueda en el Ateneo de Madrid.

Los años de guerra civil transcurren, para la familia Rueda, alejados de la tragedia en la ciudad de Segovia.

1941

Realiza copias de algunos cuadros clásicos, entre ellos el **"Souvenir de Mortefontaine" de Corot**.

En 1942 hace sus primeras pinturas: cuadros de pequeño formato en los que el paisaje, visto de modo romántico, comienza a denotar un análisis pictórico profundamente influido por lo arquitectónico y estructurado. Rueda recibe, en los años cuarenta, clases de pintura con Ángel Mínguez pintor de historia. En esa década Rueda pinta diversos cuadros del Jardín de Villa San Juan, en San Rafael (Segovia) lugar en el que su familia veranea. Este mismo año, 1942, realiza un estudio sobre Goya, a petición de su profesor Sánchez Camargo. En este trabajo, que dedica a dicho profesor, escribe que *la pintura es uno de mis mayores deleites*. Estudios de piano.

1943

Durante este año copia en un cuaderno de dibujo numerosos cuadros cubistas, que están referidos en el texto sobre esta exposición, ejercen en él una profunda impresión.

Compone algunos collages con el tema del bodegón, también de inspiración cubista, y prosigue con la pintura de paisajes. También toma apuntes de la figura humana. Las visiones paisajísticas centran el interés en edificios, agrupaciones urbanas y volúmenes de casas.

1949

Realiza estudios de Derecho en tanto prosigue con la labor pictórica. Los estudios no serán finalizados hasta los años ochenta. Primera exposición del artista: es colectiva y tiene lugar en la Galería de la Revista de Occidente de Madrid. La obra expuesta es el cuadro **Dos casas** (1948). La exposición llevaba por nombre *Fin de temporada* y en ella participan además Pedro Bueno, Redondela, Magaz, Arias, Rodríguez Luna, Eloy Moreno, Soldi y Hernández Carpe.

1953

Primeros collages realizados con materiales diversos (cuero, papel, textil, etc.) y en los que se aúna la presencia del collage y el dibujo a lápiz. A la vez que realiza sus estudios de Derecho trabaja en la empresa de curtidos de la familia Rueda. Algunos de sus cuadros de esta época tienen relación con su trabajo: hay escuetas vistas de la plaza de la colonia Torres Garrido junto a la que se ubica la fábrica: **Paisaje (Carabanchel)** de 1955; collages realizados con fragmentos de piel, y numerosos dibujos realizados en una medida peculiar (c. 23 x 50 cm.) ya a finales de esta década de los cincuenta y compuestos en ese formato, según confesaba el artista, para ser escondidos en los cajones de su mesa de trabajo en la empresa de curtidos. Rueda los denominaba "bocadillos" por ser realizados, además, en la hora de descanso destinada en el trabajo a tal efecto

Realiza su primera exposición individual, con Antonio Magaz Sangro, en la Sala Abril de Madrid, donde expondrá frecuentemente en la década de los cincuenta

Carmina Abril, propietaria de la galería, permanecería siempre en el afecto de Gerardo Rueda: la obra **Homenaje a Carmina Abril** (1955) es buena prueba. En esta galería-librería Rueda entrará en contacto con intelectuales madrileños que visitan el lugar, allí conocerá a Camilo José Cela, Francisco Nieva o Luis de Pablo, entre otros. Con el pintor y poeta Antonio Magaz, autor del primer libro sobre Zóbel (1959) Rueda había compartido primeras inquietudes artísticas.

Exposición de obras del artista, durante 1953 y 1954, en la *II Bienal Hispano Americana de Arte* en Madrid, La Habana, Ciudad Trujillo, Caracas y Bogotá.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
Exposición (con Magaz). *Sala Abril,* marzo, MADRID.

1954

Exposición de *collages y dibujos abstractos* en la Sala Abril.

Participa en la *Primera exposición de retratos femeninos* que se desarrolla en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid.

José de Castro Arines destaca *(Informaciones,* 26/VI/1954) *su búsqueda afanosa de caminos expresivos.*

Sobre la exposición *Collages y dibujos abstractos* escribe Sánchez Camargo *(Pueblo,* 29/VI/1954) que dichos dibujos responden al *gracioso juego de combinación de elementos ajenos a la creación, para encontrar ésta en la libertad de la composición y así, en el buen rompecabezas, encontrar soluciones e intenciones.*

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
Gerardo Rueda. Collages. Dibujos abstractos. *Sala Abril,* junio, MADRID.

1955

A partir de esta fecha, y hasta los años sesenta, la producción del artista se realiza, en muchos casos, sobre cuadros de una horizontalidad definida. Son cuadros al óleo, abstractos, con recuerdos del paisaje, definidos por Fernando Zóbel en fechas posteriores como *falsas perspectivas.*

Participa en la *Primera Muestra de Arte Contemporáneo,* en Cartagena, mostrando un collage con dibujo: **Formas** (1955), y en *Peintres Espagnols Abstraits* en el Musée Pedagogique de Toulouse.

Realiza, junto a Domingo y a Oriola, su primera exposición en la Galería Biosca de Madrid, galería que dirigiera Juana Mordó y con la que colaborará en los inicios de la década de los sesenta.

Este año Rueda conoce a Fernando Zóbel a través de una prima de éste, Isabel Montojo, gran amiga

de Gerardo. Zóbel viaja a España acompañado de John Bernard Meyers, joven marchante muy relacionado con Pollock y estrechamente conocedor de los círculos intelectuales artísticos de Estados Unidos.

1956

En una entrevista radiada, emitida el nueve de enero de este año, el crítico Manuel Sánchez Camargo le pregunta sobre el concepto de la pintura. El artista contesta: *¿Un concepto de la pintura? ... Es muy difícil, siempre hay algo que se nos escapa. Al modo de D'Ors podemos decir lo que no es. Esta dificultad deriva de la misma naturaleza sensible del arte. Quizás pueda pensar que la pintura, como las demás artes, se explica y justifica en uno mismo,*

Sobre la exposición reciente del artista en la Galería Biosca escribe el mismo crítico que Rueda *demuestra su buen pensamiento plástico y su buen entendimiento del color. La idea queda signada en la buena expresión de acuerdos mentales previos. Las formas, en plena independencia, obedecen a una norma subjetiva, en madurez de sentimientos que pasados, como debe ser, por el filtro intelectual quedan en la definición primaria y última de la pintura: formas y color.* (En *Hoja del Lunes,* 9/1/1956).

También este mismo año escribe Fernando Zóbel con quien Rueda entablará ya amistad duradera, que *Rueda, en su pintura, casi semeja mostrarnos una construcción. Casi, pero no completamente. Lo que muestra actualmente es espacio. Espacio antes que nada claro y definido. Con el tiempo, sin embargo, cuando nuestra mirada sigue, la pintura comienza a hacernos guiños, las superficies devienen ambiguas, cambian su situación y toda la composición parece mover y transformarse. El color de Rueda es tranquilamente emocional (Five Paintings by Four Spanish Painters,* I- II/1956*)*.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES
Gerardo Rueda. *Ateneo Jovellanos,* GIJÓN.
Gerardo Rueda. *Sala Abril,* enero, MADRID.

1957

Las obras de esta época han perdido, en gran parte, la marcada construcción de pinturas anteriores. Son trabajos que conservan una leve estructuración mediante líneas y en los que no es difícil hallar una mirada tan abstracta como poética del paisaje.

En las obras de esos años se aprecia la gran admiración del artista por Nicolás de Staël. Tiempo después escribirá Vicente Aguilera Cerni que en el lugar donde Staël deja su discurso poético *Rueda comienza su propia aventura* (*Quadrante,* Florencia, 1964).

Expone individualmente en Francia, galerie La Roue de París, y en la Sala Abril de Madrid.

Rueda expone en París, ciudad a la que Rueda había viajado en frecuentes ocasiones durante esta década, asistiendo a un buen número de las exposiciones que se desarrollan en estos años, igualmente entra en contacto con los círculos intelectuales, museos y bibliografía franceses.

La exposición en París tiene un amplio eco. El prestigioso hispanista Jean Cassou, entonces director del Musée d'Art Moderne, escribe que la obra de Rueda es *prueba de gusto e inteligencia* (carta a Mme. Rosenfeld, 8/VI/1957). Jean Cassou adquirirá, poco tiempo después, un cuadro de Rueda para el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris: **Balbina** o **Composición Gris** de 1962.
En esta exposición se muestran los cuadros de la Serie *Imagen*, serie de obras de 1957 en las que el paisaje, totalmente abstracto, adquere lo que Juan Manuel Bonet ha calificado como *el más absoluto despojamiento (Rueda,* Barcelona, 1994).

L'Information escribe que Rueda *construye su universo en arquitectura, no diciendo, en la tela, más que lo esencial con la vestidura de una materia densa y bella.* (8/VI/1957).

Manuel Sánchez Camargo califica la exposición en la Sala Abril de *pequeña y bella lección de pintura* (*Hoja del Lunes,* 19/III/1957). José de Castro Arines muestra su interés por la obra de Rueda en *Informaciones* (23/II/1957). Refiriéndose a la misma exposición escribe que *toda la pintura mostrada refleja el ir y venir inquieto y sensible de Rueda en la investigación de unas posibilidades emotivas que nazcan del acierto e intensidad dramática de sus invenciones abstractas.*

De modo colectivo expone en el Ateneo Jovellanos de Gijón *(Pintores abstractos españoles)* y en el Atelier d'Art Sa Paleta de Agaró en Gerona *(Exposición de arte contemporáneo)*.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES
Gerardo Rueda. *Sala Abril,* febrero, MADRID.
Rueda. *Galerie La Roue*, mayo**,** PARIS.

1958

Con ocasión de la exposición individual de Rueda en el Ateneo de Madrid, su antiguo profesor de literatura del Liceo Francés, Manuel Sánchez Camargo, escribe el texto introductorio al catálogo: *La pintura de Gerardo Rueda.* El crítico calificaba en esta fecha la obra del pintor como *una de las aportaciones más serias, más conscientes y de mayor personalidad en el movimiento abstracto español.*

Meses antes este mismo crítico escribía en *Pueblo* (12/II/1958) sobre las características *casi místicas* de la pintura de Rueda, a la par que le consideraba, junto a Tàpies como uno de *los más genuinos representantes del arte no objetivo.*

La exposición en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid supone, sin duda, la exposición más importante, por el prestigio de la sala y la repercusión obtenida, realizada hasta la fecha, en Madrid por Rueda. La crítica destaca la sustitución de los materiales plásticos tradicionales y la utilización nueva de la pasta pictórica, camino de su inminente supresión a la búsqueda de nuevos materiales, hecho ya apreciado, en fechas próximas, en el quehacer de Tàpies, las arpilleras de Millares, las chapas de Torner o las telas metálicas de Rivera (en artículo publicado en *S P* con el título *Antipintura,* el 30/XI/1958).

Expone en Barcelona, en la Galería Jardín y en la Sala Abril de Madrid.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES
Rueda. *Galería Jardín,* enero, BARCELONA.
Gerardo Rueda. *Sala Abril,* febrero, MADRID.
Gerardo Rueda. *Ateneo de Madrid. Sala del Prado,* noviembre, MADRID.

1959

Primeras pinturas grises. De la estructuración marcada que en algunos momentos imponen los volúmenes presentes en su pintura la evolución nos lleva a un momento espacialista: cuadros como **Athos** (1960) del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca o **Arga** (1960) inician este conjunto de las llamadas pinturas grises.

La Escuela de Bellas Artes de San Eloy, de Salamanca, expone pinturas y dibujos de Rueda, editando un catálogo sobre la muestra. La exposición, presentada por el crítico de arte Tomás Oguiza, obtiene una buena acogida crítica, destacando ésta el deseo del artista *por hacer del color una materia vital y ordenada (...) esta pintura es orden, equilibrio* (crítica de Casanova: *Pintura abstracta de Gerardo Rueda,* Salamanca, I/1959). De modo individual expone también en la *Casa de América* de Granada.

Este mismo año su obra es exhibida en las más importantes muestras colectivas celebradas este año: *Junge Spaniche Maler* (Kunsthalle de Basel, Musée d'Arts Décoratifs de París, Musée d'Art et d'Histoire

de Fribourg y Spanische Kulturinstitut de Munich). Expone igualmente en el Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro *(Espaço e cor na pintura espanhola de hoje)*. Esta última exposición recorrerá, desde esta fecha, gran parte de las capitales americanas.

En España participa en el Premio de la Crítica de este año que se desarrolla en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid y en la exposición organizada por José María Moreno Galván *Negro y blanco* de la Galería Darro de Madrid.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
Gerardo Rueda. Pinturas y dibujos, *Escuela de Bellas Artes de San Eloy,* enero, SALAMANCA.

1960

Participa en el Pabellón de España en la XXX Bienal de Venecia, con tres cuadros: **Atocha** (1960, Colección Paolozzi de Milán), **Alcalá** (1960, ahora en el Museo Patio Herreriano-Colección Arte Contemporáneo de Madrid) y **Almansa** (1960, en la Colección Boschi Di Stefano de Milán).

En su crítica a esta Bienal, Gillo Dorfles (*Domus,* X/1960) le destaca como uno de los jóvenes pintores con un futuro artístico más prometedor.

Resulta finalista en el concurso de pintura celebrado en la Galería Neblí con el cuadro **Argos** (1960).

Juan-Eduardo Cirlot escribe, en el número veintiséis de la Revista Artes, un extenso artículo sobre la pintura de Rueda, destacando que *un cierto misticismo de la materia pictórica se halla en el fondo de la actividad creadora de este artista, cada vez más interesado por los problemas de la ocupación cromático-tonal de los ámbitos espaciales. Los mejores resultados ha de encontrarlos un arte planteado de este modo en la secreta armonía entre dichos valores y la estructuración rítmico-compositiva, pues a cada orden de sugestiones lumínicas y colorísticas corresponde un orden «mejor» de líneas y disposiciones de formas en el espacio.*

Por su parte, José María Moreno Galván escribe en su *Introducción a la pintura española actual* (1960) que Rueda *conjuga valores de la belleza en oposición de formas cromáticas irreductibles a la concreción.*

Los cuadros de estas fechas son prácticamente monocromos y en ellos aparecen manchas leves, generalmente situadas en la zona superior de la composición. Tales manchas adquieren en ocasiones relieve, volumen, debido a la aplicación de gran cantidad de óleo con espátula. El relieve adquiere gran importancia no sólo por su existencia en sí sino también por la calidad del mismo (presencia de mezclas, superficies raspadas, etc.). Las obras, en definición de Cirlot, en el artículo citado, *casi se fundamentan en armonías tonales.*

Rueda recoge en este año los títulos de sus cuadros del callejero de Madrid, escogiendo especialmente títulos de carácter paisajístico: sus cuadros de 1960 comienzan por "A", los de 1961 por "B" y algunos de los de 1962 por "C". Así, en 1960, por ejemplo, **Acero, Agastia, Andes, Almudena, Alcalá II, Arango, Arga** o **Arrecife**, o los de 1961: **Ballesta, Belén, Berja, Bosque, Bosquet** o **Bride.**

En esta fecha comienza a realizar collages con papeles de seda, generalmente teñidos con tinta china, y muy relacionados con el momento pictórico que Rueda desarrolla en la época: tendencia a la monocromía y alteración del espacio mediante sutiles juegos de composición y relieve. Realiza, entre 1962 y 1964, aproximadamente, unos ciento sesenta collages de papeles de seda, que numera, ordinalmente, omitiendo algunos números. Algunos de ellos están presentes en esta exposición en la Galería Leandro Navarro.

Expone individualmente en la Galería Teka de Bilbao.

De modo colectivo participa en las principales muestras celebradas en el mundo sobre pintura española, comisaríadas por Luis González Robles. En el Guggenheim Museum de Nueva York: *Before Picasso, After Miró y* en *Four Artists from Spain* en la Silvan Simone Gallery de Los Angeles. Sobre esta última exposición escribe Henry J. Seldis *(Los Angeles Times* del 17/VII/1960) que *las pinturas negras de Rueda forman parte de lo que Tàpies ha llamado «l'art autre». Son negación sólo en lo referido a la exploración de los vacíos. Parecen investigar la profundidad de un nivel puramente sensitivo, raramente presente entre los compañeros de Rueda.*

Participa igualmente en numerosas exposiciones colectivas más: *Unga Spanska Malare* en el Goteborgs Konstmuseum, en la ya citada *Espacio y color en la pintura española de hoy* que se muestra en Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima, Bogotá y en São Paulo. Además participa en *Zeitgenössische Spanische Kunst* en la Galerie 59 de Aschaffenburg, *St. Stephan Gallery* de Viena, *Haus am Waldsee* de Berlín, *Kopke Gallery* de Copenhague e *Internationales Kunsthandwerk* de Sttutgart. Igualmente participa en la exposición *Contrasts in Modern Spanish Painting* mostrada en Tokio, Nagoya, Osaka, Denver, San Francisco, Dallas y Nueva York.

En España participa, colectivamente, en el *Primer Premio Biosca* que se desarrolla en la galería del mismo nombre, en *Quince pintores españoles abstractos* mostrada en el Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela y en *Veinticuatro pintores actuales* exposición realizada en las salas del Ayuntamiento de Valladolid y en el Círculo de la Amistad de Córdoba.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
Pinturas de Rueda. *Sala Teka,* enero, BILBAO.

1961

Carlos Areán afirma en *Veinte años de pintura de vanguardia en España* que la pintura de Rueda, inmersa en la naciente problemática de la más actual pintura española, *transparenta una construida serenidad* (Editora Nacional, Madrid, 1961).

A partir de esta fecha Rueda realiza un conjunto de cuadros espacialistas: lienzos monocromos en los que la superficie aparece alterada por la presencia de breves manchas fluctuantes compuestas por la aplicación con mayor grosor del oleo, tal el "Ovalo Blanco" expuesto. Se trata de una pintura en estrecha relación con el discurso espacialista europeo. Junto a la monocromía dominan las tonalidades extremas: rojos, verdes o azules, llevados "al límite". Son cuadros en los que se comprende la afirmación de Vicente Aguilera Cerni que *aspiran a ser como la arena donde dejamos nuestra huella sin enfrentar resistencia, donde las marcas no pueden envejecer porque desaparecen antes* (*Quadrante,* n.° 27, Florencia, 1964).

La Galería Biosca de Madrid recibe, individualmente, la obra de Rueda.

Participa en la Bienal de Finlandia y en la exposición *Pintura española de hoy* que recorrerá Tokio, San Francisco, Nueva York, Bruselas, Helsinki, Berlín, Bonn, Munich, Hamburgo, Berkeley y Viena (1962) mostrándose además en la VI Bienal de Arte de São Paulo. En España participa en la *Exposición de arte abstracto* que se celebra en el Claustro del Convento Regina Coeli en Santillana del Mar.

Es incluido en el texto: *La pintura informalista en España a través de los críticos* dentro del capítulo: *El color en la pintura española.* Entre otros colaboraron en su realización J. E. Cirlot, J. A. Gaya Nuño, C. Popovici y J. de Castro Arines.

También Fernando Chueca califica su pintura de dotada *con un sentimiento seguro del color* en la *Guía del Museo de Arte Contemporáneo* (pág. 43). Por su parte, Carlos Areán destaca en el número treinta y dos de la Revista *Artes* (VII/1961) el refinamiento como *cualidad primordial de la pintura de Rueda.*

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
Gerardo Rueda. *Galería Biosca,* febrero, MADRID.

1962

Con ocasión de la Bienal de Venecia de este año, Gerardo Rueda escribe el texto: *Venecia 1962: Al margen de la Bienal,* en el que muestra su preocupación por la atención prestada a los aspectos dramáticos y gesticulantes frente al desprecio de los contenidos artísticos: *ahora, los vientos que soplan son barrocos: la inspiración, la angustia, el drama. Y como en el Barroco, se nos ha convertido en un simple mecanismo. Sospechamos que el arte actual es artificioso.* (Artículo publicado en el catálogo de la exposición *Pintura española. Aspectos de una década (1955-1965),* editado por la Fundación Caja de Pensiones en 1988, en Madrid.). A esta Bienal Rueda viaja con Fernando Zóbel y allí conocerán a Hernández Mompó, Sempere y Torner con los que entablan duradera amistad. Este mismo año Rueda viaja con Zóbel a Francia. En 1961 Fernando Zóbel había instalado definitivamente su domicilio en Madrid con la ayuda de Rueda con quien había compartido, eventualmente, un estudio en la calle de Velázquez.

Este mismo año es entrevistado por Manuel Sánchez Camargo. A una pregunta sobre la calificación de su pintura, el artista responde: *Tendencia constructiva, con sus matices, sin llegar a un purismo absoluto. Puntos clave: forma, espacio, color. Quiero que mis cuadros sean tan rigurosos como sensibles. Hay una cierta irregularidad en las geometrías y texturas, un cariño, a veces un poco irónico, en los colores escogidos y en los materiales incorporados al cuadro.* (Entrevista radiada cuyo original se halla en el archivo del artista.)

El Círculo de la Amistad de Córdoba organiza una exposición individual dedicada al artista.

