

A cor como evento: a série *Fisicromia*, de Carlos Cruz-Diez

Color as event: Carlos Cruz-Diez's Fisicromia series

VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE*

Pós-doutorado pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Post-doctorate at Faculty of Philosophy, Language and Literature, and Human Sciences at São Paulo University

RESUMO O artigo pretende apontar os principais elementos que constituem a poética da série *Fisicromia*, desenvolvida pelo artista venezuelano Carlos Cruz-Diez entre os anos 1959 e 2011. A análise de algumas obras que compõem os estágios da série permite-nos observar a trajetória de uma estética firmemente pautada na cor, entendida pelo artista como manifestação da luz no espaço, dotada de dinamismo e mutabilidade, e, portanto, passível de ser vista como um evento.

PALAVRAS-CHAVE Arte Contemporânea, Arte cinética, Pintura cromática, Teoria da cor, Carlos Cruz-Diez.

ABSTRACT This article points to the key elements that constitute the poetics of *Fisicromia* series developed by Venezuelan artist Carlos Cruz-Diez between the years of 1959 and 2011. The analysis of some works that comprise the phases of the series allows us to observe the trajectory of an aesthetic firmly based on the subject of color, seen by the artist as manifestation of light in space, endowed with dynamism and mutability, and therefore liable to be seen as an event.

KEYWORDS Contemporary Art, Kinetic Art, Chromatic painting, Color theory, Carlos Cruz-Diez.

*Vanessa Beatriz Bortulucce é graduada em História (Unicamp, 1997), mestre em História da Arte e da Cultura (Unicamp, 2000), doutora em História Social (Unicamp, 2005) e pós-doutora (FFLCH-USP, 2013). Suas pesquisas concentram-se em Arte Moderna e Contemporânea na Europa. / *Vanessa Beatriz Bortulucce has a degree in History (Unicamp, 1997), Master in History of Art and Culture (Unicamp, 2000), PhD in Social History (Unicamp, 2005) and post-doctorate (FFLCH-USP, 2013). Her research is focused on Modern and Contemporary Art in Europe.*

Color to continue had to occur in space.

Donald Judd,
“Some Aspects of Color”, 1993

*The painter of the future
will be a colourist of a kind never seen before*
Yves Klein, 1959

Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923) define-se como um pintor. Tal afirmação não causa nenhuma estranheza se tivermos em mente as definições tradicionais de “pintura” e “pintor”, e as utilizarmos na análise das primeiras telas do artista, figurativas, marcadas por uma temática social. Esta situação transformou-se radicalmente a partir das obras produzidas em 1954, em que a palavra “pintura” parece estar deslocada nos seus trabalhos, podendo ser até mesmo, num primeiro momento, descartada sem maiores preocupações. Mas Carlos Cruz-Diez, afirmando ser um pintor, produziu “telas” nas quais a dimensão do conceito de pintura assume qualidades elásticas. No caso específico da série *Fisicromia* (*Fisicromía*, 1959-2011), testemunhamos o percurso de uma experiência que abandona as categorias rígidas de “pintura”, e também de bidimensionalidade. Ao entrar numa sala e notar qualquer trabalho desta série, a certa distância, sentimos as certezas proporcionadas pelo afastamento seguro: é possível ver uma “tela”, as cores, a moldura, enfim, uma pintura. Mas, quando nos aproximamos da obra, o senso pictórico tradicional esvai-se; a moldura, despida das metafísicas, é um real suporte das hastes multicoloridas; a aparência bidimensional é, na verdade, uma construção milimétrica feita a partir daquelas hastes, dispostas verticalmente, que inundam o plano de espaço, enchendo-o de ar, instigando o olho a aproximar-se ainda mais da parede; e, por fim, a cor que se via de longe não era do mesmo tom que agora constatamos: verdes são agora vermelhos, pretos se tornam brancos, amarelos fogem para dar espaço aos violetas. Também esta cor não é a tinta aplicada como se pensava: ocorre algo como uma pintura feita nos intervalos de matéria, inchada de cores camaleônicas. E, quanto mais o espectador se movimenta pelo espaço da sala, mais mutante a cor se mostra, e mais metamorfa a obra se apresenta. O espectador, ao condicionar a aparência da pintura, faz com que cada obra da série *Fisicromia* possua mil pinturas em uma.

Color had to keep to Occur in space.

Donald Judd,
“Some Aspects of Color”, 1993

*The painter of the future
will be a colourist of a kind never seen before*
Yves Klein, 1959

Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923) is defined as a painter. Such a statement does not cause any awkwardness if we bear in mind the traditional definitions of “painting” and “painter” and if we use the analysis of the first works of the artist, figurative, marked by a social theme. This situation changed radically from the works produced in 1954, where the word “painting” seems to be displaced in their work and may be even, at first, dismissed without major concerns. But Carlos Cruz-Diez, claiming to be a painter, produced “screens” where the dimension of the painting concept assumes elastic qualities. In the specific case of the series *Fisicromia* (*Fisicromía*, 1959-2011), we witness the journey of an experience that leaves the rigid categories of “painting”, and also two-dimensionality. Upon entering a room and notice any work of this series, in a certain distance, we feel the certainties offered by safe removal: one can see a “screen”, the colors, the frame, finally a painting. But, as we approach the work, the traditional pictorial sense fades away, the frame, stripped of metaphysical, is a real support of multicolored shafts, the two-dimensional appearance is actually a millimeter construction made from those rods, arranged vertically, flooding the space plan, filling the air, urging the eye catching up even more wall, and, finally, the color that was seen by far was not the same shade as found now: greens are now red, black becomes white, yellow flee to make room for violets. Also this color is not applied the paint as you thought: is something like a painting done in intervals of raw, swollen chameleon color. And the more the viewer moves through the space of the room, the color shows itself more mutant, and more shifter the work appears. The viewer, by making the appearance of the painting, makes each work in the series has *Fisicromia* in a thousand paintings.

Soon, the uneasiness with the word “painting” is closely associated with the issue of color. In Cruz-Diez’s *Fisicromias*, the color is not “painted” - at least not in the usual way, to which we are all accustomed. Héctor Olea notes that “Cruz-Diez

promoted his desire to ‘paint’, but he did it deliberately and on their own terms (...)”¹, and, further, adds: “your system involves a *tabula rasa* who renounces all notions and tools associated with traditional painting: canvas, easel, brushes and pigments”².

Cruz-Diez has always expressed a specific interest in color, from its figurative works³. His relationship with color has evolved to establish a relationship-building event, where the artist — just like a scientist — formulates and establishes the essential coordinates for the enjoyment of an experience to be lived, in many ways, by the viewer. The chromatic experience is understood in its appearance changing, and requires no emotional content, subjective or symbolic, as Jean Clay notes, “As a man of the twentieth century, he [Cruz-Diez] is affected more by the changing characteristics of the world around them than by their ‘eternal values’”⁴.

In his works, the materiality of color takes on multiple dimensions and nuances, that contribute to an idea of art in continuous transformation. This feature is present in all his artistic activity: taking as starting point the color disposed in the plane, mark of his early figurative work, spent the chromatic other experiments: the color space (*Fisicromia, Adding Chromatic Chromatic Induction*) and color sensory (*Cromointerference, Cromosaturação, Transcromia*). In these experiments, architectural projects and proposals for public interventions are added⁵, always keeping the color as the protagonist, in its various possibilities of use. Thus, the geometric and constructive, kinetic art and *site specific* are categories that inform the malleability of Cruz-Diez proposals.

¹ OLEA, Héctor, “The Dialectics of chrono-chromatic space”, in OLEA, Héctor; RAMIREZ, Mari Carmen (eds.) *Carlos Cruz-Diez — Color in space and time*. Exhibition catalog. Museum of Fine Arts, Houston, and the Cruz-Diez Foundation, Houston. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 36.

² OLEA, Héctor, *Op cit.*, p. 3.

³ The artist’s interest in color comes from his childhood, when he had the opportunity to see paintings by Venezuelan Arturo Michelena (1863-1898) at the home of the widow of the artist.

⁴ CLAY, Jean, “Cruz-Diez and the three stages of modern color”, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 407.

⁵ In this regard, it is important to mention that some of *Fisicromias* Cruz-Diez were designed and conducted in architectural and urban spaces: streets, avenues, airports and other public buildings.

Logo, o desconcerto com a palavra “pintura” está intimamente associado com a questão da cor. Nas *Fisicromias* de Cruz-Diez, a cor não é “pintada” — ao menos não da forma usual, à qual todos estamos acostumados. Héctor Olea observa que “Cruz-Diez promoveu seu anseio para ‘pintar’, mas ele o fez deliberadamente e nos seus próprios termos (...)”¹; e, mais adiante, completa: “seu sistema envolve uma *tabula rasa* que renuncia toda noção e ferramenta associadas à pintura tradicional: tela, cavalete, pincéis e pigmentos”².

Cruz-Diez sempre manifestou um interesse específico pela cor, desde suas obras figurativas.³ Sua relação com a cor evoluiu no sentido de estabelecer uma relação de construção de um evento, onde o artista — tal qual um cientista — formula e estabelece as coordenadas essenciais para a fruição de uma experiência que será vivida, de múltiplas formas, pelo espectador. A experiência cromática é entendida no seu aspecto mutável, e não necessita de um conteúdo emocional, subjetivo ou simbólico, conforme nota Jean Clay: “Como um homem do século XX, ele [Cruz-Diez] é afetado mais pelas características mutáveis do mundo ao seu redor do que pelos seus ‘valores eternos’”⁴.

