
GALERIA CAYONI

# Cru

Portada: Inducción Cromática a doble frecuencia Cayón, 2016
Intervención efímera en la fachada de Galería Cayón, Madrid, 2016
Cromografía sobre tela. Seis paneles de 580 x 150 cm cada uno

uz-Diez

SEPTIEMBRE - NOVIEMBRE 2016

CRUZ-DIEZ

GALERÍA CAYÓN

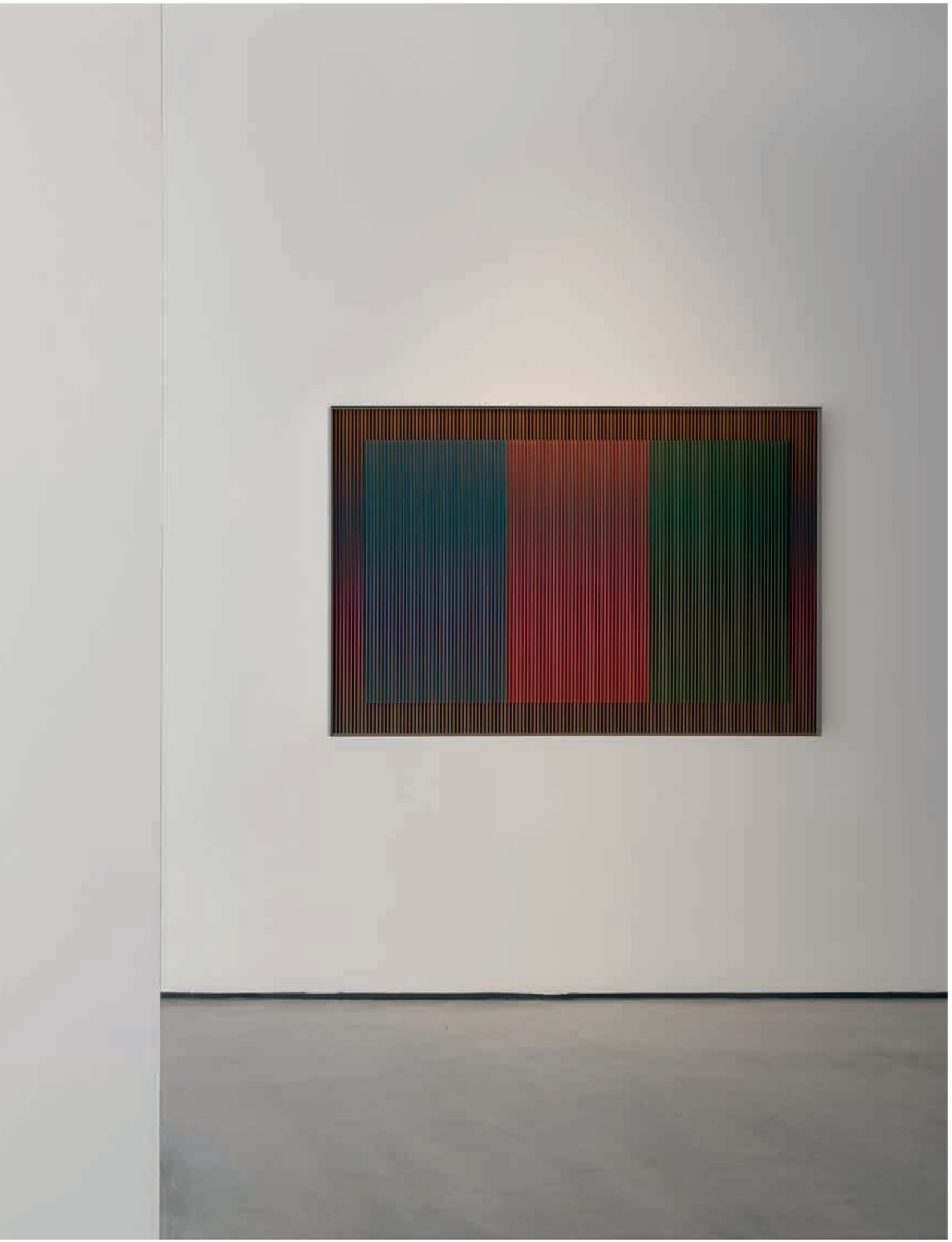
# ÍNDICE / SUMMARY

UNA ENTREVISTA A CRUZ-DIEZ, POR HANS ULRICH OBRIST 9
AN INTERVIEW WITH CRUZ-DIEZ, BY HANS ULRICH OBRIST

OBRAS EN LOS ESPACIOS 33
WORKS IN THE SPACES

OBRAS EXPUESTAS 59
EXHIBITED WORKS

BIOGRAFÍA 91
BIOGRAPHY



# UNA ENTREVISTA A CRUZ-DIEZ, POR HANS ULRICH OBRIST

# AN INTERVIEW WITH CRUZ-DIEZ, BY HANS ULRICH OBRIST

12 de mayo, 2016
May 12, 2016

Labyrinthe de Chromosaturation (Chromosaturation pour un lieu public), 1969

Festival «Art dans la rue», boulevard Saint-Germain, París, Francia
20 cabinas de 2,75 x 1,20 m cada una

**¿Puede hablarme un poco sobre sus nuevos trabajos?**

Estoy gratamente sorprendido porque es ahora cuando se empieza a disfrutar de mi discurso. He tenido la impresión de haber vivido en una sociedad de ciegos, porque estoy planteando el mismo discurso hace 60 años y es en este momento cuando realmente se está disfrutando de lo que he propuesto sobre el color: otra noción sobre el mundo cromático. La que existía era una noción de siglos que decía que el color era algo aplicado con una brocha sobre una tela. Y ahí se quedaba. La noción que yo he dado (llevar el color al espacio, el color es una situación del instante perpetuo) la gente ya la entiende.

**¿Cómo nació la primera *Cromosaturación*? ¿Puede hablarme sobre esa epifanía del 68?**

La primera *Cromosaturación* es una obra del año 1965 pero no la pude presentar hasta el año 68 en Grenoble (Francia) porque a nadie le interesaba. La gente entraba y como no había nada que ver –no había dibujos, no había objetos, no había esculturas...– no había nada sino el vacío coloreado, la gente pasaba de largo. No veían que ahí pasaba algo. Hoy día, las nuevas generaciones ya al entrar en la primera cámara dicen: 'Aquí está sucediendo algo'. Inmediatamente comprenden que ocurre algo nuevo que no habían visto antes. Esto quiere decir que el arte enseña, el arte es didáctico. El arte enseña a ver, como nos enseña la poesía, la música. Ese es el lado maravilloso del arte: es conocimiento que nos transmite para disfrutar de él.

**En sus obras el espectador experimenta una inmersión.**

Una de las cosas que me planteaba al principio fue porqué la obra de arte tenía que ser algo a venerar, algo colgado sobre un muro al que la gente viene a rendir pleitesía. Me pregunté entonces por qué no hacer partícipe a la gente, que yo haga una parte y el espectador otra. En este sentido, la *Cromosaturación* ya no es una contemplación sino una experiencia vital. El arte se convierte en una experiencia vital, no es una contemplación ni una interpretación. Es una experiencia a partir de la cual pueden surgir mitos, igual que uno mitifica un arcoíris, el viento, la lluvia... Es un hecho elemental en el cual tú estás inmerso y puedes imaginar.

**Esta dimensión vital de la que habla es muy interesante. Precisamente Margaret Mead (una antropóloga americana de los años 40 y 50) habla en sus textos sobre la exposición como un ritual. Dice que en general el ritual de la exposición es un tanto visual y que no implica a los otros sentidos. Dice que es un problema de montaje: el espectador pasa muy poco tiempo delante de un cuadro. Y compara eso a otros rituales como los rituales medievales, etc en los que el espectador aplicaba**

**Could you tell me a bit about your new work?**

I've been happily surprised to see that, at last, people are beginning to appreciate my artistic discourse. I feel as if I've been living in a society for the blind, because only now are people truly enjoying the discourse I have been articulating for the last sixty years, one that is based on a different idea regarding the world of color. For centuries, color was considered an accessory, something that was applied onto a canvas, through the use of a brush. That was it. Today, the public finally understands this different view of color that I propose: color that is released into space; color as a particular situation of the perpetual present.

**How did the first Chromosaturation come to be? Could you talk about this epiphany from 1968?**

The first *Chromosaturation* actually dates back to the year 1965, but I was not able to exhibit it until 1968, in Grenoble (France), because no one was interested. People would walk in, and since there was nothing to see, other than colored space—no drawings, no objects, no sculptures—they would walk by, unaware that something was taking place. Today, when current generations walk into the first exhibit, they immediately note, "Something is happening here." Right then, they understand that something new is occurring, something they've never seen. This means that art teaches; it is didactic. It teaches us to see the way poetry and music teach us to see. This is the marvelous aspect of art: it imparts the knowledge we need to enjoy it.

**In your works, the viewer experiences an immersion.**

One of the questions I would ask myself early in my career was why a work of art had to be an object of reverence, something displayed on a wall so that the faithful could come and pay homage. I then asked: why not draw the public into the work, so that I would fulfill one part of it and the viewer the other? In this sense, a *Chromosaturation* is no longer contemplation but a vital experience. That is, art becomes a vital experience; it is not contemplation but interpretation. It is an experience that can give rise to myths, the way a rainbow, the wind, and the rain engender myths. Each of these is a basic occurrence in which you are immersed and which you can imagine.

**This vital dimension of art of which you speak is highly interesting. In this regard, Margaret Mead (an American anthropologist of the 1940s and 50s) wrote of exposition as a ritual. She said that, in general, this ritual is mostly a visual one, to the exclusion of our other senses. She added that the problem lies with the arrangement of the display itself, which allows the viewer to spend very little time before each work. Afterwards, she compared this experience to that of other rituals, such as medieval**

*Transchromie Washington, 2014*

Hall del edificio OneCityCenter de Covington & Burling LLP
Washington, D.C., Estados Unidos

Plexigláss, medidas totales 2 x 34,6 m

Arquitecto: Debra Lehman-Smith (LSM)

**todos los sentidos y en los que el espectador pasaba más tiempo delante de la obra. Me parece que esta idea de Margaret Mead es una resonancia de su idea de la inmersión, que el espectador está inmerso en la obra.**
Gran parte de nuestra percepción del mundo es visual, y a partir de ese momento penetra en el espíritu. Y es el espíritu el que modifica y hace otra realidad que podemos decir que es la verdadera realidad. Ese ritual se crea en nuestro interior, pero su captación es perceptiva. Yo he tratado de ampliar la noción de la percepción para abrir, precisamente, el campo de la percepción y que uno perciba otras cosas que antes no veía. Estaban ahí presentes pero la gente no las veía, por lo que he tratado de transformarlas en un código visible.

**La última vez que nos vimos usted me dijo que estaba trabajando en una obra grande para Washington. Ahora que ya está finalizado y es una gran instalación permanente en el City Center que usted llama *Transcromía*, creada a partir de plexiglases verticales de colores alternantes, me gustaría que me hablara de este trabajo.**
Las *Transcromías* significan precisamente 'a través del color'. A través de las láminas coloreadas modifico el entorno.

Esa obra en Washington consiste en una serie de láminas integradas en la fachada del edificio orientado a recibir el sol por la mañana. Entonces, todo el hall del edificio se colorea como si fuera un vitral. Se colorea el suelo y se colorea el ambiente. Y por las noches, como lo que está iluminado es el edificio, ese mismo efecto se va a la calle. Es una integración que trabaja tanto en el día como en la noche.

**Es una obra diferente de día y de noche, porque en el día es una sustracción de colores y por la noche una proyección. Es una obra interna y externa ¿no?**
Exactamente. Además es transparente, uno ve el exterior, no impide la visión, simplemente la transforma, la transfigura. Es la transfiguración del ambiente a través del color.

**Me habló también de su Fundación que ahora mismo está en Houston, Tejas, y que es el lugar dónde se puede ver un mayor número de sus trabajos.**
La idea de la Fundación fue de mis hijos. Mi hija Adriana es quien la dirige. Te podría hablar de todos los proyectos que están realizando y los que están por realizarse. Estoy muy conmovido por esta iniciativa de mis hijos.

**En Houston, ¿tiene instalaciones permanentes?**
Hemos hecho un convenio con el Museo y la sede de la Fundación está allí porque hay unas obras que se han

**rituals, where viewers employ all of their senses and spend far more time before each work. It seems to me that this idea, as expressed by Margaret Mead, echoes your own idea of immersion, the viewer immersed in the work.**
Our perception of the world is, to a great extent, visual, at which point the world penetrates our spirit. It is our spirit that modifies what we perceive and creates a different reality, what we might call true reality. This ritual occurs inside us, but its onset is perception. I have tried to expand the meaning of perception, precisely so that we might widen its field, as well as our awareness of those things that heretofore seemed invisible. They were there, but no one saw them, which is why I have attempted to convert them into a visible code.

**The last time we met you mentioned that you were completing a major work for Washington, D.C. This artwork, composed of vertical Plexiglas panels in alternating colors, and which you have titled Transchromie, is now a permanent installation at City Center. I'd like you to talk about this particular work.**
Transchromies mean specifically "through color." Through the colored panels I transform the environment.
This particular work in Washington consists of a series of panels integrated into the façade of a building that faces the morning sun. During those hours, the entire hall of the building is colored, as if it were stained glass. The floor is colored; the entire inner space is colored. And at night, since the building is lit from within, this same effect occurs outside, in the street. It is an integration that works both during the day and at night.

**It is a different work during the day from what it is at night, because during the day what occurs is a subtraction of color, while at night we have a projection. It is both an internal and an external artwork, is it not?**
Exactly. What is more, the work is transparent. One can see outside, because the work never blocks your view, which is merely transformed, transfigured. What occurs is a transfiguration of the environment by way of color.

**At that time you spoke to me also about your Foundation, which is in Houston, Texas. Is it where a major part of your work can be seen?.**
The Foundation was my children's idea, and my daughter Adriana directs it. I could certainly talk about all their current projects and those that are forthcoming. I am deeply moved by their initiative.

**Do you have permanent installations in Houston?**
We have reached an agreement with the Houston Museum of Fine Arts, and the Foundation is headquartered in the

donado al museo para su colección permanente de Arte Latinoamericano.

**Hay muchos artistas que hacen fundaciones pero la suya es especial porque su Fundación es interna a un Museo.**
Sí, y hay programas para difundir las ideas y por supuesto para conservar mi obra y toda la parte teórica sobre el color. Y también modificar un poco la educación. Hay programas educativos para informar a las Universidades y las Escuelas de ese universo del color que revela todo mi trabajo.

**Hablando del color, en una entrevista precedente en París usted me dijo que el color no es solamente el color de las cosas o de una forma sino que el color es una situación evolutiva y esto recuerda de nuevo la idea de Margaret Meed, una realidad que tiene acción sobre los humanos con la misma intensidad que el sueño o el calor... ¿me podría hablar de esa intensidad del color? ¿Cómo se puede definir el color?**
El color es profundamente afectivo. El acercamiento al color es por afecto. La prueba está en que uno escoge un color en una tienda porque ese es el que nos gusta. Es como en el amor: esa es la mujer; aunque te digan que hay otras más bonitas, ésa es la mujer. Es profundamente afectivo y por eso mi trabajo desata afectividad. No es que yo lo diga, sino que lo compruebo. Cuando la gente entra a una *Cromosaturación* o se encuentra ante una *Fisicromía*, o ante cualquiera de mis ocho líneas de investigación, veo que generan alegría, euforia, porque es el descubrimiento de un afecto que es el mundo del color.

**En la década de los 40, usted estudia en la Escuela de Artes Plástica y luego trabaja para una agencia de publicidad ¿cómo el color y el arte llegan a usted? O ¿cómo usted llega al arte o al color?**
Desde los primeros años en la escuela de artes plásticas ya me decía '¿por qué todo el mundo pinta de la misma manera? ¿Porqué se tiene que pintar sobre una tela, porqué tiene que ser al óleo? ¿No sé podrán hacer otras cosas'. Me aburría. Y entonces dentro de mi falta de información, en mi ignorancia de estudiante, decidí que no pintaría nunca más con óleo y comencé a pintar con gouache. Tal era la manifestación de mi rebeldía.

