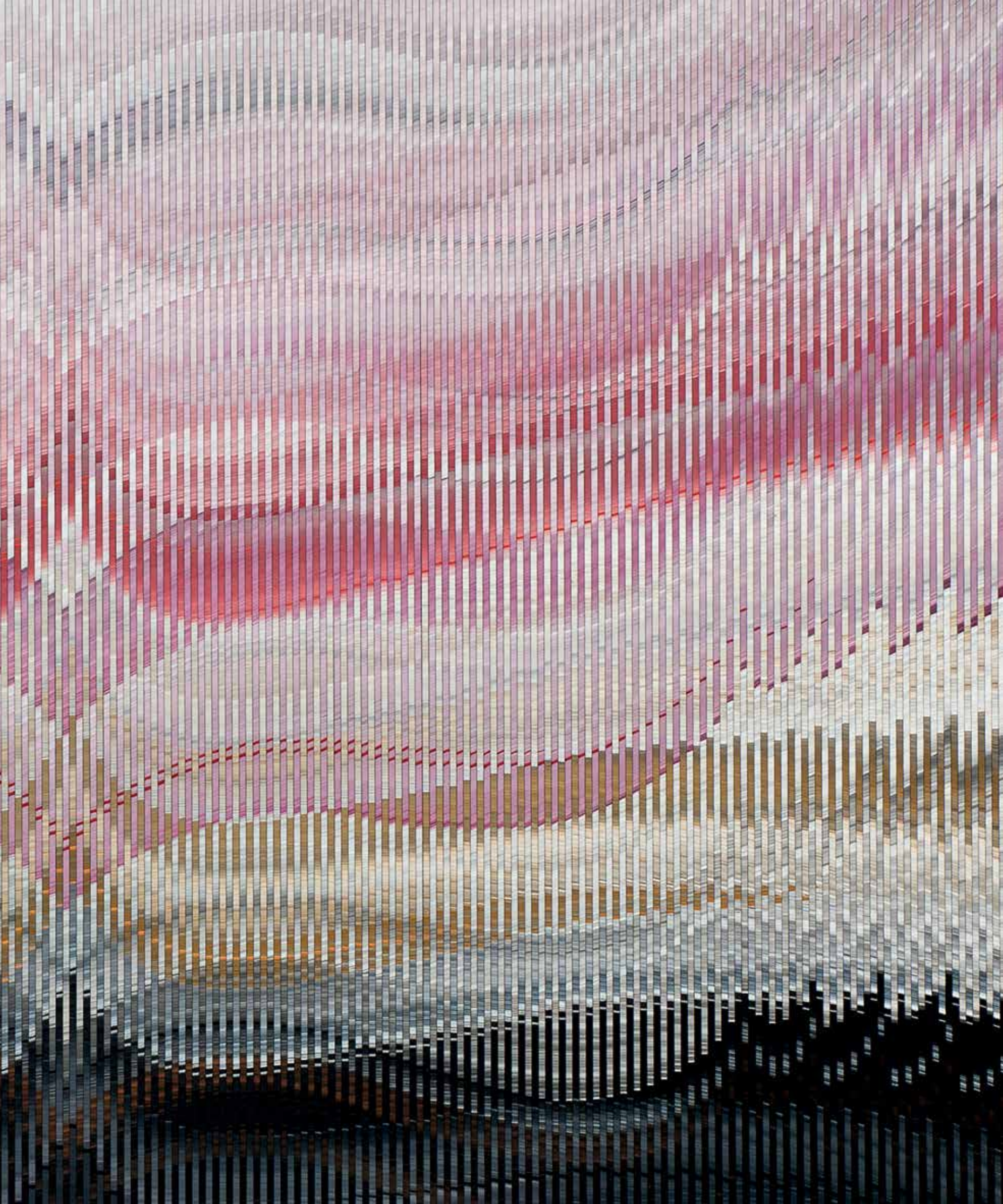




ABRAHAM
PALATNIK

A REINVENÇÃO DA PINTURA



Ministério da Cultura apresenta

ABRAHAM PALATNIK A REINVENÇÃO DA PINTURA

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela Fundação Iberê Camargo, no período de 03 de julho a 25 de outubro de 2015

ABRAHAM PALATNIK THE REINVENTION OF PAINTING

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition organized by Fundação Iberê Camargo, from July 3 to October 25, 2015

Acesse via smartfone



Patrocínio



Realização



Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA



ABRAHAM PALATNIK

A REINVENÇÃO DA PINTURA

Curadoria

Felipe Scovino

Pieter Tjabbes







A missão da Fundação Iberê Camargo de divulgar, expor e aproximar o público da produção artística moderna e contemporânea está diretamente vinculada ao pensamento e à filosofia de seu artista patrono, Iberê Camargo.

A mostra “Abraham Palatnik, a reinvenção da pintura”, que trazemos para a comunidade, é uma retrospectiva ampla e contundente da carreira de mais de 50 anos desse artista profícuo e atuante no cenário nacional e internacional, bem como mais uma oportunidade de reafirmarmos a qualidade das exposições apresentadas.

Recentemente, a Associação Brasileira de Críticos de Arte reconheceu o trabalho da Fundação Iberê Camargo e concedeu a ela o Prêmio Rodrigo de Mello Franco de Andrade, por sua programação e atividade no campo da arte ao longo de 2014. É com esse compromisso que seguimos trabalhando em nossa programação de 2015.

Jorge Gerdau Johannpeter
PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR

A Fundação Iberê Camargo traz a Porto Alegre, pela primeira vez, uma mostra individual do consagrado artista brasileiro Abraham Palatnik, a maior já dedicada a ele em toda sua carreira.

A seleção de obras, feita com maestria pelos curadores Felipe Scovino e Pieter Tjabbes, explora a questão do tempo, bastante tratada pelo artista e inerente às suas criações, através de diversas abordagens. Uma delas, ligada diretamente à abrangência cronológica da mostra, permite ao público perceber o transcorrer dos anos ao longo do século XX, na transição do mundo moderno ao contemporâneo e numa aproximação pioneira e característica de Palatnik com a tecnologia.

Palatnik – nascido em Natal (RN), em 1928 – decide iniciar novas investigações no final da década de 1940, afirmando que “o artista não deve ser condenado a fazer exclusivamente pintura, escultura, desenho ou gravura”. É nesse momento que ele, então, passa a se dedicar à pesquisa com tecnologias industriais, movimento, luz e sombra, fabricando seus primeiros aparelhos cinecromáticos. Um desses aparelhos desafiaria o júri da I Bienal de São Paulo que, em 1951, concede menção honrosa à obra *Azul e roxo em seu primeiro movimento* por não saber como enquadrá-la: não era escultura, mas também não era pintura.

“Abraham Palatnik, a reinvenção da pintura” traz cerca de 80 trabalhos e abrange boa parte da produção artística do artista, incluindo aparelhos cinecromáticos, pinturas, painéis, objetos cinéticos, objetos lúdicos e mobiliário, evidenciando a pluralidade de linguagens e as técnicas desenvolvidas por ele, um precursor em seu campo. A Fundação Iberê Camargo expressa seu agradecimento especial aos curadores Pieter Tjabbes e Felipe Scovino e agradece, também, às equipes envolvidas, aos patrocinadores e demais colaboradores que permitiram a concretização do projeto.

Fundação Iberê Camargo

A REINVENÇÃO DA PINTURA

A obra de Abraham Palatnik caracteriza-se por uma qualidade inegável: permite não só observar as passagens do moderno ao contemporâneo, mas também estudar e reconhecer uma das primeiras associações entre arte e tecnologia no mundo, um diálogo cada vez mais presente a partir da metade do século XX. Esta exposição ultrapassa os limites da pintura e da escultura modernas, intenção que o artista manifestou claramente nos *Aparelhos cinecromáticos*, nos *Objetos cinéticos* e em suas pinturas, quando passou a promover experiências que implicam uma nova consciência do corpo.

