

Cruz-Diez



GALERÍA CAYÓN
MADRID · MANILA · MENORCA

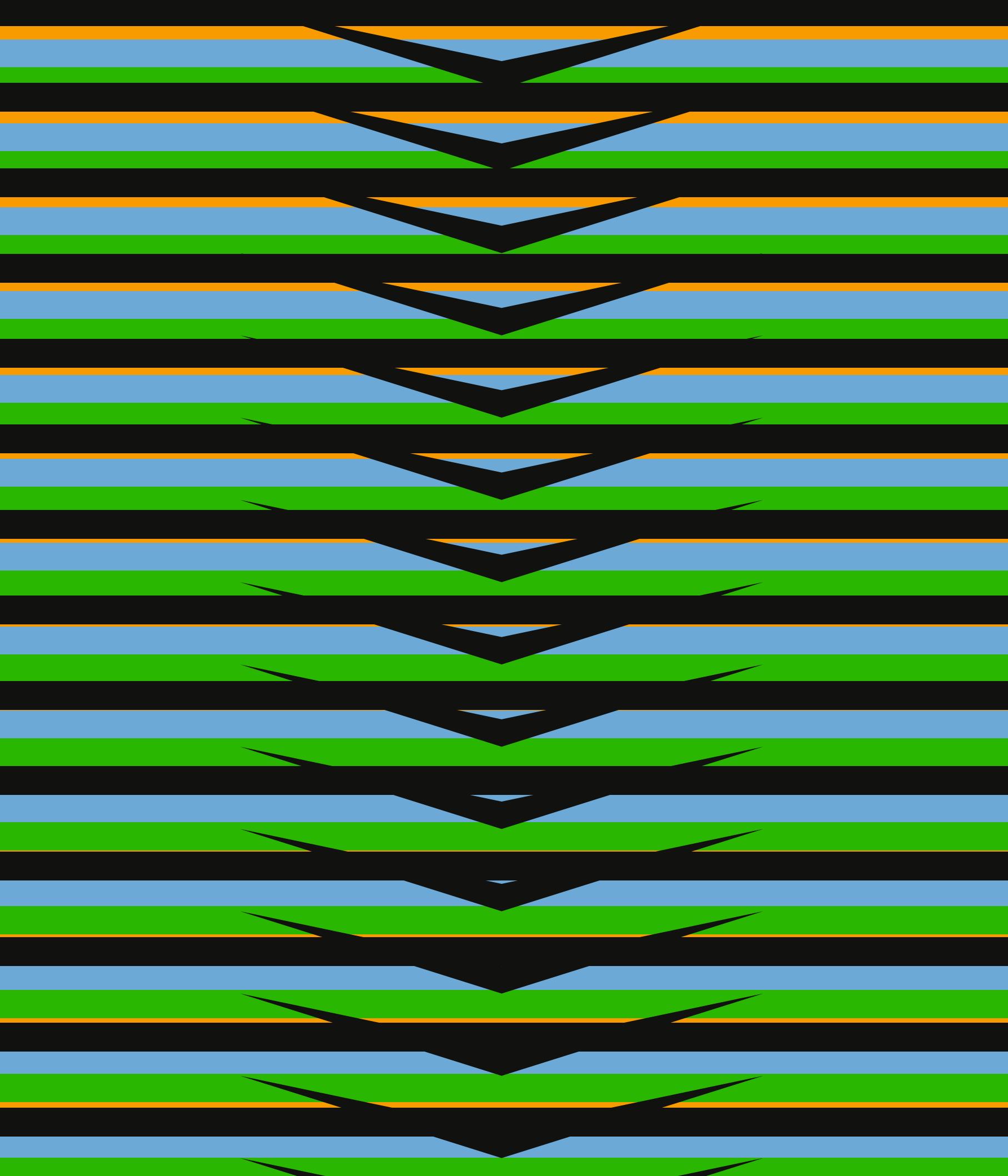


CRUZ-DIEZ

Colour as action

June 12 - August 27, 2021

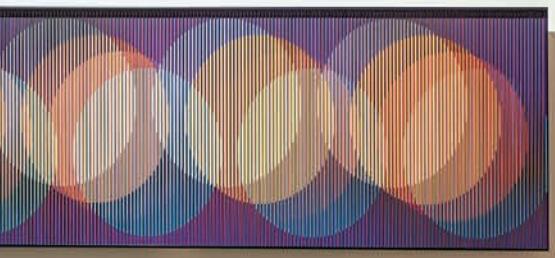
CAYÓN
Menorca







A nuestro querido Carlos Cruz-Diez, en agradecimiento por su obra y amistad, in memoriam



ABERTO

SAÍDA
SACAR
SACAR

SYBON













Dans la Couleur

Interview with Jérôme Sans
Paris, 2019

JS: How would you describe your practice?

CCD: I am looking for an intellectual reflection that is as effective as possible for demonstrating a discourse. I explore colour not only as a definite aesthetic situation, but rather as a space-time or processual situation; as something that would change its course through successive manipulations. The effectiveness that emerges from this formal discourse gives birth to a new aesthetic, and a new conception of beauty. Thus, my work continually tends towards a non-traditional understanding of colour. For me colour becomes action.

JS: Can you define this new kind of beauty you seek to manifest in your art works?

CCD: Each piece I make creates its own aesthetic, its own dialectic between the elemental geometric shapes and the range of colours that change according to the circumstances of the light and the movement of the spectator. They always aim to induce surprise.

JS: Was your decision of embracing an artistic career encouraged by your family and cultural background in Venezuela?

CCD: I always say that it was a great privilege for me to be able to count on my family's support in all my decisions. When I told them that I was going to be an artist, it made my father and all my family very happy. My father was a pharmacist and a chemist; but he also was an intellectual and a poet, who would often publish his writings in local magazines. He was really enthusiastic by my choice of career. At home, he would make us listen to music and we would discuss a lot. Undoubtedly, my education had a great impact on my career. I remember that every night, after dinner, my father would sit in his armchair and read us some piece of literature, to my mother and me. That is how I was able to have a great literary culture: by listening to my father read the latest novels and essays of the time.

JS: Were you always interested in abstraction and words?

CCD: When I was 17 years old, I studied painting at the School of Fine Arts in Caracas. I used to paint figurative subjects. By that time, I used to think that an artist should only paint what was in front of him. And all I could see was poverty and misery. I was convinced that the role of the artist was to adopt the same posture as a reporter's, which I thought was to contribute to a great "chronicle" of the still unknown world that was Latin America. So, I started with a very conventional and politically engaged painting to denounce the misery of Caracas' townships. But despite of my paintings, this misery would still proliferate. I understood that this way of thinking did not correspond to what I thought art should be. My practice as a painter could not help to get rid of misery, and I did not want to be a craftsman. I wanted to find another way to commit. That is how I understood that I had to find my own discourse: a universal and timeless language.

JS: You taught typography at the Central University of Venezuela from 1958 to 1960. There seems to be a relationship between graphic design and your practice as an artist. How are both disciplines linked in your work?

CCD: During my years at the School of Fine Arts in Caracas, I realised that if I wanted to make a living out of my practice, I would have to submit my artistic discourse to the market's criteria. I rejected this idea, so I started to look for a job that would be the closest to my vocation and would enable me to be a free artist.

As a child, I was fascinated by comic strips. I used to invent characters and to draw funny comic strips that I would take to school and show to my classmates. Later on, I drew a lot of comic strips for the magazines and newspapers, before I started illustrating literary works. This parallel career never influenced my work as an artist, because it was very clear for me that it was a way to earn my living. The most important

thing for me was always to develop a plastic discourse, independently. I have to admit though that all the knowledge that I got from typographic techniques and the multiplication of image in colours proved to be very useful afterwards.

JS: Has the physical experience of colour - “autonomous and vibratory” as you’ve described it before - always been at the heart of your artistic research? What were your great discoveries about the behaviour of colour?

CCD: In 1952, a book called *Theory of Colours* (first published in 1810) by Johann Wolfgang Goethe fell into my hands and I was immediately fascinated. It’s a very poetic treatise which prompted me to deepen both my theoretical and technical knowledge of chromatic phenomena. It helped me understand that I could find my own new discourse in the world of colour. And so I began my research on colour theory. I explored the philosophy and writings of artists, such as Kazimir Malévich, Josef Albers, Paul Klee, Wassily Kandinsky, as well as the scientific theories that developed during the eighteenth and nineteenth centuries with [Isaac] Newton and [Michel Eugène] Chevreul. I took my inspiration from many major research works and began to study the properties of colour in space. When I was growing up, I remember going to a remote village in Los Llanos¹, a vast tropical grassland plain situated to the east of the Andes in Colombia and Venezuela. It must have been in 1947. By nightfall, as the sun was going down, the whole atmosphere was coloured with an intense orange. There and then I realized that the colours were actually invading the space. I often wondered why, in the history of painting, colour was always applied on the canvas with a brush. Why should the canvas effect only sensory passivity? I differentiated the colour in the space from the painted surface and realized that colour is never a certainty; that it’s always circumstantial. The chromatic phenomenon appeared to me as a self-governing reality that’s continuously evolving in space and time. My paintings transcend them, so colour becomes the present moment which has neither past nor future.

JS: Have you read philosophic theories about phenomenology of perception?

CCD: Yes I have, and I have also read nearly all the scientific theories about the chromatic universe and perception: Isaac Newton, Gottfried Wilhelm Leibniz, Santiago Ramón y Cajal,

James Clerk Maxwell, Hermann von Helmholtz, Thomas Yung, Louis Ducos du Hauron. One day in 1959, I read an article from the American Scientific entitled: “Experiments in colour vision” by the American scientist Edwin Land. I was fascinated by how little means he needed to conduct his research, and that paved the way for me to try and conceive an artwork with only two colours: red and green. That is how I created the *Couleurs Additives* and the *Physichromies*.

JS: Why did you choose green and red? What are the specificities of these two colours?

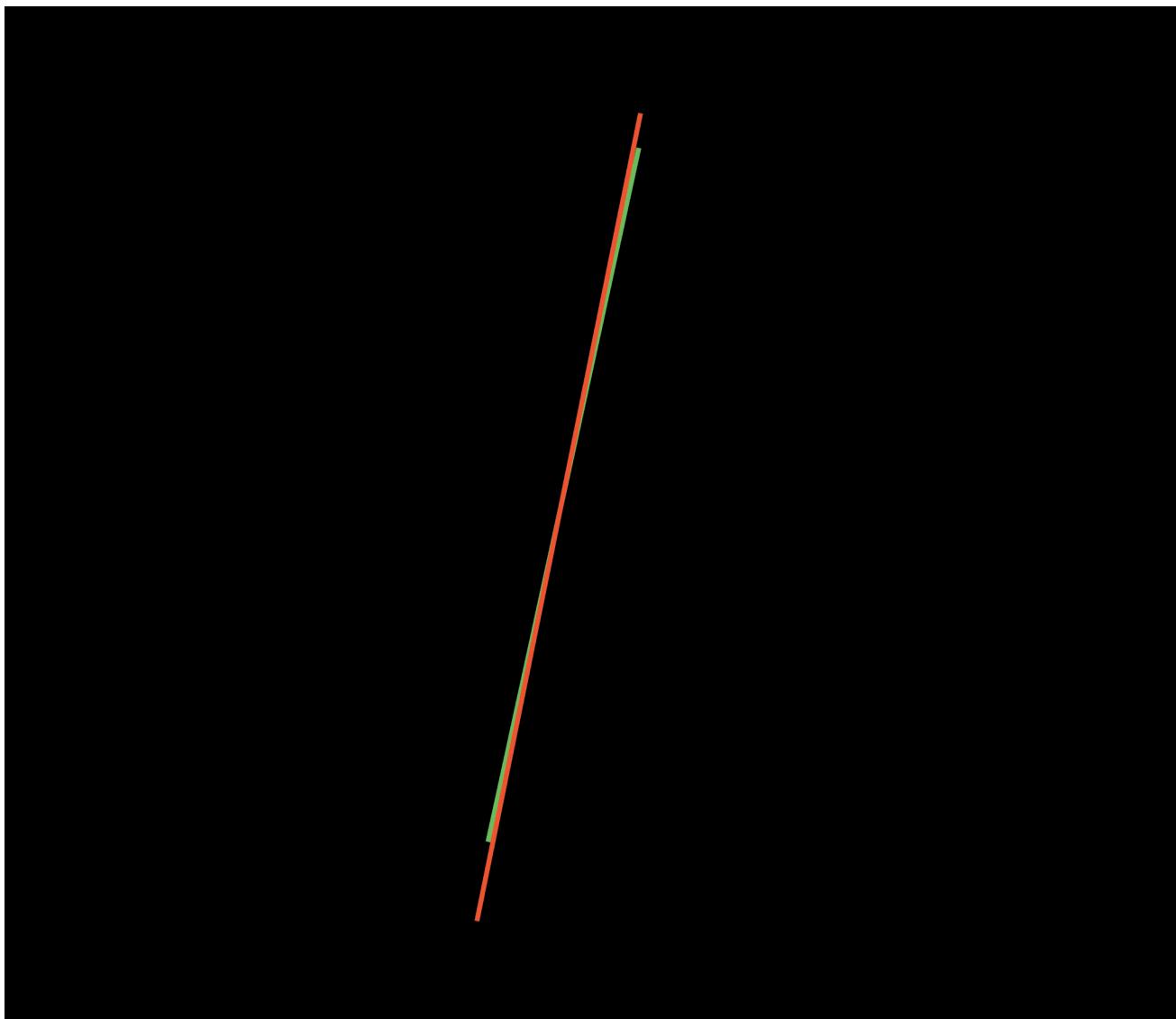
CCD: Before television in colour ever existed, all the printed images that we could see were obtained thanks to four colours: yellow, blue, red and black. They were chemical colors, adapted to an opaque surface like paper. Television and digital artefacts generate luminous images, using physical prism colours: red, green, blue, light and obscurity. In my early work, like *Jaune Additif* (1959), I only used red, green and black in addition to the natural colour of the paper. The result I obtained seemed to be contradictory as, on an opaque support, I managed to create the luminous colours of the prism, the colours of light.