A partir de entonces daba vueltas en la cabeza y pensaba en cómo podría hacer para desatar el afecto y el placer propios de la pintura, sin que fuera pintura. Porque la pintura, el arte, genera placer. Ese placer que uno siente ante un Rembrandt, ante un Velázquez, ante un Mondrian, ante un Picasso, su esencia no está en la temática ni en la composición, sino en el mundo cromático que se genera e inconscientemente nos afecta y nos acerca. La prueba

museum because several of my works have been donated to their permanent collection of Latin American Art.

**A significant number of artists establish foundations, but yours is unique in that it is located within a museum.**
Yes, and there are programs in place aimed at the dissemination of ideas, as well as the preservation of my work and all those theoretical aspects that refer to color. To a lesser extent, there are also attempts to affect education through pedagogical programs that inform universities and schools about the universe of color that reveals itself in my work.

**Speaking of color, during a Paris interview, you once told me that color does not refer merely to the color of things or of forms, that color is an evolving situation. This reminds me once more of Margaret Mead's notion of a reality that acts upon humans with the same intensity as a dream or as heat... Could you comment on this intensity of color? How would you define color?**
Color is profoundly affective. We approach color through affection. This is evident when you consider that when you're shopping, you select a particular color because you like it. The same occurs with love: you are drawn to a woman, even when you are told that there are other prettier women; she is the woman you choose. Color is deeply affective, which is why my work releases affections. I'm not simply saying this; I have seen it. When I see viewers walk into a *Chromosaturation* or find themselves before a *Physichromie*, or any work from one of my eight different lines of research, I can tell that the works generate joy, euphoria, the result of having discovered the world of color as affection.

**During the 1940s you studied in the School of Fine Arts, and then you worked for an advertising agency. How did color and art reach out to you? Or how did you reach out to art and color?**
From the very beginning, when I was in the School of Fine Arts, I would ask myself, why does everyone paint the same way? Why do we have to paint on a canvas? Why do we need to use oils? Couldn't we do other things? I was bored. And so, out of my own lack of knowledge, my ignorance as a student, I decided that I would never paint with oils again. So I began using gouache. That was how I expressed my rebellion.

From then on, I kept wondering, turning various possibilities over and over in my mind, what I might do to release both the affection and the pleasure that are intrinsic to painting, without actually painting. After all, painting, that is, art, generates pleasure. And the essence of this pleasure, which we experience before a

es que estamos en un Museo y de repente hay como un llamado que nos lleva a un cuadro.

Por eso he tratado de conseguir el placer de la pintura, del color sin ser la pintura tradicional.

**Cuando le entrevisté en Reikiavik me dijo que artistas como Josef Albers tuvieron una gran influencia en usted en esos primeros años cuando estudia en la Escuela y empieza a trabajar. Albers dice que la educación de arte es más plantear las preguntas justas que dar las respuestas justas. ¿Cuáles son sus preguntas?**
Los equívocos, al darme cuenta de que el color no era algo estable sino que eran situaciones que se modificaban continuamente. Si pones una hoja papel frente a ti y la desplazas, ves que ese blanco va cambiando sutilmente. Quiere decir que ese blanco no es absoluto, es relativo. El color es una relatividad, una circunstancia, depende.

Con disciplina de científico, comencé a estudiar lo que se había hecho y pensado sobre el color. Estudié todos los impresionistas, a Albers, a los fauvistas... pero todos caían en el equívoco de que esa inestabilidad del color estaba dada sobre un soporte estático, hacían la transposición intelectual de algo mutante a algo estático sobre un plano. Lo mismo que la pintura tradicional. Es decir, una referencia a la realidad, una referencia a la realidad del color.

Había que ir un poco más allá y encontrar un soporte que manifestara la esencia misma de la mutabilidad del color, que no es el caso de Albers ni de los impresionistas que trabajaban sobre un soporte opaco y continuaban haciendo referencias como en la pintura académica.

**Me interesa también mucho ese fenómeno de las vibraciones. Las vibraciones que su obra instala en el espectador. En su reciente exhibición Bidimensional Research [Espace Expression, Miami, diciembre 2015-julio 2016] ha explorado la bidimensional y afirma que el estampado o la obra gráfica 'es un instrumento fundamental que me ha permitido, investigar, experimentar y desarrollar conceptos que estructuraron mi discurso cromático' Una de esas técnicas es la *Inducción Cromática*. ¿Me podría hablar un poco de esa idea de la vibración, de la investigación bidimensional y también de las inducciones cromáticas que están ligadas a las vibraciones?**
Una de las cosas que me planteé fue que si yo hacía pintura plana iba a caer en las mismas circunstancias de Albers y de todos los que me precedieron. Estudiando fisiología de la visión descubrí que el ojo es un prospector, por lo cual se está moviendo continuamente. De allí que cuando dos planos se tocan entre sí, se sobreponen milimétricamente en los bordes. Ese sobre

work by Rembrandt, Velazquez, Mondrian, or Picasso, does not reside in the theme of the painting or even in its composition. It lies in the world of color the work generates, which affects us subconsciously, as if it were pulling us toward it. This is evident when we visit a museum and find ourselves unexpectedly drawn to a particular painting.

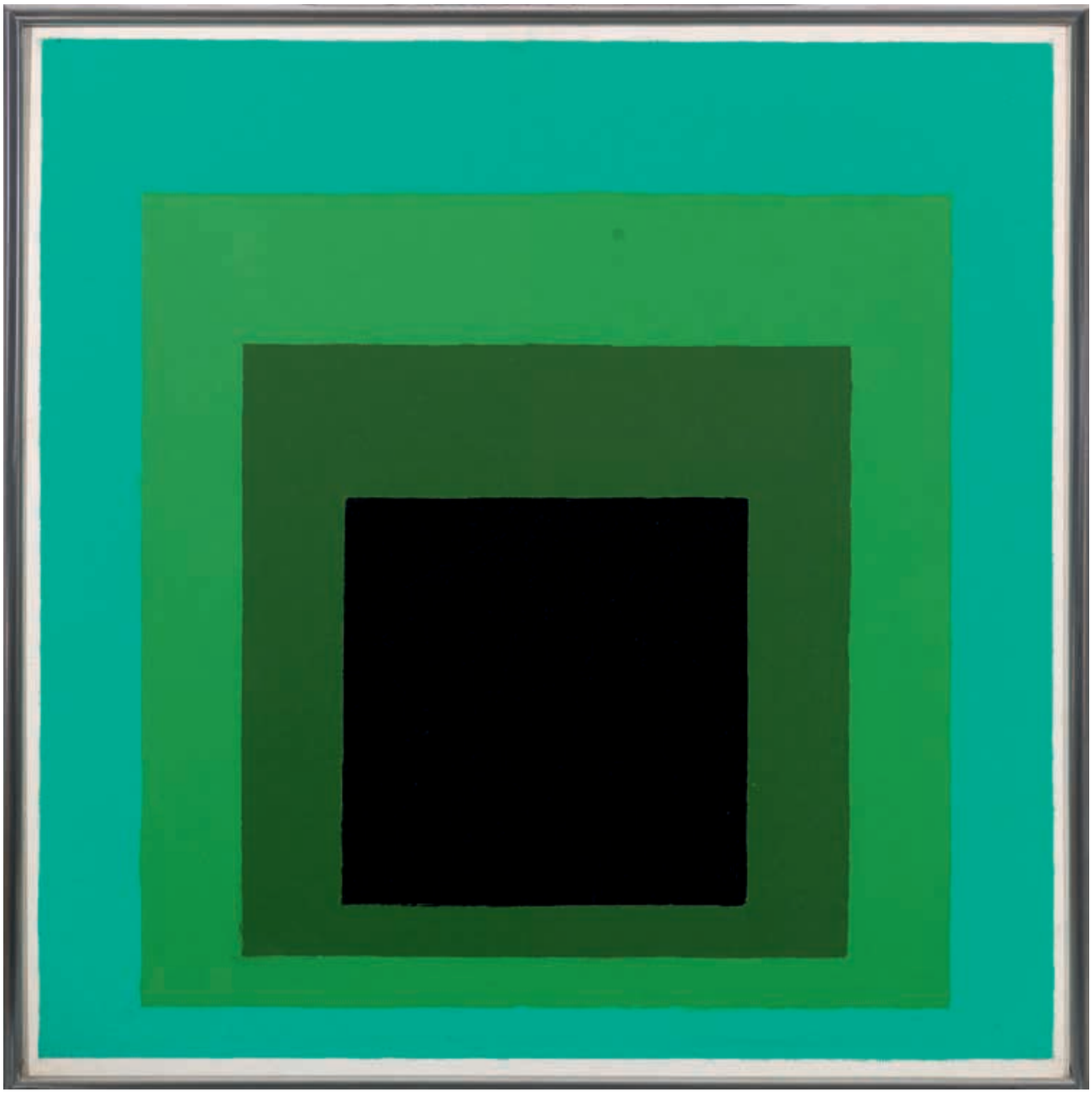
This is why I have attempted to achieve the pleasure of painting, of color, without creating a painting in the traditional sense.

**You told me, on one occasion, that you were greatly influenced by artists like Josef Albers during the early years of your career, when you were still in school, and also when you began working. Albers says that art education is more concerned with articulating the right questions than it is with arriving at the right answers. What questions do you articulate?**
Ambiguities, which confronted me when I realized that color is not something stable but rather a continuously mutable situation. If you hold a white sheet of paper in front of you and then move it, you see subtle changes in its whiteness. Which means that this whiteness is not absolute; it is relative. Color is relativity, circumstance; it is contingent.

With scientific rigor, I began researching what had been done and what had been thought about color. I studied the impressionists, I studied Albers and the fauvists... but all of them made the same mistake; they concluded that this instability of color resided on a static support. They transposed their idea of what is mutable to what is static on a plane. The way traditional painting did; that is, as a reference to reality, a reference to the reality of color.

It would become necessary to take a step further in search of a different kind of support, one that could manifest the essence of mutability in color. Neither Albers nor the impressionists could achieve this, since they continued to work on an opaque base within the frame of reference established by academic painting.

**I am also very interested in the phenomenon of vibrations, those vibrations that your work creates in the viewer. In your recent exhibit Bidimensional Research (Espace Expression, Miami, December 2015-July 2016) you explore bidimensionality and affirm that printing or graphic work "is an important tool that has allowed me to research, experiment, and develop the concepts with which I have structured my chromatic discourse." One of the techniques you mention is called *Chromatic Induction*. Could you say a few words about this idea of vibration, about your bidimensional research, and also about the chromatic inductions that are linked to the vibrations?**



Josef Albers
Study for Homage to the Square: *Amplified*, 1957
Óleo sobre masonite
61 x 61 cm
Cortesía The Josef and Anni Albers Foundation

posicionamiento de un plano con otro genera un color que no vemos porque la dimensión de los planos impide ver esa circunstancia que surge en el toque de las dos formas. Lo que hice fue estrechar el plano hasta alcanzar el punto crítico, donde aparecía el color formado por la superposición que el ojo hace de esos dos planos. Allí surge un color que no está en el soporte, es el color que no está pintado, es el color que se genera en el espacio.

Es el fenómeno de *contraste simultáneo* o *persistencia retiniana* que genera las inducciones. Se llama también *color complementario* pero en realidad es una inducción, es un color inducido. Para inducir un color se requiere de dos tiempos: un primer tiempo en el que, durante unos segundos, la memoria capta un color que queda en la retina y un segundo tiempo en que al desviar la mirada hacia el espacio, ves el complementario a ese color que has mirado durante cierto tiempo. Las obras que hago logran captar ese fenómeno en un solo tiempo. En un solo tiempo ves el color que no está en el soporte. Eso son las inducciones del amarillo, por ejemplo. Hay otras en las que con verde y negro genero el rojo, dado que el complementario del verde es el rojo, pero en un solo tiempo.

**Cuando hablamos en Islandia sobre el proyecto de Reikiavik hablamos de experimentos radicales. Me puede hablar del trabajo expuesto en Reikiavik en 2008 y de su participación en ese proyecto.**
Sigo experimentando porque un artista es un experimentador. Un poeta es un experimentador del lenguaje, un músico un experimentador del sonido y yo un experimentador del color. Esos experimentos, que unas veces son fracasos y otras son exitosos, poco a poco, permiten descubrir y ampliar tu discurso en la medida en que vas experimentando. Sin embargo, lo más importante es la experimentación con conocimiento de causa, para convertir en discurso el resultado obtenido.

**Para experimentar su trabajo el espectador debe estar en movimiento. Me interesa esa idea porque Duchamp habla de la idea de que el espectador hace el cincuenta por ciento del trabajo ¿Está de acuerdo?**
Bueno, yo no hago cuadros ni esculturas, hago soportes de acontecimientos. Lo que pretendo con el soporte de mis obras es crear acontecimientos del instante permanente, el instante perpetuo. En una *Fisicromía* uno tiene que moverse para que la obra exista, si te quedas detenido la obra muere porque es un acontecimiento en el tiempo y en el espacio, no hay pasado ni futuro, es un presente continuo. Un presente que se renueva cada instante. Apenas te desplazas delante de la obra, se crea un nuevo presente que ya no es pasado ni futuro.

One of the problems I faced in the beginning was that if I created a painting on a plane, I would fall into the same circumstances as Albers and all of my predecessors. By researching the physiology of vision, I learned that the eye is a prospector, and that it is therefore moving constantly. Which is why, when two planes meet, they appear to overlap by a millimeter at the edges. This overlap of one plane against another generates a color that we do not see, because the dimension of the planes impedes our seeing this circumstance produced by the contact between two forms. What I did then was to expand the plane to that critical point where the color created by the overlap of the two planes is revealed. The color that emerges is not on the support; it is not a color that is painted; it is a color generated in space.

What generates the inductions is a phenomenon known as *simultaneous contrast* or *retinal persistency*. It is also called *complementary color*, but in reality it is an induction, an induced color. In order for this color induction to occur, you need two moments in time. The first moment is when memory captures a color that remains in the retina for a few seconds, and the second moment is when the eye turns away toward space and sees a color that is complementary to the color you were looking at for some time. My works are able to compress these two moments into one, and you see the color that is not on the base at the same time; those are the inductions in yellow, for example. In other works, I combine green and black to generate red, since the complementary color of green is red, but you see these colors simultaneously.

**When we spoke in Iceland about your Reykjavik project, we also spoke about radical experiments. Could you talk about the work you exhibited in Reykjavik in 2008 and your participation in that project?**
I continue to experiment because an artist is an experimenter. A poet conducts experiments in language, a musician conducts experiments in sound, and I conduct experiments in color. Little by little, these experiments, which at times are failures and other times successes, allow you to discover and widen your discourse in that experimented medium. However, and this is important, you must be an informed experimenter if you are to convert the result you obtain into actual discourse.

**In order to experience your work, the viewer must be in motion. I find this interesting in light of Duchamp's own idea that the viewer does half of the work. Do you agree?**
Well, I don't sculpt or paint; I construct supports for events. My goal, through the construction of these supports, is to create events that make a permanent

*Proyecto Mural*, Caracas 1954
Caseina sobre madera, varas de metal
70,5 x 54,6 x 10,8 cm
Cruz-Diez Foundation

**En el 54 trabajó manipulando murales, en los inicios del arte cinético, porque se trataba de murales en los que los elementos que lo componían podían cambiarse de lugar. Estrellita Brodsky dice en un texto que esos murales cambian con el movimiento del sol creando sombras y animando la superficie con radiantes reflexiones del color. ¿Me podría hablar de la invención de esos murales en 1954?**
Esos murales del año 54 tenían una intención política. Yo venía de pasar años pintando la miseria porque pensaba que tenía una responsabilidad social de denuncia. Creí que pintando los problemas sociales y económicos que tenía ante mí podría cambiarlos, pero seguían igual. En ese momento decidí que era fundamental cambiar de rumbo. Fueron tiempos de muchas dudas y de grandes problemas, hasta que me dije que el arte social es para la sociedad, es para los demás. Comprendí que mucho mejor que mostrar a la gente pobre su pobreza, era hacerlos participar y disfrutar de lo que yo hacía. Entonces hice unos proyectos de murales (que no tuve oportunidad de ejecutar en la realidad porque nadie creía en ellos) que se podían modificar. Estaban compuestos de elementos con los que la gente podía jugar, intercambiándolos de lugar: un principio de lo que es el arte participativo.