A contribuição de Palatnik para a história da arte não se dá apenas (como se isto fosse pouco) por sua posição como um dos precursores da chamada arte cinética — caracterizada pelo uso da energia, presente em motores e luzes —, mas também pela leitura particular que faz da pintura e em especial pela articulação que promove entre invenção e experimentação. Seu lado “inventor” está presente em uma artesanaria muito particular que o deixa cercado em seu ateliê por porcas, parafusos e ferramentas construídas por ele mesmo, e não pelas tintas, imagem característica de um pintor. O crítico de arte Mário Pedrosa e o escritor Rubem Braga já afirmavam, na década de 1950, que Palatnik pintava com a luz. É importante destacar que sua obra vai além de um dado lúdico ou participativo, e que estamos, portanto, diante de um dado altamente relevante na história da arte: um diálogo preciso entre tecnologia e intuição. Além disso, o experimentalismo e a

organicidade sobrevoam a sua trajetória — em particular a série de pinturas que utilizam a madeira como suporte e meio. Dois dados aparentemente ambíguos encontram uma simbiose perfeita.

A exposição também chama a atenção para mais dois aspectos importantes: a forma como o artista explora o tempo em suas obras e a sua ligação com a indústria. O movimento no espaço ativado por sua obra promove uma suspensão do tempo com o qual nos habituamos na vida moderna. Tudo se torna mais lento, delicado e preciso enquanto somos deslocados para um espaço cujas referências se perdem. Não há um centro, pois nossos olhos são constantemente intimados a percorrer os diversos percursos oferecidos.

Palatnik dinamizou a arte concreta expandindo-a para além de seu campo usual e integrou-a à vida cotidiana por intermédio do *design*. Ao longo de sua trajetória, produziu cadeiras, poltronas, ferramentas, jogos e sofás, entre outros objetos. Sua obra habita o mundo de distintas maneiras, apontando para uma formação incessante de novas paisagens e leituras à medida que diminui, desacelera e molda o tempo.

Nesta exposição reunimos todos esses momentos da obra extraordinária de Abraham Palatnik. Uma obra que oferece ao público experiências marcantes e solicita, em troca, uma entrega total.

Felipe Scovino
Pieter Tjabbes

- 13** Tempo inventado [Felipe Scovino]
- 33** Primeiras experiências
- 43** Entrevista: Abraham Palatnik
- 57** Anotações sobre o *Aparelho cinecromático* de Abraham Palatnik [Michael Asbury]
- 73** Aparelhos cinecromáticos
- 83** Abraham Palatnik pinta com luz e movimento [Rubem Braga]
- 89** Mobiliário e pintura sobre vidro
- 97** Objetos cinéticos
- 111** Objetos lúdicos
- 117** Tecnologia e arte [Abraham Palatnik]
- 121** Progressões e relevos
- 147** Cronologia
- 163** O ateliê
- 167** Tabuleiro para o jogo *Quadrado perfeito*
- 171** Bibliografia
- 177** *English Version*



TEMPO INVENTADO¹

FELIPE SCOVINO

A obra de Abraham Palatnik sempre me intrigou pelo movimento empregado em suas obras — delicado, preciso, mínimo e lento —, uma vez que essa qualidade de tempo cada vez mais vem perdendo terreno nos tempos atuais. Há uma espécie de suspensão de tempo e espaço sendo provocada pelas suas obras. Vivemos cada vez mais cercados de informação e num transbordamento de imagens onde o excesso revela a desinformação ou o afogamento em dados inúteis. Percebemos consequências graves como a banalização da imagem, e é nesse momento que o trabalho de Palatnik se coloca. Parece-me que ele opera exatamente contra essa automatização ao mesmo tempo em que visa às prerrogativas ou construções da física para compor a passagem do objeto técnico para o objeto estético.

Em paralelo à composição de um tempo que cria o seu próprio ritmo — suave e ao mesmo tempo íntegro e perturbador —, Palatnik construiu a sua carreira como um autodidata. Com 4 anos, sai de Natal, em 1932, e segue com a família para a Palestina. Realiza seus estudos escolares e a seguir estudos de mecânica e física, especializando-se em motores de explosão. Frequenta um ateliê livre de arte e passa a ter aulas de pintura e modelo-vivo.² Pinta principalmente paisagens, naturezas-mortas, retratos dos seus colegas, professores e familiares. Seus primeiros desenhos são feitos a carvão e impressionam pelo traço consistente e lírico. Nos seus primeiros anos dedicados à arte, a obra é figurativa.

A reviravolta na sua obra acontece em dois momentos temporalmente próximos. Quando volta ao Brasil, em 1948, um dos seus tios cede o que seria o quarto do chofer da família para o artista. Esse cômodo, situado no bairro de

Objeto cinético C-15 (detalhe/detail), 1969/2011

Motor, tinta, fórmica, madeira, metal, ímãs /

Motor, paint, formica, wood, metal, magnets

77 x 90,5 x 15 cm

Coleção particular / *Private collection*

1 O conteúdo deste ensaio permanece o mesmo de sua primeira publicação (Brasília: CCBB, 2013), com apenas uma exceção: nesta edição, discutiremos o efeito sonoro de suas esculturas e sua relação com o espaço.

2 Cf. MORAIS, Frederico. Abraham Palatnik: um pioneiro da arte tecnológica. In: RETROSPECTIVA ABRAHAM PALATNIK: a trajetória de um artista inventor. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. Reeditado em OSORIO, Luiz Camillo. *Abraham Palatnik*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.163.



Autorretrato, 1945

Óleo sobre tela / Oil on canvas

45,8 x 30 cm

Coleção do artista / Collection of the artist

Botafogo, no Rio de Janeiro, transforma-se no seu ateliê. Provavelmente por conta de seus estudos envolvendo mecânica e física, assim como das aulas de arte e da sua inquietação natural, qualidade típica do inventor, e surpreendido pela falta de luz em seu ateliê, episódio que relata na entrevista publicada neste catálogo, Palatnik começa a produzir uma das obras mais importantes da arte cinética em dimensão mundial: o *Aparelho cinecromático*. O segundo momento, que sem dúvida alguma tem uma relação intrínseca com essa obra, no sentido de iniciar e prolongar a sua pesquisa com o cinetismo, é o convite que recebe, ainda como pintor figurativo, de Almir Mavignier para visitar o Hospital Psiquiátrico Pedro II, sob a coordenação da dra. Nise da Silveira: “Mavignier disse que iria me mostrar o trabalho de uns colegas, e eu fui”.³ Os colegas, na verdade, eram os pacientes esquizofrênicos da dra. Nise, pioneira no uso da pintura e do desenho no tratamento psiquiátrico. Palatnik não entendeu como aquelas pessoas, especialmente Raphael Domingues e Emygdio de Barros, produziam imagens tão densas sem jamais ter passado por uma escola de artes:⁴ “Pensava que eu era um artista formado. Resolvi começar de novo. A disciplina escolar, de ateliê, não servia para mais nada”.⁵ Foi o momento de abandonar temporariamente os pincéis — porque o artista voltará ao uso da tinta no final dos anos 1950, ao realizar obras com tinta sintética sobre vidro —, mas isso não significou o abandono da pintura, como ressalta Mário Pedrosa: “A pintura de luz de Palatnik continua a mostrar seus encantos, a criar relações cromáticas *sui generis*”.⁶

O fascínio pelo movimento do jogo de luzes, a relação simbólica com a estrutura do caleidoscópio — que o

próprio artista ressaltou em texto⁷ — e por que não com o cinema, e o aspecto lúdico que o *Aparelho cinecromático* possui não podem mascarar uma importância que é singular nessa obra: não apenas marca o pioneirismo da arte cinética no mundo,⁸ mas essa invenção dialoga intensamente com a produção cinética na Europa e na América do Sul, particularmente na Argentina e na Venezuela, assim como amplia o conceito de pintura. Se a pintura atravessava novos procedimentos para a sua apreensão e comunicação ao estabelecer diálogos intensos com a *performance* nos anos 1950 e 60, como foram os casos do *dripping* de Pollock, as antropometrias (1960) de Yves Klein ou as ações performáticas-pictóricas de Niki de Saint Phalle, a ampliação do termo “pintura” em Palatnik se deu de forma delicada e silenciosa, mas nem por isso menos intensa e importante que a vivenciada por esses artistas. Não podemos esquecer a relação formal dos *Cinacromáticos* e dos *Objetos cinéticos* (produzidos a partir de 1964) com o campo escultórico. Como relata o crítico Romero Brest nos anos 1950, “há quase cinquenta anos os artistas plásticos vêm fazendo esforços para adequar os meios materiais estáticos — pintura e escultura — a uma concepção vital e, portanto, espiritual que exige o espaço e o movimento como veículos de exteriorização emotiva”.⁹ O encontro com Mário Pedrosa acaba por lhe mostrar que a arte não

7 “Resolvi libertar o caleidoscópio de suas possibilidades limitadas. O caleidoscópio é arbitrário, não é algo decidido pelo artista — é quando muito uma lição. Consegui projetar o caleidoscópio no espaço e nessa ocasião surgiram problemas reais: o do movimento, o da ordem, o da cromática luminosa (que é diferente da ordem cromática do pigmento). Observando esses problemas, tive a ideia do movimento e da cor luminosa, que consegui, depois, pura, através da refração da luz pelo prisma.” In: OSORIO, 2004, p.54.