La Feria de Nueva York acoge en uno de sus espacios la obra de Rueda (Galería Neblí). También con esta galería participa en una exposición junto a Manrique, Sempere, Vela y Zóbel.

Manuel Conde escribe la introducción al catálogo de la exposición en Neblí, señalando la importancia del color en la obra de Rueda: *estamos en el color. Por el color agudamente modulado, en su cuajada plenitud.*

La Sociedad Española de Amigos del Arte celebra en Madrid y Barcelona su *Primera exposición antológica* en la que se expone obra de Rueda.

Exposición de pintura española en la Tate Gallery e itinerante por diversas ciudades inglesas (Southampton, Hull y Liverpool). Refiriéndose a esta exposición escribe Carlos Areán que en sus *obras* de *cromatismo difuso y frotada superficie refinadamente alisada podrán hallar los visitantes de la Tate Gallery el equivalente británico del colorismo español* (en la p. 21 del ya citado *La pintura informalista en España a través de los críticos*).

Participa en las exposiciones *Veinte años de pintura española* mostrada en Sevilla, San Sebastián, Vigo, Pontevedra, Santiago de Compostela, Barcelona, Zaragoza y Bilbao y en el *Homenaje a Gaudí* que se celebra en Madrid.

Con la introducción de un texto de André Gide el Círculo de la Amistad de Córdoba edita un catálogo coincidiendo con la exposición del artista en esta sala.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL

Rueda. *Círculo de la Amistad de Córdoba. Galería Liceo,* noviembre, CÓRDOBA.

1963

Realiza uno de los seis escaparates que *El Corte Inglés,* en sus almacenes de la calle de Preciados de Madrid, ofrece a varios artistas para la realización de una intervención (junto a Gerardo Rueda se hallaban César Manrique, Manuel Millares, Manuel Rivera, Eusebio Sempere y Pablo Serrano). Esta experiencia fue reproducida por los grandes almacenes en 2005.

En el número treinta y cinco de la revista *Artes,* de abril de 1963, escribía José María Moreno Galván, sobre el escaparate-montaje de Rueda que éste *recurrió al «esprit de finesse». De acuerdo con su dicción sensitiva del color unificó todo su ámbito en rojo, sobre el que destacaban más que por el matiz cromático, por la inclusión de volúmenes en el vacío unas formas.* Se trataba, efectivamente, de un vacío escaparate, pintado totalmente de rojo, sobre el que *flotaban* varios fragmentos de maniquíes y tras los que se hallaban un conjunto de bases y paraguas.

Junto a Fernando Zóbel y Gustavo Torner colabora a partir de esta fecha en la instalación de los fondos artísticos del primero en el Museo de Arte Abstracto Español, ubicado en las Casas Colgadas de Cuenca, y hoy integrado en la Colección de la Fundación Juan March. De dicho museo fue nombrado Conservador Honorario.

Vicente Aguilera Cerni escribe que en la obra de Rueda *presenciamos una operación poética mediante la cual los elementos del mundo exterior aparecen esencializados, reducidos, líricamente transfigurados.* Este texto forma parte de la introducción que el crítico escribe con ocasión de la exposición del artista, junto a Elena Klonaris y Salvador Soria, en la Galería Martínez Medina de Valencia.

Participa en diversas exposiciones sobre joven pintura española que siguen promoviéndose bajo el impulso de Luis González Robles: *Arte de América y España* recorre, hasta 1964, Madrid, Barcelona, Nápoles, Roma, Berna, Berlín, Lisboa, Salamanca, Sevilla, Valencia, San Sebastián y Bilbao. Igualmente asiste invitado a la *Bienal de Tokio: The Seventh International Art Exhibition of Japan* que se muestra en una decena de ciudades japonesas. Participa además en las exposiciones: *El arte actual de España* mostrada en la Casa di Cervantes de Bolonia; *Art Originals LTD* en New Canaan (Connecticut) y en la exposición *Arte* en Méjico. El Ateneo de Manila dedica una exposición a la pintura abstracta española en la que se exhibe obra de Rueda.

Colectivamente su obra se exhibe en la exposición que se desarrolla en el Colegio Mayor Cisneros de la Universidad de Madrid y en la exposición *Artistas españoles contemporáneos* que se muestra en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid y diversas ciudades españolas.

1964

Una amplia exposición de los collages de Rueda es exhibida en *The Luz Gallery* de Manila. Con ocasión de esta exposición, Fernando Zóbel escribe el texto *Rueda,* destacando que el collage, para el artista *ocupa el lugar que los dibujos y apuntes-líricos, espontáneos, lúdicos, suponen para otros artistas. El adjetivo que mejor define a los collages de Rueda es «elegancia». Con los más simples medios el pintor crea remansos de tranquilo disfrute* (En *The Chronicle Magazine* del 22/II).

La obra de Rueda recorre Italia: Verona (Galería Ferrari), Bolonia (Galería de Arte 2000), Florencia (Galería Quadrante) y Nápoles (Galería II Centro). Para estas exposiciones Rueda cuenta con la cooperación del crítico Vicente Aguilera Cerni.

El conjunto de estas exposiciones en Italia produce en el mundo del arte italiano una auténtica sorpresa. La prensa de la época dedica atención a estas exposiciones.

Participa en la *Muestra de Arte Nuevo 64 - MAN 64* que se realiza en el Antiguo Hospital de Santa Cruz de Barcelona. También se exhiben sus obras en la exposición mostrada en Toulouse y Burdeos: *Dix Artistes Espagnols.*

La obra de Rueda es expuesta en el Palacio de Cristal y en el de Velázquez, dentro de la muestra *Veinticinco años de arte español* y en la exposición *Nueve pintores actuales* en la Galería Fortuny en Madrid.

Con ocasión de la exposición de Rueda en Italia, la Galería de Arte 2000 edita un catálogo sobre las obras espacialistas de este período de Rueda. La intelectualidad es, a juicio de Albert C. Sauvenier, autor del texto de dicho catálogo, el elemento de unión de la pintura del artista con su momento, subrayando su valor espiritual.

Vicente Aguilera Cerni escribe la introducción del catálogo para la napolitana galería Il Centro, destacando que las obras de Rueda *son finitud y testimonio.*

Junto a la exposición en Verona, se edita un catálogo Textos de Aguilera Cerni y Enzo Ferrari. También el primer crítico, junto a Lara Vinca *(Condizione di un Linguaggio)* escribe la introducción al catálogo de la Galería Quadrante de Florencia.

Las pinturas espacialistas de Rueda, expuestas en Italia, causan, como se señaló, un gran impacto. Toty Carpentieri destaca en *Cooperazione Sud* del I/III que los cuadros de bandas blancas, monocromos, son de *un silencio magnético, el silencio de lo inexplorado y de lo virgen. La huella de un paso, el recuerdo de una presencia viva y profunda que existe y que nadie podrá destruir. Una espacialidad infinita.*

Il Matino, de Nápoles, en su crítica del 13/VI, de la que es autor Carlo Barbieri, relaciona los trabajos de Rueda y Fontana *por el rigor de su tela, donde el relieve responde a un estudiadísimo capricho espacial.*

Lara Vinca escribe en *Il Popolo,* en estas mismas fechas que *la pintura de Rueda tiende a componerse en el equilibrio de una atenta meditación formal.* El color es utilizado, según la crítica *con una purísima cualidad de iluminación.*

Este año, y aún sin apertura oficial, el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca edita su primera serie de serigrafías que incluye la primera obra gráfica, una serigrafía, realizada por Rueda y estampada por Eusebio Sempere y Abel Martín.

.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Gerardo Rueda. *Galería Ferrari,* enero, VERONA.
Gerardo Rueda. *Galería de arte 2000,* febrero, BOLONIA.
Gerardo Rueda. *Galería Quadrante,* febrero, FLORENCIA.
Rueda y Gorris. *Galería Il Centro,* junio, NÁPOLES.
Gerardo Rueda. Collages in paper. *The Luz Gallery,* febrero, MANILA.

1965

Exposición en la recién inaugurada Galería Juana Mordó que, a partir de esta fecha, será el lugar de exhibición de la obra de Rueda hasta los años ochenta, y lugar de encuentro amistoso y expositivo de los pintores de lo que se conoce como *el grupo de Cuenca*.

Expone junto a Sempere en la librería y galería Concret-Llibres, en Valencia, Tomàs Llorens escribe el texto introductorio al catálogo, destacando el sólido prestigio internacional que tiene ya la obra de Rueda observando su sensibilidad excepcional y el temperamento reflexivo: *la de Gerardo Rueda es una obra que nace de la contemplación y va destinada a la contemplación,* escribe Llorens.

Rueda realiza un collage para el fascículo titulado *Madrid,* separata de la obra *La España de cada provincia,* con texto de Tomás Borrás, y editado por la Editora Nacional.

Es entrevistado por Isabel Cajide para el número setenta y tres de la revista *Artes.* A la pregunta sobre la definición de su obra Rueda responde: *Se puede decir mucho con pocas palabras y nada con grandes discursos. Quiero decir que la concisión es tan válida y expresiva como quiere serlo la retórica.*

Período de lienzos, generalmente monocromos, habitualmente blancos, en los que se sitúan, a modo de móviles ventanas, bastidores de lienzos pintados. En muchos casos la superficie del lienzo se compone de dos o más lienzos, obteniendo nuevos relieves.

En esta época aparece un concepto de esencial importancia en los posteriores trabajos de Rueda: el positivo-negativo. El juego dialéctico: cara de lienzo y su oposición o bastidor, evidente al comienzo, se hace más patente en obras en las que se instalan lienzos de idéntica dimensión pero opuestos (cara y bastidor).

Este concepto es evidente también en sus *collages* de estas fechas en los que el juego lo es con pequeñas cajas: de cerillas, tabaco o pegamento utilizadas a modo de caprichoso módulo compositivo. Rueda realizó un limitadísimo número de collages de cajas, poco más de cincuenta, especialmente entre 1965 y 1970. Las cajas de cerillas, son, además, especialmente sugeridoras, como apuntó Julián Gállego en *Arte abstracto español en la Colección de la Fundación Juan March,* en 1983: *son emblema de época, de armonía, de iluminación* (página 112).

En entrevista en el diario *Levante* destaca el artista que su pintura *es una ecuación de color puro, de formas puras, buscando siempre el límite del más y del menos: expresar con los menos medios posibles; esto es, eliminando anécdota y todo halago extrapictórico (1*6/VI).

La obra de Rueda es expuesta en diversas muestras colectivas, entre ellas, en California (*The Art Spain*), Boston (*Black and White Show*) y Connecticut (*Contemporary Spanish Art*).

Sobre la sorpresa que causan las muestras de Rueda, y muy especialmente su exposición de Madrid durante este año, escribirá el crítico y pintor Juan Antonio Aguirre, en el número noventa y cuatro de la revista *Artes* que *uno de los casos cuyo reconocimiento, dentro y fuera del país, es relativamente actual, es el del pintor Gerardo Rueda, al que el Salón de Mayo, de Barcelona, otorgaba en 1966 el único y gran premio del certamen. A comienzos de esa temporada (1965), Rueda había presentado sus obras más recientes en Madrid, despertando ya el elogio, si no de toda, si de la crítica más atenta y consciente de lo que sucedía en nuestra escena artística y en la internacional. Al mismo tiempo, su reconocimiento, junto con una verdadera admiración, se hacía eco unánime en los artistas de la generación joven, alguno de los cuáles se disponía claramente a seguirle. Se llegó incluso a hablar de él en términos de divinidad. Un fervor así sólo se conocía en la vanguardia plástica de nuestro país con el caso evidente de Tàpies* (*Arte,* 1968*).*

Colabora con Manuel Millares en la carpeta de obra gráfica *Mutilados de Paz,* asesorándole sobre el diseño de la misma.

El Doctor Amos Cahan visita España adquiriendo varias obras de Rueda.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Rueda y Sempere. *Concret Llibres,* julio, VALENCIA.
Gerardo Rueda. *Galería Juana Mordó,* diciembre, MADRID.

1966

Inauguración oficial del Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca, actualmente integrado en la Colección de la Fundación Juan March. Rueda había adquirido casa en Cuenca en los inicios de la década, instalándose ahora en otra, que será definitiva, propiedad de Antonio Saura, y en la que reúne, además de una gran colección de pintura contemporánea internacional, una extraordinaria colección de cerámica, vidrios y artes decorativas en general.

Recibe el Premio *Hermanos Serra* del *X Salón de Mayo de Barcelona.* Con ocasión de recibir el premio declara a Juan Antonio Flaquer (*Noticiero Universal* del 29/VI) que *el arte ha de establecer una vía entre la obra y la persona que la contempla.* Integran el jurado, entre otros, Rafael Santos Torroella y Carlos Areán.

Colabora con Gustavo Torner en la ordenación del vestíbulo de un edificio de viviendas en la calle Velázquez de Madrid obra de Juan Manuel Ruíz de la Prada.

Es incluido en la reducida selección de la exposición *Espacialismo* realizada para los Festivales de España de este año con el comisariado de Areán, quien califica, en el catálogo de dicha muestra, la investigación pictórica de Rueda como *tan audaz como aleccionadora*. Igualmente escribe que *es uno de los artistas más difíciles y refinados con que cuenta España en el momento actual. Sobre la superficie de cada lienzo o de cada tabla monocromamente pintada, resbalan, en su etapa actual, formas geométricas en*

relieve, sirviendo de puntos ideales de referencia para la expansión ilimitada de una superficie perfectamente equilibrada con los ritmos de estas breves formas.

Con ocasión del *Balance de Arte Joven en España,* editado por *Publicaciones Españolas* en 1971 y escrito también por Areán, éste volverá a incluir a Rueda dentro de la misma tendencia espacialista.

Exposición en la recién creada Galería La Pasarela de Sevilla. Esta exposición es recibida con cierta tensión crítica. Manuel H. Lozano escribe en *El Correo de Andalucía* (14/I) criticando el *mucho espacio imaginario* que hay en cada lienzo de Rueda, señalando que sus obras son *una interrogación para el espíritu.* Manuel Olmedo, por su parte, escribe que la exposición en *La Pasarela es campo abonado para la polémica y* que *el quid de esta obra reside en su extremada simplicidad.* (*ABC* 15/I).

En 1981 Antonio Bonet Correa destacará en *Sevilla: Panorama artístico del siglo XX,* editado por Istmo, la influencia de Rueda, en estos años, en el mundo artístico sevillano: *era como un puente entre el pasado aún reciente y el ansia de superación dentro de sus presupuestos que alentaba a los que entonces comenzaban a pintar.*

Esta influencia se manifestará de modo declarado en artistas como Gerardo Delgado, José Ramón Sierra, Miguel Angel Campano o Jorge Teixidor.

Diversas exposiciones colectivas en Marbella, Sevilla, Barcelona y Burgos.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
Gerardo Rueda. *Galería La Pasarela,* enero, SEVILLA.

1967

El concepto definido anteriormente como *Positivo-Negativo* toma importancia en el relieve, ya con total autonomía y en el que, no sin ausencia de ironía, se presentan volúmenes y, en ocasiones, su negativo.

Participa en la exposición *Arte objetivo* en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid.

El Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares organiza una exposición sobre el Museo de Arte Abstracto Español, en Barcelona, y en la que se exhibe obra de Rueda.

Igualmente participa en la exposición que, dedicada a la pintura abstracta española es organizada por la Universidad de Sevilla. Exposiciones de joven pintura española en diversas ciudades alemanas (entre ellas en Bochum, museo que acogerá individualmente su obra a finales de los noventa), Sevilla, Cuenca, Madrid y Manila.

1968

Exposición individual en la Galería Juana Mordó de Madrid: *Gerardo Rueda: Obras 1967-1968.* El artista realiza la introducción al catálogo de la muestra, analizando las circunstancias que configuran la relación entre el arte y la sociedad actual, destacando que, frente a las controversias, *el artista tiene todavía su palabra y, cuando tenga talento, siempre se adelantará a las definiciones y a los programas previos.*

Se edita el ya citado artículo de Juan Antonio Aguirre en el número noventa y cuatro de la revista *Artes.* El crítico destaca la ya citada influencia de la obra de Rueda en las nuevas generaciones, a la par que le señala como perteneciente a la vertiente lírica de los sesenta.

Un díptico realizado en las últimas fechas del pasado año: **Homenaje al informalismo** (1967, en la colección del Musée des Arts de Cholet) es representativo, desde el juego irónico existente "per se" en la obra, del trabajo de estos años.

El relieve toma capital presencia en cuadros monocromos: la exposición en Juana Mordó,

prácticamente blanca en su totalidad, es buen ejemplo. La presencia del relieve lo es no tanto por su abundancia en el cuadro como por su perturbadora escasez o repentina irrupción. No extrañará que el poeta José Hierro escriba, sobre la exposición citada, que es *puro silencio, puro rigor, para inteligencia y, sin embargo, en este orden armonioso, de arquitecto, de científico, en su reposo y soledad, hay como un palpitante corazón lírico. La medida y la proporción es también una forma de poesía* (En *El Alcázar* del 18/VI). Por su parte, A. M. Campoy, en el *ABC* del 25/VI califica a Rueda de *novísimo simbolista: alguien que trata de resumir los nuevos signos de nuestra civilización mediante imágenes igualmente nuevas.*

Colabora en el *Homenaje a Joan Miró* organizado por Puente Cultural. Participa en la *Primera Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas (MENTE I)* organizada por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares y la Galería René Metrás, de Barcelona. Igualmente su obra se exhibe en las exposiciones colectivas dedicadas a la joven pintura española en Copenhague, Rotterdam y Munich (Rueda presenta la obra **El testamento de Felipe II** (1967).

Expone en el *Homenaje a Rubén Darío y* en la *Exposición Internacional de Dibujo,* ambas organizadas por la Universidad de Puerto Rico.

La Galería Edurne de Madrid realiza una exposición dedicada a los años cincuenta en la que se exhibe obra de Rueda.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
Gerardo Rueda: obras 1967-1968. *Galería Juana Mordó,* junio, MADRID.

1969

Exposiciones individuales en Bilbao (Galería Grises) y Madrid (Galería Edurne). Esta última supone una revisión antológica, la primera, de la obra de Rueda, con el título *Trayectoria.* La pintora Elena Asins escribe la introducción del catálogo. Sobre el relieve en la obra de Rueda escribe: *Que Rueda use el relieve no es accidental, sino que es esencialidad expresiva de su rigurosa concreción formal, tactil-perceptiva; es una solución a la cual le han llevado precisamente sus experiencias anteriores.* El catálogo de la muestra en Bilbao es introducido por José Luis Merino.

José María Moreno Galván en *La última vanguardia* (Ediciones Magius) le descarta como pintor geometrista: *Gerardo Rueda es más intensamente, más deliberadamente irónico y, al mismo tiempo, más alevosamente formal y -diríamos- modular. ¿Cómo sería posible justificar lógicamente esa alianza entre ironía y geometría? Cuestión de matices. A lo mejor es monocroma. Pero como su arquitectura carpinteril está hecha de ensamblaje de formas, la sombra de cada volumen, sólo la sombra, establece una matización y una lineación que lo define todo.*

Participa en el *XII Festival dei Due Mondi* en el Palacio Collicola de Spoleto.

Su obra se integra en la *Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas (MENTE 3)* organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife en el Museo Municipal de la capital.

Su obra se exhibe en la exposición que, dedicada a la *Tendencia esencialista,* se presenta en las salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid.

La Universidad Autónoma de Madrid realiza la exposición *Catorce artistas de la generación abstracta española* en la que se incluye obra de Rueda, como lo estará también en *Lo racional en el arte español de hoy,* que organiza el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe de Madrid.

Prosiguen las exposiciones dedicadas al Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca que muestran obra de Rueda. Además de la citada presencia en Spoleto exposiciones colectivas en Munich y Palma de Mallorca incluyen cuadros de Rueda.

Es el año de la publicación del libro de Juan Antonio Aguirre *Arte último. La "Nueva Generación" en*

la escena española, reeditado en 2006 por la Diputación de Cuenca-Fundación Antonio Pérez, en el que define el término "vertiente lírica" aplicado a ciertos pintores de la generación abstracta española, entre ellos Gerardo Rueda.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES
Gerardo Rueda. *Galería Grises,* marzo, BILBAO.
Trayectoria *Galería Edurne,* marzo, MADRID.

1970

Realiza el cartel para la exposición *Arte 69* que se exhibe en Santillana del Mar entablando amistad duradera con Blanca Yturralde, con la que cooperará en la organización de exposiciones en la Torre del Merino.

Juan Antonio Gaya Nuño incluye a Rueda en el texto *La pintura española del siglo XX* (*Ibérico Europea de Ediciones,* Madrid).

En estas fechas realiza relieves de metal, generalmente hierro cromado, que acaban por convertirse en esculturas exentas. El uso de este material lo es no sólo por el acabado más puro o más perfeccionado sino, también, por la presencia de un nuevo discurso: el ilusorio: el que crean los relieves en su constante reflejo con las diversas caras de la obra.

El Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y el Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, presentan el Salón Internacional *Artistas y descubridores de nuestro tiempo,* en el que se incluye obra de Rueda, también en París se encuentra su obra en la muestra *Reflet des Galeries Pilotes* celebrada en el Musée des Arts Decoratifs.