Em suas obras, a materialidade da cor assume dimensões múltiplas e cambiantes, que colaboram para uma ideia de arte em contínua transformação. Esta característica está presente em toda a sua atividade artística. Tomando como ponto de partida a cor disposta no plano, marca dos seus primeiros trabalhos figurativos, passamos a outros experimentos cromáticos: a cor no espaço (*Fisicromia, Adição cromática, Indução cromática*) e a cor sensória (*Cromointerferências, cromosaturação, transcromia*). A estas experiências juntam-se projetos de arquitetura e propostas de intervenções públicas,⁵ sempre tendo a cor como protagonista, em suas variadas possibilidades de uso. Assim, a arte geométrica

¹ OLEA, Héctor, “The dialectics of chrono-chromatic space”, in OLEA, Héctor; RAMIREZ, Mari Carmen (orgs.) *Carlos Cruz-Diez — Color in space and time*. Catálogo da mostra. Museum of Fine Arts, Houston, and the Cruz-Diez Foundation, Houston. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 36.

² OLEA, Héctor, *Op. cit.*, p. 39.

³ O interesse do artista pela cor vem desde sua infância, quando teve a oportunidade de observar pinturas do venezuelano Arturo Michelena (1863-1898) na casa da viúva do artista.

⁴ CLAY, Jean, “Cruz-Diez and the three stages of modern color”, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 407.

⁵ A este respeito, é importante mencionar que algumas das *Fisicromias* de Cruz-Diez foram pensadas e realizadas em espaços arquitetônicos e urbanos: ruas, avenidas, aeroportos e demais edifícios públicos.

e construtiva, a arte cinética e o *site specific* são categorias que informam a maleabilidade das propostas de Cruz-Diez.

Cruz-Diez é identificado na Venezuela como um dos mestres do Modernismo ao lado de artistas como Jesús Rafael Soto e Alejandro Otero. Na Europa dos anos 1960, seu nome tornou-se sinônimo da exploração cinética da cor. Foi aluno da Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas antes de trabalhar numa agência de publicidade internacional de 1946 até 1951. Também desenvolveu trabalhos como ilustrador em jornais de sua cidade natal, ao mesmo tempo em que foi professor e profissional de *design* gráfico e industrial. Desde 1954 seus trabalhos concentram-se na cor e nas várias maneiras como ela se comporta; e é a partir desse ano que o artista passa a envolver-se, de forma cada vez mais intensa, na criação de uma arte não figurativa e possuidora de valores interativos, que fosse pública e acessível, como os projetos de murais que podiam ser manipulados pelos transeuntes. Estes murais criavam sombras diversas, de acordo com o movimento do sol, animando a superfície com reflexos de cor. A partir de 1955, embarcou para a Europa, permanecendo na Espanha, para em seguida estabelecer-se definitivamente em Paris, onde reside até hoje.

A preocupação, presente desde seus primeiros trabalhos, com uma arte de conteúdo social e público conduziu Cruz-Diez à elaboração de uma arte que criasse eventos, “como acontece na vida real”.⁶ Para tanto, o artista começou a desenvolver propostas cromáticas que sugerissem outras soluções para o processo de pintar.

A cor, elemento fundamental e atemporal da arte, é tema de reflexão desde a Antiguidade, tendo seu caráter descritivo e naturalista reforçado a partir do Renascimento, por exemplo nas teorias de um sistema visual estabelecidas por Alberti. Jean Clay, no ensaio “*Cruz-Diez and the three stages of modern color*” sustenta a ideia de que a história da cor na arte passou por três importantes fases desde Delacroix. Clay ressalta, nesse processo de “destacamento” ou independência da cor, o trabalho de Cézanne, Gauguin e Kandinsky, além de Constable e Delacroix. Neste debate insere o nome do artista venezuelano como representante do terceiro estágio da transformação da cor:

Cruz-Diez in Venezuela is identified as one of the masters of modernism alongside such artists as Jesús Rafael Soto and Alejandro Otero. In '60s Europe, his name became synonymous with the kinetic exploration of color. He was a student at the School of Applied Arts in Caracas before working in international advertising agency from 1946 until 1951. Also developed works as an illustrator for newspapers in his hometown, at the same time he was a teacher and professional graphic and industrial design. Since 1954 his work focuses on color and the various ways it behaves, and it is from this date that the artist began to engage in ever more intense, the creation of a non-figurative art and possessing interactive values, which were public and accessible, like the mural projects that could be manipulated by passersby. These various wall shadows created in accordance with the movement of the sun, warming the surface with color highlights. From 1955, he embarked for Europe, staying in Spain, then to settle permanently in Paris, where he lives today.

The concern, present since his first works, of an art of social content, led Cruz-Diez to the development of an art that creates events, “as in real life”⁶. Thus, the artist began to develop proposals chromatic suggesting other solutions to the process of painting.

The color, fundamental and timeless art element, is the subject of reflection since antiquity, with its descriptive character and naturalist reinforced from the Renaissance such as the theories of a visual system established by Alberti. Jean Clay, in his essay “Cruz-Diez and the three stages of modern color” supports the idea that the history of color in art has gone through three major phases since Delacroix. Clay points out that this process of “detachment” or independence of color can be perceived in the works of Cézanne, Gauguin and Kandinsky, and Constable and Delacroix. In this debate, inserts the name of the Venezuelan artist as a representative of the third stage of the transformation of color:

First, the color was “wild”, which was released from the limitations figurative. Then we had the color “cultural”, linked to various mental systems

⁶ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 96.

⁶ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 96.

of the twentieth century (...). These are the first two stages of the history of color from Delacroix. Now, with the help of artists such as Carlos Cruz-Diez, we enter a new phase, marked by progress on two fronts:

1. The creation of an “open”, random, indeterminate, which allows each individual to live his color, and so resist the aesthetic ratings (...). The viewer brings their own reading.
2. The creation of a self-regulating color, chromatic structure that is constantly revitalized by the infinite process of real light (...)⁷

This debate on the meaning of color in art was intensified among the artists since 1945. The trials of the ‘50s, ‘60s, and beyond, made by artists in search of new forms of art led them to reject the paint and everything associated with this support in favor of other non-traditional means, with emphasis on technologies that would provide unique experiences. Conceptual art, Minimalism, Kinetic Art, among others, put the “color question” paused, the agenda is to rethink and explore the shape and brackets. The critical distance of color added to an emphasis on monochrome, the light, the movement. This is also a legacy of Russian Constructivism and the ideas expressed in his Realistic Manifesto, in 1920. All this, of course, did not prevent a critical rereading of the function and use of color among the artists that broke the shades of the color screen and used in other media, or even explored their ability illusionist and destabilizing. Albers, Klein, Judd, Oiticica, are some examples in this regard. The group of artists kinetic — Vasarely, Bury, Tinguely, Agam, Soto, Calder — did not rejected the color, but used it to score or provide identity for their proposed move. Soto, for example, explored the details of vibrational color and its ambivalence space to put it in motion. However, in most cases, the color remained linked to the shape and generate movement issue with the assistance of the viewer or not. Other artists pursued the concept of color as a standalone, as the case of Klein, Rothko, Neuman, but the color insisted on holding to the plan⁸.

For Cruz-Diez, of central importance was to analyze the relationship of color to the space, and in this sense, the contact with the kinetic artists

Primeiro, havia a cor “selvagem”, que se libertou das suas limitações figurativas. Em seguida, tivemos a cor “cultural”, relacionada aos vários sistemas mentais do século XX (...). Estes são os dois primeiros estágios da história da cor desde Delacroix. Agora, com a ajuda de artistas como Carlos Cruz-Diez, nós entramos em uma nova fase, marcada pelo progresso em duas frentes:

1. A criação de uma estrutura “aberta”, aleatória, indeterminada, que permite a cada indivíduo viver a sua cor, e assim resistir às classificações da estética (...). O espectador traz consigo sua própria leitura.
2. A criação de uma cor autorreguladora, uma estrutura cromática que é constantemente revitalizada pelo infinito processo da luz real (...)⁷

Este debate sobre o significado da cor na arte acirrou-se entre os artistas a partir de 1945. As experimentações dos anos 1950, 1960 e além, realizadas pelos artistas na busca por novas formas de arte os levaram a rejeitar a pintura e tudo associado com este suporte a favor de outros meios não tradicionais, com ênfase nas tecnologias que proporcionariam experiências inéditas. A Arte Conceitual, o Minimalismo, a Arte Cinética, entre outras, colocam a “questão da cor” em pausa; a ordem do dia é repensar e explorar a forma e os suportes. Ao distanciamento crítico da cor acrescentou-se a ênfase no monocromo, na luz, no movimento. Isto é também um legado do Construtivismo russo e das ideias expressas no seu Manifesto Realista, de 1920. Tudo isso, obviamente, não impediu uma releitura crítica da função e uso da cor entre os artistas, que arrancaram os tons da tela e usaram a cor em outros suportes; ou ainda, exploraram a sua capacidade ilusionista e desestabilizante. Albers, Klein, Judd e Oiticica são alguns exemplos neste sentido. O grupo de artistas cinéticos — Vasarely, Bury, Tinguely, Agam, Soto, Calder — não rejeitaram a cor, mas usaram-na para pontuar ou prover identidade para as suas propostas de movimento. Soto, por exemplo, explorou os detalhes vibracionais da cor e a sua ambivalência espacial ao colocá-la em movimento. Porém, na maior parte dos casos, a cor permaneceu atrelada à forma e à questão de gerar movimento, com a colaboração ou não do espectador. Outros artistas perseguiram a concepção da cor como elemento autônomo, como é o caso de Klein, Rothko e Neuman, porém a cor insistia em prender-se ao plano.⁸

⁷ CLAY, in OLEA, *Op. cit.*, p. 407.

⁸ Even when, in the case of Klein, the bodies of models are used as “brushes” in the execution of some of his works.

⁷ CLAY, in OLEA, *Op. cit.*, p. 407.