**Otra invención sucede en el 59, son las *Fisicromías* ¿cuál es la epifanía de estas obras?**
El deseo de reinventar el placer de la pintura, que se había perdido. Recuerdo que las exposiciones de arte informal y de arte geométrico que visitaba parecían hechas por la misma persona. Ese mundo estaba agotado, había que reinventar la pintura. Pero no la pintura en sí, sino el placer específico de ver la pintura.

Experimentando encontré la manera de que el color se reflejara en el espacio, sin pintarlo en una superficie. Construí una estructura laminada y sistemática que producía el efecto del color haciéndose y deshaciéndose con nuestro desplazamiento y con el desplazamiento de la luz ambiente.

**¿Es una inspiración en esos años Marcel Duchamp con los...?**
Me sé de memoria todo la obra de Duchamp pero lo que él propone específicamente del movimiento no inspiró mi obra. Lo que yo buscaba era el hecho social de la pintura, el hecho participativo, que la gente se integrara, que no fuera un espectador externo. Para que eso ocurriera el espectador se tenía que integrar físicamente. Primero fue la idea de la *Fisicromía* y la idea de integración mediante el desplazamiento. Era un descubrimiento que provocaba asombro. Ese camino, poco a poco, me condujo en el año 65 a la *Cromosaturación* que ya es la inmersión misma de la persona en la obra de arte.

moment, a perpetual moment, possible. In order for a *Physichromie* to exist, the viewer must be in motion; if you stand still before it, the work dies, because it is an event within time and space, without past or future; it is a constant present, a present that renews itself every instant. No sooner have you altered your position before the work than a new present occurs, which is neither past nor future.

**In 1954, you worked manipulating murals. Kinetic Art was in its early stages, and those murals were composed of movable elements. Estrellita Brodsky writes that the murals change with the position of the sun, as the shadows being created enliven the surface with radiant reflections of color. Could you say a few words about the invention of these murals in 1954?**
Those murals from 1954 had a political purpose. I had just spent years depicting misery in my paintings, because I thought it was my social responsibility to denounce it. I thought that by depicting the social and economic ills that I was witnessing, I would be able to change them, and yet they remained the same. So I decided it was essential that I alter course. This led to a troubled time of great uncertainties, until I came to the realization that social art belongs to society, that art is for others. I understood, at last, that rather than exposing poor people to their own poverty, it was better to invite them to participate and enjoy the work I was doing. As a result, I created several projects for modifiable murals (which I never had a chance to produce, because no one believed in them). They were composed of elements that people could play with and move around. It was the beginning of what we call participatory art.

**Another invention dates back to 1959, *the Physichromies*. What was the epiphany of these works?**
The desire to reinvent the pleasure of painting, which had been lost. I recall visiting exhibits of informal and geometric art and thinking that all the pieces seemed to be the work of the same artist. That world was exhausted; it was necessary to reinvent painting. But not painting itself, rather the pleasure derived from looking at a painting.

I started experimenting and discovered how color could be reflected in space without being painted on a surface. I assembled a systematic laminated structure that produced the effect of color making and unmaking itself, depending on the position of the viewer and of the ambient light.

**Was Marcel Duchamp an inspiration for you those years, with the...?**
I know all of Duchamp's work by heart, but his specific ideas about movement did not inspire my work. What I was seeking was the social aspect of painting, the participatory aspect. I wanted the viewer to become part

**De esos años me interesa también cuáles son sus diálogos con otros dos artistas de Venezuela, con Jesús Rafael Soto y Alejandro Otero ¿me podría hablar de estos colegas suyos?**
Bueno, primero fueron grandes y queridos amigos.

Alejandro Otero era uno de los artistas más dotados de mi generación. En los días de la Escuela de Arte, cuando él se ponía a pintar el resto nos poníamos a verlo trabajar. Alejandro fue el primero en partir a Europa y el primero que trajo información mayor de lo que estaba sucediendo durante la postguerra en París. Eso desató un gran interés por buscar nuevos discursos.

Luego Jesús Soto, mi compañero de la Escuela de Artes Plásticas, se fue a París y me escribió desde allí diciéndome: 'Vente para acá. Aquí es dónde están surgiendo las nuevas ideas'. Él, que se inspiró mucho en Mondrian, descubrió allí la posibilidad de ir más allá de Mondrian.

Mientras tanto, yo proseguía mis investigaciones en Venezuela. Fui el último de mi generación en instalarse en París, en el año 60. Lo interesante es que yo elaboré mi discurso en Venezuela, no en París. Yo fui a París a presentar mi discurso, a debatir, no a buscarlo. Al llegar me encontré con que mis ideas ya estaban en juego. De modo que pertenezco al movimiento cinético desde el primer instante. Entonces el cinetismo estaba aportando nuevas posibilidades y nuevas nociones de arte.

**Quisiera preguntarle acerca de sus diferentes invenciones.**
Bueno, son neologismos que pretenden explicar la obra en sí por su título. Por ejemplo el vocablo *Fisicromía* indica que se trata del color físico. No es el color químico aplicado sobre un soporte opaco, sino que logro reproducir virtualmente los colores del espectro, de la luz, en un soporte opaco. *Inducciones cromáticas* informa que estamos ante un fenómeno inductivo. *Transcromías* señala que vemos a través del color. Las *Cromointerferencias*, como su nombre indica, son interferencias cromáticas capaces de generar colores que no están químicamente en el soporte. En las *Inducciones cromáticas a doble frecuencia* surgen otras gramas de color agregándoles otra frecuencia de línea. Con esto último me refiero a que, por ejemplo, sitúo tres líneas de color repetidas al finito. Luego dispongo un lleno y un vacío, de modo tal que el desfase de estas dos frecuencias genera gamas del espectro cuya presencia es completamente inesperada, no es lógica, dado que el fenómeno tiene lugar en un soporte opaco. Es sorprendente porque ¿Cómo es posible que partiendo de algo que no es luz, se puedan generar los colores de la luz?

of the work, not just a spectator from the outside. For that to occur, the viewer would have to enter physically into the work. And so, first came the idea of the *Physichromie* and of integration by way of movement, a discovery that would provoke surprise. This path led me, gradually, to the creation of the *Chromosaturation* in 1965, which would involve the total immersion of the viewer in the work of art.

**I'm also interested in the dialogues you had with two other Venezuelan artists, Jesús Rafael Soto and Alejandro Otero, which date back to those years. Could you tell me something about these colleagues?**
Well, before anything else, they were great and cherished friends.

Alejandro Otero was one of the most gifted artists of my generation. During those days in the School of Fine Arts, whenever he started a painting, the rest of us would just watch him work. Alejandro was the first to leave for Europe and the first to bring back important information about what was being done in post-war Paris. This unleashed among us a great interest to seek new artistic discourses.

And then Jesús Soto, my colleague at the School of Fine Arts, left for Paris and wrote to me from there: "Come over. This is where the new ideas are emerging." In Paris, Soto, who had been inspired by Mondrian, found the opportunity to surpass Mondrian.

Meanwhile, I continued my own studies in Venezuela. I was the last artist from my generation to move to Paris, in 1960. What is interesting about this is that I developed my discourse in Venezuela, not in Paris. I went to Paris not to find my discourse, but rather to introduce it, to debate it. When I arrived, I learned that my ideas were already in play. So much so, that I have belonged to the Kinetic movement from the very start. At that time, Kineticism was contributing new possibilities and new ideas in art.

**I'd like to ask you about your different inventions.**
Well, they are neologisms that aim to explain each work through its title. For example, the word *Physichromie* indicates that we are dealing with physical color. It is not a chemical color that has been applied to an opaque support. Instead, what I am able to do is reproduce virtually every color of the spectrum, of light, on an opaque support. The term *Chromatic inductions* tells us that we are before an inductive phenomenon. *Transchromie* indicates that we are viewing through color. *Chromointerferences*, as the title would indicate, are chromatic interferences capable of generating colors that are not chemically present in the support. In *Chromatic inductions in a double frequency* other arrays of color emerge, through the addition of a different linear

**Otras invenciones son los laberintos.**
Sí, en la época muchos artistas estábamos embarcados en las percepciones, específicamente en las percepciones elementales. Es sabido que la sociedad actual está muy contaminada, es hiperbarroca, todo está lleno de formas, colores, sonidos, uno está saturado. Sería necesario un filtro purificador para volver a descubrir las percepciones. La gente, por ejemplo, perdió la noción del sonido. Las sonoridades son tan intensas, abundantes y variadas que ya no nos damos cuenta de ellas. Entonces habría que crear un filtro de purificación, un laberinto por el que uno pasara y donde se hiciera presente la percepción táctil, la percepción olfativa, la temperatura, las percepciones visuales...

Lo único que he podido realizar de ese laberinto son las *Cromosaturaciones* y los *Ambientes de Cromointerferencias*. Estas últimas resultan envolventes, son proyecciones en el espacio de tramas de color en movimiento, de manera que todo se transfigura, todo se desmaterializa y nos volvemos autores y actores al mismo tiempo. Porque a la vez que veo que el otro se está desmaterializando el otro me ve a mí. Es un doble diálogo de transfiguración en el que todo lo que está estático se vuelve movimiento.

**Estos son los proyectos realizados pero hay otros no realizados. Me interesa mucho ese parte de su trabajo que por otra parte es muy conocida de los arquitectos pero no tanto de los artistas.**
Uno de los ideales que tengo, y espero que pronto sea realizable, es que las *Cromosaturaciones* no necesiten de elementos, sino que sean campos magnéticos de colores en el espacio. Que uno atraviese un campo magnético rojo o azul que esté en el espacio sin ningún soporte. Creo que dentro de unos cuantos años la ciencia habrá dominado todo lo relativo a las fuerzas magnéticas para generar el color en el espacio.

**¿Tiene obras públicas no realizas o proyectos más grandes? Supongo que tiene muchos proyectos del pasado no realizados.**
Cómo no. Proyecté una estación de tren donde estaban integradas todas mis investigaciones. Para tomar el tren pasabas por unas *Cromosaturaciones*, luego pasabas por un ambiente de *Cromointerferencias*.

Hice también un diseño para aviones en los que la luz iba cambiando a largo del trayecto, de una luz lunar a una luz tropical. Muy lentamente la luz de la cabina se iba modificando sin que te dieras cuenta, produciendo la sensación de que ibas cambiando de ambiente. Pero eso quedó en lo no realizado.

Hice un proyecto para una de las líneas del metro de París. La idea era pintar los muros de los túneles con tres líneas,

frequency. For example, in the latter, I may situate three lines of color, repeatedly, all the way to the end. Then I position a filled space and an empty space in such a way that the intervals between these two frequencies generate a new and totally unexpected array of colors. Its presence is not a logical one, given that the phenomenon takes place on an opaque support. This is surprising because, how is it possible to generate the colors of light out of something that is opaque, that is not light?

**And then there are the labyrinths, another one of your inventions...**
Yes, at that time, many of us were greatly interested in perceptions, particularly basic perceptions. We know that our current society is badly contaminated; it is hyper-baroque and every space is cluttered with forms, colors, sounds; we are saturated. It would be necessary to use a purifying filter to retrieve these basic perceptions. People have lost their sense of sound, for example. The resonances are so intense, so profuse and varied that we are no longer aware of them. We would need to create a purifying filter, a labyrinth through which a person would walk and where the sense of touch, the sense of smell, the temperature, the sense of sight... would become present.

The only works that achieve some aspect of this labyrinth are the *Chromosaturations* and the *Chromointerference Environments.* The latter are evolving works; they are aerial projections of moving lattices of light, in such a way that everything is transfigured, everything loses its materiality, and we become, simultaneously, authors and actors. Because while I am watching another person dematerialize, I am dematerializing before that person's eyes. It is a double dialogue of transfiguration where everything that was static turns to motion.

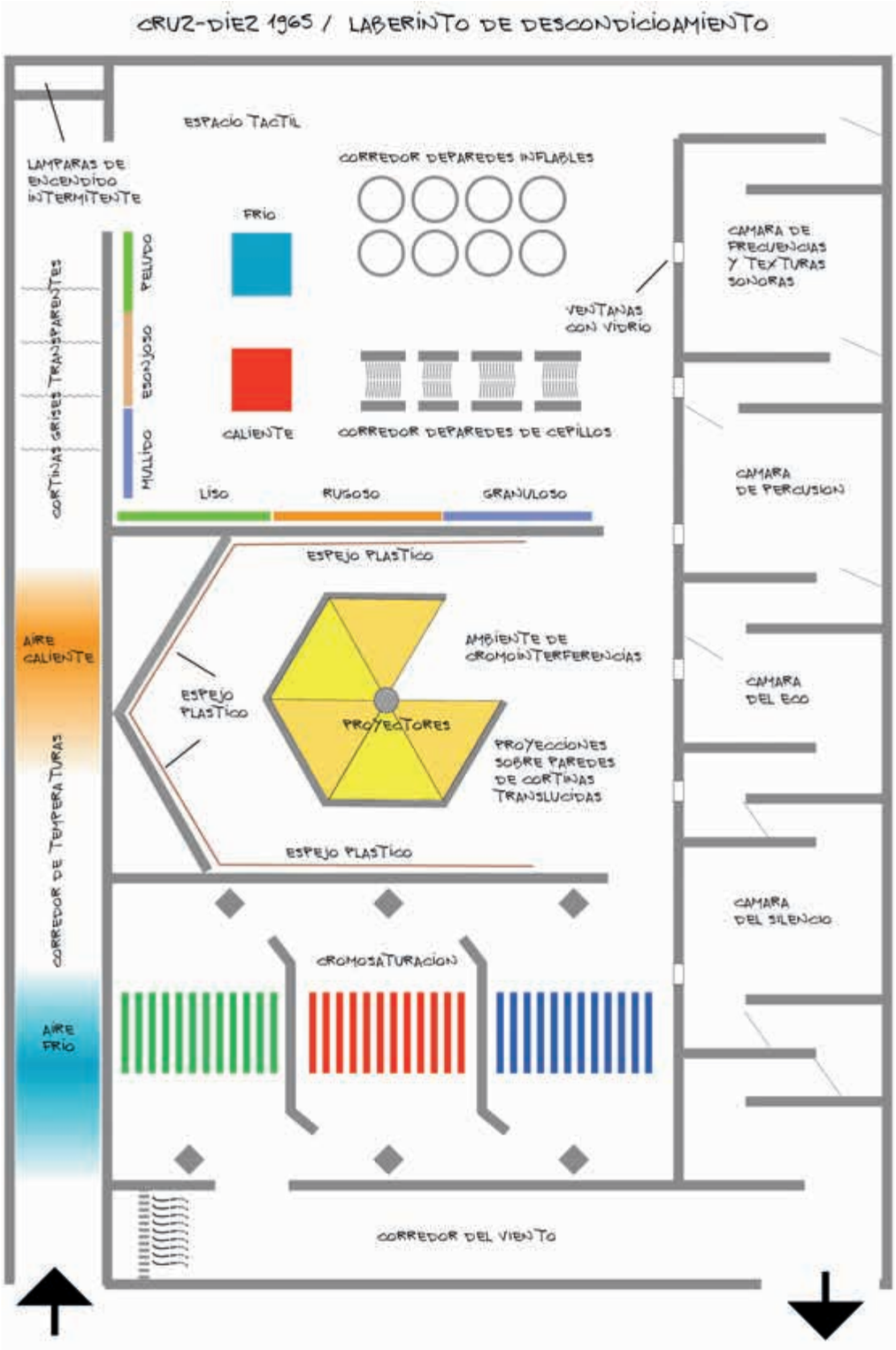
**All these projects have been realized, but there are others that are yet to be. I'm very interested in this part of your work, which is actually well known to architects but not so to artists.**
One of my dreams, which I hope will be a reality soon, is to have *Chromosaturations* without any need of physical elements; instead they will be magnetic fields of color in space. To walk across a red or blue magnetic field, suspended in space, with no support. I think that in a few hundred years, science will have mastered all there is to know about magnetic forces and we will be able to generate color in space.

