

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

CARLOS CRUZ-DIEZ
EL COLOR SUCEDE

2009

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

"Practico la disciplina del investigador y del experimentador, porque los "soportes" que he logrado estructurar son fuente de sorpresas y de imponderables. Pongo en juego trampas de luz acordes con el comportamiento del color. 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."

Carlos Cruz-Diez
París, 2007



Fundación Juan March
www.march.es



8 428845 018745

**CARLOS
CRUZ-DIEZ
EL COLOR
SUCEDE**

**CARLOS
CRUZ-DIEZ
EL COLOR
SUCEDE**



Carlos

Cruz-Diez: el color sucede es el título de la exposición a la que este catálogo acompaña, la primera individual dedicada a la obra de Cruz-Diez en una institución museística –o, para ser más precisos, en dos– en nuestro país. Las obras de Cruz-Diez han estado presentes en las grandes exposiciones europeas que desde los años 60 se han dedicado al cinetismo, así como en las más importantes muestras colectivas consagradas al arte de Latinoamérica o a las corrientes cinéticas. Sin embargo –al igual que ha ocurrido con otras figuras determinantes de las vanguardias americanas o con otros artistas de los años 50, 60 y 70 del pasado siglo–, hasta hoy no se había concebido un proyecto institucional que desembocase en una exposición monográfica de su obra, sin duda una de las más relevantes y consistentes de lo que se ha llamado –con una fórmula no exenta de cierta repetición– “movimiento cinético”.

El carácter fuertemente sistemático, reflexivo y orgánico de la obra de Cruz-Diez hace posible que una exposición sobre su trabajo consiga ser representativa sin ser necesariamente –como es el caso de ésta– una muestra extensa. De hecho, las dos decenas de obras escogidas para la exposición recorren todo el arco temporal de su creación, y se presentan en orden cronológico. Al mismo tiempo, se ha atendido también a la inclusión de cada una de ellas en las distintas series en las que el artista –al ritmo de su reflexión y de su enorme e industrioso afán de experimentación– ha ido organizando el *corpus* de su trabajo. Se trata de series denominadas con neologismos tan específicos y propios de Cruz-Diez como “inducción cromática”, “fiscromía” o “cromosaturación”, que, por su novedad, son todo un índice de su originalidad e inventiva.

Para cualquiera que hojee brevemente este catálogo resultará muy evidente que esa originalidad –tan eficaz de cara a alcanzar los propósitos de aquella reflexión que ha guiado y guía la práctica artística de Cruz-Diez– ha girado siempre en torno a algo que, en él, no es ni “tema”, ni “motivo” pictórico ni “asunto” artístico, sino más bien un “medio”. Es el medio que constituye aquello que para Cruz-Diez es un acontecimiento real y primigenio: el color.

La exposición incluye algunas de sus primeras obras –entre ellas las realizadas durante la temporada que pasó en nuestro país, en el pueblo de Masnou, antes de trasladarse a París, ciudad en la que vive y trabaja desde hace décadas–, al igual que algunas muestras del trabajo de Carlos Cruz-Diez como diseñador gráfico. El catálogo recoge, junto a un ensayo central, que Osbel Suárez dedica a la razón del trabajo de Carlos Cruz-Diez, “La razón del color”, una amplia y sustanciosa entrevista de Gloria Carnevali, así como los pertinentes registros bibliográficos y de exposiciones.

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su gratitud a las personas e instituciones sin cuya ayuda ni la exposición ni las publicaciones que la acompañan hubieran sido posibles. Para empezar, a Osbel Suárez, comisario invitado para esta muestra, una muestra que se ha alimentado sobre todo de su probada competencia en lo que respecta a la obra de Cruz-Diez, y también de sus amplios conocimientos del movimiento cinético y de la obra de los artistas de Latinoamérica. Por

su generosa disposición a facilitar una serie de préstamos decisivos, estamos muy agradecidos a los responsables de la Fundación privada Allegro, al Musée national d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, al Atelier Cruz-Diez y al MUBAG (Diputación de Alicante). Por lo que se refiere a la documentación recogida en este catálogo, así como a la gestión de las imágenes necesarias para completarlo, deseamos manifestar nuestro reconocimiento al Servicio de Documentación del Atelier Cruz-Diez, y en especial a Catherine Seignouret, Connie Gutiérrez Arena, Ana María Durán y Maïwenn Le Boudier. También queremos agradecer el trabajo de diseño de Guillermo Nagore, que de nuevo ha sabido interpretar el espíritu del artista, tanto en este catálogo como en las publicaciones que lo complementan: la segunda edición corregida y aumentada de *Reflexión sobre el color*, el opúsculo publicado por Cruz-Diez en 1989 en Caracas, y la primera edición de ese libro en lengua inglesa: *Reflection on Color*.

Y, por supuesto, a Carlos Cruz-Diez y a toda su familia, cuya ayuda permanente, alegría y optimismo verdaderamente contagiosos han sido decisivos para el desarrollo y el buen término de este proyecto.

Fundacion Juan March

Febrero de 2009

Este catálogo y su versión inglesa, se publica con ocasión de la exposición

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE

celebrada en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma (Fundación Juan March),
del 25 de febrero al 27 de junio de 2009

y en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (Fundación Juan March),
del 17 de julio al 15 de noviembre de 2009

Índice

- 6** **La razón del color**
Osbel Suárez
- 18** **Carlos Cruz-Diez. Las series**
- 22** **Catálogo de obras**
Obras (1954-2009)
Algunos trabajos gráficos: revistas y libros (1941-1974)
- 66** **“Mi estética es la eficacia de una evidencia”**
Gloria Carnevali entrevista a Carlos Cruz-Diez
- 94** **Carlos Cruz-Diez. Cronología (1923-2009)**
Osbel Suárez
- 106** **Carlos Cruz-Diez. Exposiciones (1947-2009)**
- 116** **Bibliografía y filmografía**
- 126** **Catálogo de obras en exposición**
- 132** **Créditos**

**LARRA
DEL C
OSBEL SUÁREZ**

ZÓN OLOR



Cruz-Diez en los jardines de Vaux-le-Vicomte, 1987

Cuando

Carlos Cruz-Diez llega a París por primera vez, a mediados de 1955, busca y encuentra a su amigo y compatriota Jesús Rafael Soto, con quien había perdido todo contacto desde 1950, fecha en que éste se traslada y fija su residencia en la capital de Francia. El mismo día de aquel reencuentro Soto le invita a ver una muestra de la que formaba parte y que llevaba por título el sugerente nombre de *Le Mouvement*.

La exposición *Le Mouvement*, ideada por Victor Vasarely –joven pintor de origen húngaro afincado en París desde comienzos de los años 30– tuvo lugar en la galería Denise René del 6 al 30 de abril de 1955 y es considerada unánimemente por la crítica como la muestra que señala el inicio del arte cinético. Los artistas que tomaron parte en ella fueron Pol Bury, Alexander Calder, Yaacov Agam, Jean Tinguely, Marcel Duchamp, Egil Jacobsen, el propio Victor Vasarely y Jesús Rafael Soto, que de hecho fue el único artista latinoamericano incluido en la iniciática cita. En el marco de la muestra, y formando parte del catálogo de la misma, se distribuyó el *Manifiesto Amarillo* (el nombre se debe al color del papel elegido), en el que se reproducían los textos escritos para la ocasión por Pontus Hulten y Roger Bordier. Las *Notas para un manifiesto* fueron escritas por Victor Vasarely.

De aquel primer reencuentro con Soto –que reproduce fielmente el viaje, tantas veces emprendido y casi obligatorio en esos años centrales del pasado siglo, del artista latinoamericano, primero a París y más tarde a Nueva York–, Cruz-Diez extrae una conclusión que determinará todas las decisiones importantes que tomará en los siguientes cinco años: que no está solo en su aventura intelectual, que el llamado “fin de la pintura” era una premisa a la que ya se recurría para hacer entender el hecho artístico y que es París, y no otra ciudad europea, la que acoge y exhibe a aquellos artistas que ven en las posibilidades del movimiento la razón última del acto creativo, de lo que se ha llamado en algún momento “la última vanguardia”. La intención de llevar el arte a la vida cotidiana¹, su carácter experimental, cierta sensación de inestabilidad y la exploración a fondo de la relación entre el espectador y la obra de arte son algunos de los elementos que definirán los postulados básicos del arte cinético, a los que Cruz-Diez dedicará el resto de su existencia. Sin embargo, en la decisiva poética del artista venezolano hay un aspecto particular que, si bien no escapa a otros integrantes del movimiento, para él se convierte en la razón principal de su trabajo: el color como situación evolutiva o, para decirlo con sus propias palabras, entender que *el fenómeno cromático es una situación de perenne inestabilidad*².

El primer resultado de aquel viaje puede rastrearse en una serie –muy reducida en cuanto al número de obras– que realizó en buena parte en Masnou, pueblo de la costa del Maresme y antiguo lugar de veraneo de la burguesía catalana. Signos Vegetales es el nombre genérico de esta serie cuyos cuadros



Mirtha Cruz-Diez, Denise René y Carlos Cruz-Diez en el atelier de la Rue Pierre Sénard, París, 1975



Cruz-Diez y Jesús Soto. Caracas, 1992



reproducen el sentido convencional de la bidimensionalidad en la pintura y permiten entrever una insistencia en la demostración del oficio del pintor; pero, más allá de estas características –que por sí solas bastarían para colocarlo dentro de cierto rigor académico³–, lo que debe ser destacado y comprendido de esta serie es el intento de extraer, de las tramas superpuestas representadas en el lienzo, de forma más o menos pura, el color. Se inicia aquí, por tanto, una de las aventuras más fascinantes –y persistentes– en la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX, una aventura que todavía continúa. Una obsesión, un asedio (que es el origen latino de la palabra obsesión) a la luz y al color, que tendrán en sus Fisicromías y en las Cromosaturaciones su punto máximo de inflexión, de tensión y de participación. Es el momento en el que el “cuerpo cromático” llega a ser explorado y entendido por Cruz-Diez como fenomenología propia, como discurso independiente de la hegemonía histórica –y reduccionista– de la forma.

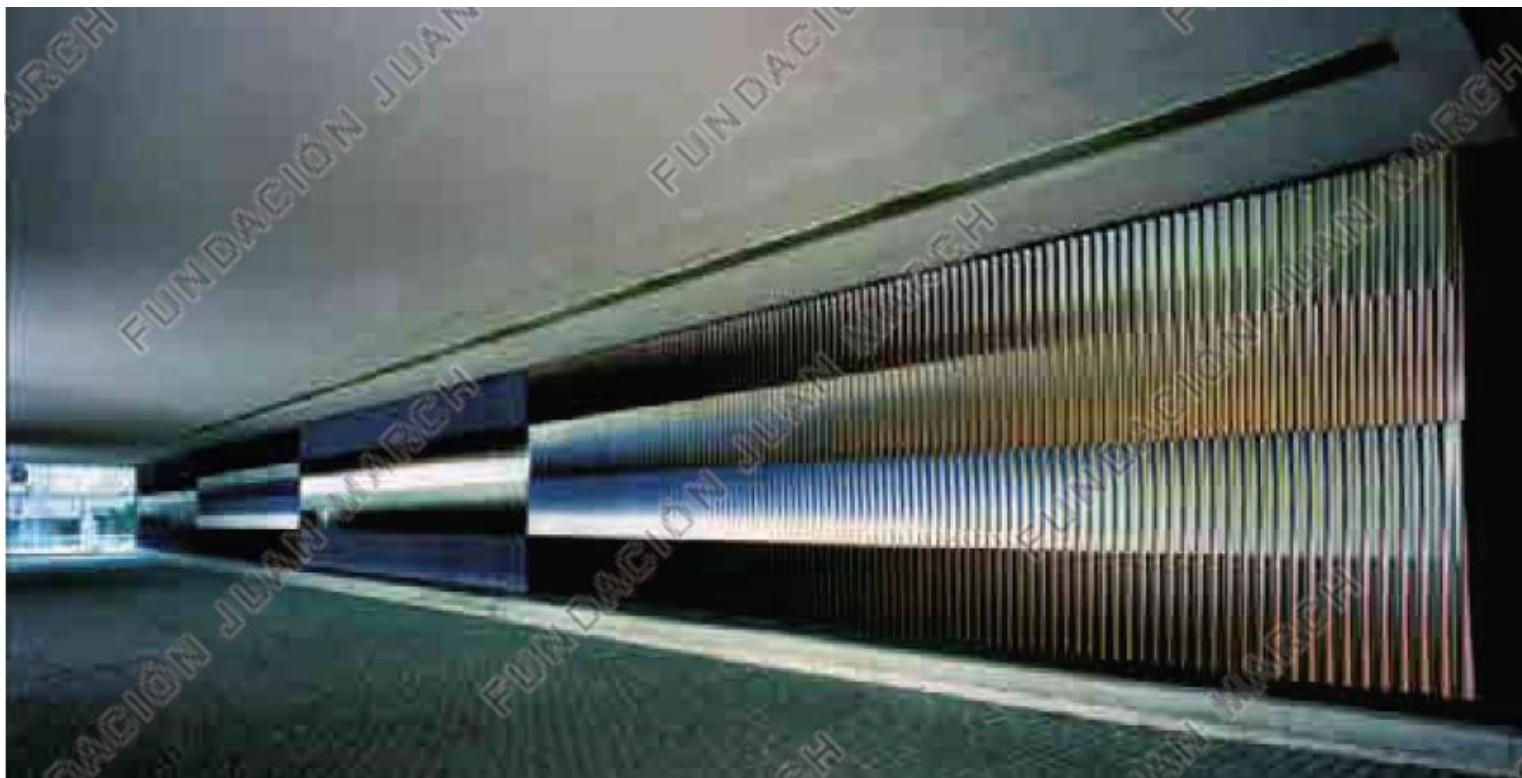
1959 marca el comienzo de este sabotaje a la manera en que se había abordado el color en la producción artística⁴ del siglo XX. A diferencia del resto de los artistas que experimentaron con anterioridad los planos de color, Cruz-Diez lo entiende desde una perspectiva más dinámica, más funcional y más autónoma, hasta llegar a su reinención, llevándolo a su mayoría de edad y convirtiéndolo en una experiencia, al decir de Cruz-Diez, “profundamente afectiva”. El propio artista ofrece la probablemente mejor y más temprana definición que se pueda encontrar en toda la bibliografía de lo que debe entenderse acerca de sus Fisicromías:

Las Fisicromías son una trampa de luz; un espacio donde entran en interacción una serie de tramas de color para transformarse las unas a las otras, para generar nuevas gamas de color y para invadir el espacio circunscrito entre las láminas verticales que cubren toda la obra. En ellas, además, el desplazamiento del espectador o de la fuente luminosa crea una serie de variaciones cromáticas que, como las que se producen en el espacio real del paisaje, se repiten incansablemente con cada revolución del sol, sin llegar a ser exactamente las mismas, ya que nunca será igual la intensidad y la naturaleza de la luz que las baña. De allí el nombre de Fisicromías, por el hecho de poner en juego al color, el color físico⁵.

Si en un primer momento Cruz-Diez trabaja con “diversos grupos de laminillas muy finas y delgadas, intercaladas en secuencias regulares, cuya función principal consistía en plantear una nueva sensación cromática [...] y realizadas en una superficie plana sobre la cual resbalaba la luz”⁶, la “experiencia” de las Fisicromías evoluciona cuando el artista consigue que unas láminas permanezcan semihundidas y que otras sobresalgan ligeramente, cargando así aún más de matices el cuerpo de la obra. Las primeras de esta serie sólo hacían uso del blanco, el negro, el verde y el rojo⁷, pero esta reducida gama cromática se amplía a finales de los 60, coincidiendo con el fin del proceso absolutamente manual de elaboración de las Fisicromías, sustituido por otro más sofisticado desde el punto de vista técnico.



Fisicromía 1, Caracas, 1959 (visión frontal, desde el lateral derecho y desde el lateral izquierdo)



Fisicromía. Sede central de la Union des Banques Suisses. Zúrich, 1975-1979

En sus Fisicromías Cruz-Diez apunta a que el color no debe ser aceptado como algo definitivo, crea una sutil trama cromática que se revitaliza continuamente y de manera implícita sugiere que la obra puede ser entendida en toda su magnitud y complejidad sólo en la medida en que el espectador es capaz de interactuar con ella; también se hace eco de una de las tesis más innovadoras de Josef Albers, aquella que explica que los colores, por contacto o por proximidad, interaccionan hasta el punto de modificar su apariencia, llegando a sufrir una auténtica metamorfosis ante el ojo humano. Con la llegada de las Cromosaturaciones la exploración del color mutante y sus investigaciones en torno a fenómenos relativos a lo óptico llegan a su mejor y más espectacular solución plástica. Aquí el color es un acontecimiento que envuelve y abruma, del que necesariamente formamos parte porque ya ha invadido la tercera dimensión. La barrera de lo bidimensional, quizás el único de los rasgos que podía seguir identificándolo con la tradición pictórica, ha sido superada.

Las Cromosaturaciones surgen cuando el artista llevaba poco más de cinco años viviendo en París y tuvieron como cómplice y testigo a una de sus Fisicromías, todavía inacabada:

[...] estaba observando muy de cerca una Fisicromía en proceso de construcción. Me detuve a mirar uno de los tantos canales que produce la sucesión de láminas de color transparente que generan la continua mutación del color en la obra y que yo defino como "módulos de acontecimiento cromático". Una lámpara iluminaba ras con ras esos módulos,



Angel Luque, Sergio de Camargo y Carlos Raúl de Villanueva en el Atelier Cruz-Diez. Rue des Dames. París, 1965

haciendo que los colores del fondo se saturaran de verde. El módulo era una atmósfera de luz verde por el efecto sustractivo. El verde se despegaba virtualmente del plano y se sentía que salía al espacio⁸.

Las cabinas que Cruz-Diez construye para aislar y someter el color proporcionan al público una experiencia cromática pura y permiten al artista introducirse en un universo que rescata las posibilidades psicológicas del color. ¿Cómo llegar al color aislado, al color absoluto?, se pregunta Frank Popper en uno de sus más emblemáticos libros sobre el papel y la nueva función del artista en la sociedad actual. “Aislando los fenómenos de color en espacios dados”⁹. Las construcciones realizadas a tal fin (cabinas, duchas) son sólo el soporte técnico imprescindible para atrapar el fenómeno, pero la idea que nos lanza el artista no debe entenderse sujeta, necesariamente, a una determinada arquitectura: va más allá del impedimento temporal al que la tecnología nos somete. Cruz-Diez va mucho más lejos en su intención cuando asegura:

[...] la idea original es mostrar el espacio sin el soporte, sin ninguno de los recursos a los que tengo que someterme actualmente. Cuando las matemáticas y la ciencia logren dominar los campos magnéticos estaremos en condiciones de proyectar en el espacio volúmenes de color y, la gente podrá percibirlos, vivirlos¹⁰.

Con las Cromosaturaciones el soporte físico de la obra importa menos que sus efectos y sus resonancias, porque lo superlativo aquí es la ambigüedad del color en su más completa autonomía. En este encuentro sagrado con el color el espectador interactúa particularmente con la obra, que se manifiesta en el tiempo y en el espacio: la obra acontece en tanto que se recorre.

La primera de las Cromosaturaciones tuvo lugar en 1968, en el marco de la exposición *Cinétisme*, organizada por la Maison de la Culture de Grenoble, pero tuvo más repercusión mediática en el contexto de la muestra *Bonalumi, Cruz-Diez, Honneguer*, que se pudo ver ese mismo año en el Museum am Ostwall de Dortmund, en Alemania. Sin embargo, la que más se recuerda, y la que, a la postre, más repercusión ha tenido –originando incluso algún que otro equívoco– fue la que tuvo lugar en París en el Boulevard Saint Germain, a la salida del metro Odeon, durante la Navidad de 1969¹¹.

Se da en las Cromosaturaciones un feliz reencuentro con buena parte de las lecturas de clásicos de la física y de la óptica que nutrieron los años de formación del joven Cruz-Diez, desde las experiencias en torno a la difracción de la luz del cuáquero Thomas Young hasta la teoría cromática de Newton, criticada excesivamente por Goethe en uno de sus más fascinantes libros¹². Para llegar a estas situaciones monocromas sucesivas de rojo, verde y azul fue imprescindible la lectura y asimilación de los textos de Edwin Land y de Ramón y Cajal. Cruz-Diez, que con ello también se erige como teórico con obra propia, consigue explicarlo en *Reflexión sobre el color*, libro en el que



Duchas de Cromosaturación. Exposición Bonalumi, Cruz-Diez, Honneguer. Museum am Ostwall de Dortmund, 1968

deja constancia de sus inquietudes en relación con el color y reflexiona en torno a su propia obra:

“La experiencia de una situación monocroma origina perturbaciones en la retina, habituada a percibir simultáneamente amplias gamas de colores. Actúa como detonador y despierta en el espectador la noción del color en tanto que situación material, física, que sucede en el espacio sin la ayuda de la forma, e incluso sin soporte alguno, independientemente de las convenciones culturales”¹³.

El camino de las Cromosaturaciones está, como sucede con todas las series del artista, lleno de modificaciones y adaptaciones a un espacio concreto. En un principio los compartimentos de color estaban separados por estrechos



Cromosaturación, Laberinto para un lugar público. Exposición Arte en la calle. Organizada por el Centre National d'Art Contemporain. Metro Odéon, Boulevard Saint-Germain. París, 1969.

Inducción del espectro cromático por cambio de frecuencia y Cromosaturación. Exposición Lo[s] cinético[s]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007
Fotografías: Joaquín Cortés



Transcromía. *Exposición De l'art constructive au mouvement. Galería Denise René, París, 1965*



Transcromía. *Exposición Cruz-Diez en la Galería Denise René, París, 1969*



Transcromía aleatoria. *Obra mecánica. Torre de la Cancillería. Caracas, 1973*

pasillos de color negro, que funcionaban como lugar de transición entre uno y otro color; en otra versión, algunas paredes de las habitaciones estaban construidas con plexiglás transparente, provocando una interesante relación entre el espectador que se adentraba en la obra y el que la observaba desde el exterior. En otra de estas intervenciones las cámaras se tornaron opacas, y toda relación con el mundo exterior desaparecía, aumentando así el aislamiento –y posiblemente la reflexión– de quien la transitaba. Más tarde el artista prescinde de las zonas de tránsito y lleva la idea hasta las salas de máquinas de centrales hidroeléctricas. Un ballet, realizado en Caracas, en 1975, “cromosatura” el escenario asumiendo el color como toda escenografía.

Una vía paralela de investigación puede observarse en sus Transcromías (transparencias del color), juego de láminas móviles superpuestas en las que el color es sustancialmente alterado en las continuas combinaciones y transparencias que el espectador elige para mirar a través de ellas y que son, cronológicamente, anteriores a la Cromosaturación.

Los primeros trabajos de Cruz-Diez estuvieron vinculados directamente con el mundo de la publicidad, la ilustración en revistas y prensa y con el universo de la fotografía. Es obvio que sus primeros oficios resultaron muy útiles a la hora de llevar a cabo la síntesis de los distintos recursos formales y de encontrar la proporción oportuna en sus múltiples aproximaciones al espacio urbano. Este particular talento para trasladar sus propuestas a lugares públicos, logrando –siempre tras un minucioso proceso de investigación previa– una adecuación perfecta entre su obra y el entorno es lo que facilita, en última instancia, un diálogo sostenido entre la obra de arte y la arquitectura que la integra y es lo que hace de Cruz-Diez uno de los artistas cinéticos que con más acierto y depuración ha incorporado su obra al espacio urbano¹⁴.

El prolongado y fructífero diálogo entre la obra del artista venezolano y la arquitectura –con la que establece una estrecha relación– comienza con la Transcromía pensada para la puerta de acceso de la Torre Phelps, en Caracas, en 1967 y se extiende en el tiempo durante más cuarenta años, hasta sus intervenciones más recientes de 2008. En este ámbito sus trabajos más espectaculares son la *Ambientación de Color Aditivo* (Sala de máquinas n° 1), la *Fisicromía* y las diez *Cromoestructuras* (Sala de máquinas n° 2) para la faraónica Central Hidroeléctrica de Guri, en Venezuela, proyecto en el que trabaja aproximadamente durante diez años. Junto a estos trabajos, el *Ambiente Cromosaturado Programado*, en la Central Hidroeléctrica José Antonio Paéz, en Santo Domingo, Venezuela, en 1973; el *Ambiente Cromático* para el Aeropuerto Internacional Simón Bolívar, en Maiquetía (1974) o la *Fisicromía* para la sede central del Banco Consolidado, en



Central Hidroeléctrica Raul Leoni, Guri, Venezuela, 1977-1986



Ambiente cromático para el edificio sede de la Unión de Bancos Suizos. Diferentes obras integradas en los seis pisos del hall de circulación central, Zúrich, 1975

Caracas (1987-88), junto con las *Sillas de Inducción Cromática* realizadas recientemente para la sede de la Organización de Orquestas Juveniles, también en su ciudad natal (2007) se cuentan entre los ejemplos más logrados de esa integración del arte en los espacios urbanos y en la arquitectura, rasgo que remite obligatoriamente a la tradición que, en los años 50, siguiendo los preceptos de la Bauhaus, instaura en Latinoamérica el arquitecto Carlos Raúl Villanueva con la extraordinaria síntesis de arte y arquitectura que constituye su obra maestra, declarada Patrimonio de la Humanidad: la Ciudad Universitaria de Caracas.

Ya fuera de su país natal, el *Ambiente Cromático* y las *Transcromías* para la Unión de Bancos Suizos, en Zúrich (1975), la *Cromoestructura* del techo de la pasarela de la estación de Saint Quentin, en Yvelines, Francia (1980) o la *Cromoestructura vegetal* (básicamente una Fisicromía, pero lo particular es que los materiales tradicionales para la construcción de la obra se sustituyen aquí por flores y plantas tropicales), en Medellín, Colombia (1980), vuelven a poner de manifiesto la estrecha y continuada relación del artista con lo espacial.

A pesar de que bajo el término “cinetismo” se ha reunido un amplio abanico de artistas con afanes muy distintos –lo que imposibilita que la etimología que ampara y da nombre al movimiento siga siendo, a fecha de hoy, apropiada–, alguno de los preceptos que su corpus cobija logra prestar una cierta unidad a elementos tan dispares; uno de ellos es el entender el espacio como elemento dinámico, siempre sujeto a posible transformación. Si la obra cinética reactiva, desde un ángulo novedoso, los mecanismos de comunicación entre el espectador y la obra y ésta, en tanto es capaz de sugerirnos por ella misma nuevas posibilidades discursivas, se torna más autorreferencial prescindiendo de cualquier elemento anecdótico, podemos afirmar que la verdadera aportación –que no la única– de Cruz-Diez radica en entender la razón última del color como cuerpo autónomo e inestable. Y no deja por ello de pertenecer históricamente a lo que se ha venido llamando *arte cinético*. En las inmensas posibilidades de esa inestabilidad está el fundamento de su obra, una de las más rigurosas aventuras intelectuales de la segunda mitad del siglo XX.

1. En su texto *La utopía cinética*, Emmanuel Guigon explora las coordenadas entre el arte cinético y la utopía de llevar el arte a la vida. Cf. *La utopía cinética* [cat. expo.]. Palma de Mallorca: Centro Cultural Sa Nostra; Sevilla: Caja de San Fernando, 2006.

2. Entrevista a Carlos Cruz-Diez por Gloria Carnevali, realizada en París en febrero de 1981 para el catálogo de la exposición retrospectiva del artista en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber (MACSI), Caracas, mayo de 1981. Texto reproducido íntegramente en este catálogo (pp. 66-93).

3. Hay, en *Signos Vegetales* (realizada entre 1954 y 1956), una expresión de oficio, una meticulosidad y un énfasis en el dibujo que bien podrían emparentar esta serie con la pintura convencional, pero la elección del tema y la intención última del artista lo alejan de tal fin.

4. La primera de las Fisicromías de Cruz-Diez está fechada en 1959, en Caracas.

5. *Cruz-Diez* [cat. expo.]. Caracas: Museo Nacional de Bellas Artes, 1960.

6. *Cruz-Diez*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1975. Cruz-Diez también es autor del diseño del libro.

7. El verde y el rojo fueron considerados por el artista exclusivamente como colores primarios, del blanco sólo interesaba su capacidad reflectante y del negro su negación de la luz.

8. "Historia de la estructuración de un discurso sobre el color", prólogo de: Carlos Cruz-Diez: Reflexión sobre el color, Madrid: Fundación Juan March, 2009.

9. Frank Popper, Arte, acción y participación. Madrid: Ediciones Akal, 1989.

10. Entrevista a Carlos Cruz-Diez por Gloria Carnevali, cit.. Texto reproducido íntegramente en este catálogo (pp. 66-93).

11. En alguna ocasión esta muestra ha sido considerada por la crítica como la primera versión de las otras, que en realidad la precedieron. De hecho casi todas las imágenes de Cromosaturaciones que se reproducen en los catálogos remiten a ésta y no a las anteriores muestras.

12. Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre*, Tubinga: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1810. Edición en español: *Teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos, 1999. Prólogo de Javier Arnaldo.

13. Carlos Cruz-Diez, *Reflexión sobre el color*. Caracas: Fabriart Ediciones, 1989. Ed. rev. y ampl.: Madrid: Fundación Juan March, 2009.

14. Para profundizar en la relación de Cruz-Diez con la arquitectura se puede consultar la entrevista que José María Salvador realiza al artista en París, en mayo de 2004, con motivo de la exposición organizada por el Centro Cultural Consolidado, en Caracas.



Cromoestructura vegetal. Universidad Simón Bolívar, 1994



Pasarela de la estación ferroviaria. Saint-Quentin-en-Yvelines, Francia, 1980



Butacas. Orquesta Juvenil de Caracas, 2007

**CARLOS C
LLAS S**

RUZ-DIEZ.

ERIES

Carlos Cruz-Diez. Las series es un texto breve que, a modo de glosario, recoge una somera descripción de las diversas series en las que Cruz-Diez ha organizado sus obras, desde las primeras, como las de la serie Color aditivo, hasta la más reciente incorporación, llamada por él El color al espacio. Las letras que acompañan al título de cada sección remiten a los pies de foto que el lector encontrará al pie de las obras de Cruz-Diez reproducidas en el catálogo de obras (que no están ordenadas por series, sino cronológicamente).

Textos de Carlos Cruz-Diez y Ariel Jiménez.

A Color aditivo

Estas obras presentan y aíslan un fenómeno en particular: la mezcla óptica de dos o más colores y su resolución –variando con la luz y la distancia– en nuevas gamas de color. Son obras que, como todas las de Cruz-Diez, relativizan nuestra concepción del mundo. Lo que en ellas sucede, lo que en ellas se da, no existe ni en la obra ni en el ojo, sino entre ambos, en su indispensable interrelación. Este fenómeno simple, elemental, toma cuerpo en la obra de Cruz-Diez hacia el año 1959 y representa el punto de partida, la revelación de un mundo que constituye la base fundamental de su trabajo y un fin inalcanzable en su pureza: la total liberación del color.

B Fisicromía

No existe tal vez una mejor definición de estas obras que la que nos da el propio artista: “las Fisicromías son una trampa de luz; un espacio donde entran en interacción una serie de tramas de color para transformarse las unas a las otras, para generar nuevas gamas de color y para invadir el espacio circunscrito entre las láminas verticales que cubren toda la obra. En ellas, además, el desplazamiento del espectador o de la fuente luminosa crea una serie de variaciones cromáticas que, como las que se producen en el espacio real del paisaje, se repiten incansablemente con cada revolución del sol, sin llegar a ser exactamente las mismas, ya que nunca será igual la intensidad y la naturaleza de la luz que las baña. De allí el nombre de Fisicromías, por el hecho de poner en juego al color luz, el color físico”.

C Inducción cromática

Si las Fisicromías contienen una gama compleja de efectos ópticos, las Inducciones logran aislar uno de los fenómenos más interesantes de la estrecha relación que existe entre el ojo y el color: la creación óptica del color complementario y su inducción sobre superficies “receptivas”, como el fondo blanco del papel. Como siempre, al colocarnos en una situación de lectura difícil por la yuxtaposición de una trama azul y una negra sobre el fondo blanco, el ojo genera sobre este fondo el color complementario del color que se opone al negro. Lo interesante, aquí, es que las Inducciones logran estabilizar y hacer visible un fenómeno que sólo podemos captar fugitivamente y en circunstancias muy especiales. Ese amarillo que aparece está y no está, tiene una existencia virtual, pero tan real como los pigmentos utilizados.

D Cromointerferencia

La superposición de módulos de acontecimiento cromático que cubren el plano engendran una coloración que se transforma con la distancia del espectador. Superponiendo una serie de módulos móviles, sea por medios mecánicos o sea por la acción del espectador, se realiza entonces una segunda transformación, revelando colores que no parecían estar contenidos en ese plano. Los movimientos ondulatorios diferentes al desplazamiento real de los módulos, desarrollan una luminosidad superior a la que tendrían esos mismos colores aisladamente, pasando de un estado bidimensional al de un volumen aparente.

E Transcromía

Son obras basadas en el comportamiento del color por sustracción. Superponiendo una estructura de láminas de colores transparentes a diferentes distancias y determinado orden, se producen combinaciones sustractivas que se modifican por el desplazamiento del espectador, por la intensidad de la luz y por el color ambiente. El hecho de la transparencia permite observar la naturaleza a través de estas láminas, pero modificada por el fenómeno de la sustracción cromática que crea situaciones visuales ambiguas.

F Cromosaturación

Las Cromosaturaciones son obras ligadas a la idea de que toda “cultura” siempre ha tenido como punto de partida un “acontecimiento primario”: una situación simple que luego se transforma y desata todo un sistema de pensamiento, actúa sobre la sensibilidad y crea mitos.

Como durante siglos no hemos modificado nuestras convenciones culturales de la noción cromática, es posible que cambiando de soporte –coloreando el espacio y no la forma– se pueda detectar que el color es una situación evolutiva en el tiempo y el espacio y no necesariamente la anécdota coloreada de una forma.

La perturbación que produce vivir la experiencia de una situación monocroma actúa en la retina del espectador como un detonador que despierta la noción de que el color es una situación física que evoluciona en el espacio, sin ayuda de la forma, incluso sin soporte alguno.

G El color al espacio

Escribe Carlos Cruz-Diez: con el propósito de hacer más evidente la experiencia vital del color haciéndose y deshaciéndose en el espacio aislé, en forma de tija, una de las líneas del módulo de acontecimiento cromático y la separé del plano.

De esa manera, el espectador puede crear un espectro de colores que no está en el soporte del fondo. Ese espectro evoluciona, en función de nuestro desplazamiento y de la luz del medio ambiente.

La primera obra del color en el espacio data de 1993.

CATÁL DE OB

**OGGO
RAS**

OBRAS (1954-2009)

Proyecto para mural exterior. Caracas, 1954
71 x 55 cm
Cruz-Diez Foundation, Houston





Cat. 1

Primer proyecto para muro exterior. Caracas, 1954

Pintura sobre madera

70,5 x 55,5 cm

Musée national d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, París



Cat. 2

El muro amarillo. Caracas, 1956

Óleo sobre tela

73,5 x 60 cm

Fundación privada Allegro

El muro rojo. Masnou, 1955
Caseína sobre tela
66,5 x 82,5 cm
Cruz-Diez Foundation, Houston





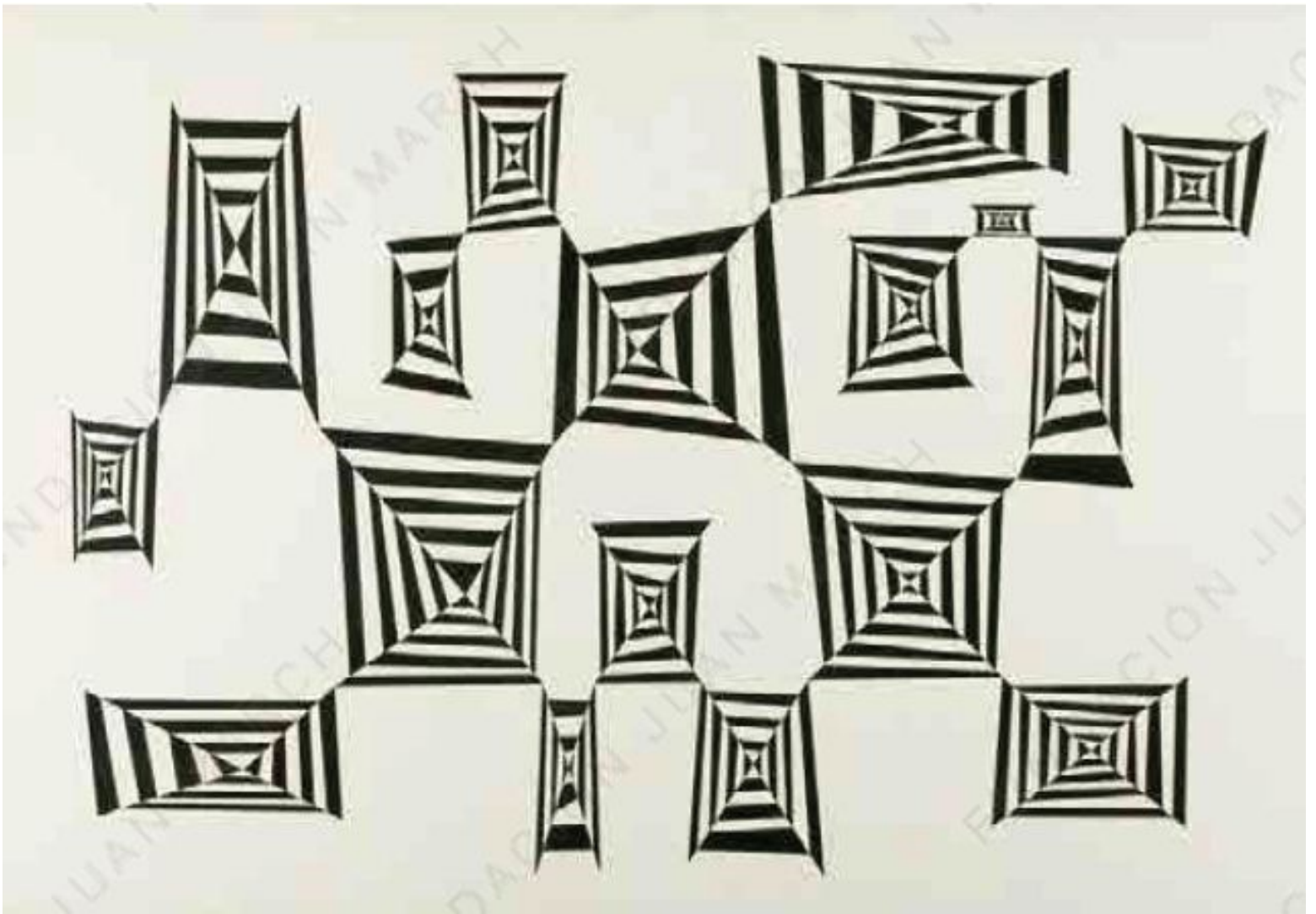
Cat. 3

Sin título. Masnou, 1956

Grafito, carboncillo y tinta sobre papel

48 x 34 cm

Fundación privada Allegro



Cat. 4

Construcción en el espacio. Caracas, 1957
Acrílico sobre madera
85 x 122 cm
Fundación privada Allegro



A Cat. 5

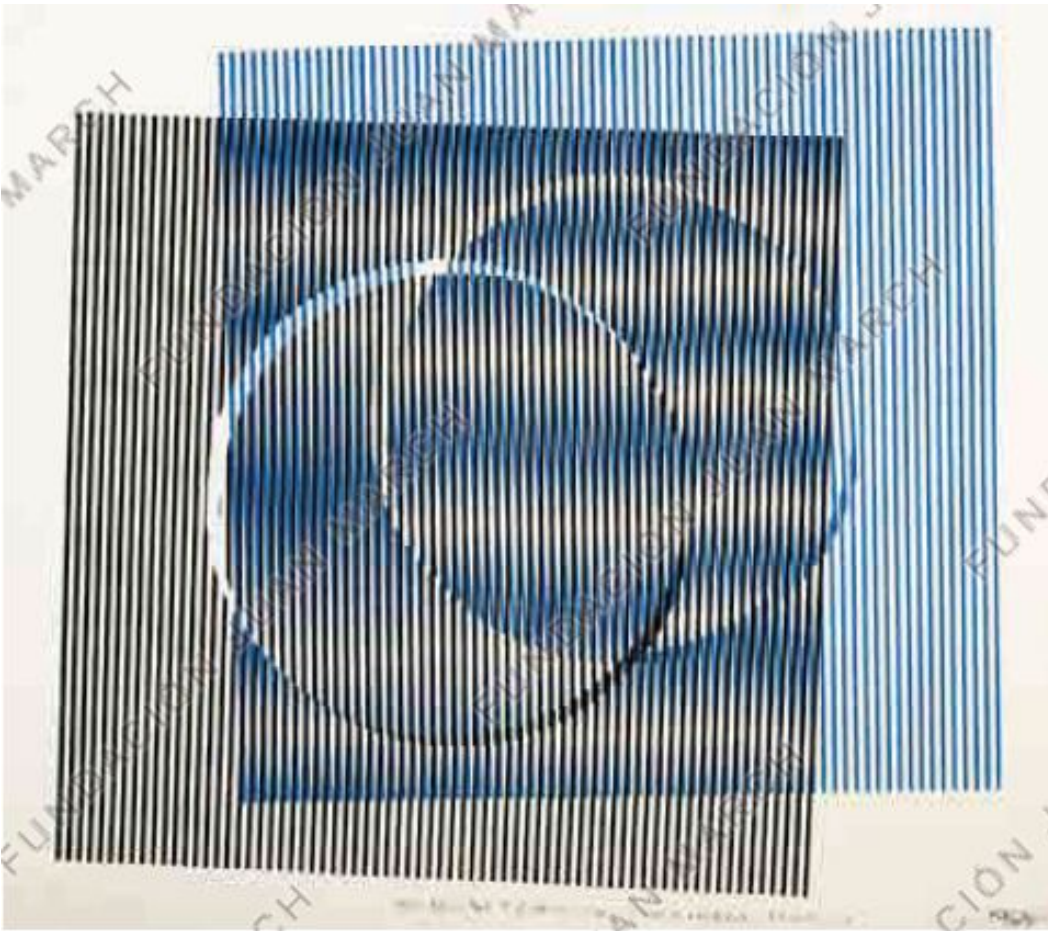
Amarillo aditivo. París, 1959-1984
Serigrafía sobre papel
74,5 x 74,5 cm
Atelier Cruz-Diez



B

Cat. 6

Physichromie 103 (Fisicromía 103). París, 1963
Rhodóid, pintura flash, cartón y madera
67,5 x 42 cm
Fundación privada Allegro