Igualmente participa en la muestra de arte español contemporáneo, dedicada a doce artistas españoles organizada por el Goteborgs Konstmuseum.

En La Habana se celebra una exposición dedicada al dibujo y grabado europeo contemporáneo. En esta muestra se puede ver obra del artista. Expone en la *V Feria Monográfica de Arte en Metal* que se exhibe en Valencia.

Colectiva inaugural de la Galería Juana de Aizpuru en Sevilla en la que partipará Rueda.

1971

Un texto de Victor Vasarely sirve de introducción al catálogo de la exposición del artista, desarrollada entre el 11 de marzo y el 7 de abril en la Galería Juana Mordó de Madrid. La crítica destaca, unánime, la calidad de la exposición.

Gillo Dorfles incluye al artista entre los autores del llamado *cuadro-objeto* o del material dado como intrínseca sublimación del mismo, como obra de arte por sí (en *ABC* del 19/II). Enlazando con lo anterior escribirá el crítico y pintor José María Iglesias que *si aceptamos la metáfora como oposición o mejor desenvolvimiento, de la metamorfosis del arte, no cabe duda de que los objetos de Gerardo Rueda en su última, por ahora, obra, son auténticas metáforas* (en *The Art Review* editada por la Universidad de Puerto Rico).

Sobre la exposición de Juana Mordó escribe José Hierro que estas obras *(Nuevo Diario* del 21/II) *señalan el límite proceso de depuración, de renunciación, que caracteriza el arte de Gerardo Rueda. Es el arte concebido como cosa mental, norma, puro equilibrio y proporción. La obra de Rueda está tocando la perfección del silencio, la suprema asepsia, el máximo rigor. No sé durante cuanto tiempo más podrá el artista avanzar en su camino de perfección.*

García Viñolas insistía en que *el ascetismo de su condición y su blancura reposada me llevan a pensar en la obra de un Zurbarán asiático embelesado por la geometría.* Destaca el crítico que en una visita al estudio del artista en Cuenca *aprendí un día la elaborada meditación que este gran purificador de formas hace al crear cada una de sus geometrías. Y las muchas horas de silencio que requiere tanta simplicidad.* (En *Pueblo* del 24/II).

Antonio Bonet Correa destaca la exposición de Rueda en la Galería Juana Mordó en *El Correo de Andalucía* (del 27/III) señalando la muestra como *uno de los acontecimientos artísticos más importantes del año y* que *no debe olvidarse que, pese al rigor de las rebuscas, el resultado, al fin de cuentas, nos lleva a la delectación. La severidad y austeridad de sus experiencias está lejos de pertenecer a una metáfora que excluya los valores mismos de lo sensible.*

En entrevista con Elena Flórez (*El Alcázar,* 27/II) Rueda declara, sobre los cuadros presentes en su blanca exposición, que *si están pintados en blancos es, precisamente, para no alterar el sentido de la idea que quiero expresar. Si la luz se coloca en posición frontal, el cuadro parece más lírico, más poético y las sombras son más claras, más transparentes; en este caso se acusa el valor espacial del cuadro. Con una iluminación en rasante las sombras son más oscuras y duras y acentúan los volúmenes; así se resalta el valor escultórico de la obra.*

La revista *Bellas Artes 71* dedica un extenso artículo de Raúl Chávarri a la obra de Rueda, calificando ésta de un *ejemplo de obra bien hecha, consistente, personal, de búsqueda constante de una manera de hacer adecuada con las coordenadas humanas y temporales que la rodean.*

Junto a los críticos ya citados, J. R. Alfaro destaca en la exposición de Rueda la fuerza de invención de un *asombroso virtuosismo, que surge en cada momento de lo inesperado, en un sistema por definición riguroso* (en *Hoja del Lunes* del 15/II). Por su parte, José María Moreno Galván destacará la exposición en la revista *Triunfo* del 20/III.

Además de la exposición en Madrid, expone en Valencia (Galería Val i 30) y Sevilla (Galería Juana de Aizpuru, galería en la que este mismo año participa colectivamente en la exposición *Múltiples*). En la Torre del Merino de Santillana del Mar se desarrolla la exposición *Arte contemporáneo español,* con obra de Rueda, quien participará, igualmente, en la *VI Feria Monográfica de* Arte en Metal en Valencia.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES
Rueda. *Galería Juana Mordó,* febrero, MADRID.
Rueda. *Galería Val i 30,* noviembre, VALENCIA.
Rueda. *Galería Juana de Aizpuru,* diciembre, SEVILLA.

1972

Realización de un importante conjunto de pinturas murales (con medidas 233 x 68 cm) y un tapiz (de 108 x 465 cm) que, con el título de **La luz**, se instalarán en cada una de las seis plantas del edificio central de Hidroeléctrica Española, construido por Miguel de Oriol.

La Galería Egam de Madrid presenta una amplia muestra de collages de Rueda: *Diez años de collages. 1962-1972.*

El Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias organiza en Santa Cruz de Tenerife la *Exposición Homenaje a Josep Lluís Sert* en la que participa Rueda.

Igualmente su obra se exhibe en diversas exposiciones colectivas en diversas ciudades de la península. En Lisboa y Segovia se pueden ver sus múltiples, en Altea participa en una exposición sobre el arte español contemporáneo y en la Galería Vandrés de Madrid se organiza la exposición *La Paloma,* en la que participa el artista. Su obra se muestra en la exposición que *Sobre el Barroco* organiza la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
Diez años de collages: 1962-1972. *Galería Egam,* febrero, MADRID.

1973

Realiza un relieve mural de granito (c. 94 x 1515 x 29 cm) en el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, creado en Madrid bajo el impulso de Eusebio Sempere y los ingenieros Fernández Calzón y Fernández Ordóñez, que lleva por título *Volumen, relieve, arquitectura*

Participa, con la Galería Juana Mordó, en la Feria de Basilea de este año. Con esta misma galería su obra es incluida en el *Homenaje a Manolo Millares,* fallecido en agosto del año anterior. Colabora también en otro homenaje, el realizado a Joan Miró por las galerías barcelonesas Adriá, Gaspar, René Metrás y Nova.

La Fundación Juan March muestra su *Arte 73: Exposición antológica de artistas españoles* en Sevilla y Zaragoza. Para el catálogo de dicha exposición escribe el pintor que *la obra del artista se origina siempre desde un sentimiento muy íntimo y personal. Y digo sentimiento con plena conciencia: para mi, sentimiento equivale a convencimiento. Valoro fundamentalmente el factor sensibilidad. El artista ha de ser consecuente consigo mismo, lo que quiere decir sincero.*

Antonio M. Campoy le incluye en el *Diccionario crítico del arte español contemporáneo* y en el que le vuelve a aplicar el calificativo de *novísimo simbolista*.

El poeta José Bornoy escribe en el diario *Sur* de Málaga, sobre la obra de Rueda que *el ritmo y su sentido están desnudos en una playa siempre dispuesta al uso abierto y poblado de la luz. El mar de fondo no interviene, pero se conmueve* (en el diario citado el día 7/I).

1974

Expone individualmente en la Sala Varron de Salamanca. Con ocasión de la muestra se edita un catálogo conteniendo textos de Raúl Chávarri, Enrique R. Panyagua y José Rodríguez Alfaro.

Herta Wescher le incluye en el libro *La historia del collage. Del Cubismo a la actualidad* que edita este año Gustavo Gili.

La exposición que, organizada por la Fundación Juan March, incluyendo obra de Rueda, se inauguró en 1973: *Arte 73: Exposición antológica de artistas españoles* prosigue su recorrido por diversos lugares de Europa. Entre ellos la Galería Marlborough en Londres, en París el Espace Pierre Cardin, la Academia Española de Bellas Artes de Roma y Zunfthaus sur Meisen en Zurich. La exposición se puede ver además en Barcelona (Salón del Tinell) y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL

Gerardo Rueda. *Galería Varron,* marzo, SALAMANCA.

1975

Rueda viaja este año a Amsterdam, junto a Gustavo Torner, Juan Antonio Vallejo Nájera y Fernando Zóbel.

William Dyckes le incluye en su *Contemporary Spanish Art,* editado este año en Nueva York por *The Art Digest Inc.*

Participa en la exposición *Pintores sin pintura* que organiza la Galería Skira de Madrid y en la que, con el título *Pintores constructivistas españoles,* se muestra en la Galería Kandinsky.

La obra de Rueda es incluida en la exposición organizada por la Fundación Juan March sobre *Arte español contemporáneo.* Esta muestra itinerará durante varios años por diversas ciudades españolas.

1976

Participa en la exposición que, dedicada al Informalismo: *La década informalista 1955-1964*, se celebra en Barcelona.

Igualmente participa en el *Primer Certamen Internacional de Artes Plásticas en Lanzarote* que se constituye el Museo de Arte Contemporáneo del Castillo de San José. A su inauguración acudirá Rueda junto a Vallejo Nájera reuniéndose con el arquitecto Juan Manuel Ruíz de la Prada.

1977

Es el año de inauguración del *Museo de L'Assegurada* o *Colección Arte del Siglo XX*, actual MACA, con la colección que Eusebio Sempere dona a la ciudad de Alicante y en la que se incluye una obra de Rueda.

Este año Rueda, Torner y Zóbel, viajan a la *Dokumenta* de Kassel de este año visitando diversas ciudades de Alemania y Austria, durante un periplo de quince días (entre el 31/VIII y el 14/IX).

Realización de decorados, junto a otros artistas, para el programa *Trazos* de Televisión Española, dirigido por Paloma Chamorro.

Expone individualmente en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla.

Participa en la exposición *Forma y medida en el arte español actual* en las salas de la Dirección General de Patrimonio, en Madrid. Para el catálogo de esta muestra Rueda escribe que *el artista ha de saber qué pinta, porque pintar es una elección. Por eso pintar es una toma de conciencia. Clarifico y califico al mismo tiempo. Quiero hacer una pintura evidente, clara y ordenada. Un espacio que se imponga por su simple presencia.* La exposición *Arte español contemporáneo* se muestra en la Fundación Juan March de Madrid.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL

Gerardo Rueda. *Galería Juana de Aizpuru,* febrero, SEVILLA.

1978

Participa en la exposición de *Homenaje a Cornell* que se celebra en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla. En el Museo de Arte Moderno de México, ciudad a la que Rueda se ligará en los noventa, se muestra su obra en una exposición sobre pintura española del siglo XX.

Tras casi treinta años de ausencia vuelve a participar en una exposición colectiva en la Sala Abril, sala en la que Rueda había expuesto por primera vez durante la década de los cincuenta.

Ilustrando un poema de Dámaso Alonso, *Elegía a un moscardón azul,* colabora con la exposición homenaje al poeta en el Club Urbis. *(Eso que viste desde mi ventana / eso es el mundo. / Siempre se agolpa igual luces y formas, / árbol, arbusto, flor, colina, cielo / con nubes o sin nubes, / y, ya rojos, ya grises, los tejados / del hombre. Nada más: siempre es lo mismo).*

El más lejano precedente de la serie de maderas grises tiene esta fecha. La madera gris facilita la alianza entre ironía y geometría que ya señalara Moreno Galván en 1969 en el texto ya citado *La última vanguardia y,* al cabo, el *mecanismo civilizado de sus argumentos irónicos* (en palabras del mismo crítico). Ironía que procede también de alusiones tan íntimas como certeras.

1979

Rueda y Zóbel viajan este año, junto a Vallejo Nájera, a Berlín. Entre el 2 y el 8 de julio visitan los museos de esta ciudad.

De *arte abstracto y severo* califica Julián Gállego la pintura de Rueda en el texto del catálogo de la exposición *Arte español contemporáneo* organizada por la Fundación Juan March de Madrid.

Se le incluye en el *Petit Larousse de la Peinture* señalando como constantes en su obra: *discreción, mesura, equilibrio, sentido del espacio* (editado por Lidrairie Larousse en París, volumen II, página 1.631).

En el mes de octubre expone en la galería Hilde Müller de Winterthur.

La Galerie Jacob, de París, organiza un *Homenaje a Chardin* incluyendo obra de Rueda.

Participa en varias exposiciones organizadas por la Galería Theo, galería del artista en la década de los ochenta: *Pequeño formato internacional, Vanguardia abstracta española* y *Otra dimensión.*

La revista *Guadalimar* dedica el especial número treinta y seis al artista, incluyendo un texto de José Hierro y una entrevista de Manuel Conde. En dicha entrevista, Rueda declara que *en cada obra yo hago el cuadro que quiero, sin pensar en su posible promoción ni en el impacto que pueda producir en los demás. Klee, Kandinsky, no hicieron nunca la más mínima concesión.*

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
Gerardo Rueda. *Galería Hilde Müller,* octubre, WINTERTHUR.

1980

Es entrevistado por Paloma Chamorro en el programa *Imágenes* de Televisión Española.

Exposición individual en la Galería Theo de Madrid, sala habitual del artista desde el pasado año. Los textos de Helmut Kruschwitz y Enrique R. Panyagua sirven de introducción al catálogo. En el texto del primero se anota la proximidad del artista, en algunos momentos, con el arte minimal o el Movimiento Zero: *Si Gerardo Rueda confiesa que sus trabajos surgen de un profundo sentimiento e impresión personal, esto sólo puede entenderse en cuanto que ellos solos, en su singular existencia corporal actúan en las personas sin el gravamen del acento personal de su forma de realización y creación. Surge así entonces una nueva relación entre contemplador y obra de arte. El objeto como campo de fuerza artística se comunica al contemplador directamente intentando de esta forma despertar sensaciones en él. La cuestión, sin embargo, acerca de la belleza de su aspecto carecen de sentido en una obra de arte que en su desnudo «estar-ahí» se hacen presente.*

En *El País* (1/III) escribe Francisco Calvo Serraller la crítica a la exposición del artista en la Galería Theo, con el título *La sabia elegancia de Gerardo Rueda.* En él destaca, sobre el artista, que su *inserción en el movimiento de la pintura abstracta española se realiza mediante un proceso de áscesis, que filtra lo superfluo hasta alcanzar la máxima concentración expresiva del objeto reducido a lo esencial, a pura evidencia: objeto revelado.*

La revista *Guadalimar,* en su número cuarenta y nueve de febrero-marzo de este año, dedica un extenso artículo al artista.

El Museo de Bellas Artes de Caracas organiza una gran exposición dedicada a la vanguardia española del siglo XX: *De Picasso a nuestros días,* incluyendo obra de Rueda.

Participa en el homenaje al doctor Marañón, organizado por la Galería Rayuela de Madrid.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
Gerardo Rueda. *Galería Theo,* febrero, MADRID.

1981

En Barcelona, en la Galería Theo, se exhibe la obra de Rueda.

Con ocasión de esta muestra, escribe Daniel Giralt-Miracle un extenso artículo en *Avui* (25/VI) con el título *L'ordre d'una estètica.* Escribe el crítico que *podríamos pensar nos hallamos frente a un constructivista puro o un racionalista insensible. Por el contrario Gerardo Rueda afirma: Creo que hay imágenes que pueden hacer latir el corazón, que hay volúmenes pintados que son tan reales que nos hacen respirar hondo, que marcan un ritmo de pulsaciones que dan al hombre fuerza, paz, paciencia y alas.*

El crítico define a Rueda, en el artículo citado, como *buen constructor como los cubistas, manipulador de las formas libres, como los abstractos, delicadísimo collagista y maestro de la armonía y del todo, Rueda es sobre todo un poeta de las formas desnudas, un músico de los colores bien equilibrados.*

Entre las once exposiciones colectivas que cuentan con obra de Rueda, destacan los homenajes a Picasso organizados por la Galería Tórculo de Madrid y la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

Es artista invitado al *Premio Cáceres 1981* convocado por la Diputación Provincial de Cáceres y la Institución Cultural *El Brocense,* celebrado en la Casa de los Caballos de Cáceres.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
Gerardo Rueda. Obra reciente. *Galería Theo,* enero, BARCELONA.

1982

Exposición del artista, junto a Luis Gordillo, en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y en Son Servera (Mallorca).

Participa en *Arco* 82 con la Galería Theo de Madrid. El Museo Municipal de Madrid organiza la exposición *Escultura abstracta* que incluye obra del artista. La Fundación Juan March selecciona obra de Rueda para la exposición *Pintura abstracta española, 1960-1970.*

EXPOSICIONES INDIVIDUALES
Rueda y Gordillo. *Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz,* marzo, TENERIFE.
Rueda. *Sa Pleta Freda, Son* Servera, MALLORCA.

1983

Realiza el montaje de la exposición *Goya. Obras maestras en las colecciones madrileñas* en las Salas del Museo del Prado.

Sobre el proceso creativo de Rueda escribe Julián Gállego, en el catálogo editado este año por la Fundación Juan March con el título *Arte abstracto español en la colección de la Fundación Juan March* que *todo ello, en su pura sencillez, ha de estar basado en una realización impecable, de la que todo el temblor de la mano ha huido. Es una construcción que parece realizada por una máquina: una máquina, eso sí, pensante y reflexiva, de gran sensibilidad.*

El Banco Exterior de España organiza la exposición *Con Sempere,* como homenaje a este pintor, incluyendo obra de Rueda. Rueda participará siempre en las exposiciones de homenaje al de Onil: en la galería Brita Prinz de Madrid en 1988 y en 1995 en las galerías Rayuela y Quorum de Madrid.

Participa igualmente en *La experimentación en el arte,* organizada por el Centro Cultural Conde Duque de Madrid y en la exposición conmemorativa de los quince años de la Galería Theo de Madrid.

Una importante selección de su obra gráfica se incluye en la exposición *Grabado abstracto español* que, y desde esta fecha, itinerará varios años por España.

1984

Colabora con el programa de Televisión Española *Mirar un cuadro,* escogiendo la obra de Durero *Adán y Eva* del Museo del Prado.

Comienzo de la serie *La elegancia social de la madera,* coincidente con un importante conjunto de bodegones o relieves de madera teñidos mediante veladuras. Se trata de un conjunto de obras en las que no se halla lejos el eco morandiano y del que es buen ejemplo la obra "Natural", presente en la exposición.

A petición de la revista *Actual* realiza una obra de homenaje a Joan Miró fallecido a finales del pasado año.

Es incluido dentro del suplemento *Art in Spain-Art in America,* editado este año.

El libro *Pintura naif española (Colección Vallejo-Nájera)* es realizado bajo su dirección y editado por el Banco de Bilbao.

Encargo de una importante escultura para el vestíbulo de acceso a un edificio de oficinas en Madrid *(Seguros Aón Gil y Carvajal, S. A.)*.

Es el año del fallecimiento, en junio, de su gran amigo Fernando Zóbel. Participa en los homenajes a éste organizados por las Galerías Cuatro y Theo de Valencia.

El Centro Cultural Conde Duque organiza una exposición de escultura en la que se incluye obra de Rueda, ésta se encuentra también en la exposición que, en homenaje a Juana Mordó, se desarrolla en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, así como en la *Aproximación a la pintura abstracta* que se muestra en el Palacio de Cristal de la Casa de Campo de Madrid.

1985

Exposición individual del artista en la Galería Theo de Madrid en la que se reúnen principalmente pinturas, tanto de las llamadas maderas grises como de obras de la más depurada construcción y collages.

Exposición antológica de la obra de los últimos treinta años de la creación del artista *(Colección particular: Treinta años de pintura):* en Granada (Centro Cultural Manuel de Falla y Galería Palace), Córdoba (Salas del Ayuntamiento y Posada del Potro), Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo), Cuenca (Galería Granero) y Salamanca (Galería Varron). La exposición es comisariada por José Ramón Danvila y Alfonso de la Torre. Será el inicio de la colaboración de este ultimo critico con Gerardo Rueda, que durará hasta su muerte en 1996, comisariando la mayor parte de sus exposiciones desde esta fecha. Ese año será designado su albacea testamentario.

Participa en numerosas exposiciones sobre arte contemporáneo en diversas ciudades españolas, entre ellas en la organizada en el Centro Cultural Manuel de Falla: *La vanguardia española contemporánea.*

Participa en la carpeta editada por la Fundación Juan March en homenaje a Fernando Zóbel. Su ejemplar se titula: *Homenaje a la alegría de pintar.*

La Galería Palace de Granada edita el *XIV Portfolios de Palace*, realizado por Rueda.

No es casual que un músico, Luis de Pablo, escriba la introducción al catálogo de la exposición del artista en la Galería Theo, ni que escriba que la pintura de Rueda es *frecuentemente musical*, a la par que muestra su admiración por *la capacidad de un artista profundo para evolucionar desde un lenguaje propio, perfectamente definido, hacia terrenos desconocidos, conservando así la necesaria dosis de aventura, pero sin jamás abdicar de la perfección.*

La crítica a dicha exposición de Francisco Calvo Serraller en *El País* del 16/II llevaba por título *La esencia de lo sensible,* y en ella el crítico destacaba la trayectoria de Rueda como *abierta y viva*, *que no se recluye en la mera confirmación de los indudables valores adquiridos, sino que los activa y tensa en pos de nuevas experimentaciones. En el tipo de artista cerebral y analítico que es Gerardo Rueda, dotado de una sensibilidad distinguida, este matiz tiene su importancia, porque supone, a la vez, el despliegue de nuevos y más sutiles mecanismos creativos y la depuración manierista de efectos que, en su caso, puede rozar la más sublime destilación de la esencia de lo sensible.*

En declaraciones a *El Correo Español-El Pueblo Vasco* del 17/lV señala Rueda que *juego con el dramatismo de los colores extremos: blanco, negro y rojo.*

En la exposición de Theo hallamos, entre otros, cuadros como **La tabla de lavar, El vuelo, Madera gris con amarillo, blanco y negro** (este último en la colección del Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca), o la serie **La elegancia social de la madera**.