**Do you have other public works and major projects that have not materialized? I imagine that quite a number of projects from the past have not been fulfilled.**
Of course. I once had a project for a train station that


ДЛПО '82

Velada musical en casa de Alejandro Otero, París, 1962
De izq. a der.: Mirtha Delgado, Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto, Narciso Debourg y Alejandro Otero

Página izquierda:
Alejandro Otero retratado por Carlos Cruz-Diez, París, 1962
Jesús Rafael Soto retratado por Carlos Cruz-Diez, París, 1962




Esquema del Laberinto de *Descondicionamiento*, París, 1965

de tres colores distintos. Al paso del tren por los túneles, y por efecto de la velocidad, las líneas hacían cabriolas generando gamas cromáticas no presentes en el soporte.

**Me interesaría hablar un poco de la dimensión política de su obra.**
Bueno, el arte es de la sociedad, es del hombre. Y así como todo es diseño, todo es política. Yo insisto mucho en el soporte de la calle porque el arte es comunicación. Uno hace poesía, música, pinta, escribe no solo para uno mismo sino que implícitamente es para los demás. Entonces, si es para los demás, la calle es el mecanismo de comunicación mayor que pueda tener el discurso de un artista. Sobre todo, insisto en hacer obras en la calle que desaten el asombro, porque la calle no nos proporciona nada, nos volvemos unos robots. Yo he hecho varios intentos de descondicionamiento con los pasos peatonales. Los pasos peatonales son un hecho tan obligante de un código inamovible que ya cuando pasamos ni lo advertimos. El hecho de hacerlo diferente desata el asombro. Lo que siempre ha sido igual puede ser de otra manera. Es decir, que todo puede ser modificado, nada es permanente, todo se transforma.

**¿Tiene un color preferido? Etel Adnan dice que el color rojo siempre vence, es el más fuerte ¿Para usted cuál es su color preferido?**
Todos. Porque yo me he hecho a la disciplina del investigador. Yo hago obras que no me placen, que no me gustan porque la armonía como digo, es afectiva. Hay un tipo rojo que yo prefiero, un tipo de azul, un tipo de verde, etc. Pero hay otros tonos de un color que uso por mi disciplina de investigador. Sucede que llega alguien y me dice 'iqué maravilla esa obra que has hecho!', y a mí no me gusta. Es decir, que tengo la disciplina del investigador, pero también tengo afecto.

**La investigación existe en tres dimensiones con relieves, esculturas. Pero existe también la investigación en dos dimensiones. Volviendo a su exposición Bidimensional Research, ésta recogió toda su obra bidimensional...**
Bueno, no olvide usted que yo soy pintor, tengo formación de pintor. Consecuentemente, el mundo de lo bidimensional es lo que me ha permitido investigar lo que he puesto en cuestionamiento: hacer que el color salga al espacio. Es decir, hacer que los colores que vemos no sean los que estén pintados. Ha sido un largo proceso de investigación, con fracasos y con éxitos. La base de mi trabajo ha sido la bidimensionalidad. Y de allí he pasado al espacio porque viendo que el color se generaba en el espacio y no en el soporte, dije: vamos a hacer obras realmente espaciales. El principio ha sido la investigación

would have integrated all my research. In order to take the train, you would have to walk through several *Chromosaturations*, and then you would walk across a *Chromointerference Environment*.

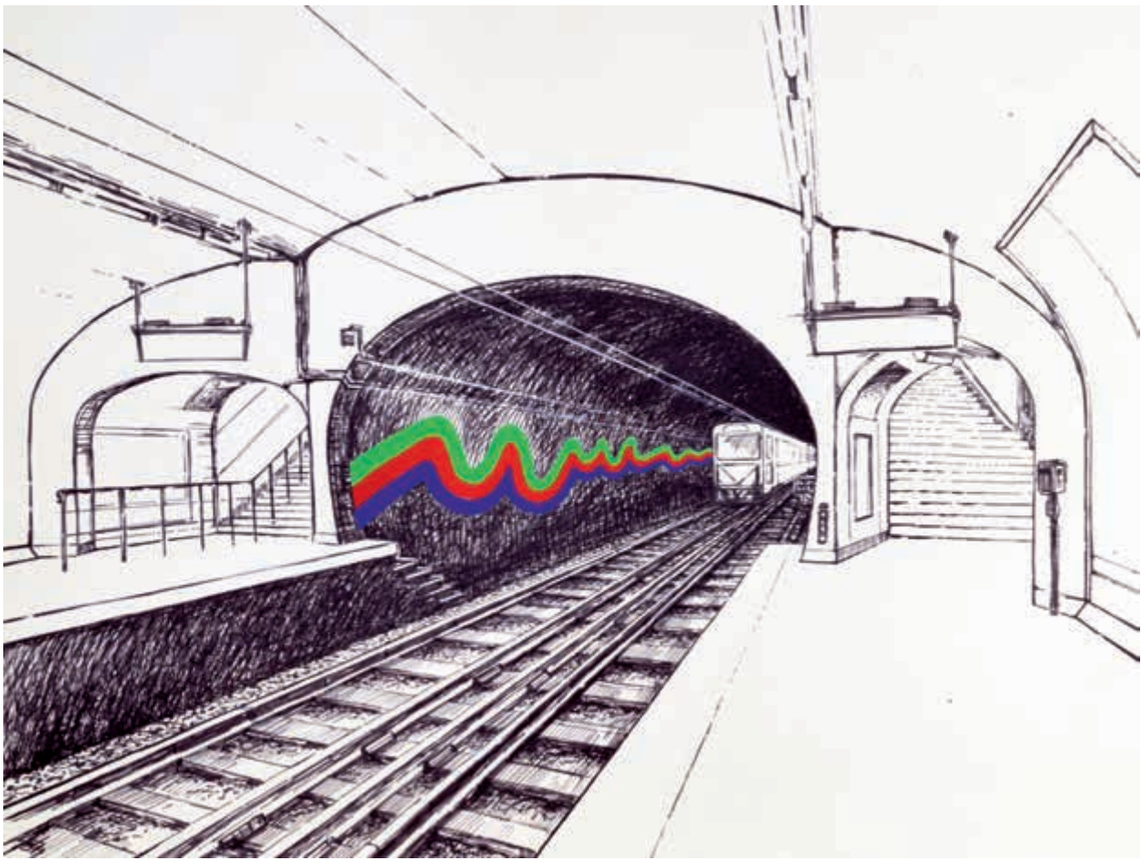
I also designed something for airplanes, where the light would change as the flight progressed from a lunar light to a tropical light. The light in the cabin would shift, very gradually, so you would not notice the change, yet it would create the sensation that you were moving into another environment. But that was one of those projects that never came to fruition.

And I had another project, for one of the subway lines in Paris. The idea was to paint the tunnel walls with three lines, in three different colors. As the train traveled through the tunnels, its speed would cause the lines to seem to cavort, generating a new array of colors not present on the supporting walls.

**I'd like us to talk a little bit about the political dimension of your work.**
Well, art belongs to society, it belongs to mankind. And in the same way that everything is design, everything is politics. I insist on having the support of the street, because art is communication. One creates poems or music, one paints or writes, not only for one's self but also, implicitly, for others. So, if art is indeed for others, the street is the greatest mechanism of communication that an artist's discourse can have. Above all, I insist on creating street works that engender wonder, because the street offers us nothing; in it we become robots. Several of my works are attempts at deconditioning pedestrian crossings. They have become so much a part of a static code that when we walk over them, we no longer see them. Simply altering them releases a sense of wonder. What seemed to be immutable can now be different. In other words, everything is changeable, nothing is permanent, everything evolves.

**Do you have a favorite color? Etel Adnan says that red is always dominant, it is the strongest color. Which color do you prefer?**
All of them. I have disciplined myself to be a researcher, and so I create works that do not give me pleasure, that I simply do not like, because as I said, harmony is affective. I like a particular shade of red, a particular shade of blue, a particular shade of green, etc. But I use other shades because I need them for my research. At times, someone will approach me and say, "What a marvelous work you've created!" Yet, it is a work I do not like. In other words, I have the discipline of the researcher, but I also have my own emotions.

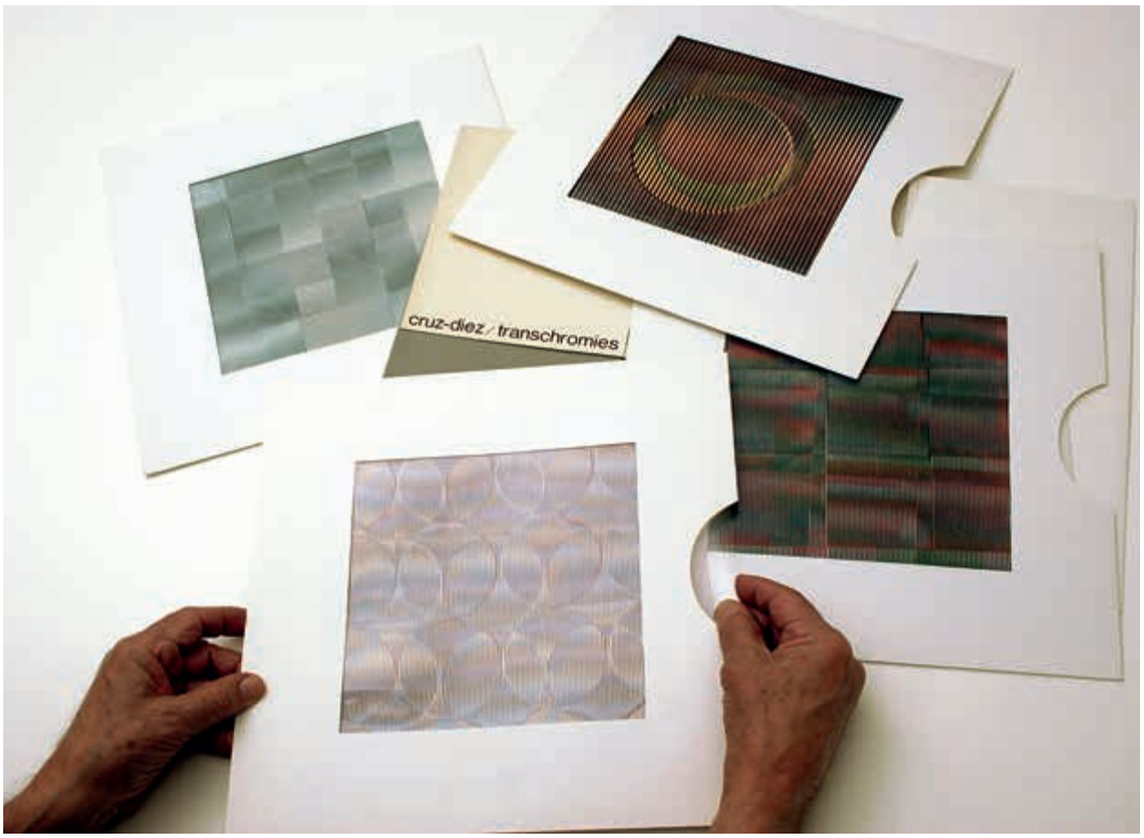
**Research on reliefs and sculptures is three-dimensional. But there is also research that involves two dimensions.**



*Lecture discontinue d'une ligne. Projet pour l'animation d'une interstation du métro parisien*, París 1972. Proyecto no realizado

Página derecha:
*Color Aditivo*, 1975
Intervención efímera en 4 pasos peatonales para el evento "El artista y la ciudad", Caracas, Venezuela


GALERIA ELECTRICA
TESLA
GALERIA ELECTRICA
TESLA
BANCO D





*Cruz-Diez / Transchromies*, 1965
Álbum de 5 planchas manipulables editado por Signals London Gallery, en ocasión de la muestra "A decade of Physichromies by Carlos Cruz-Diez", Signals London Gallery, Londres, 1965

*Portada de la revista de arte "Robho", número 1, publicada por Jean Clay y diseñada por Carlos Cruz-Diez, París, 1967*

sobre el plano. Y hacer que el color que se genere no sea el que yo pinté sino el que se genera en el tiempo y en el espacio en la dialéctica con el espectador.

**La bidimensionalidad también está en los libros. Me gustaría saber un poco más sobre la importancia de los libros y si usted hace libros de artistas.**
Yo hice un libro manipulable en Londres en 1965. Y ahora voy a hacer otro. Tengo ya planificado hacer varios libros también manipulables con otras propuestas, por supuesto.

**¿Ese libro del año 65 es un libro cinético?**
Lo editó David Medalla de la Galería Signals de Londres.

**Usted también hace una revista de crítica de vanguardia llamada "Robho" que tuvo un gran impacto en París y creó mucha polémica. ¿Qué me puede contar sobre esta revista?**
La idea de esa revista surgió en mi casa de París con el crítico Jean Clay, el poeta Julien Blaine, el escritor Alain Schifres, la periodista Christiane Duparc y yo que la diseñaba. Decidimos hacer una revista porque en esa época, en los años 59 y 60, hubo un gran boom de invención, surgieron gran cantidad de movimientos de mucha creatividad. Habría que hacer un resumen de lo que estaba sucediendo entonces.

Esa revista debería reeditarse. La Fundación Cruz-Diez trabaja en ese proyecto y ya tiene los derechos para rehacer en facsimilares los seis números que salieron. Allí está reseñado todo lo que hoy se está haciendo. Lo que hoy parece novedoso resulta que ya está dicho desde el año 67 en "Robho".

**¿Me podría hablar sobre las obras en esta exposición de Galería Cayón?**
Hay *Inducciones Cromáticas*, *Colores Aditivos*, las últimas *Fisicromías* y también obras hechas con diferentes técnicas. Unas con técnicas tradicional, como pintura acrílica y otras realizadas sobre aluminio y diferentes materiales. Es decir, ahí se verá un repertorio de las últimas investigaciones que he realizado. Por ejemplo, habrá unas obras que diseñé en el año 63-64 y nunca pude realizar, porque su ejecución requería de tal precisión que a mano eran imposibles de hacer. Con las nuevas tecnologías, he podido realizar lo que durante tantos años quise hacer y me fue imposible. Hoy van a estar presentes en esta exposición.

**¿Incluye diversas obras con diversas técnicas?**
Sí, y también con diversos resultados, porque creo que es conveniente mostrar mis diferentes líneas de investigación. Yo no clausuro etapas, sino que amplío

**So, let us return to your exhibit Bidimensional Research, which featured your entire bidimensional work...**
Well, do not forget that I am a painter; I was educated as a painter. Consequently, it was the bidimensional world which allowed me to investigate those things that I have called into question. It has allowed me to release color into space. That is, to design things in such a way that the colors we see are not the colors that have been painted. It's been a long research process, with its failures and successes. The basis of my work has been bidimensionality. From there, I've moved on to space, because I've realized that color is generated in space and not on the painted support. So I said: let us create works that are genuinely spatial. The starting point for my research was the plane. From there, I continued to work so that the color generated would not be the color I painted, but a color that emerges in time and in space, through an interaction with the viewer.

**Bidimensionality also exists in books. I'd like to know something about the importance of books in your life, and whether you produce books about artists.**
I created a modifiable book in London in 1965. And I am about to make another one. I'm also planning other modifiable books, alongside a variety of projects, of course.

**The book you mention from 1965, is it a kinetic book?**
It was edited by David Medalla from the Signals Gallery in London.

**You also produced a critical journal titled *Robho*, with reviews of the avant garde. It had quite an impact in Paris and was quite controversial. What can you tell me about this publication?**
The idea for the journal was born in my house, in Paris, with the critic Jean Clay, the poet Julien Blaine, the writer Alain Schifres, the journalist Christiane Duparc, and I, who would do the designing. We decided to publish a journal because those years, 1959 and 1960, saw a great inventive boom, as well as a flourishing of numerous vibrant creative movements. It was important to summarize all that was happening.