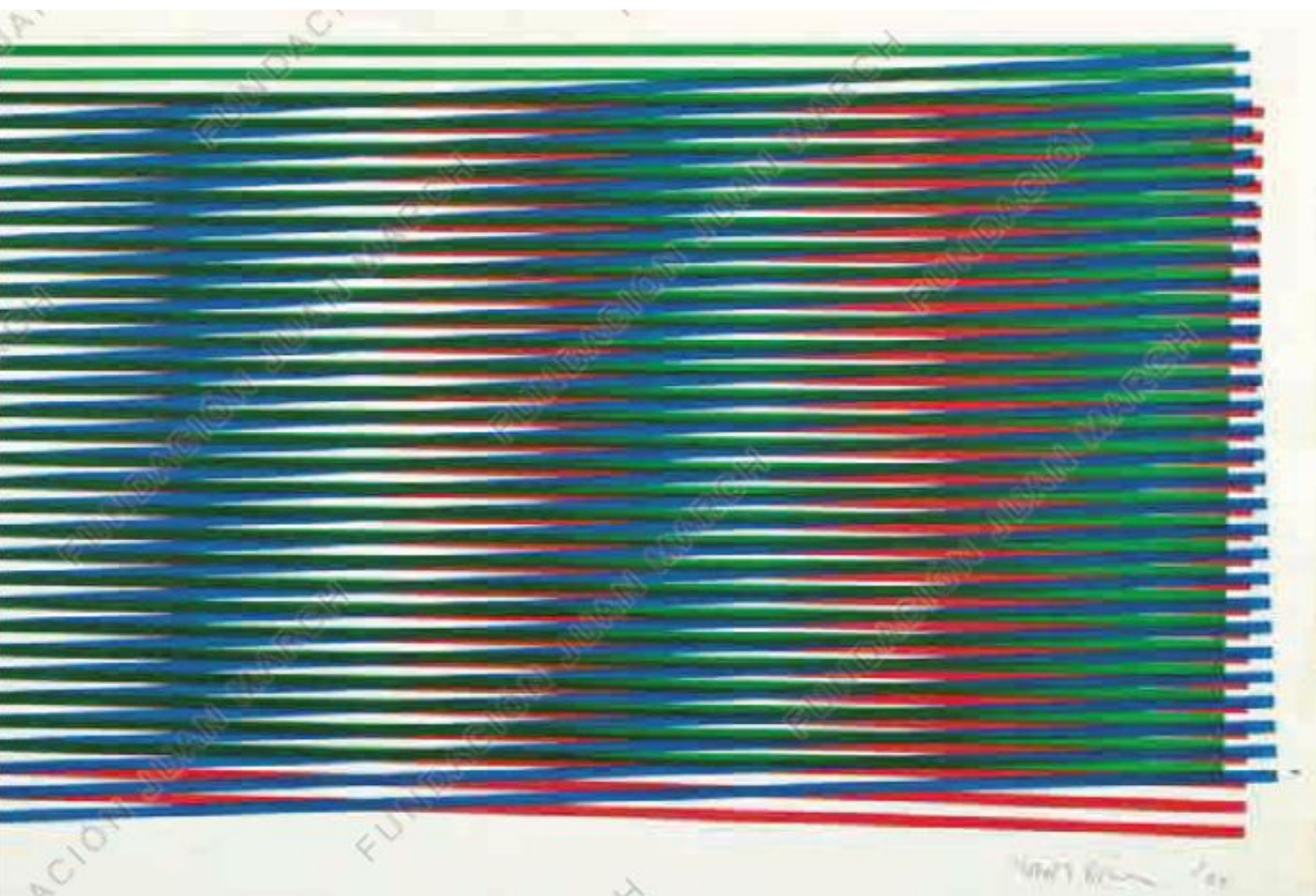


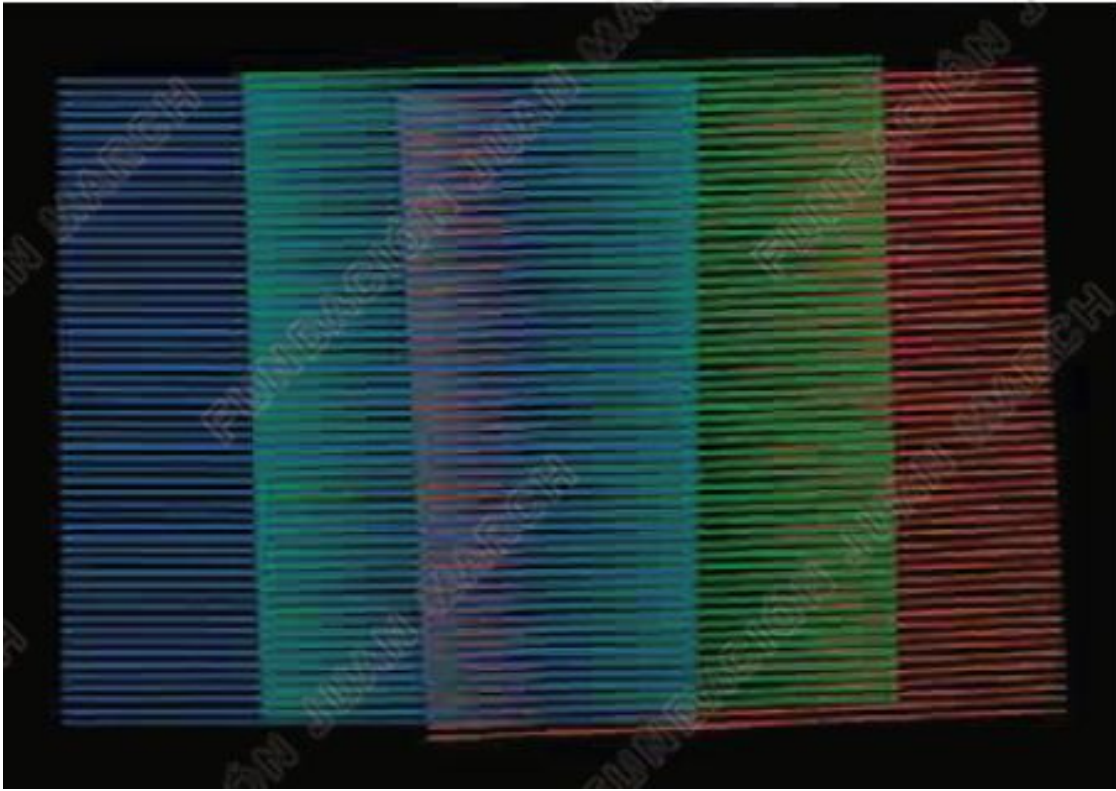
C **Cat. 7**

Inducción Cromática azul + negro = amarillo. París, 1963
Serigrafía sobre papel
20 x 20 cm
Atelier Cruz-Diez



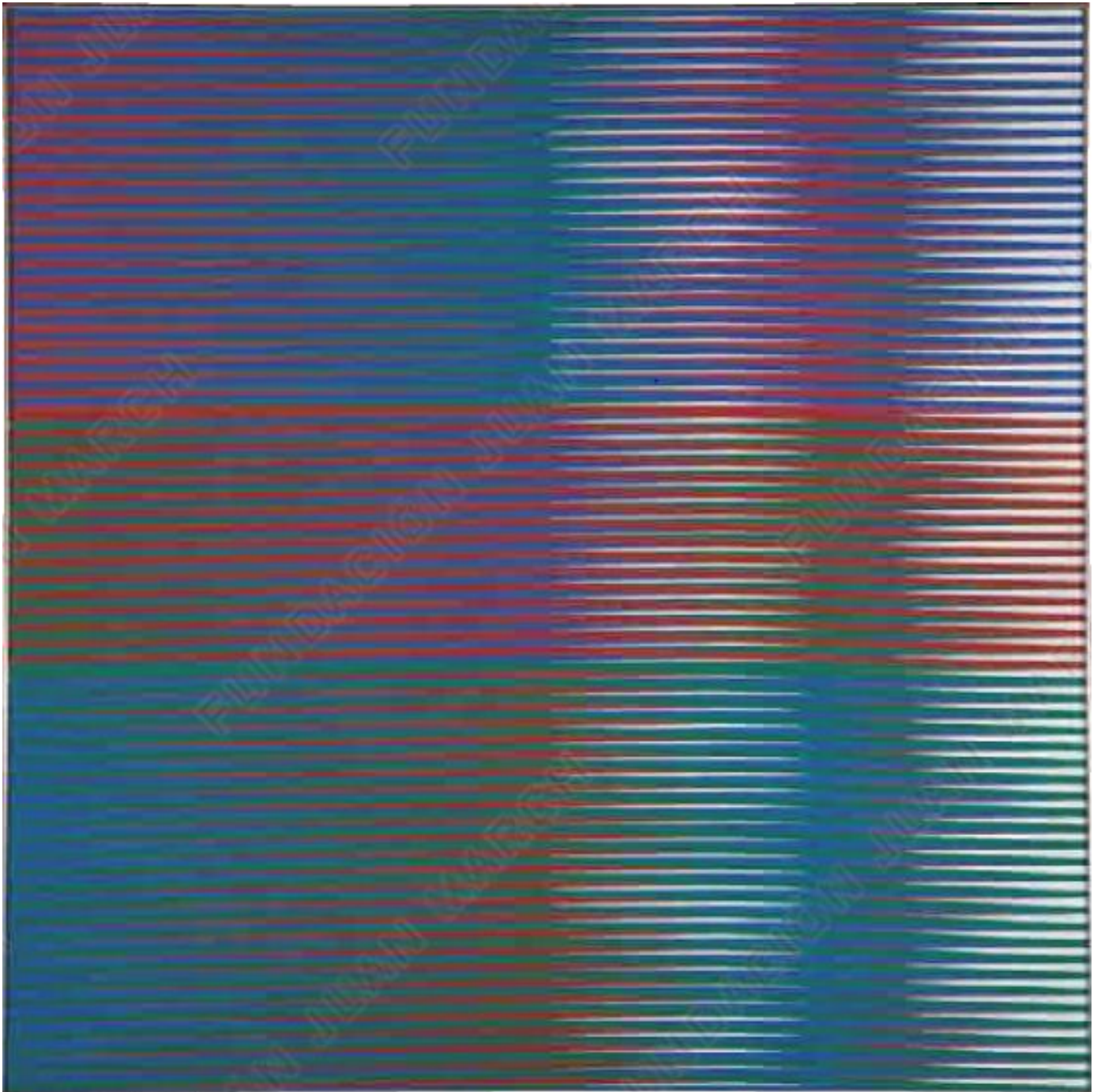
A **Cat. 8**
Couleur additive P.T. (Color aditivo P.T.). París, 1964
Serigrafía sobre papel
40 x 75 cm
Atelier Cruz-Diez

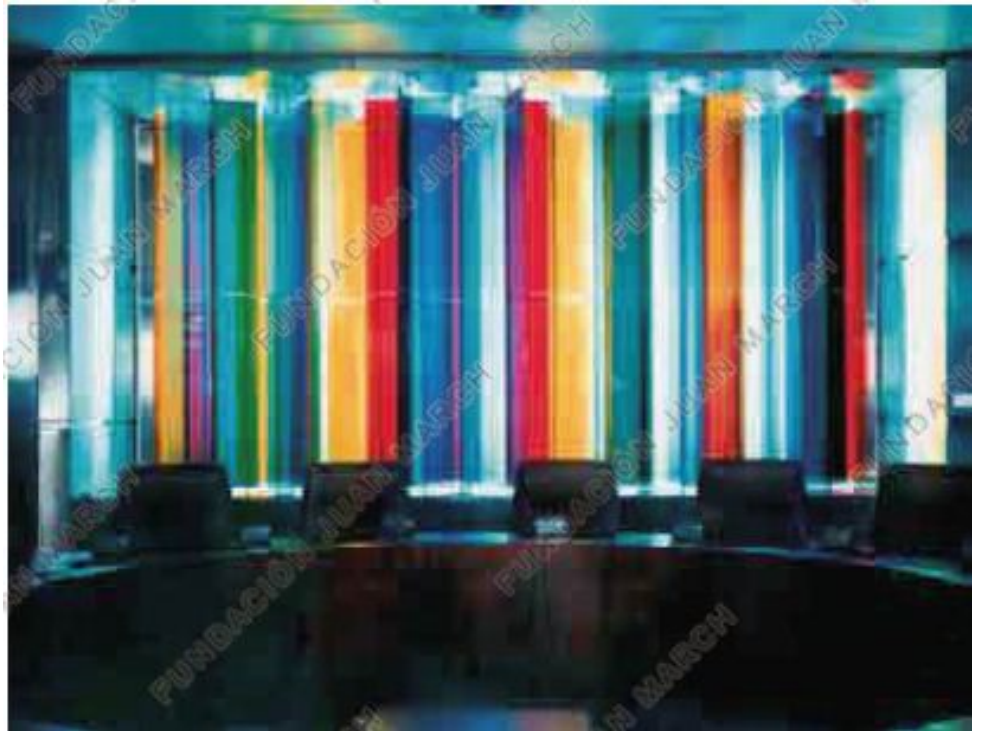
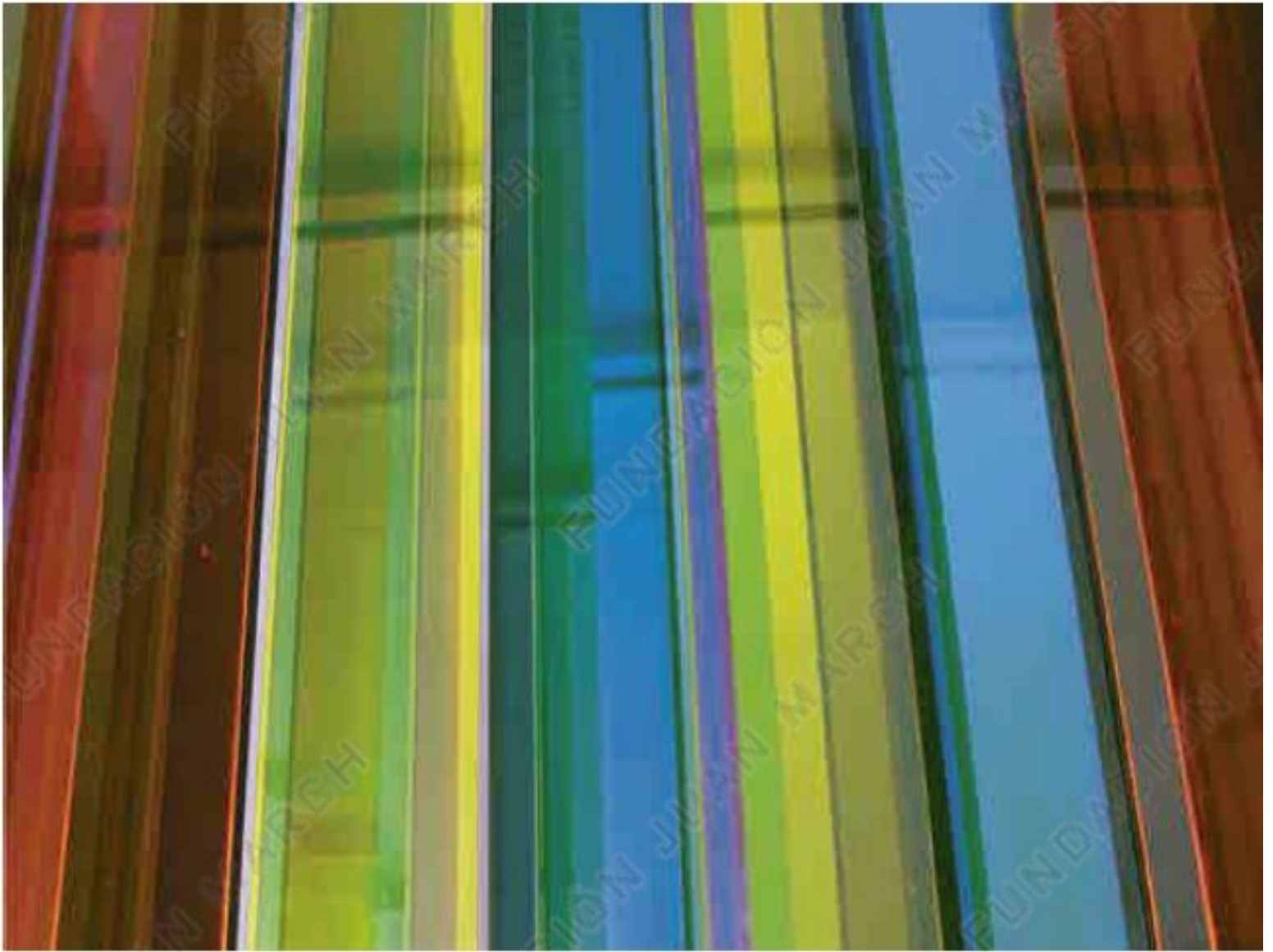




A Cat. 11
Couleur additive ED'A (Color aditivo ED'A). París, 1970
Serigrafía sobre papel
48 x 68 cm
Atelier Cruz-Diez

A *Couleur additive* (Color aditivo). París, 1974
Acrílico sobre lienzo pegado a tabla
80 x 80 cm
Galería Guillermo de Osma, Madrid





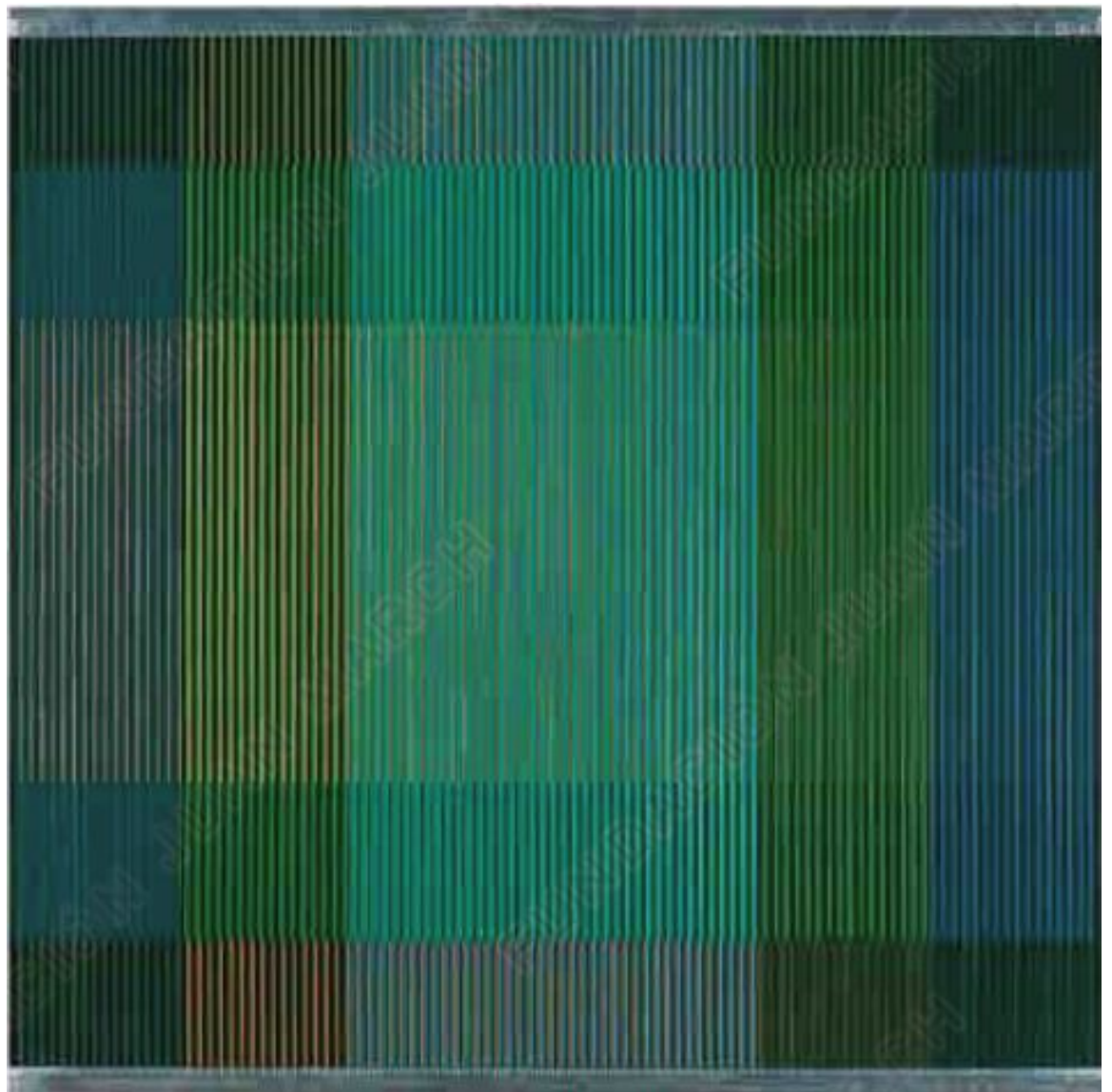
E *Transcromía aleatoria.* Obra mecánica.
Torre de la Cancillería. Caracas, 1973

E Cat. 9

Transchromie (Transcromía).
París, 1965-2007
Acrílicos transparentes
200 x 240 x 60 cm
Atelier Cruz-Diez

B Cat. 12

Physichromie 578 (Fisicromía 578). París, 1972
Aluminio, acetato y pintura acrílica
70 x 70 cm
Fundación privada Allegro





D Cat. 15

Chromointerference mécanique (Cromointerferencia mecánica). París, 1973
Madera, plexiglass y aluminio. Motor mecánico
Ø 100 x 15 cm
Atelier Cruz-Diez



D Cat. 10

Chromointerference mécanique (Cromointerferencia mecánica). París, 1967
Madera y pintura acrílica. Motor mecánico
66 x 140 x 13 cm
Atelier Cruz-Diez





B Cat. 13

Physichromie 589 (Fisicromía 589). París, 1972

Aluminio, pintura acrílica, acetato

120 x 100 cm

Fundación privada Allegro

B Cat. 14

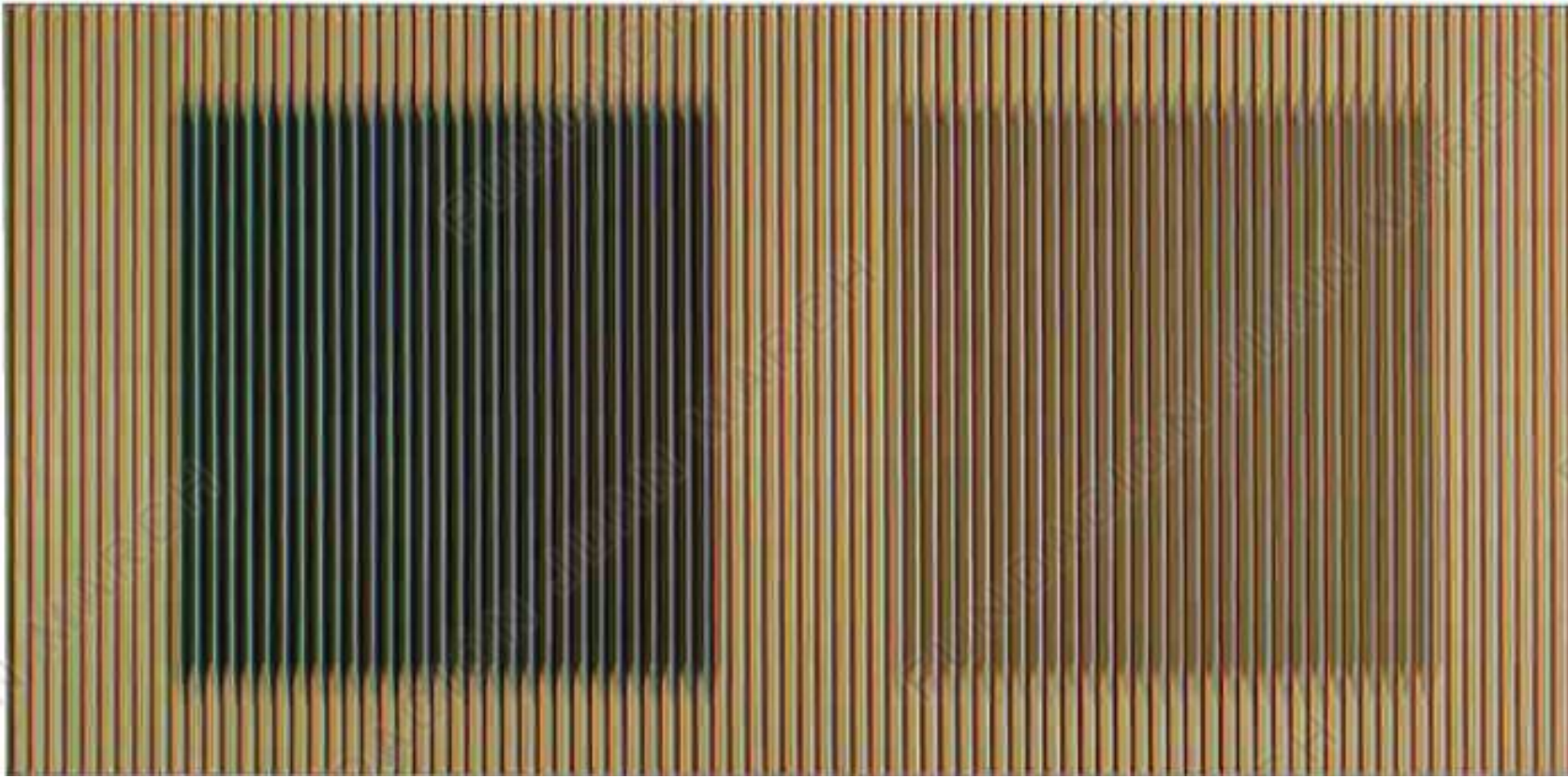
Physicromie 587 (Fisicromía 587). París, 1972

PVC, madera y aluminio

60 x 120 x 5 cm

Atelier Cruz-Diez



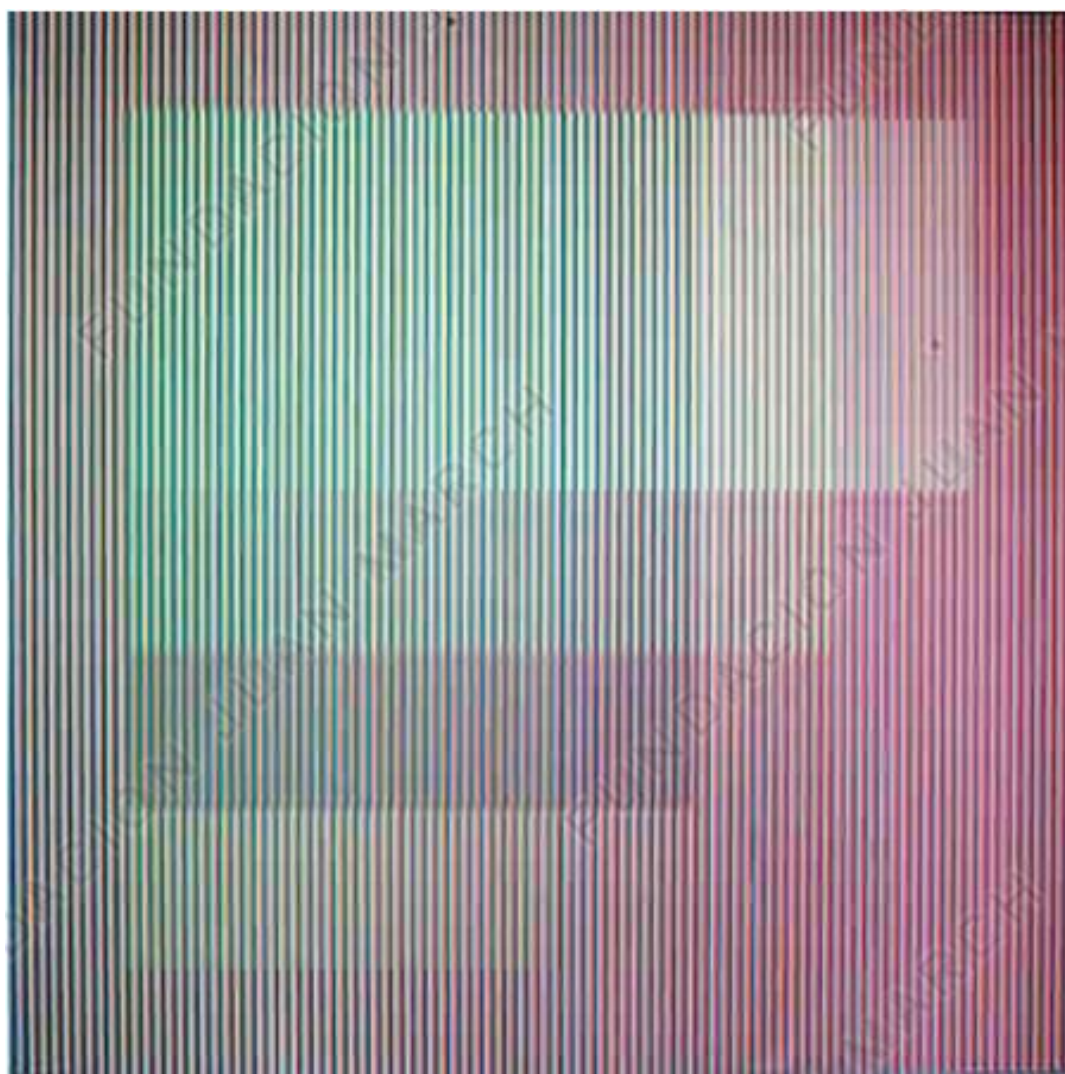
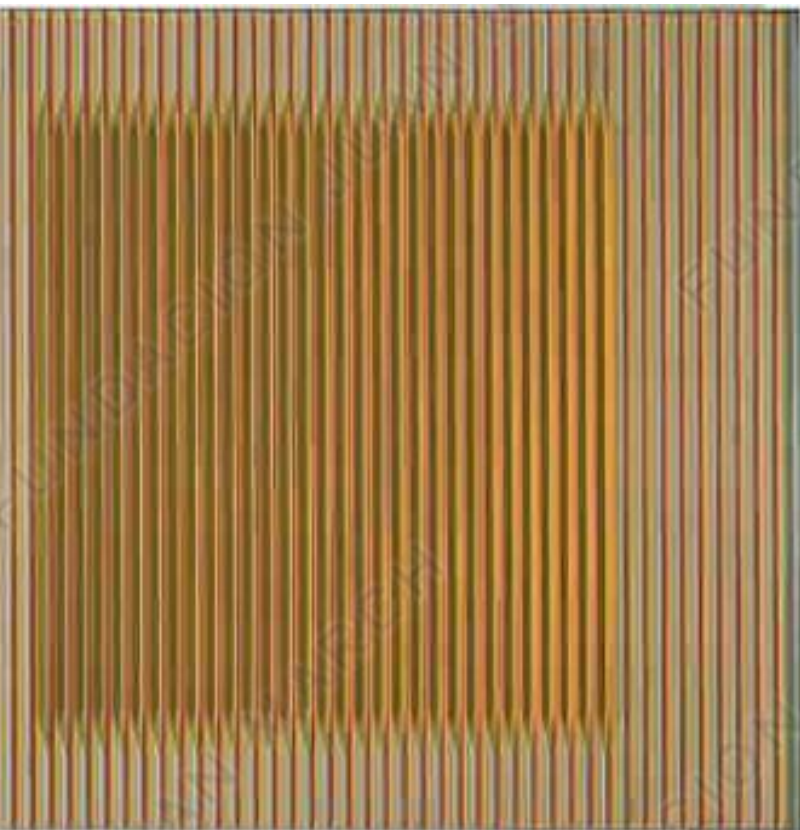


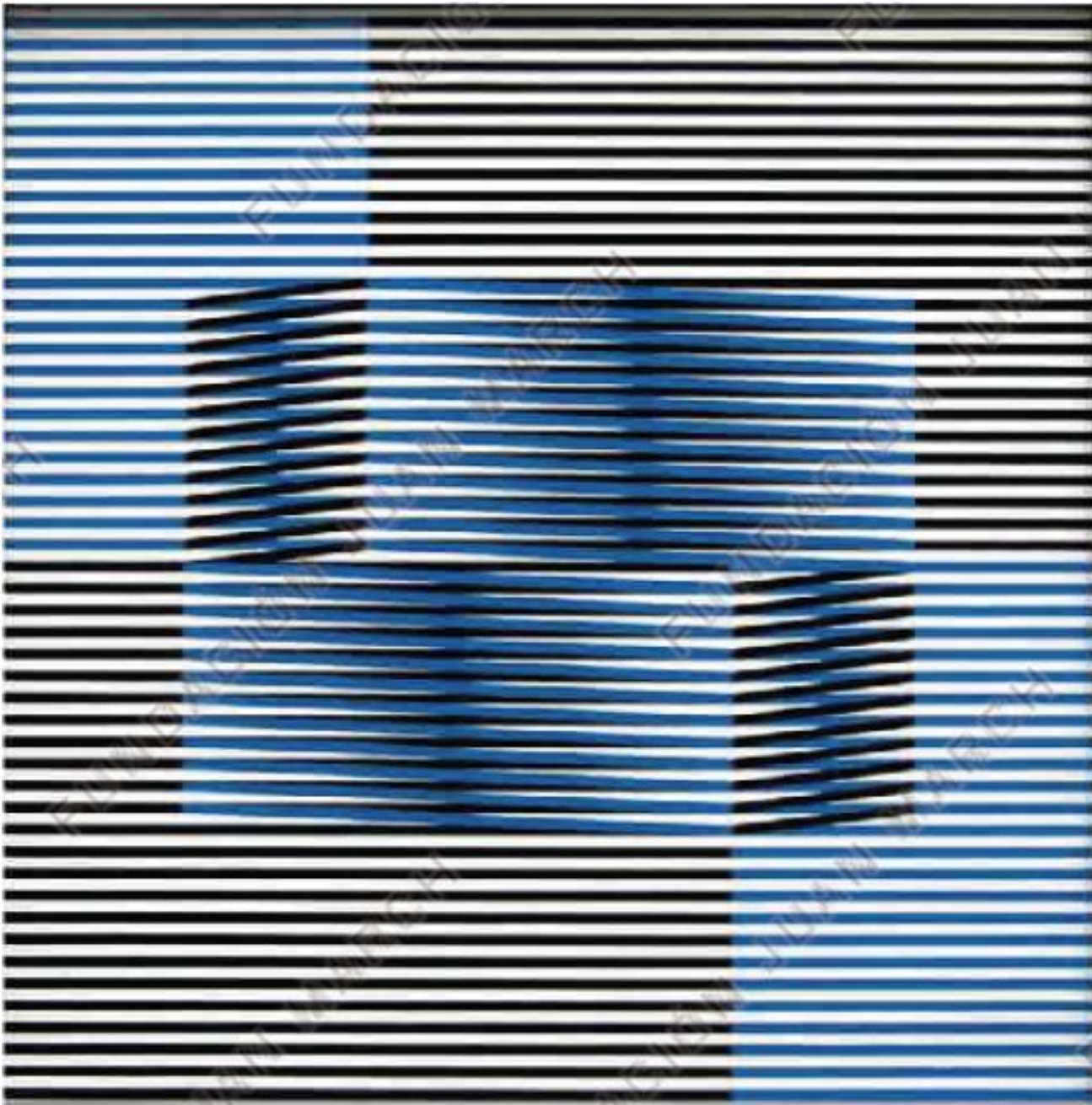
A Cat. 18

Fisicromía 2235. París, 1988
Metal, acetato y pintura acrílica
60 x 180 cm
Fundación privada Allegro

B Cat. 17

Physichromie 756 (Fisicromía 756). París, 1975
Láminas de acero y acrílico sobre madera
100 x 100 cm
MUBAG, Diputación de Alicante



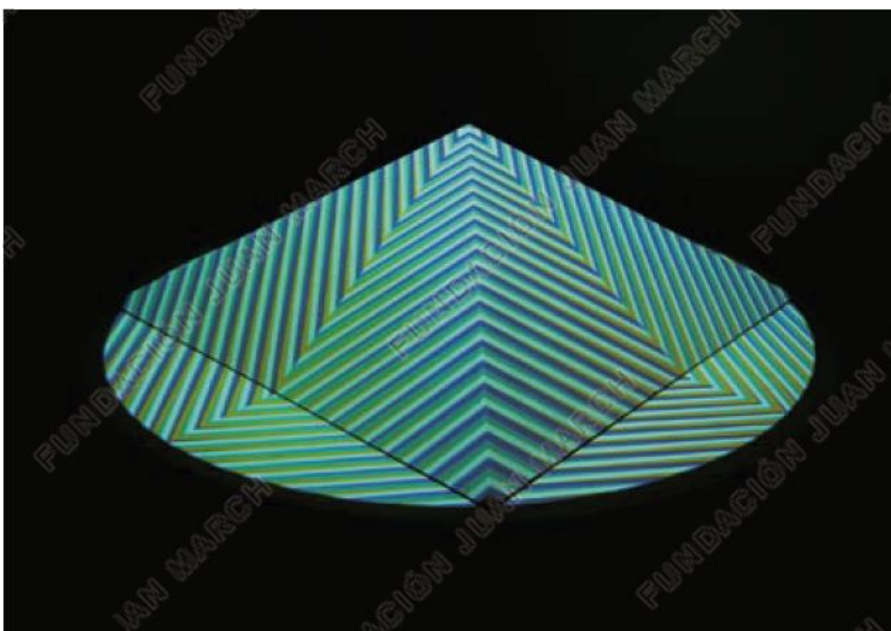
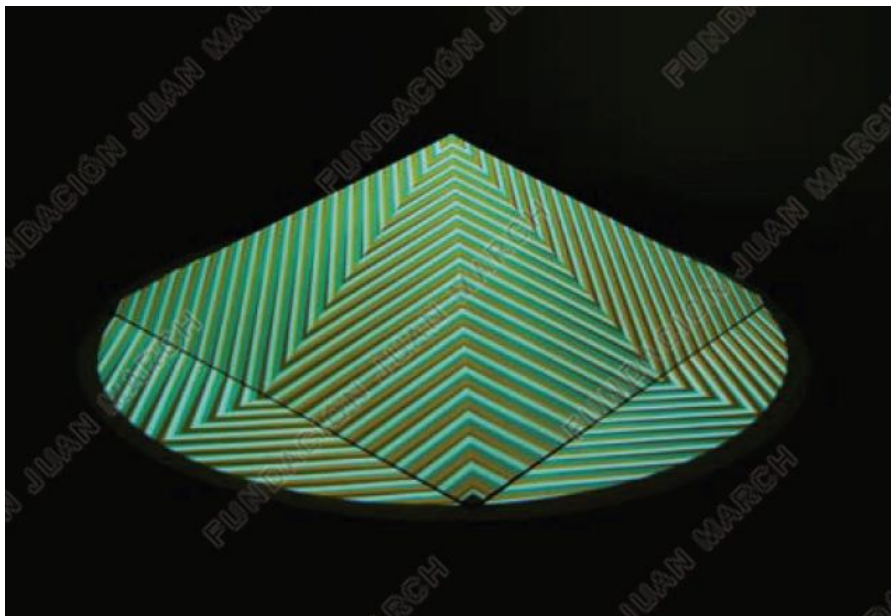


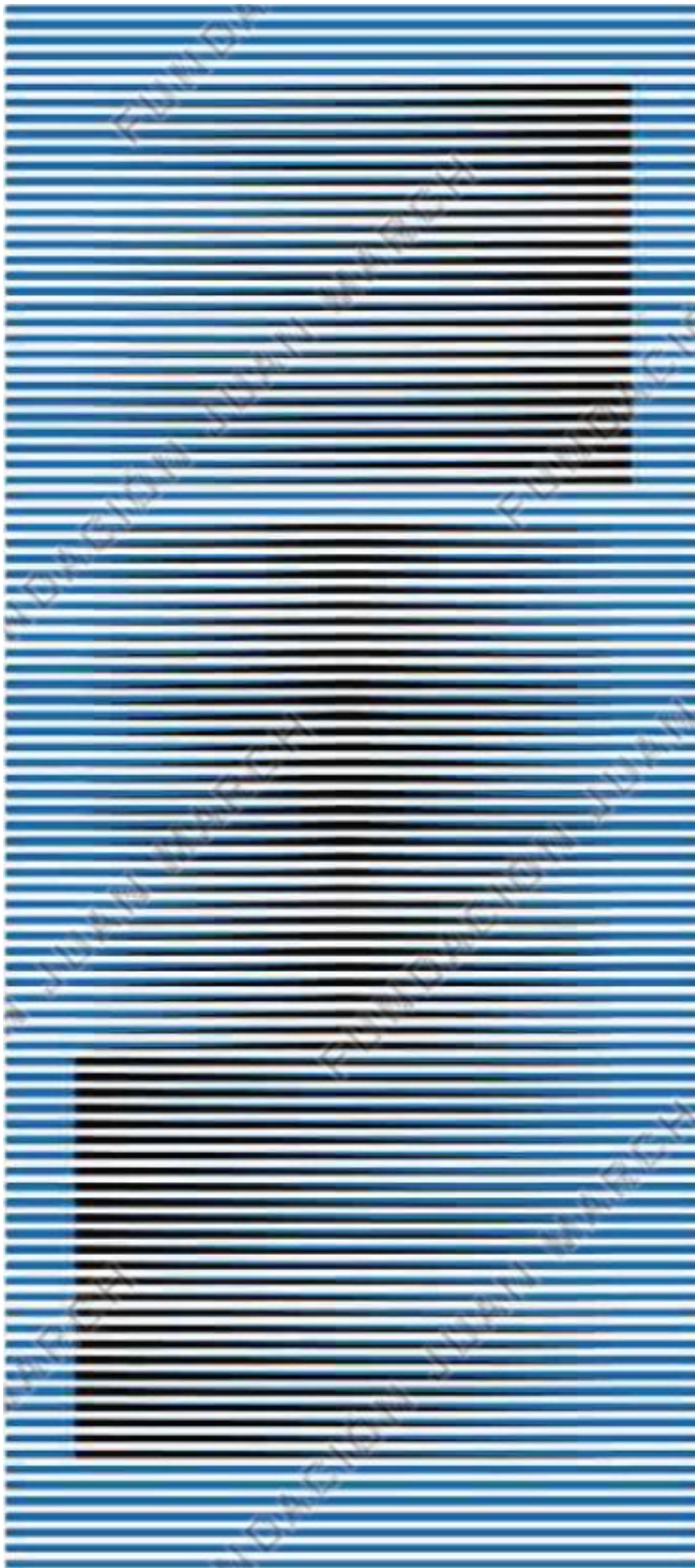
C **Cat. 16**
Induction chromatique 63 (Inducción cromática 63). París, 1974
Acrílico sobre tela sobre madera
60 x 60 x 4 cm
Atelier Cruz-Diez

G **Cat. 22**
Couleur à l'espace. Série Ligia A 1 ED'A
(Color al espacio. Serie Ligia A 1 ED'A).
París, 1993-2008
Cromografía
120 x 20 x 8 cm
Atelier Cruz-Diez



D Cat. 19
Pirámide cromointerferente. París, 2006
Proyección sobre pirámide
100 x 100 x 40 cm
Fundación privada Allegro