JS: Why do you use coloured lines to make visible the evolution of the chromatic experience?

CCD: Actually, the line is not an aesthetic element. This is the most effective way I have found to multiply the critical areas of vision between two colour planes, in order to generate other new and unstable colour ranges

JS: Your work is closely linked to the world of scientific experiments in the field of optics. Do you consider your creative position to be situated in both art and science?

CCD: My mission is not to interpret scientific theories. But I am constantly deepening my knowledge of optical and chromatic phenomena in order to develop a pictorial discourse that can include all the pleasures of traditional painting, without producing a conventional painting. In the past, painters had to study anatomy to realize their figures, just as they were studying history and mythology for the themes in their works. And yet they were neither anatomists nor historians; they were simply painters.



Amarillo Aditivo, 1959
Acrylic on paper and wood
41,9 x 48,3 cm

Patricia Phelps de Cisneros Collection, New York, United States



Proyecto para un muro exterior, 1954
Casein paint, latex house paint on plywood
64,5 x 54,5 x 10,2 cm

Cruz-Diez Art Foundation

JS: What's your relationship to Optical and Kinetic Art and to your peers who came to live like you in Paris during the 1950s and 1960s?

CCD: When I first arrived in Paris in 1955, with an invitation by Victor Vasarely, I had the opportunity to see an exhibition called *Le Mouvement* [The Movement], curated by Pontus Hulten at the Galerie Denise René. There I discovered works by painters Victor Vasarely, Marcel Duchamp, Alexander Calder, and emerging artists who were exhibiting for the first time, such as Yacov Agam, Jesús Rafael Soto, Pol Bury and Jean Tinguely, all of whom shared my creative concerns and reflections. Encountering their works confirmed my own hunches. Like them, I realized that everyone was making the same kind of pictures and that we had to find other ways and other resources for art. I began to breach convention, on the one hand, regarding the Venezuelan pictorial models that had favoured narration and tradition, but I was also against the informal and surrealist tendencies that dominated the Parisian art scene in the early 1960s. As soon as I settled permanently in Paris, I got in touch with artists who were looking for a new discourse, just like me. We shared the same research path and the same anxiety about the fact that painting had run out of steam. We wanted to explore new directions and methods, so this 'Le Mouvement' exhibition motivated me to continue my research and forge ahead with different concepts and experiments.

JS: You arrived in France at the same time as a group of Latin-American artists. Did you have the feeling of belonging to a community or was it pure coincidence?

CCD: In my case, it was pure coincidence, as it happened sometimes in the history of great artistic movements. It was a very enriching time, of many debates and a great creative strength. Artists from all origins, Latin America, Italy, Yugoslavia, England, Belgium gathered, discussed and exhibited their work together all the time. I can say that I created a place for myself in Europe thanks to the artists, who invited me to show my work in their galleries.

JS: What exactly were these pictorial concepts, that you began to study after seeing the exhibition *Le Mouvement*?

CCD: In Caracas I started a series of participatory projects on walls that I wanted to install on the street so that passers-by could interact with them. It was 1954, and I was expressing the fact that I was convinced that painting had reached a stage where it was necessary to seek new ways of making art. These projects proved to me that what I was aiming for was 'real' and that my unease was shared by other artists from all walks of life. That's what gave me the impetus for my research.

JS: Living in France, at this time of unprecedented artistic effervescence must have influenced your practice. To what extent?

CCD: This effervescence gave me the strength and confirmed that my intuitions were right and relevant. I discovered artists who led the same research and who, like me, were looking for new supports and new ways to create art. The 60's saw the emergence of a society of the instant, of the ephemeral and of the event, to which the contemporary work had to respond. The Kinetic movement appeared at the same time and managed to establish a communication between the viewer and the work, breaking the passiveness of the contemplation of the artwork once and for all. The purpose of my paintings was to show the creation of an event, in which the dialogue between the spectator and real time and space would be present and perceptible.

JS: In 1965, you participated in the historical exhibition "The Responsive Eye" at the MoMA in New York. What works did you show in this exhibition?

CCD: This exhibition was conceived by the curator of the MoMA William C. Seitz. He came to Europe until 1963 to gather the names of the artists that would participate in the exhibition. He would often come to the studio to see my works and discuss with me. We were all very enthusiastic and it seemed very important that our works would be recognized on the other side of the Atlantic. I participated with the *Physichromie 116*, from 1964.

JS: Did you sense a great difference between the Paris and New York art scene?

CCD: I have been asked the same questions many times. Why did you choose Paris instead of New York? At the 50's, New

York was nothing close to what it is today. At the time, Paris was the great epicentre for new ideas and debates and gave a frame to reflexions without borders, without racial prejudices or nationalism. I was absolutely sure that Paris was the right place for me to develop my project and I was there at the right time.

JS: You combine your work as a painter with the notion of space as a total environment and architecture, and the urban context as a social space. Are you aspiring to ‘synthesize the arts’?

CCD: I focus more on public participation than on trying to synthesize different art forms in my practice. That said, art has had to find new platforms for support. Architecture and the street itself were destined to become possible avenues for communicating with art and integrating it into society. Architecture provides audiences with immediate access into an artist’s discourse and discoveries, since it directly affects a large number of individuals. This extends to the home, the city, and the work sphere; it influences every part of daily life and concerns us all. Unlike a museum or a collection, which may seem in some way on the fringes of life.

JS: Can you tell us how the *Physichromie* series was born and how it evolved with time?

CCD: The *Physichromie* series explores different conditions of colour behaviour. It is not about chemical colour, which is opaquer and more linked to material colours and traditional painting. On the contrary I wanted to work with light on a support that, opaque, reproduces the effect of light and continuous mutations. The *Physichromies* got their name from this play between the colours of light, physical colours. These works explore the behaviour of colour and enhance the effects of light. The series evolved in time. When you engage in a new process, you have to explore all its possibilities and see every step and their consequences as possible tracks and horizons to be followed. My research for the *Physichromies* is a never-ending quest. I always discover new possibilities...

JS: How did you manage to create the ‘moiré’ effect that makes colour vibrate according to the spectator’s viewing angle?

CCD: I have to admit that it took me some time to find a

solution to the “moiré” effect, and I owe this discovery to my career as a graphic designer. In the 1960s, I had conceived the booklet of the program of the New York Symphonic Orchestra, who was touring in Caracas. The cover pages were black on the outside and red on the inside, and were followed by a couple of white pages. I started to play with a lamp and experiment on the persistence and intensity of the colours. I noticed that as I moved the white page closer to the red one, the reflection of the colour on the page would become more and more intense. I had the idea of creating parallel structures to juxtapose colours and thus create successive levels of vibrations. I could bring colour on parallel surfaces and play with their reflections according to the variation of the luminous source. This is how the *Physichromies* were born.

JS: Can you tell us more about the interaction of the notions of ‘colour’, ‘immersion’ and space in the *Chromosaturation* series, which you started in 1965?

CCD: By projecting colour into space, I obtain an environment, inside of which the visitors can live the experience of colour. The *Chromosaturations* convey a strong didactic dimension when entering it. They enable us to discover colour in a different way. In a *Chromosaturation*, there are three chambers: one red, one green and one blue, that immerge the spectator in an absolute monochromatic situation. When entering the blue chamber, the experience is very intense, as it disturbs the retina, which is normally used to perceive wide ranges of colors. After a few seconds, the colour begins to disappear. The room nearly becomes white, but our eyes retain a trace of the blue shade, a form of retinal persistence of colour. That is how the spectator discovers his capacity to evolve in time and space, thanks to colour. The *Chromosaturation* acts as a detonator, which engages the spectator by immersing him or her in a physical and autonomous situation, which is not based on the existence of a material support or any shape.

JS: Can you name contemporary artists, whose research on the experience of colour seem of the greatest interest to you?

CCD: Some important artists led some research on colour, like [Auguste] Herbin, who gave a certain esoteric significance to coloured forms; Vasarely basically created the shape and colour duo. Albers pushed the consequences of tonal relationships to their limits. All these artistic propositions stay linked



Physichromie 116, 1964
Acrylic on cardboard, plastic inserts and wood
101 x 102 cm

Private Collection

to painting on a surface. My proposition is about space. I take colour out of any support and project it into space.

JS: During the 1960s, you began a series of installations aiming at deconditioning the spectator's perception: "a temperature and olfaction corridor", "a tactile compartment", "a deconditioning labyrinth". Retrospectively, could you share your thoughts on this decisive turn from an art of contemplation to an art of 'participation'?

CCD: Colour always appeared to me as a laboratory for the deconditioning of perception. The *Deconditioning Labyrinth* you are referring to was made of twelve propositions, of which you named a few. Each of these propositions was aiming to stimulate the sensory and motor skills of the visitor. We should bear in mind that this maze-like work was the result of a confusing observation: the total indifference and misunderstanding with which my exhibitions were received at the beginning of the 1960s. At the time, nobody could perceive the way colour could evolve in time... People could not see my work, simply because there was nothing "hanging on the walls", or "exhibited" in the traditional sense of the term. So according to them, there was "nothing to see". Everything seemed so obvious to them. It was as if their perception was dormant. I wanted the public to enter this tactile and fragrant maze on a daily basis to awaken their senses.

We live in a hyper baroque and polychrome society, so saturated with information that there is barely any empty space left. Images are everywhere; they surround and submerge us. But strangely enough, nobody used to care about the established notions on colour. Perception was dormant and I wanted to revive it, keep it sharp thanks to this labyrinth.

JS: How were your sensory devices perceived by viewers when Optical Art emerged?

CCD: Such devices courted ambiguity. People who immediately understood how they worked were excited and enthusiastic. But others saw nothing and found nothing. To facilitate their involvement, I offered my help by initiating and educating them about this new kind of research perspective. Their perception was limited because they were still caught up in habits inherited from the contemplative painting tradition. To the question, 'why was painting contemplative and not participatory for millennia?', I always replied that my works

were participatory, not paintings or sculptures, but propitious foundations for creating events.

JS: What was your view on other attempts to question the spectator's behaviour, as did the GRAV for instance?

CCD: Even if I refused to be part of it to keep my autonomy, my research was very close to the Groupe de Recherche D'Art Visuel (GRAV), which gathered artists like Horacio García-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein and Jean-Pierre Yvaral. They were all friends of mine. The aim of our work was to capture the attention of the spectators. It was a continuous but successful effort, despite the violent external criticisms that came from a deeply rooted tradition. Today, Kinetic art is considered as the last avant-garde of art history. We wanted to desacralize the romantic vision of the artist by taking art into the streets and by taking down the myth of the unique artwork. Kinetic artists invented new solutions, new schemes and new artistic supports. The Galerie Denise René grandly contributed to spread our works, and was followed by many museums, institutions and galleries around the world.

JS: Did you personally have any relationship with this movement and this group of artist?

CCD: Of course, we were friends. We all worked together and agreed on many things. We embarked on the same adventure. In France, at the time; abstraction and gestural art predominated. We went against the romantic, lyrical movement and wanted to face the situation we lived in. Historically, optical and kinetic art is a movement that truly managed to bring a renewal to art, by integrating time and space into our propositions and by concentrating our efforts on the behaviour of the spectator. Our art of total and inclusive environment brought such a radical change, that we made many enemies. In the end, we managed to shift the nature of the experience the work of art by going from a contemplative to a participative experience.

JS: Your works create kinetic and atmospheric effects. Perception is the real challenge at the heart of your work. Beside the plastic exploration of this notion, have you tried to find more theoretical approach, like cognitive psychology or phenomenology? Or did you stick to a physical analysis of vision phenomena?

CCD: As far as my work is concerned, I followed a strict reading and research program about colour theories, from the 18th Century to the present. It enabled me to take my questioning of the systems of image multiplication, of colour and their filters deeper. I knew all the systems. Besides, the apprehension of colours is a phenomenological fact, a process of perception that calls the intervention of other senses like taste, olfaction, audition and produces different reactions of attraction or rejection. All this knowledge enabled me to create a structure to study colour in space. Colour always appears to me as something autonomous, ephemeral and intangible. Just like life, colour is constantly moving. In my works, the experience of colour makes you feel physically a permanent present.

JS: Another of your great propositions is the autonomy of colour. But at the same time, it seems contradictory since your practice immerses us in a kind of magnetic field that makes the experience of colour depend on the presence of the spectator. What do you think?

CCD: Everything acquires importance when the individual observing gives it meaning. The fact that the viewer must move in front of my work creates a relationship of complicity and interactive communication which involves viewers beyond mere contemplation.

JS: What is the “autonomy of colour”, which you are referring to?

CCD: I gave myself a goal: to establish a simple and direct system of communication thanks to colour, where the spectator can discover and observe their possibilities and limits, but also where he can establish a relationship with the artwork that would not be the simple interpretation of a code of symbols. The autonomous colour is the one that exists without anecdote, as an evolving fact that implicates us. I highlight colour as an ephemeral and continuously mutating situation. It is the starting point of a new dialectic between the work and the spectator, in which they can discover their capacity to create and dissolve colour with their own perceptive means and find their own affective resonance. I would add that, thanks to colour, seen from an “elementary” vision, freed from all pre-established significations, we can awaken new mechanisms of sensory understanding, more subtle and complex than the

ones that are imposed to us by cultural conditioning and the massive information of contemporary societies.

JS: Spectators also become part of the event by their momentary presence in time and space, which just like the work, is unstable by nature. And yet you give us access to another consciousness through the experience of your work. Do you consider the viewer as a creator, completing the work?

CCD: When, with a small movement, viewers discover that the work is changing they are both fascinated and surprised. This profusion of information challenges their memory and when they step back, they no longer remember the colours they have seen before.

JS: Do you think art is a universal language, a means of communication understood by everyone?