That journal should be reprinted. The Cruz-Diez Foundation is working on this project and has already acquired the rights to publish facsimiles of the first six issues. They contain everything that is being done today. It turns out that what seems new now was already being written about in 1967, in *Robho*.

**Could you tell me about the works being exhibited in Galería Cayón?**
The exhibit will feature *Chromatic Inductions, Additive Colors,* the latest *Physichromies*, and other works

e investigo continuamente cada una de las propuestas que he estructurado para llevarlas a sus máximas consecuencias. En muchas de ella pongo dos fechas: la de la concepción inicial y la de la última realización. Por ejemplo: las *Fisicromías* fueron concebidas en 1959 y la última realización en 2016.

**Rilke escribe un texto que es el consejo a un joven artista ¿Cuál es su consejo a un joven artista en 2016?**
Yo no doy consejos porque a mí no me gustaba que me dieran consejos (se ríe).

**¿Cómo ve la situación de Venezuela en este momento? Porque usted tiene su Museo allí.**
Es una situación dramática. Es un momento inquietante que se preveía desde hace muchos años porque los problemas fundamentales de la sociedad venezolana no se habían resuelto. Y hoy en día es una situación que no sabemos dónde puede llegar. Sin embargo, el Museo Cruz-Diez funciona muy bien, el personal que está allí es apasionado y tiene mucha actividad normal, felizmente.

**Hace un par de años estuve en Caracas visitando la casa Planchart de Gio Ponti.**
Sí, maravillosa. Eso fue un proyecto magnífico: diseñar desde la vajilla, las sábanas, las camas, el inmueble, todo... un diseño total. Una oportunidad única para un arquitecto.

**¿Existen proyectos arquitectónicos suyos?**
En estos momentos estoy trabajando varias cosas; unas en China, otras en EEUU, en Venezuela, también en Francia y en España.

**¿Qué es el color?**
El color es el afecto. Una circunstancia.

produced with different techniques. Some of those techniques are traditional, for example, acrylic paints; others are realized on aluminum and a variety of materials. In other words, the viewer will be offered a repertoire of my most recent investigations. For example, there will be some works that I designed in 1963-1964 but could never realize, because their production would have required a level of precision unattainable by hand. With new technologies, I have been able to create those desired works that were out of my reach for many years. They will form part of the exhibit.

**Does the exhibit include a variety of works using different techniques?**
Yes, with a range of results, because I think it is convenient to showcase my different lines of research. I never shut down a phase; instead I widen its scope and continue to investigate each of the proposals I've laid out, until I've taken them to their ultimate consequences. Often, I make a note of two dates: the date of the initial conception and the date of the last realization. For example, the *Physichromies* were conceived in 1959 and the final work was completed in 2016.

**Rilke once wrote a letter with his advice to a young poet; what would be your advice to a young artist in 2016?**
I don't give advice because I never liked taking advice. (Laughter)

**What do you think of the current situation in Venezuela? You have a museum there, don't you?**
It's a tense situation, a moment of great unrest that had been foreseen for many years, because the most basic problems of the Venezuelan society have never been addressed. Today, we have no idea how it's all going to end. Yet, the Cruz-Diez Museum is very successful, the people who work there are passionate about what they do, and I'm happy to say it's a normal, active place.

**About two years ago, I was in Caracas, where I visited the Villa Planchart by Gio Ponti, an ideal place to hold an exhibit. But the situation in the country made that impossible. And yet, it is a magical house...**
Yes, it's marvelous. That was a magnificent project: to design the china, the bed sheets, the bed, all the furnishings... a total design. A unique opportunity for an architect.

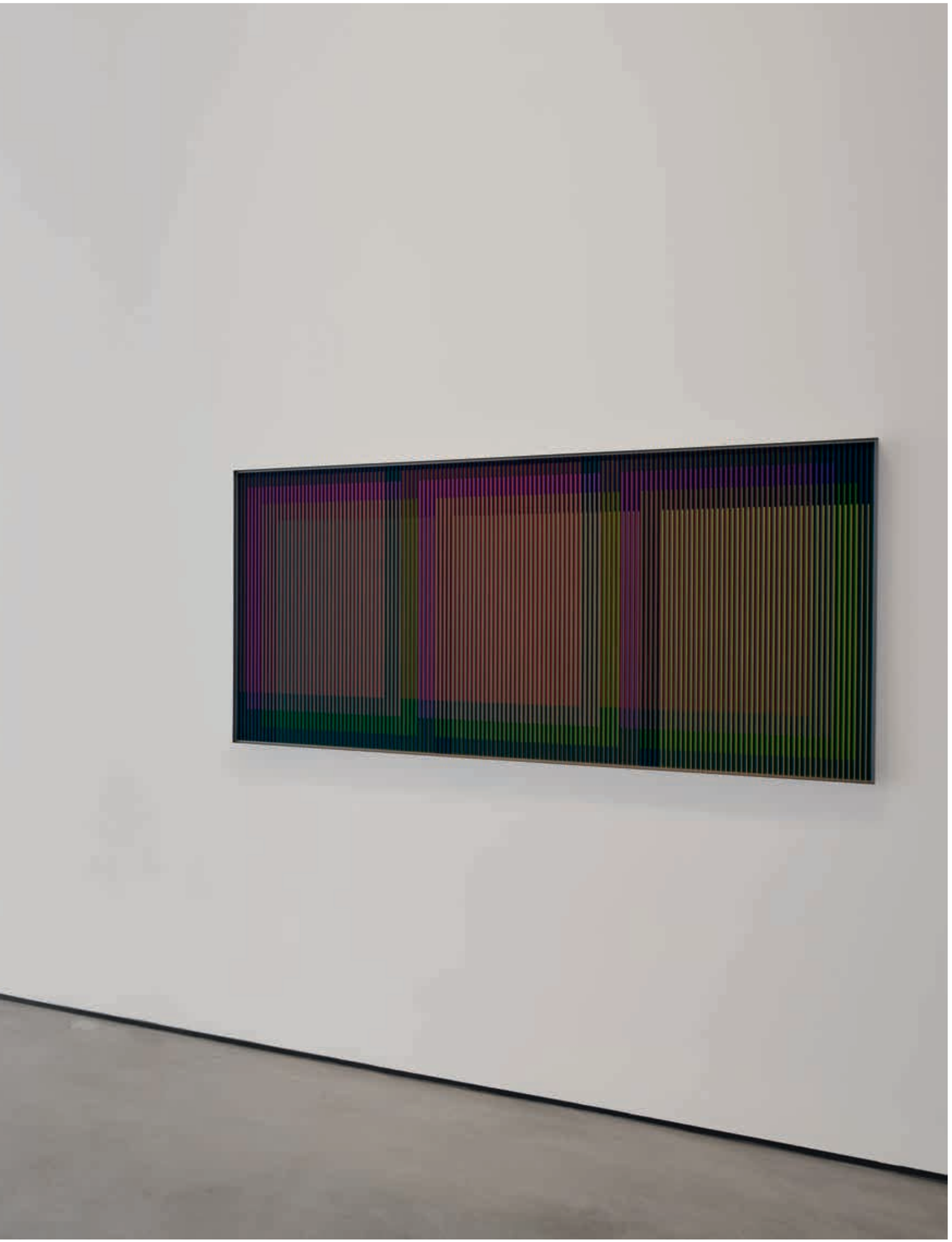
**Do you have architectural projects?**
I'm currently working on several: some in China, others in the U.S. and Venezuela, and also in France and Spain.

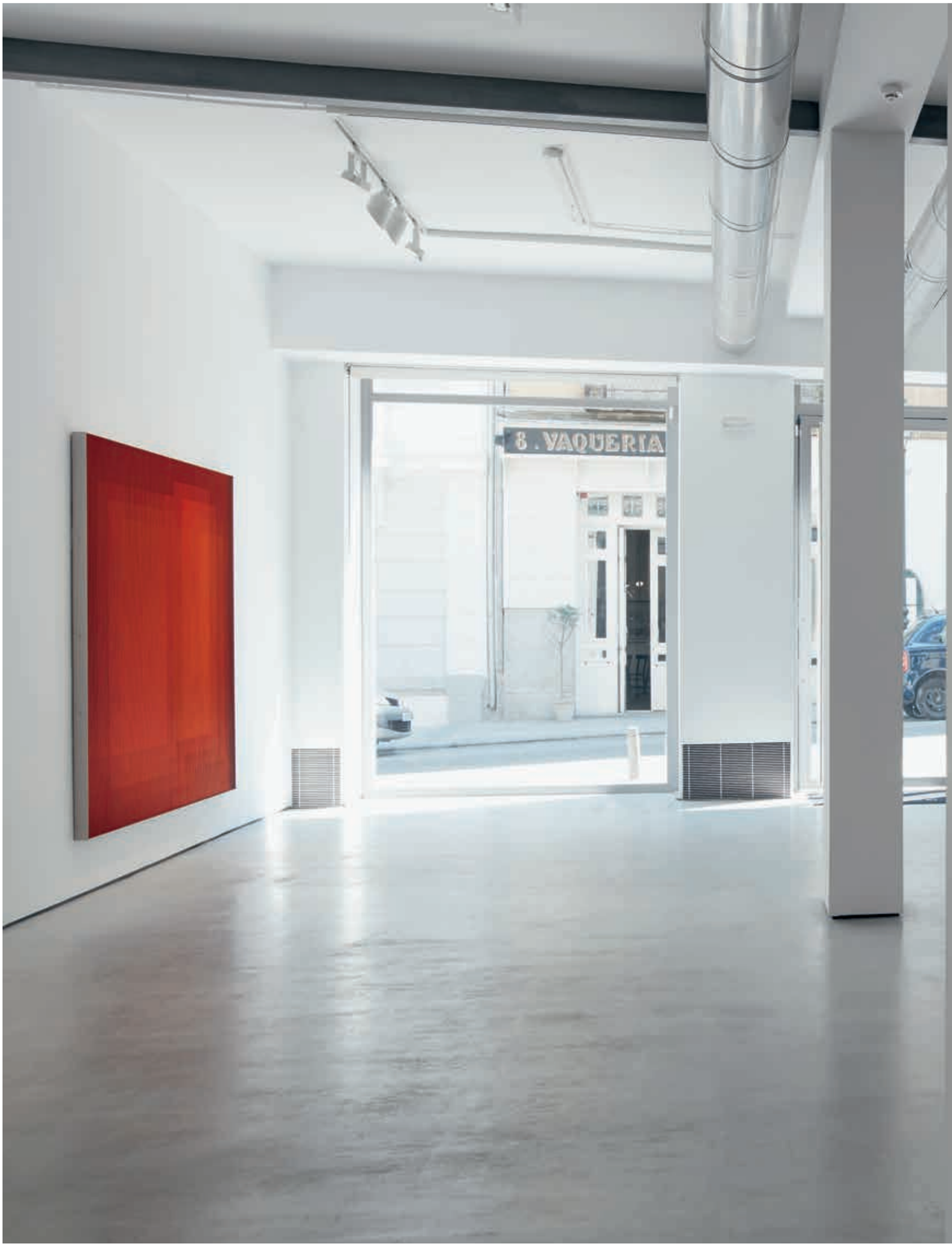
**What is color?**
Color is affection. It is circumstance.

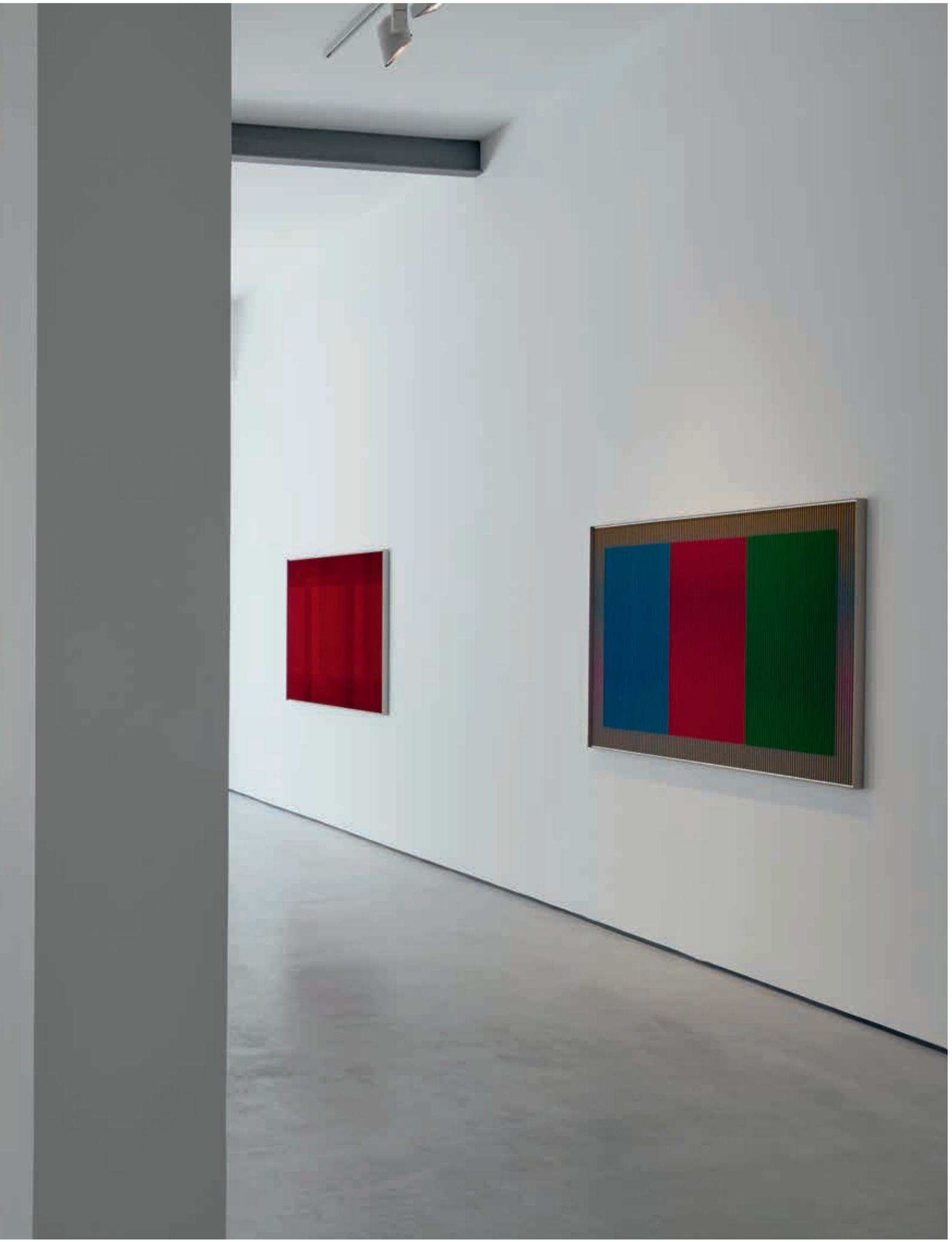

*Induction Chromatique à double fréquence pour l'Edmund Gardner Ship,* 2014.