Con ocasión de la exposición antológica que itinera durante este año y parte del próximo, se edita un importante catálogo incluyendo textos de J. Eduardo Cirlot, J. Ramón Danvila, Carmen Laffón, Eduardo Quesada y Alfonso de la Torre.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Gerardo Rueda. *Galería Theo,* febrero, MADRID.
Gerardo Rueda: Treinta años de pintura. *Galería Granero,* septiembre, CUENCA.
Gerardo Rueda. *Galería Varron,* octubre, SALAMANCA.
Gerardo Rueda: Collages. *Galería Palace,* noviembre, GRANADA.
Gerardo Rueda: Colección particular (treinta años de pintura). *Centro Cultural Manuel de Falla,* noviembre, GRANADA.

1986

Recibe, mediante concurso, el encargo de realizar una pintura mural para la sede de la Embajada de España en Riad.

Por encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca realiza la placa conmemorativa de la fundación de dicha Semana. La Editorial Gomares de Granada utiliza una de sus obras en la portada de un texto de su colección jurídica.

Sobre la realización de collages escribe el artista en el catálogo de la exposición *Pintar con papel,* celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que es *verdadero momento de creación, no hay una adecuación exacta a un constructivismo demasiado racional ni, por otra parte, a un espacialismo radical. Como siempre intento podar, para terminar en lo esencial.*

Este año expone, de modo individual, en la Galería Estampa de Madrid, un conjunto de obras bajo el título *Bodegones.* Un poema de Juan Ramón Jiménez (*Cuarto. ¡Qué quietas están las cosas!*) sirve de introducción al catálogo escrito por Alfonso de la Torre. La exposición, que reúne una veintena de bodegones (esculturas y relieves de madera, en su mayor parte), tendrá amplio eco en la crítica y en el mundo pictórico.

La exposición antológica del artista, que comenzara su recorrido el pasado año, termina éste en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Este mismo año participa en *Arco 1986* y su obra es expuesta individualmente en Winterthur (Galería Hilde Müller), Valladolid (Galería Carmen Durango) y Zaragoza (Sala Luzán).

Participa en el Pabellón español de la II Bienal Internacional de El Cairo. Igualmente, y entre otras, en la exposición que, dedicada al cubismo, organiza la Facultad de Bellas Artes de Madrid. La Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Facultad de Bellas Artes de Castilla-La Mancha, organizan la exposición *La geometría del arte,* incluyendo obra de Rueda. También se exhibe obra del artista en la muestra que, sobre la colección del Doctor Amos Cahan quien había comenzado a coleccionar en 1960 pintura española, es expuesta en la Fundación Juan March, en Madrid y diversas ciudades españolas hasta 1987.

La Sala Luzán edita una importante monografía con selección de textos críticos sobre la obra de Rueda (V. Aguilera, E. Asins, J. E. Cirlot, entre otros).

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Gerardo Rueda: Colección particular (treinta años de pintura). *Salas del Ayuntamiento y Posada del Potro,* enero, CÓRDOBA. *Museo de Arte Contemporáneo,* febrero, SEVILLA.
Bodegones, 1985-1986. *Galería Estampa,* marzo, MADRID.
En la tinta plana. *Arco 1986. Stand 113,* abril, MADRID.

Gerardo Rueda. *Galería Hilde Müller,* agosto, WINTERTHUR.
Gerardo Rueda. *Galería Carmen Durango,* octubre, VALLADOLID.
Gerardo Rueda. *Sala Luzán,* noviembre, ZARAGOZA.

1987

Conferencia-coloquio sobre la obra del artista organizada por el Ateneo de Salamanca.

Diseño del cartel y catálogo de la XXVI Semana de Música Religiosa de Cuenca.

Realiza la remodelación de las salas del Museo de Santa Cruz de Toledo para la instalación de los fondos de los siglos XVI y XVII de la Colección del Banco Hispano Americano.

Es nombrado consejero de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

Por encargo de la Fundación Isaac Albéniz realiza la escultura *Homenaje a Arthur Rubinstein (El fín de Europa)* con ocasión de la exposición de homenaje al músico.

Recibe, del Ministro de Trabajo y Seguridad Social, el encargo de la confección de un grabado con destino a la colección *Arte y Trabajo.* El grabado realizado (**Palace**) servirá de portada al texto *El diseño en los Estados Unidos* editado también por el Ministerio de Trabajo en su Colección Historia Social.

Dona sus fondos de obra gráfica, hasta esta fecha, a la Biblioteca Nacional de Madrid.

Con ocasión de la conferencia-coloquio de Salamanca, celebrada este año, el artista declara que *he de seleccionar lo que me interesa, y lo demás dejarlo.*

El catedrático y poeta Enrique R. Panyagua edita *Varia silva* (Ediciones Ceme) y escribe que *Gerardo Rueda siente a veces / la alegría de Klee en el puerto de Túnez: soy pintor. / Blanco y yo somos uno / Yo soy el blanco, el negro y el viviente rojo. / Aquí no se avasalla con el bruto momento. / Se convoca a mirar lo que no está de paso. / Se ha retenido lo fugaz / y sólo quedan / vinos bien asentados / y la verdad desnuda.*

La revista *Nuevo Estilo* encarga al artista la confección de una escultura con destino a la entrega de sus premios de diseño de este año. Por su parte, de la Fundación Juan March, recibe el encargo de realizar el múltiple *Moderno.*

El Ayuntamiento de Madrid dedica una exposición retrospectiva a los collages de Rueda, desde los años sesenta hasta la fecha. Su obra se exhibe individualmente, además, en la Galería Joan Oliver Maneu, de Palma de Mallorca; Galería Peironcely, de Madrid y en la Galería Fúcares en Almagro.

Entre la veintena de exposiciones colectivas en las que se incluye este año obra de Rueda, destaca la realizada en la Galerie Arnoux de París con el título: *Géométrismes, Art Abstrait 1910-1960.*

Su obra se incluye en *Naturalezas españolas (1940-1987)* exhibida en el Centro de Arte Reina Sofía y en diversas ciudades españolas en 1988.

Participa en la edición de *Arco* de este año y en las exposiciones que, sobre arte contemporáneo español, organiza la Fundación Juan March en diversas ciudades españolas.

La Facultad de Bellas Artes de Castilla-La Mancha organiza *Maestros contemporáneos* en la que se incluye obra de Rueda. También participa en la muestra que conmemora, en Zaragoza, el XXV Aniversario de la Sala Luzán.

Con ocasión de la exposición organizada por el Ayuntamiento de Madrid en su Centro Cultural Chamartín, se edita el catálogo *Gerardo Rueda (El collage)*. Escribe el crítico José Ramón Danvila el texto *La belleza de la materia,* como introducción al catálogo de esta exposición. Destaca en él que *la obra más reciente de Gerardo Rueda es la de un creador que ha llegado al momento esplendoroso y envidiable de la plenitud, y* añade que el pintor *en su amor por lo cotidiano y simple, convierte los despojos en reliquias y lo hace porque reflexiona y nos hace reflexionar sobre ellos.*

Los diseños del arte, dentro de la *Biblioteca Maneu* edita un libro sobre el artista con texto de Francisco Calvo Serraller.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES
Obra reciente. *Galería Joan Oliver «Maneu»,* abril, PALMA DE MALLORCA.
El orden sensible. *Galería Peironcely,* junio, MADRID.
Obra reciente. *Galería Fúcares,* septiembre, ALMAGRO.
El collage. *Centro Cultural Chamartín. Ayuntamiento de Madrid,* noviembre, MADRID.

1988

El número seis de la revista *ConDados de Niebla,* editada en Huelva, presenta en su portada un *collage* del artista.

Camilo José Cela prologa la carpeta *Homenaje a Torres Quevedo* que es presentada por José García Nieto y que incluye una obra de Rueda.

Recibe el encargo de la ejecución del proyecto de realización, de las vidrieras de la nave central de la Catedral de Cuenca, agrupadas bajo el título *De la Tierra al Paraíso.* A esta tarea se dedicará, con intensidad, durante el siguiente lustro.

La Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha dedica una amplia exposición al artista en las salas Alonso de Ojeda y Galería Granero. Exposición individual en la Galería Arteunido de Barcelona.

Participa en *Arco 1988* con varias galerías. Su obra es incluida dentro de la exposición que, sobre la década 1955-1965, organiza María de Corral en la Fundación Caja de Pensiones y que lleva por título *Pintura española: Aspectos de una década (1955-1965).*

Sus *collages* son incluidos en la exposición *Papiers collés* organizada por la Universidad de Valencia. Numerosas exposiciones en España y extranjero prestan atención continuada a su producción gráfica. Así, en Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Centro Cultural Conde Duque y Calcografía Nacional muestran, entre otros, sus trabajos. Igualmente su obra gráfica es exhibida, entre otros lugares, en Túnez y Guatemala.

Participa en la exposición que, sobre la Alhambra, organiza la Caja General de Ahorros de Granada, en esta provincia y en Madrid.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES
Obra reciente. *Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Galería Granero. Sala Alonso de Ojeda,* enero, CUENCA.
Gerardo Rueda. *Galería Arteunido,* octubre, BARCELONA.

1989

La Caja de Madrid organiza, con motivo del sesquicentenario de la entidad, la más amplia exposición antológica dedicada al artista hasta la fecha, comisariada por Alfonso de la Torre. En la Casa del Monte de Madrid se exhiben ciento cincuenta obras desde los años cuarenta hasta la fecha en un montaje dirigido por Gustavo Torner quien escribe en el catálogo un breve pero intenso texto. El catálogo es realizado por los hermanos Blassi. La Galería Estampa de Madrid, casi a la par, presenta una exposición dedicada a los *collages* con sobres de Rueda.

También en Toledo se exhiben individualmente sus obras en la Galería Tolmo.

Participa, entre otras muestras colectivas, en la exposición que sobre los años 1950 a 1965 se exhibe en París, organizada por Juan Manuel Bonet en el centro de arte Artcurial: *Espagne-Arte Abstracto, 1950-1965,* así como en la dedicada a la *Historia del arte geométrico en España* (Centro Cultural de la Villa de Madrid). El catálogo de la primera exposición contiene un texto de Bonet, *Une génération abstraite,* en el que destaca la importancia de la llamada "vertiente lírica" en la generación abstracta española,

entroncando con lo expuesto décadas atrás por Juan Antonio Aguirre.

Sus tapices son expuestos en la Fundación Rodríguez Acosta y en la Caja de Ahorros de Sevilla (en 1990 se exhibirán en la Galería Egam de Madrid).

La Galería Edurne celebra sus veinticinco años incluyendo obra de Rueda en su exposición; idéntico aniversario cumple la Galería Juana Mordó, galerista y amiga del artista entre los años sesenta y setenta, mostrándose una selección, en la que se exhibe obra del artista, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

La Galería Estampa edita un catálogo en torno a los *collages* del artista. El texto, *Sobre (el) collage* es escrito por Alfonso de la Torre.

Por encargo de la Fundación Amigos del Museo del Prado realiza el diseño de la edición de *El martirio de San Bartolomé,* sobre esta pintura de Bernardo Cavallino.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Gerardo Rueda. Exposición retrospectiva. 1944-1989. *Casa del Monte. Caja de Madrid,* mayo-junio, MADRID.
El sobre. *Galería Estampa,* junio, MADRID.
Obra sobre madera, collage y obra gráfica. *Galería Tolmo,* TOLEDO.
One-Man Show. *Interarte. Stands 131-133. Galería Greca,* noviembre, VALENCIA.

1990

Eel Museo de Cholet incorpora la obra **Homenaje al informalismo** (1967) a su colección. Igualmente la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha integra la obra **Presencia** (1988) en su fondo de arte contemporáneo.

Conferencia del artista en el Museo del Prado dentro del ciclo *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado* con el título *Mis flechazos en el Prado,* dentro de un ciclo organizado por Francisco Calvo Serraller en colaboración con la Fundación de Amigos del Museo del Prado Dicha conferencia será editada posteriormente por Ediciones Mondadori. Rueda había colaborado, desde los inicios, con la Fundación de Amigos del Museo del Prado para la que creara su logotipo.

Su obra es expuesta de modo individual en Madrid (Galería Elba Benítez), Palma de Mallorca (Galería Joan Oliver *Maneu) y* Barcelona (Galería Greca). Una importante colección de obra gráfica *(Serie Diez más Seis)* se edita y exhibe en la Galería Estiarte de Madrid.

Participa en la exposición que, dedicada a la década de los sesenta, organiza la Comunidad Autónoma de Madrid.

Junto a Sempere y Farreras su obra es exhibida en la Galería Juan Gris de Madrid.

El Centro Atlántico de Arte Moderno organiza la exposición *Arte internacional en las colecciones canarias* en la que se exhibe obra de Rueda. Igualmente en Dublín se muestra en la Colección del Banco Hispano Americano.

Diversas exposiciones sobre la obra realizada utilizando como material el papel en la galerías Greca, de Barcelona, y Rayuela, de Madrid.

Juan Manuel Bonet escribe el texto *Papier collé para Gerardo Rueda* sobre la obra gráfica de Rueda (Ediciones Estiarte). José Hierro presenta la exposición en la Galería Elba Benítez. Dicho texto es reproducido en los catálogos de la Galería Joan Oliver *Maneu* (junto a otro de José María Miró-Llull) y Galería Greca (acompañado de uno de Bernard Fauchille, director en esta fecha del citado Museo de Cholet).

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Obra reciente. *Elba Benítez Galería,* octubre, MADRID.

Interarte. *Galerías Benlliure, Greca y Punto,* noviembre, VALENCIA.
Obra reciente. *Galería Joan Oliver Maneu,* noviembre, PALMA DE MALLORCA.
Obra reciente. *Galería Greca,* diciembre, BARCELONA.
Serie Diez más Seis. *Galería Estiarte,* diciembre, MADRID.

1991

La Colección Arte Contemporáneo adquiere varias obras de Rueda de los años 1950-1960 para sus fondos.

Una importante exposición retrospectiva, incluyendo obras desde 1946, comisaríada por Alfonso de la Torre recorre, partiendo de la capital, diversas localidades de Alicante: Denia, Villena y Elche.

El Banco Zaragozano organiza una importante exhibición de la obra reciente del artista, incorporando fondos de éste a su colección.

La obra de Rueda es exhibida en la exposición que, sobre la década de los cincuenta organiza la Comunidad de Madrid. Igualmente se incluye su obra en la muestra de la Colección Arte Contemporáneo en Zaragoza (en 1992 se exhibirá en Barcelona).

En la feria de arte gráfico *Art Grafic,* celebrada en las Reales Atarazanas de Barcelona, su obra gráfica ocupa varios stands expositivos.

El Museo del Prado expone obra gráfica de doce artistas contemporáneos editada por la Fundación de Amigos del Museo del Prado incluyendo obra de Rueda. Igualmente participa en el homenaje que a Camilo José Cela dedica el Ayuntamiento de Madrid en el Centro Cultural Conde Duque. Es también el veinticinco aniversario de la inauguración oficial del Museo de Arte Abstracto Español, editándose una carpeta de obra gráfica en la que participa Rueda.

Su obra es incluida en la exposición *Vanguardias artísticas en Córdoba* que organiza la Caja de Ahorros Provincial de Córdoba.

Victoria Comballa realiza el texto *El ilimitado microcosmos* para el catálogo de la exposición del artista en el Banco Zaragozano. Por su parte, la Caja de Ahorros Provincial de Alicante edita un catálogo con una visión retrospectiva de la obra de Rueda que incluye una selección de textos críticos.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Una aproximación retrospectiva. Pinturas, esculturas y collages desde 1946. *Caja de Ahorros Provincial de Alicante,* enero a abril, ALICANTE, DENIA, ELCHE y VILLENA.
Obra reciente. *Banco Zaragozano,* marzo, ZARAGOZA.
Serie Diez más Seis. *Galería Viciana,* diciembre, VALENCIA.

1992

Tras obtener el primer premio en un concurso restringido recibe el encargo de realizar las dos puertas de acceso al Pabellón de España en la Exposición Universal de Sevilla. El proyecto ganador lleva por título *Desde Sevilla en la mirada de Paul Klee.* Las puertas tienen unas medidas de 285 x 285 cm. (puerta de acceso al recinto) y 500 x 300 cm (puerta de acceso al edificio del Cubo). Francisco Calvo Serraller escogerá en el año 2001 esta obra como una de las obras de arte más significativas realizadas en el arte español en los últimos decenios: *obra de plenitud de un artista elegido en la Expo de Sevilla para simbolizar la apertura española a nuevas corrientes.* En su descripción escribe Antonio Bonet Correa: *su composición lineal de rectángulos diferentes como ensamblados, tanto por su textura y las sombras que proyectan en la superficie total de la puerta, evocan los antiguos batientes de las mezquitas e iglesias de Andalucía. Al aplicar la geometría sensible, de relieves planos, que con la luz adquieren la vida, Rueda juega con un elemento tradicional. A ello*

añade la pátina y el aire polvoriento de las viejas puertas que el tiempo ha ido oxidando y decolorando (...) Rueda ha querido expresar todo el sentido del umbral mágico que tiene toda puerta monumental. (*ABC* del 24/X/1991, en la p. 148). Las puertas se confeccionaron con bronce y acero cortén.

También este mismo año obtiene el primer premio en otro concurso restringido. Se trata de la realización de dos relieves-mural para el edificio de la Agencia Estatal de Administración Tributaria del Ministerio de Economía y Hacienda. Los murales, de bronce fundido y chapa y con medidas 160 x 160 cm. y 135 x 160 cm. llevan por título *La Moneda, el Tiempo y su Laberinto* en homenaje a Jorge Luis Borges.

Realiza los decorados de una sección del programa de Televisión Española *De par en par.*

Participa en el ciclo de conferencias organizado por el Ministerio de Educación y Ciencia. La conferencia lleva por título: *Cómo se actúa en la realización estética de un ambiente.*

Su obra es expuesta de modo individual en Madrid (Galerías Afinsa-Almirante y Juan Gris), Sevilla (Galería Félix Gómez) y Alcoi (Centro Municipal de Cultura) . El catálogo de la Galería Afinsa cuenta Textos de J. A. Aguirre y Francesc Miralles. Del texto del catálogo de la exposición en Sevilla es autor José Ramón Danvila y lleva por título *El momento de la libertad.*

Por invitación de la Ville de Châteauroux y la asociación *Amicale des Beaux Arts* una importante visión retrospectiva de la trayectoria de Rueda es expuesta en la Abadía de *Les Cordeliers* comisariada por Alfonso de la Torre.

Entre otras exposiciones colectivas participa en el homenaje a José Caballero organizado por el Ayuntamiento de Las Rozas. Su obra es incluida igualmente en la exposición organizada en el Pabellón de España en la Exposición Universal de Sevilla: *Pasajes. Actualidad del arte español.*

Con texto introductorio del profesor Alfonso E. Pérez Sánchez se muestran en la Galería Juan Gris sus bodegones, en gran parte realizados este año. Escribe Pérez Sánchez que *Rueda consigue detener el tiempo, cristalizar el aire y la luz, y convertir un modesto objeto encontrado en pieza imprescindible de una perfecta construcción que se nos ofrece, a la vez, con la claridad inmóvil de una formulación matemática y el misterioso latido fugitivo del poema.*

El Ministerio de Cultura egipcio le entrega la medalla de honor de la IV Bienal de Arte de El Cairo, a la que el artista había sido invitado.

La Galeria Jorge Mara realiza la exposición: *Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Fernando Zóbel. Obra de los años sesenta.* Juan Manuel Bonet realiza para el catálogo el texto *Tres artistas juntos.*

Ediciones Guadalimar dedica un número monográfico de sus cuadernos a la obra de Rueda. Bernard Fauchille y Michel García analizan la presencia de Rueda en el mundo artístico francés desde los inicios de los años cincuenta.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Obra reciente. *Galería Afinsa-Almirante,* marzo-abril, MADRID.
Obra reciente. *Galería Félix Gómez,* abril-mayo, SEVILLA.
Exposition antologique: Rueda. *Amicale des Beaux Arts, Abadía de Les Cordeliers, Châteauroux,* noviembre y diciembre, CHÂTEAUROUX.
Bodegones, **1992.** *Galería Juan Gris,* diciembre-enero, MADRID.
Pintar amb paper, dibuixos i collages des del 1949. *Centro Municipal de Cultura,* diciembre-enero, ALCOI.
IV Bienal de Arte. *Pabellón de Honor,* EL CAIRO.