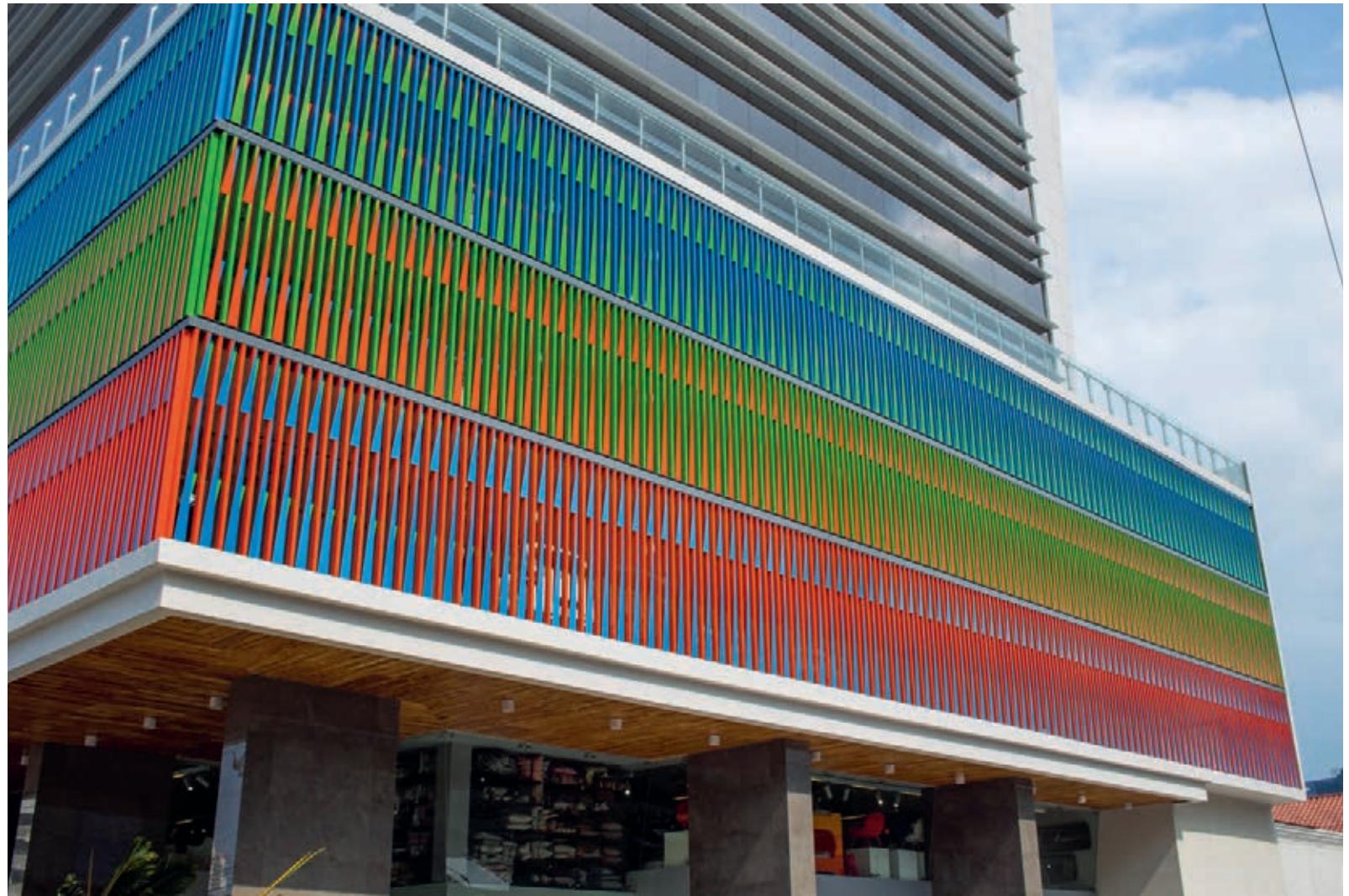
CCD: That's what I always say. Art is one of the most beautiful forms of communication ever invented. Art is obviously expression, innovation and discovery. But it is also communication. And it's dedicated to an audience. The work of a painter must be seen, that of a singer must be listened to, and a poet must be read.

JS: Your method is closely related to the temporality of an experiment. What's your relationship with time? Is your experience of painting rooted in a specific moment or in a desire for eternity?

CCD: My works can only be discovered through a prolonged reading. It's a kind of fantastic journey where colours appear and then dissolve into themselves. During the drawing phase, I have to think about a sequence and the possible relationships that can be produced with this sort of displacement.

JS: Nowadays, there's the phenomenon of acceleration in society, which germinated in the 1960s and seems to have increased over the past decades. How should contemporary works respond to the constantly fast pace of today's social media?

CCD: Art in the 1960s announced what had already come into play: an awareness of the space-time relationship. With instant communication, time has become compacted and physical distances no longer hold the same significance as before. All



Cromoestructura, 2015-2016
Panama City, Republic of Panama
Aluminum covered with lacquered paint
North Facade: 9,36 x 42,5 m; West Facade: 9,36 x 36,25 m
Arch. Fernando Ponce de León

our work is structured around the notion of space-time. That's why I always remind people that I don't make paintings or frozen sculptures. I create 'events'.

JS: Have your artistic process and the material composition of your works evolved with the emergence of new technologies?

CCD: I have always paid a great attention to society, and the times in which I live in. I have always wanted to adapt to every change that was happening. For instance, computers are now facilitating certain parts of my work. I used to work as a composer with a score: I did not know what the final work would look like; I imagined it. Nowadays, computers give me the possibility to see more or less the result of the piece. It is never exactly the same, and I often have to make some adjustments, but every tool I discover and use aims at making my discourse more effective.

JS: Do you believe that art plays a part in contemporary society?

CCD: Art is a part of human condition. If you want a proof of it, just look at the prehistoric era. Art is created for people and has an impact on society: not in the same immediate way as a political fact, but its impact grows with time. Art is a direct message to the human spirit.

JS: Does art enable artists to create their own world with their own rules?

CCD: With his discourse, the artist creates his own world, which he transmits to his peers. When an artwork is meaningful, unprecedented, dense and earnest, it belongs to society and becomes a part of it.

JS: ¿What do you think of the contemporary international art scene today?

CCD: We have one foot in a civilization that's coming to an end and another in a new civilization that is emerging. The immediacy of communication has changed everything, and that's why we're in a period of flux and transition where creativity has entered into a crisis. This situation is not really new. And crises are also beneficial because they give rise to original proposals.

JS: Do you still thing that painting is a relevant means for the digital era we are living in?

CCD: The death of painting has been predicted many times, nevertheless, it still exists. Painting is alive and will not disappear, simply because it coexists with the emergence of new forms of artistic creation. Take the engraving, for instance: its origins go back to the 15th century but artists still use it nowadays in spite of the digital era. Inventions do not disappear: they accumulate.

JS: What forms of artistic expression do you think are innovative today?

CCD: I think digital technologies enrich the palette of expression just as they have been able to augment cinematic language. But one day, it will also be necessary for this medium to be desacralized. It's so recent that many artists are still limited to a demonstration of what software is capable of doing.

JS: How do you imagine the future?

CCD: I am not a fortune teller; I am a man of my time.

JS: What is your next dream?

CCD: I have always had the same dream: that my work would become more and more dense and efficient.

¹ Los Llanos, Latin American region that stretches between Venezuela and Colombia in the Orinoco river basin. It is a humid and warm region in which there are two marked seasons: the rainy season and the dry season. It is an ecosystem whose conservation has been classified as a priority by the World Wide Fund for Nature (WWF).





Cruz-Diez and the Allegory of the Cave

Adolfo Cayón

This text was published for the first time on the occasion of a Chromosaturation installation in the Würth Museum, La Rioja, Spain, 2017-2018



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

In the *Allegory of the Cave*, Plato tells how man behaves when he understands the nature of reality. In Plato's work, the quality of reality depends on the way we appreciate its essence; we only perceive what we can see, the shadow projected by the world into the cave where we are trapped, the cave of our knowledge.

Created in 1965, although not exhibited until 1969¹, *Chromosaturation* is undoubtedly one of the most important works by Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923-Paris, 2019). The artist uses the work to study what he considers another allegory, our idea of colour. Cruz-Diez overcomes this conventional idea of colour by presenting colour outside the framework within which we usually see it. So, when we are inside a *Chromosaturation*, colour is not in our clothes or the other objects we carry, it is in the space that surrounds us.

As he has repeatedly stated, Cruz-Diez's ultimate aim is to modify the particles and other elements that make up our surroundings without the need for light. It is a pure spatial colouring that is nowadays achieved using LED tubes, although the artist, always aware of the changing times, uses different ways to colour the space (from coloured sheets to neon). Despite its apparent simplicity, the approach is extraordinarily complex; the spectator enters a space divided into three rooms. In each room there is one colour (red, green and blue) and the spectator experiences the phenomenon of colour as an autonomous reality.

As it deals with open spaces without doors between them, the mix of diffuse light from one room to another produces marvellously subtle areas of colour transition that are noticeable not only for their beauty, but because they are colours that are more familiar, from the outside world. On occasions, perhaps in a nod to our sensory ignorance, the artist includes simple geometric elements (spheres, cubes or other simple forms) not as obstacles, but as a basis for a revolutionary colour concept; until we notice that they are not the protagonists, but it is us as spectators and the support for the work.

To use another allegory, within the *Chromosaturation*, we find ourselves before the anti-cave (referring to the perception of colour). We are not in an illusory world where we perceive notions of things through shadows (or colour in this case); rather, we perceive through colour. This makes us reflect on this experience, or in the words of Cruz-Diez, on this circumstance.

We are before the anti-cave because the saturation of the red, green and blue rooms is such that there is no shade, a space without shade, where colour is everything, up to -and above all- in the space that surrounds us. There are no black areas or shaded areas as this is not the intention, as Cruz-Diez dispensed with any other element in the interest of awakening us to the myth of colour perception².

So it is that once inside the *Chromosaturation*, we notice that the cave, as a space where we cannot discern or know colour as an autonomous reality is outside, exterior to the work. The world of shadows, the world caught up in what colour means, the world of information overload and convention, of the over-abundance of noise and colour, is that sinister world we emerge into when we leave a *Chromosaturation*.

1 *Chromosaturation pour un lieu public*, was exhibited at the Odéon underground exit, Bd Saint Germain, Paris, France. It consisted of 20 cabins with plastic walls in different colours which modified the interior space and the spectator's view of the exterior as they looked through them.

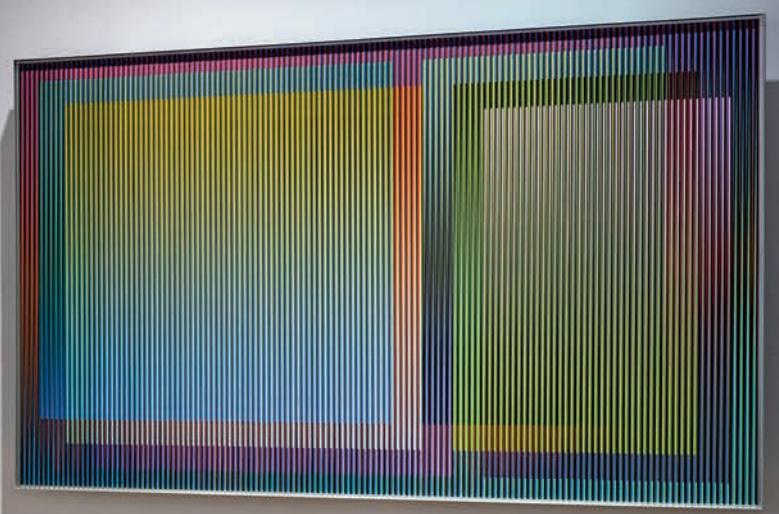
2 Originally conceived in 1965 with the title *Laberinto de descondicionamiento* [Maze of de-conditioning], in 1968 the artist eliminated other effects (touch, temperature change, etc.) that were not part of the pure experience of colour. In this way the *Chromosaturation* becomes an independent line of research, unlinking it from any other sensory experience