8 Fabiana Barcinski, que assina o perfil biográfico do artista publicado no livro *Abraham Palatnik* (2004), organizado por Luiz Camillo Osorio, afirma que “durante a Bienal de Veneza, em 1964, o crítico e poeta italiano Carlo Belloli procurou o artista para checar a data original do seu primeiro cinecromático. Constatada a data de 1951, Belloli corrigiu então a informação vigente na Europa que atribuía a Malina e Schoffer o pioneirismo nos trabalhos de arte com luz e movimento. Essa correção foi feita no catálogo da I Exposição Internacional de Arte Cinética realizada na Galeria Denise René, em Paris, no mesmo ano”. In: OSORIO, 2004, p.101.

9 BREST, Romero. *Primera Bienal de San Pablo*. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n.26, 1951. Reeditado em OSORIO, 2004, p.55.

3 Entrevista à revista *Época* em agosto de 1999.

4 Na entrevista publicada neste catálogo, Palatnik afirma que Raphael teria tido durante a juventude uma experiência em um liceu de artes.

5 Entrevista à revista *Época* em agosto de 1999.

6 PEDROSA, Mário. *Arte e Invenção*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1960. Grifo no original. Reeditado em OSORIO, 2004, p.151.

tratava mais da representação, no sentido de intermediação entre o mundo figurativo e a realidade externa a essa realidade. A tese de Pedrosa sobre a natureza afetiva da forma na obra de arte narra que “não é a subjetividade que vai explicar a imagem, mas é a imagem que vai nos dar acesso àquela subjetividade”,¹⁰ como acentuou Marcio Doctors. Quando passa a frequentar a casa de Pedrosa, participando (de poucas) das reuniões que incluíam o núcleo embrionário dos artistas que fundariam o Grupo Frente em 1954, do qual também fez parte um ano depois, dois acontecimentos marcam a trajetória artística de Palatnik. O primeiro é o conhecimento da *Gestalt* por meio do livro de Norbert Wiener emprestado por Pedrosa e das conversas que mantinha com esse crítico, e o segundo é o contato com Almir Mavignier e Ivan Serpa, parceiros de vida e cujos trabalhos, dentro daquele grupo, eram os que mais se aproximavam dos seus. A pesquisa de Mavignier sobre arte concreta converteu-se numa intensa produção de cartazes, desenhos e telas, e, assim como sua proximidade com o *design*, criou um vínculo intenso com a pesquisa de Palatnik. Serpa era outro artista que tinha muito interesse na pesquisa sobre a *Gestalt* e em sua relação com a produção de arte concreta. Suas telas executadas durante o período do Grupo Frente e a sua produção ao longo do chamado neoconcretismo — apesar de não ter participado das exposições nem assinado o Manifesto — conduziam para um diálogo com Palatnik. Tanto Mavignier quanto Serpa foram pioneiros na pesquisa sobre *op art* no Brasil — no fim dos anos 1960, Serpa desenvolveria a série *Op-erótica* —, daí a singularidade dessas produções e da aproximação com o estudo sobre cinetismo feito por Palatnik. Uma maior falta de interlocução de Palatnik decorre tanto do âmbito tão particular da pesquisa que realiza quanto do

10 DOCTORS, Marcio. *Pioneiro Palatnik: máquinas de pintar e máquinas de desacelerar*. Curadoria e texto de Marcio Doctors, apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural, 2002, s.p.

desejo pessoal de se manter afastado de discussões teóricas sobre a arte.¹¹

Ainda sobre o aspecto lúdico de sua obra, Luiz Camillo Osorio em importante ensaio sobre o artista associa o trabalho de Palatnik com o de Calder, cujas obras “nascem de gestos simples, de pequenos achados onde sobram graça e encantamento”.¹² Esse ponto de contato se realiza porque a obra de Palatnik também é regida por uma economia de gestos e métodos e porque o mesmo pensamento pictórico habita sua obra, assim como a noção de magia ou ludismo que dela emana. É importante destacar que Calder esteve no Brasil, seja expondo ou participando ativamente da vida social e artística nos anos de 1940 e 1950, e Pedrosa foi um dos críticos que mais escreveu sobre ele, enaltecendo portanto sua ligação com o Brasil. Osorio ainda acentua uma ligação desses artistas com o trabalho de Miró. Uma característica importante na constituição dessa ideia de ludismo — que aqui pretendo separar do riso fácil ou de uma interpretação rasa que pode ser dada pelo espectador — é o caráter de transgressão e coerência na obra desses artistas e a relação plástica que estabelecem entre geometria, paisagem e novas percepções para a pintura: estabelecem diálogos com pesquisas tão distintas quanto Cézanne, Picasso ou Tatlin. No caso de Palatnik há uma característica de revelar o artista como artesão, no sentido de que todos os elementos constituintes de suas obras são produzidos por ele, não há assistentes envolvidos. O ateliê mais parece uma oficina do que aquilo que imaginávamos ser o ateliê de um artista. Tanto em Calder quanto em Palatnik, seus ateliês cheiram a óleo lubrificante ao invés de tinta, apesar de ela também existir. O pincel é a luz (em Palatnik),

11 Palatnik também não participou das exposições que envolveram o grupo neoconcreto nem assinou seu Manifesto. Em entrevista ao autor, o artista revela que participou apenas das primeiras exposições do Grupo Frente, tendo logo percebido que não queria nenhum envolvimento teórico, um dos nortes daquele grupo ou compromisso estético.

12 OSORIO, Luiz Camillo. Abraham Palatnik: perceber, inventar, jogar. In: _____, 2004, p.60.



RAPHAEL DOMINGUES FILHO

(São Paulo, SP, 1912 - Rio de Janeiro, RJ, 1979)