1993

Realizado por Alfonso de la Torre, por encargo del Museo de Bellas Artes de Bilbao y con presentación de Juan Carrete, director de la Calcografía Nacional y texto de Juan Manuel Bonet se edita el catálogo completo de su obra gráfica, que recoge la producción gráfica del artista, más de un centenar de estampas, realizadas desde 1964. Su obra se muestra además individualmente en Córdoba, Valencia, Castellón y Madrid.

Participa en la exposición inaugural de la parisina Galerie Thessa Herold, *Au rendez vous des amis,* galería en la que expondrá junto a Cesar Domela en 1994. Igualmente su obra se muestra, colectivamente, en la exposición *Las edades del hombre (el contrapunto y su morada)* que se exhibe en la Catedral de Salamanca.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Rueda. Obra reciente. *Caja de Ahorros Provincial de Córdoba,* CÓRDOBA.
Rueda. Pinturas y collages. *Galería Rosalía Sender,* VALENCIA.
Rueda. Obra reciente. *Galería Tretze,* CASTELLÓN.
Rueda. Obra gráfica completa, 1964-1993. *Museo de Bellas Artes de Bilbao,* BILBAO.
Rueda. *Galería BAT,* MADRID.

1994

En *Arco* 94 se presenta su suite de grabados *Recuerdos de Samarkanda* que edita la Galería Estiarte y que incluye un texto de presentación de Manuel Vicent. Su obra gráfica se muestra este año en las Galerías Joan Prats de Barcelona y Zaragoza Gráfica.

Juan Manuel Bonet realiza la más amplia monografía sobre Gerardo Rueda: *Rueda* y que edita La Polígrafa. De dicho libro se edita una versión francesa en 1995 que presenta *Cercle d'Art* y una inglesa.

Este año se inicia la exposición *Rueda, una visión-Trayectos* que se inaugura en Tecla Sala de Barcelona. En junio esta muestra se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo y posteriormente se desplazará, de modo itinerante, y hasta 1997 por los principales museos nacionales de América del Sur.

La Galerie Thessa Herold de París presenta la exposición *Rueda-Domela* cuyo catálogo es escrito por Marie-Odile Briot.

Siendo seleccionado este año por Miguel Fernández-Cid su obra se muestra en el *XIV Salón de los Dieciséis.* Con ocasión de su selección a este Salón, Gerardo Rueda realiza la serie de pinturas que titula **Pasión y Estilo**, dos de las cuales se presentan en la exposición (la II y la IV). Se trata de pinturas en las que a modo de par Rueda presenta, que no opone, de modo sí vindicativo, la "pasión", representada por elementos extraídos del mundo más caótico de su taller con el "estilo" o creación pictórica ordenada y construída. Rueda declara siempre que estas obras representan una buena síntesis de lo que ha sido su quehacer hasta esta fecha.

Este mismo año Rueda realiza dos donaciones: la de sus fondos de obra gráfica a la Biblioteca Nacional de Madrid, tras la anterior realizada en 1987, y la de varios dibujos y collages al gabinete de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Gerardo Rueda escribe los textos: *Cien años de vanguardia* y *Saber ver el Arte.*

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Obra gráfica. *Galería Estiarte, Arco 1994*, MADRID.
Collages i obra gravada. *Galería Joan Prats***,** BARCELONA.
Recuerdo de Samarkanda. *Galería Estiarte*, MADRID.
Rueda, una visión-Trayectos. Tecla Sala, BARCELONA. *Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo*, MÉXICO.

Rueda-Domela. *Galerie Thessa Herold*, PARIS.
Rueda, obra gráfica. *Galería Zaragoza Gráfica*, ZARAGOZA.

1995

Es nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, recibiendo la noticia en Colombia, país al que asistía a la inauguración de su exposición *Trayectos*. Comienzo de los preparativos de su discurso que no llegará a leer. Su título era: *Verdad y tamaño en el arte contemporáneo actual* o *El arte y la cultura de la(s) referencia(s).* Algunos apuntes existentes de dicho discurso son publicados en 1999 en su libro póstumo *Gerardo Rueda, Escritos y Conversaciones,* que edita el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con recopilación de Alfonso de la Torre. En dichos textos arremete contra el gran format escultórico.

La Asociación de Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía edita un grabado de Rueda. Este año su obra gráfica se muestra en el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid y en el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella.

Rueda termina un importante relieve de chapa metálica por encargo de la Comunidad de Madrid. Dicho relieve (550 x 800 cm.) se instala en el Centro de Especialidades Industriales y Tecnológicas de la Comunidad de Madrid.

Serge Fauchereau presenta en el Instituto Cervantes de París el libro *Rueda* de Juan Manuel Bonet editado en Francia por *Cercle d'Art.*

La exposición *Trayectos* viaja desde México donde se inaugurara en 1994 hasta los Museos de Arte Moderno de Bogotá, Museo de Arte Moderno de Medellín, Museo de Arte Moderno La Tertulia, en Cali, y Centro Cultural Avianca, en Barranquilla. Las exposiciones se inauguran con la presencia del artista.

Numerosas exposiciones individuales de carácter retrospectivo en diversas ciudades españolas, entre otras, en Zaragoza (Ibercaja y Museo Camón Aznar) y Logroño (Sala Amós Salvador) de la antológica *Gerardo Rueda. Obras (1955-1995)*. Una selección retrospectiva de sus esculturas, realizada por Alfonso de la Torre, se muestra en el Museo Juan Barjola de Gijón.

Rueda escribe los textos: *Manuel Rivera, Washington Barcala: la presencia de las cosas leves* y *Geometrías de la sinrazón.*

EXPOSICIONES INDIVIDUALES
Obra gráfica. *Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*, MADRID.
Espacio en el Espacio. *Museo del Grabado Español Contemporáneo*, MARBELLA.
Esculturas. *Museo Juan Barjola*, GIJÓN.
Gerardo Rueda. Obras (1955-1995). *Centro de Exposiciones y Congresos, Ibercaja* y *Museo Camón Aznar*, ZARAGOZA y *Sala Amós Salvador,* LOGROÑO.
Trayectos. *Museo de Arte Moderno de Bogotá. Museo de Arte Moderno de Medellín. Museo de Arte Moderno La Tertulia,* CALI *y Centro Cultural Avianca,* BARRANQUILLA.

1996

Continúa la itinerancia de la exposición retrospectiva de Rueda *Trayectos* inaugurada en México en 1994 y mostrada en 1995 en los principales museos de Colombia. Este año se inaugura en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (MACCSI), Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en Rosario y Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Coincidiendo con la exposición en este museo la Dan Galería de São Paulo muestra una selección de su producción.

Serge Fauchereau realiza el comisariado de la exposición retrospectiva de Rueda en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, en cuya, sala Julio González se inaugura el 28 de marzo. Con ocasión de esta exposición el comisario sugiere a Rueda la creación de una imagen final de la exposición que sirva de colofón a la misma. Rueda construye, tras varias visitas a las chatarrerías de Arganda del Rey, en especial la chatarrería Evencio Niño, el **Gran Relieve**. A esta labor dedica, con entusiasmo, sus horas de trabajo del invierno de 1995 y la gélida primavera de este año. A la par que realiza este relieve realiza un pequeño conjunto de tres esculturas y un pequeño relieve metálico.

Este año Gerardo Rueda había escrito los textos: *Balthus y sus lolitas* y el último, en marzo dedicado a Bores: *La Pintura intimista de Bores.* Este texto, terminado en abril, fue revisado por un Rueda postrado en sus últimos días.

En abril Rueda viaja al IVAM con ocasión de una visita a su exposición retrospectiva.
Gerardo Rueda fallece el día 25 de mayo, sábado, en Madrid.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES
Trayectos. *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber (MACCSI). Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino,* ROSARIO. *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.*
Gerardo Rueda. *Dan Galería,* SÃO PAULO.
Gerardo Rueda. Obras (1955-1995). *Palacio Almudí,* MURCIA.
Gerardo Rueda. Obra gráfica original. *Galería Viciana,* VALENCIA.
Gerardo Rueda. *Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, Centro Julio González. Museo de Monterrey,* MÉXICO. *Salón de exposiciones del Patronato Estatal de Promotores Voluntarios,* ZACATECAS.
Gerardo Rueda. A materia e o tempo. *Auditorio de Galicia,* SANTIAGO DE COMPOSTELA.
Gerardo Rueda (1946-1996). Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.

En el año 2000 se celebra la retrospectiva, comisariada por Tomàs LLorens y Alfonso de la Torre, *Gerardo Rueda. Retrospectiva (1941-1996)*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ALFONSO DE LA TORRE

BEN NICHOLSON, CRONOLOGY (1894-1982)

Childhood

'That tug between parents & children, between a deep-rooted affection & a difference in development (I had both with my father) (but complete absence of problem with my mother) indeed is most moving'.

Ben Nicholson
Extract from a letter to Margaret Gardiner

Benjamin Lauder Nicholson was born on the 10th April 1894 in Denham Buckinghamshire. His parents, William Nicholson and Mabel Pryde, were painters of twenty-two and twenty-three years old respectively. William was the first artist in a family of Newark industrialists. Mabel, the daughter of a leading Scottish schoolmaster and an aristocratic mother, had two painter uncles from whom Ben derived his middle name. The couple had eloped to be married a year before Ben's birth.

William and Mabel had met at Hubert Herkomer's school of drawing and painting in Bushey, Hertfordshire, where they seem to have been drawn together more through mutual rebellion than any shared artistic goals. William's time at Herkomer's school ended in expulsion for 'bad attendance and bad behaviour' – the latter seeming to centre upon an indecent drawing of 'Whistlerian impudence' he had made of a nude. Mabel for her part had caused scandal by an ill-fated romantic involvement with an older student (previous to William) and an incident in which she had driven a fiock of geese into the life room.

Something of a bohemian swagger persisted through the young Ben Nicholson's childhood with an ever-expanding circle of actors, artists and writers asserting a consistent presence in each of the seven different homes the family passed through over the coming years. From William Orpen and Augustus John through to Rudyard Kipling and Max Beerbohm the Nicholson's existed at the centre of a circle which John Summerson, in 1948, described as 'urban, urbane; anti-Victorian – perhaps the liveliest region of English civilization between the Boer War and 1914'.

Alongside the development of his social set, William succeeded in forging a career to supply for his growing family (Ben's brother Tony was born in 1898, followed by Nancy in 1899 and Kit in 1904). The first signs of William's professional intent are found in the series of art nouveau inspired prints he made in collaboration with Mabel's brother, James Pryde, under the pseudonym J&W Beggarstaff. While the prints were well received and reproduced in arts journals across Europe, they did not bring financial reward. This was forthcoming towards the end of the Beggarstaff partnership when some of William's woodcuts were noted by a publisher and began to be mass-produced and widely circulated by means of lithography. By 1901, having won a gold medal for his woodcuts at the preceding year's Exposition Universelle in Paris, William was able to focus increasingly on his paintings, earning fame and significant reward for his portraits of high society, while continuing to produce landscapes and still-lifes for his own pleasure.

Ben Nicholson's development within this environment remains somewhat difficult to make out. By most accounts a reserved and pensive child he later recalled that, 'these were gay and happy times'. His qualification that it was a 'happiness which is no longer possible now that the growing pains of the world are beginning to be understood', however, points towards certain inchoate tensions which were to emerge with more force as he moved into adolescence. Always close to his mother, who he described as the bedrock of his family, his relations with his competitive and domineering father seem to have become increasingly difficult.

Nicholson passed through schools with almost the same regularity as the family moved home - perhaps due to his recurrent ill health (he suffered from respiratory problems that were later diagnosed as asthma). He failed to shine academically but was by all accounts a fantastic sportsman. At his final school - Gresham's in Norfolk - he became the youngest member of the First XI cricket team, by the age of fifteen holding his own amongst the 'sixth form giants' several years his seniors. Family friends also recall gathering at the Royal Albert Hall to watch Ben take part in the final of the National Junior Diabolo championships. An attachment to sport and coordinated grace were to remain with him throughout his life, John Summerson suspecting in the 1940s that to Nicholson, 'the making of a painting has more in common with a game of tennis or a round of golf than with almost anything else'.

Be this as it may, the decision to send Ben to the Slade at the age of sixteen, in October of 1910, would seem to have had less to do with his own artistic ambitions or innate abilities than some form of familial supposition that it might well be for the best. As has often been noted it was a supposition that almost backfired.

A part of University College, in the University of London, it seems likely that the Nicholsons selected the Slade owing to the fact that it was one of the few art schools in which students were allowed to draw from the live model and had been attended by William Nicholson's close friends William Orpen and Augustus John. Henry Tonks remained the scrupulous head of drawing from former days, but amongst Ben's colleagues were David Bomberg, Paul Nash, Christopher Nevinson, Stanley Spencer and Edward Wadsworth – all names that in the years to come would transform the face of British art.

It was Paul Nash with whom Nicholson formed a lasting friendship and whom he later recalled 'made the Slade possible' - largely it would seem through his willingness to while away the afternoons on the billiards table of the Gower Hotel. (Nicholson later felt that he had learnt more from the rhythm and abstract shapes of the table than Tonks' stuffy drawing room).

While it would be tempting to read Nicholson's apathy as a product of unsupported avant-garde leanings, (David Bomberg, for example was expelled from the Slade in 1913 for the unorthodoxy of his approach), it seems to be much more bound up with his own doubts about his intended profession. He later recalled his contrast to Nash; 'I was in the painting world trying to get out, while he was on the outside trying to get in'. The one work to have survived from this period, (and that only in reproduction), shows Nicholson grappling with one of his father's still life objects in a style he later came to define as 'slick Vermeer'.

After three and a bit terms of the Slade Nicholson succeeded in getting out - desisting from his studies and setting off on travels around Europe. While he continued to paint, his progress was by all accounts slow and his output minimal - as Summerson recalled it, from his six months in Tours 'he came back with a candlestick', while from Italy he brought 'correct pronunciation and a still life'. Though his acquisition of languages (particularly French) was to be of crucial importance in his later life his low

output seems to have much exacerbated tensions between Nicholson and his father who had expected regular updates on his son's artistic progress. What little William did see did not impress him, appearing to be the work of 'an untrained eye'. The only remedy William could suggest was for Ben to, 'draw, draw and draw'.

In Milan Ben Nicholson suffered an asthma attack while alone in a house. Profoundly shaken by the experience he was sent to Madeira to recover his health. His mother and his youngest brother Kit visited him there in early 1914 and Nicholson later remembered fondly the experience of drawing side-by-side with his mother. It also seems that Mabel took the occasion to confide in Ben regarding the increasing difficulties of her marriage to William, as she continued to do over the coming years - perhaps exacerbating the already uneven balance of his parental affections.

Nicholson returned home shortly before the outbreak of World War One and at some point in 1914 or early 1915 attempted to sign up for the army. His application, however, was rejected on account of his ill health and he was listed a C3 for the duration of the war. In dejection he set off to the Welsh countryside – his younger brother Tony and most of his peers heading off to the front (where Nash and Nevinson were to achieve renown for their work as war artists). Nicholson's relative isolation was broken by occasional

visits from family, the meeting of the poet Robert Graves and the acquaintance of Edith Stuart-Wortley (née Phillips). Edie was a painter four years Ben's senior who had studied at the Slade following Ben's departure. The daughter of an East-End Jewish shopkeeper turned wealthy South African Diamond miner she had become a family friend of the Nicholsons', and in particular of Mabel's, following William's commission to paint a portrait of her mother. She had recently married a military man who was off at war and in 1916 was reported missing. Left alone in the Welsh countryside Ben and Edie seem to have formed a strong bond – painting together and completing portraits of each other. Ben's portrait of Edie seems to fuse an interest in Italian quattrocento portraiture with the angular distortions of Vorticism and remains the most distinguished of his early works.

In 1917, with his health deteriorating and changes to the conscription laws leaving C3s liable to be called up into the auxiliary services it was decided that Ben should travel to California. For some years a destination famed for its curative qualities, its distance from the escalating horror of Europe must have made it appear an Edenic paradise at this junction. Crossing the Atlantic on a cargo ship Ben played cards with the crew and by his later estimations won a fair amount of money at it. Upon arrival in the States he crossed the country by train and wound his way to Pasadena. His letters home bear concerned reference to Edie and some rudimentary impressions of America – (from the endemic drunkenness of Chicago's inhabitants to an appreciation of watching the rails disappear into the landscape from the observation carriage at the rear of the train).

It was in Pasadena in 1918 that Nicholson received news, first of his sister's marriage to Robert Graves, and later of his mother's death. Mabel had died in July 1918 after having become ill with a particularly virulent strain of influenza - perhaps linked to the 'Spanish Flu' American troops had brought to Europe from training grounds in Kansas. Not waiting for his father to send him his return fare Ben cashed some bonds and rushed back to England. In October – just a month before the end of the war - the family received news of Ben's brother Tony's death at the front.

If the loss of his favoured parent and younger brother was not enough to throw the twenty-four year old Ben Nicholson into crisis it was perhaps owing to the fact that Edie Phillips had, at some point in 1918, accepted his proposal of marriage (her husband having been pronounced dead following the armistice). The consolation, however, was short lived, and in 1919 Edie asked Ben's sister Nancy to break the news to him that she had decided to marry his father, William, instead. By all accounts the effect of this

dual betrayal was devastating, exacerbating competitive tendencies that had always been quite pronounced between Ben and his father. A future partner recalled that Ben, 'went out into the night and threw the ring into the …Thames that flows darkly past that part of Chelsea'. Family remembered him as a broken man; tense, nervous, depressed and seemingly on the edge of a nervous breakdown. He was not to see his father or Edie for some years to come.

Lugano, Cumbria and London
1920 -1930

If the 1910s came to an end in a pronounced personal tragedy and what seems like professional oblivion we should not underestimate the potential importance of such moments in Nicholson's future development. The reformulation of his art over the course of the 1920s and '30s was thoroughgoing and far-reaching – outstripping both the tricky rebellion of his parents' art school pranks and the 'slick Vermeer refinement' Nicholson came to associate with his father's influence.

Furthermore, Nicholson's artistic development has been greatly obscured by his subsequent destruction of so many works from this period. Those that do survive – the portrait of Edie from 1917 and a still life from 1919 - are not enough to give us any sense of linear progress. They could be seen, however, to

put some weight behind John Summerson's suggestion that over the 1910s Nicholson, 'slowly discovered Cezanne and his attention was attracted to Wyndham Lewis and Vorticism'. Certainly by 1920 he was working in a manner that struck Winifred Roberts as cubist and she continued to trace the influence of the vorticist Frank Dobson in his [now destroyed] portraits over the years to come.

Nicholson's chance meeting with Winifred Roberts in early 1920 was undoubtedly a profound turning point in both his personal and professional development. One year older than Nicholson and herself a painter Winifred later recalled the moment thus: *'It was a shaded drawing room at Boars Hill – flowing curtains I can remember. It was my aunt Norah's house – someone came into the hall and was talking to her. I was in the drawing Room – I could not see him, I could not hear what was said – I knew in an instant that this was the person I would be marrying – and so it turned out. The person was Ben. I had not met or heard of him before'.*

Upon setting eyes upon him Winifred found Ben to be '*thin and tense and ill – but very attractive'.* Over the months that followed, acting on her first instincts, she proceeded to lift Ben from the darkness of his depression - taking him away from his studio in Chelsea (where he was laboriously working on a still-life of black beads in which he is said to have completed an average of one bead per day) and off on visits to her family homes in Polperro in Cornwall and Tippencot, Devon. On these trips they drew together, 'in pencil sitting by the side of the road – the swing of the moors, hard and black'. The bond they formed seems to have been both strong and strengthening and within a few months they were married - Ben making perhaps his firmest commitment to date to his profession by naming himself as 'painter - artist' on the wedding certificate.

Winifred's recollection of the wedding at St. Martin-in-the-Fields in Trafalgar Square is dominated by the darkness of the weather and the strange brown dress Ben insisted she wear. As they made their way across the channel in a borrowed car, however, the weather cleared and the continent spread before them in a rush of names. While Winifred recalls in sparing detail their impressions of the Italian cities they jumped between and insists that Ben's enduring dislike for museums prevailed others have suggested that a contact with the 'Italian primitives' and an enduring love of Italy's architecture were ingrained during this visit. Certainly aspects of the tonality of painters like Piero della Francesca could be seen to enter Nicholson's work over the succeeding years and both Giotto and Uccello were to feature in a list of favoured artists Nicholson composed in one of his sketchbooks c. 1922.

For Winifred, however, and indeed for the orientation of their lives over the succeeding years, it was coming to rest at Lugano that marked the fulcrum of the honeymoon. They stayed in the tiny village of Castagnola in the foothills of Monte Bré. Winifred remembered that, 'each day was a miracle of sunlight, each evening a wonder of stars' and Ben could breathe with ease. A few Kilometres from the village they came across a small house named Villa Capriccio, 'built on a terrace land of vines …The lake was below – it stretched away to the east towards Como – and to the west towards Switzerland. There was a great mountain to the south across the lake – there were ranges of snow-capped mountains on all sides'. Winifred and Ben were captivated, by the house and its setting. They promptly contacted Winifred's father, who journeyed out to buy it.