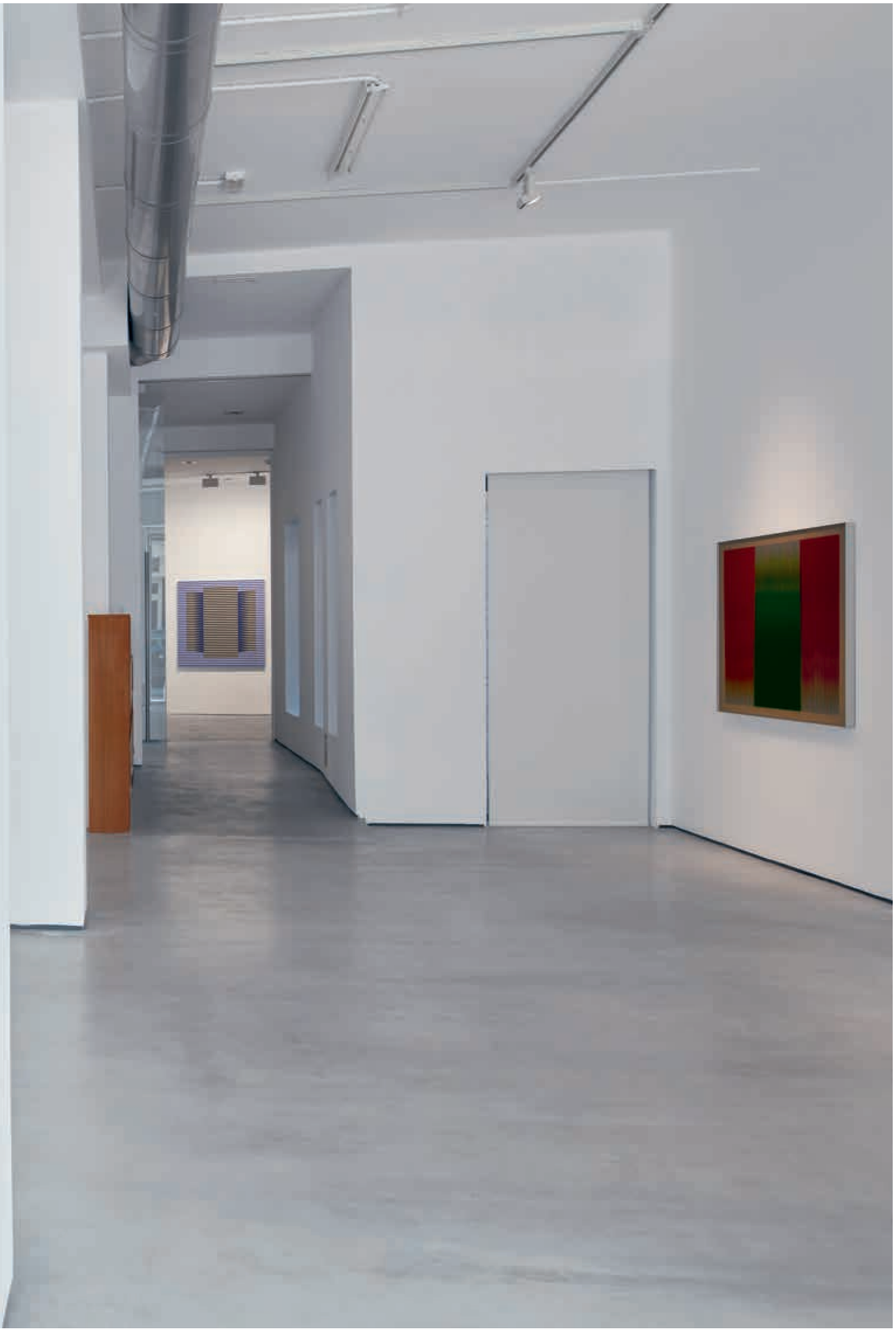
Liverpool Biennial, Reino Unido
Albert Dock, Liverpool, Reino Unido

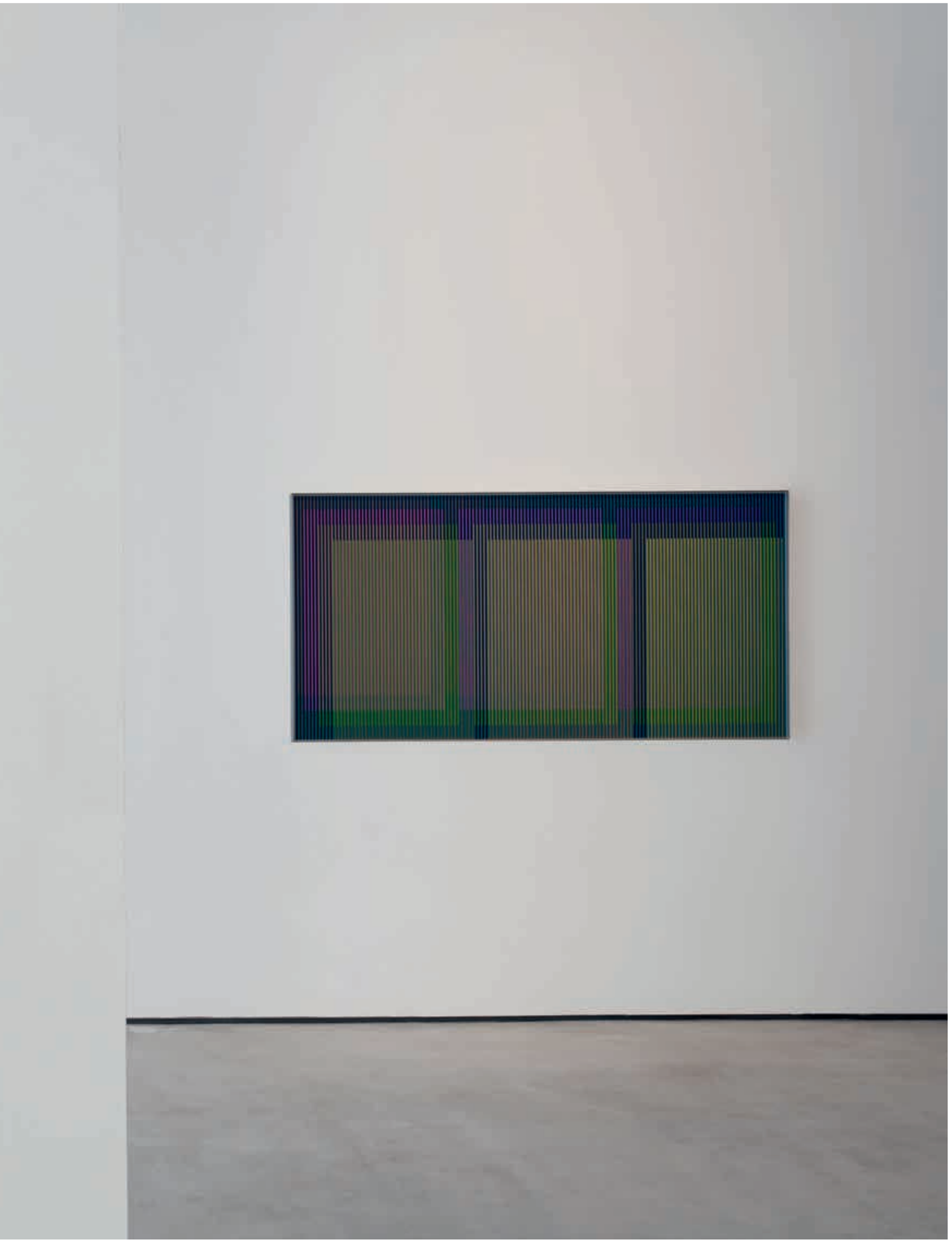
Intervención sobre el barco "Edmund Gardner" de 4,4 x 9,6 x 54 m durante las conmemoraciones de la I Guerra Mundial. En colaboración con la Bienal de Liverpool, la Tate Liverpool, 14-18 Now y el museo marítimo Merseyside.

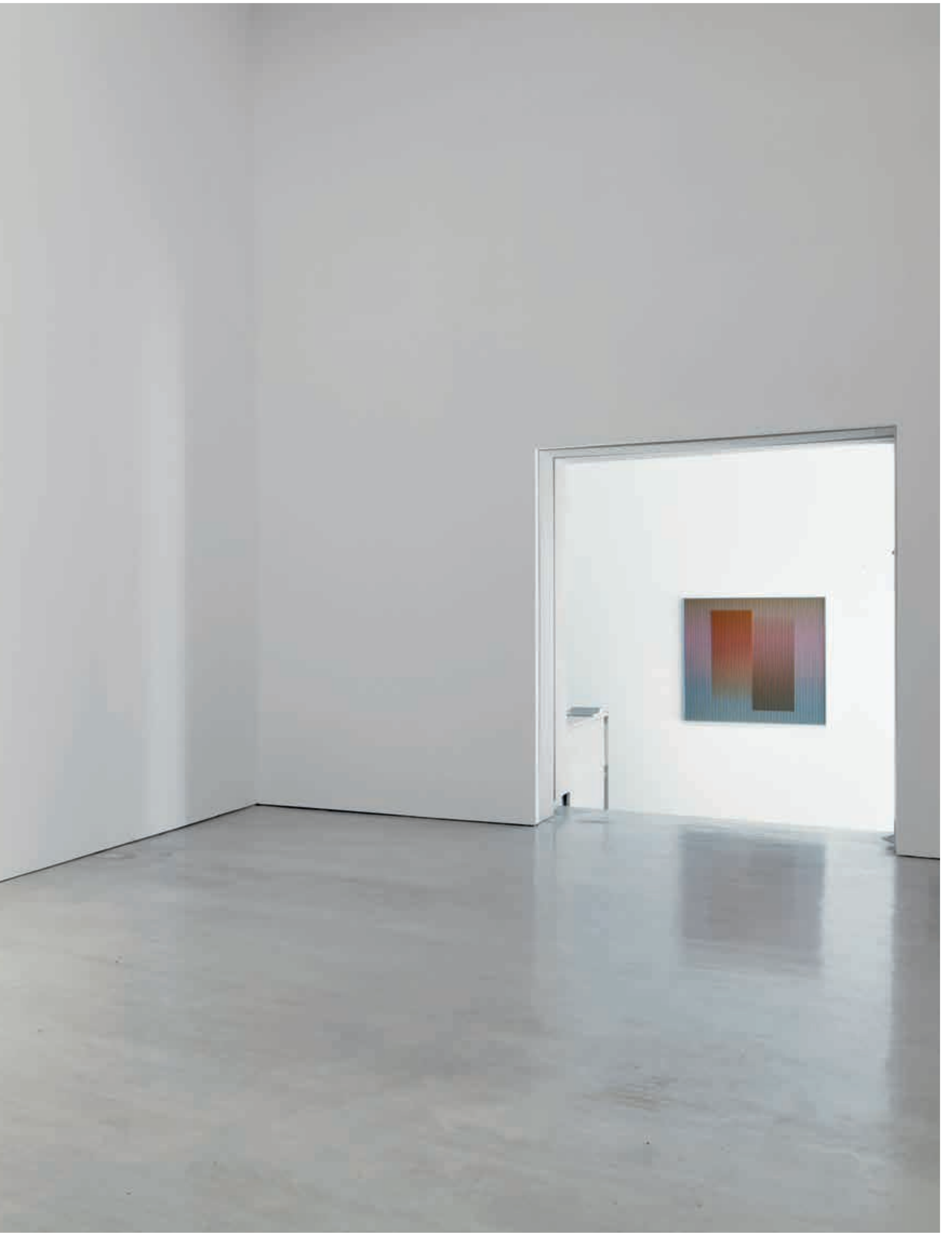


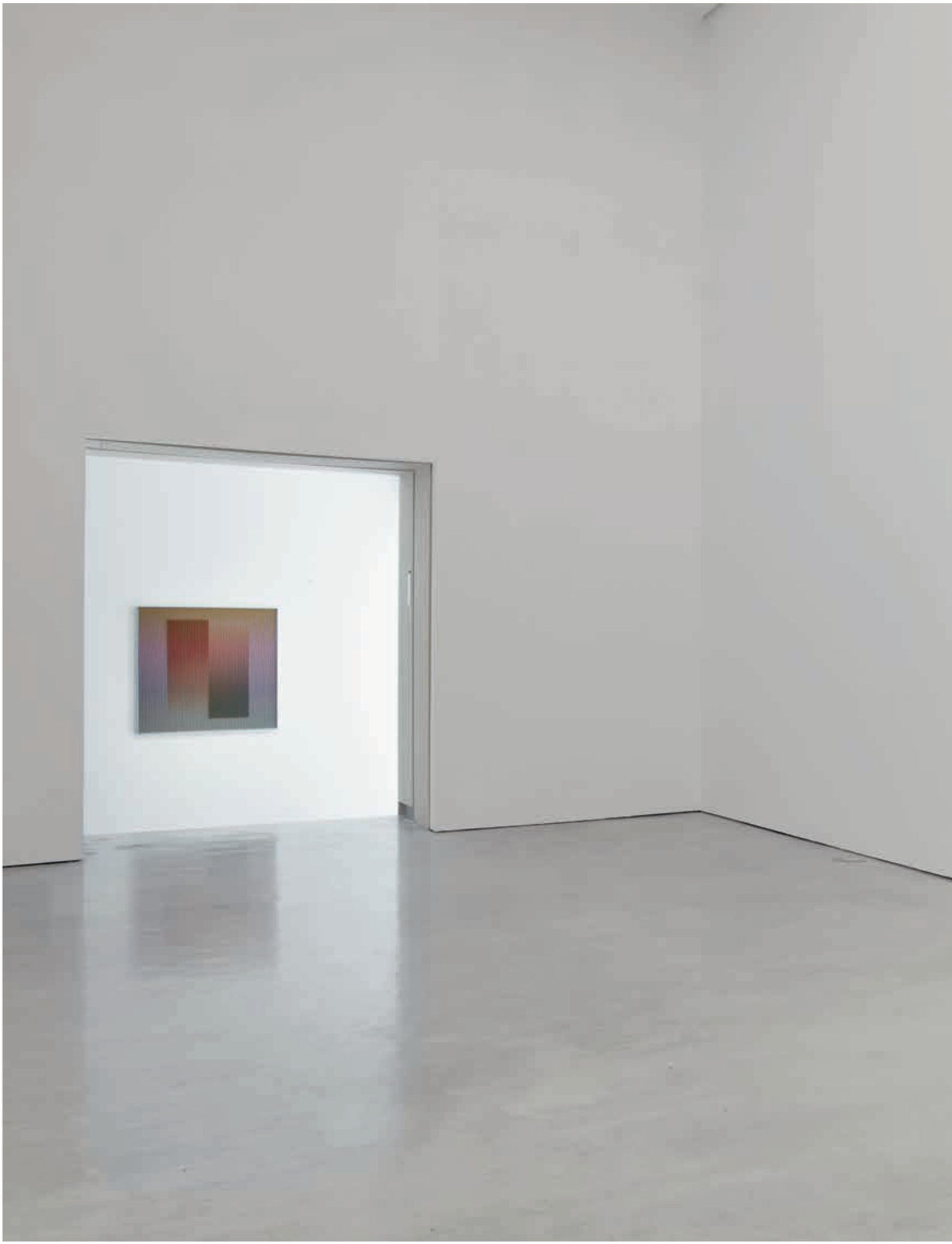

8 . VAQUERIA









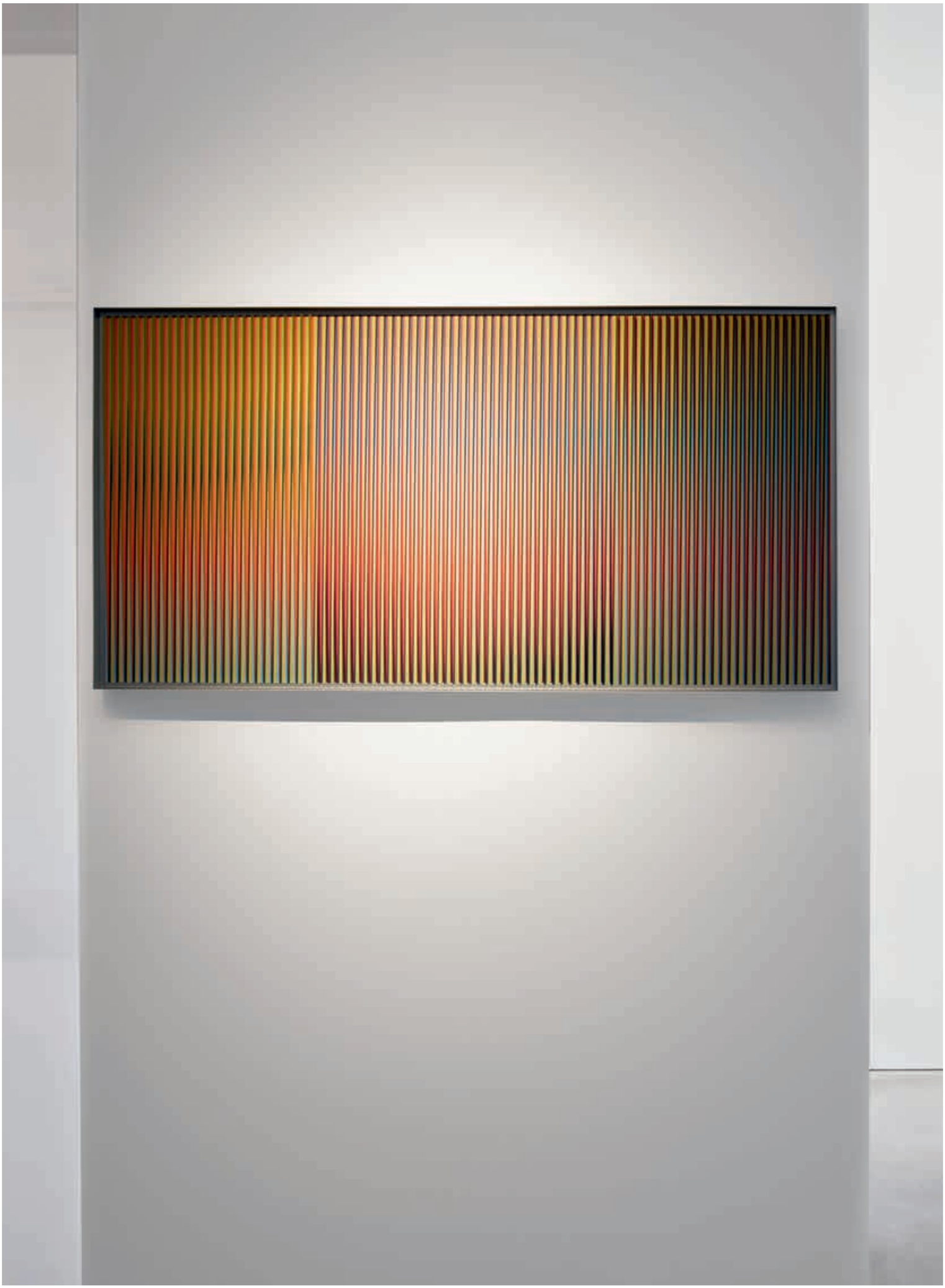


*Physichromie Panam 117*
Cromografía sobre perfiles de aluminio y láminas de PVC. 2013
150 x 300 cm