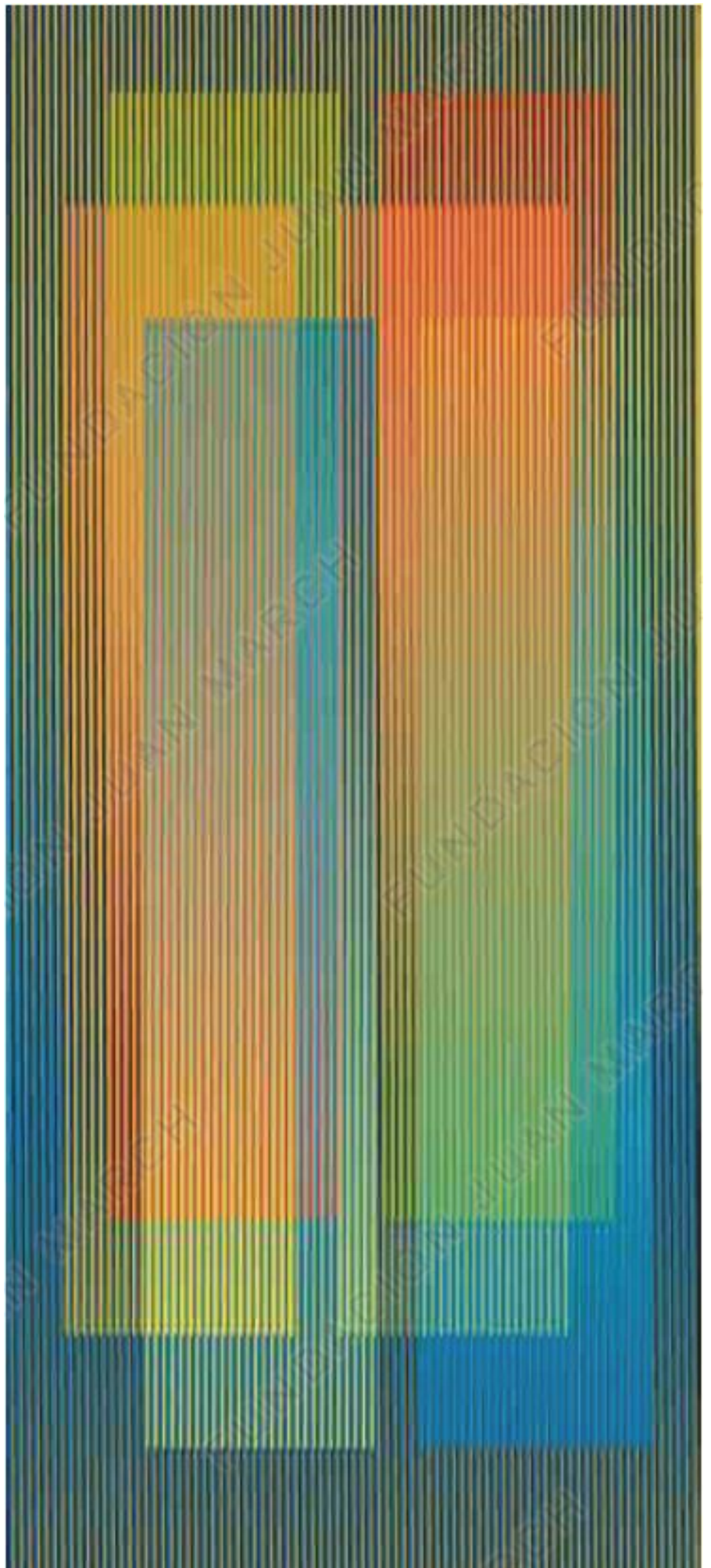


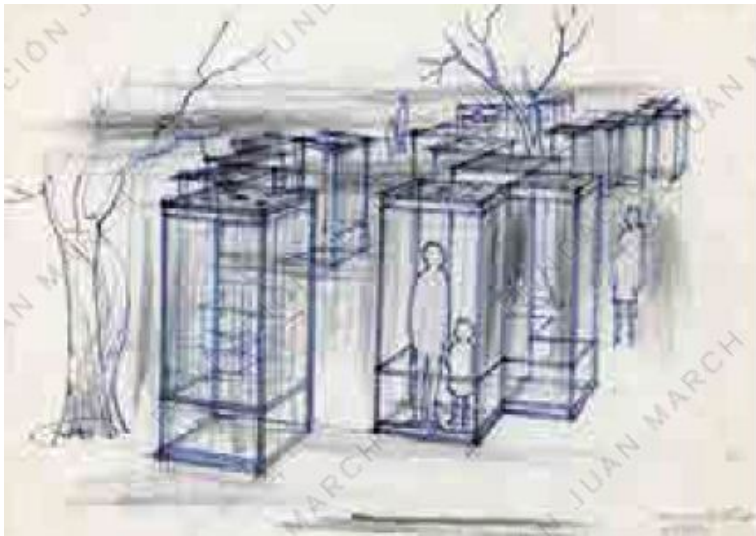
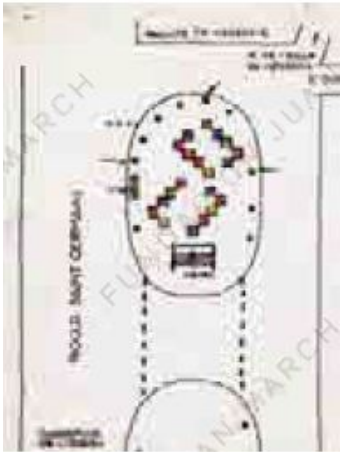
C **Cat. 20**

Induction du Jaune. Denise. ED'A I/III (Inducción del amarillo Denise. ED'A I/III). París, 2007
Cromografía sobre papel sobre aluminio
180 x 80 x 2,4 cm
Atelier Cruz-Diez

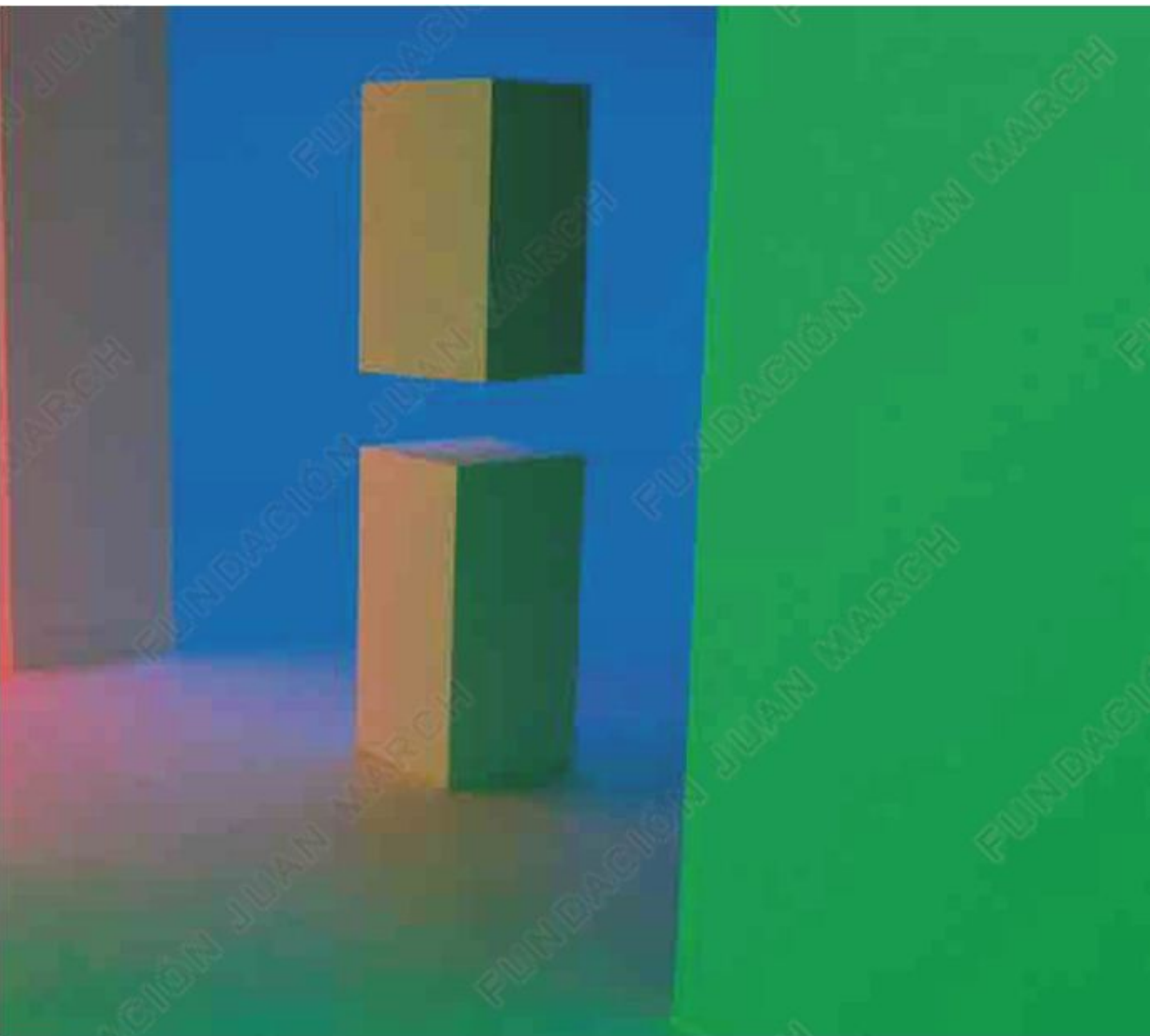
A Cat. 21

Couleur additive. Denise. C ED'A I/III
(Color aditivo. Denise. C ED'A I/III). París, 2007
Cromografía sobre papel sobre aluminio
180 x 80 x 2,4 cm
Atelier Cruz-Diez





Bocetos y vista final de Cromosaturación, Laberinto para un lugar público. Exposición *Arte en la calle*. Organizada por el Centre National d'Art Contemporain. Metro Odéon, Boulevard Saint-Germain. París, 1969



Cromosaturación. Exposición *Carlos Cruz-Diez, la vida en el color*. Galería Fundación La Previsora. Caracas, 2006

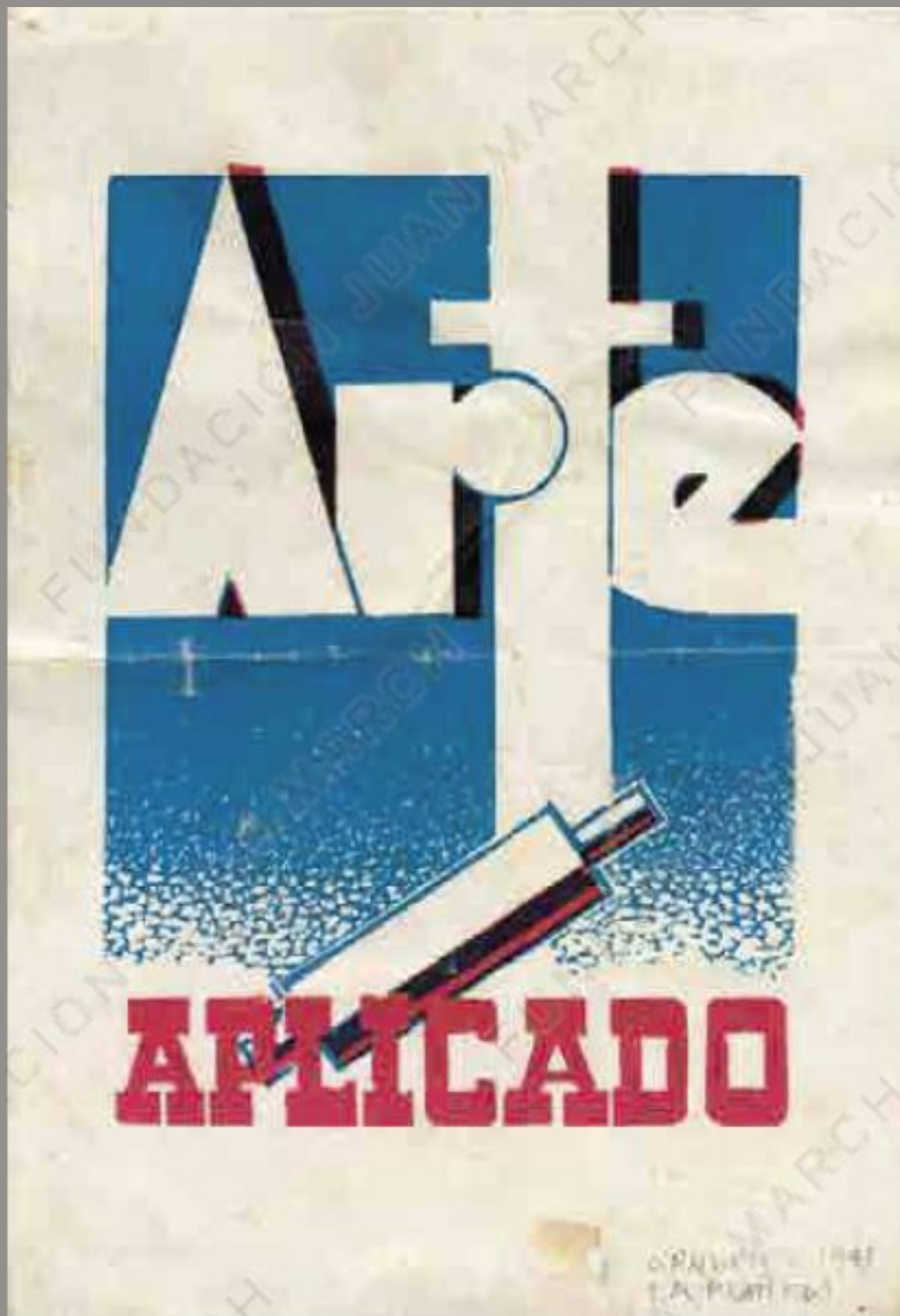
F **Cat. 23**
*Cromosaturación
y Ambientación
cromática, 2009*

ALGUNOS TRABAJOS GRÁFICOS: REVISTAS Y LIBROS (1941-1974)

Desde 1953 hasta 1959, aproximadamente, Carlos Cruz-Diez estuvo vinculado en calidad de ilustrador a las ediciones de la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación de Venezuela. Con carácter mensual, ese Ministerio publicaba unos volúmenes monográficos de poesía, dedicados casi en su totalidad a poetas venezolanos; una excepción la constituyó el número correspondiente a enero de 1959, consagrado al poeta chileno Pablo Neruda, si bien recogía exclusivamente sus poemas de temática más venezolana, como los cantos a Bolívar, al Orinoco o su carta a Miguel Otero Silva. Entre los poetas incluidos en aquellas monografías se encuentran Rodolfo Moleiro, Vicente Gerbasi, Félix Armando Núñez, Manuel Villanueva, Jean Aristeguieta, Ramón Sosa-Montes de Oca y Pedro Rafael Gilly.

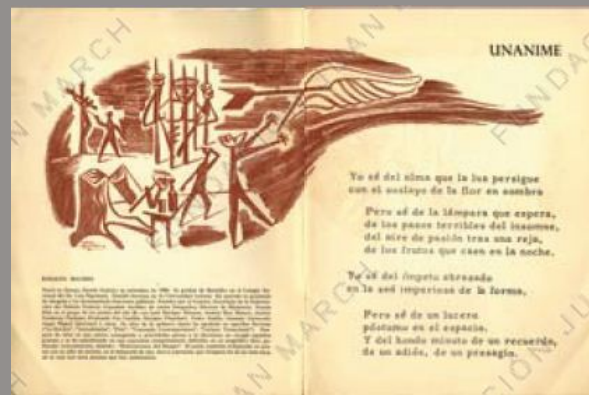
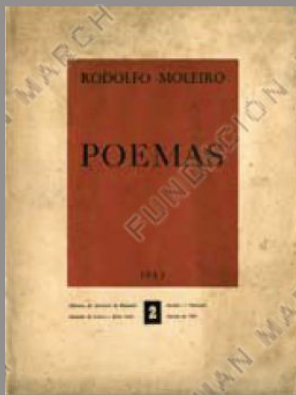
En cualquier caso, lo que interesa resaltar aquí es la posibilidad de apreciar, en las ilustraciones que Cruz-Diez realizó para aquellos volúmenes, el tránsito desde una figuración comprometida con temas sociales hasta una abstracción con cierto énfasis geometrizable, punto de conexión con su serie Signos Vegetales, iniciada en Cataluña a partir de 1954. El abandono definitivo de los afanes figurativos y la nueva voluntad de representación, una búsqueda estética que alcanza la madurez en la filiación al cinetismo, es quizás más evidente en estas ilustraciones -exhibidas ahora por primera vez- que en cualquier otra parte de su producción plástica.

Osbel Suárez



Cat. 24

Arte Aplicado, 1941
Cubierta de Cruz-Diez
Atelier Cruz-Diez



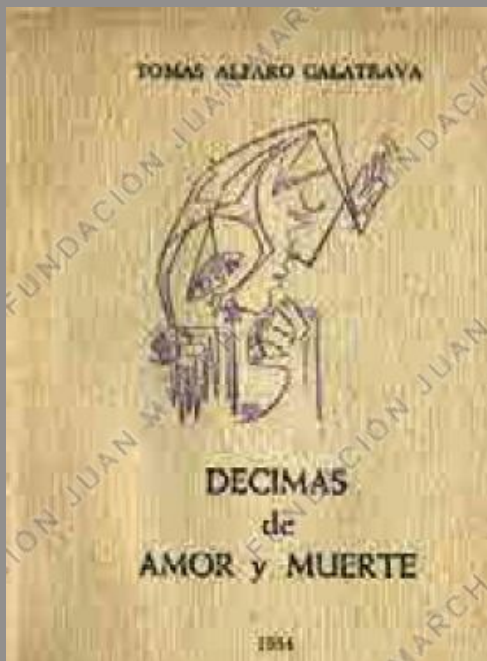
Cat. 25

Rodolfo Moleiro, *Poemas*. Caracas: Ministerio de Educación, 1953.
Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez
Atelier Cruz-Diez

Cat. 26

Vicente Gerbasi, *Círculos del trueno*. Caracas: Ministerio de Educación, 1953. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez





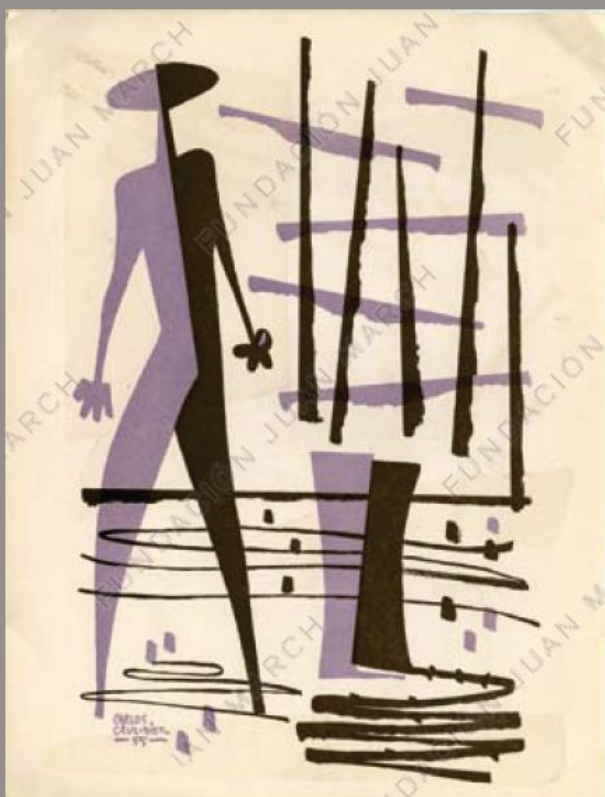
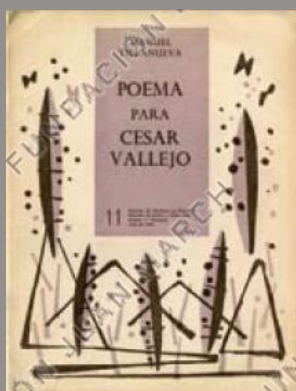
Cat. 28

Tomás Alfaro Calatrava, *Décimas de amor y muerte*. Caracas: Voluntad, 1954.
Viñetas de Cruz-Diez
Atelier Cruz-Diez



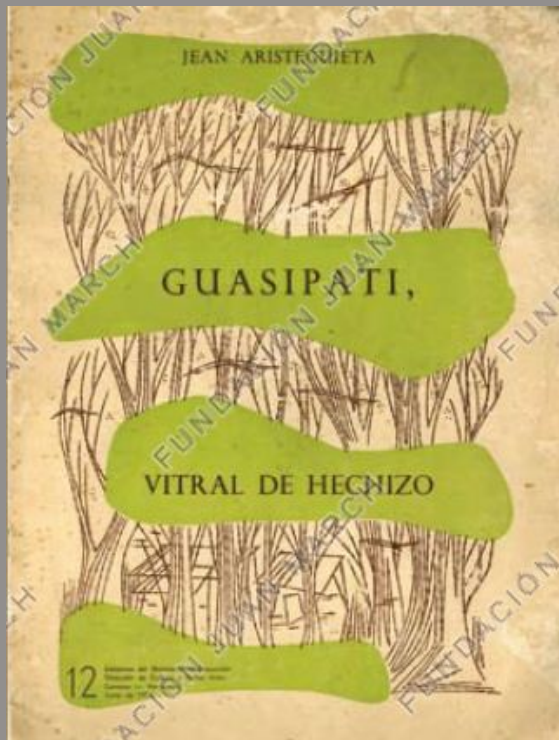
Cat. 27

Félix Amador Núñez, *Poema Filial*. Caracas: Ministerio de Educación, 1953. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez



Cat. 29

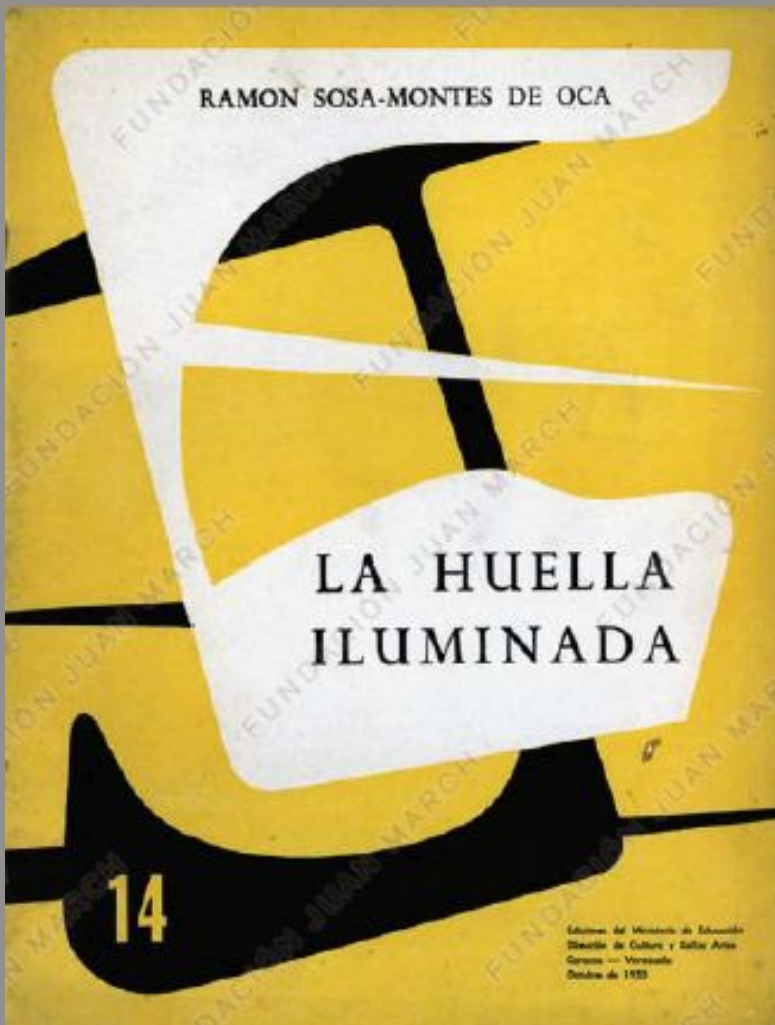
Manuel Villanueva, *Poema para Cesar Vallejo*. Caracas: Ministerio de Educación, 1954.
 Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez
 Atelier Cruz-Diez



Cat. 30

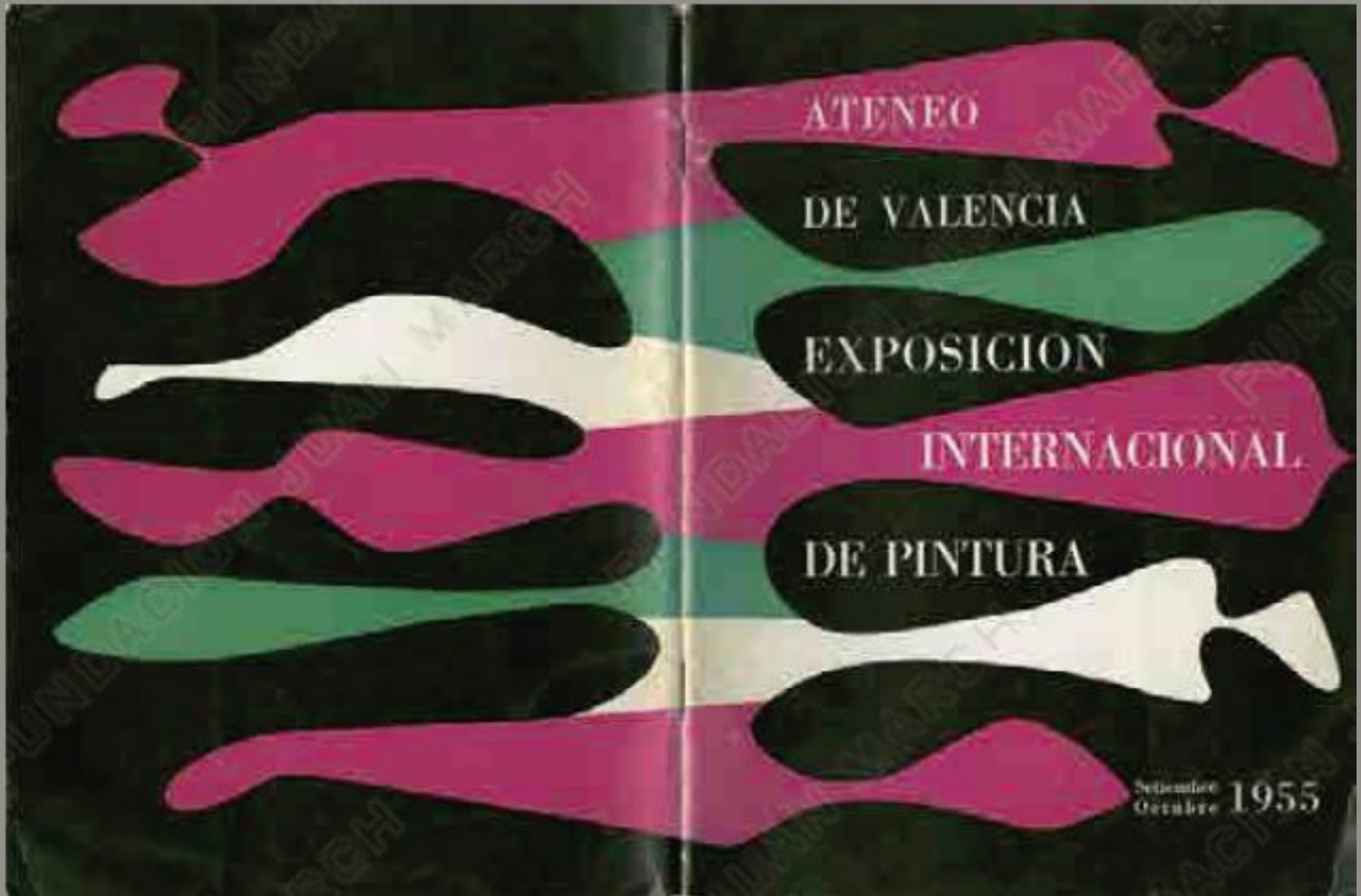
Jean Aristeguieta, *Guasipati, vitral del hechizo*.
 Caracas: Ministerio de Educación, 1955.
 Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez
 Atelier Cruz-Diez





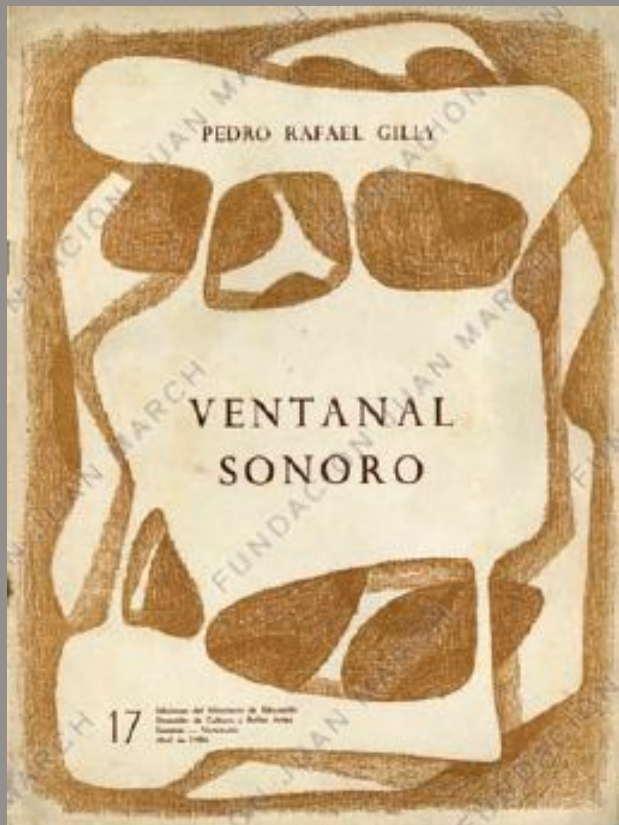
Cat. 31

Ramón Sosa-Montes de Oca, *La huella iluminada*. Caracas: Ministerio de Educación, 1955.
 Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez
 Atelier Cruz-Diez



Cat. 32

*Exposición internacional de pintura. Ateneo de Valencia, 1955. Ilustraciones de Cruz-Diez
Atelier Cruz-Diez*



Cat. 33

Pedro Rafael Gilly, *Ventanal sonoro*. Caracas: Ministerio de Educación, 1956.
Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez
Atelier Cruz-Diez



Cat. 34

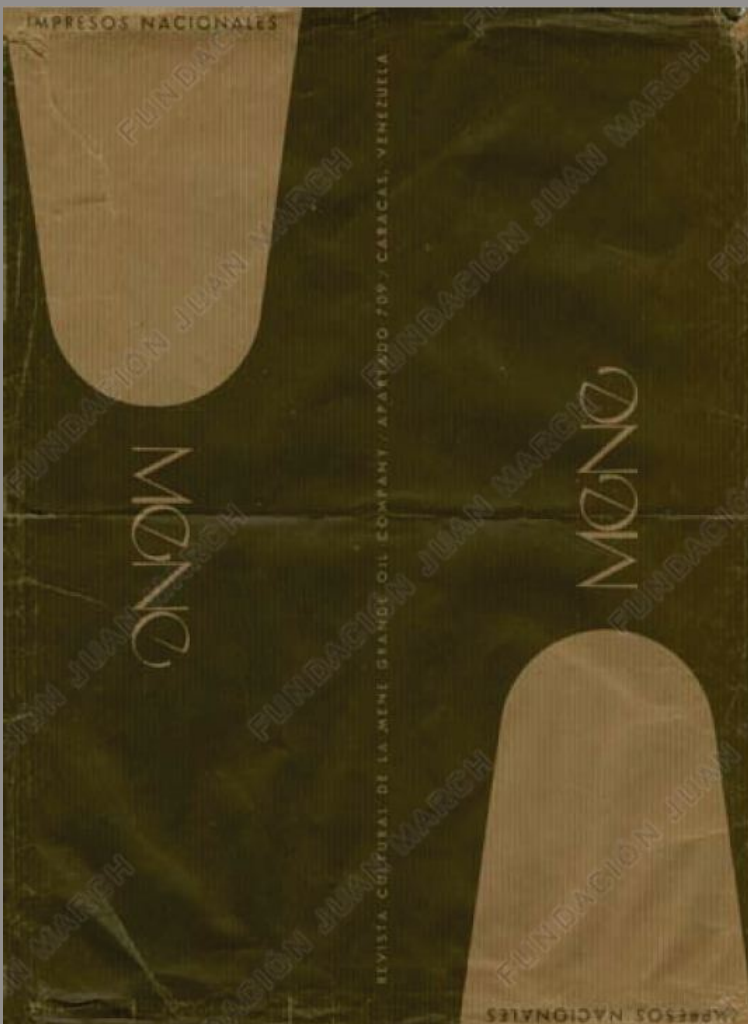
Pablo Neruda, *Todo lleva tu nombre*. Caracas: Ministerio de Educación, 1959. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Díez Atelier Cruz-Díez

Cat. 35

Mene. Revista Cultural de la Mene Grande Oil Company. Caracas, 1962.

Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez

Atelier Cruz-Diez



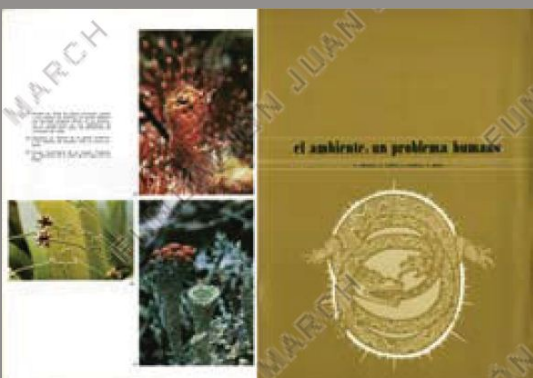
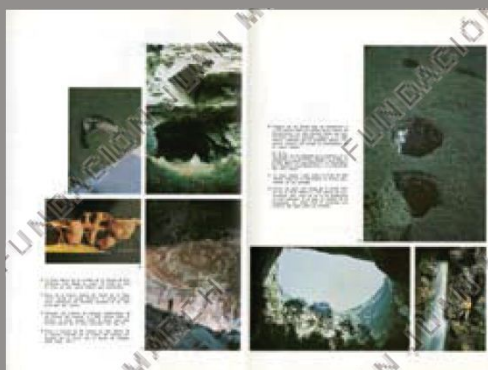


Cat. 36

El farol. La calidad de la vida. Caracas: Creole Petroleum Corporation, 1974.

Dirección artística de Cruz-Diez

Atelier Cruz-Diez



“MI ESTÉ

ES LA EFI

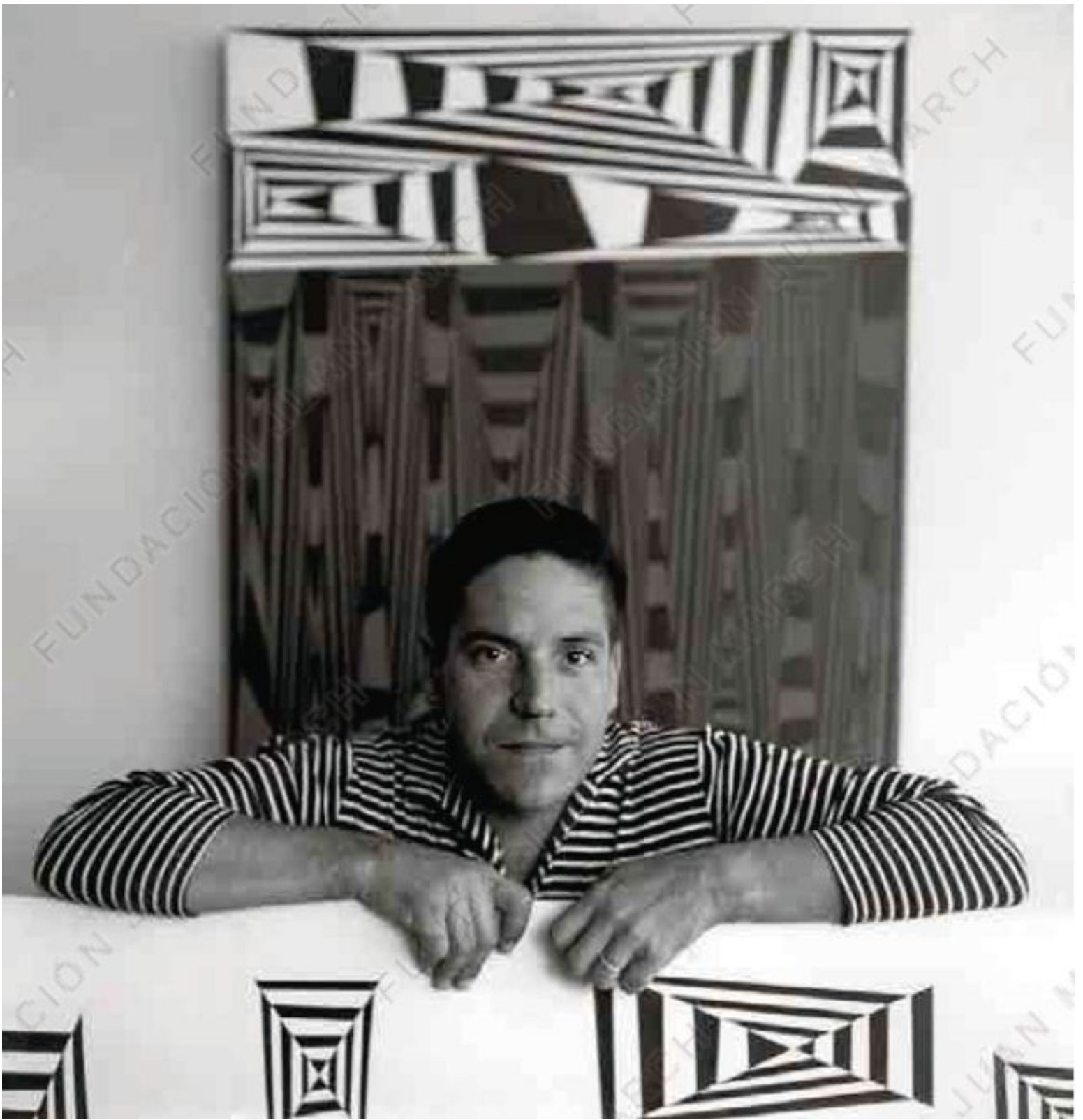
UNA EVID

GLORIA CARNEVALI

ENTREVISTA A CARLOS

TICA CACIA DE ENCIA”

CRUZ-DIEZ



Cruz-Diez en Caracas, 1959

Gloria Carnevali* Hay quienes sostienen que tu obra, en la medida en que se plantea el problema de la luz y de la atmósfera coloreada, es básicamente impresionista. ¿Estarías de acuerdo con esa opinión? ¿Están tus preocupaciones cerca de las de los impresionistas?

Carlos Cruz-Diez *Yo creo que mi obra es coherente con su tiempo y como tal obedece a una secuencia histórica. Toda mi generación ha estado profundamente marcada por el Impresionismo y los movimientos subsiguientes, marcada por la aceleración histórica, producto del cuestionamiento constante de los conceptos que surgen. Esta es una de las grandes diferencias entre la pintura moderna y la pintura del pasado. Pero no es sólo la investigación impresionista lo que está presente en la plataforma conceptual sobre la que construyo mi trabajo, sino también el Suprematismo de Malevich, el Cubismo y las propuestas que en 1920 formula Gabo sobre la integración del movimiento real en la obra de arte. El análisis que hago del planteamiento de los impresionistas y de Malevich me lleva a la conclusión de que en la base de sus propósitos existe algo anómalo, una contradicción que no puede ser resuelta con los medios plásticos que ellos utilizaron. En este sentido, mi obra es consecuencia lógica de la investigación de esas propuestas y, precisamente por serlo, las niega.*

GC Dos preguntas, entonces: ¿qué contradicción ves en la pintura de los impresionistas y de Malevich y en qué sentido es tu obra continuación y negación de la suya?

CD *Los impresionistas se plantearon algo nuevo. Al poner de manifiesto el comportamiento de la luz sobre las cosas, llevaron la pintura a un plano fenomenológico, pero sus mecanismos testimoniales siguieron siendo los mismos de la pintura tradicional.*

La luz –y los colores que origina– crean en el ambiente situaciones inestables, que evolucionan y se transforman continuamente. Transponer esas situaciones que suceden en el tiempo y en el espacio sobre un soporte estable como la tela, origina una contradicción en los propósitos. El reconstruir un paisaje implica un largo proceso de transposición. Mientras observo, saco conclusiones, mezclo los colores en la paleta y los llevo en un gesto sobre la tela, se han sucedido ante mis ojos múltiples estados cromáticos, mutaciones que yo no he podido detener. Así, el deseo de veracidad que mueve a los impresionistas a llevar el caballete a la naturaleza, para enfrentarse a ella en una actitud cuestionadora de los principios de la pintura académica, no logra realmente modificar el mecanismo. Por el contrario, el resultado, podríamos decir, es menos veraz, porque el académico pasaba horas analizando y transponiendo un modelo que no se modificaba, como sí lo hace la luz. Lo que queda de la actitud impresionista es una visión extraordinaria, filtrada a través de la memoria, la subjetividad y la afectividad, pero que no representa la verdadera realidad. Este resultado va a dar origen a una nueva pintura que se desarrollará años más tarde por diferentes caminos. Algo parecido sucede en la obra Blanco sobre blanco de Malevich, en la que el espacio



Cruz-Diez en Masnou, 1955

*Entrevista realizada para el catálogo de la exposición del artista en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, mayo de 1981. Agradecemos a Gloria Carnevali y a Carlos Cruz-Diez su amable autorización para editar esta entrevista en este catálogo.

“Mi aproximación al color no puedo decir que sea puramente instintiva o afectiva. Desde un principio supe que [...] era necesario conocer profundamente el pasado, saber qué habían realizado otros artistas antes que yo en ese dominio y preguntarme si aún podía hacer algo realmente interesante e inédito.”

real mutante está transpuesto a un soporte y a un espacio estables. Es una obra a dos vertientes: una metafísica y otra plástica. La primera no podría materializarse, y la segunda coincide con la de los impresionistas en su contradicción, aunque ambas generan también otros conceptos en el arte. Estas apasionantes contradicciones del deseo inaplazable de querer aprehender lo efímero de la realidad han estimulado mi trabajo, para definirlo bajo un concepto situacional, fenomenológico y no transpositivo.

GC Entrás en la Escuela de Artes Plásticas muy joven, cuando eras casi un niño y bien puede decirse que más de la mitad de tu vida la has dedicado a estudiar el color y a hacer una obra en la que el color es el problema fundamental. ¿Implica esto necesariamente que seas un colorista nato, o tu aproximación al fenómeno cromático es más conceptual que instintiva?

GD *Durante mucho tiempo me he hecho yo mismo esa pregunta. Cuando recuerdo los años que pasé en la Escuela de Artes Plásticas y aquel deseo de pintar que sentía entonces, pienso si el placer de combinar colores no sería la base de mi fascinación por todo lo que implicaba el oficio de pintor. Hubo algo concreto, no obstante, que ha podido influir en el hecho de que me decidiera más tarde a estudiar el color. Siempre cuento esta anécdota, y con ella hago honor a Rafael Ramón González, nuestro profesor de paisaje, por quien sentíamos gran afecto. En esa época salíamos todas las tardes a pintar; una de ellas fuimos al Calvario y allí empecé a pintar una calle, una callecita del Calvario, que pinté de gris, las casas con paredes blancas y la grama verde. Cuando Rafael Ramón vino a revisarme, me dijo: “¿por qué pintas ese asfalto gris? ¿No ves los rosas, los violetas que hay en él? Ese gris no está hecho de blanco y negro. Ve lo que tienes delante de tus ojos...”. Aquello me desconcertó, porque yo no veía ninguno de los colores que él mencionaba, yo lo veía todo gris. Al cabo de una semana, fue como una revelación: descubrí que sí podía ver rosas, violetas, amarillos en esa monotonía gris del asfalto, y que los verdes no eran totalmente verdes, había violetas y azules en ellos. Con el tiempo llegué a comprender que lo que yo hice en el primer intento, y que Rafael Ramón me hizo notar, fue pintar el color cultural, convencional. Lo que él me sugirió que hiciera era una experiencia típicamente impresionista: matizar las superficies, enriquecerlas, volverlas jugosas. No se trataba de que aquellos colores estuviesen realmente allí, sino de inventar el color, visionarlo interiormente, magnificar cromáticamente las cosas. A partir de esa experiencia empecé a pintar los grises con todos los colores, hasta lograr una tonalidad general que se pareciera al gris; y el cielo ya no era azul, sino verde y ocre, y así con el resto. Comprendí, en resumidas cuentas, que el color era un pretexto para la invención. El sentirme ciego cuando me dijeron “mira los colores”, me motivó y me preocupó durante mucho tiempo. Pero mi aproximación al color no puedo decir que sea puramente instintiva o afectiva. Desde un principio supe que, para construir una plataforma de trabajo que diera validez a una investigación sobre el color, era necesario conocer profundamente el pasado, saber qué habían realizado otros artistas antes que yo en ese dominio y preguntarme si aún podía hacer algo realmente interesante e inédito.*

GC ¿Y a qué conclusiones llegas?