Chromosaturation, 1965/2017
Museo Würth, La Rioja, Spain 2017-2018









SALIDA
EMERGENCIA

ES

V



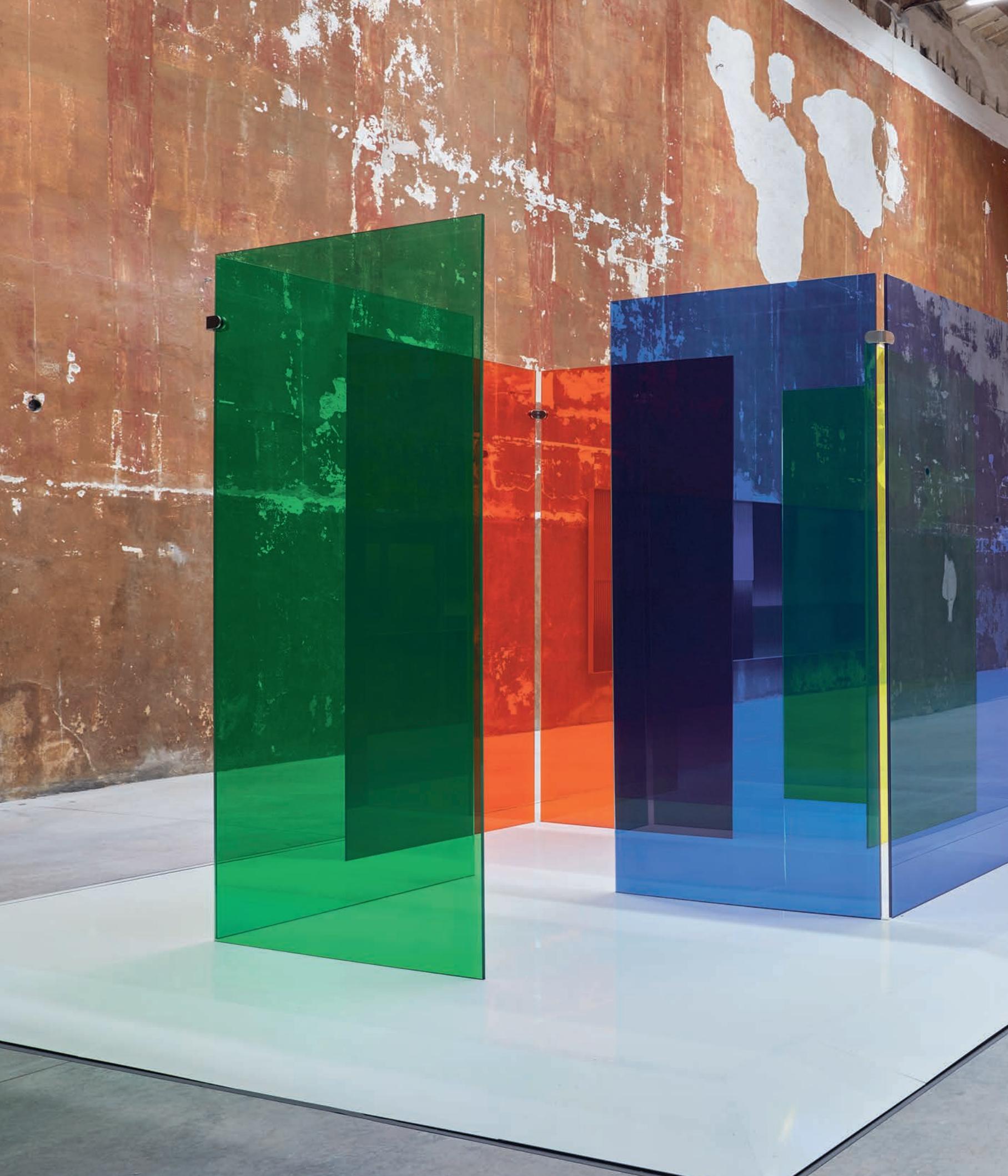
















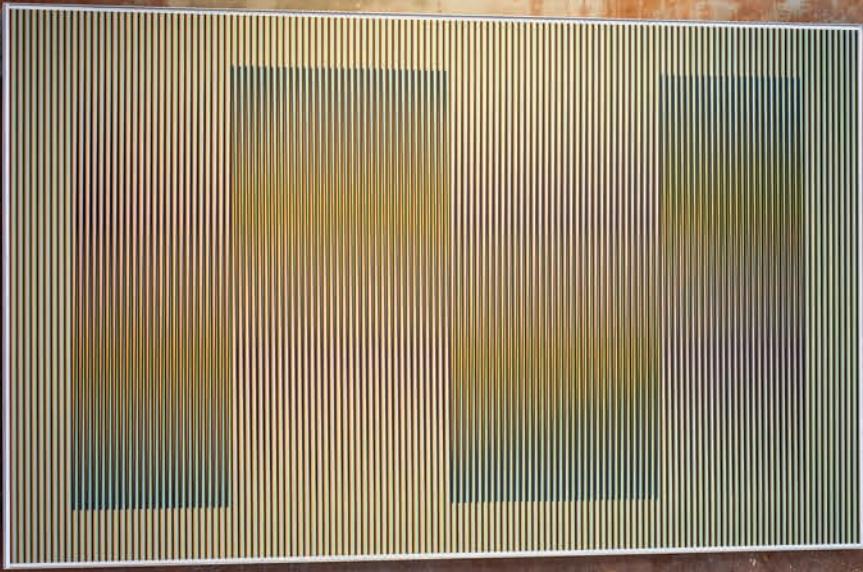












ATORI





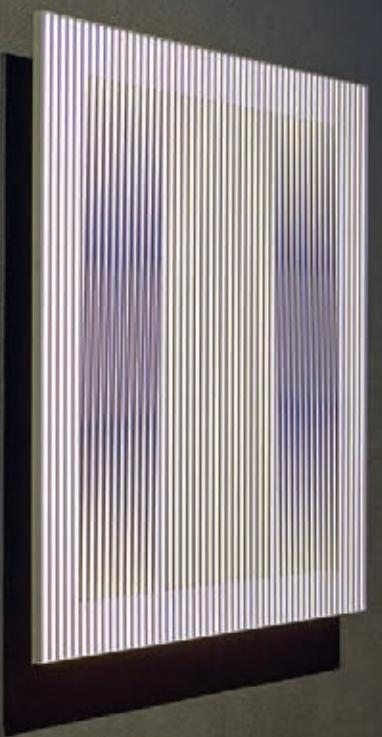
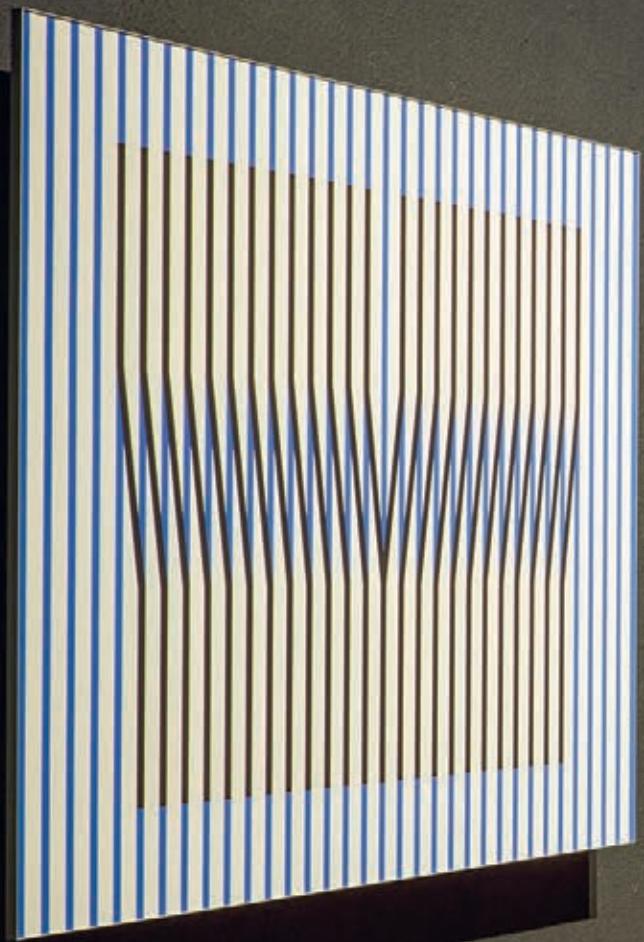






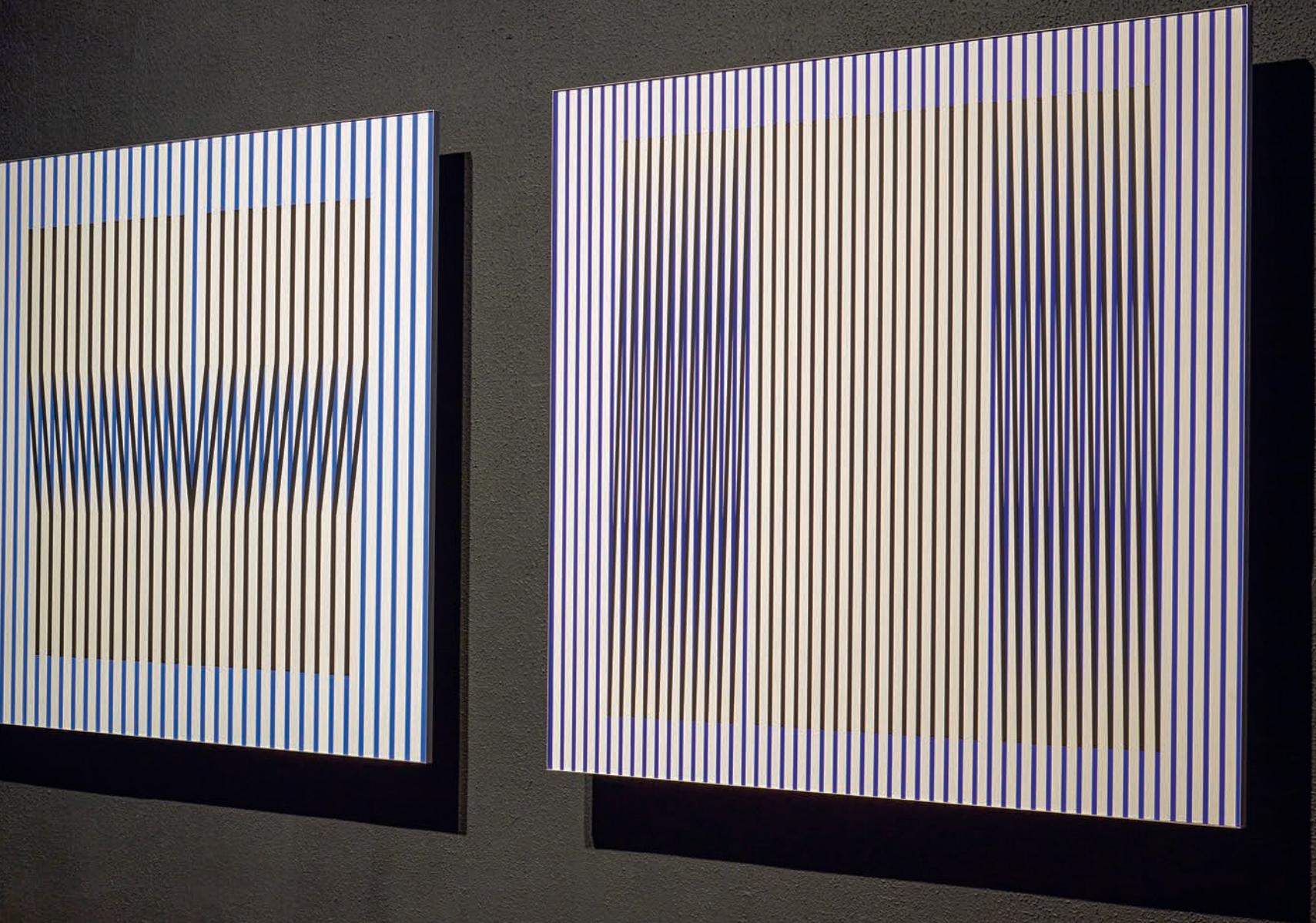






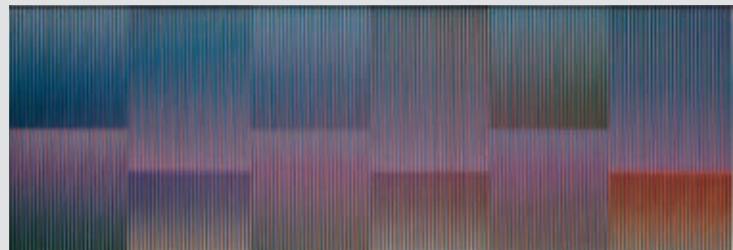








Labyrinthe de Transchromie A
1965/2017
247 x 546 x 454 cm
Original: a 5 + 2 PA + 1 HC



Physichromie 1521 B
2007
180 x 540 cm



Physichromie 1524 B
2008
150 x 150 cm



Physichromie 1525 B
2008
150 x 150 cm



Physichromie 1860
2013
100 x 150 cm



Physichromie 1843
2013
100 x 400 cm



Physichromie 2821
2013
100 x 300 cm



Physichromie 1896
2014
100 x 100 cm



Physichromie 1988
2015
100 x 300 cm



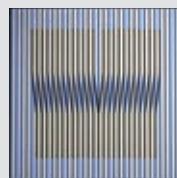
Physichromie 1970
2015
200 x 200 cm

Transchromie: Coloured glass, wood and stainless steel
Transcromía; vidrio de color, madera y acero inoxidable

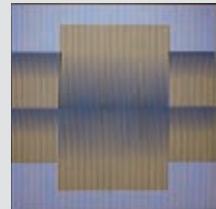
Physichromie: Chromography on aluminium
Fisicromía; cromografía sobre aluminio



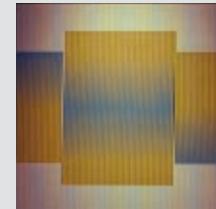
Physichromie 1955
2015
100 x 300 cm



Induction du Jaune 205
2016
120 x 120 cm



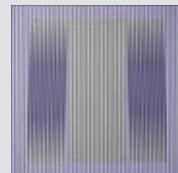
Induction du Jaune 200
2016
150 x 150 cm



Induction du Rose 203
2016
150 x 150 cm



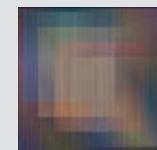
Physichromie 2583
2016
100 x 150 cm



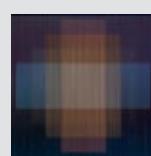
Induction du Jaune 212
2017
120 x 120 cm



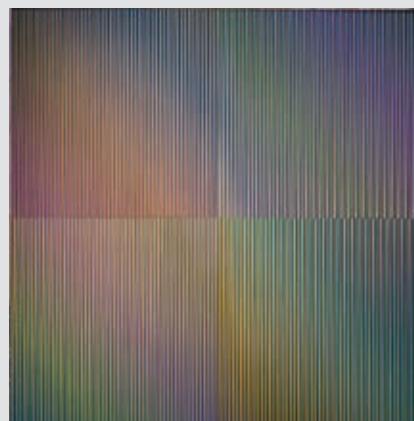
Physichromie 2690
2018
100 x 300 cm



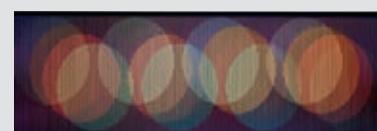
Chromointerférence
spatiale Paris 22 Avila
2018
100 x 100 cm