The house and the annual allowance of £500 that Winifred had received from her grandmother since making the decision to become a painter in the early 1910s were to be two of the foundation blocks of Ben and Winifred's development over the coming decade - allowing them to develop their art in what Winifred later described as 'a glorious contempt for money'. Such was the fortunate endowment of the daughter of a reformist Liberal MP and granddaughter of the 8th Earl of Carlisle – himself an amateur painter and friend to many of the Pre-Raphaelites.

Ben and Winifred remained at Villa Capriccio through their winters, painting with feverish intensity

uninterrupted by visitors or other distractions and returning to stay with Winifred's family in London and Cumberland during the summers. It was a period of considerable transformation and although once again the scarcity of works that survived Nicholson's later culls limits the completeness of our understanding, it is clear that his work came on in leaps and bounds. Winifred remembers Ben working between still-life, Dobson inspired portraits and eventually – having taken over nearly every room of the house as a studio space, ('I was glad he could not move the bathtub') - joining her on the terrace to paint the snow-filled mountain landscapes. This practice shocked David Bomberg when he came to visit in 1922 but would seem to underlie a lightening of palette and loosening of approach that were crucial to Nicholson's development.

Much credit in this regard must also be accorded to Winifred. Having at her uncle's suggestion trained under the pre-Raphaelite painter Byam Shaw at his art school in London, Winifred later claimed to have been making 'faerie pictures' when she met Ben. Nonetheless, a strong interest in light and colour stretch right back to her earliest works and had developed strongly in the paintings she made in India in 1914-15 during her travels with her father. It was this sense of light, (compounded, no doubt, by the bright snow reflected light of Lugano), that Nicholson often referred to when he spoke of the great amount he had learned from Winifred.

Of equally central importance were the visits the Nicholsons made to Paris on the way to and from Lugano. Through these bi-annual visits they gained contact with the most recent advances in French art and formed an attachment to the work of Braque, Cezanne, Derain, Matisse, Rousseau and Picasso which was to have a massive sway over their work in the years to come. If their contact with such artists was of significance, so too at this stage was their distance – their position as spectators. As Winifred put it, *'Paris at that point was electric with renovation – at every turn was genius and transformation. Its creative energy was not to be believed, so we always went back to Lugano and breathed our own idea – and these painting ideas gradually evolved into form and clarity.'* It is this sense of forming a personal response to the advances of Parisian art that defines Nicholson's progress over these years and explains both the diversity of his output and singularity of his conclusions.

A visit to Paul Rosenberg's gallery at some point during these years made a strong and lasting impression. There Nicholson recalled seeing a 1915 Picasso, 'It was what seemed to me then completely abstract and in the centre there was an absolutely miraculous green - v. deep, v. potent and absolutely real – in fact none of the actual events in one's life have been more real than that, and it remains the standard by which I judge any reality in my own work'. For Nicholson the revelation that a works 'reality' and success was reliant not upon its mimetic relationship to nature but its physical presence in the world and that this presence could be heightened and enlivened to such an extent was totally transformative. It was to underpin his output from then forth and was as applicable to a Swiss landscape (like *Cortivallo*, c. 1923), as to his cubist inspired still-lifes or forthcoming abstractions. It is, therefore, a key to understanding the diversity that continued to define his output.

From 1924 Ben and Winifred did not return to Lugano, instead splitting their time between London and a new home they bought at Banks Head in Cumberland. Built on the ruins of Hadrian's Wall with superb vistas across open fields, Banks Head came to have a decisive influence on Nicholson's work – placing landscape at the forefront of his concerns. It was also a point of fixity in an otherwise transitory decade - as Winifred recalled 'Ben was restless as the wind in terms of places' – and they moved homes in London with a regularity that would seem a match for his childhood.

Winifred recalled Ben's commitment to his work throughout these years, and the restless habit of scraping back and repainting works which he was to continue throughout his career; *'The canvas having been in the morning a still life, midday another subject, and now on the same canvas a faraway landscape of hills and mists, spaces leading to the ends of the earth'*. Such a mixture of themes highlights the diversity of Nicholson's output at a time in which he developed his increasingly naïve approach to landscape alongside a personal derivation of cubist still-life, in which objects often maintain their integrity in an atmosphere of uncertain planes.

In 1924 Nicholson's interest in synthetic cubist collage even led to three abstract pieces. Amongst the earliest abstract works to be produced by any English painter they were shown in 1924 at an exhibition of the London Group and were much vilified by the press. Such reaction is not untypical of the early reception of Nicholson's work in London and it is notable that his exhibition with Winifred at the Patterson Gallery in 1923 and his first solo-show at Adelphi in 1922 were both unsuccessful in terms of sales.

It was though a period of transformation in London in which, as Winifred saw it, 'the promise and accomplishment of the New Vision in painting', was beginning to displace, 'the old theory, which had been since the Renaissance of 'Truth to Nature' '. If sales, therefore, were slow the Nicholsons were not without allies. From 1925 Nicholson found a highly committed patron in the form of Helen Sutherland and throughout this period painter friends like Paul Nash and Ivon Hitchins continued to offer support and affinity.

Another organ of support was the Seven & Five Society, which Hitchins had invited Nicholson to join in 1924 and of which Nicholson assumed the presidency in 1926. Though diverse in its membership the Seven & Five was instrumental in providing a platform for advanced art in London through the organisation of annual exhibitions. Nicholson worked tirelessly to maintain and promote the avant-garde credentials of the Society until its demise in 1935.

One artist who Nicholson swiftly brought into the Seven & Five was Christopher Wood. Some years younger than Nicholson, Wood had spent the early 1920s in Paris – becoming a regular in Jean Cocteau's circle and a friend of Picasso. As such, he was probably more in touch with Parisian advancements than any of his English contemporaries. This contact and his derivation of a certain naïvety of approach, as well as his conception of the importance of re-constructing scenes in terms of essential details rather than 'naturalistic' mimesis, seem to have drawn him close to Nicholson.

In 1928 Wood visited the Nicholsons at Banks Head (as had Hitchins and Nash before him) and in the summer he accompanied them on a visit to Cornwall. There the three drew side-by side and Nicholson encouraged Wood to be still more sparing in his accounting of detail. More centrally, however, it was during this time, on a day trip to St Ives, that Nicholson and Wood glanced through the window of a small cottage and chanced upon the work of Alfred Wallace, a seventy-year-old fisherman who had taken up painting the preceding year following the death of his wife. Nicholson and Wood formed a strong interest in Wallace's 'authentically primitive' work – buying his paintings, sending him theirs and bringing him paints.

Nicholson had already developed a strong primitivising streak of his own – a certain naivity of touch and looseness of descriptive detail that were perhaps inspired by his contact with Henri Rousseau's work in Paris in the early 1920s. But the materiality of Wallis' roughly finished paintings – often made on scraps of board and cardboard - had a strong effect on Nicholson's development in the years to come. For some years he had been scraping back layers of paint to rework or entirely transform his canvasses. In the wake of his contact with Wallace, however, we see such effects left more visible and often used to place a much greater emphasis on the physicality of the support itself – which becomes first and foremost and with increasing force an object in the viewer's world.

Perhaps another stimulus for the increasing naivity of Nicholson's style, and in particular the child-like animals which begin to appear in his landscapes of the late 1920s, may be the 1927 birth of he and Winifred's first child, Jake. Certainly Jake's arrival was enough to stimulate him to return his attention to

the human form for the first time in some years, in a moving portrait of Winifred and Jake from 1927-28.

That Winifred was pregnant at all was greeted by her gynaecologist as nothing short of a miracle - as it had been thought that owing to operations she had undergone as a child Winifred would be unable to have children. Winifred and Ben seem to have accepted this fate and indeed taken advantage of the fact to focus upon the development of their careers. They were, however, delighted by the unexpected news. Their joy was nearly burst, though, when in installing an exhibition at Beaux Arts Gallery in London,

Winifred fell through an open trap door and landed on a concrete floor below. Having broken her back she came to in hospital claiming to have had an out-of body-experience in which she saw Ben reading the 23rd Psalm by her bedside. Within five days she was released from hospital and within two months Jake was born – followed by Kate in 1929 and Andrew in 1931.

Both Winifred and Ben felt that her amazingly swift recovery had been due to the actions of a Christian Scientist healer Ben had contacted when Winifred was taken to hospital. While Winifred's adherence to Christian Science remains well documented Ben's has been less so, perhaps in part due to a reluctance on his part to promote his faith too widely. That he should have called a healer at this time, however, is emblematic of a strongly held belief he maintained through his life. In his possession at his death were several notebooks – some dating from the late 1920s – which Ben had filled with pages and pages of Christian Scientist teachings. These laboriously hand copied texts largely focus upon the illusory nature of ill-health, evil, and the material world. Over the coming decade such beliefs were to find their way more forcefully into Nicholson's art.

London and Paris
1930-1939

Ben Nicholson began the 1930s with a joint exhibition with Christopher Wood and Winifred Nicholson at Galerie Georges Bernheim in Paris and his second ever one- man show at Lefevre Gallery, London. Though the Paris exhibition was reviewed in Cahiers d'Art neither show seems to have been an overwhelming success with press or public. Nonetheless, retrospectively they form a useful frame of departure – highlighting both the professional intent and geographical poles that were to underpin Nicholson's progress over the coming decade.

In 1931, shortly after the birth of his third child, Nicholson relocated to London, leaving Winifred and the children at Banks Head. Apparently motivated by a desire to strengthen his position at the centre of contemporary British art the move was also to mark the end of his cohabitation with Winifred – though they remained in close contact all their lives and Ben visited her and the children often throughout the 1930s. In 1932 responding to a letter from Ben, Winifred expressed with characteristic poetry and largesse her views on the matter;'*I like your idea of our new relationship – clear and true, in complete freedom and unexclusiveness, no sense of the divisions of people, I see it clear in the high skies. I feel it clear in the subconscious places where all picture ideas, all vision comes from. I'll leave it in God's keeping, as one leaves all ones inspiration for painting.*'

In the same year that he moved to London Nicholson met Barbara Hepworth, a sculptress nine years his junior. Born in Wakefield in 1903, Hepworth had studied alongside Henry Moore at Leeds and the RCA in the early 1920s. Meeting her husband John Skeaping during a year spent on a scholarship programme in Italy she had returned to London, married, in 1926. Skeaping came heavily under Hepworth's artistic influence, and by the time of their 1930 joint exhibition at Arthur Tooth's London Gallery they were both carving in a strong angular manner which testified to a knowledge of the work of Dobson, Epstein and Gaudier-Brzeska - as well as their friend Henry Moore.

While little is known regarding the commencement of Nicholson and Hepworth's friendship, it

seems likely that they had both seen each other's London shows in 1930. The following summer Hepworth and Skeaping invited the Nicholsons, along with Henry and Irana Moore, Ivon Hitchins and two non-artist friends to stay with them at Hippencotte, on the Norfolk coast. Ben attended while Winifred – pregnant and with two children to care for - remained in Cumbria. John Skeaping arrived late and left soon after, apparently feeling disjointed with the group dynamic. Within a few months Hepworth and Skeaping had separated and in late 1931 Nicholson moved into Hepworth's Hampstead home.

Through 1932 Nicholson and Hepworth set about constructing the basis of what was to be a highly fruitful and mutually inspiring partnership. Sharing Hepworth's studio in Hampstead and travelling extensively in France they went through a period of creative exuberance not dissimilar to that which Nicholson and Winifred had enjoyed in the early years of their marriage. Hepworth's figure begins to appear throughout Nicholson's work of this time. Given that this is one of just two periods in Nicholson's mature oeuvre in which he addresses the human figure, (the former being his portrait of Winifred and Jake in 1927), this focus is often interpreted as indicative of an overwhelming personal joy in their unfolding love.

Nicholson's work over 1932 – be it with or without his lover's trace - seems to pull in two directions. On the one hand his continued body of cubist still-life takes on a fresh and playful aspect – fusing a longstanding interest in exploring figure ground relations with a new and intriguing interest in disorientating reflections and mysteriously overlapping planes. In *Auberge de la Sole Dieppoise* and *Au Chat Botté*, for example, Nicholson enhances the spatial ambiguity of a cubist still-life through the exploration of three distinct planes of vision – window, reflection and interior scene – leading to a new and grippingly poetic spatial construction. In other works we perceive a new and forceful linearity - Nicholson working both in pencil and by carving through paint into gesso - to create playful rhythmic lines reminiscent of none-so-much as Picasso's adroit and confident draughtsmanship.

While such advances were largely a continuation of the themes that had preoccupied Nicholson's work throughout the late twenties, 1932 was notable in the links Hepworth and Nicholson forged with the French avant-garde. In spring they had visited Arp and Brancusi in Paris en route to Provence, returning via Gisors to visit Picasso at the Chateau de Boisgeloup. In the summer they had visited Calder, Giacometti and Miró in Paris and Braque in Dieppe. Such trips continued with remarkable frequency over the coming months and years and in late 1932 the couple seriously considered the possibility of moving to Paris. In the end they thought against it, but Winifred and the children did move there in December of that year – thus offering Nicholson still further reason to visit.

Although the 1932 works show little in the way of direct influence from any of the artists Nicholson was now coming to count as friends there is a freshness and confidence of approach that seems attributable to renewed contact with advances in Paris. In late 1932 Nicholson and Hepworth held a joint exhibition at Bloomsbury Gallery of which Nicholson wrote to Winifred: *'I regret only one thing – that you won't be able to see my show. The new developments are my first real expression and so very much of it is to do with you – there is a CLEAR LIGHT in several and some v. simple living things which you especially have given me'.*

Moving into 1933, however, Parisian influence becomes more pronounced. As Nicholson recalled to John Summerson in 1948, *'I think the first abstract painting which registered with me was a Miró, about 1925-27 which I saw at Pierre Loebs gallery in Paris in 1932 – it was the first abstract painting that I saw and it made a deep impression. One can only accept what one is ready for and this I was ready for'.* His readiness was displayed in a series of abstract works from late 1932-33. These works take as their starting point not so much the synthetic cubist reconfiguration of space registered in the 1924 abstracts, as the flowing lines, subtractive methods and strong emphasis upon the paintings' objecthood that had developed in Nicholson's own work since the late twenties - reinvigorated by a playfulness found in the contemporary abstraction of Miró and Calder.

While the work Nicholson produced in 1933 established him as an equal on the Parisian scene it was in December of that year that he made his most decisive breakthrough, in the form of his first reliefs. While retrospectively these works may be seen to relate to the immediately preceding abstract work, to Nicholson's interest in the mysterious interrelation of distinct planes in the 1932 still-lifes or even to the

experience of sharing a studio with a carver, it is revealing to note that they in fact grew out of an accident which happened in a rented studio in Paris. There, while Nicholson was incising into a work to reveal the white of the gesso below, a chip of paint fell off the painting at the intersection of two lines. Utilising the occurrence to his advantage, Nicholson began carving away at the wooden support to create a relief. Over the coming months Nicholson was to complete a considerable body of such reliefs exhibiting them in the Seven & Five Society's exhibition of March 1934.

As with perceiving the quality of the Miró we sense here that the ability to exploit such opportunities depends upon the *readiness* of the artist to perceive their potential - and that Nicholson's increasing circle of friends in Paris is inseparable from this readiness. By 1934 he was developing close friendships with Georges Braques, Jean Helion and Piet Mondrian and maintaining regular correspondence with Kandinsky, Naum Gabo, Hans Erni and Maholy-Nagy. In early 1934 he wrote thanking Winifred for her hospitality, adding, *'it has been so refreshing meeting the ideas of these people, with Mondrian, Helion and Jakovsky. Over here [in England] it is hard work, people go slowly to the new idea and to find all the people with the same identical idea has been one of the nicest times I can remember and that whole quality of early spring everywhere'.*

This sense of solidarity manifested itself in diverse ways. Jean Helion, a fastidious organiser invited Nicholson to join the group Abstraction-Création with whom Nicholson exhibited in 1934. To Helion Nicholson was clearly a part of what he felt to be an increasingly potent and exciting movement; *'we are a few with something in common; we love life, hate formulas; we are outside of cubism, foes of surrealism; and if we received a lesson from constructivism and neo-plasticism we are already far beyond them, towards a language, an expression of the whole man in his progressive sense. Is this not a real base for a group',* he wrote Nicholson in 1934.

But Nicholson's alliances stretched beyond Abstraction-Creation. From 1933 he was in increasingly regular and intimate correspondence with Georges Braques (who to Helion, it seemed, was already part of 'history'). And in 1934 he made his first visit to Mondrian's studio thus strengthening a relationship that was to grow considerably over the coming years. Nicholson remembered his visit to Mondrian's studio as a transformative experience – despite his admission that he was only partially able to understand the paintings. What struck him most, however, was the 'lovely feeling generated in the room', and he recalled transporting this 'astonishing feeling of quiet and repose... the feeling of light & the pauses & silences', out into the busy streets of Paris. If we recall that Nicholson continued to judge his work by the effect they had on the spaces around them and their vivacity and power as objects in the world of the viewer, we understand the depth of his appreciation for Mondrian.

It is often noted that Nicholson's rectilinear abstractions of the mid to late 1930s come close to Mondrian's work in their use of primary colours and grid construction. I would suggest, however, that a more profound influence Mondrian had on Nicholson was well summed up by Hepworth when she explained that, 'Mondrian showed us how completely possible it was to find a personal equation, through courage and exceptional faith in life itself '. It was the development of this personal equation, underpinned by the conception that a painting could embody a life of its own as strong as Picasso's green and that in doing so it could– 'like religion' – penetrate the transience and falsity of the material world, that underpinned Nicholson's work over the coming years – and that enabled him to maintain his own identity in the Parisian scene.

While London may not have provided the same stimulus and meeting of like minds as Paris, Nicholson, with the encouragement and guidance of Parisian friends like Kandinsky and Helion, did his best to promote the reception of avant-garde art there as well. Continuing his presidency of the Seven & Five Society, Nicholson had, in 1931, reformed the constitution in an attempt to preserve its progressive credentials - requiring members to be confirmed by popular selection on an annual basis. The same year he had invited Hepworth and Moore to the group and in 1934 John Piper became a member. Furthermore, amongst his social circle in Hampstead he now counted not only a range of artists but also writers like Adrian Stokes, Jim Ede and Herbert Read– all three of whom were firm believers in his work and to become invaluable propagandists for the abstract cause in Britain over the course of the 1930s.

1933 also saw the foundation of Unit One. The brainchild of Nicholson's old art school friend Paul Nash, the group hoped to promote 'a more practical, sympathetic alliance between architect, painter, sculptor and decorator'. Its membership was diverse - with sculptors, painters, and architects of various and at times conflicting allegiances. But Nash and Herbert Read (who edited the catalogue) hoped that the group's unity in the pursuit of the 'expression of a truly contemporary spirit' would be sufficient to promote their aims and harden resolve against criticism. Exhibiting in 1934 the group was in part successful - provoking controversy and discussion and presenting recent developments before the eyes of the wider public throughout England.

In the end, however, the group's fragile unity did not outlast the duration of the touring exhibition with tensions perhaps arising from an overspill of the increasingly bitter Parisian rift between Surrealists and abstract painters (- as Winifred recalled, *'There was war in the air – but the war between nations was not so bitter as the war between the constructivists and the surrealists)*. In 1934 at the suggestion of the painter John Piper (at that time in the midst of his short lived period of abstraction) Nicholson perhaps inadvertently brought some of that warring atmosphere to London, when he changed the regulations of the Seven & Five Society to welcome only abstract art. The rift proved too grand and the following year that Seven & Five Society also disbanded.

Through the increasing links forged with the European avant-garde, however, the abstract movement in Britain remained alive. From 1933 onwards Nicholson came to be at the centre of increasingly reciprocal friendships and associations between a British circle including Nicholson, Hepworth, Piper, Read and Ede and a Parisian group which ranged from Kandinsky, Arp, Miró, Mondrian and Gabo through to younger artists like Bissier, Erni and Helion. From 1934- 36 these relationships resulted in the publication of 8 editions of the magazine Axis. Edited by Mwfawny Evans the magazine sought to promote avant-garde advances in England and both Kandinsky and Helion took an active interest in the magazine's development from the off - advising Nicholson and Evans on issues of management and content. In 1936, again with substantial help and advice from Nicholson, Helion, and others Nicolette Grey organised 'Abstract and Concrete' – the first significant exhibition of international abstract art to be held in Britain. And finally, in 1937, Naum Gabo, Leslie Martin and Nicholson edited and put together Circle. A major survey on what they were now titling the 'constructive movement' Circle was instrumental in presenting advances in European abstraction to new audiences – particularly in America.

With this flurry of activity and network of friends came the attention of galleries and collectors from across the world and Nicholson was savvy to leave choice examples of his work with friends in Paris. In this manner dealers and collectors, including Pierre Matisse, Albert Gallatin and Peggy Guggenheim gained a familiarity with and interest in Nicholson's work and some began to make visits to see him in his Hampstead studio. While the immediate economic rewards did not seem to be forthcoming – at least not enough to ease the financial insecurity that Nicholson and Hepworth had lived in since the birth of their triplets in 1934 - it was the beginning of Nicholson's ascent to a truly international standing. His inclusion

in the Alfred Barr's 1936 exhibition, Cubism and Abstract Art, at the Museum of Modern Art in New York, was recognition of this standing as was his participation, over the decade, in group exhibitions in Lucerne, Brussels, Amsterdam, Ottowa, Boston, San Francisco and Chicago.