GD *A la conclusión de que, si bien el color ha estado siempre*

presente en la pintura, no siempre ha cumplido los mismos propósitos. Los artistas del pasado y del presente lo han utilizado en situaciones muy distintas, pero en todas ellas el color está planteado como concepto de estabilidad y permanencia de un testimonio coloreado.

GC ¿En qué situaciones, por ejemplo?

GD Después de muchos años de reflexión he llegado a distinguir nueve de estas situaciones; no digo que sean las únicas, son las que yo he podido encontrar, y para mí diferencian claramente los propósitos de los artistas en distintas épocas. En ciertos casos, por ejemplo, el color ha sido un simple auxiliar de la expresión bidimensional, junto con el dibujo, la perspectiva, la composición, la temática y el claroscuro. Mientras la forma ha tenido un papel preponderante, ha sido acompañante de la forma, y ésta es la concepción común que del color se tiene, como algo que se pone dentro de otra cosa. En el arte abstracto, en la obra de Albers y Vasarely, se encuentran relaciones de forma-color que se equilibran y refuerzan entre sí. Si alguien quiere pintar un árbol, y para ello utiliza el verde y el marrón, esos colores no están plasmados sobre la tela como un hecho cromático, sino que han servido para trasladar a las dos dimensiones del lienzo el árbol real del paisaje; por lo tanto, la intención del artista ha sido utilizarlo como auxiliar en la transposición de la naturaleza. En una manzana de Cézanne, el color construye el aparente volumen y da testimonio de todos los matices y reflejos que la luz genera sobre ella, es lo que narra un estado de cosas. En la Edad Media, en el Renacimiento y en la obra de artistas contemporáneos como Herbin, el color responde a rigurosos sistemas de símbolos, representando realidades ajenas a su naturaleza. Delacroix y los impresionistas, al yuxtaponer tonos contrastados, hacen vibrar la superficie. A veces los colores se colocan en puntos estratégicos para animar el espacio pictórico, como en el arte abstracto. Y, por último, desde Tintoretto al Tachismo, el color también ha sido usado con el propósito de provocar una textura, como algo matérico en sí. Pero, como digo, en todas estas situaciones, el color forma parte de algo estático y permanente, que se fija sobre un soporte de una vez por todas. En ninguno de esos planteamientos vi que se tratara de hacer evidente el color como una situación inestable, en continua transformación.

GC ¿Eso sería lo inédito que tú aportas, la idea del color mutante?

GD Es la manera en que yo he podido codificar el fenómeno cromático en su situación de inestabilidad; algo que es más viejo que el hombre mismo, porque se trata de la luz, algo que no puede serle ajeno, puesto que yo me baso en su propia fisiología para mostrarlo. Cuando yo abordo el estudio del color, soy consciente de que no puedo desarrollar una obra basada en ideas simples y aisladas. Necesito algo más coherente, más amplio. Un concepto que se convierta en el núcleo primordial de toda mi investigación: el color como una situación evolutiva en el espacio y en el tiempo, como una situación real y no transpuesta.

GC ¿Ese concepto-núcleo no lleva implícitos otros sub-conceptos, llamémoslos así, que necesariamente vayan emparejados con él?

GD Una situación mutante de color no puede suceder sino en el tiempo y en el espacio, y, por lo tanto, la evidencia de un espacio real forma parte también de mi obra. La idea de mis Cromosaturaciones, por ejemplo, materializa el espacio coloreado. Uno vive continuamente inmerso, sin advertirlo, en un espacio como el que yo sugiero. Cualquier habitante de Caracas puede ver, entre las cinco y las siete de la tarde, cómo la ciudad se convierte en un espectáculo cromático de gran belleza, cómo el color cambia de minuto en minuto, por efecto de la difracción de la luz solar, del viento y de la humedad. Pero la gente no lo ve. Yo lo señalo, con medios esquemáticos, para que vuelva a descubrirse. ¿Es que alguien, hoy en día, vuelve los ojos para mirar el firmamento? ¿Te imaginas cómo sería el espectáculo del Universo, de noche, cuando las ciudades eran oscuras y la única luz provenía del espacio sideral? El problema es que en este momento, el concepto va más allá de sus posibilidades físicas de realización. Para hacer patente el color en el espacio tengo que recurrir a medios simples, espacios coloreados con lámparas eléctricas, pero la idea original es mostrar el espacio sin el soporte, sin ninguno de los recursos a los que tengo que someterme actualmente. Cuando las matemáticas y la ciencia logren dominar los campos magnéticos estaremos en condiciones de proyectar en el espacio volúmenes de color, y la gente podrá percibirlos, vivirlos.

GC ¿El problema de generar un espacio real se te plantea como consecuencia necesaria del otro, o es algo que por sí mismo se constituye en un problema plástico?

GD Una de las cosas que, dada la evolución de las ideas, considero fundamental en el arte de mi época es la posibilidad de integrar en la obra el tiempo y el espacio reales. Cuando yo viajé a Europa, me impacta enormemente mi primer contacto con Las Meninas, obra que conocía por reproducciones pero a la que no había dado gran importancia, por considerar –erróneamente– a Velázquez como un académico. El enfrentarme a un espacio ficticio tan eficaz que parece penetrable me enseña que ya ese espacio transpuesto, sugerido, había sido llevado a sus máximas consecuencias. La misma reflexión es confirmada por David en el Louvre. Había que buscar nuevas soluciones. Me dedico entonces a ver y analizar a Cézanne, a los cubistas, que nos legan la libertad de destruir y construir el espacio pictórico, dándonos la noción relativa de las cosas. Mondrian propone otra solución, y define el cuadro como un espacio plano, descartando la ambigüedad volumétrica sugerida. Malevich me hace comprender que el espacio está ahí presente para trabajar con él y domesticarlo. Y otra serie de reflexiones que van configurando mi plataforma conceptual de lo que debe ser la pintura.

GC ¿Podría decirse que la destrucción de la forma es también consecuencia necesaria de tu investigación sobre el color en transformación?

GD El problema de la forma es una investigación que emprendo conjuntamente con la del color, y está presente en cada una de mis obras con diferentes soluciones. Pero la “destrucción de la forma” es una seductora y polémica frase que surge en los años 60 y se ha usado un poco a la ligera, sin profundizar mucho en su verdadera significación. No podemos hablar de la destrucción de la forma mientras exista un soporte, pues el

“Mis obras se suceden, se producen en su totalidad cuando el espectador ha realizado ciertos y determinados recorridos frente a ellas en diferentes tiempos y en diferentes condiciones lumínicas.”

soporte en sí es una forma. Ives Klein propone el monocromo, y con ello la destrucción de la forma, pero el soporte del monocromo es en sí una forma bien cuidada, con sus ángulos redondeados... Creo que es más propio y más coherente definir esta meta del arte contemporáneo como desnaturalización de la forma, atomización de la forma, “desmaterialización” o mutación. Estas serían las verdaderas conquistas que hemos logrado los artistas que investigamos sobre este problema. Sólo podríamos hablar de “destrucción de la forma” los que hemos trabajado con la luz, como lo hago en mis Cromosaturaciones, que son espacios vacíos coloreados, sin soporte, sin formas, sin volúmenes ni referencias, y donde lo único significativo es el acontecimiento, la “situación”. En las Fisicromías, en las Inducciones y en las Adiciones Cromáticas la mutación continua y el complejo comportamiento cromático llevan el color al espacio, desligándolo de la significación formal, en un proceso que comienza con el primer paso de la elaboración de la obra. En ellas utilizo el principio tradicional de yuxtaposición de planos coloreados, círculos, cuadrados y rectángulos sin carga afectiva o simbólica, como en el Constructivismo o en el arte abstracto; su presencia obedece simplemente a la mecánica funcional de una obra ligada al fenómeno cromático, el cual se hace más evidente cuando dos planos coloreados se enfrentan. Estos planos, al ser integrados en la obra, van a pasar por diferentes mutaciones, en primer lugar su desnaturalización o fraccionamiento, que los convierte en elementos autónomos de un módulo repetitivo. Yo explico este proceso en Didáctica y dialéctica del color.

GC Permíteme precisar este último punto: existen por lo menos tres nociones que fundamentan tu obra, hasta el punto de que si se contradijera una de ellas, el resultado ya no sería un Cruz-Diez. Me explico: no puede haber una obra de Cruz-Diez en la que el color no esté propuesto como situación inestable, en la que el espacio real no esté incorporado y en la que las formas tengan una función decorativa o expresiva. ¿De acuerdo? ¿Pero serían estas tres las únicas nociones intocables?

CD Yo agregaría por lo menos dos más, que serían: una dialéctica necesaria entre el espectador y la obra, y las incidencias aleatorias e imprevisibles de la luz. Mis obras se suceden, se producen en su totalidad cuando el espectador ha realizado ciertos y determinados recorridos frente a ellas en diferentes tiempos y en diferentes condiciones lumínicas; además, por supuesto, de asumir todos el movimiento que su instinto lúdico y su capacidad creadora les sugieran. Las Fisicromías, por ejemplo, están pensadas como una situación monocroma que evoluciona, pasando por un espectro muy vasto, hasta llegar de nuevo a otro monocromo; y para que el espectador vea los matices por los que ese color va evolucionando es necesario que él y la luz se desplacen frente a la obra, cumpliendo la relación espacio-tiempo. Sí él no hace eso, no ve mi Fisicromía sino parcialmente.

GC Una nueva dialéctica entre el espectador y la obra sería una noción común al trabajo de muchos artistas cinéticos...

CD Por supuesto: la participación física, activa, del espectador y algunos otros conceptos son una constante que hacen del Cinetismo una tendencia y uno de los movimientos más significativos del arte contemporáneo, pues intenta modificar

las bases mismas de la noción del arte, al igual que lo hicieron el Cubismo, el Constructivismo, el Dadaísmo y el Surrealismo.

GC Antes de adentrarnos en el desarrollo histórico de tu trabajo quisiera que agotáramos el tema de cómo se construye la plataforma conceptual que fundamenta tu obra a partir de la exposición *Fisicromías y color aditivo*, que presentaste en el Museo de Bellas Artes en 1960. La pregunta concreta sería esta: ¿Además de los análisis específicamente pictóricos buscas información sobre el color en otras disciplinas?

CD Digamos que esa plataforma conceptual la integran tres fuentes de información: una de ellas es la historia del arte; otra serían los trabajos de filósofos y científicos que investigaron sobre fenómenos ópticos, sobre teoría de la percepción, sobre la luz y el color; y la tercera estaría constituida por un conocimiento de tipo práctico que obtengo de mi trabajo como tipógrafo, como fotógrafo y como aficionado al cine.

GC ¿Buscas información en esas tres fuentes simultáneamente o se suceden los contenidos unos a otros?

CD Lo primero que hago es analizar la obra de los artistas del pasado. Yo soy pintor, la pintura es mi dominio y es fundamentalmente allí donde voy a centrar el hilo de mi investigación. No sólo estudio la obra pintada de los artistas, leo también lo que ellos han investigado y escrito sobre el color, aunque en principio puede decirse que entre los artistas ha habido poca preocupación conceptual por los problemas de la coloración, con ciertas y contadas excepciones, por supuesto. En el pasado, generalizando, hay dos tendencias sobre el color que preocupan a los artistas, una de carácter artesanal y otra de carácter simbólico o religioso.

GC ¿Qué pintores formarían el grupo de las “contadas excepciones”?

CD Los impresionistas, por supuesto; pero, antes que ellos, Delacroix muestra gran preocupación e interés por la teoría científica del color, por los descubrimientos recientes de Chevreul; más tarde, los escritos de Seurat y Signac sintetizan los logros y fracasos en esa materia de varias generaciones de pintores. Leo también las anotaciones de Delaunay sobre los problemas que su pintura cromática le plantea, las reflexiones de Léger y Del Marle sobre las ciudades monocromas, así como los célebres ensayos de intención pedagógica de Itten en la Bauhaus. La *Interacción del color* de Albers y su Homenaje al cuadrado forman parte igualmente de mis estudios. Albers es el único artista de los últimos tiempos que da soluciones inéditas de pintor al problema de la coloración.

GC ¿Influye la *Interacción del color* de Albers de alguna manera concreta en la obra que vas a desarrollar después?

CD Nunca me han interesado las soluciones plásticas que a determinados problemas han dado otros pintores; si me interesa su obra, es por los conceptos que encierra, por la posibilidad que me brinda de llevar más allá mis propias conclusiones. Albers estudia la interacción de grandes superficies coloreadas, de planos de color que por su proximidad se alteran recíprocamente, y al hacerlo está poniendo especial énfasis en los problemas perceptivos de

la pintura. Ya los impresionistas y los postimpresionistas lo habían insinuado, pero como una cosa más dentro de otra problemática, mientras que en Albers esa problemática adquiere fuerza y autonomía nuevas. En ese sentido me ayuda y me interesa.

GC Dijiste que también te habías dedicado a leer lo que filósofos y literatos habían dicho sobre el color. ¿Por qué?

CD Porque no existe una obra pictórica importante que no esté acompañada de una visión del mundo, de un cuerpo filosófico que de alguna manera la sustente. Aunque luego, con el tiempo, lo que permanezca sea la presencia plástica y no la filosofía. Sentí deseos de saber cuáles habían sido las grandes ideas que sobre el color nos llegaban desde otras disciplinas. Fueron lecturas que me causaron enormes satisfacciones, porque me reafirmaron en lo que ya venía pensando: que el fenómeno cromático es una situación de perenne inestabilidad. Aristóteles, por ejemplo, lo concibe como “una lucha entre la luz y las tinieblas”, como una situación de incesante conflicto, idea que también está presente en Goethe, cuando en su Esbozo de una teoría de los colores dice que “éstos no se producen a menos que haya luz, sombra, claridad y oscuridad”.

GC Goethe reprochaba a Newton que, si bien su teoría cromática era sencilla y fácil de comprender, en su aplicación se luchaba con dificultades insuperables. Auguste Herbin se basa en Goethe y no en Newton al inventar su alfabeto plástico. ¿Cuál de las dos teorías te resulta más útil? ¿O ninguna de las dos afecta significativamente a tu investigación?

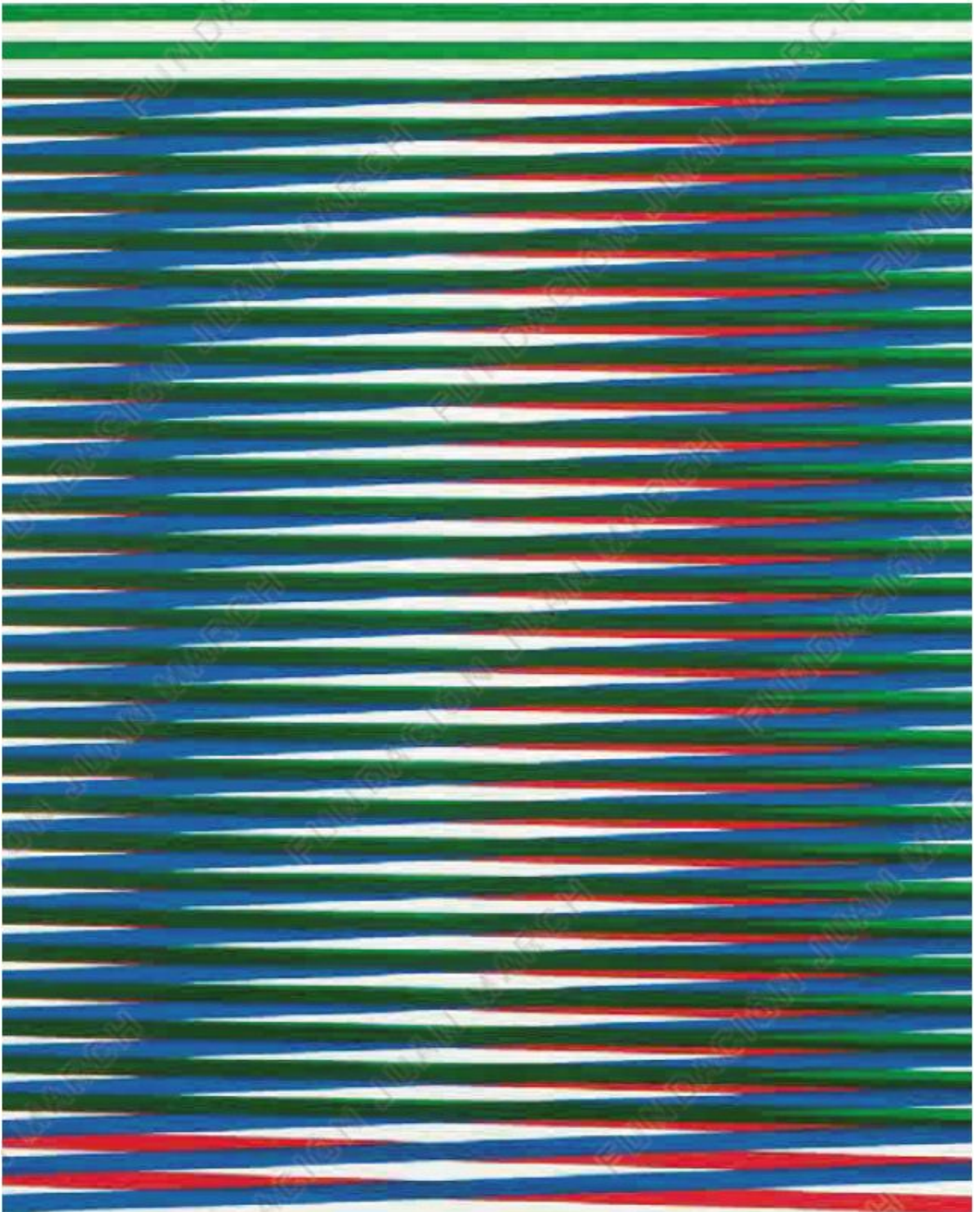
CD La polémica de Goethe con Newton me lleva a estudiar los experimentos de Newton con la luz blanca y todos sus análisis sobre contrastes complementarios y simultáneos. En el momento de leerlos no creo que me hayan afectado de una manera inmediata, pero cuando, años más tarde, en París, cambio el rojo y el verde de mis primeros Colores aditivos por el azul y el negro y veo surgir de su enfrentamiento un fuerte amarillo, estoy en condiciones de comprender que ello es debido a un fenómeno de contraste simultáneo –el amarillo es el complementario del azul– ya estudiado por Newton en su círculo de inducción. Conocer la teoría de Newton me sirve, en este caso, para reconocer un fenómeno aparentemente casual, para estudiarlo, codificarlo y buscarle soluciones que me serán útiles al realizar un nuevo tipo de obra.

GC ¿Quieres decir que leyendo directamente a Newton no se te ocurre la posibilidad de una obra en la que se hicieran patentes los contrastes simultáneos de colores?

CD Mis *Inducciones cromáticas* nacen cuando se unen el concepto, la información, la investigación y, en cierta medida, el azar.

GC ¿Qué obras de otros científicos leíste además de Newton?

CD Me interesaron fundamentalmente los experimentos sobre las interferencias luminosas de Thomas Young y su teoría tricrómica de la visión; él es el primero que afirma que los colores se forman a partir de receptores que captan el azul, el rojo y el verde. Más tarde, en el siglo XIX, Helmholtz reaviva



Fragmento de Couleur additive P.T. (Color aditivo P.T.). París, 1964

**“Lo que a mi me
impresiona y
estimula es
la sencillez de la
experiencia.**

Imaginé la posibilidad de poder trabajar con sólo dos colores, el rojo y el verde, sin ayuda mecánica, sin ayuda eléctrica, simplemente pintando un soporte, y generar a partir de ellos otros colores por síntesis aditiva.”

“No soy científico, no tengo intención de serlo ni tengo la formación para ello. Me interesa adquirir conocimientos y ciertos esquemas conceptuales que me permitan orientar mi trabajo.”

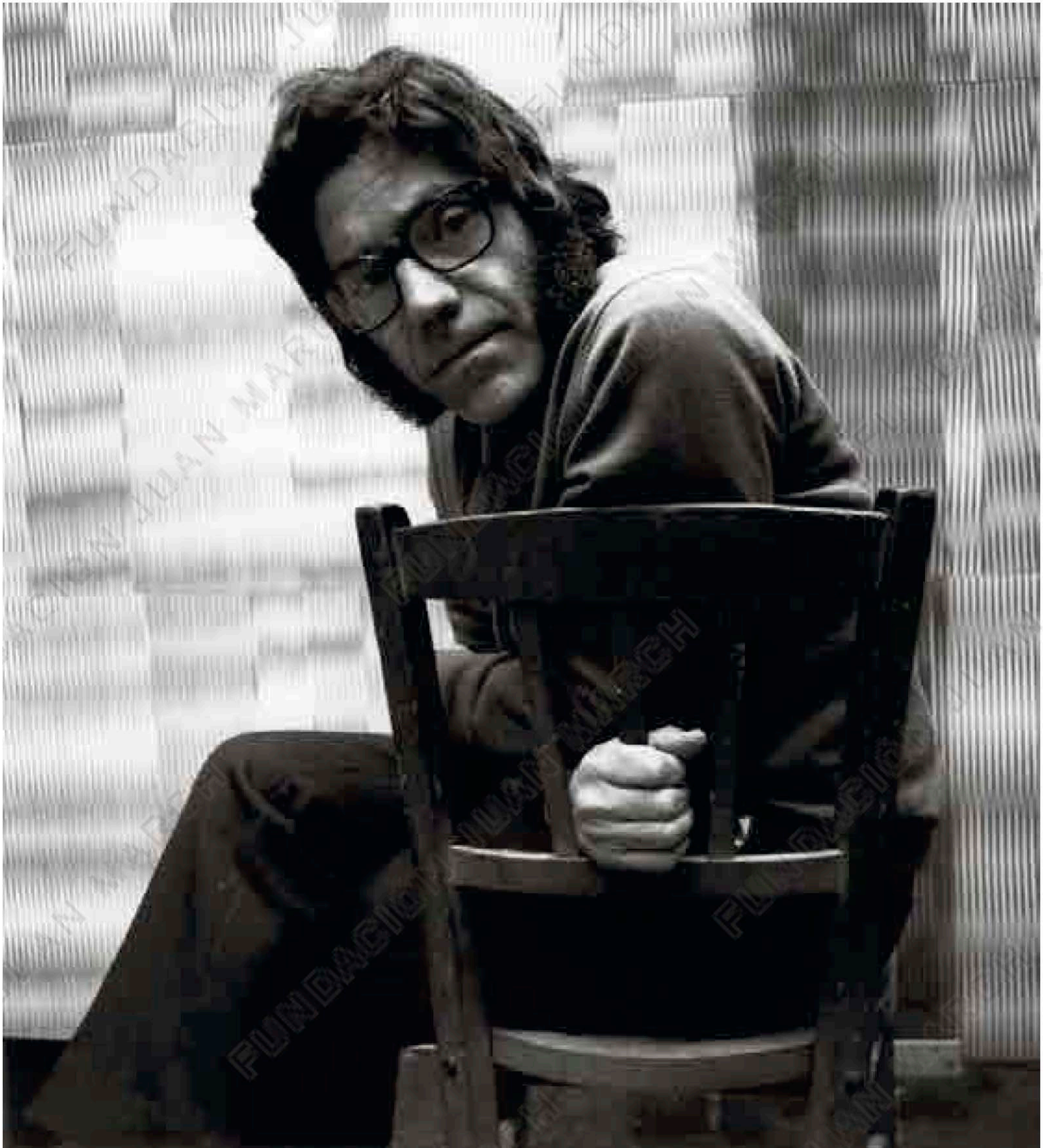
y articula esta teoría diciendo que en la retina hay tres tipos de cromorreceptores que absorben diversas cantidades de rayos rojos, verdes y azules y envían señales al cerebro, donde se combinan para producir los distintos colores; define además el espectro en cuatro bandas coloreadas de violeta, azul, verde y rojo e investiga con los colores rebotados. Por otra parte, leo sobre el experimento que Maxwell realiza en 1860, en el que se basa toda la fotografía moderna en colores, pues logra producir una imagen coloreada mediante síntesis aditiva, mientras que, unos años más tarde, Ducos de Hauron logra hacer lo mismo pero mediante síntesis sustractiva. Las investigaciones de Ramón y Cajal sobre los dos tipos de células receptoras –los conos, que captan los colores, y los bastones, que modulan la intensidad de la luz– son también otro punto importante dentro del complejo de ideas que asimilo entre 1954 y 1959 y que no se refieren tan solo al color, sino también a la percepción y al problema de la luz y su inherencia en el espacio. Pero lo que podría llamar el estímulo final para una aplicación más inmediata de toda esta problemática son las conclusiones que se desprenden del artículo de Edwin Land “Experimentos en la visión del color”, publicado en Scientific American en 1959, y que yo leo en un resumen que de él hacen en otra revista americana.

GC Antes de que se me olvide, ¿tú leíste a Chevreul?

GD Nunca pude conseguir el libro de Chevreul, creo que sencillamente no se había vuelto a editar. Conocía por referencias y por fragmentos publicados sus principales leyes, pero nunca lo leí directamente. Sería bueno aclarar en este punto que cuando investigo lo hago desde la posición del artista, del pintor. Si yo me hubiera dedicado a estudiar a fondo la obra de Newton, los problemas matemáticos de la transmisión de la luz y demás, hoy probablemente sería un físico o un químico y no un pintor. Así que busco información a un cierto nivel, porque no soy científico, no tengo intención de serlo ni tengo la formación para ello. Me interesa adquirir conocimientos y ciertos esquemas conceptuales que me permitan orientar mi trabajo, que es lo que cuenta en última instancia. Porque creo que, a estas alturas de la evolución de las ideas, no hay lugar para el artista ingenuo e intuitivo.

GC De acuerdo. Volvamos entonces a Land.

GD Land describe en su artículo una serie de experimentos, entre los que está una escena creada por la superposición de dos transparencias en blanco y negro –una de ellas proyectada a través de un filtro rojo y la otra sin filtro (es decir, con la luz blanca)– que recrean en el rojo una gama de colores muy similar a los de la escena original. Para producir esas imágenes, la transparencia proyectada a través del filtro rojo ha sido tomada con un filtro rojo y la que se proyecta en luz blanca, con uno verde. Lo que Land esperaba era que la imagen proyectada reprodujera tan sólo rojo, blanco y algunos matices de rosado y, sin embargo, logra un resultado sumamente realista desde el punto de vista cromático, algo muy fiel a la realidad. Pero, independientemente de la importancia que estos experimentos tuviesen para el conocimiento del color, lo que a mí me impresiona y estimula es la sencillez de la experiencia. Imaginé la posibilidad de poder trabajar con sólo dos colores, el rojo y el verde, sin ayuda mecánica, sin ayuda eléctrica, simplemente pintando



Carlos Cruz-Diez en el Atelier de la Rue des Dames. París, 1975. Fotografía de Alfredo Boulton

“Los regresos al pasado sólo se justifican para buscar información y saber qué cosas han sido planteadas, cuáles desarrolladas y cuáles pueden llevarse a ulteriores realizaciones. Lo que no se puede hacer es regresar para repetir, copiar o imitar lo que ya otros han realizado.”

un soporte, y generar a partir de ellos otros colores por síntesis aditiva. La síntesis aditiva es algo muy conocido, presente tanto en la obra de los científicos como de los pintores impresionistas, pero ningún artista se había planteado estudiar el problema –que es eminentemente pictórico– para llevarlo a otras consecuencias como un hecho autónomo. La exposición Fisicromías y color aditivo que presenté en el Museo de Bellas Artes en 1960 tiene como base todas estas reflexiones.

GC A las que se sumaba tu experiencia como grafista, como fotógrafo y director de cine aficionado.

CD *Por aquella época yo hacía fotografía, y sigo haciéndola; leía mucho sobre los procedimientos de reproducción, los filtrajes, la técnica fotográfica y fotomecánica. También me interesaba todo lo que tuviera que ver con la producción de películas, y los diferentes sistemas fílmicos, el de Lumière, el de la Dufay Color, el Technicolor, el Kodachrome y demás. Era una manera de ampliar el compás de mi investigación, leer sobre física del color, fisiología de la visión, e intercambiar opiniones y puntos de vista con otros amigos que tenían información sobre estos temas. Entre ellos estaba Fernando Álvarez, de quien publiqué un párrafo en el texto de introducción al catálogo de mi exposición Fisicromías y color aditivo. Álvarez sabía mucho sobre el uso del color industrial, el color en la televisión y la fotografía; llegó a inventar una lente que podía proyectar en colores películas en blanco y negro; también estaban mis amigos tipógrafos y fotograbadores de Cromotip, Hans Weiss, Segundo Eizmendi y Jaime Catán. Otro de ellos era Sapkowski, que sabía de óptica y era experto en transmisiones televisivas en una época en la que aún no se pensaba instalar la televisión en Venezuela. Por otra parte, el trabajo de tipógrafo y diseñador gráfico me da soluciones prácticas. Desde niño, desde la escuela, he sido tipógrafo y fotógrafo de vocación; sé manejar prensas, una cámara de fotograbado, me fascina la fotomecánica; cuando trabajaba en El Nacional hacía yo mismo mis selecciones de color para las ilustraciones, así fui adquiriendo un conocimiento bastante amplio de todo lo que forma la parte técnica e industrial del color.*

GC ¿Qué soluciones concretas encuentras en las artes gráficas?

CD *Podría decir que la organización mental, la capacidad de trabajo y la manera práctica de materializar las ideas. Te contaré una simple anécdota que me ayudó mucho, son cosas sencillas que uno tiene constantemente ante los ojos pero de las que no toma conciencia sino por azar, porque a veces el azar y la investigación van juntos. Un día, haciendo un folleto sobre la Sinfónica de Nueva York en el que había colocado una página roja frente a una blanca, veo cómo, por efecto de la otra, se colorea fuertemente la página en blanco. Imaginé una posible solución: en lugar de pintar el color sobre un plano que se leyera frontalmente, podía rebatirlo y leerlo indirectamente. El resultado sería mucho más inmaterial, más efímero. Como mi taller estaba en el mismo edificio de Cromotip, pasé a la imprenta y corté cartones de dos milímetros de espesor, los pinté por un lado de verde, de rojo por el otro y los cantos de un solo color. De esta manera nace mi primera Fisicromía, en 1959; la llamé así porque, aunque utilizaba el color químico, el efecto producido era el del color físico, puesto que aquella atmósfera de color que se creaba provenía de la luz. Al fin*

me estaba acercando a lo que desde hacía tiempo buscaba: la presencia de un clima cromático inestable, aleatorio y evolutivo, que se transformara al desplazarme frente a la obra y al cambiar la posición de la fuente luminosa.

GC Tú eres un caso raro dentro de la pintura venezolana, porque, aunque perteneces a la misma generación de los Disidentes y de Soto, tardas casi diez años en incorporarte a la línea de acción que ellos inician en los años 50. Pintas cuadros figurativos hasta 1955, viajas una vez a Europa antes de instalarte allí en el 60 pero no vas a París, donde están los otros sino que te quedas en España, un país que está aún recuperándose de su Guerra Civil... ¿Por qué? ¿Qué te hace actuar de forma tan distinta a tus compañeros?

CD *Todo ello es consecuencia de muchos equívocos y de muchas dudas. Yo decido dedicarme a la pintura aún antes de haber acabado el bachillerato. Cuando, en un momento dado, ese primer entusiasmo se convierte en preocupación consciente, lo primero que me planteo es que vivo inmerso en una sociedad con problemas, que soy venezolano, que mi país está lleno de contradicciones y conflictos y, por lo tanto, yo, como pintor, me siento en la obligación de referir esos problemas. Mis compañeros, por el contrario, comprendieron que, para ser pintor, ante todo hay que “vivir en pintor” y afrontar la pintura: Cézanne, Braque, Picasso, Mondrian eran los problemas a debatir. Mucho más tarde entendí que con un cuadro no podía solucionar un problema laboral o social. Cada mecanismo tiene su especificidad. Pero, en ese momento, a mí me entusiasma mi país, su folklore, su expresión musical, su geografía, su paisaje urbano, y decido que mi pintura debe mostrar todo aquello. Busco información de lo narrativo, de lo anecdótico, en la pintura de los artistas flamencos, en los góticos, en Brueghel; al fin y al cabo, ellos fueron los testigos más eficaces de su tiempo y creo que, haciendo lo mismo, puedo ser yo también pintor y testigo de mi tiempo. El problema, tal y como lo entiendo ahora, es que en realidad no hice un correcto análisis de la pintura de aquellos artistas; me quedé sólo en lo superficial, me dejé fascinar por el aspecto narrativo, detallista y artesanal de su pintura. Pero no me planteé por qué ellos pintaban lo que pintaban, por qué la narrativa fue fundamental para ellos. Si lo hubiese hecho así, habría comprendido que la pintura como testimonio ya no tenía sentido en mi época, puesto que ya habían sido inventados medios más verídicos y eficaces para hacerlo. Habría comprendido que la pintura tiene un desarrollo lógico y los regresos al pasado sólo se justifican para buscar información y saber qué cosas han sido planteadas, cuáles desarrolladas y cuáles pueden llevarse a ulteriores realizaciones. Lo que no se puede hacer es regresar para repetir, copiar o imitar lo que ya otros han realizado en perfecta consonancia con las necesidades de su momento histórico.*

GC ¿Para lograr aquel lujo de detalles en tus cuadros costumbristas pintabas en el lugar mismo o en tu taller?

CD *Iba al lugar, tomaba apuntes o hacía fotos y luego pintaba en el taller. Cuando terminaba me sentía muy deprimido, me parecía pésimo lo que hacía. Admiraba a los compañeros que dibujaban tan bien, Otero, Guevara, Pascual Navarro... pero seguía buscando fuentes de información. Estudié a los*

japoneses, por ejemplo; durante una época di más importancia al gesto, a la pincelada, que a la corrección del dibujo. Abandono los estudios de arte puro en el 42, pero sigo en la escuela estudiando para profesor de arte y me dedico a la publicidad, a la ilustración, al dibujo de historietas; trabajo varios años en el periódico El Nacional y en poco tiempo me veo envuelto en una vida de trabajo intenso mientras mis amigos se marchan a París. Soto me escribe desde allá una carta muy bella en la que me cuenta lo que ha descubierto en Mondrian; Alejandro Otero y Mateo Manauere regresan, descubro los cuadros de Narciso Debourg, lo que habían hecho Miguel Arroyo y Alirio Oramas en la Universidad Central de Venezuela, todo lo que fue Cuatro Muros; me estimula la extraordinaria obra de Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universitaria y la participación de los artistas.

GC ¿Qué fuentes de información tenías, además del contacto con otros compañeros?

CD *Una documentación acorde a lo que llegaba al país. Me había suscrito a varias revistas y tenía una buena biblioteca en formación.*

GC ¿Qué revistas leías?

CD *Recibía Art d’Aujourd’hui, Arts News, Domus, Du, todo lo que llegaba a Venezuela lo compraba o lo hojeaba en la Librería de Moulines en Sabana Grande. Iba cada sábado, religiosamente, a buscarlo.*

GC ¿Sobre qué tipo de arte informaban esas publicaciones?

CD *Sobre arte abstracto en general; era su época, lo que estaba en juego, porque para que un artista encuentre su obra analizada y estudiada en una revista es necesario que transcurran muchos años. Lo mismo sucede con las galerías y los museos; la gente que llegaba de allá, los que no eran pintores, traían una información retrasada, puesto que ellos visitaban las galerías y museos, en los que un pintor expone cuando tiene una obra ya sedimentada. Pero la información última, la que se encuentra en los talleres, en los laboratorios de los artistas, hay que ir a verla personalmente.*

GC ¿Hubo alguna otra lectura sobre arte además de las ya mencionadas sobre el color que haya tenido en esa época especial significación para ti?

CD *Yo decido irme a Europa en 1955, pero antes de partir he leído algunos libros sobre la Bauhaus y Walter Gropius. Me intereso por la idea de que el arte pueda ser incorporado a la arquitectura y comienzo a hacer unos proyectos murales que cambiaban con el paso del sol, producían sombras y eran manipulables. Yo envié esos proyectos al Salón Oficial del 54, la gente comentaba: “Cruz-Diez se volvió abstracto”, pero para mí eso no era una ruptura, sino el resultado necesario y lógico de un proceso que se venía gestando desde hacía varios años.*

GC ¿Por qué cuando decides irte a Europa no piensas en París?

CD *Pienso en París, allí es donde están no sólo mis compañeros de generación sino las generaciones siguientes, Angel Hurtado, Oswaldo Vigas, Omar Carreño, Humberto Jaimes Sánchez,*

“Había tenido lugar la célebre exposición de los primeros trabajos cinéticos de Vasarely, Soto, Agam, Tinguely, Bury, Jacobsen... en la galería Denise René, la cual visito. Pero lo único que puedo ver y me produce gran entusiasmo es la obra cinética de Soto, que no conocía.”

Hugo Batista... Pero al fin decido irme a España con la idea de trasladarme después a Francia. En esos momentos no busco instalarme en Barcelona ni en ninguna otra gran ciudad, sino que me refugio en un pueblo de Cataluña para tener tiempo de pensar, leer y sacar conclusiones.

GC ¿Qué cosas lees entonces?

CD *Leo lo que han escrito los artistas sobre su obra, desde Leonardo hasta Mondrian, pasando por Vantongerloo, Malevich, Moholy Nagy, Van Doesburg y Albers; me interesa mucho lo que ellos piensan. Además me sucedió algo muy interesante: en aquel pueblito de Masnou conozco a dos artistas, el escultor canario Eduardo de Gregorio y el pintor catalán post-cubista Miguel Villa. Hicimos una gran amistad y nos reuníamos prácticamente todas las tardes en el café del pueblo a hablar y discutir sobre el arte y los artistas. No hablábamos sino de eso. Me parecía extraordinario que ellos pudieran vivir de su oficio, mientras que yo en Caracas tenía que hacer tantas cosas que no eran exactamente la pintura para mantener a mi familia. Yo me sabía limitado y creo que toda obra es consecuencia del conocimiento profundo de tus limitaciones. Tenía 33 años, nada de lo que había hecho hasta entonces me satisfacía, pero aún podía recomenzar. Durante mucho tiempo me inquietó saber por qué en ciertas épocas sólo se hablaba de determinados pintores, cuando en realidad había muchos de la misma calidad y a veces hasta mejores. Contemporáneos a Goya y Velázquez había centenares. ¿Por qué Picasso? ¿Por qué Mondrian solamente, habiendo como hay tantos otros pintores? Aunque ahora resulte ingenua esta reflexión, en aquella época fue clave en mi desarrollo. Yo había heredado de la academia que lo importante era pintar bien, ser un buen pintor. Uno no se planteaba que el artista tenía que ser un inventor, que cada cual tenía que encontrar su propio lenguaje e inventar la pintura. Lo que uno hacía en términos generales era estar alerta a las nuevas corrientes, mejorar o desarrollar esas ideas con mayor o menor talento, con más o menos habilidad. La calidad de la obra debía estar dentro de los niveles estéticos conocidos y no se la calificaba como arte si no existía en ella una referencia a lo establecido, a lo aceptado. El entender que el arte era invención y que yo tenía que encontrar mi propio lenguaje fue el verdadero punto de partida para la construcción de mi obra.*

GC ¿Piensas que hay un desfase entre lo que piensas y lo que pintas en ese período?

CD *Cuando yo llego a España con la experiencia de los murales manipulables que había hecho en Caracas, traigo el propósito de seguir investigando con nuevos materiales para deshacerme definitivamente del lienzo y del óleo. Pero España tenía grandes problemas sociales y era difícil conseguir algo distinto a los materiales tradicionales del pintor. Regreso, pues, al plano y pinto unas estructuras de aspecto vegetal que llamo Parénquimas y Ritmos vegetales. Ya en estos cuadros está presente el problema de la vibración del color, pero la estructura, la mecánica de cómo presentar el color en situación de inestabilidad, no había sido resuelta todavía.*

GC ¿Tú consideras las Parénquimas y Ritmos vegetales obras abstractas?

GD *No te olvides de que yo tengo sobre mis espaldas una larga tradición académica de figuración y naturalismo. Si adopto esas formas orgánicas es porque aún creo que no podemos separarnos definitivamente de la representación de la naturaleza. Pero lo importante para mí es que logro una inestabilidad en el plano, un determinado relieve virtual a base de colores fuertemente contrastados.*

GC Viajas varias veces a París durante ese año. ¿Ves algo allí que te impacte de manera especial?

GD *En ese año había tenido lugar la célebre exposición de los primeros trabajos cinéticos de Vasarely, Soto, Agam, Tinguely, Bury, Jacobsen... en la galería Denise René, la cual visito. Pero lo único que puedo ver y me produce gran entusiasmo es la obra cinética de Soto, que no conocía. El constatar que él estaba en vías de inventar y desarrollar su propio lenguaje me produjo una gran alegría y un gran optimismo, pues me confirmaba que aquél era el rumbo correcto a seguir: lo que tenía que hacer cada uno era profundizar en su propia individualidad y su propia investigación. Pero, paralelamente a un desarrollo individual, sigue preocupándome el arte a escala social, la idea de que éste tiene que llegarle a un gran número de personas, y no quedarse solamente en la intimidad del coleccionista. Ahora me interesaba la posibilidad de participar en la arquitectura, y con esas ideas regreso a Venezuela. Hablo con varios arquitectos, con Julián Ferris, con Fruto Vivas, pero el país aún no estaba preparado para eso, y ellos no tenían posibilidad de aplicar esas propuestas. La Ciudad Universitaria era, en ese sentido, un caso único. Tuve que volver de nuevo, para sobrevivir, a los trabajos gráficos; instalo el Estudio de Artes Visuales y sigo mi investigación –que ya era un proyecto definido de investigación plástica– con gran disciplina. Es entonces cuando empiezo a depurar mi lenguaje, a buscar, dentro de las múltiples posibilidades que tiene la imperfección del ojo y la ambigüedad de la visión, algo que fuera verdaderamente interesante e inédito. Todas esas inquietudes me conducen a encontrar, en el año 1959, el modo de materializar la evidencia de la transformación cromática, base de mi trabajo posterior.*

GC En 1960 presentas, en el Museo de Bellas Artes de Caracas, los primeros resultados concretos de toda esa reflexión, y casi inmediatamente después regresas a Europa. ¿Qué influye esta vez en tu decisión de dejar Venezuela?

GD *Mi primera Exposición de Fisicromías y color aditivo en el Museo de Bellas Artes fue recibida con una total apatía, pero yo era consciente de que había encontrado, al fin, una plataforma de trabajo con inmensas posibilidades de desarrollo, y si yo había llegado a esas conclusiones sobre el color aquí en Caracas, era muy posible que otros artistas en otras partes del mundo hubiesen llegado por otros caminos a las mismas conclusiones. Tuve miedo de que un esfuerzo tan grande pudiera perderse, si otro artista presentaba esas ideas antes que yo en un lugar más receptivo. Entonces decido dejar Venezuela en agosto de 1960. En 27 días desmonto mi Estudio de Artes Visuales, mi casa, vendo todas mis pertenencias y me marcho para instalarme definitivamente en París.*

GC ¿Con qué panorama cultural te encuentras allí?

GD *Yo llego muy optimista, pero me encuentro ante un clima casi tan apático a mis ideas como Caracas, pues las tendencias imperantes en ese momento eran el Tachismo y el Informalismo; Fautrier, Tàpies, Hartung eran las grandes vedettes. Sólo en la galería Denise René tenían refugio otras ideas. Simultáneamente, nuevas propuestas contrarias a la tendencia imperante germinaban en los talleres de los artistas.*

GC ¿Qué propuestas?