Sem título / Untitled, 1949

Guache e nanquim sobre papel /

Gouache and ink on paper

Coleção / *Collection* Museu de Imagens do

Inconsciente, Rio de Janeiro



EMYGDIO DE BARROS

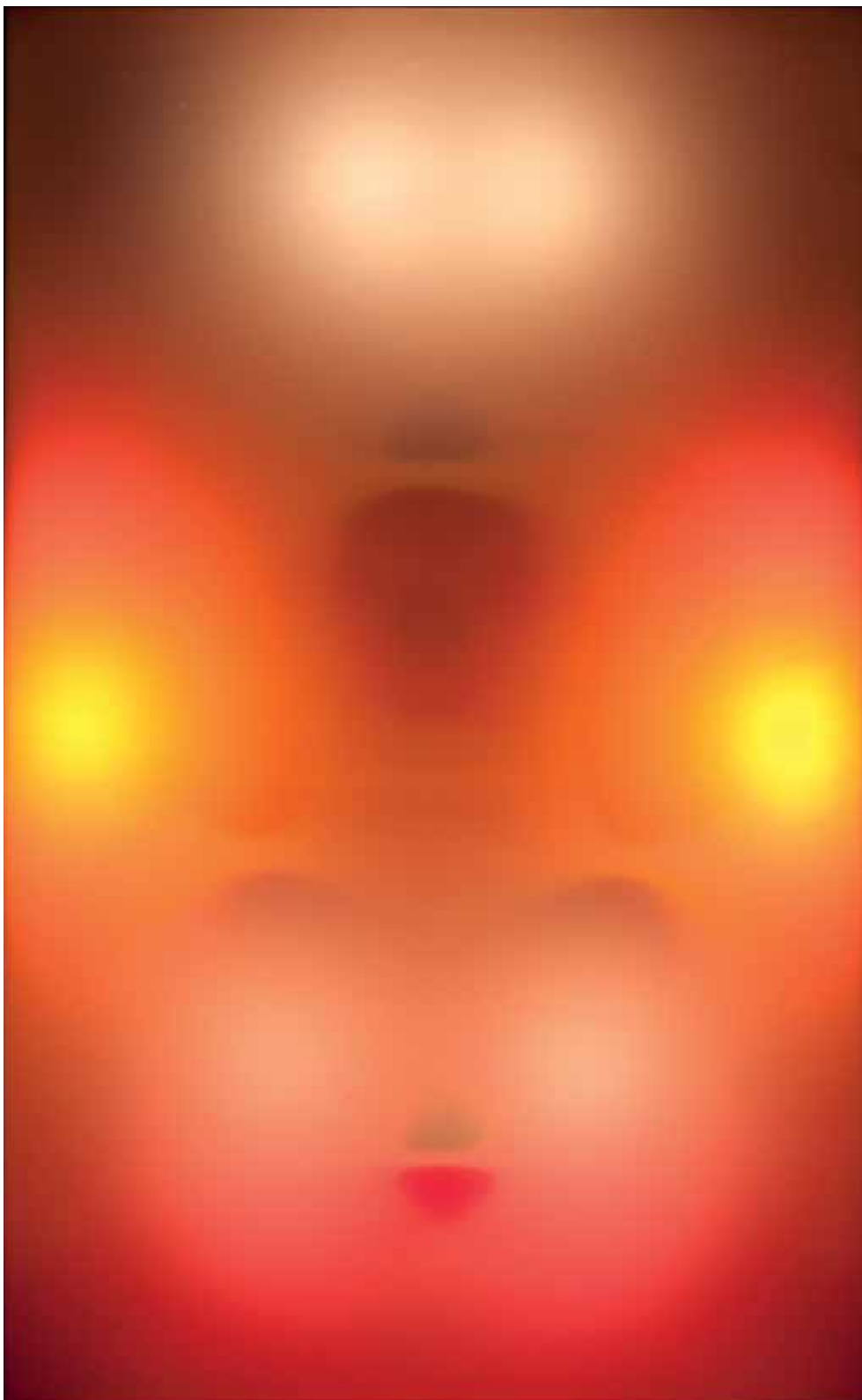
(Paraíba do Sul, RJ, 1895 - Rio de Janeiro, RJ, 1986)

Universal, 1948

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

Coleção / *Collection* Museu de Imagens do

Inconsciente, Rio de Janeiro

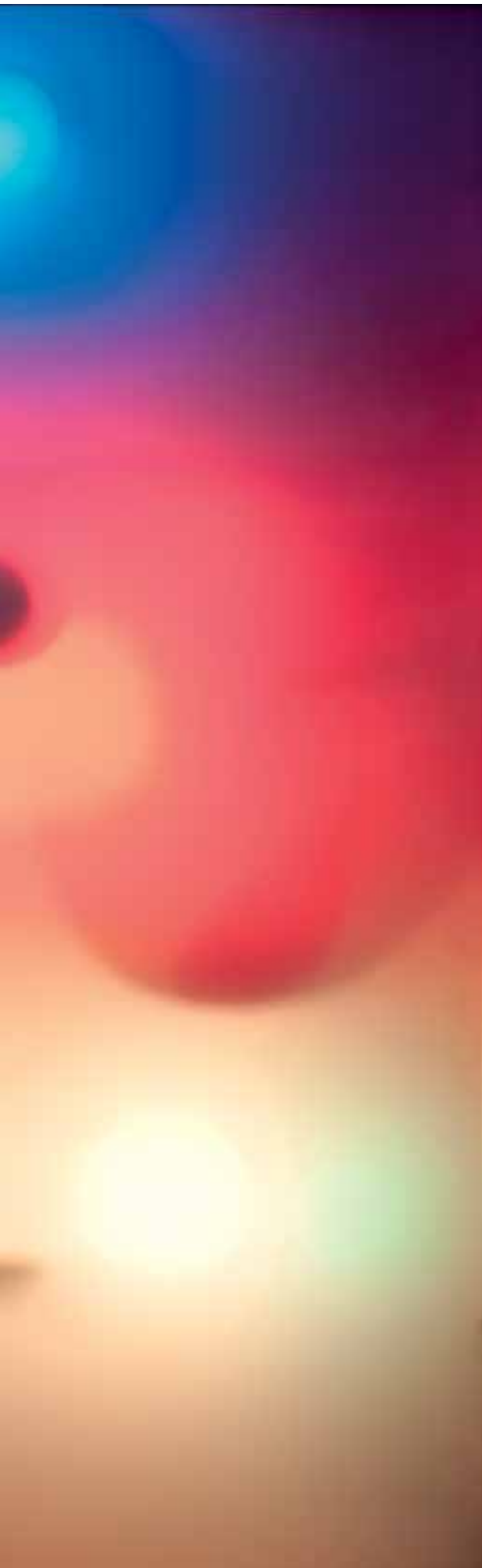


Aparelho cinemático, 1969

Motor, engrenagens e lâmpadas / *Motor, gears and light bulbs*

112 x 70 x 20 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*





Objeto cinético KK-9^a, 1966/2009

Madeira, motor, fórmica e aço /
Wood, motor, formica and steel

61 x 98 x 17 cm

Coleção / *Collection* Galeria Nara Roesler

a moldura é o ar (em Calder), e em ambos a paleta é uma gaveta recheada de porcas, parafusos, arames e metal.

As pesquisas artísticas envolvendo o cinetismo no Brasil eram quase inexistentes no final dos anos 1940 e no início dos 50. Além de Palatnik, outra artista de destaque nessa pesquisa era Mary Vieira, mas esse reduzido núcleo sofreu duplamente. Primeiro, porque os artistas moravam em regiões díspares e não está claro se naquele momento conheciam a pesquisa um do outro, e segundo porque o conservadorismo imperava de modo radical no campo das artes visuais. Mário Pedrosa sem dúvida era uma saudável exceção. Um exemplo desse conservadorismo, e ao mesmo tempo contrassenso, foi a recusa da 1ª Bienal de São Paulo em aceitar a obra do artista porque o primeiro *Aparelho cinecromático* (1951) não se encaixava em nenhuma das categorias regimentais da mostra. Palatnik acabou sendo convidado a participar porque houve a desistência da delegação japonesa, e ao final ele recebeu menção honrosa.

No final da década de 1940 há a criação dos primeiros núcleos de artistas abstratos no Rio de Janeiro e em São Paulo,¹³ o que provoca reações diversas de setores da produção artística brasileira. Di Cavalcanti alertava:

O que acho, porém vital é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados por microscópios de cérebros doentios.¹⁴

13 Em torno de Mário Pedrosa, que em 1945 volta do exílio, circulam artistas como Palatnik, Ivan Serpa, Lygia Clark e Lygia Pape, entre outros, os quais formarão o Grupo Frente. Em 1949, em São Paulo, Waldemar Cordeiro funda o Art Club que além de promover exposições auxilia no contato entre os artistas que tinham a arte concreta como linguagem, tais como Luiz Sacilotto e Lothar Charoux, e que logo depois formariam o Grupo Ruptura.

14 DI CAVALCANTI. Realismo e abstracionismo. *Boletim SATMA* (Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes), Rio de Janeiro, n.23, p.47, 1949. Documento citado em COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p.11.