As the war drew closer an increasing quantity of European artists, including Maholy-Nagy, Walter Gropius, Herbert Breuer, Naum Gabo and Piet Mondrian were drawn to London - in some part at least owing to the vibrant artistic climate Nicholson had done so much to create. Such was Naum Gabo's feeling of belonging after two years in London that in 1938 he wrote to Nicholson from New York, (a city he felt to be 'a gigantic lie'), frustrated by a prolonged stay promoting Circle. He rejoiced that he and his wife would soon be returning; '*we will sail home – I say "home" because I feel so. I can not tell you how much I long after being with you again and working on that what we started – there is a lot to do – hopping [sic] you are well and love to you both*'.

Cornwall
1939-1957

The arrival of the Second World War found the Nicholsons in Cornwall (Nicholson and Hepworth had married in 1938, following Ben's official divorce from Winifred). Some months previously, with conflict seeming increasingly imminent, they had accepted Adrian Stokes' invitation to join him and his wife Margaret Mellis at their second home in Carbis Bay. With the five-year-old triplets, the two couples and several domestic staff, conditions in the small house were cramped and tensions arose in a group usually characterised by close friendship. In December 1939 Nicholson and Hepworth moved into their own small house nearby - Stokes assisting with the rent in return for occasional paintings.

Nicholson had done his best to soften the impact of the displacement from London by encouraging others to move down to Cornwall. Mondrian, however, citing both his limited financial means and his dislike of the countryside, declined the invitation – eventually moving to New York in 1941. Naum Gabo (who Mondrian pointed out was possessing of a greater degree of financial autonomy owing to his wife's wealth) accepted – remaining close to the Nicholsons' until his 1946 departure for the United States. The Nicholsons' own finances seem to have been tight. Often forced to swap

paintings in exchange for goods they were in regular contact with banks to secure enough money to scrape by. Hepworth later described that at this point she had felt fear for the first time in her life - realising the difficulty of supporting a large family on the proceeds of her sculpture and Nicholson's commercially challenging white reliefs. Her own work, indeed, seems to have taken a back seat during these years, hampered by her activities, 'running a nursery school, double-cropping a tiny garden for food and trying to feed and protect the children'.

Norbert Lynton and others have noted that the war had a destructive effect on the state of the British avant-garde – and isolated Nicholson. With neo-romantic art wrestling a grip of prevailing tastes and Nicholson's circle of friends, patrons and propagandists geographically scattered there is undoubtedly some truth in this. What seems equally noteworthy, however, is the extent to which Nicholson overcame what could have been a crippling period of isolation through his continued devotion to letters and increasing involvement in the artistic community of St Ives. As Margaret Mellis remembered it 'Ben never stopped working. If he wasn't painting or making reliefs he was writing letters to people who were interested in the [Constructive] movement… when he wasn't doing that he was looking around St Ives for people who might be interested.'

In this manner Nicholson managed to maintain vital contacts overseas; organising the sale of two paintings to Peggy Guggenheim in New York, the loan of work to the Art Gallery of Toronto and his participation in an exhibition in Toledo, Ohio, as well as maintaining contact with fellow artists. Furthermore,

he continued to participate in group shows throughout England, received several commissions and in 1944 was given his first retrospective at the Leeds City Art Gallery, Temple Newsam House. While sales may have slowed, therefore, Nicholson continued to nurture the relationships he had developed over the preceding decade and to maintain his position at – or near - the centre of the British avant-garde.

This is not to say that the war had no effect upon Nicholson. In 1941, in a letter to Herbert Read he wrote, '*Perhaps this is the darkest hour before the dawn – certainly it's black alright. The whole thing is completely incredible… I think one must assume that we may be bumped off- & perhaps along with all the things one has ever cared and worked for'.* He went on to inform Read of his intention to join the home guard – which he promptly did, keeping night watch with Adrian Stokes over the Cornish coast. Writing to his friend Margaret Gardiner at a similar time he noted his frequent proximity to 'breaking point' and the extent to which a 'badness' he had not previously known even existed, was now coming to the fore.

Such observations underline a wider decline in optimism that to many undermined the idealism and internationalism of the 1930s avant-garde. John Piper, for example, had turned his back on abstraction in 1937 in light of escalating European tensions and Jean Helion was to do the same in the 1940s. Even Gabo, whose faith in the constructive movement would seem to be second to none, had, on the eve of his departure to America in 1946, despaired that he was left with very little faith for the imminent accomplishment of the constructive ideas.

But, far from allowing such doubts to deter his commitment, Nicholson seems to have continued with a redoubled enthusiasm and increasing breadth. In 1941 his essay Notes on Abstract Art was published in the periodical Horizon. Rather than retreating from abstraction Nicholson lays out his abiding faith in its central importance and his contention that, *'it ought, perhaps, to be added to our list of war aims', for 'every movement of human life is aaected with form and colour, everything we see, touch, think and feel is linked up with it, so that when an artist can use elements freely and creatively it can have a tremendously potent injluence on our lives… I think that so far from being a limited expression understood by a few abstract art is a powerful, unlimited and universal language'.*

That Nicholson should have made such a commitment to abstraction while at the same time devoting increasing attention to landscape and still-life has proved difficult for many to understand. Peggy Guggenheim, for example, interpreted Nicholson's return to landscape as a capitulation to market forces ('I understand that with so many children life becomes complicated', she wrote to him, rather patronisingly, in 1940). John Summerson, in his 1948 book on Nicholson's work chose to ignore the issue entirely – instead claiming that nearly all of Nicholson's work since 1933 had been abstract. As Norbert Lynton has shown, however, such an approach not only discounts a huge proportion of work from the 1940s but also a considerable quantity from the 1930s.

The truth is that to Nicholson these divergent modes did not present a conflict. What was key was the artist's freedom and ability to utilise his compositional tools – form and colour – in the expression of a poetic idea. That abstraction was a natural and healthy progression of this principle underpinned his propagandist support of it - but did not limit him to exclusivity. As Winifred was to say it later, 'I don't think colours fit themselves on to the rectangles of concrete art any better than they are fixed onto the material objects of representational art'. Or as Nicholson himself said in 1948, what he was seeking was the 'musical and architectural…and whether things are representational or non-representational… slightly more or less abstract …is for me beside the point'.

As such, it was natural that his return to an area of the country whose landscape Nicholson had always so greatly appreciated should have had an effect on his work. What was less predictable was the manner in which it precipitated a mutually enriching interplay between the themes of landscape, still-life and abstraction. Thus, landscapes and still-lifes appear enlivened by the precise line and blocked colour

of the preceding decade's reliefs. Reliefs and abstractions begin to absorb the colour of the surrounding landscape and at times loosen their geometric precision. Landscapes and still-lifes in turn at times take on more abstracted colours, bringing unexpected tonal intrigue to the increasingly complex surface pattern and interlocking planes.

From all this there also emerges an increasing interplay between the assertions of colour, line, space and form. Nicholson's renewed interest in drawing, for example, precipitates a new facility of line which feeds into and against the increasing tensions set up between layers of space, surface and illusory depth, the assertions of shadow, texture and tone - all become locked into an increasingly sophisticated exploration of surface tension. There is also a body of work in which Nicholson picks up on his 1932 interest in the interaction of distant spatial planes by placing still-lifes before landscape scenes – each appearing to dissolve into the other. There is, in short, a vibrant and multi-faceted exploration of the constituent parts of Nicholson's art and a growing sense that his strength has come to lie, once more, in the diversity of his production.

Such experimentation was to take Nicholson through to the close of the decade. With the end of the war in 1945 he and Hepworth had made the decision to remain in Cornwall – increased mobility across the country easing their isolation and to some extent their financial worries. Old friends came to stay, and new bonds were formed with a younger generation of artists both in Cornwall and London. The former of these had grown up in the wake of Hepworth and Nicholson's involvement with the St Ives Art Society from 1943 and from the relentless efforts Nicholson made in gathering likeminded artists about him. The group included Terry Frost, Peter Lanyon, Patrick Heron, Denis Mitchell, Wilhelmina Barns-Graham and Bryan Winter - to all of whom Nicholson and Hepworth offered encouragement and support and with whom in 1949 they founded the Penwith Society of Arts in Cornwall to provide a locus for their activities.

From London also came the attentions of a younger generation. In 1949-50, (following a meeting with Terry Frost), Victor Pasmore and Anthony Heath had decided to make the journey to Cornwall to meet Nicholson. Staying in St Ives and drawing on the beach they found Nicholson to be open, engaging and supportive and returned to London with new ideas and inspiration. Continuing his support from afar Nicholson exhibited with them, at their Fitzroy Street group exhibitions from the late 1940s into the early 50s.

Of more central importance to the development of Nicholson's art, however, was the tenancy of Porthmeor Beach Studios, granted to him by the Arts Council in 1949. Since 1942 Nicholson had been confined to working in a bedroom of the family home – a measure which in his application for tenancy of Porthmeor he explained 'imposes a very definite limit on the size of paintings I can make' and may well have led to his decision to stop making his reliefs from 1945.

At Porthmeor, however, there were no such restrictions. A large studio with high windows that admitted the reflected light from the sea, the new space had an immediate effect on Nicholson's work. Soon after taking over the studio he started work on a commission of two large panels for the New Zealand steam ship *Rangitane* and in the coming years accepted further large-scale commissions from the British Council (for a panel at the 1951 Festival of Britain) and Time-Life (for a mural in their building on Bond street). These works (measuring up to three metres across) mark not only a dramatic increase in scale which continued in Nicholson's still lifes throughout the 1950s, but also a new concern with expansive and architectural space which continued in Nicholson's abstraction throughout his life.

They also point towards the dramatic advances Nicholson's professional status underwent between the late 1940s and early 50s. In 1948 Lund Humphreys published a major monograph on his work and the same year Penguin released a volume on him as part of their Modern Masters Series. These were serious recognitions and brought Nicholson's work to new audiences across the world. Through the early 1950s, however, with the British Council throwing its full support behind Nicholson, Hepworth and Moore a flurry of international showings and awards began to arrive and his career took on the aspect of superstardom. In 1952 he won first prize in the Carnegie International Exhibition; in 1954 he won the Ulisse award for his retrospective in the British pavilion of the Venice Biennale, in an exhibition which went on to tour Europe; 1955 brought a Tate retrospective and the Governor of Tokyo award and in 1957 he won first prize at the third international Bienal in São Paulo.

Such recognition was hard-won and long fought for and must have gone some way to compensate for the personal difficulties of his 1951 divorce from Barbara Hepworth. Certainly in Nicholson's work of the 1950s we gain no sense of retreat or personal crisis but rather an expanded sense of scale, power and risk. There is a continuation of the compelling surface tensions of the 1940s with colour now playing a more daring and forceful role – opening up near architectural groups of planes while at the same time taking on a more decorative function that would seem to owe something to a reconsideration of Matisse. Line continues with increasing force to complicate spatial relations and heavy black shadows at once assert geometric frontality and elusive spatial recession. The interpenetration of still-life and landscape themes also reaches new heights as Nicholson quixotically referred to in 1957 when he explained, 'My 'still life' paintings are closely identified with landscape, more closely than are my landscapes which relate perhaps more to my 'still-life".

Ticino
1957 – 1971

Following their separation both Nicholson and Hepworth had remained in Cornwall. It seems strangely fitting, therefore, that it was Hepworth who should have inadvertently pointed Dr Felicitas Vogler in Ben Nicholson's direction at some point in early 1957. A Swiss researcher and intellectual of thirty-three years of age, (though she very rarely revealed her age to anyone), Vogler had come to England to secure a Visa to travel to India, where she hoped to pursue ongoing research into Eastern Religion and spirituality. Having long held an interest in Katherine Mansfield she had, while awaiting her Visa, headed to Zennor where Mansfield had spent some years. From there she was directed by friends to St Ives and began doing some preliminary research on a potential television programme on the artistic community. Conducting a series of interviews she was told by Hepworth that she must speak to Nicholson.

Hepworth then proceeded to call Nicholson – battling through his reluctance to speak to a journalist - and secured Vogler a half-hour appointment the next day. As Vogler later enjoyed recounting, that half-an-hour turned into five hours, followed by trips across the Cornish countryside in the days that followed. Nicholson then followed Vogler to Wales where she had gone to meet some friends and they travelled on together to Glastonbury, before returning to St Ives. Within two months they were married – honeymooning in Yorkshire, where Nicholson drew extensively.

If their relationship had been sealed in the English landscape, Vogler soon began to feel trapped by the tight community in St Ives and isolated from the Continent. At some point in 1957 she mentioned, perhaps light-heartedly, that Ticino in Switzerland would be an ideal place to live and much to her surprise Nicholson - having already spent many happy winters nearby in Lugano - agreed. They moved there in 1958, finding a narrow plot of land on the steep hills of Brissago upon which to build a house. Nicholson became very involved in the building process - quarrelling with the architects at every stage, ('I think architects today are a lousy race – nice enough chaps but know almost nothing at all about the basic needs in architecture.…absolute architectural power corrupts absolutely & false technical excuses abound'), but in the end feeling most satisfied with the results.

Nicholson adored the landscape, 'the persistent sunlight and the bare trees seen against a

translucent lake, the hard rounded forms of the snow tipped mountains and … every moon rising beyond in a pale cerulean sky is entirely magical with the kind of poetry I would like to have in my painting'. His only fear, he wrote to Winifred, was whether he would do any work – 'it would be easy to stay all day, every day and look at the changing landscape'. Despite his fears, Nicholson of course, soon got down to work. Indeed, as at the start of his previous marriages he seemed to work with a renewed vigour – no doubt fed by the beauty of his surroundings and the excitement of his new life.

In particular Nicholson focused on making reliefs, which despite his advancing years began to take on a much enhanced scale and have been seen by many to reach their zenith during these years. Less angular than his reliefs of the 1930s these works have a structural forcefulness and often an earthy tonality which seems much closer to landscape than anything else. Many, indeed, take their titles from the Neolithic sites and landscapes of Europe which Nicholson had long held in high regard. While Nicholson's often evasive use of titling should warn us against reading too much into titles and the works are almost certainly not all directly linked to the any specific experience of the locations denoted by their titles, it is of note that Nicholson and Vogler travelled widely in this period. Driving across Europe, from Greece to Brittany in Nicholson's much prized new Mercedes Vogler developed a strong interest in landscape photography, which was much encouraged by Nicholson, who would himself draw obsessively.

From this renewed interest in drawing emerged a series of etchings Nicholson made with the help of François Lafranca, a Swiss artist and printmaker who was living nearby. Having made a body of linocuts in the late 1920s and a woodcut in the 1930s this was Nicholson's first extended exploration of etching and emphasises his continuing openness to new ideas, as well as the increasing primacy of line within his work from the 1940s onwards. Nicholson seems to have become deeply involved in the process - selecting odd-shaped plates from large sheets of metal and embracing the imperfections of the metal's surface to create unexpected textures.

Nicholson's openness to new ideas is further emphasised by his continued interest in the advances of European and American art and the fearless increase in scale witnessed in his reliefs. These reached their height in the wall relief he executed in 1964 for Dokumenta III, Kassel. Worked upon by clambering about on top of them and possessing an overpowering sense of scale there is a new physicality to the reliefs that has been seen by Norbert Lynton as a response to the advances Nicholson perceived in New American Painting, brought to London in the Tate's 1956 exhibition. Certainly, Nicholson was one of the first in England to offer public support to American developments, in 1957 utilising an ICA exhibition catalogue to declare Action Painting, 'a particularly healthy, free painting development'.

Having moved to Switzerland he also began to make increasing contact with a younger generation of European artists. Hanging next to his wall at Kassel was a work by Pierre Soulages, which Nicholson very much admired and felt sat well juxtaposed against his own piece. Having been aware of Soulages' work since the early 1950s he began a correspondence with him in 1959. Lucio Fontana and Alberto Burri also impressed Nicholson and became acquaintances during these years. Old friendships with Marc Tobey, Hans Richter and Julius Bissier – all of whom were his neighbours in the Swiss Alps – were also revived.

Despite the stimulus Nicholson received from the Swiss landscape, advances in European art and the proximity of neighbours like Bissier, Tobey and Arp, his return to England in 1969 for the opening of his second Tate retrospective seemed to bring out a sense of restlessness and longing within him. He began to talk to friends of a desire to return to England, making characteristically evasive jokes about the difficulty of being surrounded by foreign languages. If his appeal to linguistic difficulties was perhaps disingenuous his restlessness to return home is nonetheless understandable. Nicholson was, after all, now a man of 75 and while still able to devote himself fully to his work - which indeed was more physical than ever - he had begun to rely increasingly on the support of those around him for the practicalities of life.

He was unable, for example, to drive and in the isolation of the Swiss Alps, this, in particular, seems to have placed his marriage under some strain.

England
1961-1982

While Nicholson's plans for a return to England began in 1969 it was not until 1971 that he eventually made it back – accepting the offer of his old friend and a fellow editor of Circle, Sir Leslie Martin to come and live with him and his wife in the village of Great Shelford just outside of Cambridge. An architect of some standing Martin owned a converted 17th century grain store and 19th century mill that Nicholson collectively nicknamed 'The Flying Fox'.

Felicitas Vogler had come over to help Nicholson with the move. She was not, however, willing to stay in England and as such Nicholson's third and final marriage dissolved with his return home. As ever, Nicholson and Vogler remained on good terms and she visited him often over the coming decade, assisting, for example, in the installation of his exhibition at Marlborough Gallery in 1971.

Despite the absence of someone to 'cherish him' as his friend Jane Grigson concernedly wrote in 1971, Nicholson seems to have delighted in the return to England – writing appreciatively of his new home in the 'depth of the English countryside', with swans and cygnets on the nearby streams.

Being Ben Nicholson, of course, it was not long until he found someone to cherish him either. This time in the shape of Angela Verren Taunt. The wife of a Cambridge Mathematics professor, and mother of three, Angela had a keen interest in art and was charmed and fascinated by Ben Nicholson – who offered her art lessons in return for her company. Over the coming years she and Nicholson spent much time together, travelling about the country visiting friends and continuing Nicholson's lifelong exploration of Europe - with Angela behind the wheel. Nicholson continued his habit of drawing relentlessly throughout these trips.

After a few years, however, Nicholson had had enough of Cambridge. He felt hampered by his inability to produce reliefs at 'The Flying Fox' owing to limitations of space, but also by the wider academic climate; ' I suppose Cambridge is alright if you are doing research but the atmosphere there gets me down. The whole bag of tricks there ought to do more with their HANDS'. In 1974 he found a studio in Pilgrim's Lane, Hampstead, just doors from one of his childhood homes and surrounded by many old friends including Margaret Gardiner.

While Nicholson completed several reliefs in his new space, his deteriorating health lead to a greater prominence of drawing in his output. In 1973 he had acquired a set of spanners from a visiting plummer – offering him an entirely new set in exchange for his worn old ones. From these new additions to his expansive group of still-life objects, unfolded a playful series that added a renewed sense of movement, vitality and humour to his graphic repertoire.

Discovering a Japanese felt tip pen in 1977 Nicholson set about creating a fantastic late body of drawings which fuse oil, pencil and felt tip and have been seen by some as the most dramatic and baroque works of his oeuvre. With what are quite often forcefully decentralised compositions they are arresting works and invoke the sense of exploration that stuck with him to the last. These drawings were exhibited in 1979, 1980 and 1982 - Nicholson having died on February 6th 1982 - one month before the last of these exhibitions. He left behind the completed exhibition catalogue and a body of work as questioning and ambitious to the last as it was from the first.

Ben Wiedel-Kaufmann, 2012
©Ben Wiedel-Kaufmann

THE SENSITIVE RIGOR OF GERARDO RUEDA

"I want to paint in a style that is both rigorous and sensitive", Gerardo Rueda has stated in one of his not very numerous conversations with the media. The combination of terms, in an order that is more characteristic of the critic than of the artist, presents the writer with a title that makes the search for another unnecessary. It is perhaps appropriate to add to these works another phrase not spoken by the artist himself, but which can be perfectly well applied to him. A long
time friend and colleague described his paintings as "tranquil, perhaps because of their order."

Tranquility and order, taste and intelligence, sensitivity and rigor are realities present in the work of Fernando Zóbel, the author of the above-mentioned phrase, traits shared with the work of Gerardo Rueda. This is not due to chance; they both belong to a category in contemporary Spanish art not clearly enough identified by art historians. Conventional wisdom, which has the serious drawback of simplification, can be summarized by referring to the sudden emergence of the "El Paso" group at the end of the 50s in the midst of the barren wasteland of the post-war period. However, anybody with even an average knowledge of the reality of Spanish contemporary ant knows perfectly well that there was no wasteland; nor did "El Paso" account for all abstract expressionism, a view that would involve ignoring other very important artists. Moreover, another movement of Spanish abstract art, starting in the 50s, was as important or more so than the above mentioned group (whose duration and unity were less than is commonly assumed).