⁸ Mesmo quando, no caso de Klein, os corpos de modelos são utilizados como

Para Cruz-Diez, era de central importância analisar a relação da cor com o espaço, e nesse sentido o contato com os artistas cinéticos desempenhou um importante ponto de partida nas suas reflexões sobre a arte. O artista destacou, em entrevista a Mari Carmen Ramirez, o impacto da exposição *Le Mouvement* na sua formação artística:⁹

[*Le Mouvement*] (...) foi uma revelação para mim (...). Nos seus trabalhos [Vasarely, Agam, Bury], entretanto, o envolvimento estava ligado à motivação artística e estética. A experiência de confrontar estas manifestações plásticas sem precedentes — que eu nunca havia visto antes — me convenceu de que eu tinha de alterar radicalmente a minha proposta e procurar por outros suportes na pintura. Eu percebi que a mudança, seja qual ela fosse, teria de ser radical. Este era o meu caminho, e eu não podia mais hesitar. A partir daí, eu me devotei totalmente em desenvolver minhas ideias.¹⁰

Esse contato com a arte cinética também foi vivenciado em seu país natal, merecendo destaque o contato com as obras de Soto, especialmente *Composition Dynamique* (1951), exposta na Galeria Cuatro Muros, fundada pelo arquiteto Carlos Raúl Villanueva em 1952. Esta exposição havia sido organizada pelo grupo Los Disidentes, pintores venezuelanos que viviam em Paris no início da década de 1950. Às experiências dos artistas cinéticos juntou-se, a partir da década de 1950, um interesse de Cruz-Diez em estudar e conhecer a teoria dos artistas, “de Leonardo a Mondrian”.¹¹ Os artistas que o pintor estudou nesses anos são um indicativo da poética que ele desenvolveria a partir de 1959 nas suas *Fisicromias*: Kandinsky, Malevitch, Vantongerloo, Albers, Van Doesburg, Mondrian, László Moholy-Nagy, Georges Koscas e Sophie Taeuber-Arp. Dentre estas leituras o artista destaca

“pincéis” na execução de algumas de suas obras.

⁹ Desde sua primeira mostra individual, em 1947, no Instituto Venezuela-America (Venezuelan-American Institute), em Caracas, Cruz-Diez participou de várias mostras, incluindo a polêmica exposição *The Responsive Eye*, realizada em 1965 no MoMA, onde então uma nova Op Art era apresentada ao público. Dez anos antes, em Paris, a mostra *Le Mouvement* lançou as bases da arte cinética na França, com Vasarely e o seu *Manifesto Jaune*. Quando Cruz-Diez estabeleceu-se em Paris, o movimento da arte cinética já se consolidava internacionalmente. Alejandro Otero e Jesús Soto eram outros artistas venezuelanos que moravam em Paris na década de 1960.

¹⁰ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 58.

¹¹ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 55.

played an important starting point in his reflections on art. The artist said in an interview with Mari Carmen Ramirez, about the impact of the exhibition *Le Mouvement* his artistic training at⁹:

[*Le Mouvement*] (...) was a revelation to me (...). In their work [Vasarely, Agam, Bury], however, the involvement was linked to motivation and artistic aesthetics. The experience of confronting these manifestations plastic unprecedented - I had never seen before - convinced me that I had to radically change my proposal and look for other media in painting. I realized that the change, whatever it was, it would have to be radical. This was my path, and I could not hesitate. From there, I devoted myself fully develop my ideas¹⁰.

This contact with kinetic art was also experienced in his native country, with emphasis on the contact with the works of Soto, especially *Composition Dynamique* (1951), exhibited in the Gallery Cuatro Muros, founded by architect Carlos Raúl Villanueva in 1952. This exhibition was organized by the group Los Disidentes, Venezuelan painters who lived in Paris in the early 50s. The experiences of Kinetic artists joined, from the 50s, an interest of Cruz-Diez in study and know the theory of the artists, “Leonardo to Mondrian”¹¹. The artists that the painter studied in these years are indicative of the poetic that he would develop from 1959 onwards in their *Fisicromias*: Kandinsky, Malevich, Vantongerloo, Albers, Van Doesburg, Mondrian, László Moholy-Nagy, Georges Koscas and Sophie Taeuber-Arp. Among these readings the artist highlights especially those made on Mondrian and Malevich. These two artists undoubtedly exerted a

⁹ Since his first solo show in 1947 at the Institute-America Venezuela (Venezuelan-American Institute), in Caracas, Cruz-Diez participated in several shows, including the controversial exhibition *The Responsive Eye*, held in 1965 at MoMA, where then a new Op Art was presented to the public. Ten years earlier, in Paris, the exhibition *Le Mouvement* laid the foundations of kinetic art in France, with Vasarely and his *Manifesto Jaune*. When Cruz-Diez is established in Paris, the kinetic art movement has consolidated itself internationally. Alejandro Otero and Jesús Soto Venezuelans were other artists who lived in Paris in the 60s.

¹⁰ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 58.

¹¹ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 55.

strong influence on the work of Cruz-Diez, who seems to be particularly interested in the research of potential plastics essential geometric shapes and their relationships with the colors. It is also worth noting the number of Albers *Homage to the Square* (1949-1976) — discovery, according to the artist, in 1950 — whose aesthetics can be seen in some works of the series *Fisicromia*¹².

The removal of figuration¹³ and ever so intense, scientific studies on color theory Cruz-Diez lead to the development of the series *Fisicromia*. This series has kept the premise of the artist that art is a reality in this chromatic autonomous environment viewer. *Fisicromias* surfaces rods are made of cardboard, aluminum, or acrylic material, arranged on two levels interleaved: a plane, another high. Color schemes produce a sense of movement which allow to multiply tones according to position and distance from the viewer and the angle from which the light, natural or artificial, is reflected.

Carlos Cruz-Diez defined and explained his own work in the text written for the exhibition catalog *Art cinétique to Paris: Lumière et mouvement* that took place in that city, at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1967:

A - *Fisicromias* are changing structures that design in the color space.

B - they create an atmosphere which changes color light to the intensity and position of light source, as well as the displacement and distance of the observer.

C - They combine three conditions of color: additive color, reflective color and subtractive color.

Color additive: the bottom is covered with multiple parallel lines of different colors that blend into the eye of the beholder. The combination (...) depends on the movement of the viewer, engenders a new color.

¹² In this sense, the works also include *kinetic Structure* (1956), Jesús Soto; *Multiplans* (1957), Pol Bury, and *Shadow* (1953), by Yaacov Agam, works related to the experiences of Kinetic Art and establish a dialogue with poetics series *Fisicromia*.

¹³ The removal of figuration in the work of Cruz-Diez began in 1954 with *Proyectos for exterior walls*. This work, taken together with rhythmic Objects móveis adds, beyond abstraction, the desire for a three-dimensionality in painting, which was not the one built by their traditional means, as the artist explains: «I did not want to stay on the plan. I wanted to return to space (...)». Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 58.

especialmente aquelas feitas sobre Mondrian e Malevitch. Estes dois artistas, sem dúvida, exerceram forte influência na obra de Cruz-Diez, que parece estar particularmente interessado nas pesquisas dos potenciais plásticos de formas geométricas essenciais e nas suas relações com as cores. Também é oportuno destacar a série de Albers *Homenagem ao Quadrado* (1949-1976) — descoberta, de acordo com o artista, em 1950 —, cuja estética pode ser percebida em algumas obras da série *Fisicromia*.¹²

O afastamento da figuração¹³ e a aproximação cada vez mais intensa dos estudos científicos sobre a teoria das cores conduzem Cruz-Diez ao desenvolvimento da série *Fisicromia*. Esta série manteve a premissa do artista de que a arte é uma realidade cromática autônoma presente no ambiente do espectador. As superfícies de *Fisicromias* são feitas com hastes de cartão, alumínio, ou material acrílico, dispostas em dois níveis intercalados: um plano, outro elevado. Os esquemas de cor produzem uma sensação de movimento que permitem que os tons se multipliquem de acordo com a posição e distância do espectador e do ângulo do qual a luz, natural ou artificial, é refletida.

Carlos Cruz-Diez definiu e explicou a própria obra no texto escrito para o catálogo da exposição *Art Cinétique à Paris: Lumière et mouvement*, ocorrida naquela cidade, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 1967:

A – *Fisicromias* são estruturas cambiantes que projetam a cor no espaço.

B – Elas criam uma atmosfera de luz colorida que muda com a intensidade e posicionamento da fonte de luz, bem como com o deslocamento e distância do observador.

C – Elas combinam três condições de cor: cor aditiva, cor refletiva e cor substrativa.

Cor aditiva: o fundo é coberto com múltiplas linhas paralelas de cores diferentes que se misturam no olho do espectador. A com-

¹² Neste sentido, também destacamos as obras *Estructura cinética* (1956), de Jesús Soto; *Multiplans* (1957), de Pol Bury; e *Shadow* (1953), de Yaacov Agam, obras ligadas às experiências da Arte Cinética e que estabelecem um diálogo com a poética da série *Fisicromia*.

¹³ O afastamento da figuração na obra de Cruz-Diez iniciou-se em 1954, com *Proyectos para muros exteriores*. Esta obra, tomada junto a *Objectos rítmicos móveis*, acrescenta, para além da abstração, o desejo por uma tridimensionalidade na pintura, que não fosse aquela construída pelos seus meios tradicionais, conforme justifica o artista: “eu não queria permanecer no plano. Eu queria retornar ao espaço (...)”. Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 58.

inação que (...) depende do movimento do espectador, engendra uma nova cor.

Cor refletiva: quando a luz atinge as várias linhas paralelas do fundo, ela salta e é projetada nas hastes perpendiculares, criando ondas de cor que por sua vez envia ondas cromáticas à haste mais próxima (...).