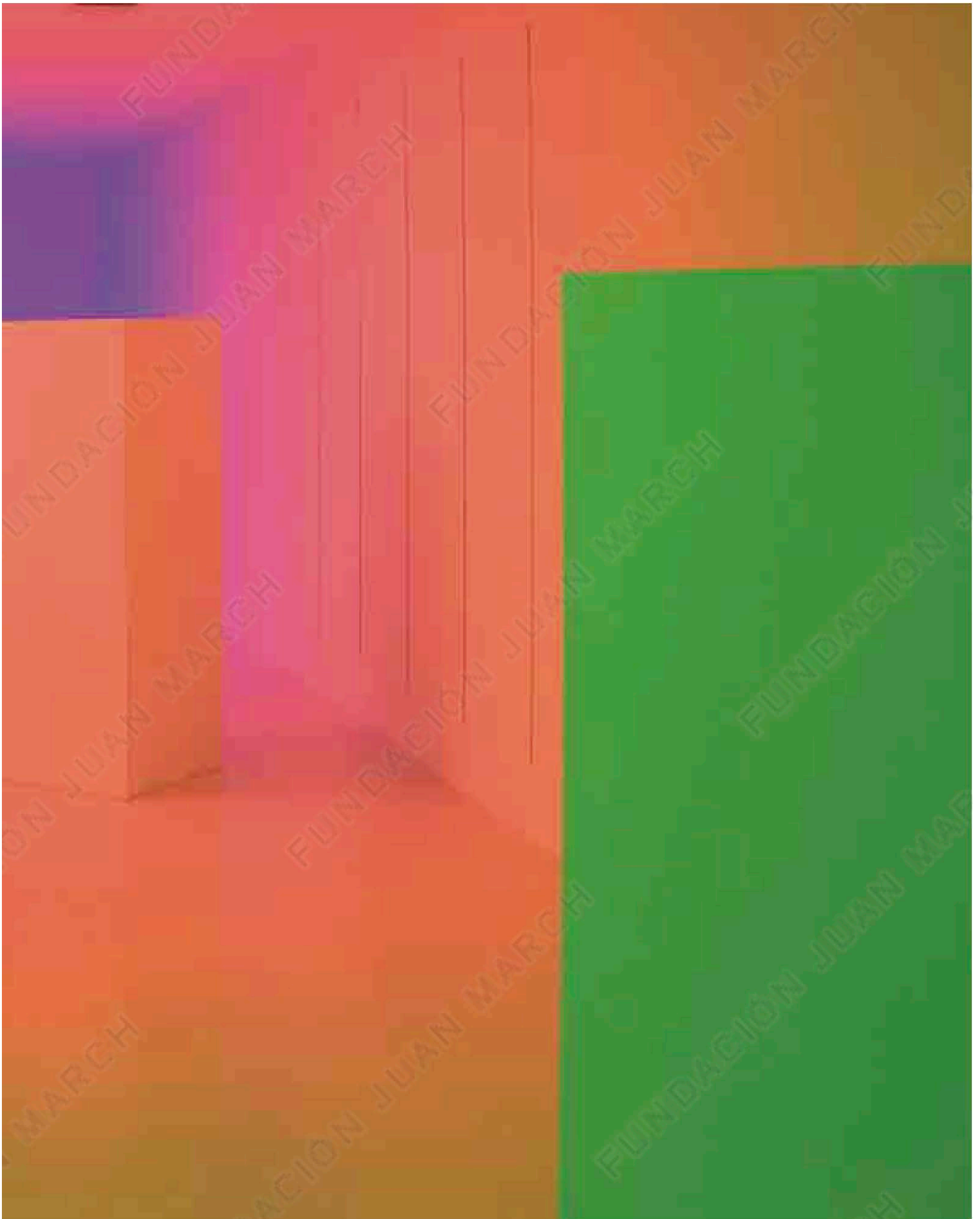
GD *Como yo, que llego con mi investigación sobre el color, otros artistas se planteaban propuestas sobre el arte colectivo, el fin del artista romántico, el arte programado, el arte en la calle, la incorporación del movimiento a la obra de arte, el cambio de dialéctica entre el espectador y la obra, la participación lúdica como obra de arte, la fenomenología como fuente de investigación plástica, la integración de la electrónica, la mecánica, la cibernética y otras conquistas tecnológicas e industriales en la obra de arte, todos en una posición de rechazo a la última actitud romántica de la pintura de caballete, representada por el Informalismo. Esos artistas y yo formamos parte más tarde de un movimiento que ingenuamente se dio en llamar Nouvelle Tendance. Es un nombre que heredamos del título de la primera gran exposición que se hace de la obra de más de cincuenta artistas en el Museo de Zagreb en 1963.*

GC ¿Cómo entras en contacto con todos esos artistas?

GD *Gracias a la facilidad de comunicación que caracteriza a París y a la vieja amistad con Soto, que fue muy generoso conmigo al presentarme a sus amigos y galeristas, al igual que Aimée Batisttini, fui conociendo a muchos artistas que pensaban como yo en cambiar las cosas. Julio Le Parc, Francisco Sobrino, François Morellet, Yvaral y Joel Stein, vinieron recién llegado yo, a proponerme trabajar en la fundación del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), invitación que decliné porque no creía en el trabajo de grupo a la manera en que ellos lo planteaban; seguimos, no obstante, en permanente contacto en la preparación, participación y animación de exposiciones y manifestaciones en toda Europa que aglutinaban el trabajo y la investigación de nuestra tendencia. Denise René, que ya había lanzado en el año 55 la histórica exposición Le Mouvement, se interesa y nos incorpora a su galería.*

GC ¿Los artistas de la Nouvelle Tendance se reunían con frecuencia?

GD *Nos reuníamos con cierta frecuencia. A veces llegaban a París grupos de artistas de otros países y aquello era motivo para encontrarnos en algún taller o en algún café, entre ellos el taller del Groupe de Recherche d'Art Visuel. En esas reuniones se debatían los antecedentes que habían creado ese espíritu investigador, se analizaban y se cuestionaban nuestras obras y las de otros artistas, no con ánimo de demolerlas sino con el propósito de radicalizar los conceptos, en un esfuerzo colectivo por dismantelar de una vez todo el andamiaje del arte tradicional, que daba vueltas sobre un mismo eje sin abrir nuevas vías; y ya existían las bases para un nuevo vocabulario en la obra de arte, con elementos y circunstancias de nuestra época. Se invitaba a los artistas más*



Cromosaturación. Exposición Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America, The Museum of Fine Arts, Houston, 2008

“Yo uso el color atendiendo a su eficacia, selecciono los colores que generan conflictos entre sí, produciendo un efecto más violento y perceptible de color cambiante.”

“Había que borrar toda huella sentimental o romántica. La obra debía ser precisa, definida, una lectura clara y simple del problema perceptivo propuesto. Se consideraba importante que la obra fuese un experimento riguroso, matemático, programado, como una de las maneras de evitar caer en lo ya realizado por los movimientos precedentes.”

jóvenes a aportar nuevas ideas y conceptos y a todos los que de una manera u otra hubiesen contribuido a la estructuración de un nuevo lenguaje. Se convino, entre otras cosas, que era el artista quien debía definir su obra y escribir sobre ella. Los catálogos de las exposiciones eran escritos por los propios artistas y ésta es una de las razones por las que pocos críticos se han interesado en este movimiento, con la excepción de Umbró Apolonio, Umberto Eco, Jean Clay, Frank Popper, Cyril Barret y Guy Brett. La apatía y el desinterés de los críticos por el Cinetismo se explica quizás también porque paralelamente surge en los Estados Unidos el Pop Art, mucho más cerca de los cánones tradicionales, más fácil de analizar y, además, campo propicio para la literatura.

GC ¿Podrías especificar qué tipo de análisis crítico hacíais de las obras de los demás y de las propias?

CD *Se intentaba sobre todo que no estuviesen cerca del Surrealismo, del Informalismo, del Constructivismo, del arte abstracto ni de su mecánica compositiva y expresiva. Había que borrar toda huella sentimental o romántica. La obra debía ser precisa, definida, una lectura clara y simple del problema perceptivo propuesto. Se consideraba importante que la obra fuese un experimento riguroso, matemático, programado, como una de las maneras de evitar caer en lo ya realizado por los movimientos precedentes.*

GC ¿Este deseo de cambio radical del lenguaje plástico no vendría a ser en realidad una de las características del arte del siglo XX?

CD *Podríamos decir que este deseo de cambiar radicalmente el lenguaje plástico comienza a finales de siglo, sigue latente en las obras aisladas de Gabo, Moholy Nagy, Duchamp y Calder y se acelera al final del arte abstracto, para explotar en un movimiento coherente entre 1955 y 1965, bajo lo que se dio en llamar Cinetismo, Op Art, Environnement. Ya en 1951 artistas de distintas nacionalidades, entre ellos algunos de los venezolanos que trabajaban en París, como Soto, Debourg, Guevara, Carreño y Valera, realizaban investigaciones con las matemáticas, el arte serial y la obra transformable. Unos dos años más tarde, entre 1957 y 1958, surgen también en España, Italia, Alemania y Francia, grupos de investigación plástica que tienen como propósito establecer las bases de un nuevo lenguaje. Sería oportuno señalar aquí la masiva participación de los artistas venezolanos en la renovación del lenguaje no figurativo del arte contemporáneo, sobre todo si se compara con el resto de América Latina. Mencionar solamente a Soto, Alejandro Otero, Debourg, Omar Carreño, Guevara Moreno, Mateo Manaure, Juvenal Ravelo, Francisco Salazar, Asdrúbal Colmenares y Víctor Lucena me hace injusto, pues la lista es mucho más numerosa.*

GC Además del encuentro con artistas que tienen preocupaciones plásticas afines a las tuyas, ¿el hecho de vivir en París influye de alguna otra manera en tu obra?

CD *Una gran fuente de desarrollo para mi obra son los nuevos materiales industriales que allí consigo y que me ayudan a desarrollar algunas de las soluciones concretas que voy encontrando en mi trabajo. El material puede convertirse en elemento clave en determinadas circunstancias, así como*



Carlos Cruz-Diez con el periodista Abilio Suárez. Caracas, enero 1960

“A mí lo que me interesa por encima de todo es la eficacia de lo que quiero hacer ver. Mi “estética”, en pocas palabras, la resumo como la eficacia de una evidencia. [...] Ya Maurice Denis se refería a este fenómeno al decir que un centímetro cuadrado de verde sobre un plano rojo era más importante que un metro cuadrado de verde sin contraste alguno.”

también las dificultades técnicas de toda índole pueden conducir la investigación hacia nuevos resultados. Las Fisicromías, por ejemplo: comencé haciéndolas con cartón, luego combiné plástico, cartón y madera y actualmente son ensamblajes de aluminio, acrílico, acero inoxidable y otros materiales.

GC Tus talleres de París y de Caracas están llenos de máquinas de toda índole. ¿Esto se debe a que esos materiales industriales, antes de ser incorporados a tus obras deben pasar por un largo proceso de transformación?

CD *Para llevar a cabo mi trabajo no sólo he tenido que volcarme en problemas mecánicos, problemas de diseño y comportamiento de materiales, sino que también he tenido que inventar máquinas y útiles que me facilitarían la labor. Cuando comencé a realizar las primeras Fisicromías surgieron problemas de acabado, de empleo de tiempo, de imperfecciones en los efectos deseados. Me vi obligado entonces a enfocar de otra manera la materialización de mis ideas. Siempre que surge una nueva posibilidad tengo que encarar el problema globalmente. Preparar la infraestructura para modificar los materiales que me proporciona el mercado y que, como tales, no son útiles a mis propósitos. Tengo que transformarlos y eso requiere su estudio y la concepción de un método para su empleo, incluyendo la utilería. Un pintor de caballete encuentra el lienzo y los pigmentos ya listos, no tiene sino que ir a comprarlos. Mis máquinas y mis útiles serían lo mismo que para un pintor su paleta y sus pinceles. En mi taller encontrarás máquinas especiales para imprimir en serigrafía los módulos, para cortar y plegar las cintas de aluminio, para abrir los troqueles a cada lado, para pintarlas con un mínimo de pintura y alta precisión... A veces me resultan unas máquinas muy divertidas; un amigo mío dice que yo hago máquinas antiguas con materiales modernos. Cuanto más elaborada es la fabricación, cuanto más perfecto es el desarrollo del proceso, menos se ven las dificultades que mis obras conllevan. Y eso es lo que me interesa: el espectador no debe percibir sino el espectáculo del color transformándose. Si yo no hubiera procedido así, los defectos serían más evidentes que los efectos. Por otra parte, problemas de distinta índole surgen en las obras de participación en la arquitectura con la utilización y búsqueda de materiales que puedan ser utilizados en lugares públicos bajo el rigor de la intemperie. Esas limitaciones agudizan la imaginación y conducen a nuevos resultados.*

GC Antes me decías que los materiales podían modificar el concepto de una obra, ¿querrías ponerme un ejemplo concreto en tu trabajo?

CD *Precisamente de eso estábamos hablando. Fíjate que cuando yo cambio en mis Fisicromías la banda de cartón coloreado por un módulo plegado en U, en vez de una línea aislada obtengo un plano estrecho sobre el que puedo imprimir no sólo líneas paralelas sino también diagonales. En cada módulo tengo la posibilidad de utilizar una gama de mayor alcance y producir un efecto de interferencia.*

GC ¿Siempre estás en condiciones de prever y controlar todo lo que sucede con los climas cromáticos en tus Fisicromías?

GD Puedo prever hasta cierto punto lo que va a suceder, pero la cantidad de modificaciones que se producirán entre las líneas de color, más la dosificación que una diagonal oscura impone a ese campo de color aditivo –haciendo que algunas líneas de color vibren o se apaguen según aparezcan o desaparezcan detrás de ella–, sumado al color rebotado por las bandas laterales de aluminio reflectante o pintado, crean una situación cromática tan compleja, que siempre hay alguna sorpresa reservada para mí. Son fenómenos que de antemano no veo, sino que imagino, al igual que un músico imagina en su oído interno determinados acordes, determinadas calidades de sonidos; cuando el acorde real suena en sus oídos es cuando él sabe si su imaginación y la realidad estaban en consonancia o si le esperaban sorpresas agradables o desagradables. Esas sorpresas son lo que yo aprovecho para hacer nuevas obras, para ampliar y mejorar mi plataforma de trabajo una vez que las he analizado, racionalizado y estructurado. De no ser así se quedarían en simples casualidades, terminarían en sí mismas, serían una sola obra sin continuidad.

GC Me gustaría que nos acercáramos como con lupa a una cualquiera de tus Fisicromías en la que utilizas el recurso de la diagonal, porque quiero que expliques más detalladamente en qué consiste la dosificación que esta diagonal impone a las líneas paralelas de cada banda. ¿La diagonal tiene necesariamente que ser negra?

GD Podría ser de otro color, pero yo las uso negras porque así el efecto es más evidente y a mí lo que me interesa por encima de todo es la eficacia de lo que quiero hacer ver. Mi “estética”, en pocas palabras, la resumo como la eficacia de una evidencia. Pero volviendo al mecanismo de la diagonal: he podido constatar, a lo largo de años de experiencia, que la vibración de un color está en razón inversa a su superficie. Ya Maurice Denis se refería a este fenómeno al decir que un centímetro cuadrado de verde sobre un plano rojo era más importante que un metro cuadrado de verde sin contraste alguno. Cuando a una banda en la que hay cuatro líneas de colores distintos en estado crítico de contacto le superpongo una diagonal, lo que estoy haciendo en realidad es imprimir a esa polémica constante entre los cuatro colores una línea interferente que la hace más dinámica y más compleja aún. Por ejemplo, tomemos lo que sucede entre una línea azul, una anaranjada y su diagonal: conforme la línea oblicua cubre el naranja, éste se vuelve más luminoso, puesto que su superficie se reduce; y, al volverse más activo, influye a su vez en el azul, modificándolo, apagándolo; pero la diagonal continúa su curso, deja libre el naranja y comienza a dosificar el azul, que paulatinamente brilla con más intensidad, alterando al compañero que ahora vibra menos. Estamos considerando el caso de dos líneas de color, pero en cada banda hay cuatro, que varían a lo largo según la distribución que haga de las superficies coloreadas. Pero, como decía, a esto tienes que sumar el efecto de ocultamiento que cada relieve lateral reflectante, de color opaco o transparente, tiene sobre esas cuatro líneas de color aditivo dosificadas por una diagonal. Además, agrega a ese resultado cualquier posible cambio en la dirección e intensidad de la fuente luminosa, porque cada obra mía es una especie de trampa de luz, que se modifica conforme varía la luz que incide en ella.

GC ¿Por qué no acercamos un poco más la lupa “al efecto de

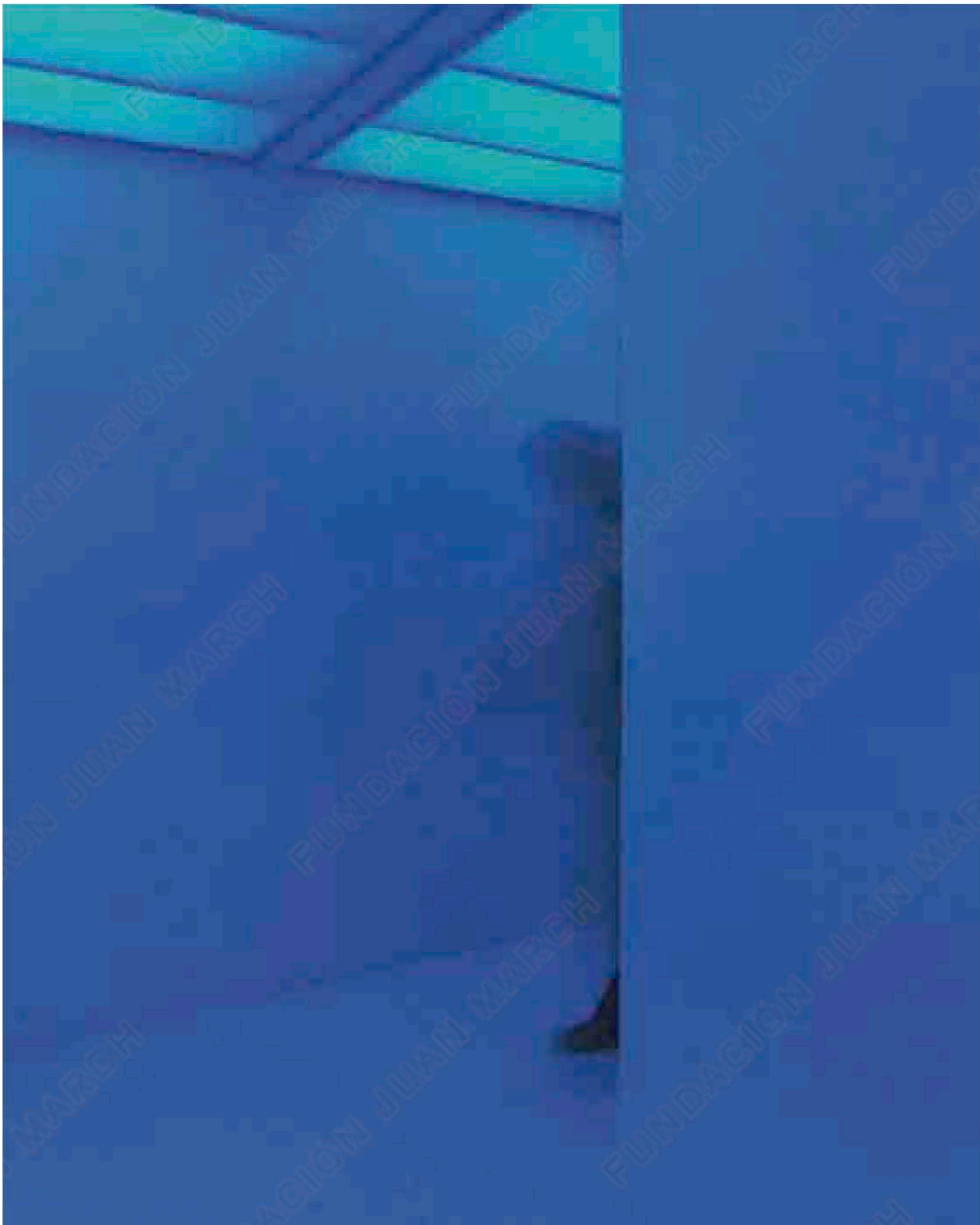
ocultamiento” que cada relieve lateral tiene sobre una banda de cuatro colores aditivos?

GD Cada estructura lateral es un plano vertical monocromo que, dependiendo de la posición de quien perciba la obra, oculta parte de lo que está impreso en los elementos horizontales. Veamos de nuevo un ejemplo concreto: tenemos una banda con cuatro líneas de colores distintos, azul, verde, rojo y ocre, en ese orden, y una estructura lateral gris. Visto desde la situación del límite izquierdo, yo percibo solamente un plano monocromo gris. Al desplazarme hacia la derecha veo que ese plano gris comienza a teñirse de azul, puesto que el lateral me está descubriendo la línea azul, antes oculta tras su superficie; cuanto mayor es mi desplazamiento, más azul se vuelve el gris, hasta que entra en el compás de mi visión la línea siguiente de color, la verde; a partir de ese momento, el azul y el verde modifican conjuntamente el gris, pero la calidad de la modificación dependerá de la superficie de uno y otro que yo vea; en un cierto instante el verde puede superar al azul y se verá un verde azulado; pero si sucede lo contrario, y el azul surge en su plenitud, tendríamos un azul verdoso, por el principio que ya mencionamos de que la intensidad de un color está en razón inversa de su superficie. La situación cromática se barajará entre el gris, el azul y el verde hasta que el rojo haga su aparición, modificando al gris, al azul y al verde a su vez... Si me desplazara de derecha a izquierda, el gris se teñiría de ocre primero, luego el rojo modificaría ese clima gris-ocre y la dosificación se haría en sentido contrario. Cuando el espectador se coloca de frente, se da el fenómeno de la visión completa, puesto que la mirada domina la totalidad de las líneas coloreadas.

GC Las estructuras laterales las haces de acero pulido, de aluminio pintado y de plexiglás coloreado transparente. En los tres casos se trata de superficies brillantes. ¿Por qué? ¿De qué manera influye ese brillo en el aspecto global de la obra?

GD La estructura lateral refleja las líneas de cada banda y además se refleja ella misma en las que le siguen a ambos lados, creando así un aire coloreado que flota sobre las líneas impresas e influye en la percepción que el espectador pueda tener de ellas. Esta presencia simultánea de la imagen real y de la imagen virtual reflejada en la superficie brillante, crea a su vez otro efecto muy especial relacionado con los fenómenos de la doble visión y producido por lo crítico del foco del ojo humano: en su incapacidad de determinar claramente cuáles son las líneas del fondo y cuáles las reflejadas, el ojo lee esa confusión como una situación vidriosa, de transparencia, como si se tratara de dos planos distintos y el plano de fondo no estuviese atrás, sino adelante. Todas estas relaciones cromáticas y espaciales hacen de cualquier Fisicromía una metamorfosis complejísima. Cada canal, cada banda estrecha es un mundo fascinante: imagina lo que se produce cuando hay sesenta de ellos, todos aunados en la creación de una atmósfera de color. Son fenómenos de una gran finura, de una gran sutileza, pero, como vivimos en un mundo basto, lleno de sensaciones violentas, bombardeado por la televisión a color y por el universo polícromo de la publicidad y falto precisamente de sutileza y de finura, esas cosas casi no se perciben.

GC Ya hablamos de que tu aproximación al color tenía una vertiente afectiva y una vertiente analítica. ¿Cómo influye eso concretamente a la hora de planificar una obra?



Cromosaturación. XXXV Biennale di Venezia. Pabellón de Venezuela. Venecia, 1970

“Cualquier habitante de Caracas puede ver, entre las cinco y las siete de la tarde, cómo la ciudad se convierte en un espectáculo cromático de gran belleza, cómo el color cambia de minuto en minuto, por efecto de la difracción de la luz solar, del viento y de la humedad. Pero la gente no lo ve.

**Yo lo señalo,
con medios
esquemáticos,
para que vuelva
a descubrirse.”**

“En casi todas mis obras hay superficies de color que me satisfacen profundamente y otras que me dejan indiferente, pero conservo las que no me gustan porque sin su presencia no se pondría en juego la dinámica de la obra, lo que yo quiero decir.”

CD *Yo uso el color atendiendo a su eficacia, selecciono los colores que generan conflictos entre sí, produciendo un efecto más violento y perceptible de color cambiante. Por eso utilizo líneas estrechas, porque mi experiencia me ha permitido detectar que, en estado crítico de contacto, los colores polemizan, vibran, se absorben y se apagan mutuamente de una manera mucho más incisiva que si estuviesen distribuidos como grandes planos de color uniforme. Una investigación paralela a todo lo que ya hemos mencionado sería precisamente la de encontrar cuáles son los colores más eficaces y asociarlos unos con otros; porque no se trata simplemente de ir permutando los 56 o más colores con los que yo trabajo sin que intervengan otros criterios selectivos. Tengo que decidirme por ciertas armonías, por ciertas gamas y combinaciones y esa decisión está determinada por dos cosas: una programación estricta y funcional, y mi propia sensibilidad. Pues aunque rechazo el gusto personal por disciplina de investigación, no puedo escapar al hecho de que sienta predilección por determinados colores. Los pintores se definen por su gama, las gamas de Cézanne o de Van Gogh son inconfundibles, hay azules que no puede haberlos pintado sino Picasso, y yo, al igual que todo pintor, tengo inclinación afectiva hacia ciertos tonos a pesar de la programación rigurosa que me he propuesto.*

GC ¿Podrías incorporar en tu obra colores que te desagraden?

CD *En casi todas mis obras hay superficies de color que me satisfacen profundamente y otras que me dejan indiferente, pero conservo las que no me gustan porque sin su presencia no se pondría en juego la dinámica de la obra, lo que yo quiero decir.*

GC ¿Has llegado a destruir obras que no te hayan satisfecho?

CD *Cuando permuto los colores sin preocuparme de otra cosa que no sea su programación puede suceder que el hecho mutante del color no se produzca y la obra no responda a mis exigencias de eficacia. Entonces la elimino.*

GC ¿Trabajas con todos los colores del espectro?

CD *Con todos los colores del espectro hasta un sexto grado, aproximadamente. Un grado viene a ser la degradación que cada color sufre por la mezcla con el blanco, el negro u otro color.*

GC ¿Dirías tú que es práctica común entre los artistas buscar la mayor cantidad de resultados con un mínimo de recursos? En otras palabras, ¿existe una ley no escrita que induce a los artistas a elaborar su lenguaje en los términos de mayor simplicidad?

CD *Eso depende de la personalidad de cada artista, es algo que pertenece al campo de lo afectivo, de lo anímico: hay artistas que tienen un temperamento barroco y otros que tienen un temperamento de síntesis, pero eso no afecta al resultado, la eficacia de la obra, que es lo que cuenta.*

GC ¿De qué tendencia anímica crees ser tú?

CD *Cualquier idea tiene múltiples versiones y múltiples*

posibilidades de realización. Mi mecánica consiste en comenzar por lo más complicado para llegar a lo más simple. Descarto una a una las distintas posibilidades y selecciono aquellas que creo serán más eficaces una vez materializadas.

GC Déjame ponerte un ejemplo: hablábamos de que una Fisicromía era una situación monocroma que evolucionaba hacia otro monocromo. ¿No podrías pensar en hacer una Fisicromía en la cual, en vez de haber un solo color que evoluciona, hubiese dos o tres?

CD Una Fisicromía es ya algo extremadamente complejo; si la complicas innecesariamente la obra se anula o se traiciona a sí misma.

GC Las palabras “científico”, “investigación” y otras similares irrumpen con cierta frecuencia en tu discurso, cargadas de un sentido altamente positivo. ¿Denota esto tu posición frente al factor científico y tecnológico dentro de la sociedad en que vives?

CD La ciencia y la tecnología han sido los grandes impactos de este siglo, para bien o para mal, según distintas opiniones. Hay artistas que rechazan ese impacto y crean un arte de cuestionamiento, hay otros que lo aceptan y ven en la ciencia el futuro de la humanidad, algo que inexorablemente nos llevará a modificar el curso de la historia. Yo me inscribiría ciertamente en este segundo grupo.

GC ¿No eres entonces de los que opinan que el desarrollo tecnológico y científico lleve implícita la posibilidad de autodestrucción por parte del hombre?

CD No, yo no creo eso. Si algo hay que permanece en este mundo, es el espíritu de conservación del ser humano. El ser humano no se destruirá, ni destruirá su entorno; no por bondad, sino por un sentido de elemental prudencia que su propio interés y su deseo de sobrevivir le dictan. La deshumanización de la máquina fue un tema tan en boga hace un tiempo y sin embargo la mecanización le ha resuelto al hombre infinidad de problemas y no lo ha destruido. La informática, la telemática, que están ya rindiendo sus servicios, modificarán profundamente nuestro futuro inmediato.

GC ¿Tú crees entonces que vamos hacia un mundo mejor?

CD Sí, ¿por qué no habría de creerlo?

GC ¿Y en qué te basas para creerlo?

CD Lo detecto en la información que a diario recibo sobre lo que sucede en el mundo, en las lecturas que hago, en la reflexión que mi propia experiencia y mis conocimientos de la historia me permiten hacer sobre el pasado. Creo que lo fundamental, lo verdaderamente esencial en el hombre no ha variado en el transcurso de su historia; han variado las circunstancias, los contextos culturales, todo aquello que caracteriza las distintas generaciones. Pero el hombre, como parte que es del universo, busca dentro de éste un sentido, un estado de equilibrio, que está íntimamente relacionado con el instinto de conservación que mencionaba hace un momento.

Cada generación se cree dueña de la verdad absoluta y es lógico que así sea, pero si las comparas unas con otras te darás cuenta de que en todas hay un proceso de avance y de eterno retorno. Lo fundamental no varía: simplemente oscilamos entre una crisis y otra en busca del equilibrio. La humanidad se desarrolla ineluctablemente hacia su mejor término aunque la línea de avance sea imperfecta...

GC Supongamos que la historia del arte es un subconjunto de la historia global de la humanidad. ¿Se vería también afectada por el mismo proceso de avance ineluctable aunque imperfecto hacia su mejor término?

CD También. La historia de la pintura ha avanzado haciendo zigzag, pero la línea resultante nunca dio marcha atrás.

GC ¿Cómo caracterizarías tú ese “ir hacia adelante”? ¿Implica esa concepción de la historia del arte que existe un desarrollo lógico, y por lo tanto único, de las ideas plásticas? ¿Que existe una línea de vanguardia a seguir si se quiere pertenecer legítimamente a la historia de los que han hecho aportaciones fundamentales a la pintura?

CD Permíteme dar un pequeño rodeo para contestar estas preguntas. En la historia de la pintura he podido detectar tres variables que entran en juego según las circunstancias. Una de ellas es la invención específicamente plástica; otra es la tendencia que tiene el artista a expresar su personalidad y la tercera ha sido la búsqueda de una comunicación directa por medio de la representación. Los mecanismos mediante los que los pintores trataron de representar el mundo tuvieron un desarrollo constante, continuo, y su avance alcanzó la máxima perfección a finales del siglo pasado, en la obra de Ingres, Géricault y David. Los otros dos factores, en cambio, sufrieron a veces desapariciones y menoscabos, supeditados como estaban al servicio de lo testimonial. En el Renacimiento brillaron los tres con igual fuerza, durante el período manierista continúa el perfeccionamiento del código representativo, pero se detiene la invención estrictamente pictórica, etc. Ahora bien, al terminar el período testimonial de la pintura en el siglo XIX, cuando surgen medios mucho más idóneos que ella para reproducir con fidelidad el mundo manifestado, el artista comprende que ésta ha adquirido al fin su verdadero sentido, que es el de la pura invención, el de una comunicación basada en la capacidad de cada individuo de renovar continuamente las ideas sobre la pintura. En cuanto a la posibilidad de que la pintura haya podido tener un desarrollo distinto al que tuvo, a mí me resulta difícil concebirla, puesto que mi obra se inscribe en ese proceso. Encontrar una salida distinta al color –a un componente básico de la pintura del que tan pocos artistas se habían ocupado– era algo que a mí, que llevaba veinte años buscando la verdad en el arte, se me imponía como algo necesario, lógico, coherente con su desarrollo. Yo encontré algunas soluciones dentro del programa de investigación que me propuse, lo cual no quiere decir que otros artistas no hayan planteado o no planteen en el futuro otros programas de investigación y otras soluciones distintas a las mías. Desde otro punto de vista, pienso que los factores que han determinado la precisa evolución de la pintura han sido de tan diversa índole que quizás si alguno hubiese estado ausente, la situación se habría planteado de otra manera...

“En determinadas circunstancias los artistas cumplen una especie de función profética, adelantándose en varias generaciones a su tiempo e incorporando variables que hasta entonces nadie había soñado como posibles.”

GC ¿Factores de qué índole?

CD *Se me ocurren al menos tres; unos serían los factores de tipo externo, circunstancial, como son los de orden político, económico, social, cultural...; otro factor lo constituiría la presencia de las obras mismas y el cúmulo de planteamientos plásticos que encierran; por último, habría que considerar la capacidad individual de los artistas para reaccionar de una manera creativa frente a esos estímulos externos e internos al desarrollo de la pintura. Me pregunto si el Cubismo hubiera visto la luz de no estar presentes en el ambiente cultural de la época todas aquellas ideas sobre la visión relativa de las cosas, o el Surrealismo si Freud no hubiese escrito su obra. Para que el Cinetismo se diera como movimiento fue preciso que el desarrollo de la ciencia y las matemáticas nos demostraran lo efímero que es nuestro mundo. No pintamos como los góticos porque ya no vivimos volcados hacia lo eterno: nuestro mundo contemporáneo es inexorablemente efímero.*

GC Dentro de tu propio programa de investigación ¿piensas que podrían agotarse los problemas a resolver?

CD *Desde que inicié mi trabajo bajo el concepto de color mutante he ido encontrando diversas soluciones plásticas que he incorporado en distintos tipos de obra. Cada una de ellas ha generado nuevos problemas, cuyo grado de complejidad ha ido en aumento. Hasta 1963, por ejemplo, la transformación de los climas cromáticos en mis obras no se daba sino por desplazamiento de la luz y del espectador y por ciertas características fisiológicas de la visión humana. Bajo el mismo postulado de enriquecer la dialéctica entre el espectador y la obra surge la posibilidad de la integración mecánica y de la manipulación. Hay obras que no se cumplen si no se las manipula o se juega con ellas y el motor es un medio tan idóneo como cualquier otro para lograr una mejor comunicación. También influyen en este proceso factores externos a la propia lógica de la investigación, como es el surgimiento de toda una nueva tecnología, de nuevos materiales, etc. En este momento la electrónica me brinda posibilidades de acción y me abre un campo problemático que no estaba presente en las obras anteriores.*

GC ¿Haces evaluaciones del alcance de tu propia obra?

CD *Es lógico que, si me he planteado la profesión de pintor como la de una permanente investigación, mantenga una actitud de revisión constante frente a mi trabajo anterior. Lo hago porque en cada obra realizada puede haber quedado algo que se constituya en motivación para otros puntos de partida. También mantengo una posición de alerta frente a mi obra, a otro nivel, y es en la evaluación de la eficacia de la comunicación que se da entre ella y quien la percibe. El hecho de poder constatar, precisar, explicar incluso la recepción del mensaje por parte del espectador ha sido siempre una guía y un punto de referencia para mí.*

GC ¿Cómo concibes el papel del artista contemporáneo en la sociedad? ¿Qué funciones cumple en ella, en qué medida está su obra vinculada a las preocupaciones fundamentales del ser humano?

CD *Existe una tendencia a exigir de los artistas un compromiso*

a ultranza con las inquietudes e inconformidades de su época, compromiso en que se ve envuelta su obra, pues se pretende que sea un pronunciamiento sobre aspectos no específicos de la pintura. Al Cinetismo se le ha criticado que vuelve la espalda al aspecto social del hombre, que se queda en niveles simplemente ópticos, sensoriales, o lúdicos. Pero yo me pregunto qué gana una sociedad con el hecho de que sus artistas narren en imágenes los sucesos que en ella acaecen, deteniendo al hacerla el desarrollo natural de las ideas pictóricas y regresando a planteamientos que ya Géricault había superado en la Balsa de la Medusa. Esas imágenes no revivirán a los muertos ni liberarán a los oprimidos por quienes detentan el poder; en cambio, causan un grave daño a la historia del hombre, al echar hacia atrás todo el avance conceptual de la pintura, que no tiene nada que ver con la militancia política. Se puede ser un gran revolucionario político y un gran reaccionario en materia de arte. El vínculo entre artista y sociedad es mucho menos inmediato que eso. El artista es un individuo con especial sensibilidad para detectar las ideas determinantes de su época. Se nutre de distintas fuentes de información, lanza sus tentáculos hacia diversas disciplinas, no para incorporar a su obra de manera directa y simplista los datos recabados, sino para procesarlos, mediarlos y convertirlos en una preocupación que tome cuerpo dentro de su propio dominio. En determinadas circunstancias los artistas cumplen una especie de función profética, adelantándose en varias generaciones a su tiempo e incorporando variables que hasta entonces nadie había soñado como posibles.

GC ¿Consideras que la investigación de los fenómenos cromáticos responde en alguna medida a inquietudes fundamentales de nuestra época?

CD Es una posible inquietud dentro de toda una orquestación de actividades asumidas por el hombre y que al hombre le interesan. Todo, en cierta medida, es importante, y nada lo es sólo de manera absoluta. Lo plástico forma parte de un contexto cultural, del deseo de superación del hombre y de algo vivo y evolutivo como es la sociedad. El color es un mundo dinámico, inestable, semejante en eso al hombre, que es un ser en continuo proceso de transformación. Pero si la investigación sobre el color mutante tiene algún interés humanístico es gracias a lo que pueda aportar en el dominio específicamente pictórico, en relación con el despertar de la sensibilidad y la aprehensión del mundo y con los fenómenos de la percepción en general.

GC Sugerías antes algo sobre lo que te voy a preguntar ahora, y me gustaría que te extendieras más sobre ello. Al plantear el color como algo que no puede jamás ser aprehendido en su totalidad, ¿no estás insinuando de alguna manera la inaprehensibilidad de cualquier otro fenómeno de la naturaleza?

CD Cuando yo muestro en mi obra que el color no puede ser aceptado como algo definitivo, cuando demuestro que ese clima cromático no es totalmente rojo –pues puede transformarse en cualquier otro clima de color–, estoy insinuando de una manera plástica que el mundo que nos rodea tiene la misma condición de ese rojo no absoluto. El medio plástico tiene muchas sutilezas que tocan diferentes niveles de sensibilidad y es por eso por lo que es didáctico también en múltiples sentidos.

GC No es común oír decir a un artista que su obra es didáctica. ¿Qué connotación concreta tiene para ti esa palabra?

CD La del diccionario: el arte de enseñar, de revelar situaciones no contempladas como posibles. La obra de arte puede alcanzar altos niveles de complejidad sin dejar por ello de ser didáctica. Toda la pintura del Renacimiento, por ejemplo, a pesar de la riqueza de sus manifestaciones, muestra de forma extraordinariamente coherente algo que Europa había perdido desde la época grecorromana: la capacidad de ver belleza en la naturaleza y en el hombre. Mi trabajo obedece a las mismas coordenadas del arte de todos los tiempos. Es didáctico porque revela al hombre estados de cosas que él, por desinterés o incapacidad, no percibe. Al hacerlo, automáticamente se convierte en voz de alerta contra el adormecimiento de las capacidades perceptivas.

GC ¿Esa función didáctica no cobraría su verdadera significación social estando al alcance de un mayor número de personas en obras integradas en la arquitectura?

CD Yo prefiero no hablar de “integración” pues es un término que se presta a muchos equívocos. La arquitectura y las artes plásticas colisionan en sus fines: uno es eminentemente útil –en el buen sentido de la palabra– y el otro tiende a satisfacer necesidades más espirituales del hombre. Prefiero referirme a la “intervención del artista en la arquitectura”, función que me parece cada vez más necesaria en la sociedad contemporánea.

GC ¿Por qué?

CD Porque existe el riesgo de que la arquitectura pierda en gran medida el sentido humanístico que la caracteriza. El arquitecto contemporáneo tiende cada vez más a ser un técnico, un aplicador de normas dentro de un sistema masivo de construcción en el que rige el criterio de rentabilidad por encima de todo. Ello implica un descenso alarmante en la calidad de las obras, una ausencia del sentido creativo. Al regirse por otros criterios, al desconocer y no respetar las normas establecidas de un oficio que no es el suyo, el artista plástico está llamado a crear en ese contexto algo sorprendente, vivo, que haga de esos espacios algo más que simples lugares para existir y trabajar. Pero a fin de evitar errores e incoherencias por ambas partes es fundamental que el equipo arquitecto-artista se cree antes de que la idea constructiva haya sido totalmente resuelta y será en la conjunción de esos dos criterios profesionales cuando pueda hablarse de una verdadera intervención del arte en la arquitectura. Estamos muy lejos ya de los principios por lo que se regían el escultor tradicional y el muralista cuando “intervenían” en la arquitectura decorando una pared o llenando un espacio ya construido. Para el artista cinético, es de primordial interés descartar la posibilidad de una actitud pasiva o meramente contemplativa ante su trabajo de intervención en la arquitectura. A fin de lograrlo ha generado una concepción dinámica del espacio, y ha ampliado su campo de acción a cualquier elemento arquitectónico: un piso, un techo, una puerta, un muro, el espacio mismo, tienen la capacidad de convertirse en un acontecimiento perceptivo, en una situación incluyente, que envolverá, voluntaria o involuntariamente, a quienes transiten en su cercanía.

**CARLOS C
CRONO
(1923-2009)**

RUZ-DIEZ. OLOGÍA

OSBEL SUÁREZ



Carlos Cruz-Diez, 1925

1923 Nace en Caracas, el 17 de agosto, único hijo de Carlos Eduardo Cruz y Mariana Diez.

1940-45 Estudia en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas. En esta escuela coincide con Jesús Soto, Narciso Debourg, Mateo Manure y Alejandro Otero, entre otros. En 1942 abandona esta carrera y se matricula en la de Profesor de Artes Manuales y Aplicadas. Paralelamente se gana la vida dibujando tiras cómicas e ilustraciones para los diarios de Caracas. Durante el año 1944 trabaja como diseñador gráfico para el Departamento de Publicaciones de la *Creole Petroleum Corporation* (Exxon) y un año más tarde, ya graduado, comienza su trabajo como profesor de Pintura y de Historia de las Artes en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas. En 1941 llega a La Habana el artista de origen rumano Sandú Darié. En 1944, en Buenos Aires, Gyula Kosice crea *Röyi*, una escultura de madera, semiarticulada, que puede considerarse la primera obra protocinética. Mueren Kandinsky y Mondrian. Denise René abre su primera galería en París. En 1945 Alejandro Otero viaja a París.

1946 Es nombrado director artístico de la agencia de publicidad McCann-Erickson, trabajo que desarrolla hasta 1951. Toda su producción plástica de estos años se enmarca dentro del realismo social. George Rickey trabaja en sus primeras obras móviles. Nace en Buenos Aires el grupo Madí en torno a sus dos figuras esenciales, Gyula Kosice y Arden Quin.