How should this other tendency of Spanish abstract art be called? The term "lyrical" has been used, but it is perhaps not the most appropriate word, unless the term "epic" is established as a contrast, because in more than a few "El Paso" painters the initial expressionist tendency gradually gave way to the lyrical vein (Millares or Rivera, for example), and it has even become predominant with the passing of time. A gradual and concentric approach to the reality of this tendency in contemporary Spanish art is therefore more appropriate. It is important to emphasize that not even the evidence that this tendency exists has prompted a joint exhibition or a collective study. Although the Jorge Mara gallery and the writer Juan Manuel Bonet have taken the first steps in this direction, not enough has been done so for given the importance of this sector of Spanish painting.

The description of this movement of Spanish abstract art can be based, firstly, on a negation: that the "brave vein" which Lafuente Ferrari attributed to Spanish art is all-embracing. As is well known, Lafuente did not claim that all Spanish art corresponded to that sensibility, as is sometimes claimed from a foreign standpoint and one inclined to stereotypes. In opposition to that "brave vein" in all of Spanish art is a tendency that is neither gestural nor melodramatic, created with taste and precision, open and cosmopolitan, serene and tranquil, cultivated and sensitive, which practices art for its own sake and avoids pomposity. It is a concise but emotive artistic tendency, more Renaissance that Baroque, concerned with creating an agreeable protective environment to be enjoyed, rather than transmitting a message from the artist. More Cernuda than Lorca, more Gris than the Picasso of Guernica, closer to the Goya of the portraits of the end of the 18th century than to the Goya of the black paintings or of his last stage. This description can be concluded with another negation: this abstract and is not only geometrical, or even principally so, although this adjective has sometimes been applied to it. Perhaps the term sensitivity describes it better than that of geometrical, which could be over-identified with the rational or dryness.

Very typical of this artistic world is the fact that its members have not united around a manifesto or a proclamation; at the same time, however, they have offered the Spanish public the best means of experiencing their artistic reality. Fernando Zóbel, Gustavo Torner and Gerardo Rueda were the driving force behind the first Spanish Museum of Abstract Art, that of Cuenca. One is not sure what is more worthy of admiration: the early and wise selection of work that was in gestation at that time, or the tolerant acceptance of expressive formulas for removed from the sensibility of the group. Born of friendship and the similarity of aesthetic criteria and talent, the group came together in the middle 50s and contributed decisively, though not exclusively, to making Cuenca the capital of Spanish abstract art (…). The refined approach and spirit of the group cannot be confined to the above-mentioned two: the sensibility be extended to include -apart from subsequent coincidences and less important figures- a large number of leading exponents of Spanish abstract art such as Sempere, Mompó and Guerrero. They are some of the artists who appear in the personal collection of Gerardo Rueda, along with others who may seem more unexpected (Carmen Laffón, Feito...); on reflection, however, their inclusion is logical.

It was necessary to begin by placing Gerardo Rueda in the context of geometrical abstract art; now however, it is essential to examine his own personal career, as an illustration and as a means of distinguishing his work and personality from that of the other two members of the Cuenca trio.

Born in 1926, in Madrid—true of only a few of the great Spanish abstract painters , the biographical details of Rueda, some of whose earliest memories are of the agitation that was beginning to take hold of Spain in the 30s, reveal early features that were not frequent at the age of 20. The first was an openness to the world beyond the Pyrenees, possibly related to the French roots of a branch of his family and undoubtedly reinforced by his education at the French Lycée of Madrid, which must have been one of the few co-educational schools at the time. This exposure to outside influences was undoubtedly of vital importance from the aesthetic standpoint, during the very period in which his own aesthetic taste was developing.

It is also worth emphasizing the early formation of his artistic criterion and the pronounced nature of his initial preferences, which would subsequently be confirmed. In contrast to most painters of his age, Rueda stowed no particular interest in the surrealism of Miró and less still in that of Dalí (elements of Torner, on the other hand, are closer to surrealism). However, a sensibility close to cubism can be detected, mainly the constructive rigor, and inspired by a very characteristic simple and refined appreciation of color, which will be described later. This color lends a peculiar richness to a constructive discipline influenced by Gris, of whom Rueda made accurate and parallel versions in the early 40s when he was taking his first steps as a painter.

The link between the initial realistic landscapes and his present work is so obvious that it immediately reveals one of Rueda's most distinctive characteristics: a trueness to himself that allows an organic and consistent development, but always within rigorous coordinates born of his own taste. These urban images are characterized by the roundness of the forms, the contrasts of light and the chromatic smoothness. The relationship between these paintings and his subsequent work is evident and indicates the existence of a clear vocation, which was, however, initially impeded.

In the case of a developing artist, special mention must be made of the influences or the more or less manifest aesthetic harmony. Among the former is a very evident and, at the time, widespread influence; that of Paul Klee, by whom nearly all the leading figures of Spanish abstract ant were influenced, though the impact was fleeting in many cases (not however Rueda's case, who has an obvious identification with the Swiss painter, in the collages for example). On the other hand, his influence was not as lasting as it was on Mompó, for example. Klee was fairly well-known in Spain at that time, within the limits of what was then possible; for rarer—so much so that no other example occurs to me—is the influence of the British post-Cubist painter Ben Nicholson, whose work was known in the British Council in Spain at the end of the 40s.

Two other names perhaps be added to this list, not because they were direct influences, but because they stared a similar aesthetic sensibility, at least in some aspects. Some of Rueda's early paintings, which their motif of round and pregnant geometrical forms, remind one of the circle of De Chirico, which was well-known in Madrid, and which transmits an almost surreal effect due to the impression of geometric weight and clarity. The figurative references were already minimal in these paintings of Rueda, which was

of course very rare in Spain in the 40s. Another feature of these very simple paintings is their melancholic air, stemming not only from the geometrical forms, but also from the use of a peculiar range of colors, in appearance very limited, but in reality characterized by shades and subtlety, a feature that would become very typical of Rueda's use of color. This range was rather similar to that of Caneja, both at the time and subsequently, and its apparent coldness cloaked a strange and exquisite sensibility, both then and now.

Another subsequent influence, at a time when Rueda had already decisively opened up to the world beyond the Pyrenees, and at an age at which he was beginning to forge his style, is also consistent which this chromatic sensibility. This was the influence of two French painters—Nicolas de Staël and Serge Poliakoff—who were successful in the mid 50s. Though they came to Spain, Rueda got to know them in France. Of the two, Staël was undoubtedly the more important influence. From him, for example, he took the landscape inspiration or the use of the palette knife to offer an expressionist mosaic of colored forms. But Rueda, as would be expected, applied greater geometrical discipline to this manifest influence and adapted it to his own color scheme. Some of his paintings, enshrouded in delicate drab or grey atmospheres, maintain, like those of Staël, some figurative references, mainly landscapes.

The influence of the so-called French "lyrical abstract ant" was very important for Rueda, although in reality he only expressed the harmony of the spirit itself To a certain extent, Rueda is a Spaniard of the Paris school, at least in terms of sensibility and cosmopolitanism. Perhaps in some of his early pictures, consisting of a kind of drawing with Indian ink, an echo of Soulages or of oriental- influenced painting can be detected; not enough emphasis has been held on this feature though it is evident in the origins of Spanish abstract art (Rivera, for example). On the other hand, the direct impact on Rueda of the mainly expressionist American abstract painting, shown in Spain at the late 50s, was undoubtedly less pronounced; he would discover Rothko at a later stage. This influence was much more difficult to adapt to his own sensibility, so for removed from the gestural. It is unnecessary to emphasize the difference in this respect which the "El Paso" group. The parallels in terms of biographical details are mentioning: they appeared in exhibitions abroad at around the same time, and they coincided with certain gallery owners such as Juana Mordó, as well as discovering Cuenca.

Rueda first two exhibitions in Madrid were held in the 50s: in 1949 in *Revista de Occidente*, a redoubt of liberalism and cosmopolitanism, and in 1953 in the Abril bookstore. His friendship with Fernando Zóbel had also begun in the mid 50s, with its implications for both of them in the process of defining their own personalities. As if to confirm his cosmopolitan streak, he had exhibited outside Spain before the end of the decade.

Gerardo Rueda's period of self-definition possibly reached a climax in the course of the 60s, during which he moved successively from the influence of Italian spatial art and a person al interpretation of geometrical art. As in the case of Torner, and in contrast to Zóbel (who moved more exclusively towards lyrical-landscape abstract art, with an obvious oriental influence, after an early period in which the influence of "action-painting" was much more marked) the spatial art of Lucio Fontana, for example, accepted in a characteristic and restrained version, implied the final development of aesthetic taste for both of them. Rueda had already limited his palette, enamored of subtle shades in the final phase of the Staël influence. His monochromatic pictures of the early 60s reveal a delight in color, even white, stowing development and distillation, while the light displays of relief portray space and illustrate his concern with material, always limited by discretion and subtle intentions.

At the end of the 60s, Rueda moved on from those works to a radically simple ant, in which the geometrical factor played a central role; as we will see, however, this description is not sufficient to capture its essence. Spatial art and an interest in the rigor of geometry stare a distant execution, involving the independence of the object of beauty from the direct imprint of the artist. However, the radical simplicity

and the extreme bareness of this kind of aesthetic standpoint was complemented by the play of texture and the contrasts of color.

We now interrupt this chronological overview to examine the most radical features of Gerardo Rueda in present-day Spanish art. His talent is that of a painstaking craftsman who seeks a serene and exquisite beauty through moderation, tranquility and taste. He defines this aspect himself when he describes his objective as the search for "an obvious, clear and ordered painting." This attitude implies a rejection of the typically Hispanic: the aggressive and the tragic, the emphasis and exaggeration in everything, expressionism and the rhetorical gesture. He distrusts all excess, because it seems artifice and unnecessary to him; he has quoted Cernuda who doubted his success in Spain where the opposite tendency dominated. His character is reserved rather than silent, and he often hides behind a veil of distant irony, obvious in the titles of some of his paintings (*Sau al det, Peras on the rocks [Pears On the Rocks]*...).

A very personal interpretation of space, color and material distinguish the work of Gerardo Rueda. Painting for him is the organization of a plastic space, expressive and forceful in itself, imposed only by the rigor of its forms, restrained and harmonious. However, the order and the discipline, the stripping off of all artifice, may lead to geometric dryness or austerity when the artist was aiming at harmony, limpidity and clarity. It is surprising that his art has been described on occasions as "Franciscan" when it gives the impression of simplicity and naturalness, but also of luxury. This explains the special role of geometry and constructive rigor in his work. He is not a typical neoplasticist; at the very least Rueda has discovered in Malevich, Mondrian or Rodchenko a sensibility that is perhaps not clear to the viewer on first glance, but is confirmed by a closer examination of their roots. Nor is there in his work the detailed finish of those for whom geometry is an end in itself, such as Max Bill, for example. For Rueda, on the other hand, geometry is an instrument: form is a means of attaining emotion. The purely geometrical aspect does not particularly interest him. Rueda is the only example: Eusebio Sempere attempted to capture the essence of a landscape, or at least the spiritual essence, by means of geometry but without limiting himself to it. Nor can it be claimed that he is a precursor of, or concomitant with the "minimal"; in Rueda the lyrical and poetic predominate, not the plain. His aim is not so much to be classical, but rather to impose moderation, balance and the musicality of forms; indeed Luis de Pablo has insisted on this aspect of his work.

All this, however, is at the service of a sensibility that includes, moreover, an obvious sensuality. Indeed his art is manifestly and joyfully sensual and takes an evident delight in the tactile. In contrast to the distance normally imposed by geometry, Rueda attempts to give pleasure to the senses -including tact- despite the fact that the created object is situated at a distance from the artist. In this respect, he has demonstrated the truth of Zóbel's claim that good painting should be a caress and an indulgence for the eyes. When Rueda shows his work he usually fingers it with the satisfaction of a sculptor. This is especially significant because, without really being one, his work has many similarities with that of the sculptor. His frequent concentration on relief is explained by an interest in the solidity of forms, in emptiness and fullness, and in the play of light on surfaces.

But, as in Morandi, the sense of space in Rueda is combined with a very personal appreciation of color, which complements this formal rigor perfectly. Various terms can be used to describe it, such as faintness and lightness, but perhaps the best solution is to refer to the subtlety and art of the often unique shades, such as the "Rueda green" and others so usual that their mere selection by the artist has lent them extra distinction. These colors have been refined by taste; an unusual contrast of shades makes them pure and emphatic. They suggest a certain reverie that induces a sensitive emotion. In Rueda there is a landscape of the soul, independently of the fact that in him there also exists, though to a lesser extent than in Zóbel or Sempere, for example, an evocation of specific landscapes maintained in the memory

or in the feeling experienced in their presence. The color produces a feeling of tranquility, which has something mystical or at least begets emotion. The appropriate parallel in this case is with Rothko or the great abstract artists of the Romantic and Nordic tradition. In contrast to the rationalist interpretation common with respect to a painter such as Rueda, based exclusively on the role of geometry, it should be emphasized that he is much more a sensual and emotive painter than an intellectual one. However, this trait is moderated by rigor and discipline. As he correctly points out, there is no reason for a great painter to avoid tenderness, very present, for example, in the childish buffoons of Picasso.

In discussing Rueda's treatment of color, mention should also be made of the role played by the material. Paper -present in his collages-, metal and wood are the main focus of his interest. He uses metal in a singular way, as it offers a perfect finish—something that is not decisive in his work. Wood, on the other hand, is living material elevated to artistic status owing to a preparation that makes it exquisite. Like many other contemporary artists, he is attracted by humble and everyday things, and especially by wood, with its centuries-long relationship with human beings. The dignity of wood is illustrated, for example, by his use of paint, always lightly and without aggression: he treats it with very dilated tones or with unusually elegant colors. Wood is not only a living material, but is close to human concerns. Even rustic objects are transfigured; dignified and embellished by a film of transparency that throws them into relief and produces a recondite and unexpected beauty.

The title of the series *La elegancia social de la madera (The Social Elegance of Wood)* contains a hint of irony, but also a definite intention to reaffirm the beauty of everyday objects and to demonstrate their human density. José Hierro provided the key to the sensibility of Rueda when he stated that his art is not an arte *povera*; in fact, it is the opposite, and has a completely different aim: not to portray the ordinary but to rescue it. His art uses Franciscan elements to uncover traces of greater luxury. He does it spontaneously and without manipulating or straggling which the material. There is no more distant treatment of wood than that of Rueda or Lucio Muñoz, for example, though it sometimes produces a confluent impact on the sensibility of the viewer.

We will now examine two aspects of Rueda's work that are very characteristic of his distinctness as an artist, and which have been the main expression of his work in recent times: relief and collage. They constitute the means of expression of an artistic talent that moves between two poles: the desire for rigor and discipline inherent in the geometrical approach, and an outpouring of emotion, lined, for example, to a mental state or a landscape reference. Rueda is the best example of organic development in a Spanish artist.

His reliefs are an aspect of Rueda's work worth examining in detail. It is not surprising that he has devoted a considerable part of his work to that rotundity in the treatment of volumes we have seen since his earliest productions. Helped by the play of light, it serves to conquer space and, along which the play of color or the variation in the qualities of the material, allows an infinite variety of experiments, of which the most noteworthy feature is not so much the purely geometrical play but the emotive reference born of the effect on the retina of the viewer. Among the most bestknown of Rueda's reliefs, a special mention should perhaps be made of those he created with such remarkable delicacy, elegance and precision, using material as fragile as match boxes. But it is also mentioning others, ranging from those which a more pronounced landscape tendency to those in which the fundamental theme is the contrast of the qualities of wood; and finally, those in which the geometrical element plays a central role.

It is clear that since it was first used as a means of expression, collage has had many practitioners in contemporary art. It is particularly significant in the case of Gerardo Rueda, because it is not just a passing interest, but is the usual medium of his work as an artist, illustrating the essence of his activity and all the features that characterize him in relation to others. Fernando Zóbel has already pointed out that collage represents for Rueda what sketches and outlines represent for impressionist painters. This is indeed true; the starting point of his creative work is normally the manipulation of the materials that make it up; confirming that Rueda works with material he comes across by chance, but that needs to be meditated on and excited. The work involved in a collage can be subsequently transformed into a silkscreen print or a work of other dimensions. The important point is that it is possible to detect the distinctive traits of the artist in the small format of the collage: the interest in relief and volume, even in the minimal character of a light creased paper or a thicker one, when it is torn along the edge to reveal its texture.

With regard to the development of his treatment of collage, Rueda has experimented with various forms. The work he produced in the 60s with silk paper is very interesting; they seem like delicate displays of an oriental sensibility. In other more recent work, there are frequent allusions to some point of reference in the memory, and this, along with the presence of the printed word, allows us to suggest a possible parallel with Kurt Schwitters. The pure play of forms abounds, but so too do the landscape references.

As already indicated, the collages and reliefs are central to the recent work of Rueda, as part of a development that gives no sensation of a break with respect to previous aesthetic principles, though organic changes can be detected. Rueda has continued experimenting with geometrical rigor, often seeking novelty and contrast through his selection of colors and his forms. His works in this respect occasionally reveal a kind of wavering in the lines that accentuates the sensation that the pure geometric line is not essential for the artist or that he is open to new forms.

Some of his reliefs show a triple contrast between the qualities of the wood, polished and painted, natural and aged, the color and the volume, accentuated by the effect of the light. Other reliefs contain a very clear landscape reference or are restricted to only one aspect of this triple contrast. They often feature ordinary objects, close to everyday life, and which serve to accentuate the contrast with the rest of the painting. A third aspect of his work is represented by the maquettes, which remind one, on one hand, of the volumetric obsession of his early work and link up with Morandi, while at the same time suggesting a closer relationship with sculpture in its real sense. The still life is a constant theme, though without indicating a closer approach to the real reference, because the imposing presence of objects has always been a reference point in his work. The parallel which Zurbarán is obvious, though it is tinged at times by an ironic tic in the title or, for example, the presence of a round volume such as a fruit.

Rueda has always attempted to extend his artistic activity to new fields. This is particularly true of the sector of Spanish contemporary ant to which Rueda's work belongs. In contrast to the world of expressionism and the gestural, the movement in Spanish art identified with the Cuenca trio has resulted in installations and arenas which make specific environments more useful for human beings by means of a delightful beauty. This aesthetic stance is not only a sign of refinement, but is also a means of approaching the artistic task, evidence of which is found in figures such as Torner or Sempere. The central point is the discovery that, beneath the appearance of only striving to make the world more habitable for humans, art has more dignity than is attached to it by those who view it from an excessively tragic and moribund standpoint. When Rueda imagines murals or doors, glasswork or installations, it is the same as when he evokes the impression produced by a landscape in a relief, except that his creative art has filled out an encircling environment.

Returning now to the initial pages of this text, we can now situate the work of Gerardo Rueda and his characteristic traits in the context of the Cuenca trio, with whom his career has been linked from a biographical standpoint and whom art historians will lock back on as a significant movement in the history of Spanish contemporary art. Fernando Zóbel offers us a more oriental sensibility in which lyrical evocation, adorned with a certain melancholic air, presents references of a more exclusively landscape type than Rueda. Gustave Torner shares with Rueda an interest in geometrical rigor, the contrasting

qualities of the material or the distillation of color to its supreme essence. However, he also has a restless surreal streak lacking in Rueda, who is always closer to the ideal of restrained and serene beauty.

We can also try to reach conclusions which respect to the future significance of this group. The role of "El Paso" in the break with the past is normally emphasized, but in fact, apart from its short duration, in terms of a collective aesthetic attitude, it is questionable if it lasted appears the middle 60s. It can be said perhaps that the passage of time has led to a general movement towards lyrical abstract art, rather than the expressionist form that characterized it once. They share this feature which the Cuenca group, less inclined to manifestos or collective stances. Despite this, they have perhaps a more natural and stable affinity. Indeed, in terms of general artistic attitude, it is easy to find a high element of sympathy in the new generations which this sector of Spanish art (or others, on the margin, who have the same basic stance, such as Ràfols, Feito or Guerrero) in their search for beauty for beauty's sake or cosmopolitanism. This was made clear by Juan Antonio Aguirre at the end of the 60s, and has been emphasized more recently by Juan Manuel Bonet. There are of course more direct and specific influences (Gerardo Delgado, Teixidor, Campano, the early Broto...) and also evidence of more general shared aesthetic positions. It is necessary for these institutions to be definitively confirmed by a collective exhibition, reflecting in the retina of the viewer or in the catalogues something evident that art historians should have already described.

Texto original : Javier Tusell, "El sensible rigor de Gerardo Rueda".
Extracto y versión de Alfonso de la Torre

La rigurosa selección de estas obras tiene un guardado secreto, ya que más que al "capricho científico" de un comisario o al gusto subjetivo de un coleccionista, el verdadero responsable de esta significativa antología es el propio Rueda, que fue el que eligió, una a una, estas obras, de su abundante producción. Y es ante la voluntad y la mirada del artista mismo donde nos encontramos.

Marcos Ricardo Barnatán

Textos: Alfonso de la Torre
Javier Tusell
Ben Wiedel-Kaufmann
Fotografías: Joaquín Cortés (Madrid)
Diseño Gráfico: Iñigo Navarro
Coordinación Lourdes Varela
Maquetación: Luis Serrano Lasa

GALERIA LEANDRO NAVARRO

C/ AMOR DE DIOS, Nº1 28014 MADRID