Cor substrativa: quando a luz suavemente brilha por meio das hastes de cores transparentes, ela modifica os pigmentos nas linhas paralelas do fundo e diminui sua real intensidade. O efeito é diferente se o espectador posiciona-se em um determinado ângulo da obra.¹⁴

E por que *Fisicromias*? O artista novamente responde, desta vez no Prefácio para a exposição *Fisicromias*, realizada em Caracas, em 1960, no Museu de Bellas Artes:

Ao chamar estas séries experimentais de *Fisicromias*, eu procurar a elas um nome que se concentre nos problemas mencionados acima, aqueles da “cor física”. Pode não ser o nome mais apropriado — pois o problema cinético está presente em todas as épocas — mas o mesmo poderia ser dito a respeito da vibração e transparência. O nome não é importante; o que está em jogo é levar adiante uma realidade plástica.¹⁵

A série é dividida em vários estágios, que atestam o desenvolvimento das pesquisas cromáticas feitas por Cruz-Diez, bem como testemunham as variações na escolha dos materiais e pigmentos, e as experimentações com as formas geométricas. As primeiras obras foram feitas ainda em Caracas e concentraram-se nas experiências com a luz, apresentando relevos construídos por hastes feitas de cartão, madeira e *celloderme* (papel-cartão feito com resíduos de papel e papelão), possuindo forte apelo tátil. Não existe um programa preestabelecido; neste primeiro momento, verifica-se tão-somente a aplicação de hastes de papel-cartão com os lados coloridos, dispostas verticalmente no plano. A paleta de cores é reduzida, com insistência no verde, vermelho, preto e branco. Esta fase encerra-se com *Fisicromia 13* (1960).

As primeiras obras feitas em Paris situam-se entre 1961 e 1962. Há uma expansão da paleta cromática, com a introdução

Reflective color: when light strikes the several parallel lines from the bottom, she jumps in and is projected perpendicular rods, creating waves of color which in turn sends waves chromatic closest to the stem (...)

Subtractive Color: when light shines softly through the stems of transparent colors, it modifies the pigments in parallel lines from the bottom and decreases its actual intensity. The effect is different if the viewer is positioned at an angle to the work¹⁴.

And why *Fisicromias*? Artist responds again, this time in the preface to the exhibition *Fisicromias*, held in Caracas in 1960, the Museum of Fine Arts:

When calling these series of experimental *Fisicromias*, I try to give them a name that focuses on the problems mentioned above, those of “physical color”. It may not be the most appropriate name — because the kinetic problem is present at all times — but the same could be said about the vibration and transparency. The name is not important, what is at stake is to bring forth a plastic reality¹⁵.

The series is divided into several stages, which attest to the development of research chromatic made by Cruz-Diez and witness the variations in the choice of materials and pigments, and experimentation with geometric shapes. The early works are still in Caracas and concentrated on experiments with light, showing reliefs built by rods made of wood, *celloderme* (paper card made with waste paper and cardboard), possessing strong tactile appeal. There is no pre-established program, at this moment, it is merely the application of rods cardboard with colored sides, arranged vertically in the plane. The color palette is reduced, with insistence on the green, red, black and white. This phase ends with *Fisicromia 13* (1960).

The first works made in Paris are between the years 1961 and 1962. There is an expansion of the color palette, with the introduction of blue, seen in *Fisicromias 42, 43, 44* and *45*. This transition point is followed by a second series, which checks for the presence of trends informalists. Cruz-Diez has focused on exploring the atmospheres of color

¹⁴ Carlos Cruz-Diez, prefácio da mostra *Fisicromias*, Museu de Bellas Artes, Caracas, 1960, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 116.

¹⁵ Carlos Cruz-Diez, prefácio para a exposição *Fisicromias*, Caracas: Museu de Bellas Artes, 1960, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 115.

¹⁴ Carlos Cruz-Diez, preface *Fisicromias*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1960, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 116.

¹⁵ Carlos Cruz-Diez, preface to the exhibition *Fisicromias*, Caracas Museum of Fine Arts, 1960, in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 115.

without specific forms. The return to a geometric style occurred with *Fisicromia 51* (1961).

The third series, developed in 1961, is marked by the confrontation between a flat plane, monochromatic, with a dynamic plan, formed by vertical rods. This series is known for *Fisicromias Combined*, and some of the works refer to the effects of compositional neoplasticismo Mondrian and Suprematism of Malevich.

From 1963 (fourth series), Cruz-Diez now includes, besides the color additive and reflective color, the subtractive color in his *Fisicromias*. He obtained this color to change the material of the rods, replacing the wooden structures by the transparent colors of *rhodoid*, a transparent plastic material made from cellulose acetate. The work *Fisicromia 101*, 1963, was the first to introduce the three phenomena of color. In addition to the filters transparent, Cruz-Diez also started using mirrored filters, which multiplied the space and changing the properties of color. The first work done with stems mirrored *Fisicromia 113*, 1963.

The fifth series started in 1974 with the use of colored aluminum rods with the technique of *silke screen*, enriching the chromatic atmospheres. *Fisicromia 697*, held in Caracas in 1973, was the first work performed with this technique.

The year 2000 ushered in the sixth and final series of *Fisicromia*, performed with the technique of digital printing via the computer. This technique enabled the considerable expansion of Cruz-Diez palette, as it allowed the use of gradient nuances. The first part produced with this technology was *Fisicromia 1316* (Caracas, 2000).

In this course, presented synthetically, we can see the evolution and maturation of chromatic research conducted by the artist, which involve expanding the color palette, replacing opaque materials, like cardboard, the resin, the PVC and the aluminum, and the use of various geometric shapes, which contribute to *Fisicromia* series to be a visually complex and varied art.

It is important to highlight the compositional scheme of the inaugural work of the series, *Fisicromia 1* (1959): the uprights are colored with different shades on each side, and arranged one beside the other. These rods are made of cardboard and paint applied is Casein (Plaka), in a base of *Masonite* wood. The frame is made of aluminum, and the whole structure of the support turns

do azul, verificado nas *Fisicromias 42, 43, 44 e 45*. Esse momento de transição é seguido por uma segunda série, em que se verifica a presença de tendências informalistas. Cruz-Diez concentrou-se na exploração das atmosferas de cor, sem formas específicas. O retorno a um estilo geométrico ocorreu com *Fisicromia 51* (1961).

A terceira série, desenvolvida em 1961, é marcada pelo confronto entre um plano liso, monocromático, com um plano dinâmico, formado pelas hastes verticais. Esta série é conhecida por *Fisicromias Combinadas*, e algumas das obras remetem aos efeitos compositivos do Neoplasticismo de Mondrian e do Suprematismo de Malevitch.

A partir de 1963 (quarta série), Cruz-Diez passou a incluir, além da cor aditiva e da cor refletiva, a cor substrativa em suas *Fisicromias*. Ele obteve esta cor ao mudar o material das hastes, substituindo as estruturas de madeira e cartão pelas cores transparentes do *rhodoid*, um material plástico transparente feito à base de acetato de celulose. A obra *Fisicromia 101*, de 1963, foi a primeira a apresentar os três fenômenos da cor. Além dos filtros transparentes, Cruz-Diez também passou a utilizar filtros espelhados, que multiplicavam o espaço e as propriedades cambiantes da cor. A primeira obra feita com hastes espelhadas foi *Fisicromia 113*, de 1963.

A quinta série iniciou-se em 1974, com o uso de hastes de alumínio coloridas com a técnica do *silke screen*, enriquecendo as atmosferas cromáticas. *Fisicromia 697*, realizada em Caracas em 1973, foi a primeira obra realizada com esta técnica.

O ano 2000 inaugurou a sexta e última série de *Fisicromia*, realizada com a técnica de impressão numérica, por intermédio do computador. Esta técnica possibilitou a considerável expansão da paleta de Cruz-Diez, pois permitiu o uso de nuances em degradê. A primeira peça produzida com esta tecnologia foi *Fisicromia 1316* (Caracas, 2000).

Neste percurso, apresentado sinteticamente, podemos notar a evolução e amadurecimento das pesquisas cromáticas realizadas pelo artista, que envolvem a ampliação da paleta de cores, a substituição de materiais opacos, como o cartão, pela resina, PVC e alumínio; e pela exploração de formas geométricas diversas, que contribuem para que *Fisicromia* seja uma série complexa e variada visualmente.

É oportuno destacar o esquema compositivo da obra inaugural da série *Fisicromia 1* (1959): as hastes verticais são coloridas

com tons diferentes em cada lado, e dispostas uma ao lado da outra. Tais hastes são feitas de cartão, e a tinta aplicada é Caseína (Plaka), em uma base de *Masonite* de madeira. A moldura é feita de alumínio, e toda a estrutura do suporte transforma-se em uma “armadilha para a luz”.¹⁶ As hastes compõem um espaço quadrado, onde nenhuma outra forma geométrica é revelada em outros pontos de vista. Neste sentido, *Fisicromia 1* é uma espécie de síntese poética de todas as outras obras da série. O princípio da cor aditiva, pesquisado por estudiosos como Newton, forneceu ao artista a primeira solução ao problema de como projetar a cor além do suporte. Trata-se de uma obra programática, uma estética elementar resultante de um experimento — e neste sentido Cruz-Diez observa que “as primeiras *Fisicromias* foram todas experimentos”,¹⁷ a preparação de um novo vocabulário para o desenvolvimento de uma nova linguagem formal.