Chromointerférence
spatiale Paris 26 Carora
2018
100 x 100 cm



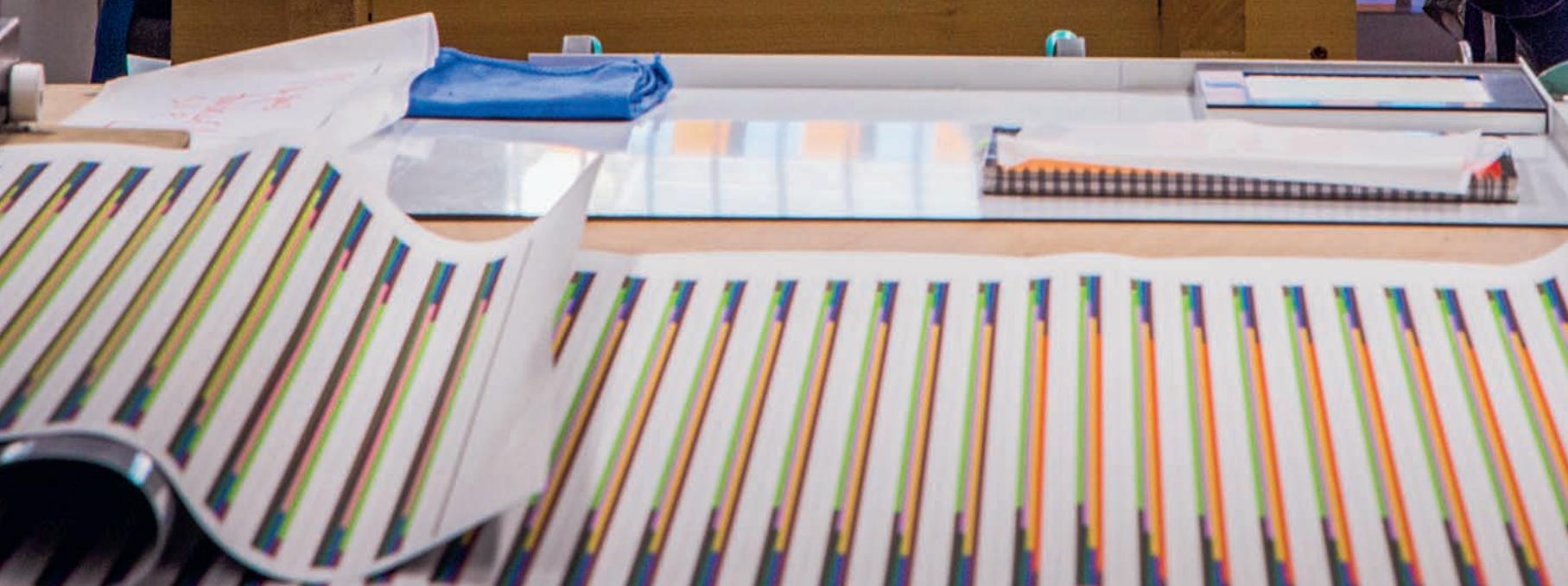
Physichromie 2710
2018
300 x 300 cm



Chromointerférence spatiale Paris 18 Pegaso
2018
80 x 240 cm

Induction: Vinyl acrylic paint on aluminum
Inducción: pintura acrílica sobre aluminio

Chromointerférence: Chromography on aluminium and elastic laces
Cromointerferencia: cromografía sobre aluminio y cuerdas elásticas



CARLOS CRUZ-DIEZ

(Caracas, Venezuela, 1923 - Paris, France, 2019)

Carlos Cruz-Diez is one of the main protagonists of Contemporary Art. His research and his writings make him the last great thinker of the 20th century in the realm of colours. His work has revealed a new understanding of chromatic phenomena in art and has considerably expanded his perceptual universe.

Cruz-Diez proposes colours as an autonomous and evolutive reality where the implication of our senses reveals chromatic events as they develop. Events that take place in space and time, without anecdotes or references, striped from any symbols, past or future, in a continuous present.

Works by Carlos Cruz-Diez encourage a different knowledge relationship where the viewers can discover their capacity to create and destroy color with their own perceptual means while finding an emotional resonance through their personal experience.

Carlos Cruz-Diez describes himself as an artist applying the discipline of a scientist “because the supports that I have managed to structure are a source of surprise and imponderables... In my works, nothing is left to chance; everything is intended, planned, and programmed. Liberty and emotions are only present when choosing colors, a task with only one self-imposed restriction: to be efficient in what I want to say. It is a combination of both rationale and emotion. I don’t get inspired: I reflect.”

Carlos Cruz-Diez's body of work, based on three conditions of colours: subtractive, additive and reflective is developed through eight lines of research: *Couleur Additive*, *Physichromie*, *Induction Chromatique*, *Chromointerférence*, *Transchromie*, *Chromosaturation*, *Chromoscope* and *Couleur à l'Espace*. Each of them responding to different behaviours of color.

His works are present in the permanent collections of prestigious institutions such as the Museum of Modern Art (MoMA), New York; Tate Modern, London; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Centre Pompidou, Paris; Museum of Fine Arts, Houston; Wallraf-Richartz Museum, Cologne; Geffen Contemporary, Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk; Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear, Cáceres, Spain.

The work of Carlos Cruz-Diez has been selected to be displayed in the French Pavilion of the World Exposition in Dubai 2020 (October 2021-March 2022).



CRUZ-DIEZ

El color como acción

12 junio - 27 agosto 2021

CAYÓN
Menorca

Dans la couleur

Entrevista con Jérôme Sans
París, 2019

JS: ¿Cómo describiría su trabajo?

CCD: Con el objeto de demostrar mi discurso, busco estructurar una reflexión intelectual lo más eficaz posible. Exploro el color no sólo como una situación estética determinada, lo exploró como una situación espaciotemporal o un proceso, algo que se modificará con mi recorrido, con mis movimientos y con manipulaciones sucesivas. Esta eficacia que emerge del discurso formal origina una nueva estética, una nueva concepción de la belleza. Es así como siempre dirijo mi trabajo hacia una comprensión no tradicional del color. En mi obra el color se convierte en una acción.

JS: ¿Podría definir la nueva concepción de la belleza que busca manifestar en sus obras?

CCD: Cada una de mis obras crea su propia estética, su propia dialéctica entre las formas geométricas elementales y las gamas de colores que cambian en función de las circunstancias de la luz y de los desplazamientos del espectador. Ellas embellecen la sorpresa y el acontecimiento.

JS: ¿Su entorno familiar y cultural en Venezuela lo animó a seguir una carrera artística?

CCD: Siempre digo que tuve un entorno familiar privilegiado que me apoyó en mis decisiones. Mi padre se contentó mucho cuando le anuncié que deseaba ser artista, así como toda mi familia. Mi padre era farmacéutico y químico. Pero también era un intelectual, un poeta que publicaba regularmente en las revistas de la época. Le encantó mi decisión de ser artista. En la casa familiar, mi padre me hacía escuchar música y discutíamos mucho. Ciertamente, mi educación tuvo un impacto decisivo en mi carrera. Recuerdo que cada noche después de la cena, mi padre se instalaba en su butaca y nos leía algún texto a mi madre y a mí. Tuve una educación literaria muy vasta escuchando a mi padre leer las últimas novelas y los ensayos más recientes de la época.

JS: ¿Desde sus inicios se sintió atraído por la abstracción en la pintura y en las palabras?

CCD: Cuando tenía 17 años y estudiaba pintura en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, hacía pintura figurativa. En la época, pensaba que un artista simplemente debía pintar lo que tenía delante de él y lo que yo percibía era la pobreza y la miseria. Entonces pensaba que la tarea del artista consistía en adoptar una actitud similar a la del reportero, es decir, contribuir a crear una gran “crónica” de ese mundo desconocido que era América Latina. Es así como comencé a hacer una pintura convencional y políticamente comprometida, denunciando la miseria de los barrios de Caracas. Una miseria que se perpetuaba a pesar de mis pinturas. Comprendí que esa vía era imposible y que no se correspondía con mi concepción de lo que era el arte. Mi pintura no podía acabar con la miseria y yo no deseaba ser un pintor-artesano. Yo deseaba participar de otra forma. Entendí que el arte debe inventar su propio discurso: un lenguaje universal y atemporal. Y a partir de ese momento, principios de los años 50, emprendí una larga reflexión sobre la pintura.

JS: Entre 1958 y 1960, usted fue profesor de tipografía en la Universidad Central de Venezuela. En este sentido, pareciera haber una relación entre las artes gráficas y el diseño en su trabajo. ¿Cómo se vinculan estas dos disciplinas con su trabajo?

CCD: Durante mis años de estudio en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, presuponía que, si yo quería vivir de la pintura, debía supeditar mi discurso plástico a los criterios del mercado. Dado que me negaba rotundamente a tal cosa, decidí buscar un empleo lo más próximo posible a mi vocación para financiar mi libertad de artista. Desde niño me fascinaban las historietas. Yo inventaba personajes, escribía las historias y dibujaba tiras cómicas que llevaba al colegio para compartir con mis compañeros. Luego dibujé muchísimas tiras humorísticas para revistas y diarios venezolanos de la época, y un poco más tarde ilustré obras literarias.

Esta carrera paralela jamás influenció en mi trabajo de artista, sabía bien que esa no sería la forma definitiva de ganarme mi vida. Siempre, lo más importante para mí fue el discurso plástico que pudiera desarrollar de forma independiente. Los conocimientos de técnicas tipográficas y de multiplicación de la imagen en color me fueron muy útiles posteriormente.

JS: ¿La experiencia física del color “autónomo y vibrante”, siempre estuvo en el corazón de sus búsquedas artísticas? ¿Cuáles han sido sus descubrimientos más importantes sobre los distintos comportamientos del color? ¿Qué retuvo usted de las distintas teorías del color emitidas por sus predecesores y que figuran en la historia del arte?

CCD: En 1952, la lectura del libro de Johann Wolfgang Goethe, *Traité des Couleurs* (1810) me fascinó. Es un libro muy poético que me motivó a profundizar mis conocimientos, tanto teóricos como técnicos, sobre el fenómeno cromático. Me permitió comprender que yo podía elaborar un discurso nuevo en el mundo del color. A partir de allí emprendí una larga investigación sobre las teorías del color. Fue así como exploré la filosofía y los escritos de artistas como Kasimir Malévich, Josef Albers, Paul Klee y Vasily Kandinsky. Así mismo, estudié las teorías científicas desarrolladas en los siglos XVIII y XIX por [Michel Eugène] Chevreul e [Isaac] Newton respectivamente. Inspirado por esas y por otras importantes fuentes, así como por el análisis de diversas trayectorias de investigación, emprendí mi estudio sobre las propiedades del color en el espacio.

Durante mi juventud, alrededor de 1947, viajé a un apartado pueblo de Los Llanos¹ venezolanos. Recuerdo que, al atardecer, con la caída del sol, toda la atmósfera se coloreaba de un naranja intenso. Comprendí que el color invadía el espacio. A partir de ese momento comencé a preguntarme con frecuencia ¿por qué en la historia de la pintura, el color siempre fue aplicado con un pincel sobre una tela? ¿Por qué el soporte pictórico solo producía una sensorialidad pasiva? Yo podía diferenciar el color en el espacio del color pintado. Comprendí que el color jamás es una certeza, siempre es circunstancial. Entonces el fenómeno cromático se me reveló como una realidad autónoma que evoluciona continuamente en el tiempo y en el espacio. Mis obras los trascienden, pues en ellas el color se convierte en un momento presente, sin pasado ni futuro.

JS: ¿Ha leído a los filósofos que escribieron sobre la fenomenología de la percepción?

CCD: He leído casi todas las teorías científicas sobre la percepción y el universo cromático: Isaac Newton, Gottfried Wilhelm Leibniz, Santiago Ramón y Cajal, James Clerk Maxwell, Hermann von Helmholtz, Thomas Yung, Louis Ducos du Hauron.

Sin embargo, recuerdo especialmente cierto día de 1959, cuando leí un artículo de la revista *American Scientific* titulado «Experiments in colour vision» [Experimentos en la visión del color], escrito por el científico americano Edwin Land. Me fascinó el hecho de que este científico desarrolló sus investigaciones con muy pocos medios, al punto de que me dije que yo, con sólo dos colores, verde y rojo, podría concebir una obra. Fue así como nacieron los *Couleurs Additives* y las *Physichromies*.

JS: ¿Por qué el rojo y el verde? ¿Cuáles son las especificidades de esos dos colores?

CCD: Antes de que existiera la televisión en colores, todas las imágenes impresas en color eran obtenidas a partir de amarillo, azul, rojo y negro. Eran colores químicos adaptados a un soporte opaco como es el papel. Los colores de la televisión y de todos los artefactos numéricos que generan imágenes luminosas son físicos, son los colores del prisma: rojo, verde, azul, la luz y la oscuridad. En mis primeras obras como *Amarillo Aditivo* (1959), solo utilicé colores como rojo, verde y negro, además del blanco del papel. El resultado es aparentemente contradictorio, pues con un soporte opaco, obtengo los colores luminosos del prisma, los colores de la luz.

JS: ¿Por qué utiliza líneas de color para hacer más visible la evolución de la experiencia cromática?

CCD: La línea no es un elemento estético. Es el medio más eficaz que pude encontrar para multiplicar las zonas críticas de visión entre dos planos de color y así poder generar otras gamas de colores inéditos e inestables.

JS: Su trabajo presenta nexos estrechos con el mundo de las experiencias científicas en el campo de la óptica. ¿Considera que su posición creativa lo sitúa al mismo tiempo en la ciencia y en el arte?

CCD: Mi misión no es probar o evidenciar las teorías científicas. Sin embargo, constantemente profundizo mis conocimientos sobre los fenómenos ópticos cromáticos, con el

objeto de desarrollar un discurso pictórico capaz de contener todo el placer que proporciona la pintura tradicional, sin que sea pintura tradicional. En el pasado, los pintores estudiaban anatomía para realizar los personajes, también se aplicaban al estudio de la historia y de la mitología para tratar las temáticas de sus obras. Estos estudios no hicieron de ellos historiadores o anatomistas, ellos continuaron siendo simplemente pintores.

JS: ¿Cuál es su relación con el arte óptico cinético y con sus pares que, como usted, se instalaron en París entre 1950 y 1960?