O abstracionismo nascente devia ser imediatamente rechaçado. É nesse ambiente hostil que começam a se formar as primeiras produções artísticas de ordem construtiva no Brasil. Em 1948, Mary Vieira realiza sua primeira escultura eletromecânica, *Formas elétrico-rotatórias, espirálicas com perfuração virtual*.¹⁵ Os *Polivolumes* são torres vazadas, feitas em alumínio anodizado, formadas por semicírculos móveis em que o espectador, agora transformado em participante, escolhe a posição destes. Essas estruturas são móveis apenas no sentido horizontal. *Aparelho cinecromático* e *Polivolumes* acabam por antecipar, por exemplo, as questões participativas que estarão presentes, guardadas as suas devidas especificidades estéticas, políticas e artísticas, em um primeiro momento nos balés neoconcretos de Lygia Pape e posteriormente nas experiências pós-neoconcretistas de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Se nos *Aparelhos cinecromáticos* e nos *Objetos cinéticos* o movimento e a participação se dão de forma autônoma em relação ao espectador — o que não acontecerá nas suas pinturas de matriz construtiva, já que a mobilidade do espectador frente a elas causa uma redimensão da ideia de movimento, dinâmica, e confronta a suposta rigidez que uma pintura teria —, os *Polivolumes* anteciparam de certa forma questões encontradas nos *Bichos* (1959-1964) de Clark. Nesses dois últimos exemplos, a obra é o molde para a nossa vontade. A questão da decisão sobre a forma do objeto passa a ser do participante.

15 Como afirma Alberto Sartoris no texto “Mary Vieira, pioneira da plasticidade coparticipacionista”, publicado em *Fenestre, Lecture d’Italia*, ano XXII, n.2, Milão, fevereiro de 1952, e reeditado no catálogo da 35ª Bienal de Veneza, “com ‘Multivolume de círculos’ [estruturas que, suponho, originarão os *Polivolumes*, mas a relação entre estas duas obras não foi encontrada em nenhuma bibliografia] construído em Sabará em 1948, numa escala minimal em relação à problemática construtiva ainda experimental, Mary Vieira assenta as bases da interação plástica com permutabilidade estrutural através da participação direta do público na componibilidade da obra ... Com os ‘polivolumes’, Mary Vieira introduz nas artes plásticas o conceito de participação direta do espectador como coautor da obra, de um módulo preestabelecido pelo ideador plástico”. Cf. VALLADARES, Clarival do Prado. *Exposição do Pavilhão Brasileiro*: Burle Marx e Mary Vieira. Veneza: 35ª Bienal de Veneza, 1970, s.p.

Como observa Murilo Mendes:

Polivolumes... caracterizam-se não só pela força de construção, singularidade das linhas, fantasia no rigor, execução técnica exemplar, mas ainda pela carga de liberdade poética que deslançam ... Quando as vi — e toquei, pois são componíveis, aceitando a participação do fruidor — senti-me aliviado alguns minutos do peso da história, conferindo também por meio delas minha verdadeira identidade — a de poeta.¹⁶

Na obra de Palatnik percebemos a influência (leia-se a chegada tardia) da modernidade no Brasil, e em particular do construtivismo. Ao mesmo tempo, sua obra nos revela os pontos de fuga (e aqui em confronto mais direto com a rigidez do Manifesto Realista) e a contribuição que a arte brasileira ofereceu para o mundo no seu mais alto grau de invenção. Indo além da representação de movimento contida no Manifesto Realista de Gabo e Pevsner (“é óbvio, para todos nós, que pelo simples registro gráfico de uma série de movimentos momentaneamente imobilizados é impossível recriar o próprio movimento ... renunciamos à ilusão milenar da arte que sustenta serem os ritmos estáticos os únicos elementos das artes plástica e pictórica... afirmamos nessas artes um novo elemento, os ritmos cinéticos; como as formas básicas de nossa percepção do tempo real”¹⁷), os *Objetos cinéticos*, em especial, não pretendiam substituir a escultura tradicional por alguma espécie de balé mecânico ao mesmo tempo em que não renunciaram à característica essencial e distintiva da escultura: a construção do espaço. A obra de Palatnik cria uma forma no espaço pelo movimento, além de confundir e ampliar as fronteiras, agora fluidas, entre pintura e escultura. Outro ponto que torna ainda mais elástica essa fronteira é o fato de que o som também é um elemento constituinte de sua obra, destacando a ligação da sua pesquisa com outros meios ao

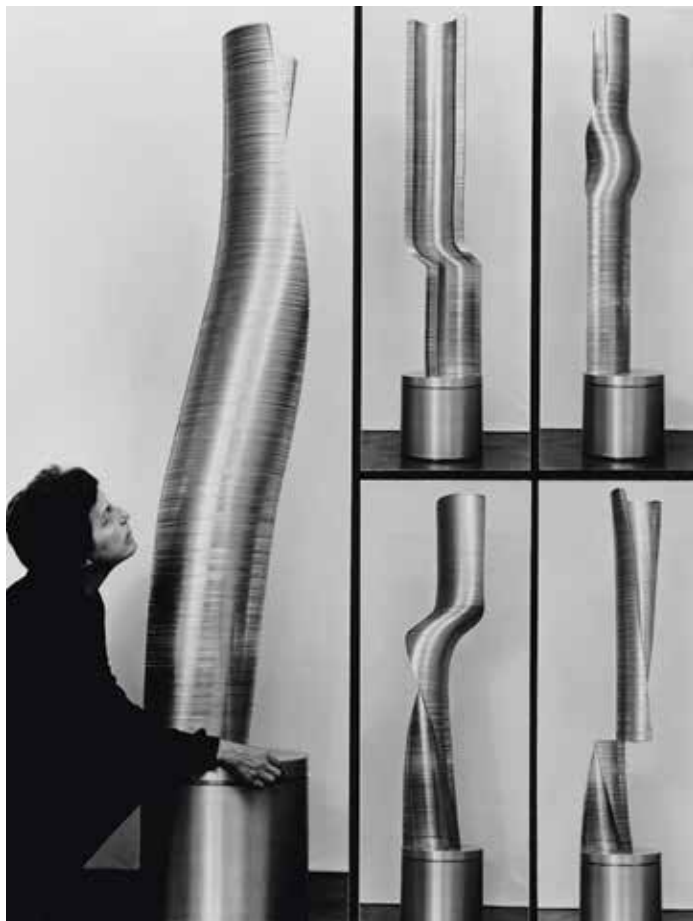
mesmo tempo em que nos permite vislumbrar que tanto a pintura quanto a escultura alcançavam novos territórios, além de uma interpretação muito conservadora sobre os seus parâmetros.¹⁸ Pensando no alargamento desses dois suportes, não é essencial que a forma pareça sólida, pelo contrário, o artista está interessado na dissolução da imagem (e por conseguinte do som) no espaço. Em especial nos *Objetos cinéticos*, há um som próximo – baixo, porém intermitente – de um relógio que demarca essa experiência de encantamento que os objetos produzem no espectador e ao mesmo tempo delimita a fronteira cada vez mais fluida entre o tempo mecânico e o tempo duração.¹⁹ Esse é um ponto importante para a pesquisa cinética dos artistas brasileiros que de alguma forma a distingue do cinetismo mais pragmático, como o suíço e o alemão. Pesquisas como as de Palatnik, Vieira, Lothar Charoux, Lygia Clark, Lygia Pape, Mauricio Salgueiro, Sergio Camargo, Sérvulo Esmeraldo e Waldemar Cordeiro, para citar algumas, elaboram um índice sensível que torna o objeto um mediador na relação entre corpo, afeto e linguagem, ganhando uma condição especial na articulação com o espaço e o público. São os *Trepantes* (1964) de Clark, os relevos de Camargo ou a série *Excitáveis* (1966-1967) de Esmeraldo. Podemos adicionar que um dado relevante na obra de Palatnik é o diálogo entre tecnologia e intuição, e como o experimentalismo e a organicidade a atravessam. Quer dizer, dois dados aparentemente ambíguos encontram uma simbiose perfeita. É claro que a ciência não é puramente objetiva, e

16 MENDES, Murilo. Mary Vieira. In: ARAUJO, Emanoel et al. (Org.). *Escultura brasileira: perfil de uma identidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997, p.90.