Ainda sobre *Fisicromia 1*, Cruz-Diez recorda:

O que eu estava tentando alcançar era uma leitura frontal, inserida, da cor acima do plano. Se a cor era para ser projetada no espaço, a leitura teria de ser indireta; em outras palavras, ela teria de envolver a reflexão. Este era o único modo que eu poderia criar cor em uma forma desmaterializada. Meu estúdio ficava no mesmo prédio que a loja de materiais gráficos Cromotips, então eu fui até lá e cortei algumas tiras finas de cartão. Eu as pintei, um lado vermelho, o outro lado branco, outro lado verde, e então as organizei em sequências paralelas verticais. Eu pude ver, então, a aura que emanava a partir da radiação da cor entre as duas tiras de cartão paralelas. Aquilo era a cor no espaço, e foi assim que a série *Fisicromia* nasceu.¹⁸

Na formação da poética de *Fisicromia*, destacamos três obras anteriores feitas pelo artista que antecipam as pesquisas desenvolvidas na série. A primeira obra — *Amarelo Aditivo* (PVA sobre papel, 1959) — foi a inspiradora para o desenvolvimento de uma linguagem experimental das *Fisicromias*, conforme atesta o próprio artista. Ao posicionar duas linhas paralelas muito próximas uma da outra produz-se uma vibração. Esta vibração cria a ilusão de uma terceira cor, sem a necessidade de pintá-la. O artista nota que a proposta de *Amarelo aditivo* era a de “(...) eli-

into a ‘light trap.’”¹⁶ rods make up a square space where any other geometric shape is disclosed in other views. In this sense, *Fisicromia 1* is a kind of poetic synthesis of all the other works in the series. The principle of additive color, investigated by researchers as Newton, provided the artist the first solution to the problem of how to design a color plus support. This is a programmatic work, an aesthetic result of an experiment — and in that sense Cruz-Diez notes that “the first *Fisicromias* experiments were all experiments”¹⁷, preparation of a new vocabulary for the development of a new formal language.

Still on *Fisicromia 1*, Cruz-Diez recalls:

What I was trying to achieve was a front reading, inserted color above the plane. If the color was to be projected into space, the reading would be indirect, in other words, it would have to involve reflection. This was the only way I could create color in a dematerialized form. My studio was in the same building as the store of graphic materials Cromotips, so I went over and cut some thin strips of cardboard. I painted them, one side red, the other side white, one side green, and then arranged in parallel vertical sequences. I could see then the aura that emanated from the radiation of the color between the two parallel strips of card. That was the color space, and so the series was born *Fisicromia*¹⁸.

In the formation of *Fisicromia* poetics, we highlight three earlier works by the artist that anticipate the research developed in the series. The first work, *Yellow Additive* (PVA on paper, 1959), was the work of inspiration for the development of an experimental language of *Fisicromias*, as evidenced by the artist. The two parallel positions, very close to one another, produce a vibration. This vibration creates the illusion of a third color, without the need to paint them. The artist notes that the proposed amendment was “(...) to eliminate all traces of a manual nature or sentimental involving the past”.¹⁹

¹⁶ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 103.

¹⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 110.

¹⁶ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 103.

¹⁷ *Idem*, p. 98.

¹⁸ *Idem*, p. 60.

The second highlight is the work that *first project to outer wall* (*Primer Proyecto para muro exterior*), acrylic on wood made in 1954. This work has many elements that would integrate their *Fisicromias*: rods embossed painted in various colors, desire to build a dynamic sensation provided by the incidence of light and understanding of space as an active ingredient in the work. Here, you can once again note the presence of neoplasticists Mondrian and Theo van Doesburg, showing an interest in the Cruz-Diez relationships between geometric shapes and color.

Finally, we highlight *Construction in space* (*Construcción en el espacio*), 1957, Casein (Plaka) on screen. It is quite reasonable to affirm that *Fisicromia 500* (1970) apollonian version is rationalized, of that work: the coexistence of squares in both the work suggests the development and persistence of poetry this geometric shape; while these shapes appear on the screen as a cluster of “suprematists” spread in a lyrical form on pictorial space, in *Fisicromia 500* the squares obey a rhythm where overlaps are concepts as changing as the color.

From *Fisicromia 2*, held in the same year, the enclosed space of the viewer frame features geometric shapes (trapezoids), which arise from the arrangement of colored rods, whose variation provides high reliefs, which are accentuated noticeably in *Fisicromia 3*, also the same year. This relief appearance, which endows these works a strong tactile appeal, it should be very characteristic of the material of the rods, the cardboard. The future use of other materials in the manufacture of colored stems such as PVC and aluminum works would provide a smoother surface appearance, and a holographic effect more pronounced.

Thus, the desire to change the color reading from a new way to build it, and the color change without the support, experienced as designed in the event space, constantly creating itself and dissolving before our eyes are the chromatic proposals which suggest solutions to other painting process.

The axis of the aesthetic work of Cruz-Diez is the objective phenomenon of color. The artist is emphatic in this regard: “(...) I do not propose subjective reactions”²⁰. From the 50s, decided to “organize himself as a scientist”: he started read-

minar todos os traços de uma natureza manual ou sentimental que envolvia o passado”¹⁹.

A segunda obra que destacamos é *Primeiro projeto para muro externo* (*Primer proyecto para muro exterior*), acrílico em madeira realizado em 1954. Este trabalho possui muitos elementos que integrariam suas *Fisicromias*: hastes em relevo pintadas em várias cores, desejo de construção de uma sensação dinâmica proporcionada pela incidência de luz, e o entendimento do espaço como um ingrediente ativo na obra. Aqui é possível, mais uma vez, notar a presença do neoplasticismo de Mondrian e de Theo van Doesburg, evidenciando um interesse de Cruz-Diez pelas relações entre formas geométricas e cor.

Por fim, destacamos *Construção no espaço* (*Construcción en el espacio*), 1957, caseína (Plaka) em tela. É perfeitamente plausível afirmar que *Fisicromia 500* (1970) é a versão apolínea, racionalizada, daquela obra: a coexistência de quadrados, em ambos os trabalhos, sugere o desenvolvimento e permanência da poética desta forma geométrica; enquanto na tela estas formas aparecem como um aglomerado de “suprematismos”, espalhadas de forma lírica no espaço pictórico, em *Fisicromia 500* ocorre a reordenação dos quadrados, que obedecem a um ritmo em que superposições e sobreposições são conceitos tão cambiantes quanto a cor.

A partir de *Fisicromia 2*, realizada no mesmo ano, o espaço encerrado da moldura apresenta ao espectador formas geométricas (trapézios), que surgem a partir da disposição das hastes coloridas, cuja variação de altura proporciona relevos, que se acentuam de forma notória em *Fisicromia 3*, também do mesmo ano. Esta aparência de relevo, que dota tais obras de um forte apelo tátil, deve-se muito à característica do material das hastes, o papel-cartão. O uso futuro de outros materiais na confecção das hastes coloridas, como PVC e alumínio, dotaria as obras de uma superfície de aparência mais lisa, e de um efeito holográfico mais acentuado.

Desta forma, o desejo de alterar a leitura da cor a partir de uma nova forma de construí-la, bem como a modificação da cor sem o suporte, vivida como evento projetado no espaço, constantemente criando a si mesmo e dissolvendo diante dos nossos olhos, são as propostas cromáticas que sugerem outras soluções para o processo de pintar.

²⁰ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 96.

¹⁹ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 110.

O eixo estético da obra de Cruz-Diez é o fenômeno objetivo da cor. O artista é enfático neste sentido: “(..) não proponho reações subjetivas”.²⁰ A partir da década de 1950, decidiu “organizar-se como um cientista”: começou a ler o que os outros artistas diziam sobre a cor, bem como estudou as teorias da cor de Goethe, Newton e James C. Maxwell. Tinha como objetivo ir além das posturas assumidas pelos impressionistas, pontilhistas, fauvistas e expressionistas, e assim realizou pesquisas amparadas na física, química, fisiologia, óptica, com seus conhecimentos sobre multiplicação da imagem, fotografia em cores, fotomecânica e diferentes sistemas de impressão em papel, adquiridos no seu ofício de *designer*. Cruz-Diez ressalta a importância destas pesquisas no desenvolvimento de sua arte: “Eu penso que sou o último artista que realizou uma investigação profunda sobre a cor; pois o cromatismo (...) tem sido um auxiliar para os pintores, algo intranscendente (...). Eu, pelo contrário, tratei de converter a cor em ator principal”.²¹

Em suas pesquisas cromáticas, Cruz-Diez percebeu que a cor nunca mudava com o tempo, nem com o estilo: “o vermelho é sempre vermelho; o azul é sempre azul”.²² No ponto em que duas cores se tocam, surge uma tensão que perturba o olho; esta é uma conclusão que pode ser encontrada em pesquisas de óptica, realizadas por Newton e por Goethe, conforme assinala Bomford: “Goethe, Delacroix e outros já haviam notado sombras violetas em tecidos amarelos e sombras esverdeadas moldadas por um pôr do sol vermelho e perceberam que estes fenômenos eram causados pela reação fisiológica do olho humano às cores”.²³ Goethe, em sua obra *Teoria das Cores*, observa: “Cada cor definida faz determinada violência ao olho e o força à sua oposição”.²⁴ Em outras palavras, após olhar para uma cor forte por um momento, tudo torna-se tingido pela sua cor complementar. Esta é a teoria por trás da obra *Amarelo Aditivo*, que influenciou a criação

ing what other artists were saying about the color, as well as studied the color theories of Goethe, Newton and James C. Maxwell. Aimed to go beyond the positions taken by the Impressionists, Pointillists, Fauves and Expressionists, and so conducted research supported in physics, chemistry, physiology, optics, along with their knowledge of multiplication of the image, color photography, photo-mechanical and different systems print on paper, purchased at his craft designer. Cruz-Diez underscores the importance of this research in the development of his art: “I think I’m the last artist who made a deep research about the color, because the chromaticism (...) has been an assistant to painters, something insignificant (...). I, on the contrary, tried to convert the color main actor”.²¹

In their research chromatic, Cruz-Diez noticed that the color never changed with time, nor with the style: “red is always red, blue is always blue”.²² At the point where two colors meet, there arises a tension that disturbs the eye, this is a conclusion that can be found in optical surveys conducted by Newton and Goethe, as Bomford states: “Goethe, Delacroix and others had noticed shadows violet and yellow tissue greenish shadows cast by a red sunset and realized that these phenomena were caused by the physiological response of the human eye to color”.²³ Goethe, in his *Theory of Colours*, notes: “Each color set is certain violence to the eye and the strength of their opposition”.²⁴ In other words, after looking for a strong color for a moment, everything becomes tinged with its complementary color. This is the theory behind the work *Yellow Amendment*, which influenced the creation of the series *Fisicromias*.