CCD: Cuando vine la primera vez a París en 1955, tuve la suerte de coincidir con una exposición que ahora es histórica, *Le Mouvement* [El Movimiento] en la galería de Denise René, propuesta por Victor Vasarely y Pontus Hulten en tanto que comisario de la muestra. Allí descubrí los trabajos de artistas como [Victor] Vasarely, Marcel Duchamp, Alexander Calder y de otros artistas emergentes que entonces exponían por vez primera. Entre ellos figuraban Yaacov Agam, Jesús Rafael Soto, Pol Bury o Jean Tinguely, artista, este último, con el que compartía preocupaciones y reflexiones. Ellos confirmaron mis intuiciones. Tal como ellos, yo también había observado que todo el mundo hacía los mismos cuadros y que había que encontrar otros caminos, otros recursos para el arte. Allí comencé a trabajar rompiendo con los modelos pictóricos venezolanos que favorecían la narración y la tradición, y rompiendo con las tendencias informales y surrealistas que dominaban la escena artística parisina a principios de 1960.

En cuanto me instalé definitivamente en París, entablé relación con pintores que, al igual que yo, buscaban nuevos discursos como Soto, [Alejandro] Otero, [Narciso] Debbourg y también Paul Bury, Luis Tomasello, los artistas del GRAV y muchos otros. Éramos numerosos y veníamos de todos los rincones del mundo. Compartíamos las mismas búsquedas y la misma angustia que nos producía el agotamiento de la pintura. Queríamos explorar nuevas vías. La exposición *Le Mouvement* me dio una pista para continuar mis investigaciones e idear conceptos diferentes.

JS: Usted llegó a Europa al mismo tiempo que todo un grupo de artistas latinoamericanos. ¿Tuvo la impresión de pertenecer a una comunidad, o fue pura coincidencia?

CCD: Para mí se trató de pura coincidencia, cosa que ya ha ocurrido en otras oportunidades con los grandes movimientos

artísticos. Aquel fue un periodo muy enriquecedor de grandes debates y de una importante fuerza creativa. Nosotros nos encontramos todos, artistas de América Latina, de Italia, de Yugoslavia, de Inglaterra, Bélgica..., discutíamos juntos continuamente y exponíamos juntos. Puedo decir que me hice conocer en Europa gracias a los artistas que me invitaron a exponer en sus galerías.

JS: ¿Cuáles son, precisamente, los conceptos pictóricos que comenzó a estudiar después de haber visto la exposición *Le Mouvement*?

CCD: Desde 1954 en Caracas, había concebido una serie de proyectos murales participativos que quería instalar en la calle para que los paseantes pudieran interactuar con ellos. Era una forma de expresar mi convencimiento de que la pintura había alcanzado un punto en el que era necesario buscar nuevas formas de hacer arte. *Le Mouvement* me probó que estaba en lo cierto, que mis inquietudes eran compartidas por otros artistas venidos de muchos países. Esto proporcionó un nuevo impulso a mi investigación.

JS: ¿De qué manera influyó su trabajo, la experiencia de vivir en Francia durante una época de efervescencia artística sin precedentes?

CCD: Esa efervescencia artística me dio coraje y también me confirmó lo justo y pertinente de mis intuiciones. Pude descubrir artistas que adelantaban las mismas investigaciones que yo, que trataban de encontrar nuevos soportes y nuevas formas de hacer arte. Los años 60 se caracterizaron por la emergencia de la sociedad del instante, de lo efímero, circunstancias a las que debía responder la obra contemporánea. Y es justamente en ese momento cuando surge el cinetismo, como una respuesta que restableció la comunicación entre el espectador y la obra de arte, rompiendo definitivamente con la contemplación pasiva del arte. Con mi pintura, me propongo ofrecer al público la contemplación de un evento en el que está presente y perceptible un diálogo entre el espacio y el tiempo real.

JS: En 1965 usted participó en la histórica exposición *The Responsive Eye*, realizada en el MoMa de Nueva York. ¿Qué obra llevó a esa exposición?

CCD: La muestra fue concebida por el comisario del MoMA William C. Seitz, quien vino a Europa en 1963, con el objeto de construir el repertorio de artistas que participarían en la exhibición. Con frecuencia venía al taller para ver mis obras y mantener conversaciones. Todos estábamos muy entusiasmados. Nos parecía muy importante que nuestras proposiciones fueran reconocidas del otro lado del Atlántico. Yo participé con la *Physichromie* 116, de 1964.

JS: ¿Percibió una gran diferencia entre las escenas artísticas parisina y neoyorquina durante su estadía en Nueva York?

CCD: Con frecuencia me hacen esa pregunta. ¿Por qué París y no Nueva York? Hay que recordar que, en los años 50, Nueva York no era lo que es hoy. En la época era París el gran centro del debate de ideas, en el marco global del pensamiento sin fronteras, sin prejuicios raciales o nacionalistas. Yo estaba absolutamente seguro de que, para desarrollar mi proyecto, París era el lugar exacto y estaba en el momento preciso.

JS: Usted combina su trabajo de pintor con una reflexión sobre el espacio, en tanto que ambiente total, relacionándola con la arquitectura y el contexto urbano como espacio social. ¿Pudiera detectarse en su trabajo una aspiración a la síntesis de las artes?

CCD: Me concentro sobre todo en la participación del público, mucho más que en la aspiración a una síntesis de las artes en mi trabajo. En los años 60, es cierto que el arte debía encontrar nuevos soportes. Fue así como la arquitectura y la calle se convirtieron en los mejores soportes posibles para comunicar el arte e integrarlo a la sociedad. En este sentido, la arquitectura da acceso inmediato al discurso y a los descubrimientos del artista, porque llega directamente a un gran número de personas. La arquitectura llega a las habitaciones, a la ciudad, a la esfera del trabajo, toca toda la vida, concierniéndonos a todos. Contrariamente a los museos o a una colección, que, de alguna manera, puede parecernos que están al margen de la vida.

JS: ¿Cómo nació la serie *Physichromie* y cómo se desarrolló durante el curso de su carrera?

CCD: La serie *Physichromie* explora las diferentes condiciones del comportamiento del color. No se trata del color químico. El color químico, que es más opaco, alude directamente al co-

lor material y a la pintura tradicional. Al contrario, yo trabajo con la luz sobre un soporte que, a pesar de ser opaco, produce un efecto de luz y de cambios constantes. Las *Physichromies*, que derivan su nombre del color físico, se articulan en los juegos que producen el color-luz y el color físico. Se trata de obras que exploran el comportamiento del color evidenciando sus efectos lumínicos. Esta serie ha evolucionado con el tiempo. Cuando uno inicia un nuevo proceso hay que agotarlo explorando al infinito todas sus etapas, viendo las consecuencias de cada una de estas nuevas pistas y horizontes posibles. Mi investigación sobre las *Physichromies* continúa. Siempre encuentro nuevas posibilidades...

JS: ¿Cómo logra ese efecto muaré que hace vibrar diferentes espectros cromáticos en función del ángulo visual del espectador?

CCD: Justamente con relación al efecto muaré, debo decir que me tomó algún tiempo encontrar una solución. Debo este descubrimiento a mi carrera en las artes gráficas. Cierta día de 1960, estaba elaborando la maqueta para un programa de la Orquesta Filarmónica de Nueva York que se presentaba en Caracas por aquella temporada. Estaba concibiendo la portada del programa: negro en la contraportada, rojo en el interior, seguido por una serie de páginas blancas con textos, comencé a experimentar con la lámpara que tenía en el escritorio. Noté que acercando y alejando el foco luminoso variaba la persistencia y la intensidad de los colores. También, comprobé que mientras más acercaba la página blanca a la roja, más se intensificaba el reflejo del rojo sobre la superficie blanca. Inmediatamente comencé a experimentar cortando tiras estrechas de cartón que dividí en dos grupos y pinté de colores distintos. Yuxtaponiendo unos colores con otros, pude generar vibraciones en planos sucesivos. Esta experiencia culminó con la *Fisicromía 1*.

JS: ¿Pudiera aclararnos sobre la interacción entre las nociones de “color inmersivo” y “color en el espacio” en sus *Chromosaturations* [*Cromosaturaciones*] iniciadas en 1965?

CCD: Proyectando el color en el espacio, se genera un ambiente dentro del cual los visitantes pueden vivir la experiencia del color. *Chromosaturation* es una obra que permite descubrir el color de otra manera y es que la obra ofrece un importante aspecto didáctico. En una *Chromosaturation*, por ejemplo,

puede haber tres cabinas, una roja, una verde y una azul, que sumergen al espectador en una situación monocroma absoluta e intensa. En la cabina azul, tanto como en la roja y en la verde, la situación monocroma perturba la retina que está habituada a percibir amplias gamas de colores simultáneamente. Al cabo de algunos segundos, el espectador notará que el color comienza a desaparecer, la cabina va volviéndose casi blanca. Sin embargo, van a persistir en nuestra retina algunos rastros de la tonalidad inicial, porque estas obras están estrechamente relacionadas con una forma de persistencia retiniana del color. Las *Chromosaturations* permiten al espectador observar cómo se modifica el color en el tiempo y en el espacio. Actúan como una especie de detonador que llama al espectador sumergiéndolo en una situación material y física que es autónoma, es decir, que no necesita de ningún soporte material para existir.

JS: Entre las investigaciones que sobre el color han realizado algunos artistas contemporáneos, ¿cuáles llaman su atención?

CCD: Entre las investigaciones contemporáneas sobre el color, llaman mi atención algunos artistas como [Auguste] Herbin que da un cierto sentido esotérico a las formas de color. Vasarely que hace el binomio forma-color. Albers que lleva hasta sus máximas consecuencias las relaciones tonales. Sin embargo, todas estas proposiciones están relacionadas con la pintura sobre el plano. Mi proposición es espacial, saca al color del soporte y lo proyecta al espacio.

JS: Durante los años 60 usted realizó una serie de ambientaciones que buscaban despertar las percepciones dormidas del espectador: un “corredor de temperaturas”, un “corredor del olfato”, un “compartimiento táctil”, un “Laberinto de Descondicionamiento”. Desde la perspectiva que da el tiempo, ¿qué opinión le merece ese momento crucial entre arte de la “contemplación” y el arte de la “participación”?

CCD: El color siempre me ha parecido un laboratorio de descondicionamiento de la percepción. El *Laberinto de Descondicionamiento* al que usted alude estaba constituido por un conjunto de doce proposiciones de las cuales usted nombra algunas. Cada una de estas proposiciones tenía por objeto estimular las facultades sensoriales y motrices del visitante. Recordemos que esta obra “laberíntica” es el resultado de una constatación desconcertante: la indiferencia y la incomprendión totales con las cuales eran acogidas mis exposiciones a

principios de los años 60. En la época nadie percibía el color ni la forma como este se modifica en el tiempo. La gente no veía mis obras porque, sencillamente, no había nada “colgado” o “expuesto” en el sentido tradicional de estos términos y, en consecuencia, “nada que ver”, según ellos. Todo les parecía tan evidente. Era como si la percepción estuviera dormida. Yo quería que todos los días el público entrara en el laberinto táctil y en el olfativo para que despertaran sus sentidos dormidos. Vivimos en una sociedad hiper barroca y policroma tan saturada de información, que no queda ningún espacio para el vacío. Las imágenes lo invaden todo, todo está abarrotado. Sin embargo, y por muy extraña que esta evidencia siempre me haya parecido, nadie se preocupaba por las nociones que establece el color. Las percepciones estaban dormidas y yo quería despertarlas, con ese laberinto quería alertar sobre esta situación.

JS: ¿Cómo percibieron los espectadores estos dispositivos de hiper estimulación sensorial, total e inclusiva, cuando nació el arte óptico cinético?

CCD: Estos dispositivos fueron percibidos de forma ambigua. Las personas que comprendían su funcionamiento se entusiasmaban enseguida y se maravillaban con nuestro trabajo. Los otros no veían nada. No descubrían nada. En estos casos, yo me ofrecía para servirles de guía, informarlos de esta nueva perspectiva de investigación que había iniciado. Y es que su percepción estaba limitada, adormecida, todavía condicionada por viejos hábitos heredados de la tradición de la pintura contemplativa. Ante la pregunta ¿Por qué durante milenarios la pintura fue contemplativa y no participativa? Yo respondía que mis obras eran participativas, que no eran cuadros ni esculturas, sino que eran soportes que creaban eventos. En efecto, cada vez que se mira una de mis obras se produce un acontecimiento.

JS: ¿Qué pudiera decir de otras tentativas como las del GRAV de cuestionar el comportamiento del espectador?

CCD: Aunque fui invitado, no quise participar en el grupo porque deseaba conservar mi autonomía y porque mis investigaciones estaban próximas a las del GRAV. El Groupe de Recherche D'Art Visuel reunía a Horacio García-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral. Todos estos artistas eran mis amigos y siempre tuvimos claro que la finalidad común de nuestro

trabajo era captar la atención del espectador. Fue un esfuerzo colectivo que llevamos a buen término a pesar de los violentos ataques exteriores y de las críticas surgidas desde la más rancia tradición. Hoy día, el GRAV es considerado como la última vanguardia de la Historia del Arte. Queríamos desacralizar la visión del artista romántico llevando nuestros trabajos a la calle y rompiendo con el mito de la obra única. El GRAV aportó nuevas soluciones, nuevos esquemas y soportes artísticos diferentes. La Galería Denise René contribuyó grandemente a difundir nuestras obras y nuestras ideas, luego fue seguida por numerosas instituciones museísticas y galerías en el mundo entero.

JS: ¿En lo personal, tuvo usted relaciones con este movimiento o con esta agrupación?