1947 Primera exposición individual en el Instituto Venezolano-Americano de Caracas. Tras haber vivido 10 años en Palestina, Abraham Palatnik regresa a Brasil y se instala definitivamente en Rio de Janeiro. Narciso Debourg viaja a París.

1948 Gyula Kosice inicia sus investigaciones con las esculturas hidrocinéticas. Primer viaje de Eusebio Sempere a París.

1949 Primera exposición individual de Sandú Darié en el Lyceum de La Habana. Segundo viaje de Eusebio Sempere a París, ciudad en la que residirá hasta 1960. Francisco Sobrino se traslada a Buenos Aires, donde permanecerá 10 años. Josef Albers inicia su trascendental serie *Homenaje al cuadrado*.

1950 Cruz-Diez diseña y forma parte del consejo de redacción de la revista *Taller*, de la que se editan sólo dos números. Alejandro Otero y un grupo de artistas e intelectuales venezolanos fundan en París el grupo y la revista homónima *Los Disidentes*.

1951 Contrae matrimonio con Mirtha Delgado. El primer aparato cinemacromático de Abraham Palatnik participa en la I Bienal de São Paulo con la condición explícita de no acceder a premio por no adecuarse al canon artístico



Cruz-Diez y Mirtha. París, 1980

vigente. Finalmente, el aparato cinecromático de Palatnik gana una mención en el marco de la bienal.

1952 Nace su hijo Carlos.

1953 Nace Jorge, el segundo de sus hijos. Trabaja como ilustrador para el diario *El Nacional*, en Caracas. Yaacob Agam exhibe en la galería Craven de París sus relieves manipulables.

1954 Se cuestiona su propio trabajo dentro de la figuración y comienza a interesarse por la fenomenología del color. Trabaja en varios proyectos para murales en exteriores, en los que juega con el color, la sombra y el reflejo. El griego Takis se instala en París. Eusebio Sempere y la pintora cubana Loló Soldevilla exponen en el Club Universitario de Valencia. Se inaugura, parcialmente, la Ciudad Universitaria de Caracas, ejemplo de arquitectura moderna en América Latina, basada en los principios de la Bauhaus. Su arquitecto, Carlos Raúl Villanueva, seleccionó personalmente a los artistas cuyas obras se integrarían en este proyecto arquitectónico. Una impresionante nómina de artistas, en la que se encuentran Alexander Calder, Victor Vasarely, Mateo Manaure, Alejandro Otero, Víctor Valera, Wifredo Lam, Jean Arp y Antoine Pevsner, junto a muchos otros.

1955 En octubre, exposición individual en el Museo de Bellas Artes de Caracas (MBA) bajo el título *Carlos Cruz-Diez. Obras de 1949 al 55*. Fija su residencia durante un año en Masnou (Barcelona) y desde allí viaja a París y visita a su compatriota Jesús Soto, que ese mismo año participaba en la mítica exposición *Le Mouvement*, en la galería Denise René. Invitado por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, Alexander Calder llega a Caracas para trabajar en el techo del Aula Magna de la Ciudad Universitaria. Retrospectiva de Calder en el Museo de Bellas Artes de Caracas, el catálogo de la muestra incluía un prólogo escrito por Alejo Carpentier. Los argentinos Marta Boto y Gregorio Vardanega investigan los ambientes cromáticos auxiliados por dispositivos electrónicos. El artista cubano de origen rumano Sandú Darié inicia sus *estructuras transformables*.

1956 Exposición individual en la galería Buchholz, en Madrid. Michel Seuphor organiza en Marsella la exposición *Mouvement*. Antonio Asís llega a París. Primeros *Relieves luminosos* de Eusebio Sempere. Victor Vasarely publica el texto *De la invención a la recreación*. Sandu Darié exhibe sus “estructuras transformables” en el Pabellón de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana.

1957 Regresa a Venezuela y funda su propio taller de artes gráficas y diseño industrial. Se interesa por fenómenos de la percepción óptica y estudia las investigaciones que sobre el color habían desarrollado Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe, Josef Albers, Piet Mondrian, Kasimir Malevich y otros. Luis Tomasello se instala

Carlos Cruz-Diez en El Nacional, 1952.
Foto: Martínez Pozueta





Carlos Cruz-Diez en su Casa de las Mercedes, Caracas, 1959

en París. Gregorio Vardanega representa a Argentina en la IV Bienal de São Paulo. Gyula Kosice viaja a París, ciudad en la que residirá siete años. Muere Kupka. En julio se inaugura una muestra del Equipo 57 en la galería Denise René. Alejandro Otero exhibe sus Coloritmos en la Galería de Arte Contemporáneo, en Caracas. Surge en Düsseldorf el Grupo Zero, compuesto originariamente por Heinz Mack, Otto Piene y Günther Uecker.

1958 Director adjunto y profesor de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. Gyula Kosice exhibe en la galería Denise René. Julio Le Parc obtiene una beca del Servicio Cultural Francés, lo que le permite instalarse en París. Exposición de Víctor Vasarely en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, que posteriormente viaja a Montevideo y São Paulo.

1959 Realiza su primera obra de Color aditivo y su primera Fismicromía. Durante esta etapa su gama cromática se reduce a sólo cuatro colores: rojo, verde, blanco y negro. Hugo Demarco realiza sus primeros trabajos sobre la vibración óptica. Se funda en Padua el Gruppo N. El escultor Alexander Archipenko visita Caracas y dicta una conferencia en la Sala Mendoza. Arturo Uslar Pietri publica *Materiales para la construcción de Venezuela*. Exposición de pinturas y dibujos de Víctor Vasarely en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Gregorio Vardanega y Marta Boto deciden instalarse en París. También lo harán Francisco Sobrino, que abandona Buenos Aires por la capital francesa, y Horacio García-Rossi. Surge en Milán el Gruppo T.

1960 Exposición individual en el Museo de Bellas Artes de Caracas, donde presenta por vez primera las Fismicromías. Del catálogo de esta muestra son las siguientes reflexiones del artista: "Partiendo del proceso aditivo, he tomado el rojo y el verde como únicos colores primarios, el blanco como fuente de luz o color con más poder reflectivo y

Cruz-Diez en las salas de la primera exposición de sus Fismicromías en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 1960



el negro como negación de la luz. Esta gama aplicada sobre un plano único produce una mezcla aditiva de colores que, en realidad, no han sido aplicados. Resulta, pues, un color virtual o subjetivo". Se traslada a París, donde fija su residencia definitiva. Kosice expone en Denise René. François Molnar, Hugo Demarco, Morellet, Horacio García Rossi, Julio Le Parc, Vera, Francisco Sobrino, Moyano, Yvaral, Stein y Servanes fundan, en París, en un viejo garaje de la calle Beautreillis, el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV). Tras su renuncia definitiva a la pintura, Lygia Clark expone en la galería Bonino sus *Bichos*, esculturas metálicas realizadas en chapas de aluminio recortadas que permitan, mediante bisagras, cambios en su configuración y que exijan la participación del espectador. La obra creada por Jean Tinguely *Homage to New York*, se autodestruye en los jardines del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. Jesús Soto gana el Premio Nacional de Pintura en Venezuela. Carlos Raúl Villanueva publica *La integración de las artes*. Del 5 al 30 de abril Gyula Kosice exhibe individualmente relieves y esculturas hidráulicas en la galería Denise René. La artista chilena Matilde Pérez viaja a París becada por el gobierno francés.



Lygia Clark, Mirtha Cruz-Diez y Carlos Cruz-Diez en el Atelier Cruz-Diez, París, 1969. Foto: Jorge Cruz Delgado

1961 Sergio Camargo se instala en París.

1963 Nace su hija Adriana, en París. Carlos Raúl Villanueva recibe el Premio Nacional de Arquitectura. El director de cine Enrique Pineda-Barnet filma para el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), a partir de los postulados del arte cinético, la obra de Sandú Darié bajo el título *Cosmorama. Experimento visual y sonoro*. Gracias a una beca del gobierno francés, Hugo Demarco viaja a París.

1964 Comienza la serie de Cromointerferencias. Del 15 de diciembre de este año al 28 de febrero de 1965, Cruz-Diez participa en *Mouvement 2*, exposición colectiva que retoma el título de la mítica exposición de 1955, en una especie de segunda edición. El resto de los participantes en esta muestra son: Yaacov Agam, Josef Albers, Alexander Calder, Hugo Demarco, Equipo 57, Horacio García Rossi, Julio Le Parc, Gerstner, Mack, Mari, Morrellet, Mortesen, Schöffer, Sobrino, Soto, Stein, Tinguely, Uecker, Vasarely e Yvaral. Alfredo Boulton publica la primera parte de su *Historia de la pintura en Venezuela*. Otero regresa a Venezuela. Lygia Clark regresa a París, donde frecuenta a Soto y a Sergio Camargo. Ese mismo año forma parte de la muestra colectiva *L'Aujourd'hui de demain*, junto a Cruz-Diez, Camargo y Jesús Soto, entre otros artistas.

1965 Comienza la serie de Transcromías aleatorias. Participa en la mítica exposición *The Responsive Eyes*, organizada por el MoMA de Nueva York, en colaboración con el City Art Museum, de San Louis, The Seattle Art Museum, The Pasadena Art Museum y el Baltimore Museum of Art. Explora el ámbito de lo espacial en lo que denomina *Caja de Descondicionamiento Sensorial*.

1966 Gana la III Bienal Americana de Arte de Córdoba, Argentina. Carlos Raúl Villanueva publica *Caracas en tres tiempos* y Arturo Uslar Pietri *Petróleo de vida o muerte*. Julio Le Parc obtiene y acepta el Gran Premio Internacional de



Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto
y Narciso Debourg, Berna, 1966

Pintura en la Bienal de Venecia, desmarcándose de las tesis fundacionales del GRAV y enfrentándose al grupo. Última aparición del Grupo Zero en el Städtisches Kunstmuseum de Bonn. Disolución de Equipo 57.

1967 Participa, con su *Fisicromía 22*, en la exposición *Lumière et mouvement*, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (mayo-agosto de 1967). A partir del 15 de diciembre y bajo el título *De Mondrian al cientismo* participa en una muestra colectiva en la galería Denise René, junto a Getulio Alviani, Martha Boto, Narciso Debourg, Francisco Sobrino, Jesús Rafael Soto, Luis Tomasello, Gregorio Vardanega y Victor Vasarely. Frank Popper publica en París *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*.

1968 Muestra por primera vez sus Cromosaturaciones en el marco de la exposición *Cinetisme*, en la Maison de la Culture de Grenoble. Exhibe en el Museum am Ostwall, en Dortmund, sus *Duchas de Cromosaturación e Inducción Cromática*. Se funda Monte Ávila Editores. Disolución del GRAV. Briget Riley obtiene el Premio Internacional de Pintura en la XXXIV Bienal de Venecia. El 25 de junio Denise René inaugura una nueva sede de su galería en el 196 del boulevard Saint-Germain.

1969 Se publica en París, por Édition Denise René, el libro de Jean Clay *Cruz-Diez y las tres etapas del color moderno*. Primera exposición individual en la galería Denise René. Con el concurso del CNAC (Centre National d'Art Contemporain) realiza el laberinto de Cromosaturaciones en el boulevard Saint-Germain de París a la entrada del metro Odeon. Retrospectiva de Jesús Soto en el Stedelijk Museum, Amsterdam y en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París. Salvador Dalí exhibe en el Museo de Bellas Artes de Caracas una selección de dibujos y joyas. Matilde Pérez funda el Grupo Cinético de Chile. Gego (Gertrud Goldschmindt) instala en el Museo de Bellas Artes de Caracas su exposición *Reticulárea*. El crítico e historiador del arte Jean Clay ofrece las claves para diferenciar el "arte cinético" del "arte óptico".

1970 Segundo viaje de Le Parc a Cuba con motivo de su muestra individual en la Casa de las Américas. Viaje de Lygia Clark, Soto, Takis y Jean Clay a Carboneras, Almería. Exposición individual de Getulio Alviani en la galería Conkright de Caracas.

1971 Carlos Cruz-Diez gana el Premio Nacional de Artes Plásticas. El premio consistía en 30.000 bolívares y sustituía a los Salones de Arte Oficial. Las bases del premio también contemplaban la organización de una retrospectiva y la edición de una monografía del artista premiado. Del 17 de noviembre al 4 de diciembre exhibe por primera vez en Nueva York junto a Francisco Sobrino, en la galería Denise René, 36 obras. El 29 de abril Denise René inaugura la nueva sede de su galería en Nueva York con la muestra individual de Yaacov Agam *Transformable Transformables*.

1972 Enseña técnicas cinéticas en L'Unité d'Etudes et Recherches d'Arts Plastiques de l'Université Panthéon-Sorbonne (París I). Marta Traba, que fue la bestia negra de Soto, Cruz-Diez y de todo el arte cinético latinoamericano en general, fija su residencia en Caracas y comienzan sus colaboraciones en *El Nacional*.

1973 De noviembre a diciembre vuelve a exhibir en la sede neoyorkina de Denise René bajo el título *Color Evolution*. A partir de una donación del artista, se funda en Ciudad Bolívar el Museo de Arte Moderno Jesús Soto.

1974 Carlos Cruz-Diez ocupa el hall del nuevo Aeropuerto Internacional Simón Bolívar de Caracas con la obra *Ambientación de color aditivo*. Comienza en Caracas la serie *Ambientes de Cromointerferencias*. Fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, dirigido por Sofía Imber. Con la publicación de *Mirar en Caracas* (Monte Ávila Editores), Marta Traba arremete contra el arte cinético venezolano. Retrospectiva de Jesús Soto en el Guggenheim Museum de Nueva York. Denise René lleva una selección de sus artistas a la galería Contacto, en Caracas. Desembarco de Denise René en la desaparecida galería madrileña *Aele*, dedicada al arte latinoamericano; los artistas seleccionados fueron Cruz-Diez, Julio Le Parc, César Paternosto, María Simón, Jesús Soto y Luis Tomasello.

1975 El 29 de mayo inaugura dos muestras en las dos sedes parisinas que por aquel entonces tenía la galería Denise René, la primera de ellas llevaba por título *Oeuvres Récentes* (en la sede del 124 de la rue de la Boétie); la segunda de ellas *Intégrations a l'architecture. Réalisations et projets*, en el 196 del boulevard Saint-Germain. Realiza el proyecto *El artista y la ciudad*, un conjunto de obras efímeras y permanentes en la ciudad de Caracas, entre ellas se incluye el diseño de un paso de peatones y la ornamentación de autobuses públicos. De este año es, también, su *Muro de color aditivo* y los *Silos de Inducción cromática* en el río Guaire. Abre estudio en Caracas. Muere Carlos Raúl Villanueva. Matilde Pérez organiza el Centro de Investigaciones Visuales Cinéticas de la Universidad de Chile. Con la reedición en Nueva York, del 12 de abril al 17 de mayo, en la galería abierta por Denise René, de la mítica exposición parisina de 1955 *Le Mouvement*, buena parte de la crítica asume el final del movimiento cinético.

1976 Se inaugura la Fondation Vasarely en Aix-en-Provence. Muerte de Josef Albers.

1977 El Museo de La Asegurada, en Alicante, se inaugura con la donación de la colección particular de Eusebio Sempere.

1978 Cruz-Diez, junto a Soto, Gego y Mercedes Pardo realizan unas serigrafías sobre seda que, bajo el título *La mano, la seda, el color-Taller Cobalto*, se exhiben en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Exhibe en la galería madrileña Aele.



Ambientación de color aditivo. Aeropuerto Internacional Simón Bolívar. Caracas, 1974



Muro de Color aditivo y cilindros de Inducción cromática. Silos del puerto de La Guaira, Venezuela, 1975



Carlos Cruz-Diez y Sofía Imber, Caracas, años 80



Otero, Cruz-Diez, Bocaranda y gerente en la sala de máquinas n°2. Central hidroeléctrica Raul Leoni, Guri, Venezuela, 1986

1979 Exposición de Soto en el Centro Pompidou. Marta Traba abandona Caracas para residir junto con su marido, Ángel Rama, en Washington. Francisco Sobrino proyecta la Banca Cinética de Guadalajara, España (oficinas del Banco Exterior de España, hoy destruidas).

1980 Inaugura la exposición *Didáctica y dialéctica del color* en la Universidad Simón Bolívar de Caracas.

1981 El 7 de mayo se inaugura en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas una retrospectiva de su obra. Retrospectiva de Julio Le Parc en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

1982 Alrededor de 150 obras de Jesús Soto pueden verse en el Palacio de Velázquez, de Madrid, en la primera antológica del artista en España.

1983 Los críticos Marta Traba y Ángel Rama fallecen en accidente aéreo en las inmediaciones de Madrid.

1985 Luis Tomasello realiza una retrospectiva (1957-1984) en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Muere en Onil (Alicante) Eusebio Sempere.

1986 Participa en la II Bienal de La Habana como invitado de honor con 5 obras (4 *Fisicromías* y un *Color aditivo*). Recibe la Orden de las Artes y las Letras de Francia en grado de Oficial.

1988 Se publica el libro *Art In Guri*, con texto de Alfredo Boulton, cuya maqueta y concepción gráfica corren a cargo de Cruz-Diez. Muere en su casa de Copacabana Lygia Clark. Exposición antológica de Sandú Darié en el Museo de Bellas Artes de La Habana.

1989 Se publica en Caracas la primera edición de *Reflexión sobre el color*.

1990 Mueren Sergio Camargo y Alejandro Otero.

1991 Realiza *Fisicromía para Madrid*, escultura de 2 x 40 metros para el Recinto Ferial Juan Carlos I, Madrid. El 30 de agosto muere en Berna Jean Tinguely. Tres días después, el 2 de septiembre, fallece en La Habana Sandú Darié.

1994 El 17 de septiembre fallece Gego. Sus familiares crean la Fundación Gego con el objetivo de preservar su legado.

1995 Con *Experiencia cromática aleatoria interactiva* comienza a utilizar la tecnología digital en sus obras. Muere en París Hugo Demarco.

1997 Es nombrado Presidente y miembro del Consejo Superior de la Fundación Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez en Caracas. Victor Vasarely muere en París el 14 de marzo.

1999 Se instala en La Habana su primera y única escultura, *Inducción cromática para La Habana*, con motivo del cuadragésimo aniversario de Casa de las Américas. Retrospectiva de Abraham Palatnik en el Museo de Arte Contemporánea de Niterói.

2000 El 30 de noviembre la Ciudad Universitaria de Caracas es declarada por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad.

2002 Recibe la Orden de Comandante de las Artes y las Letras de Francia. Muere Yvaral.

2004 Muere su esposa, en París, el 10 de septiembre. Se publica en Santiago de Chile *Visiones geométricas*, libro autobiográfico de Matilde Pérez. Muere en París, el 13 de octubre, Marta Boto.

2005 El 14 de enero muere en París Jesús Soto.

2006 Recibe el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Simón Bolívar de Caracas.

2007 Del 27 de marzo al 20 de agosto se presenta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) la exposición *Lo[s] Cinético[s]*, que ofrece una visión transhistórica del cinetismo y acentúa la relevante aportación de los artistas latinoamericanos. Para esta muestra, Cruz-Diez presenta, en la plaza del museo, una Cromosaturación, una Inducción cromática y una Cromointerferencia mecánica. La muestra itenera al Instituto Tomie Ohtake, de São Paulo, donde recibe el Gran Premio de la Crítica otorgado por la Asociación de Críticos de Arte.

2008 Exposición individual en la Society of Americas (Nueva York), bajo el título *(In)formed by Color*.

2009 Entre marzo y noviembre, la Fundación Juan March presenta, en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma y en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, la primera exposición monográfica dedicada a Carlos Cruz-Diez en España, con obras de todas las series y periodos de su carrera artística. Con este motivo se publica la segunda edición, corregida y aumentada, de *Reflexión sobre el color* (1ª ed. Caracas, 1989) y la primera edición inglesa (*Reflection on Color*) de ese libro.

Inducción cromática para
La Habana, La Habana, 1999



Fisicromía para Madrid. Recinto Ferial Juan Carlos I, Madrid, 1991



Cromosaturación. Casa de las Américas, La Habana, 1999.
Foto: Cortesía Casa de las Américas, La Habana



**CARLOS C
EXPOSI
(1947-2009)**

RUZ-DIEZ. CIONES

Exposiciones individuales

1947

- [Carlos Cruz-Diez]. Caracas, Instituto Venezolano-Americano, 1947

1955

- *Carlos Cruz-Diez: obras de 1949 al 55*. Caracas, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1955

1956

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

1960

- *Cruz-Diez. Fisicromías*. Caracas, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1960
- *Cruz-Diez. Fisicromías*. Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1960

1965

- *A Decade of Physichromies by Carlos Cruz-Diez*. Londres, Signals Gallery, 1965
- *Cruz-Diez*. Turín, Galleria Il Punto Arte Moderna, 1965
- *Cruz-Diez*. Génova, Galleria La Polena, 1965
- *Physichromies de Cruz-Diez: œuvres de 1954 à 1965*. París, Galerie Jacques Kerchache, 1965

1966

- *Cruz-Diez*. Essen, Galerie M. E. Thelen, 1966
- *Fisicromías de Cruz-Diez*. Caracas, Sala Mendoza, 1966

1967

- *Carlos Cruz-Diez de 1964-1967*. Caracas, Galerie Conkright, 1967
- *Physichromien Von Carlos Cruz-Diez*. Colonia, Galerie Art Intermedia, 1967

1968

- [Carlos Cruz-Diez]. Colonia, Galerie Art Intermedia, 1968
- *Physichromies*. Bruselas,

- Galerie Accent, 1968
- *Cruz-Diez*. Oslo, Galerie Kaare Bertnsen, 1968
- *Environment Tafelbild Licht und Bewegung Umgebung*. Dortmund, Museum am Otswall, 1968

1969

- *Cinq propositions sur la couleur*. París, Galerie Denise René, Rue de la Boétie, 1969
- *Multiples*. París, Galerie Denise René, Rive Gauche, 1969
- *Fisicromías, transcromías y cromointerferencias*. Caracas, Galería Conkright, 1969
- *Cruz-Diez et les trois étapes de la couleur moderne*. París, Editions Denise René, 1969

1970

- [Carlos Cruz-Diez]. Frankfurt, Galerie Ursula Lichter, 1970
- [Carlos Cruz-Diez]. Macerata, Artestudio, 1970
- [Carlos Cruz-Diez]. Venecia, Galleria Paolo Barozzi, 1970
- *XXXV Biennale di Venezia*. Venecia, Pabellón de Venezuela, 1970

1971

- *Physichromies/Couleur Additive/Induction Chromatique/Chromointerférences*. Nueva York, Galerie Denise René, 1971
- *Cruz-Diez, Color Evolution*. Nueva York, Galerie Denise René, 1971
- *Couleur additive*. París, Galerie Denise René, 1971
- *Color aditivo*. Caracas, Galería Conkright, 1971
- *Cruz-Diez*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1971

1972

- *Cruz-Diez*. Múnich, Galerie Buchholz, 1972

1973

- *Cruz-Diez*. París, Galerie Denise René, Rive Gauche, 1973

- *Carlos Cruz-Diez: fisicromie, cromosaturazioni, induzioni cromatiche, cromointerferenze*. Milán, Galleria Falchi, 1973
- *Cruz-Diez*. Turín, Galleria Christian Stein, 1973
- [Carlos Cruz-Diez]. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1973
- *Serigrafías*. Caracas, Galería Conkright, 1973

1974

- [Carlos Cruz-Diez]. Roma, Galleria Trinità, 1974
- [Carlos Cruz-Diez]. Caracas, Galería Conkright, 1974
- *Cruz-Diez*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Sala Cadafé, 1974

1975

- *Cruz-Diez, integrations à l'architecture - réalisations et projets*. París, Galerie Denise René, Rive Gauche, 1975
- *Cruz-Diez*. París, Galerie Denise René, Rue de la Boétie, 1975
- *Carlos Cruz-Diez: obras sobre el muro - gráficas de integración arquitectónica*. Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1975
- *Carlos Cruz-Diez: obras sobre el muro - gráficas de integración arquitectónica*. Cali, Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1975
- *Cruz-Diez*. Maracaibo, Galería Gaudí, 1975
- *Cruz-Diez: obras sobre el muro - gráficas de integración arquitectónica*. Barcelona, Galería Barbie, 1975
- *Cruz-Diez: obras sobre el muro - gráficas de integración arquitectónica*. Madrid, Galería Aele, 1975
- *El artista y la ciudad: Cruz-Diez*. Caracas, Palacio de la Gobernación del Distrito Federal, 1975
- *Maquetas y fisicromías*. Madrid, Escuela de Arquitectura, 1975
- *Carlos Cruz-Diez*. Caracas, Galería Adler-Castillo, 1975

- *Cruz-Diez, integrations à l'architecture - réalisations et projets* Düsseldorf, Galerie Hans Mayer, 1975

1976

- *Cruz-Diez, integrations à l'architecture - réalisations et projets*. Nueva York, Galerie Denise René, 1976
- *Cruz-Diez*. Bilbao, Galería de Arte Mikeldi, 1976
- *Fisicromías (Cromocinetismo)*. México D.F., Museo de Arte Moderno, 1976
- *Cruz-Diez*. Pamplona, Pabellón de Arte de la Ciudadela, 1976
- *Carlos Cruz-Diez*. París, Musée de la Chaux-des-Fonds, 1976

1977

- *Couleur événement*. Arras, Centre Culturel Noroît, 1977
- *Carlos Cruz-Diez Psychromien*. Kreuzlingen, Galerie Latzer, 1977
- *Carlos Cruz-Diez*. Caracas, Alianza Francesa, 1977
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Caen, Atelier de Recherches Artistiques, 1977
- *Cruz-Diez Paintings & Drawings*. Nueva York, Galería Venezuela, 1977
- *Art dans la rue*. Londres, Imperial College, 1977
- *Cruz-Diez*. Madrid, Galería Aele, 1977

1978

- [*Carlos Cruz-Diez*]. Wolfsberg, Ausbildungszentrum U.S.B., 1978
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Caracas, Graphic CB2, 1978
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Zúrich, Werd Pavilion, S.B.G., 1978.
- *Cruz-Diez, Umjetnik i grad*. Zagreb, Galerija Suvremene, 1978
- *Cruz-Diez Chromo-Kinetische/ Integration in die Architektur*. Berlín, Ibero-amerikanisches Institut, 1978.
- *Carlos Cruz-Diez, Architectural Integration/*

Art in the Street. Berkshire, University of Reading, 1978

- *Cruz-Diez*. Valencia, Centro Arte El Parque, 1978

1979

- *Inducción-aducción*. Caracas, Galería Arte Contacto, 1979
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Sarajevo, Zgraf, 1979

1980

- *Cruz-Diez: Didáctica y dialéctica del color*. Caracas, Universidad Simón Bolívar, 1980
- *Art in the Street*. Liverpool, University of Liverpool, 1980
- [*Carlos Cruz-Diez*]. La Habana, Casa de las Américas, 1980
- *Carlos Cruz-Diez sérigraphie*. París, Galerie Denise René, 1980
- *Cruz-Diez*. Puerto La Cruz, Galería Municipal de Arte Moderno, 1980

1981

- *Cruz-Diez: Didactique et dialectique de la couleur*. Caen, Triennale de Caen, 1981
- *Cruz-Diez: Didattica e dialettica del colore*. Pordenone, Centro Iniziative Culturali, 1981
- *Intervenciones arquitectónicas*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Sala Cadafe, 1981
- *Cruz-Diez: inducción cromática*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Sala Ipostel, 1981
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Düsseldorf, International Market of Contemporary Art, 1981
- *Cruz-Diez*. Lyon, Galerie Municipale, Saint-Priest, 1981
- *Cruz-Diez: Didáctica y dialéctica del color*. La Habana, Casa de Las Américas, 1981
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Estocolmo, Galerie Konstruktive Tendens, 1981
- *Cruz-Diez*. Mérida,

Venezuela, Galería de Arte Ing. Rolando Oliver Rugeles, 1981

- *Cruz-Diez: Didáctica y dialéctica del color*. Maracay, Corpoindustria, 1981

1982

- *Cruz-Diez: Didáctica y dialéctica del color*. México D.F., Museo de Arte Carrillo Gil, 1982
- *Cruz-Diez: Didactique et dialectique de la couleur*. Arras Centre Noroît, 1982
- *Carlos Cruz-Diez*. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1982

1983

- *Cruz-Diez en la arquitectura*. Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1983
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Barquisimeto, Galería Lea, 1983
- *Didactic and Dialectic in Colour*. Londres, University of Reading, 1983

1984

- [*Carlos Cruz-Diez*]. Tokio, Satani Gallery, 1984
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Cali, Museo La Tertulia, 1984
- *Cruz-Diez*. Barranquilla, Galería Jairo Quintero, 1984
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Valencia, Venezuela, Galería Centro Arte El Parque, 1984

1985

- *Carlos Cruz-Diez*. Medellín, Museo de Arte Moderno, 1985
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1985
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Medellín, Galería Arte Autopista, 1985
- *Cruz-Diez*. Frankfurt, Interstoff Art Gallery, 1985
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Castres, Hôtel de Ville, 1985

1986

- *Biennale di Venezia*. Venecia, 1986
- *Cruz-Diez*. París, Galerie Denise René, 1986

- [*Carlos Cruz-Diez*]. Roldanillo, Museo Rayo, 1986
- *Cruz-Diez: Didactic and Dialectic of Colour*. Belgrado, Bibliothèque Nationale de Serbie, 1986
- *Cruz-Diez: Didactic and Dialectic of Colour*. Cracovia, Galerie Krzystofory, 1986
- *Cruz-Diez: Didactic and Dialectic of Colour*. Atenas, Centre Culturel, 1986

1987

- *Carlos Cruz-Diez*. São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1987
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Estocolmo, Galerie Konstruktiv Tendens, 1987
- *Didactic and Dialectic of Colour*. Copenhagen, Frederiksberg Raadhus, 2000, 1987
- *Cruz-Diez, Autonomie der Farbe*. Düsseldorf, Galerie Schöeller, 1987
- *Cruz-Diez y el color*. Caracas, Alianza Francesa, 1987
- *Cruz-Diez. Didáctica y dialéctica del color*. El Tigre, Complejo Cultural Simón Rodríguez, 1987
- *Cruz-Diez*. Ciudad Guayana, Sala de Arte Sidor, 1987

1988

- *Cruz-Diez, Autonomie der Farbe*. Kaiserlautern, Galerie Wack, 1988
- *Cruz-Diez, Autonomie der Farbe*. Bottrop, Quadrat-Josef Albers Museum, 1988
- *Cruz-Diez*. Valera, Ateneo de Valera, 1988
- *Cruz-Diez*. Táchira, Ateneo del Táchira, 1988

1989

- *Carlos Cruz-Diez, Bilder als chromatische ereignisse*. Zúrich, Stittung für Konstruktive und Konkrete Kunst, 1989
- *Cruz-Diez*. Múnich, Galerie Hermanns, 1989
- *Carlos Cruz-Diez*. São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1989

1990

- *Cruz-Diez*. Châteauroux, Abbaye des Cordeliers, 1990
- *Cruz-Diez*. Múnich, Galerie Hermanns, 1990

1991

- [Carlos Cruz-Diez]. Valencia, Venezuela, Espacio Simonetti, 1991
- *Carlos Cruz-Diez en la arquitectura*. Caracas, Centro Cultural Consolidado, 1991
- [Carlos Cruz-Diez]. Düsseldorf, Galerie Schöeller, 1991
- *Couleurs additives*. Otterndorf / Cuxhaven, Museum Moderner Kunst, 1991
- *Color-acontecimiento*. San José, Museo de Arte Costarricense y Galería de Arte Contemporáneo, 1991

1992

- *La visión del color*. Maracay, Museo de Arte de Maracay, 1992
- *Cruz-Diez: Didáctica y dialéctica del color*. Caracas, CONAC, 1992
- [Carlos Cruz-Diez]. Venecia, Galleria Verifica 8+1, 1992

1993

- *Cruz-Diez: l'avvenimento-colore*. Milán, Galleria Vismara Arte, 1993
- *Cruz-Diez: l'avvenimento-colore*. Turín, Galleria Narciso, 1993
- *Carlos Cruz-Diez*. Mannheim, Galerie Lauter, 1993
- *35 años de gráfica*. Valencia, Venezuela, Espacio Si00monetti, 1993
- [Carlos Cruz-Diez]. Mérida, Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura CONAC, 1993
- *Cruz-Diez: Colours Vision*. Londres, Bolivar Hall, 1993
- *Cruz-Diez: Colours Vision*. Cambridge, Clare Hall Gallery, Cambridge University, 1993
- [Carlos Cruz-Diez]. Pto. Ordaz, Del Sur E.A.P., 1993
- [Carlos Cruz-Diez]. Caracas,

Museo de Bellas Artes, 1993

- *Carlos Cruz-Diez*. Caracas, Feria Iberoamericana de Arte (FIA), Galería Graphic/CB2, 1993

1994

- *Cruz-Diez: rétrospective et œuvres récents 1954-1994*. París, Galerie Denise René, Rive Gauche et Espace Marais, 1994
- *Cromosaturación de Carlos Cruz-Diez, metamorfosis de lo efímero*. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, 1994
- *Cruz-Diez*. Bolonia, Arte Feria '94, Galleria Vismara, 1994
- [Carlos Cruz-Diez]. Sevey, Château Courtry, 1994
- *Carlos Cruz-Diez: color en mutación*. Caracas, Graphic/CB2, 1994

1995

- *Cruz-Diez*. Oslo, Centre Culturel Français, 1995
- *Cruz-Diez*. Kaiserslautern, Galerie Wack, 1995
- [Carlos Cruz-Diez]. Caracas, Feria Iberoamericana de Arte (FIA), Galería Graphic CB/2, 1995
- [Carlos Cruz-Diez]. Seúl, Stand Manif Seoul 95, 1995
- [Carlos Cruz-Diez]. Mérida, Venezuela, Galería La Otra Banda, Universidad de Mérida, 1995
- *Reflexión sobre el color*. Caracas, Museo Jacobo Borges, 1995

1996

- [Carlos Cruz-Diez]. Maguncia, Galerie Gosse Bleiche, 1996
- *Cruz-Diez, fisicromías, cromovelas, inducciones cromáticas*. São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1996
- *Carlos Cruz-Diez, Physichromien*. Düsseldorf, Galerie Schöeller, 1996
- *Cruz-Diez: el cromático acontecer*. Caracas, Grupo Li Centro de Arte, 1996

1997

- *Carlos Cruz-Diez, La Visión del Color*. Maracaibo, Art Nouveau Galería, 1997

1998

- *El color autónomo*. Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998
- *Carlos Cruz-Diez, Und gebe dem Raum die Farbe*. Gelsenkirchen, Städtisches Museum Gelsenkirchen, 1998
- *Homenaje al maestro Cruz-Diez*. Caracas, Sala de Exposiciones PDV, 1998
- *Carlos Cruz-Diez, un pionero del diseño en Venezuela*. Caracas, Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, 1998
- *Cruz-Diez: Rétrospective 1954-1998*. Ciudad Bolívar, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, 1998
- *Carlos Cruz-Diez, el arte en la arquitectura*. Ciudad Guayana, Sala de Arte Sidor, 1998

1999

- *Retrospectiva 1954-1998*. Maracaibo, Museo de Arte Moderno del Zulia, 1999.
- *La obra múltiple*. Maracaibo, Art Nouveau Galería, 1999
- *Cruz-Diez, la visión del color*. Barquisimeto, Fundación Juan Carmona, 1999.
- *Carlos Cruz-Diez, acontecer cromático*. La Habana, Casa de las Américas, 1999
- *Carlos Cruz-Diez, Chromatic Encounter*. Miami, Durban Segnini Gallery, 1999

2000

- [Carlos Cruz-Diez]. Salies, Galerie 17, 2000
- *Miami Art Fair*. Miami, Palm Beach, 2000
- [Carlos Cruz-Diez]. París, Galerie Vivendi, 2000
- *Carlos Cruz-Diez: originaux multiples*. Basilea, Éditions Fanal, 2000
- *Cruz-Diez: rouge, vert, bleu: les couleurs du*

siècle. Düsseldorf, Galerie Schöeller, 2000

- *Cruz-Diez*. Vernet-La-Varenne, Centre Culturel du Château de Montfort, 2000
- *Carlos Cruz-Diez, acontecimientos cromáticos*. Caracas, Galería Dimaca, 2000

2001

- *Cruz-Diez: de lo participativo a lo interactivo*. Caracas, Fundación Corp. Group, 2001

2002

- *Carlos Cruz-Diez*. París, Galerie Lavignes-Bastille, 2002
- *Cruz-Diez*. Créteil, Galerie d'Art de Créteil, 2002

2003

- *Carlos Cruz-Diez*. Essex, University of Essex Collection of Latin American Art, 2003
- *Carlos Cruz-Diez*. Basilea, Espace FANAL, 2003
- *Cruz-Diez: de lo participativo a lo interactivo, otra noción del color*. Valencia, España, Sala de exposiciones L'Almudí, 2003
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Caracas, Fundación Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, 2003

2004

- *Cruz-Diez: couleur événement*. París, Galerie Lavignes-Bastille, 2004
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Basilea, Art Basel, Atelier Éditions FANAL, 2004
- *Carlos Cruz-Diez: Another Notion about Colour*. Londres, Tambo Gallery, 2004
- *Carlos Cruz-Diez, cámara de cromosaturación*. Caracas, Fundación Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, 2004
- *Cruz-Diez*. Aigües-Mortes, Chapelle des Capucines, 2004

2005

- *Carlos Cruz-Diez*. Houston, Sicardi Gallery, 2005
- *Cruz-Diez: la couleur dans l'espace*. París, Galerie Denise René, Espace Marais, 2005
- *Carlos Cruz-Diez, petits formats, éditions multiples*. París, Galerie Lavignes-Bastille, 2005

2006

- *Carlos Cruz-Diez, die farbe im raum*. Sulzburg / Breisgau, Galerie Edition Konkret Martin Wörn, 2006
- *La vida en el color*. Caracas, Galería Fundación Previsora, 2006
- *Hommage à Cruz-Diez*. París, Espace Meyer-Zafra, 2006
- *50x50 Carlos Cruz-Diez*. Caracas, Sala Trasnocho Arte Contacto, 2006
- *Carlos Cruz-Diez, die farbe im raum, kleinformat und multiples*. Ettlingen, Galerie Emilia Suciú, 2006

2007

- *Carlos Cruz-Diez*. Houston, Sicardi Gallery, 2007
- *Carte blanche à Cruz-Diez*. París, Galerie Denise René, Rive Gauche, 2007
- *Cruz-Diez, la couleur dans l'espace*. París, Maison de l'Amérique Latine, 2007
- *Cruz-Diez, a cor no espaço*. São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 2007

2008

- [*Carlos Cruz-Diez*]. México D.F., Galería Pablo Goebel Fine Arts, 2008
- *Cruz-Diez*. Madrid, Galería Cayón, 2008
- *De lo participativo a lo interactivo*. Frankfurt, General Konsulat Venezuela, 2008
- *Cruz-Diez*. Marcigny, Centre d'Art Contemporain Frank Popper, 2008
- *In (formed) by Color: Carlos Cruz-Diez*. Nueva York, Americas Society, 2008

2009

- *Carlos Cruz-Diez: el color sucede*. Palma de Mallorca, Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundación Juan March, 2009.
- *Carlos Cruz-Diez: el color sucede*. Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español, Fundación Juan March, 2009

Selección de exposiciones colectivas

1947

- [*Carlos Cruz-Diez*]. Caracas, Instituto Venezolano-Americano, 1947

1955

- *Carlos Cruz-Diez: obras de 1949 al 55*. Caracas, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1955

1956

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

1960

- *Cruz-Diez. Físicromías*. Caracas, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1960
- *Cruz-Diez. Físicromías*. Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1960

1965

- *A Decade of Psychromies by Carlos Cruz-Diez*. Londres, Signals Gallery, 1965
- *Cruz-Diez*. Turín, Galleria Il Punto Arte Moderna, 1965
- *Cruz-Diez*. Génova, Galleria La Polena, 1965
- *Psychromies de Cruz-Diez: œuvres de 1954 à 1965*. París, Galerie Jacques Kerchache, 1965

1966

- *Cruz-Diez*. Essen, Galerie M. E. Thelen, 1966
- *Físicromías de Cruz-Diez*. Caracas, Sala Mendoza, 1966

1967

- *Carlos Cruz-Diez de 1964-1967*. Caracas, Galerie Conkright, 1967
- *Psychromien Von Carlos Cruz-Diez*. Colonia, Galerie Art Intermedia, 1967

1968

- [*Carlos Cruz-Diez*]. Colonia, Galerie Art Intermedia, 1968
- *Psychromies*. Bruselas, Galerie Accent, 1968
- *Cruz-Diez*. Oslo, Galerie Kaare Bertnsen, 1968
- *Environment Tafelbild Licht und Bewegung Umgebung*. Dortmund, Museum am Otswall, 1968

1969

- *Cinq propositions sur la couleur*. París, Galerie Denise René, Rue de la Boétie, 1969
- *Multiples*. París, Galerie Denise René, Rive Gauche, 1969
- *Físicromías, transcromías y cromointerferencias*. Caracas, Galería Conkright, 1969
- *Cruz-Diez et les trois étapes de la couleur moderne*. París, Editions Denise René, 1969

1970

- [*Carlos Cruz-Diez*]. Frankfurt, Galerie Ursula Lichter, 1970
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Macerata, Artestudio, 1970
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Venecia, Galleria Paolo Barozzi, 1970
- *XXXV Biennale di Venezia*. Venecia, Pabellón de Venezuela, 1970

1971

- *Psychromies/ Couleur Additive/ Induction Chromatique /Chromointerférences*. Nueva York, Galerie Denise René, 1971
- *Cruz-Diez, Color Evolution*. Nueva York, Galerie Denise René, 1971
- *Couleur additive*. París, Galerie Denise René, 1971
- *Color aditivo*. Caracas, Galería Conkright, 1971

- *Cruz-Diez*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1971

1972

- *Cruz-Diez*. Múnich, Galerie Buchholz, 1972

1973

- *Cruz-Diez*. París, Galerie Denise René, Rive Gauche, 1973
- *Carlos Cruz-Diez: fisicromie, cromosaturazioni, induzioni cromatiche, cromointerferenze*. Milán, Galleria Falchi, 1973
- *Cruz-Diez*. Turín, Galleria Christian Stein, 1973
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1973
- *Serigrafías*. Caracas, Galería Konkright, 1973

1974

- [*Carlos Cruz-Diez*]. Roma, Galleria Trinità, 1974
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Caracas, Galería Konkright, 1974
- *Cruz-Diez*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Sala Cadafe, 1974

1975

- *Cruz-Diez, integrations à l'architecture - réalisations et projets*. París, Galerie Denise René, Rive Gauche, 1975
- *Cruz-Diez*. París, Galerie Denise René, Rue de la Boétie, 1975
- *Carlos Cruz-Diez: obras sobre el muro - gráficas de integración arquitectónica*. Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1975
- *Carlos Cruz-Diez: obras sobre el muro - gráficas de integración arquitectónica*. Cali, Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1975
- *Cruz-Diez*. Maracaibo, Galería Gaudí, 1975
- *Cruz-Diez: obras sobre el muro - gráficas de integración arquitectónica*. Barcelona, Galería Barbie, 1975
- *Cruz-Diez: obras sobre el*

muro - gráficas de integración arquitectónica.