Cruz-Diez, to guide their work from these scientific studies, sought, according to his own words, “(..) provide a workaround for the pleasure of seeing (specifically a pleasure associated with paint-

²⁰ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 96.

²¹ RIVERA, Francisco, “Carlos Cruz-Diez”, *El Universal*, Caracas, Venezuela, 31 de maio de 1981, p. 12.

²² BENKO, Susana. *A todo color – Carlos Cruz-Diez*. México: Ediciones Tecolote, 2006, p. 6.

²³ BOMFORD, David. “The history of color in art”. Disponível em: <http://sirl.stanford.edu/~bob/teaching/pdf/arth202/Bomford_ColourArtScience_sm.pdf>. Acesso em 27 de abril de 2013, às 16h30.

²⁴ In BOMFORD, David. “The history of color in art”. Disponível em: <http://sirl.stanford.edu/~bob/teaching/pdf/arth202/Bomford_ColourArtScience_sm.pdf>. Acesso em 27 de abril de 2013, às 16h30.

²¹ RIVERA, Francisco, “Carlos Cruz-Diez”, *El Universal*, Caracas, Venezuela, May 31, 1981, p. 12.

²² BENKO, Susana. *A whole color-Carlos Cruz-Diez*. México: Ediciones Tecolote, 2006, p. 6.

²³ BOMFORD, David. “The history of color in art.” Available at <http://sirl.stanford.edu/~bob/teaching/pdf/arth202/Bomford_ColourArtScience_sm.pdf>. Accessed on April 27, 2013 at 16:30 pm.

²⁴ In BOMFORD, David. “The history of color in art.” Available at <http://sirl.stanford.edu/~bob/teaching/pdf/arth202/Bomford_ColourArtScience_sm.pdf>. Accessed on April 27, 2013 at 16:30 pm.

ing) without resorting to painting traditional “²⁵, which, for him, was already heavily worn in his usual speech and repetitive: “That’s why I became so interested in the physical nature of color, which is a major ingredient of the ‘pleasure of painting’ (...). I wanted to find a way to use the color you painted was not a witness, but a reality to express his own condition - that is, the reality of light (...)”²⁶. Soon, the artist is interested in a color without symbols, without history, a color emancipated. Its intention is to release it from the two-dimensional plane and put it as a material and a mutant physical situation. The color is understood as a living organism, and in this sense their relationship with time and space are important. The movement is not the primary motivator, and the artist is interested in approaching painting and color in different terms.

So for Cruz-Diez is important not copying the color, but turn it, allowing the visualization of colors that come and go, which is not related to the work itself. The color, unstable phenomenon in continuous processing to be experienced as light, rather than pigment, releases the viewer’s eye task of interpreting figurative forms which are pre-sorted by class or policy messages. By exploring the effects of changing additive color, reflective and subtractive²⁷, Cruz-Diez used color to challenge the traditional relationship between artists,

²⁵ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 104.

²⁶ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 95.

²⁷ In nature it is possible to find two color systems: the system additive and subtractive system. The additive system (also called RGB) is that formed by the three primary colors of light (violet-blue, red and green), which are decomposed from white light sunlight, and has this name because the sum of these three colors is obtained the white light. When you mix the primary colors together, the results obtained are: red more blue = magenta, red over green = yellow, green over blue = cyan. These resulting colors are called secondary colors of light and are also called primary colors of the subtractive system (also called CMYK). In the latter, the mixture tends its primary colors to black, which is the absence of light. The mix between the primary colors of the subtractive system can produce the following colors: cyan over magenta + blue; cyan over yellow = green, and yellow over magenta = red. Thus, secondary colors are additive system of the primary colors of the subtractive system and vice versa.

da série *Fisicromias*.

Cruz-Diez, ao pautar sua obra a partir destas pesquisas científicas, procurou, de acordo com suas próprias palavras, “(...) fornecer uma solução alternativa para o prazer de ver (um prazer especificamente associado à pintura) sem recorrer à pintura tradicional”,²⁵ que, para ele, já estava fortemente desgastada em seu discurso usual e repetitivo: “É por isso que eu me tornei tão interessado na natureza física da cor, que é um dos principais ingredientes do ‘prazer de pintar’ (...). Eu queria encontrar uma forma de usar a cor que não fosse um testemunho pintado, mas uma realidade que expressasse sua própria condição — isto é, a realidade da luz (...)”²⁶ Logo, o artista está interessado em uma cor sem símbolos, sem história, uma cor emancipada. A sua intenção é liberá-la do plano bidimensional e colocá-la como um material mutante e numa situação física. A cor é entendida como um organismo vivo, e neste sentido suas relações com o tempo e o espaço são importantes. O movimento não é o principal motivador, a única razão de ser de seu trabalho; o artista está interessado em aproximar pintura e cor em termos diferentes.

Assim, para Cruz-Diez o importante não é copiar a cor, e sim transformá-la, permitir a visualização de cores que vêm e vão, que não se prendem à própria obra. A cor, fenômeno instável, em contínua transformação, ao ser experienciada como luz, mais do que pigmento, liberta o olho do espectador da tarefa de interpretar formas figurativas que são pré-ordenadas por classe ou por mensagens políticas. Ao explorar os efeitos cambiantes da cor aditiva, refletiva e subtrativa,²⁷ Cruz-Diez utilizou a cor

²⁵ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 104.

²⁶ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramírez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 95.

²⁷ Na natureza é possível encontrar dois sistemas cromáticos: o sistema aditivo e o sistema subtrativo. O sistema aditivo (também chamado de RGB) é aquele formado pelas três cores primárias da luz (azul-violeta, vermelho e verde), que são decompostas a partir da luz branca solar, e possui este nome, pois da soma destas três cores obtém-se a luz branca. Quando se misturam as cores primárias entre si, os resultados obtidos são: vermelho mais azul = magenta; vermelho mais verde = amarelo; verde mais azul = ciano. Estas cores resultantes são chamadas de cores secundárias da luz e são também denominadas de cores primárias do sistema subtrativo (também chamado de CMYK). Neste último, a mistura de suas cores primárias tende ao preto, que é a ausência de luz. A mistura entre as cores primárias do sistema subtrativo pode produzir as seguintes cores: ciano mais magenta = azul; ciano mais amarelo = verde; amarelo mais magenta = vermelho. Assim, as cores secundárias do sistema aditivo são as cores primárias do sistema subtrativo e vice-versa.

para desafiar as relações tradicionais entre artistas, espectador e a percepção da arte.

O *modus operandi* de Cruz-Diez na aplicação da cor, marcadamente abstrato e formal, afasta-o, ao mesmo tempo, da pintura figurativa e dos valores simbólicos e afetivos tão comumente associados às cores. Cruz-Diez, em entrevista à *BOMB Magazine*, afirmou: “Eu não realizei quaisquer gestos folclóricos no meu trabalho. Eu não sei se as minhas cores são ‘venezuelanas’; certamente não é esta a minha intenção. Existe nelas uma qualidade literária e poética num sentido romântico do século XIX: existe uma associação entre música e cor, um desejo de misturar noções associadas com diferentes artes”.²⁸ Estas qualidades latentes da cor são disparadas a partir do processo de fruição da obra feita pelo espectador.

Ainda sobre as relações entre cores e formas, José Maria Salvador, em artigo publicado no Jornal *El Universal*, de 16 de maio de 1982, observa:

Para melhor analisar o fenômeno da cor e aquele da percepção óptica, Cruz-Diez decidiu situar-se no plano da maior abstração e de máxima depuração formal. Isto exigiu a ele uma dupla renúncia: por um lado, no terreno iconográfico, a renúncia a toda referência ‘descritiva’ a formas ou figuras da realidade objetiva (abandono da pintura figurativa); por outro lado, desde a perspectiva semiológica, a renúncia em utilizar a cor como expressão anímica ou afetiva individual (aspecto este bastante valorizado pela abstração lírica, pelo expressionismo abstrato ou a *Action Painting*), ou como sistema de significados conceituais, míticos ou simbólicos (como ocorria, por exemplo, na abstração de Auguste Herbin).²⁹

As *Fisicromias* são construídas por cores entendidas como visualizações de comprimentos de onda, de luz; logo, são questões científicas, são objetos situados no campo da óptica. Neste sentido, as cores de Cruz-Diez diferem daquelas da abstração lírica de Kandinsky; daquelas usadas como recurso para a subjetividade, um caminho em direção a uma forma de abstração metafísica ou transcendental, como algumas telas de Malevitch,

viewers, and perception of art.

The *modus operandi* of Cruz-Diez in the application of color, markedly abstract and formal, removes it, while painting figurative and symbolic values and affective so commonly associated with colors. Cruz-Diez, in an interview with *BOMB Magazine* said: “I did not realize any gestures folk in my work. I do not know if my colors are ‘Venezuela’, this is certainly not my intention. There is in them a quality literary and poetic in a romantic sense of the nineteenth century: an association between music and color, a desire to blend notions associated with different arts”²⁸. These latent qualities of color are fired from the process of fruition of the work done by the viewer.