CCD: Desde luego que sí, todos eran mis amigos. Nosotros trabajábamos juntos en acuerdo. Estábamos embarcados en la misma aventura. En la Francia de la época predominaban la abstracción y el arte gestual y nosotros íbamos contra esos movimientos románticos, líricos. Queríamos enfrentar la situación que vivíamos. Históricamente, el arte óptico cinético es un movimiento que supo aportar una verdadera renovación al arte integrando el tiempo y el espacio real y concentrándose en el comportamiento del espectador. El cambio tan radical que significó nuestra proposición de un arte de ambientaciones total e inclusivo nos procuró muchos enemigos. Mediante el pasaje de la experiencia contemplativa a la experiencia participativa, nosotros logramos modificar la naturaleza de la experiencia de la obra de arte.

JS: Sus obras producen efectos “cinéticos” y “atmosféricos”. La noción de percepción está en el corazón de su trabajo. Además de la exploración plástica alrededor de esta noción, ¿estudió usted otras pistas más teóricas como la psicología cognitiva o la fenomenología, o permaneció en el análisis físico de los fenómenos de la visión?

CCD: Con respecto a mi trabajo, yo me impuse una disciplina de lectura y de investigación de las teorías del color, en especial a partir del siglo XVIII. Sin embargo, a pesar de que conocía los sistemas de multiplicación de la imagen, el color y los filtros, me apliqué a revisar, cuestionar y analizar mis conocimientos. A propósito: la percepción del color, su aprehensión, es un hecho fenomenológico, un proceso perceptivo que remite

a otros sentidos como el gusto, el olfato, el oído, y puede producir reacciones de atracción o rechazo.

Fue así, partiendo de mis conocimientos y de la elaboración de una estructura para estudiar el color en el espacio, como constaté que el color es autónomo, fugaz y elusivo. Como la vida, el color está en perpetuo movimiento y paradójicamente, observando el color en mis obras experimentamos físicamente un presente permanente.

JS: Otra de sus grandes proposiciones se refiere a la autonomía del color. Al mismo tiempo, ¿no resulta contradictorio que, por un lado, su trabajo nos sumerja en una suerte de campo magnético, y por el otro, que la experiencia del color necesite de la presencia del espectador?

CCD: La importancia de todas las cosas reposa en la significación que les otorga el hombre que las observa. El hecho de que el espectador deba desplazarse alrededor de una obra genera una complicidad, una comunicación, que lo implica más allá de la simple contemplación.

JS: ¿Cuál es esa autonomía del color a la que usted se refiere?

CCD: Yo me fijé el objetivo de establecer un sistema simple y directo de comunicación fundamentado en el color, a partir del cual el espectador no solo descubre y constata sus posibilidades y sus límites, sino que también descubre que su relación con la obra no se reduce a interpretar un código de símbolos. El color es autónomo porque es capaz de existir sin anécdotas, como un hecho evolutivo que nos implica. Lo que evidencio, es el color como una situación efímera en continua mutación. Partiendo de esta constatación, es posible establecer otra dialéctica entre el espectador y la obra en la que éste puede descubrir su capacidad de hacer y deshacer el color con sus propios medios perceptivos y encontrar su resonancia afectiva. El color es profundamente afectivo. Además, es posible que, gracias al color, abordado desde una visión elemental, desprovista de significaciones preestablecidas, podamos despertar otros mecanismos de aprehensión sensible, más complejos y sutiles que los impuestos por el condicionamiento cultural y la información masiva de las sociedades contemporáneas.

JS: En sus obras el espectador con su presencia efímera en el tiempo y en el espacio, forma parte del acontecimiento tanto

como la obra, inestable esta por su naturaleza. Sin embargo, usted da al espectador otra conciencia de él mismo mediante la experiencia de la obra. ¿Considera al espectador como un creador que vendría a completar la obra?

CCD: Mis obras están concebidas para interactuar con la gente, para que se produzca un diálogo entre el espectador y la obra, sin la gente la obra no está completa.

El hecho de descubrir que con un mínimo movimiento la obra cambia, crea un clima de fascinación y de asombro en el espectador. La diversidad de información fragiliza su memoria y al desplazarse o dar un paso atrás ya no recuerda cuál fue el color que vio antes.

JS: Usted dice que el arte es un lenguaje universal, un medio de comunicación que todos comprenden.

CCD: He dicho muchas veces que el arte es el más bello y eficaz mecanismo de comunicación que el hombre ha podido inventar. El arte además de expresión, invención y descubrimiento es también comunicación. El arte es para la gente. La obra del pintor es para ser contemplada, de la misma forma que el cantante para ser oído y el poeta para ser leído.

JS: Su pintura evidencia una estrecha vinculación con la temporalidad de la experiencia. Al mismo tiempo, la experiencia de la pintura se ancla en un momento preciso que se relaciona con un deseo de eternidad. ¿Cuál es su relación con el tiempo?

CCD: Mis obras solo pueden ser descubiertas mediante una lectura prolongada, un recorrido donde las gamas de color aparecen, desaparecen, se disuelven. En la fase de diseño, reflexiono especialmente en las secuencias y en las relaciones que se generan con el desplazamiento del espectador. En mis obras, el color aparece y desaparece en el transcurso de un diálogo que se genera en el espacio y en tiempo real, donde no existe pasado ni futuro. Solamente un presente perpetuo.

JS: En una sociedad del instante como es la actual, se observa un fenómeno de aceleración. Una instantaneidad cuyo germen ya estaba presente en los años 60 y que ahora parece haberse multiplicado. En esta época de comunicaciones instantáneas y redes sociales, ¿cómo responde la obra contemporánea a esta situación de constante aceleración?

CCD: Las obras de los años 60 ya anuncian lo que estaba entrando en juego, la conciencia de la relación espacio-tiempo es una de estas cosas. Con la comunicación instantánea, el tiempo se ha compactado y las distancias no tienen la misma significación que antes. Todas nuestras obras fueron estructuradas alrededor de la noción espacio-tiempo. En atención a esto, siempre he dicho que yo no hago esculturas ni cuadros fijos: yo creo soportes de acontecimientos cromáticos.

JS: ¿Su trayectoria artística, así como los componentes de sus obras, han evolucionado con la aparición de nuevas tecnologías?

CCD: Siempre he estado muy atento a la sociedad y a los tiempos en que vivo. Siempre me he adaptado a lo que viene. Actualmente, por ejemplo, los ordenadores facilitan algunos aspectos de mi trabajo. Antes trabajaba como un músico con una partitura musical: no sabía a qué se parecería el resultado final, lo imaginaba. Hoy día, el ordenador me da la posibilidad de aproximarme al resultado final de una obra con una mayor precisión. Desde luego nunca es exacto, con frecuencia corrijo algunos defectos. Sin embargo, todos los útiles que uso tienen por finalidad hacer que mi discurso sea más eficaz.

JS: ¿Cree usted que el arte tenga alguna función en la sociedad contemporánea?

CCD: El arte es una condición del ser humano. No hay sino que ver las pinturas de la época prehistórica. El arte se crea para la gente. El arte puede influir en la sociedad, no con la inmediatez de un hecho político, sino con el tiempo. El arte es un mensaje directo al espíritu humano.

JS: ¿El arte permite a los artistas crear sus propios mundos con sus propias reglas?

CCD: A partir de su discurso, el artista crea su propio mundo y lo transmite a sus semejantes. Cuando una obra es significativa, inédita, densa y constante, la sociedad se la apropiá y la hace suya.

JS: ¿Qué piensa de la escena artística internacional?

CCD: Vivimos entre dos civilizaciones, con un pie en una que termina y el otro en una que apenas comienza a emerger. La in-

mediatez de la comunicación ha modificado todo. Estamos en medio de un periodo de transición y la creatividad ha entrado en crisis. Es una situación verdaderamente nueva e interesante. Pero las crisis son benéficas, hacen germinar proposiciones originales.

JS: En la era digital, ¿considera usted que la pintura sea un medio actual?

CCD: La pintura es un arte cuya muerte ha sido predicha muchas veces y sin embargo ahí la tenemos. La pintura está viva y no desaparecerá, porque, sencillamente, cohabita con la emergencia de nuevas formas de creación artística. El grabado, por ejemplo, cuyos orígenes remontan al siglo XV, todavía en nuestros días es utilizado por los artistas, a pesar de la era digital. Las invenciones no desaparecen, se acumulan.

JS: En su opinión, ¿cuáles son las formas de expresión artística más innovadoras en la actualidad?

CCD: Yo pienso que las tecnologías digitales han contribuido a enriquecer la paleta, de la misma forma que han contribuido

a enriquecer la expresión cinematográfica. Sin embargo, en algún momento habrá que desacralizar el medio. La tecnología digital es tan reciente que muchos artistas aún no ven en ella herramientas útiles de trabajo como los demás, y, fascinados por el medio, se limitan a realizar demostraciones de lo que los programas y aplicaciones son capaces de hacer.

JS: ¿Cómo imagina el futuro?

CCD: No soy adivino, soy un hombre del presente, de mi tiempo.

JS: ¿Cuál es su próximo sueño?

CCD: Siempre he tenido el mismo sueño: hacer que mi obra sea cada vez más densa y eficaz.

¹ Los Llanos, región de América Latina que se extiende entre Venezuela y Colombia en la cuenca del río Orinoco. Es una región húmeda y cálida en la que hay dos estaciones marcadas: la estación lluviosa y la estación seca. Es un ecosistema cuya conservación ha sido clasificada como prioritaria por el Fondo Mundial para la Naturaleza (WWF).

Cruz-Diez y el Mito de la Caverna

Adolfo Cayón

Este texto fue publicado por vez primera en ocasión de la instalación de una Cromosaturación en el Museo Würth, La Rioja, 2017-2018

Refiere Platón, en su *Mito de la caverna*, a cómo procede el hombre al conocimiento de la realidad. Para el clásico, la calidad de aquél depende del modo en que apreciamos su esencia que no percibimos más que a través de la apariencia, de la sombra que proyecta el mundo en la caverna donde estamos situados sin poder salir, la caverna de nuestro conocimiento.

Concebida en 1965, aunque presentada por vez primera en 1969¹, la *Chromosaturation* (*Cromosaturación*) es sin duda una de las obras más importantes de Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923-París, 2019). Con ella el artista se enfrenta a lo que considera otro mito; la noción que tenemos del color. Cruz-Diez supera esa noción cromática convencional al presentarnos el mismo fuera del soporte donde pensamos que por convención debemos apreciarlo. Así, cuando estamos dentro de una *Cromosaturación*, este no está en nuestra ropa o cualquier otro elemento que portemos, sino que es color en el espacio que nos rodea.

En realidad, y como ha manifestado en repetidas ocasiones, el fin último de Cruz-Diez es poder modificar las partículas y otros elementos que conforman nuestro redor sin necesidad de luz alguna. Se trataría de una coloración espacial pura que en la actualidad se consigue mediante los tubos de leds, aunque el artista, siempre atento a los adelantos de los tiempos, ha venido utilizando distintos colorantes del espacio (desde láminas de color a tubos de neón). El planteamiento es, por su sencillez formal, extraordinariamente complejo; entramos en un espacio dividido en tres salas. En cada una de ellas solo encontramos un color (rojo, verde y azul) donde experimentaremos el fenómeno del color como ente autónomo. Al tratarse de espacios abiertos que no tienen puertas de acceso entre unos y otros, se produce en el encuentro difuso de la luz de una sala con otra unas maravillosas (por sutiles) zonas de transición de color en las que reparamos de manera especial no sólo por su belleza sino por encontrarnos ante colores que nos resultan más familiares, más del mundo exterior. En ocasiones, quizá en un guiño a nuestra ignorancia sensorial, el artista manda situar elementos geométricos de formas sencillas (esferas, cubos u otras formas simples) no a modo de obstáculos sino a modo de soporte de una concepción revolucionaria del color; hasta que reparamos en que estos no son el protagonista si no que somos nosotros al ser el mismo soporte de la obra.

Sirviéndonos de otra alegoría, dentro de la *Cromosaturación* nos encontramos ante la anticaverna (referido a la percepción del color). No estamos en un mundo ilusorio en el que percibimos nociones de las cosas a través de las sombras (o el color, como es el caso); percibimos, más bien al contrario, a través del color. Esto nos hace reflexionar en torno a esta experiencia o, en palabras de Cruz-Diez, a esta circunstancia.

Estamos además ante la anticaverna porque la saturación de las salas de color rojo, verde y azul es tal que no hay sombra, un espacio sin sombra en la que el color lo es todo, hasta -y sobre todo- el espacio que tenemos a nuestro redor. No hay zonas negras o zonas de sombra, pues no se pretenden ya que Cruz-Diez prescindió de cualquier otro elemento en aras del despertarnos del mito de la percepción del color².

Así es, una vez dentro de la *Cromosaturación* reparamos en que la caverna, como lugar donde no podemos discernir y conocer el color como ente autónomo está fuera, en el exterior de la obra. El mundo de las sombras, el mundo entramado en lo que al color se refiere, el mundo de la sobreinformación y la convención, de la sobreabundancia de ruido y color, es aquel siniestro mundo en el que nos adentramos al salir de un *Cromosaturación*.

1 *Chromosaturation pour un lieu public*, se instaló a la salida del metro Odéon, Boulevard Saint Germain, París, Francia, mediante 20 cabinas cuyas paredes de plástico de colores modificaban el espacio interior y la percepción del visitante del exterior pues podía verse a su través.

2 Concebidas originariamente en 1965 como laberinto de experiencias, en 1968 el artista eliminó cualquier otra experiencia (táctil, de cambio de temperatura, etc.) que no fuera la pura experiencia del color, de esta manera aparece la *Cromosaturación* como línea autónoma de investigación, desligándola de cualquier otra experiencia sensorial.

CARLOS CRUZ-DIEZ

(Caracas, Venezuela, 1923 - París, Francia, 2019)

Carlos Cruz-Diez es uno de los grandes protagonistas del arte contemporáneo. Su obra y sus escritos lo sitúan como el último gran pensador del color del siglo XX. Su trabajo ha aportado al arte una forma nueva de conocimiento del fenómeno cromático, ampliando considerablemente nuestro universo perceptivo.