- Madrid, Galería Aelee, 1975
- *El artista y la ciudad: Cruz-Diez*. Caracas, Palacio de la Gobernación del Distrito Federal, 1975
- *Maquetas y fisicromías*. Madrid, Escuela de Arquitectura, 1975
- *Carlos Cruz-Diez*. Caracas, Galería Adler-Castillo, 1975
- *Cruz-Diez, integrations à l'architecture - réalisations et projets* Düsseldorf, Galerie Hans Mayer, 1975

1976

- *Cruz-Diez, integrations à l'architecture - réalisations et projets*. Nueva York, Galerie Denise René, 1976
- *Cruz-Diez*. Bilbao, Galería de Arte Mikeldi, 1976
- *Fisicromías (Cromocinetismo)*. México D.F., Museo de Arte Moderno, 1976
- *Cruz-Diez*. Pamplona, Pabellón de Arte de la Ciudadela, 1976
- *Carlos Cruz-Diez*. París, Musée de la Chaux-des-Fonds, 1976

1977

- *Couleur événement*. Arras, Centre Culturel Noroît, 1977
- *Carlos Cruz-Diez Physi-chromien*. Kreuzlingen, Galerie Latzer, 1977
- *Carlos Cruz-Diez*. Caracas, Alianza Francesa, 1977
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Caen, Atelier de Recherches Artistiques, 1977
- *Cruz-Diez Paintings & Drawings*. Nueva York, Galería Venezuela, 1977
- *Art dans la rue*. Londres, Imperial College, 1977
- *Cruz-Diez*. Madrid, Galería Aelee, 1977

1978

- [*Carlos Cruz-Diez*]. Wolfsburg, Ausbildungszentrum U.S.B., 1978
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Caracas, Graphic CB2, 1978
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Zúrich, Werd Pavilion, S.B.G., 1978.
- *Cruz-Diez, Umjetnik i grad*.

Zagreb, Galerija Suvremene, 1978

- *Cruz-Diez Chromo-Kinetische/ Integration in die Architektur*. Berlín, Ibero-amerikanisches Institut, 1978.
- Carlos Cruz-Diez, *Architectural Integration/ Art in the Street*. Berkshire, University of Reading, 1978
- *Cruz-Diez*. Valencia, Centro Arte El Parque, 1978

1979

- *Inducción-aducción*. Caracas, Galería Arte Contacto, 1979
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Sarajevo, Zgraf, 1979

1980

- *Cruz-Diez: Didáctica y dialéctica del color*. Caracas, Universidad Simón Bolívar, 1980
- *Art in the Street*. Liverpool, University of Liverpool, 1980
- [*Carlos Cruz-Diez*]. La Habana, Casa de las Américas, 1980
- *Carlos Cruz-Diez sérigraphie*. París, Galerie Denise René, 1980
- *Cruz-Diez*. Puerto La Cruz, Galería Municipal de Arte Moderno, 1980

1981

- *Cruz-Diez: Didactique et dialectique de la couleur*. Caen, Triennale de Caen, 1981
- *Cruz-Diez: Didattica e dialettica del colore*. Portofino, Centro Iniziative Culturali, 1981
- *Intervenciones arquitectónicas*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Sala Cadafe, 1981
- *Cruz-Diez: inducción cromática*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Sala Ipostel, 1981
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Düsseldorf, International Market of Contemporary Art, 1981
- *Cruz-Diez*. Lyon, Galerie Municipale, Saint-Priest, 1981
- *Cruz-Diez: Didáctica y dialéctica del color*. La Ha-

vana, Casa de Las Américas, 1981

- [Carlos Cruz-Diez]. Estocolmo, Galeria Konstruktive Tendens, 1981.
- Cruz-Diez. Mérida, Venezuela, Galería de Arte Ing. Rolando Oliver Rugeles, 1981
- Cruz-Diez: *Didáctica y dialéctica del color*. Maracay, Corpindustria, 1981

1982

- Cruz-Diez: *Didáctica y dialéctica del color*. México D.F., Museo de Arte Carrillo Gil, 1982
- Cruz-Diez: *Didactique et dialectique de la couleur*. Arras Centre Noroît, 1982
- Carlos Cruz-Diez. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1982

1983

- Cruz-Diez en la arquitectura. Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1983
- [Carlos Cruz-Diez]. Barquisimeto, Galería Lea, 1983
- *Didactic and Dialectic in Colour*. Londres, University of Reading, 1983

1984

- [Carlos Cruz-Diez]. Tokio, Satani Gallery, 1984
- [Carlos Cruz-Diez]. Cali, Museo La Tertulia, 1984
- Cruz-Diez. Barranquilla, Galería Jairo Quintero, 1984
- [Carlos Cruz-Diez]. Valencia, Venezuela, Galería Centro Arte El Parque, 1984

1985

- Carlos Cruz-Diez. Medellín, Museo de Arte Moderno, 1985
- [Carlos Cruz-Diez]. Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1985
- [Carlos Cruz-Diez]. Medellín, Galería Arte Autopista, 1985
- Cruz-Diez. Frankfurt, Interstoff Art Gallery, 1985
- [Carlos Cruz-Diez]. Castres, Hôtel de Ville, 1985

1986

- *Biennale di Venezia*. Venecia, 1986

- Cruz-Diez. París, Galerie Denise René, 1986
- [Carlos Cruz-Diez]. Roldanillo, Museo Rayo, 1986
- Cruz-Diez: *Didactic and Dialectic of Colour*. Belgrado, Bibliothèque Nationale de Serbie, 1986
- Cruz-Diez: *Didactic and Dialectic of Colour*. Cracovia, Galerie Krzystofory, 1986
- Cruz-Diez: *Didactic and Dialectic of Colour*. Atenas, Centre Culturel, 1986

1987

- Carlos Cruz-Diez. São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1987
- [Carlos Cruz-Diez]. Estocolmo, Galerie Konstruktiv Tendens, 1987
- *Didactic and Dialectic of Colour*. Copenhague, Frederiksberg Raadhus, 2000, 1987
- Cruz-Diez, *Autonomie der Farbe*. Düsseldorf, Galerie Schöeller, 1987
- Cruz-Diez y el color. Caracas, Alianza Francesa, 1987
- Cruz-Diez. *Didáctica y dialéctica del color*. El Tigre, Complejo Cultural Simón Rodríguez, 1987
- Cruz-Diez. Ciudad Guayana, Sala de Arte Sidor, 1987

1988

- Cruz-Diez, *Autonomie der Farbe*. Kaiserlautern, Galerie Wack, 1988
- Cruz-Diez, *Autonomie der Farbe*. Bottrop, Quadrat-Josef Albers Museum, 1988
- Cruz-Diez. Valera, Ateneo de Valera, 1988
- Cruz-Diez. Táchira, Ateneo del Táchira, 1988

1989

- Carlos Cruz-Diez, *Bilder als chromatistische ereignisse*. Zúrich, Stittung für Konstruktive und Konkrete Kunst, 1989
- Cruz-Diez. Múnich, Galerie Hermanns, 1989
- Carlos Cruz-Diez. São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1989

1990

- Cruz-Diez. Châteauroux, Abbaye des Cordeliers, 1990
- Cruz-Diez. Múnich, Galerie Hermanns, 1990

1991

- [Carlos Cruz-Diez]. Valencia, Venezuela, Espacio Simonetti, 1991
- Carlos Cruz-Diez en la arquitectura. Caracas, Centro Cultural Consolidado, 1991
- [Carlos Cruz-Diez]. Düsseldorf, Galerie Schöeller, 1991
- *Couleurs additives*. Otterndorf / Cuxhaven, Museum Moderner Kunst, 1991
- *Color-acontecimiento*. San José, Museo de Arte Costarricense y Galería de Arte Contemporáneo, 1991

1992

- *La visión del color*. Maracay, Museo de Arte de Maracay, 1992
- Cruz-Diez: *Didáctica y dialéctica del color*. Caracas, CONAC, 1992
- [Carlos Cruz-Diez]. Venecia, Galleria Verifica 8+1, 1992

1993

- Cruz-Diez: *l'avvenimento-colore*. Milán, Galleria Vismara Arte, 1993
- Cruz-Diez: *l'avvenimento-colore*. Turín, Galleria Narciso, 1993
- Carlos Cruz-Diez. Mannheim, Galerie Lauter, 1993
- *35 años de gráfica*. Valencia, Venezuela, Espacio Simonetti, 1993
- [Carlos Cruz-Diez]. Mérida, Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura CONAC, 1993
- Cruz-Diez: *Colours Vision*. Londres, Bolivar Hall, 1993
- Cruz-Diez: *Colours Vision*. Cambridge, Clare Hall Gallery, Cambridge University, 1993
- [Carlos Cruz-Diez]. Pto. Ordaz, Del Sur E.A.P., 1993
- [Carlos Cruz-Diez]. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1993
- Carlos Cruz-Diez. Caracas, Feria Iberoamericana de

Arte (FIA), Galería Graphic/CB2, 1993

1994

- Cruz-Diez: *rétrospective et œuvres récents 1954-1994*. París, Galerie Denise René, Rive Gauche et Espace Marais, 1994
- *Cromosaturación de Carlos Cruz-Diez, metamorfosis de lo efímero*. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, 1994
- Cruz-Diez. Bolonia, Arte Feria '94, Galleria Vismara, 1994
- [Carlos Cruz-Diez]. Sevey, Château Courtry, 1994
- Carlos Cruz-Diez: *color en mutación*. Caracas, Graphic/CB2, 1994

1995

- Cruz-Diez. Oslo, Centre Culturel Français, 1995
- Cruz-Diez. Kaiserslautern, Galerie Wack, 1995
- [Carlos Cruz-Diez]. Caracas, Feria Iberoamericana de Arte (FIA), Galería Graphic CB/2, 1995
- [Carlos Cruz-Diez]. Seúl, Stand Manif Seoul 95, 1995
- [Carlos Cruz-Diez]. Mérida, Venezuela, Galería La Otra Banda, Universidad de Mérida, 1995
- *Reflexión sobre el color*. Caracas, Museo Jacobo Borges, 1995

1996

- [Carlos Cruz-Diez]. Maguncia, Galerie Gosse Bleiche, 1996
- Cruz-Diez, *fisicromías, cromovelas, inducciones cromáticas*. São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1996
- Carlos Cruz-Diez, *Physi-chromien*. Düsseldorf, Galerie Schöeller, 1996
- Cruz-Diez: *el cromático acontecer*. Caracas, Grupo Li Centro de Arte, 1996

1997

- Carlos Cruz-Diez, *La Visión del Color*. Maracaibo, Art Nouveau Galería, 1997

1998

- *El color autónomo*. Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1998
- *Carlos Cruz-Diez, Und gebe dem Raum die Farbe*. Gelsenkirchen, Städtisches Museum Gelsenkirchen, 1998
- *Homenaje al maestro Cruz-Diez*. Caracas, Sala de Exposiciones PDV, 1998
- *Carlos Cruz-Diez, un pionero del diseño en Venezuela*. Caracas, Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, 1998
- *Cruz-Diez: Rétrospective 1954-1998*. Ciudad Bolívar, Museo de Arte Moderno Jesús Soto, 1998
- *Carlos Cruz-Diez, el arte en la arquitectura*. Ciudad Guayana, Sala de Arte Sidor, 1998.

1999

- *Retrospectiva 1954-1998*. Maracaibo, Museo de Arte Moderno del Zulia, 1999.
- *La obra múltiple*. Maracaibo, Art Nouveau Galería, 1999
- *Cruz-Diez, la visión del color*. Barquisimeto, Fundación Juan Carmona, 1999.
- *Carlos Cruz-Diez, acontecer cromático*. La Habana, Casa de las Américas, 1999
- *Carlos Cruz-Diez, Chromatic Encounter*. Miami, Durban Segnini Gallery, 1999

2000

- [*Carlos Cruz-Diez*]. Salies, Galerie 17, 2000
- *Miami Art Fair*. Miami, Palm Beach, 2000
- [*Carlos Cruz-Diez*]. París, Galerie Vivendi, 2000
- *Carlos Cruz-Diez: originaux multiples*. Basilea, Éditions Fanal, 2000
- *Cruz-Diez: rouge, vert, bleu: les couleurs du siècle*. Düsseldorf, Galerie Schöeller, 2000
- *Cruz-Diez*. Vernet-La-Varenne, Centre Culturel du Château de Montfort, 2000
- *Carlos Cruz-Diez,*

acontecimientos cromáticos. Caracas, Galería Dimaca, 2000

2001

- *Cruz-Diez: de lo participativo a lo interactivo*. Caracas, Fundación Corp. Group, 2001

2002

- *Carlos Cruz-Diez*. París, Galerie Lavignes-Bastille, 2002
- *Cruz-Diez*. Créteil, Galerie d'Art de Créteil, 2002

2003

- *Carlos Cruz-Diez*. Essex, University of Essex Collection of Latin American Art, 2003
- *Carlos Cruz-Diez*. Basilea, Espace FANAL, 2003
- *Cruz-Diez: de lo participativo a lo interactivo, otra noción del color*. Valencia, España, Salle d'exposition L'Almudí, 2003
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Caracas, Fundación Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, 2003

2004

- *Cruz-Diez: couleur événement*. París, Galerie Lavignes-Bastille, 2004
- [*Carlos Cruz-Diez*]. Basilea, Art Bassel, Atelier Éditions FANAL, 2004
- *Carlos Cruz-Diez: Another Notion about Colour*. Londres, Tambo Gallery, 2004
- *Carlos Cruz-Diez, cámara de cromosaturación*. Caracas, Fundación Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, 2004
- *Cruz-Diez*. Aigües-Mortes, Chapelle des Capucines, 2004

2005

- *Carlos Cruz-Diez*. Houston, Sicardi Gallery, 2005
- *Cruz-Diez: la couleur dans l'espace*. París, Galerie Denise René, Espace Marais, 2005
- *Carlos Cruz-Diez, petits formats, éditions multiples*.

París, Galerie Lavignes-Bastille, 2005

2006

- *Carlos Cruz-Diez, die farbe im raum*. Sulzburg / Breisgau, Galerie Edition Konkret Martin Wörn, 2006
- *La vida en el color*. Caracas, Galería Fundación Previosora, 2006
- *Hommage à Cruz-Diez*. París, Espace Meyer-Zafra, 2006
- *50x50 Carlos Cruz-Diez*. Caracas, Sala Trasnocho Arte Contacto, 2006
- *Carlos Cruz-Diez, die farbe im raum, Kleinformat und Multiples*. Ettlingen, Galerie Emilia Suciú, 2006

2007

- *Carlos Cruz-Diez*. Houston, Sicardi Gallery, 2007
- *Carte blanche à Cruz-Diez*. París, Galerie Denise René, Rive Gauche, 2007
- *Cruz-Diez, la couleur dans l'espace*. París, Maison de l'Amérique Latine, 2007
- *Cruz-Diez, a cor no espacão*. São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 2007

2008

- [*Carlos Cruz-Diez*]. México D.F., Galería Pablo Goebel Fine Arts, 2008.
- *Cruz-Diez*. Madrid, Galería Cayón, 2008
- *De lo participativo a lo interactivo*. Frankfurt, General Konsulat Venezuela, 2008
- *Cruz-Diez*. Marcigny, Centre d'Art Contemporain Frank Popper, 2008.
- *In(formed) by Color: Carlos Cruz-Diez*. Nueva York, Americas Society, 2008

2009

- *Carlos Cruz-Diez: el color sucede*. Palma de Mallorca, Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundación Juan March, 2009.
- *Carlos Cruz-Diez: el color sucede*. Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español, Fundación Juan March, 2009

BIBLIOLOG Y FILMO

RAFÍA

GRAFÍA

INDICE

- I. Entrevistas
- II. Textos del artista
- III. Textos sobre el artista
 - III.I. Artículos y monografías
 - III.II. Textos en catálogos de exposiciones
- IV. Bibliografía general
- V. Filmografía

I. Entrevistas

- CANIZALES MÁRQUEZ, José, “Carlos Cruz-Diez y su pintura”, *La Esfera* (Caracas, 17 octubre 1955)
- GASH, Sebastián, “Cruz-Diez”, *Destino* (Barcelona, 9 junio 1956)
- MYLOS, “Dans l’atelier des artistes”, *Destino* (Barcelona, 1956)
- GUEVARA, Roberto, “Entrevista con Carlos Cruz-Diez”, *Imagen* (Caracas, 15 mayo 1967)
- MARIELLE, Dominique y Brigitte TETART, “Interview du peintre Carlos Cruz-Diez” (París, 25 abril 1970)
- RAMOS GUIGNI, Ángel, “Entrevista a Cruz-Diez”, *Universidad de Carabobo*, n° 29 (Carabobo, 1971)
- BATALLÁN, Lorenzo, “Carlos Cruz-Diez. Cada artista debe sacudir el confort intelectual de su generación”, *El Nacional* (Caracas, 7 enero 1972)
- MADRID, Antonieta, “Los demagogos aún no se han dado cuenta que la cultura es promoción”, *Últimas Noticias* (Caracas, 16 enero 1972)
- RAMOS GIUGNI, Ángel, “Cruz-Diez a la ofensiva”, *12 Pintores y Críticos de Arte* (Caracas, Consejo Municipal del Distrito Federal, 1976)
- FREROT, Christine, “El arte es la invención pura” (París, 4 agosto 1979)
- ANTILLANO, Laura, “Entrevista a Carlos Cruz-Diez”, *Atelier de Cruz-Diez* (París, 22 julio 1981)
- CARNEVALI, Gloria, “Entrevista con Carlos Cruz-Diez”, en *Cruz-Diez* [cat. expo., Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, 1981]
- ORTEGA, Gisela, “Carlos Cruz-Diez: la pintura es inofensiva”, *El Diario de Caracas* (Caracas, 2 mayo 1982)
- ARMAS ALFONZO, Alfredo, *Inquietudes para motivar las reflexiones de Carlos Cruz-Diez*. Caracas, 1985
- TOVAR, L., *Entrevista con Armando Barrios y Carlos Cruz-Diez*. Alcaldía del Estado Miranda, c. 1985
- YÉPEZ, Corina, “Carlos Cruz-Diez: cada generación tiene que inventar su arte”, *La Antorcha* (El Tigre, 22 agosto 1985)
- GARRIDO, Alberto, “Uruguay agradece a Venezuela su ayuda en los años difíciles. Carlos Cruz-Diez: A mí nadie me ayudó”, *El Diario de Caracas* (Caracas, 18 febrero 1986)
- DÍAZ SOSA, Carlos, “Una obra de Cruz-Diez en el corazón de Londres”, *El Nacional* (Caracas, 13 julio 1986)
- ABINADÉ, José, “El color conquistó su autonomía”, *Kena*, n° 499 (Caracas, 14 agosto 1986)
- GORROCHOTEGUI, Haydée, “Siempre he sido cañonero”, *La Revista de Caracas* (Caracas, 1986)
- CARNEVALI, Gloria, “Entrevista a Carlos Cruz-Diez”, en *Cruz-Diez* [cat. expo., Sala de Arte Sidor, Ciudad Guayana, 1987]
- GUEDEZ, Víctor, “Escuchando a Carlos Cruz-Diez” (Caracas, 1990)
- SOCORRO, Milagros, “Somos el único país empobrecido por la riqueza”, *El Globo* (Caracas, 2 agosto 1992)
- FERNÁNDEZ NAYS, Antonio, “El pintor desobediente”, *La Revista de Caracas* (Caracas, 1992)
- BORZACCHINI, Chefí, “Carlos Cruz-Diez desafía el equilibrio”, *Latinoamigo* (Caracas, 1992)
- VALERA, María Cecilia, “Entrevista a Carlos Cruz-Diez”, en *Cruz-Diez* [cat. expo., Museo de Arte de Maracay, Maracay, 1992]
- SANCHEZ R., Óscar, “Carlos Cruz-Diez”, *Criterios. Revista de Economía y Finanzas*, año 4, n° 42 (Caracas, 1994)
- MONSALVE, Yasmín,

- “Carlos Cruz-Diez duende de cuentos cinéticos”, *El Nacional* (2 julio 1995)
- XURIGUERA, Gérard, “Entretien à Cruz-Diez: identité, influence et universalité”, *Demeures & Chateaux*, n° 86 (París, 1995)
 - LLABANERO, Néstor Luis, “Carlos Cruz-Diez. Hay que inventar una nueva sociedad”, *Galería*, año 6, n° 308 (Maracaibo, 1997)
 - WIROTZKI, Rubén, “En los países latinos el éxito es penalizado”, *El Nacional* (Caracas, 6 febrero 1997)
 - CARRANO, Ana María, “Tunga y Cruz-Diez, artistas de lo insólito”, *El Nacional* (Caracas, 25 octubre 1998)
 - BERTHEMY, Odile, “Carlos Cruz-Diez dans la fusion de la couleur”, *Angelines*, n° 20 (otoño-invierno, Francia, 1999)
 - FERNÁNDEZ A., María Consuelo, “La consigna es la invención”, *Feriado* (Caracas, 1999)
 - GARCÍA RODRÍGUEZ, Agustín, “¿Demasiado feliz para ser artista?”, *Sivensa Global* (Caracas, 1999)
 - VILLAR LISTE, Violeta, “Alquimista 24 horas sobre 24”, *El Impulso de Gala*, n° 226 (Barquisimeto, 27 agosto 2000)
 - TEMPEL, Ingrid, “La perfección es una acumulación de fracasos”, *El País Cultural*, año XII, n° 586 (Montevideo, 26 enero 2001)
 - TORRES, Vladimir, “Carlos Cruz-Diez a todo color”, *Últimas Noticias*, año 1, n° 17 (Caracas, 8 julio 2001)
 - PÉREZ-URBANEJA, Elina, “Entrevista al maestro Cruz-Diez” (París, 19 mayo 2002)
 - JIMÉNEZ, Ariel, “Entrevista a Carlos Cruz-Diez” (Caracas, 2003)
 - PADRÓN, Leonardo, “El mundo en movimiento de Carlos Cruz-Diez”, en *Los Imposibles, conversaciones al borde de un micrófono*.

Caracas: Ediciones Aguilar, 2006

- SALUM, Rose Mary, “Ni pasado ni futuro: la historia empieza con uno y termina con uno mismo”, *Literal Latin American Voices*, vol. 9 (Houston, verano 2007)
- ULRICH OBRIST, Hans, “Carlos Cruz-Diez”, en *Conversations*. París: Manuella Éditions, 2008
- CRUZ-DIEZ, Carlos, “Carlos Cruz-Diez, Interviewed by Hans Ulrich Obrist, 2007”, en *Biennale of Sydney Revolutions-Forms that Turn*. Sidney, 2008

II. Textos del artista

- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Fisicromías Cruz-Diez* [cat. expo., Museo de Bellas Artes, Caracas, 1960]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez* [cat. expo., Galleria Il Punto Arte Moderna, Turín, 1960]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, “Transchromies, 5 planches manipulables avec une introduction de l’auteur”, en *A Decade of Physichromies by Carlos Cruz Diez* [cat. expo., Signals Gallery, Londres, 1965]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Lumière et mouvement* [cat. expo., Musée d’art Moderne de la Ville de Paris, París, 1967]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, “Hacia un nuevo conocimiento del color”, en *Cruz-Diez: color aditivo* [cat. expo., Galería Konkright, Caracas, 1971]; “Toward a New Knowledge of Color”, en *Cruz-Diez* [cat. expo., Galerie Denise René, Nueva York, 1971]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez* [cat. expo., Galleria Christian Stein, Turín, 1973]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, “Verso una nuova conoscenza del colore”, en *Carlos Cruz-Diez: fisicromie,*

- chromosaturazioni, induzioni cromatiche, cromointerferenze* [cat. expo., Falchi Arte Moderna, Milán, 1973]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez* [cat. expo., Galerie Denise René Rive Gauche, París, 1973]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez* [cat. expo., Galería Gaudí, Maracaibo, 1975]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, “Propositions faites pour l’aménagement de la Place du Venezuela par M. Carlos Cruz-Diez”, en *La Place du Venezuela à Paris*. Caracas: Editorial Arte, 1975
- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez: intégrations à l’architecture-réalisations et projets* [cat. expo., Galerie Denise René, París; Nueva York; Düsseldorf, 1975]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez: obras sobre el muro - gráficas de integración arquitectónica* [cat. expo., Galería Barbié, Barcelona; Galería Aele, Madrid; Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá; Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 1975; Galería de Arte Mikeldi, Bilbao, 1976]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez* [cat. expo., Pabellones de Arte Ciudadela, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1976]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Carlos Cruz-Diez* [cat. expo., Alianza Francesa, Caracas, 1977]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, “Kinetische kunst”, en *Carlos Cruz-Diez Physichromien* [cat. expo., Galerie Latzer, Kreuzlingen, 1977]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez: didáctica y dialéctica del color* [cat. expo., Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1980]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez* [cat. expo.,

- Galería Municipal de Arte Moderno, Puerto La Cruz, 1980]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, “Didattica e dialettica del colore”, en *Cruz-Diez: didattica e dialettica del colore* [cat. expo., Galleria Sagittaria, Pordenone, 1981; Sala d’Arte “Benvenuto Tisi”, Palazzo dei Diamanti, Comune di Ferrara, 1982]; “Didactique et dialectique de la couleur”, en *Cruz-Diez: didactique et dialectique de la couleur* [cat. expo., Galerie Municipale d’Exposition de Saint- Priest, Saint- Priest, 1981; Centre Culturel Noroît, Arras, 1982]; “Didáctica y dialéctica del color”, en *Cruz-Diez: didáctica y dialéctica del color* [cat. expo. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, 1981; Corpindustria, Maracay, 1981; Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., 1982; Complejo Cultural Simón Rodríguez, El Tigre, 1987]; “Didactic and Dialectic of Colour”, en *Cruz-Diez: Didactic and Dialectic of Colour* [cat. expo., Athens Cultural Centre, Atenas; National Library of Serbia, Belgrado, 1986; Frederiksberg Raadhus, Copenhagen, 1987]; “Didaktik und Dialektik der Farbe”, en *Cruz-Diez: Didaktik und Dialektik der Farbe* [cat. expo., Insterstoff Art Gallery, Frankfurt, 1985]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, “La construcción de un lenguaje”, en *Cruz-Diez* [cat. expo., Galería Quintero, Barranquilla, 1984]; *El Espectador*, n° 100 (Bogotá, 1985); en *Carlos Cruz-Diez en el Museo de Arte Moderno de Medellín* [cat. expo., Medellín, 1985]; en *Aventuras de la óptica: Soto y Cruz-Diez*, [cat. expo., Palacio de los Condes de Gabia, Granada] Granada: Diputación

- Provincial, 1989]; “La construction d’un langage”, en *Art d’Amérique Latine 1911-1968* [cat. expo. Centre Georges Pompidou, París, 1992]
- CRUZ-DIEZ, Carlos, “Pourquoi la réflexion sur la couleur”, en *Cruz-Diez* [cat. expo., Galerie Denise René, París, 1986]; en *La couleur seule* [cat. expo., Musée d’Art Contemporain, Lyon, 1988]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez* [cat. expo., Sala de Arte Sidor, Ciudad Guayana, 1987]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez* [cat. expo., Ateneo de Valera, Estado Trujillo, 1988]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez* [cat. expo., Ateneo del Táchira, Táchira, 1988]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, *Reflexión sobre el color*. Caracas: Fabri-Art, 1989
 - CRUZ-DIEZ Carlos, “Reflexión sobre el color”, en *Cruz-Diez* [cat. expo., Museo de Arte de Maracay, Maracay, 1992]; “Riflessione sul colore”, en *Cruz-Diez: L’avvenimento-colore* [cat. expo., Galleria d’Arte Narciso, Turín; Galleria Vismara Arte, Milán, 1993]; “Reflection on Color”, en *Chromatic Encounter* [cat. expo., Durban Segnini Gallery, Miami, 1998]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, “Pourquoi intervenir dans l’architecture?”, en *Cruz-Diez* [cat. expo., Abbaye des Cordeliers, Châteauroux, 1990]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *Cruz-Diez: Inducciones Cromáticas* [cat. expo., Espacio Simonetti, Centro de Arte Contemporáneo, Valencia, Venezuela, 1991]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, “Vers une notion de la “bidimensionnalité”, en *L’Art en mouvement* [cat. expo., Fondation Maeght, Saint-Paul, 1992]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, texto para el *Primer Simposio Internacional de Escultura en Puerto Rico*, Jardín Botánico de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1992
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, “Hacia otra visión de la bidimensionalidad”, en *35 años de gráfica* [cat. expo., Espacio Simonetti, Valencia, Venezuela, 1993]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, “Gedanken zum Thema Farbe, 1989”, en [cat. expo., Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, 1993]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, “The Street as Art/Event Venue”, en *Carlos Cruz-Diez* [cat. expo., Galerie Lavignes-Bastille, París, 2002]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *34 grafica opera prima* [cat. expo., Muzeum Okregowe w Toruniu, Toruń, 2000]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, texto en *22 of the Future for the Future of Vukovar* [cat. expo., Museum of Contemporary Art, Zagreb, 2002]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, “Psychchromien. Programm”, en *Op Art* [cat. expo., Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2007]
 - CRUZ-DIEZ, Carlos, “The Construction of a Language”, en Jiménez, Ariel (ed.), *Alfredo Boulton and his Contemporaries: Critical Dialogues in Venezuelan Art 1912-1974*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2008
 - (Madrid, 1975)
 - BARCENAS, Alejandro, *Carlos Cruz-Diez y Soto*. Memoria, Escuela de Filosofía, Universidad Central de Venezuela, Caracas, [s.a.]
 - BENKO, Susana, *A todo color, Carlos Cruz-Diez*. Caracas: Ediciones Tecolote, 2006
 - BORDIER, Roger, *Cruz-Diez ou la couleur comme événement*. París: Cimaïse, 1971
 - BOULTON, Alfredo, *Cruz-Diez*. Caracas: Ernesto Armitano Ediciones, 1975
 - BOULTON, Alfredo, *El arte en Guri*. Caracas: Ediciones Edelca, 1986
 - BOULTON, Alfredo, *La cromoestructura radial. Homenaje al Sol de Carlos Cruz-Diez*. Caracas: Macanao Ediciones, 1989
 - CLAY, Jean, *Cruz-Diez et les trois étapes de la couleur moderne*. París: Éditions Denise René, 1969. Reed. en *Plural* (México D.F., junio 1974)
 - CHARRIÉR, Edmond, *La couleur dans l’oeuvre de Carlos Cruz-Diez*. Memoria, Licenciatura en Historia del Arte, l’Université de Genève, Ginebra, 1972
 - DORANTE, Carlos, *Carlos Cruz-Diez*. Caracas: Ediciones Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Arte 4, 1967
 - GONZÁLEZ TARBAY, Carlos, *L’oeuvre cinétique de Carlos Cruz-Diez, un art qui s’intègre à l’architecture, à l’espace urbain et à l’environnement*. Memoria, Máster Recherche 1, Histoire d’Art et de l’Archéologie, Université Paris IV La Sorbonne, París, 2006
 - GUERRERO, Ángel Ciro, *Hay que meditar cada paso que deba darse en este difícil camino hacia la revolución...* (Edición especial homenaje al maestro del CINETISMO mundial). Mérida: Editorial

III Textos sobre el artista

III.I. ARTÍCULOS Y MONOGRAFÍAS

- ABADIE, Daniel, “La couleur virtuelle de Cruz-Diez”, *Cimaïse*, n° 162/163 (número especial Cinétisme, París, 1983)
- AREAN, Carlos, “La integración espectacular de Cruz-Diez”, *Gazeta del Arte*

- Cambio de Siglo, 2001
- JIMÉNEZ, Ariel, *Cruz-Diez et la couleur*. Memoria, Máster de Historia del Arte, Université La Sorbonne, París, 1982
 - PIERRE, Arnaud, *Cruz-Diez*. París: La Différence, 2008
 - *Place du Venezuela à Paris*. Caracas: Editorial Arte, 1977
 - POPPER, Frank, *Physichromies de Cruz-Diez, oeuvres de 1954 à 1965*. París: Édition J. Kerchache, 1965
 - RODRÍGUEZ, Bélgica, *The Transformable Work of Art. Carlos Cruz-Diez: 1959-1965*. Memoria, Licenciatura en Historia del Arte, Courtauld Institute of Art, Londres, 1976
 - RODRÍGUEZ, Bélgica, *La pintura abstracta en Venezuela: 1945-1965*. Caracas: Maraven, 1980
 - SCHARA, Julio César, *Carlos Cruz-Diez y el arte cinético*. México D.F.: Ediciones Arte e Imagen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001
 - SILVA, Carlos, *Carlos Cruz-Diez y la ciudad*, 2000
 - SPÄTH, Franz Albert, *Carlos Cruz-Diez: le graphiste et l'inventeur au service de l'artiste, intégration du technique dans l'oeuvre plastique*. Memoria, DEA, Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Université Paris VIII, Saint-Denis, 2000.
- **III.II. TEXTOS EN CATÁLOGOS**
- APARICIO, Antonio, texto en *Carlos Cruz-Diez: obras de 1949 al 55* [cat. expo., Museo de Bellas Artes, Caracas, 1955]
 - QUINTANA CASTILLO, Manuel, "La peinture vénézuélienne à la XXXI Biennale de Venise", en *XXXI Biennale di Venezia* [cat. expo., Venecia, 1962]
 - QUINTANA CASTILLO, Manuel, "Carlos Cruz-Diez", en *Segunda Bienal Armando Reverón* [cat. expo., Museo de Bellas Artes, Caracas, 1963]
 - DIEHL, Gastón, "Plastique vénézuélienne", en *Venezuela. Del paisaje a la expresión plástica. 10 artistas contemporáneos* [cat. expo., Musée Maison de la Culture du Havre, Le Havre; Musée Rath, Ginebra; Museo de Arte Contemporáneo, Madrid]. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo, 1963
 - RINGSTROM, Karl K., texto en *Transition* [cat. expo., Galerie d'Art Ravenstein, Bruselas, 1964]
 - POPPER, Frank, "Cruz-Diez", en *Physichromies de Cruz-Diez: œuvres de 1954 à 1965* [cat. expo., Galerie J. Kerchache, París, 1965]
 - CLAY, Jean, texto en *Fisicromías de Cruz-Diez* [cat. expo., Sala de Exposiciones Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, 1966]
 - KULTERMANN, Udo, texto en *Carlos Cruz-Diez* [cat. expo., Galerie M. E. Thelen, Essen, 1966]
 - CLAY, Jean, "Carlos Cruz-Diez", en *IX Bienal de São Paulo* [cat. expo., São Paulo, 1967]
 - POPPER, Frank, texto en *Environment Tafelbild Licht und Bewegung Umgebung* [cat. expo., Museum am Ostwall, Dortmund, 1968]
 - CLAY, Jean, "Cruz-Diez et les trois étapes de la couleur moderne", en *Cruz-Diez et les trois étapes de la couleur moderne* [cat. expo., Galerie Denise René, París, 1969]
 - POPPER, Frank, "Cruz-Diez, l'avvenimento-colore", en *XXXV Biennale di Venezia* [cat. expo., Venecia, 1970]
 - POPPER, Frank, "L'art cinétique", en *L'art cinétique* [cat. expo., Palais des Sports, Nanterre, 1970]
 - MIHALJI-MERIN, Otto, *Time, Light, Motion: Abstract Art since 1945*, Londres: Thames and Hudson, 1971
 - ALLEXANT, Jean Luc, "Douze ans d'art contemporain en France", en *12 ans d'art contemporain en France* [cat. expo., Grand Palais, París]. París: Ministère des Affaires Culturelles, Musées Nationaux, 1972
 - POPPER, Frank, "Cruz-Diez: l'événement couleur", en *Cruz-Diez-Soto* [cat. expo., Galerie Formes et Muraux, Lyon, 1972]
 - GUEVARA, Roberto, "Carlos Cruz-Diez. Génesis, eclosión y absoluto del color", en *Cruz-Diez* [cat. expo., Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, 1974]
 - BESSET, Maurice, "Carlos Cruz-Diez, artista venezolano, Fisicromías (Cromocinetismo)", en *Creadores latinoamericanos contemporáneos 1950-1976: pinturas y relieves* [cat. expo., Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, Instituto Nacional de Bellas Artes, Chapultepec, 1976]
 - BOULTON, Alfredo, "Soto y Cruz-Diez, expresiones de su tiempo, del barro de los indios a la inducción cromática" [cat. expo., OCI, Caracas, 1976]
 - BOULTON, Alfredo, "Carlos Cruz-Diez", en *Cruz-Diez* [cat. expo., Alianza Francesa, Caracas, 1977]
 - SEYLAZ, Paul, texto en *Carlos Cruz-Diez* [cat. expo., Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-fonds, París, 1976]
 - POPPER, Frank, texto en *Cruz-Diez* [cat. expo., Galería Aele, Madrid; Centre Culturel Noroît, Arras, 1977]
 - CLAY, Jean, "Cruz-Diez y las tres etapas del color moderno", en *Cruz-Diez* [cat. expo., Galería Aele, Madrid; Centre Culturel Noroît, Arras, 1977]
 - BESSET, Maurice, texto en *Cruz-Diez* [cat. expo., Galería Aele, Madrid; Centre Culturel Noroît, Arras, 1977]
 - POPPER, Frank, texto en *Carlos Cruz-Diez. "Architectural integration" / Art in the Street. Works and Projects* [cat. expo., Ibero-amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Berlín; Palmer Building (Foyer) Whiteknights, University of Reading, Berkshire, 1978]
 - CLAY, Jean, "Cruz-Diez und die drei etappen der modernen farbe", en *Carlos Cruz-Diez. "Architectural integration" / Art in the Street. Works and Projects* [cat. expo., Ibero-amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Berlín; Palmer Building (Foyer) Whiteknights, University of Reading, Berkshire, 1978]
 - BESSET, Maurice, texto en *Carlos Cruz-Diez. "Architectural integration" / Art in the Street. Works and Projects* [cat. expo., Ibero-amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Berlín; Palmer Building (Foyer) Whiteknights, University of Reading, Berkshire, 1978]
 - APOLONIO, Umbro, "La obra cinética de Cruz-Diez", en *Cruz-Diez: didactique et dialectique de la couleur* [cat. expo., Centro Iniziative Culturali, Pordenone, 1981]
 - APOLONIO, Umbro, "Il cinestismo di Carlos Cruz-Diez", en *Carlos Cruz-Diez* [cat. expo., Galleria Sagittaria, Pordenone, 1981; Sala d'Arte "Benvenuto Tisi", Palazzo dei Diamanti, Comune di Ferrara, 1982]
 - BESSET, Maurice, "L'opera di Cruz-Diez integrata nell'architettura", en *Carlos Cruz-Diez* [cat. expo., Galleria Sagittaria, Pordenone, 1981]
 - CAYEZ, Pierre, "Cruz-Diez et l'art optique", en *Cruz-Diez* [cat. expo., Galerie Municipale d'Exposition de Saint- Priest, 1981]
 - RIVERA, Francisco, "Diálogo con Carlos Cruz-Diez", en *Cruz-Diez* [cat. expo.,

- Galería de Arte Rolando Oliver Rugeles, Mérida, Venezuela, 1981]
- BOULTON, Alfredo, "Palabras de Cruz-Diez puestas a mover por Alfredo Boulton", en *Cruz-Diez* [cat. expo., Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, 1981]
 - SALVADOR, José María, "La colección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en sus nuevos espacios: un valioso contenido para un continente nuevo", en *Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Obras de la Colección* [cat. expo., Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Caracas, 1982]
 - ABADIE, Daniel, "Échange d'art contemporain Tokyo-Paris 8+8", en *Échange d'art contemporain, Tokyo-Paris* [cat. expo., Satani Gallery, Tokio, 1984]
 - ARGAN, Giulio Carlo, texto en *Exacta*. Milán, 1985
 - MARCHÁN FIZ, Simón, "A Rose is a Rose is a Rose... Figuras de la identidad y el hacerse visible del arte desde lo elemental", en *Estructuras repetitivas* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, 1985]
 - BOULTON, Alfredo, texto en *Cruz-Diez y el color* [cat. expo., Alianza Francesa, Caracas, 1987]
 - MAHLOW, Dietrich, texto en *Cruz-Diez, Autonomie der Farbe* [cat. expo., Museum Quadrat Josef-Albers, Bottrop, 1988]
 - BAYÓN, Damián, "Forma y color en la obra de Carlos Cruz-Diez", en *Aventuras de la óptica: Soto y Cruz-Diez* [cat. expo., Palacio de los Condes de Gambia, Granada, 1989]. Granada: Excma. Diputación de Granada, 1989
 - ADES, Dawn, Guy BRETT y Rosemary O'NEILL, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980* [cat. expo., The Hayward Gallery, Londres; Museum + Moderna Museet, Estocolmo, 1989; Palacio de Velázquez, Madrid, 1990]. New Haven; Londres: Yale University Press, 1989.
 - ABADIE, Daniel, texto en *Aspects of Contemporary Painter in Paris* [cat. expo., Taiwan Museum of Art, Gallery A5, Taichung, 1989]
 - XURIGUERA, Gérard, "Le même charme insinuant", en *Cruz-Diez* [cat. expo., Abbaye des Cordeliers Châteauroux, 1990]
 - XURIGUERA, Gérard, texto en *Cruz-Diez/color-acontecimiento* [cat. expo., Museo de Arte Costarricense/Galería de Arte Contemporáneo, San José, 1990]
 - SALVADOR, José María, texto en *Carlos Cruz-Diez en la arquitectura* [cat. expo., Centro Cultural Consolidado, Caracas, 1991]
 - JIMENEZ, Ariel, "Carlos Cruz-Diez: la visión del color", en *Cruz-Diez: la visión del color* [cat. expo., Museo de Arte de Maracay, 1992]
 - CARNEVALI, Gloria, texto en *Cruz-Diez: Colours Vision* [cat. expo., Clare Hall Gallery, Cambridge University, Cambridge; Bolivar Hall, Londres, 1993]
 - PINOTTINI, Marzio, "La cinevisualità plastica avvenimentale di Cruz-Diez", en *Cruz-Diez: L'avvenimento-colore* [cat. expo., Galleria Vismara Arte, Milán; Galleria Narciso, Turín, 1993]
 - JIMENEZ, Ariel, "A la altura de los tiempos- Carlos Cruz-Diez, o la autonomía del color", en *Otero, Cruz-Diez y Soto, tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional* [cat. expo., Galería de Arte Nacional GAN, Caracas, 1994]
 - ROMERO D., Rafael, "La exposición 'Otero, Soto, Cruz-Diez. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional'", en *Otero, Cruz-Diez y Soto. Tres maestros del abstraccionismo en Venezuela y su proyección internacional* [cat. expo., Galería de Arte Nacional, Caracas, 1994]
 - GUEDEZ, Víctor, texto en *Cruz-Diez: el cromático acontecer* [cat. expo., Grupo Li Centro de Arte, Caracas, 1996]
 - BUDERER, Hans-Jürgen, "Movement as a subject of depiction", en *Carlos Cruz-Diez, Und gebe dem Raum die Farbe* [cat. expo., Kinetische Kunst, Städtisches Museum, Gelsenkirchen, 1998]
 - LOPEZ QUINTERO, Juan Carlos, "Carlos Cruz-Diez, un pionero del diseño en Venezuela: de la empresa familiar a la invención de la fisicromía 1923-1959", en *Carlos Cruz-Diez, un pionero del diseño en Venezuela* [cat. expo., Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, Caracas, 1998]
 - CARRENO, Freddy, "Carlos Cruz-Diez: el color más allá de la materialidad", en *Carlos Cruz-Diez. Rétrospective 1954-1998* [cat. expo., Fundación Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Estado Bolívar, 1998]
 - RODRÍGUEZ, Bélgica, "Carlos Cruz-Diez: territorio del color que revela un secreto", en *Homenaje al maestro Cruz-Diez* [cat. expo., Edificio PDV, Caracas, 1998]
 - JIMÉNEZ, Ariel, "La visión del color", en *Carlos Cruz-Diez, el arte en la arquitectura* [cat. expo., Sala de Arte Sidor, Ciudad Guayana, 1998]
 - TAPIAS, Anita, "Todo final es un comienzo", en *Del siglo que se va: 12 artistas del XX* [cat. expo., Espacios Unión-Banco Unión, Caracas, 1999]