Still on the relationships between colors and shapes, José Maria Salvador, in an article published in *El Universal* Newspaper, May 16, 1982, notes:

To better analyze the phenomenon of color and that the optical perception Cruz-Diez decided to lie in the plane of greater abstraction and maximum formal clearance. This necessitated him a waiver double: on the one hand, on the ground iconographic, the renunciation of all reference ‘descriptive’ forms or figures of objective reality (abandonment of figurative painting), on the other hand, from the perspective of semiotics, the resignation in use color as an expression or affective individual soul (this aspect highly valued by lyrical abstraction, the abstract expressionism or *Action Painting*), or as a system of conceptual meanings, mythical or symbolic (as occurred, for example, the abstraction Auguste Herbin).²⁹

The colors from *Fisicromias* are understood as views of wavelengths of light, therefore, are scientific questions, objects are located in the field of optics. In this sense, the colors of Cruz-Diez differ from those of the lyrical abstraction of Kandinsky, one used as a resource for subjectivity, a path toward a form of transcendental or metaphysical abstraction, as some screens Malevich, Klee, the Delaunays; differ from Abstract Expressionism of Rothko, with its colors and monumental silent

²⁸ BRODSKY, Estrellita. “Carlos Cruz-Diez”. *BOMB Magazine*. Nova York: New Arts Publications no 110, Inverno de 2010. Disponível em: <<http://bombsite.com/issues/110/articles/3372>>. Acesso em 2 de maio de 2013, às 15h00.

²⁹ SALVADOR, José Maria, “Aproximación a Carlos Cruz-Diez. Un análisis de la percepción del color”. *El Universal*, Caracas, Venezuela, 16 de maio de 1982, pp. 3-4.

²⁸ BRODSKY, Estrellita. “Carlos Cruz-Diez.” *BOMB Magazine*. New York: New Arts Publications No. 110, Winter 2010. Available at <<http://bombsite.com/issues/110/articles/3372>>. Accessed on May 2, 2013 at 15:00 pm.

²⁹ SALVADOR, Jose Maria, “Aproximación Carlos Cruz-Diez. Un analyzes del color de la perception.” *El Universal*, Caracas, Venezuela, May 16, 1982, pp. 3-4.

as Egyptian sculptures, not build calligraphy and monochrome oriental tone as Kline; does not describe journeys, impulses or indigenous rites as Pollock's *Action painting*; are not chromatic inventions patented and exclusive like the IKB from Klein, who reign supreme in screen space and bodies. The examples continue over several lines, but they can all be summarized in a single common feature, that deviate from *Fisicromias*: they all describe experiments where the ink comes out of the tubes and cans, brushes and passes through the broaches, and spreads in screen space.

Nothing could be more different in *Fisicromias*. In them, there is no ink spread across the screen, because "ink" is no longer synonymous with "color". This color does not come out of a metal tube, or a can of acrylic (at least not from the artist's hands). The color is the result of industry, the craftsman, the human doing, pigments, synthetic gums and resins that come from factories permeated anonymity. They are colors that establish another relationship with the artist. Used in *silk screen* on paper plates, cards, colors are industrial, understood as components of a work that requires planning, study and ingenuity; pieces are — just like a screw, a chisel, a saw.

The construction of *Fisicromias* is a task scheduled for the accuracy, by rational systematization, by an assembly process performed by the artist and his team. The modulation of colored rods, arranged vertically in the plane following a previous calculation, follows the ordering procedures, organization, retention of gesture and invoice silent art. Cruz-Diez's *Fisicromias* are not, ever, dionysian. They have the restraint of classical architectural models, and yet leave a room for surprise. Eyes wander the plan becomes, in fact, a walk through an environment, a discovery space. Emotion is not given, thought, it is only a possibility. This rational systematization uses a small set of simple spatial structures, abstract and universal, such as straight, square, rectangle and circle. In this sense the artist explains that

The *Fisicromias* works are systematically programmed. As Albers, I could have created a unique pattern or design with endless variations for each piece, making each work differently to change the color of the lines or perpendicular planes. I did not want to do it this way, I wanted to give each project an identity, a characteristic that define. That's why

Klee, os Delaunays; diferem do expressionismo abstrato de Rothko, com suas cores monumentais e silenciosas como esculturas egípcias; não constroem caligrafias de tom oriental e monocromático, como Kline; não descrevem percursos, impulsos ou ritos indígenas, como a *Action painting* de Pollock; não são invenções cromáticas patenteadas e exclusivas como o IKB de Klein, que reinam absolutas no espaço da tela e dos corpos. Os exemplos continuariam por várias linhas, mas todos eles podem ser resumidos em uma única característica comum, que os afastam das *Fisicromias* de Cruz-Diez: todos eles descrevem experiências onde a tinta sai dos tubos e das latas, passa pelos pincéis e pelas brochas e espalha-se no espaço da tela.

Nada podia ser mais diferente nas *Fisicromias*. Nelas, não há tinta espalhada pela tela, pois "tinta" deixou de ser sinônimo de "cor". Esta cor não sai de um tubo de metal, ou de uma lata de acrílico (ao menos não a partir das mãos do artista). A cor é fruto da indústria, do artífice, do fazer humano, dos pigmentos sintéticos, das gomas e das resinas que saem das fábricas permeadas de anonimato. São cores que estabelecem outro relacionamento com o artista. Utilizadas em *silk screen*, em placas de papel-cartão, são cores industriais, entendidas como componentes de um trabalho que exige planejamento, estudo e engenho; são peças — tal qual um parafuso, um formão, uma serra.

A construção das *Fisicromias* é uma tarefa marcada pela exatidão, pela sistematização racional, por um processo de montagem realizado pelo artista e sua equipe. A modulação das hastes coloridas, dispostas verticalmente no plano seguindo um cálculo prévio, obedece aos procedimentos de ordenação, organização, da contenção do gesto e da fatura silenciosa da arte. As *Fisicromias* de Cruz-Diez não são, jamais, dionisíacas. Possuem o comedimento dos modelos clássicos arquitetônicos, e no entanto deixam um espaço para a surpresa. Passear os olhos pelo plano torna-se, de fato, um passeio por um ambiente, uma descoberta do espaço. A emoção não é determinada, pensada; ela é somente uma possibilidade. Esta sistematização racional utiliza um reduzido conjunto de estruturas espaciais simples, abstratas e universais, como a linha reta, o quadrado, o retângulo e o círculo. Neste sentido o artista explica que

As *Fisicromias* são trabalhos sistematicamente programados. Como Albers, eu poderia ter criado um único padrão ou design com infinitas variações para cada peça, tornando cada obra diferente ao

mudar a cor de uma das linhas ou planos perpendiculares. Eu não queria fazer desta forma; eu queria dar a cada projeto uma identidade, uma característica que o definisse. É por isso que algumas *Fisicromias* são curvas, enquanto outras exploram um repertório de formas banais como o quadrado, o círculo, o triângulo, elipses, ou polígonos (...).³⁰

Assim, Cruz-Diez utiliza uma linguagem formal que, se por um lado parece interessar unicamente à sensibilidade pura (por considerar somente os aspectos ópticos da cor, independentemente de toda e eventual ressonância afetiva e de todo conteúdo simbólico e conceitual); por outro se aproxima, também, da sistematização racional, utilizando um reduzido conjunto de estruturas espaciais simples, abstratas e universais, (a linha reta, o quadrado, o retângulo, o círculo), que o artista organiza em inter-relações dinâmicas, segundo uma ordem matemático-geométrica. Porém, esta objetividade também possui suas armadilhas: “(...) a objetividade — o epítome da racionalidade apresentado nas obras geométrico-abstratas (a unidade fundadora, o elemento organizador mais profundo) — é revelado como algo irremediavelmente subjetivo em sua recepção falha, imprevisível (que governa externamente).³¹

As *Fisicromias* de Cruz-Diez aludem a uma negação de uma poética, ponto de partida para a imposição de outra; elas falam de “(...) um requisito teórico *sine qua non* pelo qual o Modernismo é articulado: a dialética da negatividade. Isto significa que o seu trabalho ‘pictórico’ (...) pode ser percebido por meio de uma tela inexistente (...); há uma ‘colorimetria’ sem tubos de tinta ou pincéis...”.³² Ao chamar a nossa atenção para uma “ausência que se faz presente”, a sua pintura, finalmente, impõe-se.

Tais obras refazem o percurso da História da Arte, assim como respondem às velhas questões da criação artística, como a percepção da luz, do volume, da cor e do movimento, postas em debate desde a Antiguidade e exaustivamente discutidas a partir do Renascimento. Mas a História da Arte que elas nos contam são histórias particulares, íntimas, inconscientes, que acionam, em cada um de nós, o *musée imaginaire* de André Malraux. Assim, *Fisicromia 593* (1972) é bastante próxima à padronagem têxtil

some *Fisicromias* are curved, while others explore a repertoire of banal forms like square, circle, triangle, ellipses or polygons (...).³⁰

Thus, Cruz-Diez uses a formal language that, on the one hand, it seems interesting only to the pure sensitivity (due to the fact consider only the optical aspects of color, regardless of any and all affective resonance and all symbolic content and conceptual), also approaches, on the other hand, the rational systematization, using a small set of simple spatial structures, abstract and universal (a straight, square, rectangle, circle), the artist organizes in dynamic interrelationships, according an order mathematical-geometrical. However, this objectivity also has its pitfalls: “(...) the objectivity — the epitome of rationality presented in geometric-abstract works (the unit founder, the organizing element deeper) - is revealed as something hopelessly subjective at your reception failure unpredictable (which governs externally)”³¹.