Cruz-Diez propone el color como una realidad autónoma, evolutiva donde la implicación de nuestros sentidos revela acontecimientos cromáticos en desarrollo. Acontecimientos que tienen lugar en el espacio y en el tiempo real, sin anécdotas ni referencias, desprovisto de simbología, sin pasado ni futuro, en un presente perpetuo.

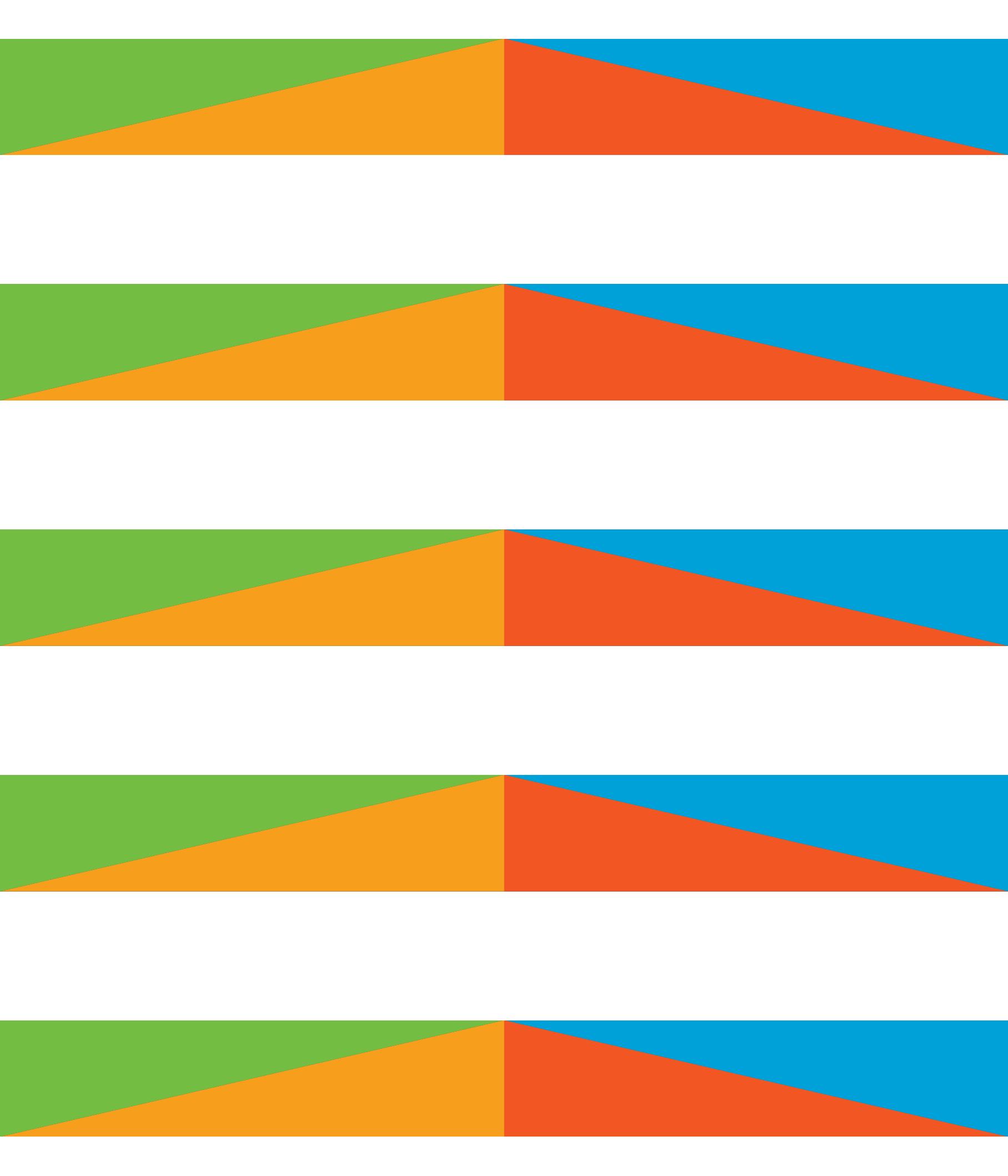
Sus obras nos invitan a otra relación de conocimiento, donde el espectador puede descubrir su capacidad de crear y destruir el color con sus propios medios perceptivos, encontrar su propia resonancia afectiva y vivir una experiencia individual.

Él mismo se describe como un artista que practica la disciplina del investigador, “*porque los soportes que he logrado estructurar son fuente de sorpresas y de imponderables... En mis obras nada está hecho al azar, todo está previsto programado y codificado. La libertad y lo afectivo sólo cuentan a la hora de elegir y combinar los colores, tarea a la que impongo una única restricción: ser eficaz en lo que quiero decir. Es una integración de lo racional y lo afectivo. Yo no me inspiro: reflexiono.*”

Su investigación, fundamentada en tres condiciones cromáticas: sustractiva, aditiva y refleja, se desarrolla en *Couleur Additive*, *Physichromie*, *Induction Chromatique*, *Chromointerférence*, *Transchromie*, *Chromosaturation*, *Chromoscope* y *Couleur à l'Espace*. Cada una de estas investigaciones responde a comportamientos distintos del color.

Sus obras figuran, entre otras importantes instituciones, en las colecciones permanentes de: Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York; Tate Modern, Londres; Musée d'Art Moderne de la Ville de París; Centre Pompidou, París; Museum of Fine Arts, Houston; Wallraf-Richartz Museum, Colonia; Geffen Contemporary, Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk; Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear, Cáceres.

La obra de Carlos Cruz-Diez ha sido seleccionada para ser expuesta en el Pabellón de Francia de la Exposición Universal de Dubái 2020 (octubre de 2021-marzo de 2022).



Créditos fotográficos

Pág. 4-5, *Pasos Peatonales Ses Voltes*, Mahón, Menorca, España, 2021
© David Arquimbau Sintes 2021. Pág. 8, Foto retrato de Carlos Cruz-Diez, 2007, Atelier Cruz-Diez París © Carlos Cruz-Diez / Bridgeman Images 2021.
Pág. 11, *Amarillo Aditivo*, 1959, Atelier Cruz-Diez París © Carlos Cruz-Diez / Bridgeman Images 2021. Pág. 12, *Proyecto para un muro exterior*, 1954, Cruz-Diez Art Foundation © Carlos Cruz-Diez / Bridgeman Images 2021. Pág. 15, *Physichromie 116*, 1959, Atelier Cruz-Diez París © Carlos Cruz-Diez / Bridgeman Images 2021. Pág. 18, *Cromoestructura*, 2015-2016, Articruz S.A. Panama / Rafael Guillen © Carlos Cruz-Diez / Bridgeman Images 2021.
Pág. 22, *Chromosaturation pour un lieu public*, 1960-1969, Atelier Cruz-Diez París © Carlos Cruz-Diez / Bridgeman Images 2021. Pág. 24-25, *Chromosaturation*, 1965-2017, Museo Würth/Rafael Lafuente © Carlos Cruz-Diez / Bridgeman Images 2021. Pág. 56 © Lisa Preud'homme / Atelier Cruz-Diez París. Fotografías de las obras y de los espacios © Joaquín Cortés y cortesía del Atelier Cruz-Diez, París.

© Galería Cayón, 2021
© Atelier Cruz-Diez, 2021

Coordinación: Ruth Gómez de Santiago

Impresión: Artes Gráficas Palermo

© de los textos, Jérôme Sans
© de las imágenes, sus autores
© de las traducciones, sus autores

Agradecimientos:

A todo el personal de Atelier Cruz-Diez, París, en especial a: Hayat Abdellatif, Margarita Aguilar, Elena Calagna, Angélica Giraldo y Noël Teale. También a Menorca Studio, Isabelle Bernini and Marie Siguer.

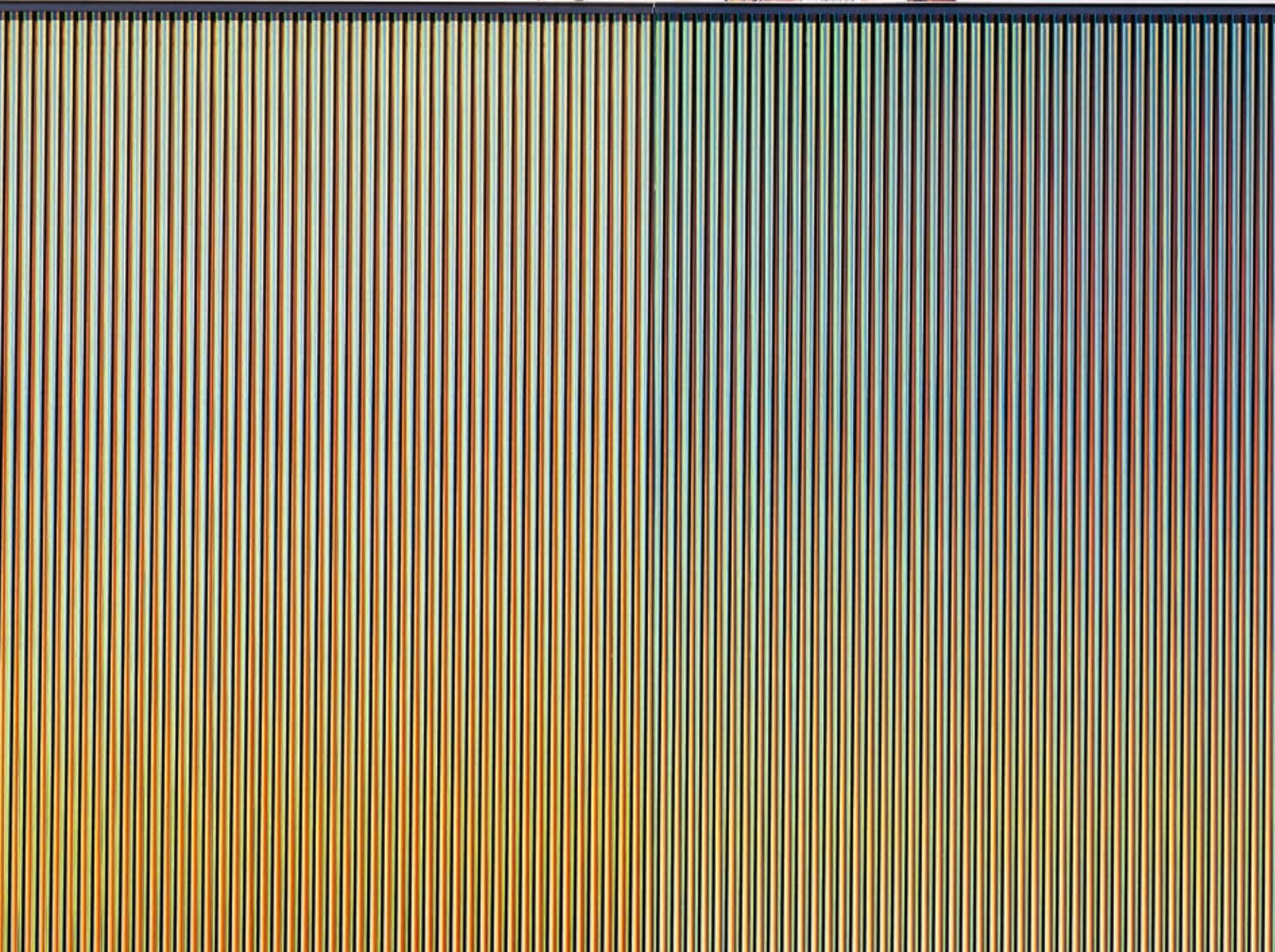
Y sobre todo a Carlos Cruz-Diez Jr., Silviana Ramírez Cruz, y al resto de la familia de Carlos Cruz-Diez.

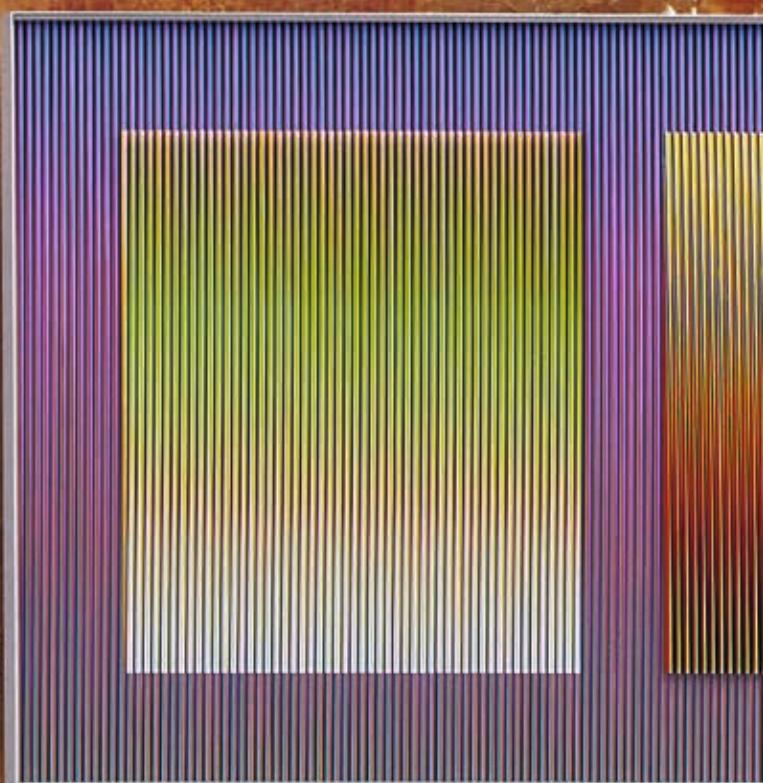
This catalog was published on the occasion of the exhibition “*Cruz-Diez: Color as Action*” held at Galería Cayón, Menorca, Balearic Islands, Spain, from 12th of June to 27th of August 2021.

Esta publicación se editó con motivo de la exposición *Cruz-Diez: El color como acción* celebrada en Galería Cayón, Menorca, Islas Baleares, España, del 12 de junio al 27 de agosto, 2021.



Idea: Adolfo Cayón







CAYÓN