- RAMIREZ, Mari Carmen, "Reflexión heterotópica: las obras", en *Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1918-1968* [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000]
- JIMENEZ, Ariel, "Ni aquí ni allá", en *Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1918-1968* [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000]
- JIMÉNEZ, Ariel, "La visión del color", en *Cruz-Diez: la visión del color* [cat. expo., Fundación Juan Carmona, Barquisimeto, 1999]
- GUÉDEZ, Víctor, "Cruz-Diez y el tránsito de lo participativo a lo interactivo", en *Cruz-Diez, de lo participativo a lo interactivo* [cat. expo., Fundación Corp Group Centro Cultural, Caracas, 2001]
- GARNERÍA, José, "Carlos Cruz-Diez", en *Carlos Cruz-Diez: de lo participativo a lo interactivo, otra noción del color* [cat. expo., L'Almodí, Valencia, España, 2003]
- SALAZAR, Elida, texto en *XXV Biennale de São Paulo. Iconografías Metropolitanas: Países* [cat. expo., São Paulo, 2002]
- JIMENEZ, Ariel, "Definindo espaços O espaço de uma coleção-Carlos Cruz-Diez liberar a cor", en *Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto, Colección Cisneros* [cat. expo., Museo de Arte Moderna de São Paulo, 2002]
- JIMENEZ, Ariel, "Geometría", en *Geo-metrías, Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros* [cat. expo., Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 2003]
- RAMIREZ, Mari Carmen, "A highly topical utopia: Some outstanding features of the Avant-Garde in Latin America", en *Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America* [cat. expo., The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, 2004]
- JIMENEZ, Ariel, "Neither here nor there", en *Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America* [cat. expo., The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, 2004]
- LOPEZ QUINTERO, Juan Carlos, "Un acontecimiento primario: las cromosaturaciones de Carlos Cruz-Diez", en *Cámaras de cromosaturación 1965-2004*. [cat. expo., Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, Caracas, 2004]
- BENKO, Susana, "Arte en Guri: una experiencia a gran escala del maestro Carlos Cruz-Diez", en *Carlos Cruz-Diez- Arte en Guri* [cat. expo., Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez, Caracas, 2004]
- PIERRE, Arnauld, "Accélération optiques, le régime visumoteur de l'art optique et cinétique", en *L'oeil moteur: art optique et cinétique, 1950-1975* [cat. expo., Musée d'Art Moderne et Contemporain, Estrasburgo, 2005]
- OLEA, Héctor, "The chromatic Happenings of a Kinetic Harbinger: Carlos Cruz-Diez", en *Carlos Cruz-Diez* [cat. expo., Sicardi Gallery, Houston, Texas, 2005]
- ULRICH OBRIST, Hans y Pedro REYES (ed.), *The Air is Blue: Insights on Art and Architecture: Luis Barragán Revisited* [cat. expo.]. Nueva York: D.A.P.; México D.F.: Trilce Ediciones, [2006]
- DUVIVIER, Christophe, "Art concret-définition et situation historique", en *Horizontales, verticales, seules: Art concret* [cat. expo., Musée Tavet-Delacour, Pontoise, 2006]
- LEDEZMA, Juan, "The Sites of American: Notes on and for an Exhibition of Latin American Concrete Art Abstraction", en *The Sites of Latin American Abstraction* [cat. expo., Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, 2006]
- BENKO, Susana, "Color multiplicado al infinito: el Cinestismo de Carlos Cruz-Diez", en *50x50 Carlos Cruz-Diez* [cat. expo., Sala Trasncho Arte Contacto, Caracas, 2006]
- DEZEUZE, Anna, "Carlos Cruz-Diez", en *Latin American Collection* [cat. expo., Blanton Museum of Art, The University of Texas, Austin, 2006]
- SUÁREZ, Osbel, "La lógica del éxtasis", en *Lo(s) cinético(s)* [cat. expo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007]; "A lógica do êxtase", en *O(s) Cinético(s)* [cat. expo. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2007]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.
- PIERRE, Arnauld, "Optical blends and Chromatic Instabilities: The Physichromies of Carlos Cruz-Diez", en *Carlos Cruz-Diez* [cat. expo., Sicardi Gallery, Houston, Texas, 2007]
- HUIZI, María Elena, "Presence and Transformation of Color", en *Carlos Cruz-Diez* [cat. expo., Sicardi Gallery, Houston, Texas, 2007]
- PIERRE, Arnauld, "Mélanges optiques et bains chromatiques: situation matérielle de la couleur dans l'œuvre de Cruz-Diez", en *Cruz-Diez, la couleur dans l'espace* [cat. expo., Maison de l'Amérique Latine, París, 2007]
- PIERRE Arnauld, "Sensorialidad exéntrica: la utopía polisensorial del arte óptico- cinético", en *La utopía cinética 1955-1975* [cat. expo., Fundación SA NOSTRA, Caixa de Balears, Palma de Mallorca; Caja San Fernando, Sevilla, 2007]
- PIERRE, Arnauld, "La couleur dans l'espace", en *Cruz-Diez, a cor no espacoo* [cat. expo., Gabinete de Arte Raquel Arnauld, São Paulo, 2007]
- ADAMS, Beverly, "Introduction to a Poetic Universe", en *Constructing a Poetic Universe: The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art* [cat. expo., The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, 2007]
- SANCHEZ, Osvaldo, "(un) Trade(d) Marks", en *Constructing a Poetic Universe: The Diane and Bruce Halle Collection of Latin American Art* [cat. expo., The Museum of Fine Arts, Houston, 2007]
- KLEINE, Rasmus, "Die utopie der neun tendenzen", en *Die Neuen Tendenzen - Eine europäische Kunst Lerbewegung 1961-1963* [cat. expo., Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt; Leopold-Hoesch-Museum, Düren, 2007]
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel, texto en *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* [cat. expo., The Blanton Museum or Art, The University of Texas, Austin; Nueva York, Grey Art Gallery, 2007]
- PÉREZ-ORAMAS, Luis, "Caracas: a Constructive Stage", en *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* [cat. expo., The Blanton Museum or Art, The University of Texas, Austin; Nueva York, Grey Art Gallery, 2007]
- MCKELLIGAN, Alberto, "Carlos Cruz-Diez, proyecto para un mural (Project for a Mural), 1954", en *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* [cat. expo., The Blanton Museum or Art, The University of Texas, Austin; Nueva York, Grey Art Gallery, 2007]
- SESIN, Martha, "Carlos

- Cruz-Diez, amarillo aditivo (Additive Yellow) 1959. Physichromie N° 21, 1960”, en *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* [cat. expo., The Blanton Museum of Art, The University of Texas, Austin; Nueva York, Grey Art Gallery, 2007]
- SESIN, Martha, “Carlos Cruz-Diez, Physichromie N° 126, 1964”, en *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* [cat. expo., The Blanton Museum of Art, The University of Texas, Austin; Nueva York, Grey Art Gallery, 2007]
 - ALBERRO, Alexander, “Face to Face with the Shared Content of Form”, en *Face to Face, The Daros Collection Part 1* [cat. expo., Zúrich, 2007]

IV. Bibliografía general

- *25 ans d'art en France 1960-1985 Le Grand Larousse*. París, 1986
- *Abstract Art since 1945*. Londres: Thames and Hudson, 1971
- AMSTUTZ, Walter (ed.), *Who's Who in Graphic Art*. Zúrich: Amstutz & Herdeg Graphic Press, 1962
- ARMAS ALFONZO, Alfredo, *Diseño gráfico en Venezuela*. Caracas: Ediciones de Maraven, 1985
- BANN, Stephen, Key GADNEY, Frank POPPER, Philip STEADMAN, *Four Essays on Kinetic Art*. Londres, 1966
- BARRET, Cyril, *Op Art*. Londres: Studio Vista, 1970
- BARRET, Cyril, *Relief and Three Dimensional Structures*. Londres: Studio-Vista, 1970. Reed. en 1979
- BARRET, Cyril, *An Introduction to Optical Art*. Londres: Studio-Vista, 1971

- BAYON, Damián, *América Latina en sus artes*. París: Siglo XXI Editores, Unesco, 1974. Reed. en 1987
- BAYÓN, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1974
- BAYÓN, Damián, *Artistas contemporáneos de América Latina*. Barcelona: Ediciones del Serbal, Unesco, 1981
- BAYÓN, Damián, *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus Ediciones, 1985
- BAYÓN, Damián y Roberto PONTUAL, *La peinture de l'Amérique Latine au XXè siècle*. París: Mengès, 1990
- BORDIER, Roger, *L'objet contre l'art. Toute l'histoire de l'art moderne est celle des vicissitudes de l'objet*. París: Hachette, 1972
- BOUDAILLE, Georges y Patrick JAVAULT, *L'art abstrait*. París: Nouvelles Éditions Françaises, Casterman, 1990
- BOULOGNE, Daniel, *Les raisons de la couleur dans les espaces de vie et de travail*. París: Éditions Alternatives, 1986
- BOULTON, Alfredo, *Historia de la pintura en Venezuela. Época contemporánea*. Caracas: Ernesto Armitano, 1972, tomo III.
- BOULTON, Alfredo, *Compendio de la historia de la pintura en Venezuela*. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1977
- BOULTON, Alfredo, *La pintura en Venezuela*. Caracas: Macanao Ediciones, 1987
- BRETT, Guy, *Kinetic Art. The Language of Movement*. Londres: Studio Vista; Nueva York: Reinhold, 1968
- CABANNE, Pierre, *Dictionnaire*. París: Les Éditions de l'Amateur, 2000
- CALZADILLA, Juan et al., *El arte en Venezuela*. Caracas:

- Ediciones del Círculo Musical, 1967
- CALZADILLA, Juan, *El artista en su taller*. Caracas: Ediciones La Huella, 1975
- CALZADILLA, Juan, *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*. Caracas: Inversiones Barquín, 1975
- CALZADILLA, Juan, *Visión de la pintura en Venezuela*. Caracas: Dirección de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1975
- CALZADILLA, Juan, *Movimientos y vanguardias en el arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Sucre Estado Miranda, 1978
- CALZADILLA, Juan (ed.), “Obras singulares del arte en Venezuela”, en *La Gran Enciclopedia Venezolana*, vol.1. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca; Caracas: Euzko Americana de Ediciones, 1979
- Cahiers de Psychologie de l'Art et de la Culture, n° 17, “Les bonheurs de l'art (2)”, París, 1991
- *Collection art contemporain*. París: Éditions du Centre Pompidou, 2007
- DE BÉRTOLA, Helena, *El arte cinético. El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973
- *Diccionario de las artes visuales en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila, 1982
- *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*. París: Édition Hazan, 1992
- *Dictionary of Twentieth-Century Art*. Londres: Phaidon Press, 1973
- DE MÉREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. París: Larousse, 1999
- *Encyclopédie Grand Larousse*. París, 1981
- FALCONI, José Luis y Gabriela RANGEL (ed.), *A Principality of its Own*,

- 40 Years of Visual Arts at the Americas Society.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006
- FILLACIER, Jacques, *La pratique de la couleur.* París: Bordas, 1986
 - GAUVILLE, Hervé, *L'art depuis 1945. Groupes et mouvements.* Vanves: Éditions Hazan, 1999
 - GRANADOS VALDÉS, Antonio, *Artistas de América.* Madrid: Edición Granados Valdés, 1993
 - GUEVARA, Roberto, *Arte para una nueva escala.* Caracas: Maraven, 1978
 - GUEVARA, Roberto, *Ver todos los días.* Caracas: Monte Ávila, 1981
 - GUEVARA, Roberto, *Veinticinco años de premios nacionales y el desarrollo del arte contemporáneo en Venezuela 1961-1986.* Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1987
 - HERWITZ, Daniel, *Making Theory/Constructive Art.* Chicago: The University of Chicago Press, 1993
 - JIMENEZ, Ariel (ed.), *Alfredo Boulton and his Contemporaries: Critical Dialogues in Venezuelan Art 1912-1974.* Nueva York: The Museum of Modern Art, 2008
 - KULTERMANN, Udo, *Neue Formen des Bildes.* Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth, 1969
 - "L'art du XXè siècle", en *Dictionnaire de peinture et de sculpture Larousse.* París, 1991
 - *L'art du XXè siècle.* Benedikt: Taschen Verlag, 1998
 - LINTON, Harold, *Color Consulting.* Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1991
 - LUCIE-SMITH, Edward, *Late Modern. The Visual Arts since 1945.* Nueva York: Praeger, 1969
 - LUCIE-SMITH, Edward, *L'art d'aujourd'hui.* París: Nathan, 1977
 - LUCIE-SMITH, Edward, *Movement in Art since 1945.* Nueva York: Thames and Hudson, 1985
 - LUCIE-SMITH, Edward, *Latin American Art of the 20th Century.* Nueva York: Thames & Hudson, 1993
 - LUCIE-SMITH, Edward, *L'Art d'aujourd'hui.* Londres: Phaidon Press, 1995
 - LUCIE-SMITH, Edward, *Les arts au XXè siècle.* Köneman, 1999
 - MILLET, Catherine, *L'art contemporain en France.* París: Flammarion, 1987
 - MORAIN, André y Philippe SOLLERS, *Les ambassadeurs (photographies).* París: Editions La Différence, 1989
 - NAYLOR, Colin y Genesis P'ORRIDGE (ed.), *Contemporary Artists.* Londres: St. James Press; Nueva York: St. Martin's Press, 1977
 - "Panorama 78, De l'Art Optique au Cinétisme", en *XXème siècle.* París: L'Abeille, 1978
 - POPPER, Frank, *Naissance de l'art cinétique.* París: Gauthier-Villars, 1967
 - POPPER, Frank, *Origins and Development of Kinetic Art.* Greenwich: New York Graphic Society, 1968
 - POPPER, Frank, *L'art cinétique.* París: Gauthier-Villars, 1970
 - POPPER, Frank, *Le déclin de l'objet. Art, action, participation 1.* París: Édition du Chêne, 1975. Ed. inglesa: *Art, Action and Participation 1.* Londres: Studio Vista, Cassel and Collier, 1975.
 - POPPER, Frank, *Art, action et participation. L'artiste et la créativité.* París: Klincksieck, 2007
 - PORTER, Tom, *Colour Outside.* Londres: The Architectural Press, 1982
 - RAMOS GIUGNI, Ángel, *12 pintores y críticos de arte.* Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1976
 - RICKEY, George, *Constructivism Origins and Evolution.* Nueva York: George Braziller, 1967. Reed. en 1971
 - RODRÍGUEZ, Bélgica, *La pintura abstracta en Venezuela 1945-1965.* Caracas: Ediciones de Maraven, 1980
 - RODRÍGUEZ, Myrna, texto en *Primer Simposio Internacional de Escultura en Puerto Rico,* Jardín Botánico de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1992
 - SALVADOR, José María, *Cien obras de la colección en los espacios del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. The Caracas Museum of Contemporary Art exhibits one hundred Works from its Collection.* Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1984
 - SALVADOR, José María, *Arte para un cincuentenario: obras donadas al Museo de Bellas Artes de Caracas en su quincuagésimo aniversario.* Caracas: Museo de Bellas Artes; Edisigma, 1989
 - SCHARA, Julio César, "Carlos Cruz-Diez y el arte cinético", en *Arte e imagen.* México D.F., 2001
 - TOBEY, John, *The Technique of Kinetic Art.* Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1971
 - TRONCHE, Anne y Hervé GLOAGUEN, *L'art actuel en France. Du cinétisme à l'hyperréalisme.* París: André Balland, 1973
 - XURIGUERA, Gérard, *Regard sur la peinture contemporaine.* París: Arted, 1983
 - ROCHE, Luis Armando, *Carlos Cruz-Diez.* Color, 16 mm, 55'. París / Caracas, 1973
 - ABATE, Mario, *El artista y la ciudad.* Color, 16 mm, 8'. Caracas, 1976
 - ROBLES, Mario, *Cruz-Diez.* Color, 35 mm, 10'. Caracas, 1977
 - DE PEDRO, Manuel, *Cruz-Diez, el iusionista del color.* Color, 16 mm, 17'. Caracas, 1978
 - *Documentaire sur le Venezuela.* 30'. París Pastel. 7', 30 vídeos en color, Air France Service Audiovisuel, París, 1978
 - JAMI-LONGUÉPÉE, Christine, *Raconte-moi une sculpture... psychromie de Carlos Cruz-Diez. Passerelle de la gare de Saint-Quentin.* Color, 7'. Tour d'Eclipse et TV Fil 78, París, 2001
 - GUIBERT, Claude, *Cruz-Diez.* Color, 14'. Imago, París, 2003
 - HOFILENA, Jane, *¿Qué tan amarillo es el azul?* Color, 27'. Cl@se TV, Caracas, 2006
 - LUCIEN, Oscar, *Carlos Cruz-Diez, la vida en el color.* Color, 54'. Cine Archivo Bolívar Films. Caracas / París, 2006

V. Filmografía

- HURTADO, Ángel, *Fisicromías.* Eastmancolor, 16 mm, 8'. Caracas, 1960
- HURTADO, Ángel, *Fisicromías II.* Texto de Jean Clay, música de Antonio Estévez. Color, 16 mm, 7'. París, 1967
- CROCE, Iván, *Cruz-Diez.* Color, 16 mm, 15'. París / Caracas, 1971

CATÁLOGO DE OBRAS EXPOSITIVAS

GO AS, EN CIÓN

**Obras
(1954-2009)**



1. *Primer proyecto para muro exterior.* Caracas, 1954. Pintura sobre madera. 70,5 x 55,5 cm. Musée national d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, París



2. *El muro amarillo.* Caracas, 1956. Óleo sobre tela. 73,5 x 60 cm. Fundación privada Allegro



7. *Inducción Cromática azul + negro = amarillo.* París, 1963. Serigrafía sobre papel. 20 x 20 cm. Atelier Cruz-Diez



8. *Couleur additive P.T. (Color aditivo P.T.).* París, 1964. Serigrafía sobre papel. 40 x 75 cm. Atelier Cruz-Diez



9. *Transchromie (Transcromía).* París, 1965-2007. Acrílicos transparentes. 200 x 240 x 60 cm. Atelier Cruz-Diez



14. *Physicromie 587 (Fiscromía 587).* París, 1972. PVC, madera y aluminio. 60 x 120 x 5 cm. Atelier Cruz-Diez



15. *Chromointerference Mécanique (Cromointerferencia mecánica).* París, 1973. Madera, plexiglass y aluminio. Motor mecánico. Ø 100 x 15 cm. Atelier Cruz-Diez



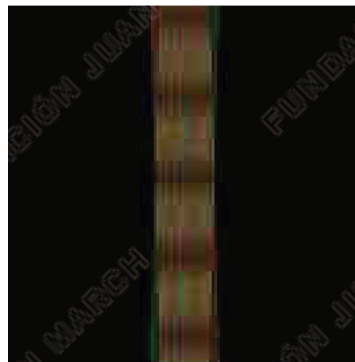
16. *Induction Chromatique 63 (Inducción cromática 63).* París, 1974. Acrílico sobre tela sobre madera. 60 x 60 x 4 cm. Atelier Cruz-Diez



3. *Sin título*. Masnou, 1956. Grafito, carboncillo y tinta sobre papel. 48 x 34 cm. Fundación privada Allegro



4. *Construcción en el espacio*. Caracas, 1957. Acrílico sobre madera. 85 x 122 cm. Fundación privada Allegro



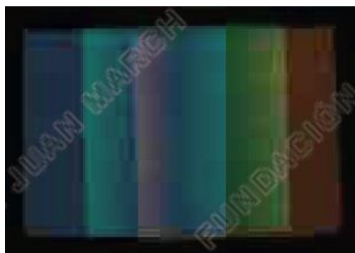
5. *Amarillo aditivo*. París, 1959-1984. Serigrafía sobre papel. 74,5 x 74,5 cm. Atelier Cruz-Diez



6. *Physichromie 103* (Fisicromía 103). París, 1963. Rhodoïd, pintura flash, cartón y madera. 67,5 x 42 cm. Fundación privada Allegro



10. *Chromointerference mécanique* (Cromointerferencia mecánica). París, 1967. Madera y pintura acrílica. Motor mecánico. 66 x 140 x 13 cm. Atelier Cruz-Diez



11. *Couleur additive ED'A* (Color aditivo ED'A). París, 1970. Serigrafía sobre papel. 48 x 68 cm. Atelier Cruz-Diez



12. *Physichromie 578* (Fisicromía 578). París, 1972. Aluminio, acetato y pintura acrílica. 70 x 70 cm. Fundación privada Allegro



13. *Physichromie 589* (Fisicromía 589). París, 1972. Aluminio, pintura acrílica, acetato. 120 x 100 cm. Fundación privada Allegro



17. *Physichromie 756* (Fisicromía 756). París, 1975. Láminas de acero y acrílico sobre madera. 100 x 100 cm. MUBAG, Diputación de Alicante



18. *Fisicromía 2235*. París, 1988. Metal, acetato y pintura acrílica. 60 x 180 cm. Fundación privada Allegro



19. *Pirámide cromointerferente*. París, 2006. Proyección sobre pirámide. 100 x 100 x 40 cm. Fundación privada Allegro



20. *Induction du Jaune*. Denise. ED'A I/III (Inducción del amarillo. Denise. ED'A I/III). París, 2007. Cromografía sobre papel sobre aluminio. 180 x 80 x 2,4 cm. Atelier Cruz-Diez



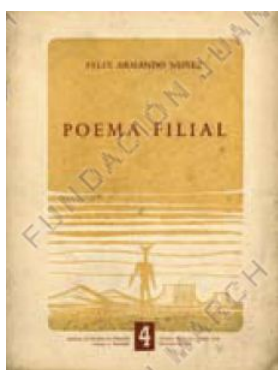
21. *Couleur additive*. Denise C ED'A I/III (Color aditivo. Denise C ED'A I/III). París, 2007. Cromografía sobre papel sobre aluminio. 180 x 80 x 2,4 cm. Atelier Cruz-Diez



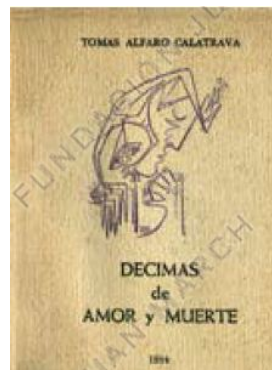
22. *Couleur à l'espace Série-Ligia A 1 ED'A* (Color al espacio - Serie Ligia A 1 ED'A). París, 1993-2008. Cromografía. 120 x 20 x 8 cm. Atelier Cruz-Diez



23. *Cromosaturación y Ambientación cromatica*, 2009



27. Félix Amando Núñez, *Poema filial*. Caracas: Ministerio de Educación, 1953. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez



28. Tomás Alfaro Calatrava, *Décimas de amor y muerte*. Caracas: Voluntad, 1954. Viñetas de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez



29. Manuel Villanueva, *Poema para Cesar Vallejo*. Caracas: Ministerio de Educación, 1954. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez



34. Pablo Neruda, *Todo lleva tu nombre*. Caracas: Ministerio de Educación, 1959. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez



35. Mene. *Revista Cultural de la Mene Grande Oil Company*. Caracas, 1962. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez

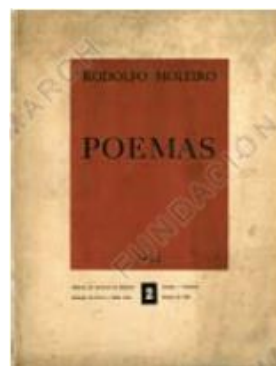


36. *El farol. La calidad de la vida*. Caracas: Creole Petroleum Corporation, 1974. Dirección artística de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez

Algunos trabajos gráficos: revistas y libros (1953-1974)



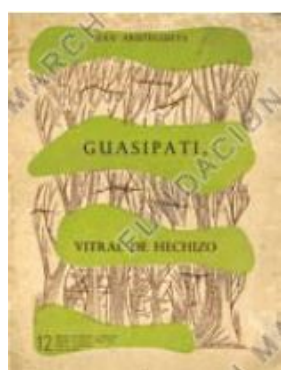
24. *Arte Aplicado*, 1941. Atelier Cruz-Diez



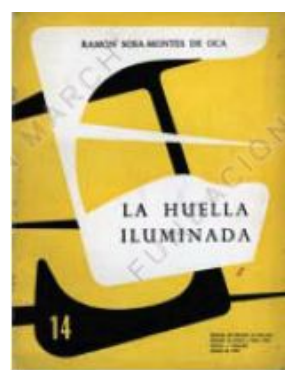
25. Rodolfo Moleiro, *Poemas*. Caracas: Ministerio de Educación, 1953. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez



26. Vicente Gerbasi, *Círculos del trueno*. Caracas: Ministerio de Educación, 1953. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez



30. Jean Aristeguieta, *Guasipati, vitral del hechizo*. Caracas: Ministerio de Educación, 1955. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez



31. Ramón Sosa-Montes de Oca, *La huella iluminada*. Caracas: Ministerio de Educación, 1955. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez



32. *Exposición internacional de pintura*. Ateneo de Valencia, 1955. Ilustraciones de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez



33. Pedro Rafael Gilly, *Ventanal sonoro*. Caracas: Ministerio de Educación, 1956. Cubierta e ilustraciones de Cruz-Diez. Atelier Cruz-Diez

Créditos

Este catálogo, y su versión inglesa, se publica con ocasión de la exposición

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE

celebrada en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma (Fundación Juan March), del 25 de febrero al 27 de junio de 2009 y en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (Fundación Juan March), del 17 de julio al 15 de noviembre de 2009.

Concepto:

Osbel Suárez (comisario invitado)

Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Manuel Fontán del Junco (Director de Exposiciones), Aida Capa (coordinadora)

Organización:

Departamento de Exposiciones (Fundación Juan March), Madrid

Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), Palma

Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), Cuenca

Catálogo

- © Fundación Juan March, Madrid, 2009
- © Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2009
- © De todas las obras de Carlos Cruz-Diez: Cruz-Diez Foundation

Textos:

- © Fundación Juan March
- © Osbel Suárez
- © Gloria Carnevali, Carlos Cruz-Diez
- © Carlos Cruz-Diez
- © Atelier Cruz-Diez
- © Ariel Jiménez

Fotos:

- © Joaquín Cortés, p. 13
- © Alfredo Boulton, p. 77
- © Martínez Pozueta, p. 98
- © Jorge Cruz Delgado, p. 101
- © Casa de las Américas, Cuba, p. 105
- © Carlos Cruz Delgado

Edición y revisión de textos:

Inés d'Ors Lois y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

Coordinación editorial:

Jordi Sanguino, Aida Capa (Fundación Juan March)

Diseño del catálogo: Guillermo Nagore

Tipografías: Bureau Grotesque (Font Bureau) y Leitura Sans (Dino Santos)

Papel: Phoenix Motion Xenon de

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

Encuadernación: Ramos S.A., Madrid

Edición en español:

ISBN: 978-84-7075-562-0 Fundación Juan March, Madrid
ISBN: 978-84-89935-88-4 Editorial de Arte y Ciencia S.A., Madrid

Edición en inglés:

ISBN: 978-84-7075-563-7 Fundación Juan March, Madrid
ISBN: 978-84-89935-89-1 Editorial de Arte y Ciencia S.A., Madrid

Depósito legal:

Edición en español: M-3316-2009

Edición en inglés: M-3668-2009

Ilustración de cubierta y contracubierta: Cromosaturación. Exposición *Cruz-Diez: de lo participativo a lo interactivo*.
Fundación Corp. Group. Caracas, 2001

Fundación Juan March
Castelló, 77 – 28006 Madrid
www.march.es



CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

LEYENDA: Publicaciones agotadas | Publicaciones disponibles en febrero de 2009 | ● Exposición en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma

1966

CATÁLOGO MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Fernando Zóbel
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1966

1969

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1969

1973

ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*

Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1974 (2ª ed. corr. y aum.)

1975

OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*
Textos de Heinz Spielmann

EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL
Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

JEAN DUBUFFET
Textos de Jean Dubuffet

ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*
Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

ARTE USA
Textos de Harold Rosenberg

ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*
Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

PICASSO
Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

MARC CHAGALL.
18 pinturas y 40 grabados
Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)

P
ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
[Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

ARS MEDICA
Texto de Carl Zigrosser

FRANCIS BACON
Texto de Antonio Bonet Correa

BAUHAUS
Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais
Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

KANDINSKY: 1923-1944
Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*
Textos de Diane Waldman

MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA
Textos de Reinhold Hohl

GEORGES BRAQUE.
Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados
Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez

1980

JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*
Texto de Germain Viatte

ROBERT MOTHERWELL
Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*
Textos de Henri Matisse

VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

MINIMAL ART
Texto de Phyllis Tuchman

PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*
Textos de Paul Klee

MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960
Texto de John Szarkowski
Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano)
Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945
Textos de Jean-Louis Prat

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

1982

PIET MONDRIAN.
Óleos, acuarelas y dibujos
Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

ROBERT Y SONIA DELAUNAY
Textos de Juan Manuel Bonet,
Jacques Damase, Ramón Gómez
de la Serna, Isaac del Vando
Villar, Vicente Huidobro y
Guillermo de Torre

PINTURA ABSTRACTA
ESPAÑOLA: 1960-1970
Texto de Rafael Santos Torroella

KURT SCHWITTERS
Textos de Werner
Schmalenbach, Ernst Schwitters
y Kurt Schwitters

VII EXPOSICIÓN DE
BECARIOS DE ARTES
PLÁSTICAS

1983

ROY LICHTENSTEIN:
1970-1980
Textos de Jack Cowart
Ed. en inglés
Edición de Hudson Hill Press,
Nueva York, 1981

FERNAND LÉGER
Texto de Antonio Bonet Correa y
Fernand Léger

PIERRE BONNARD
Textos de Ángel González
García

ALMADA NEGREIROS
Textos de Margarida Acciaiuoli,
Antonio Espina, Ramón Gómez
de la Serna, José Augusto
França, Jorge de Sena, Lima de
Freitas y Almada Negreiros
Edición del Ministerio de
Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
EN LA COLECCIÓN DE LA
FUNDACIÓN JUAN MARCH
[Catálogo-guía del Museo de
Arte Abstracto Español]
Textos de Julián Gállego


GRABADO ABSTRACTO
ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA
FUNDACIÓN JUAN MARCH
Textos de Julián Gállego
[Esta publicación acompañó a la
exposición del mismo título que

itineró por 44 sedes españolas
entre 1983 y 1999]

1984

EL ARTE DEL SIGLO XX EN
UN MUSEO HOLANDÉS:
EINDHOVEN
Textos de Jaap Bremer, Jan
Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de
Jonge y Margriet Suren

JOSEPH CORNELL
Textos de Fernando Huici

FERNANDO ZÓBEL
Texto de Francisco Calvo
Serraller
Madrid y 

JULIA MARGARET
CAMERON: 1815-1879
Textos de Mike Weaver y
Julia Margaret Cameron
Ed. en inglés (separata con
el texto de Mike Weaver en
castellano)
Edición de John Hansard
Gallery & The Herbert Press
Ltd., Southampton, 1984

JULIUS BISSIER
Texto de Werner Schmalenbach

1985

ROBERT RAUSCHENBERG
Textos de Lawrence Alloway

VANGUARDIA RUSA: 1910-
1930. *Museo y Colección Ludwig*
Textos de Evelyn Weiss

XILOGRAFÍA ALEMANA
EN EL SIGLO XX
Textos de Gunther Thiem
Ed. en alemán (separata con
todos los textos en castellano)
Edición del Institut für Auslands-
beziehungen, Stuttgart, 1984

ESTRUCTURAS REPETITIVAS
Textos de Simón Marchán Fiz

1986

MAX ERNST
Textos de Werner Spies y Max
Ernst

ARTE, PAISAJE Y
ARQUITECTURA. *El arte
referido a la arquitectura en la
República Federal de Alemania*
Textos de Dieter Honisch y
Manfred Sack
Ed. en alemán (separata con
los textos introductorios en
castellano)
Edición del Institut für
Auslandsbeziehungen, Stuttgart,
1983

ARTE ESPAÑOL EN NUEVA
YORK: 1950-1970. *Colección
Amos Cahan*
Texto de Juan Manuel Bonet

OBRAS MAESTRAS DEL
MUSEO DE WUPPERTAL.
De Marées a Picasso
Textos de Sabine Fehleman y
Hans Günter Wachtmann

1987

BEN NICHOLSON
Textos de Jeremy Lewison y Ben
Nicholson

IRVING PENN
Texto de John Szarkowski
Ed. en inglés
Edición de The Museum of
Modern Art, Nueva York, 1984
(reimp. 1986)

MARK ROTHKO
Textos de Michael Compton y
Mark Rothko

1988

EL PASO DESPUÉS DE EL
PASO EN LA COLECCIÓN
DE LA FUNDACIÓN JUAN
MARCH
Texto de Juan Manuel Bonet

ZERO, UN MOVIMIENTO
EUROPEO. *Colección Lenz
Schönberg*
Textos de Dieter Honisch y
Hannah Weitemeier
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

COLECCIÓN LEO CASTELLI
Textos de Calvin Tomkins,
Judith Goldman, Gabriele

Henkel, Leo Castelli, Jim Palette,
Barbara Rose y John Cage

1989

RENÉ MAGRITTE
Textos de Camille Goemans,
Martine Jacquet, Catherine de
Croës, François Daulte, Paul
Lebeer y René Magritte

EDWARD HOPPER
Texto de Gail Levin

ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO.
FONDOS DE LA FUNDACIÓN
JUAN MARCH
Textos de Miguel Fernández-
Cid

1990

ODILON REDON.
Colección Ian Woodner
Textos de Lawrence Gowing,
Odilon Redon y Nuria Rivero

CUBISMO EN PRAGA.
Obras de la Galería Nacional
Textos de Jiří Kotalík, Ivan
Neumann, y Jiří Šetlík

ANDY WARHOL. COCHES
Textos de Werner Spies,
Cristoph Becker y Andy Warhol

COL·LECCIÓ MARCH.
ART ESPANYOL
CONTEMPORANI. PALMA
[Catálogo-guía del Museu d'Art
Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet
Eds. en castellano, catalán, inglés
y alemán

1991

PICASSO. RETRATOS
DE JACQUELINE
Textos de Hélène Parmelin,
María Teresa Ocaña, Nuria
Rivero, Werner Spies y Rosa
Vives

VIEIRA DA SILVA
Textos de Fernando Pernes,
Julián Gállego, M^a João
Fernandes, René Char (en
francés), António Ramos Rosa

(en portugués) y Joham de Castro

MONET EN GIVERNY.
Colección del Museo Marmottan de París

Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

MUSEO DE ARTE
ABSTRACTO ESPAÑOL.
CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Textos de Juan Manuel Bonet
(2ª ed., 1ª ed. 1988)

1992

RICHARD DIEBENKORN
Texto de John Elderfield

ALEXEJ VON JAWLENSKY
Texto de Angelica Jawlensky

DAVID HOCKNEY
Texto de Marco Livingstone

1993

MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*
Textos de Eugenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*
Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

MUSEO BRÜCKE BERLÍN.
ARTE EXPRESIONISTA
ALEMÁN
Textos de Magdalena M. Moeller

1994

GOYA GRABADOR
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

ISAMU NOGUCHI
Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

TESOROS DEL ARTE
JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*

Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

FERNANDO ZÓBEL.
RÍO JÚCAR

Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero

C

1995

KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918
Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

ROUAULT
Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

MOTHERWELL.
Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler
Textos de Robert Motherwell

C

1996

TOM WESSELMANN
Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig
Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

TOULOUSE-LAUTREC.
De Albi y de otras colecciones
Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*
Textos de Manuel Millares

C P

MUSEU D'ART ESPANYOL
CONTEMPORANI.
FUNDACION JUAN MARCH.
PALMA
[Catálogo-guía del Museu d'Art

Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán)

PICASSO. SUITE VOLLARD
Texto de Julián Gállego
Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés)

[Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por cinco sedes españolas y extranjeras]

1997

MAX BECKMANN
Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

EMIL NOLDE.
NATURALEZA Y RELIGIÓN
Textos de Manfred Reuther

FRANK STELLA.
Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics
Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella

C P

EL OBJETO DEL ARTE
Texto de Javier Maderuelo

P C

MUSEO DE ARTE
ABSTRACTO ESPAÑOL.
FUNDACIÓN JUAN MARCH.
CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

1998

AMADEO DE SOUZA-CARDOSO
Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

PAUL DELVAUX
Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

RICHARD LINDNER
Texto de Werner Spies

1999

MARC CHAGALL.
TRADICIONES JUDÍAS
Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

KURT SCHWITTERS Y EL
ESPIRITU DE LA UTOPIA.
Colección Ernst Schwitters
Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

LOVIS CORINTH
Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer

MIQUEL BARCELÓ.
Ceràmiques: 1995-1998
Texto de Enrique Juncosa
Ed. bilingüe (castellano/catalán)

P

FERNANDO ZÓBEL.
Obra gráfica completa
Textos de Rafael Pérez-Madero
Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999

C P

2000

VASARELY
Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

EXPRESIONISMO
ABSTRACTO.
OBRA SOBRE PAPEL.
Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
Texto de Lisa M. Messinger

SCHMIDT-ROTTLUFF.
Colección Brücke-Museum Berlin
Texto de Magdalena M. Moeller

NOLDE. VISIONES.
Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll
Texto de Manfred Reuther

P C

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO
Texto de Rodrigo Muñoz Avia
C

EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES
Texto de Pablo Ramírez
P C

2001

DE CASPAR DAVID
FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal*
Textos de Sabine Fehle mann

ADOLPH GOTTLIEB
Textos de Sanford Hirsch

MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*
Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

RÓDCHENKO. GEOMETRÍAS
Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko
P C

2002

GEORGIA O'KEEFFE.
NATURALEZAS ÍNTIMAS
Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

TURNER Y EL MAR.
Acuarelas de la Tate
Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

MOMPÓ. *Obra sobre papel*
Textos de Dolores Durán Úcar
C

RIVERA. REFLEJOS
Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales
C

SAURA. DAMAS
Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura
C P

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAURAMAQUIA, DISPARATES
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez

2003

ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI.
Obra sobre papel de la Colección Kornfeld
Texto de Werner Spies

KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN
Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO
Texto de Javier Maderuelo
C P

GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES
Texto de Barbara Rose
C

ESTEBAN VICENTE. *Collages*
Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning
C

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO
Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz
P

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI.
FUNDACION JUAN MARCH. PALMA
[Catálogo-guía del Museu d'Art Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo
Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán)

2004

MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE
Textos de Pascal Torres

Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*
Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos
Ed. bilingüe (castellano/francés)

LIUBOV POPOVA
Texto de Anna María Guasch
C P

ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR
Texto de Guillermo Solana
P

LUIS GORDILLO. DÚPLEX
Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
C P

NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA.
Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*
Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky
Ed. bilingüe (castellano/alemán)
C P

2005

CONTEMPORANEA.
Kunstmuseum Wolfsburg
Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

ANTONIO SAURA. DAMAS
Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes
Eds. en castellano e inglés

BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*
Texto de Sabine Fehle mann
Ed. bilingüe (castellano/alemán)
C P

EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA
Texto de Miguel Sáenz
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

LICHTENSTEIN. EN PROCESO
Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
C P

ROSTROS Y MÁSCARAS.
Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón
Textos de Francisco Caja
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

2006

OTTO DIX
Textos de Ulrike Lorenz
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*
Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl
Eds. en castellano, inglés y alemán
Edición de Prestel, Múnich/
Fundación Juan March, Madrid, 2006

Publicación complementaria:
Hermann Bahr, CONTRA
KLIMT

Texto original de Hermann Bahr
(1903) y textos de Christian
Huemer, Verena Perlehefter, Rosa
Sala Rose y Dietrun Otten

LA CIUDAD ABSTRACTA:

1966. *El nacimiento del Museo de
Arte Abstracto Español*

Textos de Santos Juliá, María
Bolaños, Ángeles Villalba, Juan
Manuel Bonet, Gustavo Torner,
Antonio Lorenzo, Rafael Pérez
Madero, Pedro Miguel Ibáñez y
Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*

Texto de Holger Broecker
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

P C

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES

Textos de Alfonso E. Pérez-
Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979)
[Este catálogo acompaña a la
exposición del mismo título que
desde 1979 ha itinerado por 173
sedes españolas y extranjeras,
traduciéndose a más siete
idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN

Textos de Jack Cowart, Juan
Antonio Ramírez, Ruth Fine,
Cassandra Lozano, James
de Pasquale, Avis Berman y

Clare Bell
Eds. en castellano, francés
e inglés

Publicación complementaria:

Roy Fox Lichtenstein,
PINTURAS, DIBUJOS Y
PASTELES. UNA TESIS

Texto original de Roy Fox
Lichtenstein (1949) y textos de
Jack Cowart, y Clare Bell
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*

Textos de Werner
Hofmann, Hein-Th. Schulze
Altcappenberg, Barbara Dayer
Gallati, Robert Rosenblum,
Miguel López-Remiro, Mark
Rothko, Cordula Meier, Dietmar
Elger, Bernhard Teuber, Olaf
Mörke y Víctor Andrés Ferreti
Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ

Texto original de Sean Scully
(1998)
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES

Textos de Michèle Dalmace,
Fernando Marías y Tomàs
Llorens
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

P C

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*

Catálogo virtual disponible en:

[www.march.es/arte/palma/
antiores/CatalogoMinimal/
index.asp](http://www.march.es/arte/palma/antiores/CatalogoMinimal/index.asp)

Eds. en castellano, catalán, inglés
y alemán

P

2008

MAXImin. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*

Textos de Renate Wiehager,
John M Armleder, Ilya
Bolotowsky, Daniel Buren,
Hanne Darboven, Adolf Hölzel,
Norbert Kricke, Heinz Mack
y Friederich Vordemberge-
Gildewart

Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL.

Arte conceptual en Moscú:

1960-1990

Textos de Boris Groys, Ekaterina
Bobrinskaia, Martina Weinhart,
Dorothea Zwirner, Manuel
Fontán del Junco, Andrei
Monastyrski e Iliá Kabakov
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
Edición de Hatje Cantz,
Ostfildern/Fundación Juan
March, Madrid, 2008

ANDREAS FEININGER:

1906-1999

Textos de Andreas Feininger,
Thomas Buchsteiner, Jean-
François Chevrier, Juan Manuel
Bonet y John Loengard
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

P C

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.
LA DISTANCIA DEL DIBUJO

Textos de Valentín Roma, Peter
Dittmar y Narcís Comadira
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

C P

Publicación complementaria:

IRIS DE PASCUA. JOAN
HERNÁNDEZ PIJUAN

Texto de Elvira Maluquer
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. FUNDACIÓN JUAN MARCH. CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de
Arte Abstracto Español]

Textos de Juan Manuel Bonet y
Javier Maderuelo

Ed. bilingüe (castellano/inglés)
(2ª ed., 1ª ed. 2005)

2009

TARSILA DO AMARAL

Textos de Aracy Amaral, Oswald
de Andrade, Mário de Andrade,
Tarsila do Amaral, Haraldo de
Campos, Juan Manuel Bonet,
Jorge Schwartz, António Ferro,
Manuel Bandeira, Emiliano
di Cavalcanti, Jorge de Lima,
Ribeiro Couto, Sérgio Milliet,
Carlos Drummond de Andrade y
Regina Teixeira de Barros.
Eds. en castellano e inglés

Publicaciones complementarias:
Oswald de Andrade, PAU BRASIL
Ed. semifacsímil en castellano
Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA
Ed. semifacsímil en castellano

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.



CARLOS CRUZ-DIEZ EL COLOR SUCEDE

Fundación Juan March | 2009