Cruz-Diez *Fisicromias* allude to a denial of a poetic point of departure for the imposition of another, they speak of “(...) a requirement theoretical *sine qua non* by which modernism is articulated: the dialectic of negativity. This means that their work «pictorial» (...) can be realized by means of a non-existent screen (...), there is a «color space» no ink tubes ... or brushes”³². By calling our attention to an “absence that is present”, his painting, finally, reveals its strength.

Such works retrace the route of the History of Art, as well as respond to old issues concerning artistic creation, as the perception of light, volume, color and movement, put in debate since antiquity and thoroughly discussed from the Renaissance. But the history of art that they tell us are particular stories, intimate, unconscious that drive in each of us, the *musée imaginaire* of Andre Malraux. So *Fisicromia 593* (1972), is quite close to the patterned textile Bauhaus Dessau; Barnett Newman, with the series *One-ment* (1948), beckons *Fisicromia 344*, 1967; *The Sailing Boats* (1929) from Lyonel Feininger has rhythmic affinities with the works *Fisicromia 233* (1966)

³⁰ Entrevista de Carlos Cruz-Diez a Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 e 24 de julho, 2009. Reproduzida em OLEA, H., *Op. cit.*, p. 100. É interessante notar que o quadrado é a forma mais presente nas *Fisicromias*.

³¹ OLEA, *Op. cit.*, p. 44.

³² OLEA, *Op. cit.*, p. 40.

³⁰ Interview of Carlos Cruz-Diez Mari Carmen Ramirez, Paris, 22 and 24 July 2009. Reproduced in OLEA, H., *Op. cit.*, p. 100. It is interesting to note that the square is the most present geometric form in *Fisicromias*.

³¹ OLEA, *Op. cit.*, p. 44.

³² OLEA, *Op. cit.*, p. 40.

and 1602 (2009); *Fisicromia 189* (1965), in their colors and shapes, summarizes some architectural elements of Islam; *Fisicromia 450* (1969) continues the tribute to square ever made by Albers and by Malevich square that have the force of Byzantine icons. And *Fisicromia 47*, for example, does not remember the texture of *Little Big Painting* Lichtenstein?

All these examples speak of this art which feared not be geometric, structural, and maybe it is so present in various artistic epochs. Even the famous lesson of Cézanne to observe nature by their essential forms resonates Cruz-Diez - whose landscapes painted in the 40s reflects the aesthetics of French master — in a deep sense, attentive to the perennial questions of art history.

In short, understand color as event means to understand the desire of Carlos Cruz-Diez by an inversion of the principles of traditional painting and contemplation, passivity, in favor of an aesthetic participation, action, and as a final consequence, “art”: “I must keep writing screens while I am unable to provide solutions to social injustice or come up with a new proposal for the painting? (...) Why pay tribute to an artist? Why a worker or a carpenter does not deserve to be admired for their work? Art should be shared”³³. The art should be public and should be understood as a craft, as an activity of *homo faber*; these qualities advocated by Cruz-Diez are noticeable in his artistic praxis in an effort to formulate and manufacture specific machines for the assembly of his works, in his conception of the artist as a curious individual, endowed with the scientific spirit.

This reinforces the art of Cruz-Diez participant as art where the viewer dynamic (idea already advocated by David Siqueiros Alfaro) constructs a dialogue of stocks: the existence of unstable color and acquired a life — the viewer in the world. To be in the world as a participant and builder of experiences is the keynote of contemporary art that uses the surprise, the wonder and the deconstruction of the concepts as proposals of deconditioning men in a society too pasteurized:

(...) The whole work of Cruz-Diez can be considered as providing an answer to the reductive state of contemporary experience. Its production oper-

da Bauhaus de Dessau; Barnett Newman, com a série *Onement* (1948), acena para *Fisicromia 344*, de 1967; Os *Barcos à vela* (1929), de Lyonel Feininger, encontram afinidades rítmicas nas obras *Fisicromia 233* (1966), e 1602 (2009); *Fisicromia 189* (1965), em suas cores e formas, sintetiza alguns elementos arquitetônicos do Islã; *Fisicromia 450* (1969) dá continuidade à homenagem ao quadrado já feita por Albers e por Malevitch, quadrados que possuem a força de ícones bizantinos. E *Fisicromia 47*, por exemplo, não lembra a textura de *Little Big Painting* de Lichtenstein?

Todos estes exemplos falam desta arte que não temeu ser geométrica, estrutural, e, talvez por isso, esteja tão presente em diversas épocas artísticas. Mesmo a célebre lição de Cézanne de observar a natureza pelas suas formas essenciais ressoa em Cruz-Diez — cujas paisagens pintadas nos anos 1940 são devedoras da estética do mestre francês — de forma profunda, atenta aos questionamentos mais perenes da História da Arte.

Em suma, compreender a cor como evento significa compreender o desejo de Carlos Cruz-Diez por uma inversão dos princípios da pintura tradicional como a contemplação, a passividade, a favor de uma estética da participação, da ação, e como consequência final, “arte”: “Eu devo continuar compondo telas enquanto sou incapaz de prover soluções à injustiça social ou surgir com uma nova proposta para a pintura? (...) Por que pagar tributo a um artista? Por que um trabalhador ou um carpinteiro não merecem ser admirados pelo seu trabalho? A arte deve ser compartilhada”³³. A arte deve ser pública, e deve ser entendida como um ofício, como atividade do *homo faber*; estas qualidades defendidas por Cruz-Diez são perceptíveis na sua práxis artística, no esforço de formular e fabricar máquinas específicas para a montagem de suas obras, na sua concepção de artista como um indivíduo curioso, dotado de espírito científico.

Este aspecto reforça a arte de Cruz-Diez como arte participante, em que o espectador dinâmico (ideia já defendida por David Alfaro Siqueiros) constrói um diálogo de existências: a existência instável da cor e uma existência adquirida — o espectador no mundo. Estar no mundo como participante e construtor de experiências é a tônica da arte contemporânea, que recorre à surpresa, ao assombro e à desconstrução dos conceitos como propostas de descondicionamento do homem em uma sociedade por demais pasteurizada:

³³ Carlos Cruz-Diez, “L’oeuvre participative”, manuscript, Paris, 2004, in OLEA, *Op. cit.*, p. 36.

³³ Carlos Cruz-Diez, “L’oeuvre participative”, manuscript, Paris, 2004, in OLEA, *Op. cit.*, p. 36.

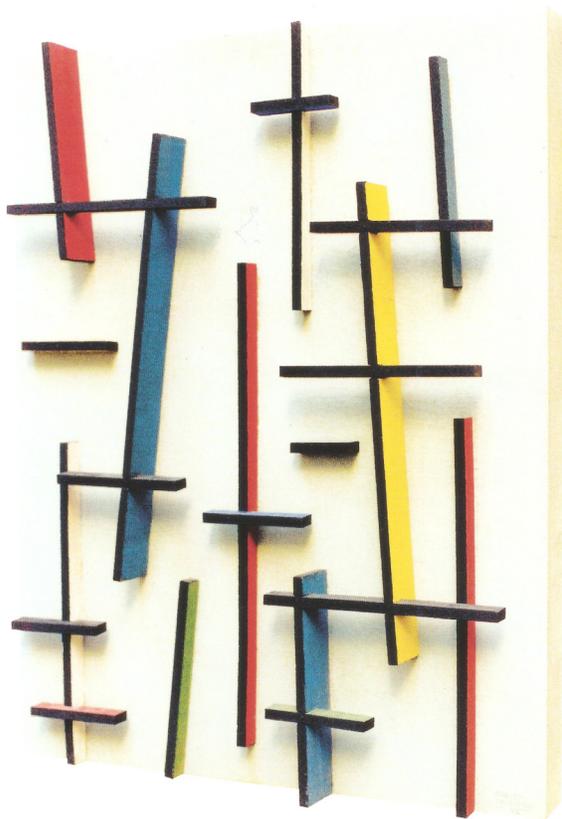
(...) o conjunto da obra de Cruz-Diez pode ser considerado como provedor de uma resposta ao estado reutivo da experiência contemporânea. Sua produção opera em dois parâmetros: atrair o espectador para que ele realize seu 'próprio movimento' e compreender a cor como uma entidade separada nas atualidades da situação. Independentemente do quão mínimo isto seja em nosso mundo atual, a sua proposta de descondicionamento tornou-se consciente de que cada vez mais a experiência individual perde-se diariamente sob as formas passivas e exaustas... do que é uniforme, sob a identidade banal do que é idêntico. A alienação socialmente manipulada do homem contemporâneo não pode ser deletada da noite para o dia como uma cifra, mas pode ser mitigada por meio de estratégias concatenadas como estímulos artísticos. E este é o ponto de partida da dialética de Cruz-Diez.³⁴

ates in two parameters: attract the viewer so that it performs its 'own motion' and understand color as a separate entity in the updates of the situation. Regardless of how minimal it is in our world today, its proposed deconditioning became aware that more and more individual experience is lost daily in the forms passive and exhausted ... what is uniform, under the identity of which is identical commonplace. The alienation socially manipulated contemporary man cannot be deleted from night to day as a cipher, but can be mitigated through strategies concatenated as artistic stimuli. And this is the starting point of Cruz-Diez dialectics³⁴.

³⁴ OLEA, *Op. cit.*, p. 42.

³⁴ OLEA, *Op. cit.*, p. 42.

1



2

1 Carlos Cruz-Diez. *Fisicromia 1 (Fisicromía 1)*, 1959.

2 Carlos Cruz-Diez. *Primeiro projeto para muro externo (Primer Proyecto para un Muro Exterior)* – vista do lado direito, 1954.



3

1 Carlos Cruz-Diez. *Construção no espaço*
(*Construcción en el espacio*), 1957.