*Physichromie 1868*
Cromografía sobre perfiles de aluminio y láminas de PVC. 2013
150 x 200 cm

*Physichromie 1935*
Cromografía sobre perfiles de aluminio y láminas de PVC. 2014
100 x 100 cm

*Physichromie 1898*
Cromografía sobre perfiles de aluminio y láminas de PVC. 2014
50 x 100 cm

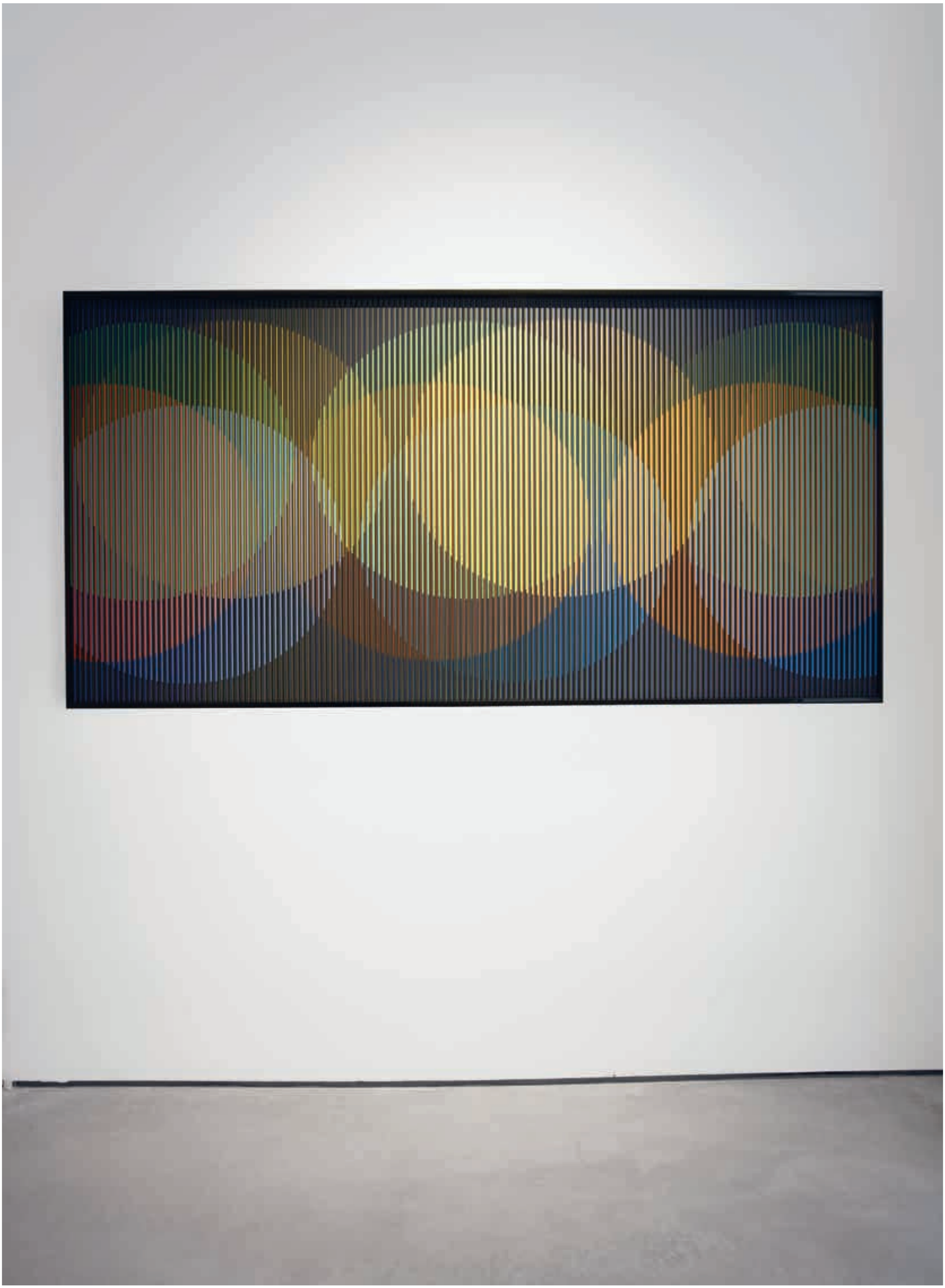


*Physichromie 1911*
Cromografía sobre perfiles de aluminio y láminas de PVC. 2014
100 x 150 cm

*Physicrhomie 1928*
Cromografía sobre perfiles de aluminio y láminas de PVC. 2014
100 x 150 cm

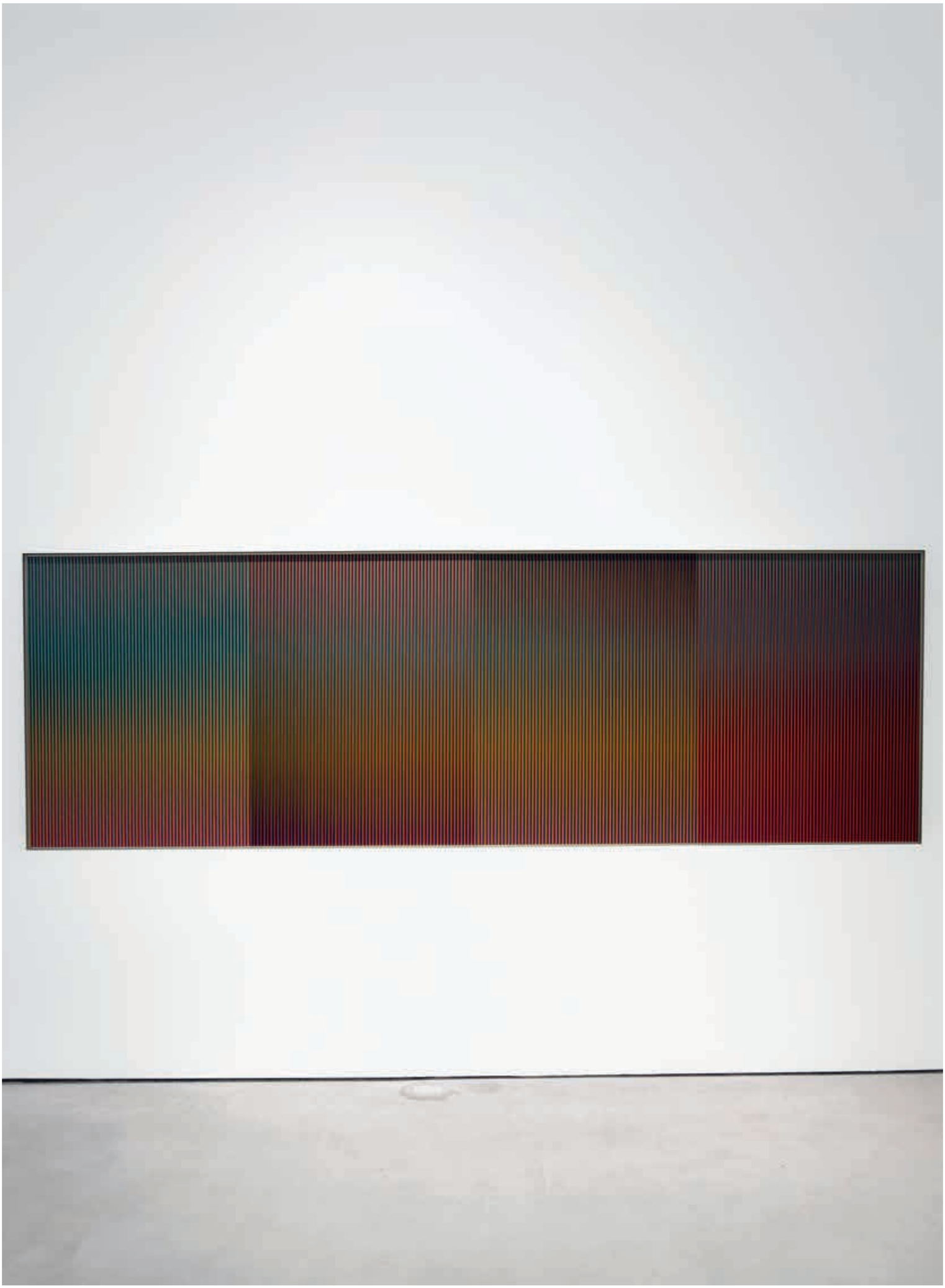
*Cromointerferencia Espacial 30*
Cromografía sobre alubond y elásticos. 1964-2015
80 x 240 cm

*Cromointerferencia Espacial 35*
Cromografía sobre alubond y elásticos. 1964-2015
90 x 180 cm



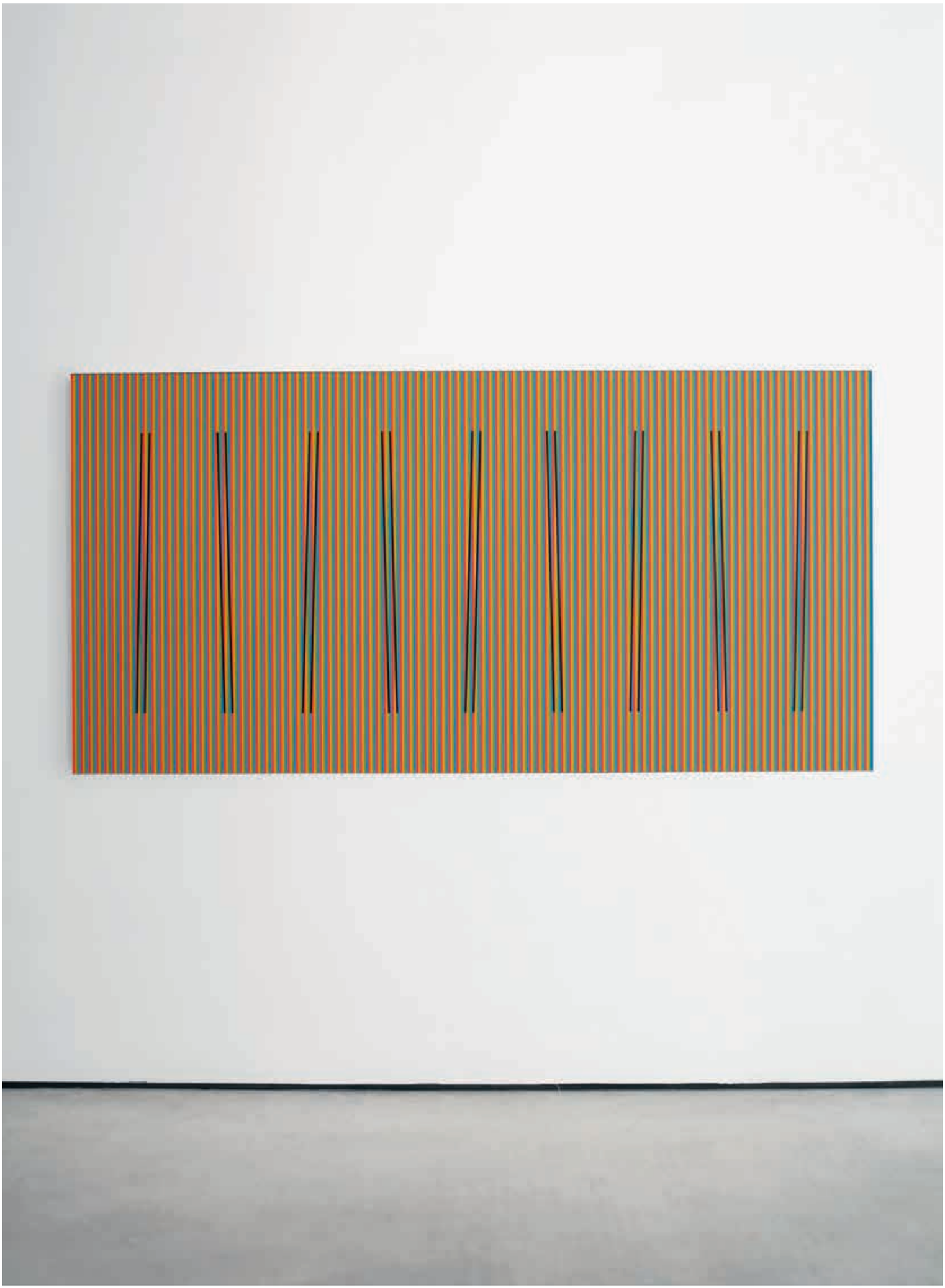
*Physichromie 1912*
Cromografía sobre perfiles de aluminio y láminas de PVC. 2015
80 x 160 cm

*Physichromie 1954*
Cromografía sobre perfiles de aluminio y láminas de PVC. 2015
100 x 300 cm