17 GABO, Naum. Manifesto Realista. In: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.330-332.

18 Essa leitura surgiu após a publicação da resenha “Abraham Palatnik”, de autoria de Kaira M. Cabañas (revista *Artforum*, nov. 2013). A autora destaca a importância da pesquisa do som pelo artista, e da leitura dessa resenha surgiram as minhas considerações presentes neste catálogo.

19 O tempo nas suas obras não será mais o tempo mecânico – usual, marcado pelo relógio –, mas o tempo-duração onde “pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental onde só intervêm fenômenos altamente ‘trabalhados’, e que os nossos aparelhos produzem, em vez de registrá-los” (Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito. In: _____, *Husserl e Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p.275). É a condição da potencialização de um corpo-lúdico em detrimento de um corpo-máquina, do gozo em detrimento da função.



Mary Vieira com a obra *Polivolume: momento elipsoidal* (c.1970), em fotografia de Gerd Pinsker. Cortesia do Istituto internazionale di studi sul futurismo (Iisuf). Arquivo Mary Vieira, Milão / *Mary Vieira with the work Polivolume: momento elipsoidal* (c.1970), in photograph by Gerd Pinsker. Courtesy of the Istituto internazionale di studi sul futurismo - Iisuf. Mary Vieira Archive, Milan.



Azul e roxo em primeiro movimento, 1951

Reprodução fotográfica sobre foto original do artista /
Reproduction of original photo by the artist

Palatnik nos alerta justamente para esse desvio, para esse excesso romântico da arte.

A relação entre arte e tecnologia, as novas conquistas da ótica, a virtualidade da imagem e o não contentamento com a técnica pictórica do pincel também se fazem presentes nos *Objetos cinéticos*, constituídos em chapas de aço ou metal. Elas são suspensas em forma de varetas, curvas sinuosas e figuras geométricas, cujas cores e formas criam um diálogo com as pinturas concretas, articuladas de tal forma que apesar de se movimentarem por meio de um motor, variam em sua velocidade e direção. São movimentos despreocupados com o caos, e por isso nos oferecem a possibilidade do repouso, somos suspensos no tempo e no espaço pelo encantamento que esses objetos sedutores e hipnóticos nos revelam. A forma como a tecnologia opera na obra de Palatnik é bem particular. Seja nos *Aparelhos cinecromáticos* ou nos *Objetos cinéticos*, seja nas suas pinturas, o artista não abre mão da artesanaria, de certa gambiarra (que ao longo dos anos foi desaparecendo; por exemplo, hoje os cortes feitos na madeira para a execução da série *W* são produzidos a *laser* e não mais na casa do artista, por meio de uma máquina cuja precisão era infinitamente menor que a do *laser*) que pode ser ilustrada por meio de materiais como vidro, barbante, cartão e hastes metálicas. Elementos baratos e abundantes no comércio varejista e popular. Como recorda Camillo Osorio, o primeiro *Aparelho cinecromático* — o da 1ª Bienal de São Paulo — foi construído desmontando um ventilador e se apropriando do motor.²⁰

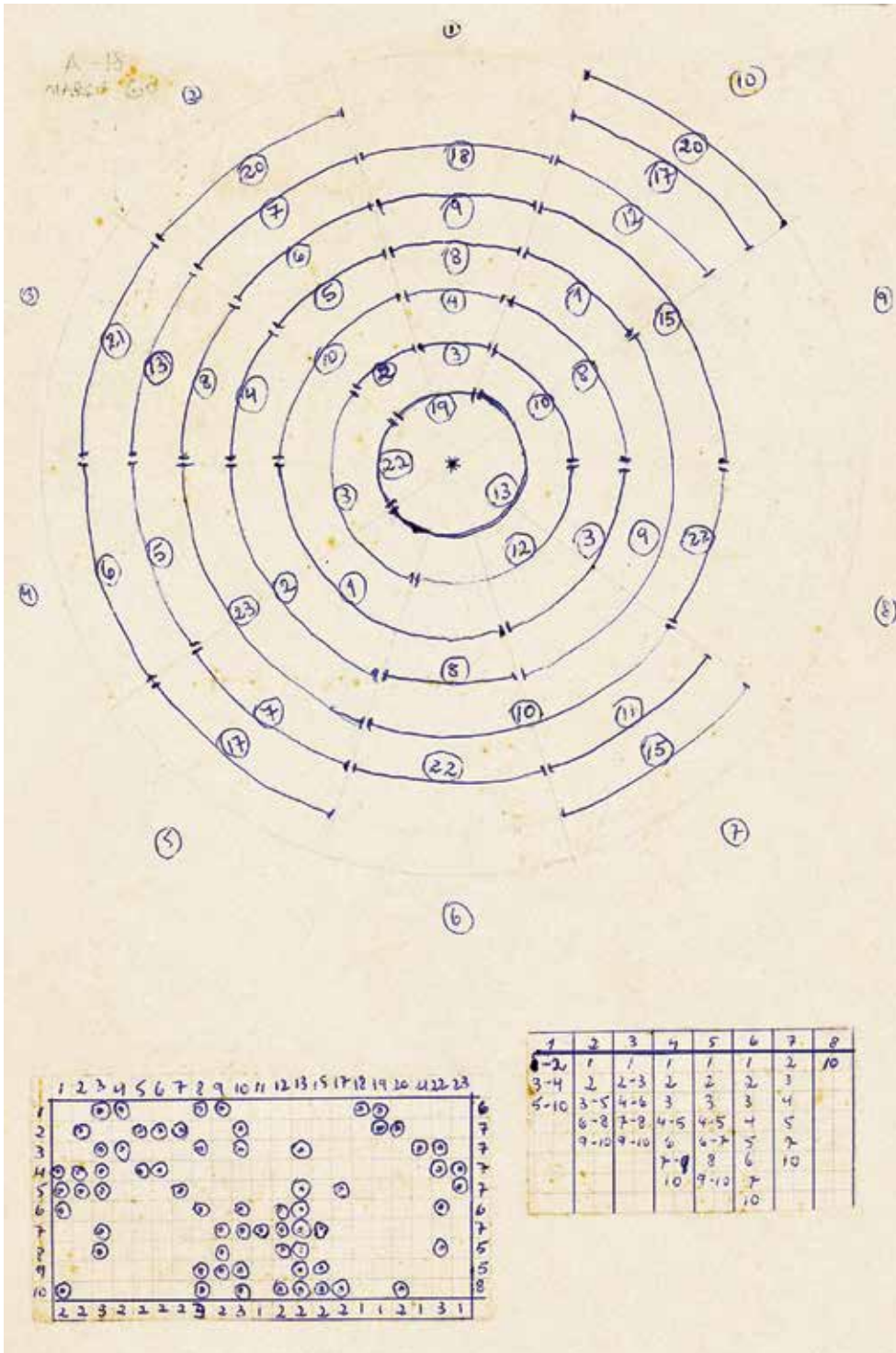
É importante ressaltar que as formas, cores e luzes que se expandem no espaço não são arbitrárias, há um diálogo com o acaso. No caso do *Aparelho cinecromático*, Palatnik desenhava a caneta o registro de transferência do comando manual para a placa de execução dos tempos e

sequências de cada foco luminoso de um *Cinecromático*. Essa placa ou comando, que se assemelha à CPU de um computador, como todo elemento de sua obra foi desenvolvido pelo artista de forma artesanal, e é através dele que as combinações e os movimentos dos jogos de luzes são realizados, sem a interferência posterior do artista e de modo aleatório.

Esse caráter inventivo e experimental também é presente na série de pinturas com barbante e tinta acrílica realizada a partir de meados dos anos 1980. A pintura ganha um leve volume que auxilia na formação de um efeito ótico que equilibra a “tecnologia precária” do barbante com uma pesquisa rigorosa e sensível sobre o cinetismo e as possibilidades de expansão da forma e da cor através de um duplo movimento (das linhas e do espectador). Em vários momentos percebemos um equilíbrio perfeito entre cores que são altamente dissonantes. Há pinturas em que estão misturados um azul escuro, uma barra horizontal roxa e barras ainda mais espessas de cor esverdeada. A harmonia e a construção do ritmo se dão na forma como são suavizadas essas gritantes dissonâncias cromáticas.

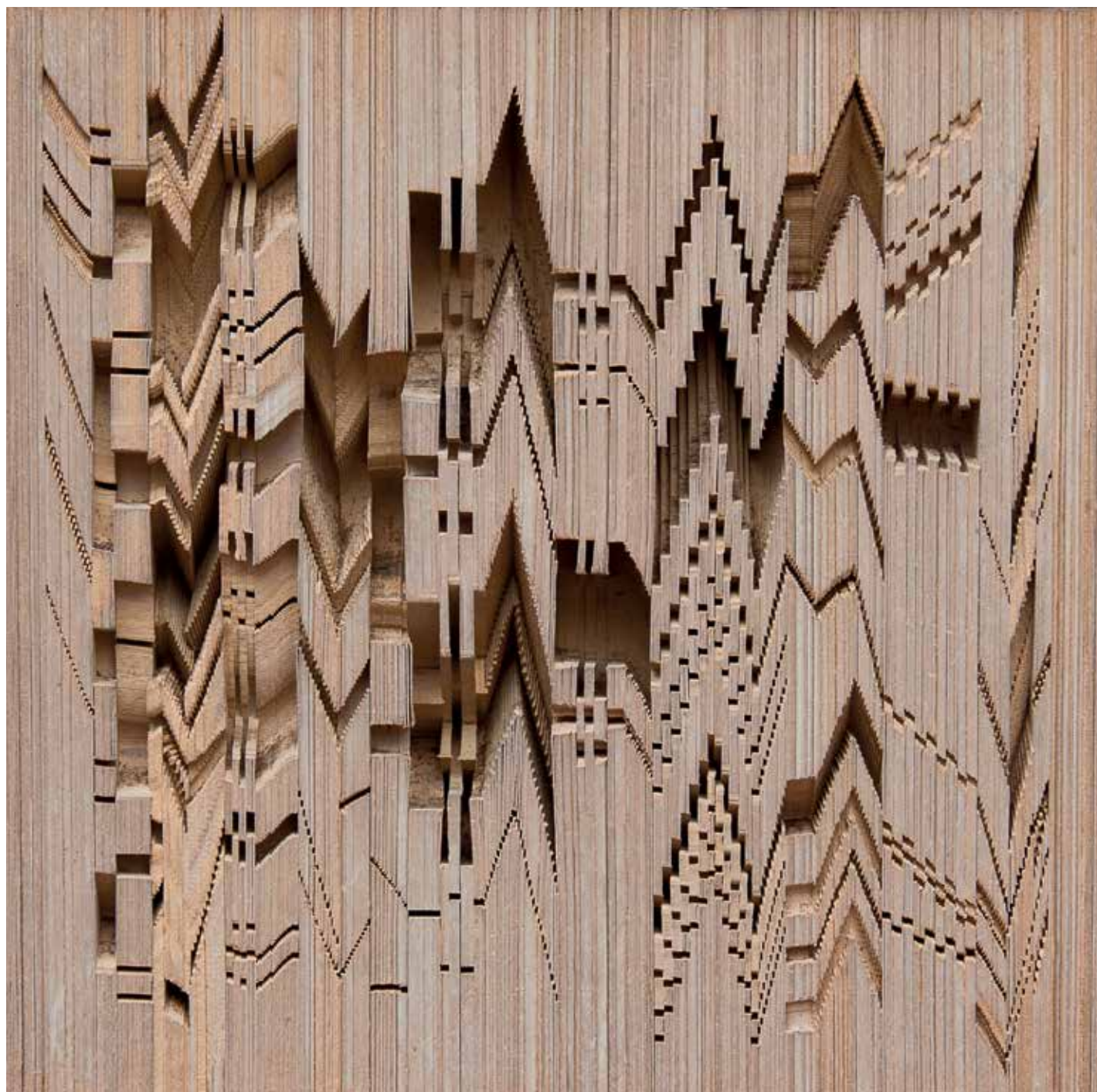
O interesse pela mobilidade se dá também na sua obra bidimensional. Como já comentado, o artista desenvolve outra possibilidade de investigação para a pintura assim como torna aparente o cinetismo nesse suporte. Na década de 1970 realiza a série *Progressões*, “pinturas” formadas por intervalos de jacarandá montados ritmicamente em sequências de lâminas finíssimas. Aproveitando a materialidade dos veios, nós e outras marcas naturais internas, o nosso olho percorre uma estrutura de desenhos e gestos que demarcam um corpo vivo e dinâmico naquele suporte orgânico. Apesar de usar suportes distintos daqueles das experiências sensoriais de Clark, Oiticica e Pape, Palatnik também redimensiona a questão do espectador na obra porque o corpo é um meio importante para a apreensão da sua obra, em particular nas suas pinturas. Como afirmou

20 OSORIO, Luiz Camillo. *Abraham Palatnik: perceber, inventar, jogar*. In: _____, 2004, p.60.



Registro de transferência do comando manual para a placa de execução dos tempos e seqüências de cada foco luminoso de um Aparelho cinemático / Register of the transfer of manual command to execution board for the timing and sequences of each luminous focus of an Aparelho cinemático, 1960

Arquivo do artista / Artist's archive



Sem título / *Untitled*, 1968
Cartão cortado / *Cut cardboard*
15,4 x 15,2 cm
Coleção do artista / *Collection of the artist*

a Roberto Pontual: “Há certas condições naturais que impressionam o homem, e cabe ao artista mostrá-las. Por isso, pretendo atingir os sentidos, ativando a percepção”.²¹ Nas *Progressões* com resina de poliéster, também realizadas na década de 1970, explora antes de tudo a transparência do material. Por meio de uma expansão horizontal, há um interesse cada vez maior em explorar a cor como forma de dinamizar o espaço. Essa série apresenta uma proximidade bastante razoável com a pintura sobre vidro produzida nos anos 1950 e que foi o passo inicial para o seu envolvimento com o *design* e a fabricação de móveis. *Progressões* também se desmembrou a partir dos anos 1990 na série *W*. Saiu o jacarandá, entrou a tinta acrílica. Palatnik pinta telas abstratas que servem como “modelo” para as futuras pinturas. Em um segundo estágio, um corte a *laser* fatia régua com cores e formas próximas às das telas que serviriam como modelo. Depois, movimentando as varetas do “quadro fatiado” no sentido vertical, “desenhando” o futuro trabalho, o artista constrói um ritmo progressivo da forma, conjugando expansão e dinâmica visual e “explorando o potencial expressivo de cada material”.²²

Nos *Relevos progressivos* (realizados a partir dos anos 1960), o sequenciamento dos cortes na superfície do material — cartão, metal ou madeira — cria camadas ou ondas que variam dependendo da profundidade e localização do corte, constituindo sua própria dinâmica. O uso do papel-cartão é algo surpreendente porque a produção de relevos empregada pelo artista leva à execução de ritmos e sinuosidades de grande impacto visual. Frederico Moraes alerta que Palatnik “ao invés de usar a superfície do papel, como qualquer desenhista, superpõe várias folhas, criando um aglomerado, e, em seguida cortando-as pelo topo... Seus relevos, em diferentes profundidades, resultam em estruturas

ópticas, em cujos interstícios a luz passa, perpassa, criando áreas mais ou menos iluminadas”.²³ Nessa série, Palatnik opera com o vazio, a perda, o corte: o gesto mínimo que desloca o material em direção ao movimento, fio condutor de sua obra, e paradoxalmente a um olhar mais atencioso sobre o que nos circunda. São linhas que convocam a um exame mais minucioso sobre o que está diante de nós.