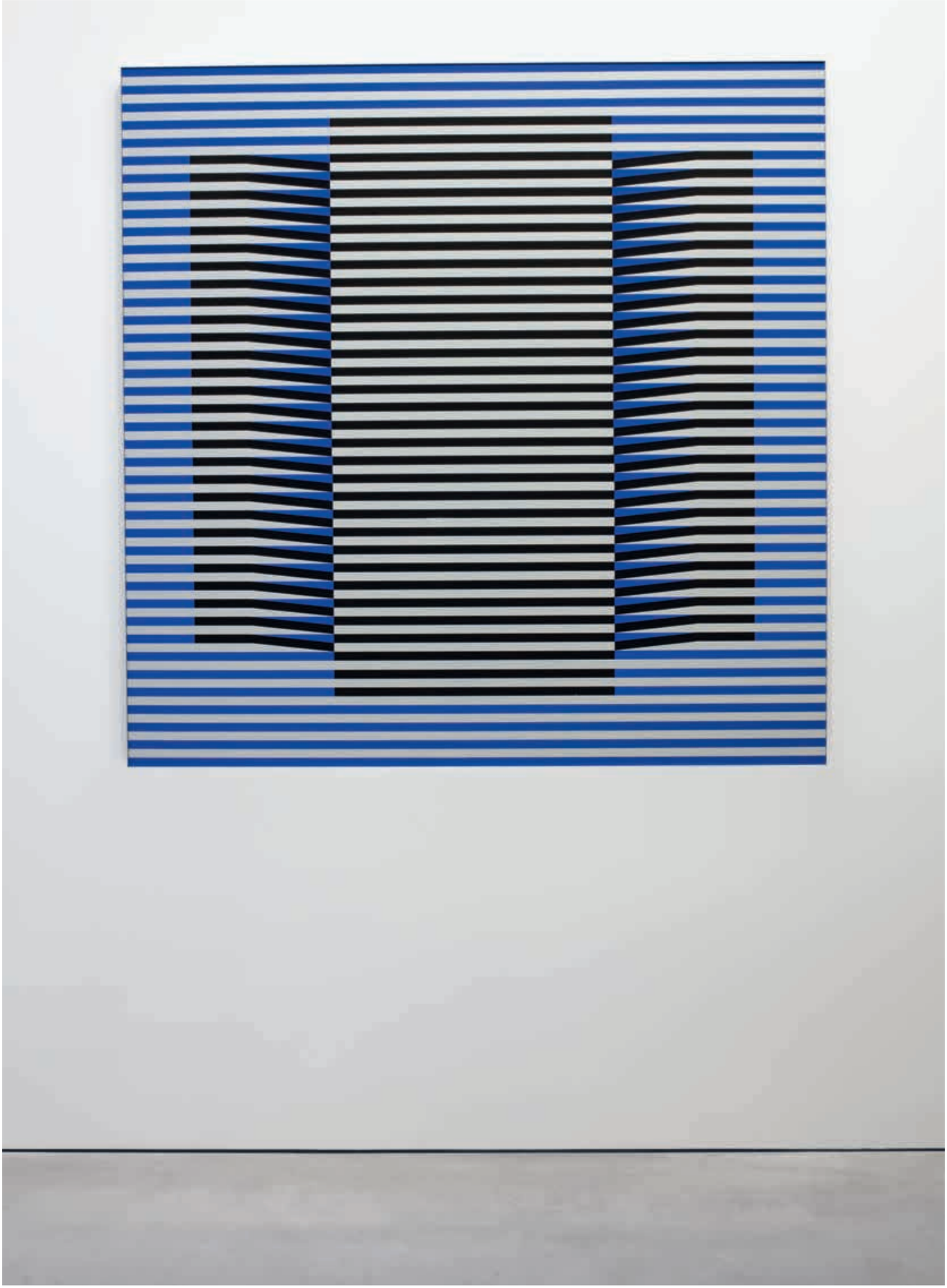


*Physichromie 1970*
Cromografía sobre perfiles de aluminio y láminas de PVC. 2015
200 x 200 cm

*Couleur à l'espace nº 21*
Cromografía sobre aluminio. 2016
100 x 200 cm



*Induction du Jaune nº208*
Pintura acrílica vinílica sobre aluminio. 2016
120 x 120 cm



Inducción Cromática a doble frecuencia Cayón, 2016
Intervención efímera en la fachada de Galería Cayón, Madrid, 2016
Cromografía sobre tela. Seis paneles de 580 x 150 cm cada uno

1923 Nace el 17 de agosto en Caracas, Venezuela.

1940 Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Caracas, donde obtiene el diploma de profesor de Artes Aplicadas.

1944 Trabaja como ilustrador para la publicación El Farol de la Creole Petroleum Corporation, así como para las revistas La Esfera y Élite.

Realiza tiras cómicas para varios periódicos.

1946 Director creativo de la agencia publicitaria McCann-Erickson, Venezuela.

1947 Viaja a Nueva York para cursar una formación en publicidad.

1947 Realiza su primera exposición "12 gouaches de Carlos Cruz-Diez" en el Instituto Venezolano-Americano de Caracas.

1953 Trabaja como ilustrador en el diario El Nacional.

1955 Reside en El Masnou, Barcelona, España.

1955 Viaja a París y ve las obras que formaron parte de la exposición "Le Mouvement" en la Galerie Denise René.

1956 Expone en la Galería Buchholz de Madrid donde presenta las series de *Parénquimas* y de *Objetos Rítmicos Móviles*.

1957 Funda el Estudio de Artes Visuales para el diseño gráfico e industrial en Caracas.

1959 Realiza su primer *Couleur Additive* y *Physichromie*.

1960 Se instala definitivamente en París con su familia.

1961 Participa en la exposición "Bewogen Beweging" en el Stedelijk Museum de Amsterdam, Países Bajos.

1965 Participa en la exposición "The Responsive Eye", Museum of Modern Art (MoMA) en Nueva York.

Comisario general de Venezuela para la IV Bienal de París.
Expone a los artistas Alirio Rodríguez, Edgar Guinand y Carlos Prada.

1969 Instala *Labyrinthe de Chromosaturation* en el boulevard Saint-Germain en París.

1970 Exposición personal en la XXXV Bienal de Venecia, Pabellón venezolano, Venecia, Italia.

1989 Publica su libro "Reflexión sobre el color" en Caracas.

1997 Inauguración del Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez en Caracas.

2007 Miembro de Honor de la Academia Venezolana de la Lengua, Caracas.

2009 Publica la segunda edición en español e inglés de su libro "Reflexión sobre el color" en Madrid.

2011 Inaugura su mayor exposición retrospectiva "Carlos Cruz-Diez. Color in Space and Time", The Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), Estados Unidos.

2012 Recibe el grado de Oficial de la Orden Nacional de la Legión de Honor, París.

2014 Publica sus memorias "Vivir en Arte, recuerdos de lo que me acuerdo" en París.

## Exposiciones Individuales, selección

1956 *Carlos Cruz-Diez,* Galería Buchholz, Madrid, España.

1960 *Fisicromías de Cruz-Diez,* Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.

1965 *A Decade of Physichromies by Carlos Cruz-Diez,* Signals London, Londres, Reino Unido.

1969 *Cruz-Diez: Cinq propositions sur la couleur,* Galerie Denise René - Rive droite, 124 rue La Boétie, París, Francia.

1970 *XXXV Biennale di Venezia,* Pabellón venezolano, Venecia, Italia.

1974 *Carlos Cruz-Diez,* Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber - Sala Cadafe, Caracas, Venezuela.

1981 *Cruz-Diez: Didáctica y dialéctica del color. Intervenciones en la arquitectura. Inducciones cromáticas,* Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber - Sala Cadafe - Sala Ipostel, Caracas, Venezuela.

1988 *Carlos Cruz-Diez: Die Autonomie der Farbe. Bilders - Plastiken - Objekte aus den Jahren 1959-1988,* Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, Moderne Galerie, Bottrop, Alemania.

1998 *Carlos Cruz-Diez "... und gebe dem Raum die Farbe",* Städtisches Museum, Gelsenkirchen-Buer, Alemania.

2008 *Carlos Cruz-Diez: (In)Formed by Color,* Americas Society, Nueva York, Estados Unidos.

*Cruz-Diez,* Galería Cayón, Madrid, España.

2010 *Carlos Cruz-Diez: The Embodied Experience of Color,* Miami Art Museum, Miami, Estados Unidos.

2011 *Carlos Cruz-Diez: Color in Space and Time,* Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), Houston, Estados Unidos.

*Carlos Cruz-Diez: El color en el espacio y en el tiempo,* Museo de Arte Latinoamericano (MALBA - Fundación Costantini), Buenos Aires, Argentina.

*Cuestionamiento a lo bidimensional,* Galería Cayón, Madrid, España.

2012 *Cruz-Diez: A cor no espaço e no tempo,* Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brasil.

*Carlos Cruz-Diez: El color en el espacio y en el tiempo,* Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), México, D.F., México.

2013 *Carlos Cruz-Diez: Circumstance and Ambiguity of Color,* Maxwell Davidson Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

*Carlos Cruz-Diez: Circumstance and Ambiguity of Color,* China Central Academy of Fine Arts (CAFA), Pekín, China.

*Cruz-Diez: 90 años,* Galería Cayón, Madrid, España.

2014 *Cruz-Diez: Color espacial,* Centro Niemeyer, Avilés, España.

2015 *Chromatic Transfiguration,* Maxwell Davidson Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

*Carlos Cruz-Diez: Didaktik und Dialektik der Farbe,* Das Kleine Museum, Weissenstadt, Alemania.

2016 *Cruz-Diez,* Galería Cayón, Madrid, España.

## Exposiciones Colectivas, selección

1961 *Bewogen Beweging,* Stedelijk Museum, Amsterdam, Países Bajos.

1964 *Nouvelle Tendance: Propositions visuelles du mouvement international,* Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, París, Francia.

1965 *The Responsive Eye,* Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

1967 *Lumière et mouvement,* Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, Francia.

1985 *Forty years of Modern Art 1945-1985,* Tate Gallery, Londres, Reino Unido.

1992 *L'Art en mouvement,* Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, Francia.

1993 *Latin American Artist of the Twentieth Century,* Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

2001 *Denise René, l'intrépide: Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978,* Centre Pompidou, Galerie d'Art Graphique y Galerie du Musée, París, Francia.

2004 *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America,* Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), Houston, Estados Unidos.

2007 *Lo[s] cinético[s],* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

2010 *Suprasensorial: Experiments in Light, Color and Space,* The Geffen Contemporary at The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles, Estados Unidos.

2011 *América fría: La abstracción geométrica latinoamericana (1934 - 1973),* Fundación Juan March, Madrid, España.

2012 *Suprasensorial: Experiments in Light, Color, and Space,* Hirshhorn Museum, Washington, D.C., Estados Unidos.

2013 *Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art. 1913-2013,* Galeries Nationales du Grand Palais, París, Francia.

*La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

*Light Show,* Hayward Gallery, Londres, Reino Unido.

2014 *Radical Geometry: Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection,* Royal Academy of Arts, Londres, Reino Unido.

*Light Show,* Auckland Art Gallery Toi o Ta¯ maki, Auckland, Nueva Zelanda.

*Formes simples,* Centre Pompidou-Metz, Metz, Francia.

2015 *Spatial Illumination - 9 Lights in 9 rooms,* Daelim Museum / D Museum, Seúl, Corea del Sur.

*Light Show,* Museum of Contemporary Art, Sídney, Australia.

*Short Cuts,* Centre PasquArt, Bienne, Suiza.

*An Imagined Museum. Works from the Centre Pompidou, Tate and MMK collections,* Tate Liverpool, Liverpool, Reino Unido.

2016 *The Illusive Eye: Op Art and the Americas in the 1960s,* El Museo del Barrio, Nueva York, Estados Unidos.

*Eye Attack. Op Art and Kinetic Art 1950-1970,* Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca.

*An Imagined Museum. Works from the Centre Pompidou, Tate and MMK collections,* Centre Pompidou-Metz, Metz, Francia.

*Das imaginäre Museum/An Imagined Museum. Works from the Centre Pompidou, Tate and MMK collections,* Museum für Moderne Kunst - MMK2, Fráncfort, Alemania.

## Integraciones en la Arquitectura

1974 *Ambientación de Color Aditivo,* Aeropuerto Internacional Simón Bolívar, Maiquetía, Venezuela.
Piso y muro de *Couleur Additive* en el hall central, 270 x 9 m.
Arquitecto: Felipe Montemayor, Luis Sully.

1975 *Environnement chromatique,* Sede de la Union des Banques Suisses (UBS), Flurpark SBG, Zúrich, Suiza.
Intervención integral en el interior del edificio. Arquitecto: Fred A. Widmer, Reinhard Widmer.

1976 *Physichromie double face,* Place du Venezuela, París, Francia.

3 x 18 m doble faz.

Arquitecto: Tony Blanco Navarro.

1977 *Ambientación Cromática,* Central Hidroeléctrica Raúl Leoni, Guri, Venezuela.
Intervención integral en el interior del edificio. Sala n°1: 26 x 260 x 23 m; Sala n°2: 28 x 300 x 26 m.
Ingeniero: Herman Roo, Argenis Gamboa, Efraín Carrera, Gerardo Chavarri.

1982 *Cromoestructura radial - Homenaje al Sol,* rotonda Las Trinitarias, Barquisimeto, Venezuela.
32 elementos de acero de 3 x 15 m cada uno; 80 m de diámetro .
Ingeniero: Alfred Pappe, Jaime Domínguez, Alexander Potyka, Estanislao Potyka, Iván Faroh.

1991 *Fisicromía doble faz para Madrid,* Parque Juan Carlos I, Madrid, España.
2 x 40 m.
Ingeniero: Miguel Angel Moreno, Emilio Baños.

1991 *Fisicromía para Andorra,* frontera con España, Sant Julià de Lòria, Andorra.
1,50 x 24 m.

2007 *Ambientación Cromática,* Centro Nacional de Acción Social por la Música - Sala Simón Bolivar, Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, Caracas, Venezuela.
*Couleur Additive* en las 1 500 butacas y en el telón de la sala de conciertos; *Induction Chromatique à double fréquence* de 550 $m^2$ en el piso.
Arquitecto: Tomás Lugo.

2011 *Chromatic Induction in a Double Frequency,* Caminerías del estadio Marlins Ballpark, Miami, Estados Unidos.
1 672 $m^2$.

2014 *Transchromie Washington,* Hall del edificio OneCityCenter de Covington & Burling LLP, Washington, D.C., Estados Unidos.
Dos *Physichromies* de 370 x 305 cm y 461 x 380 cm y una *Transchromie* en 13 secciones con una longitud total de 34,6 m.
Arquitecto: Debra Lehman-Smith (LSM).

*Physichromie Berrini One,* Edificio Berrini One, São Paulo, Brasil.
3 x 58 m.
Arquitecto: Aflalo / Gasperini.

*Cromovela,* Cinta Costera III, Panamá, República de Panamá.
11 m.

2015 *Cromoestructura,* Edificio Kenex Plaza, Panamá, República de Panamá.
Fachada norte: 9,36 x 42,5 m; fachada oeste: 9,36 x 36,25 m.
Arquitecto: Fernando Ponce De León.

## Premios y Condecoraciones

1966 Gran Premio, III Bienal Americana de Arte, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias Exactas, Córdoba, Argentina.

1967 Premio Internacional de Pintura, IX Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

1971 Premio Nacional de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), Caracas, Venezuela.

1981 Orden Andrés Bello, Primera Clase, Caracas, Venezuela.

1986 Grado de Oficial, Ordre des Arts et des Lettres, París, Francia.

1992 Medalla de Oro, Norwegian International Print Triennale, Oslo, Noruega.

1994 Grado de Comandante, Orden Heráldica Cristóbal Colón, Santo Domingo, República Dominicana.

2002 Grado de Comandante, Ordre des Arts et des Lettres, París, Francia.

2006 Doctor Honoris Causa, Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela.

2007 Doctor Honoris Causa en Arte, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

2011 Medalla de Oro, Americas Society, Nueva York, Estados Unidos.

2012 Premio Penagos de Dibujo, Fundación Mapfre, Madrid, España.

Grado de Oficial de la Orden Nacional de la Legión de Honor, París, Francia.

2014 Doctor Honoris Causa, Universidad Central, Caracas, Venezuela.

2015 Turner Medal, City University, Londres, Reino Unido.

2016 *The International Trebbia Award,* Trebbia Foundation, Praga, República Checa.

60 años después de la primera exposición individual
de Carlos Cruz-Diez en España, celebrada en la Galería
Buchholz de Madrid, se acabó de imprimir este catálogo el
17 de agosto de 2016, día en que el artista cumple 93 años

**AGRADECIMIENTOS:**

Hans Ulrich Obrist
Cruz-Diez Foundation
Atelier Cruz-Diez
Articruz
The Josef and Anni Albers Foundation
Y en especial a Carlos Cruz-Diez por su contagioso entusiasmo

GALERÍA CAYÓN

Blanca de Navarra 7 y 9
Madrid 28010
galeriacayon.com
T. (34) 91 310 62 89
info@galeriacayon.com



Coordinación: Ariadna Vilalta

Traducción:
Sofía M. Starnes



Tipografía: Benton Ghotic
Papel: Symbol Tatami 150 g
Impresión: Artes Gráficas Palermo

Idea y diseño: Adolfo Cayón

Cru

uz-Diez

GALERÍA CAYÓN