Palatnik dinamizou a arte concreta para além de seu campo usual e integrou-a à vida cotidiana por intermédio do mobiliário. O que a Bauhaus defendia — um circuito envolvendo a prática artística com a eficiência industrial — de certa forma foi colocado em prática pelo artista. Essa integração, na verdade, foi bastante disseminada pelos artistas concretos brasileiros. Em um rápido panorama temos a Unilabor, “uma cooperativa operária fundada em São Paulo pelo frei João Batista, com [o artista] Geraldo de Barros à frente”,²⁴ cujo mote era a popularização de móveis modernos; o *design* para a capa de livros feito por Hermelindo Fiaminghi e Décio Pignatari (para *Universo de Mario da Silva Brito*, em 1961), Ivan Serpa (para *George Sand*, em 1962) ou Willys de Castro (para a revista *Vértice 1*, em 1957); a reforma na diagramação do *Jornal do Brasil* feita a partir de 1956 por Amilcar de Castro; os cartazes para o 4º Centenário de São Paulo em 1954 e o cartaz da 4ª Bienal de São Paulo em 1957, feitos respectivamente por Geraldo de Barros e Alexandre Wollner; o *design* das embalagens dos produtos Piraquê, iniciado ainda no fim da década de 1950 por Lygia Pape, ou ainda padrões para a estamperia da Coleção Rhodia criados por Antonio Maluf entre 1967 e 1968. Em 1954 Palatnik cria com seu irmão uma fábrica de móveis chamada Arte Viva, que funcionaria até meados da década seguinte. Foram produzidos vários tipos de mesa com tampo de vidro pintados pelo artista, além de poltronas, cadeiras e sofás.

21 Abraham Palatnik. In: PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973, p.53.

22 MORAIS, Frederico. *Abraham Palatnik: um pioneiro da arte tecnológica*, 2004, p.173.

23 Ibidem, p.173.

24 STOLARSKI, André. Projeto concreto: o *design* brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966. In: BANDEIRA, João; MAMMI, Lorenzo; STOLARSKI, André. *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM, 2006, p.239.

Sem título / *Untitled*, 1984

Acrílica e corda sobre tela / *Acrylic and cord on canvas*
100 x 100 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*

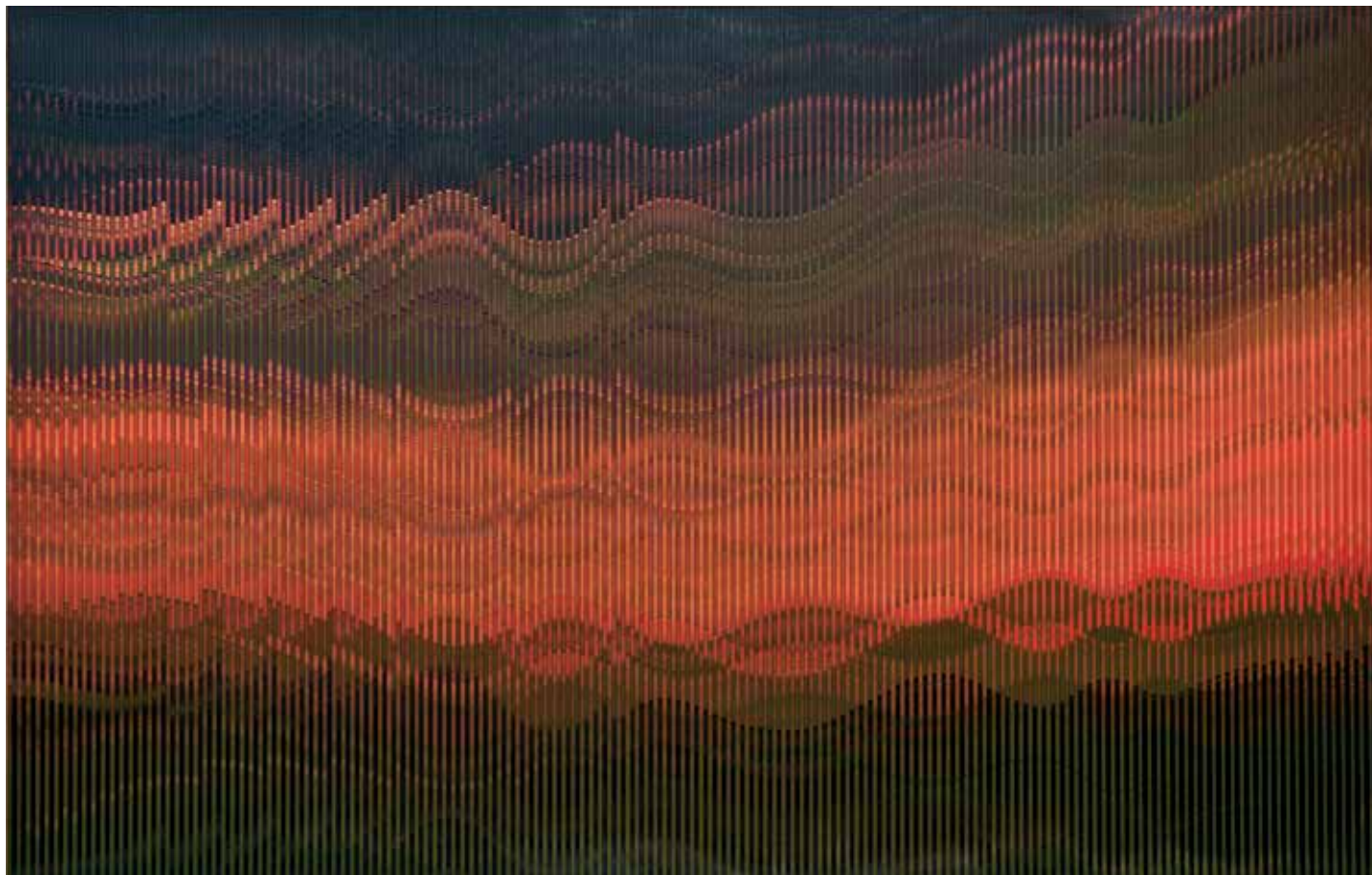


A experimentação que guiava o seu trabalho no ateliê foi deslocada também para a fábrica. Na década de 1970 Palatnik e o irmão inauguram a Silon, produzindo em larga escala objetos de *design* que tinham principalmente os animais como tema. Em entrevista para Frederico Morais realizada em 1981, o artista afirma que “as indústrias deveriam convocar artistas plásticos porque eles possuem um potencial perceptivo que pode resolver muitos problemas”.²⁵ De alguma forma a obra só adquiriria um sentido pleno e integral se alcançasse a vida, a rotina e o uso mais comum do cidadão. Mais uma vez percebemos em sua obra uma insatisfação com a estagnação, um desejo contínuo de pesquisa e de integração de distintas áreas (escultura, pintura, tecnologia, física, móveis e *design*). O vislumbre das possibilidades cinéticas vai além das potencialidades da luz, mas no exercício de uma pesquisa sobre as qualidades do movimento e do tempo. Em 1959 produz *Mobilidade IV*; em 1962 cria o jogo de tabuleiro *Quadrado perfeito*, e em 1965 executa *Objeto lúdico*. São jogos criados para os filhos que exibem os dois interesses do artista naquele momento: a pesquisa cada vez mais diversificada sobre as qualidades cinéticas e a exploração de um território de multiplicidade e disseminação dessa produção entre a sociedade.²⁶

Sua obra esgarça, diminui, desacelera, subverte e molda o tempo. Quer habitar o mundo e simultaneamente nos oferecer um entre-espacos ou entretempos: sua obra dedica-se à formação incessante de novas paisagens, leituras, associações e critérios. Sua potência é ser um objeto em trânsito e, portanto, expor a imprecisão na qual o tempo está imerso.

25 MORAIS, 2004, p.175.

26 Esses jogos não chegaram a ser produzidos em larga extensão, apesar de haver algumas edições. Entretanto, cabe destacar que a inventividade do artista encontra outros ecos na indústria. Em 1952 ele desenvolve projeto para uma máquina de corte para o coco babaçu. Como ressalta Morais, “Palatnik conseguiu desenhar uma máquina que quebrava o coco sem comprometer a integridade da semente. Em 1968, projetou diversos dispositivos para a agilização da operação de alimentação de máquinas para a produção de farinha de peixe, da mesma forma como iria encontrar uma solução econômica e menos poluente para a reembalagem de um pó especial para obturação de dentes na firma do pai” (ibidem, p.175).



W-370, 2011
Acrílica sobre madeira / *Acrylic on wood*
110,3 x 172,2 cm
Coleção do artista / *Collection of the artist*

PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS

First Experiences

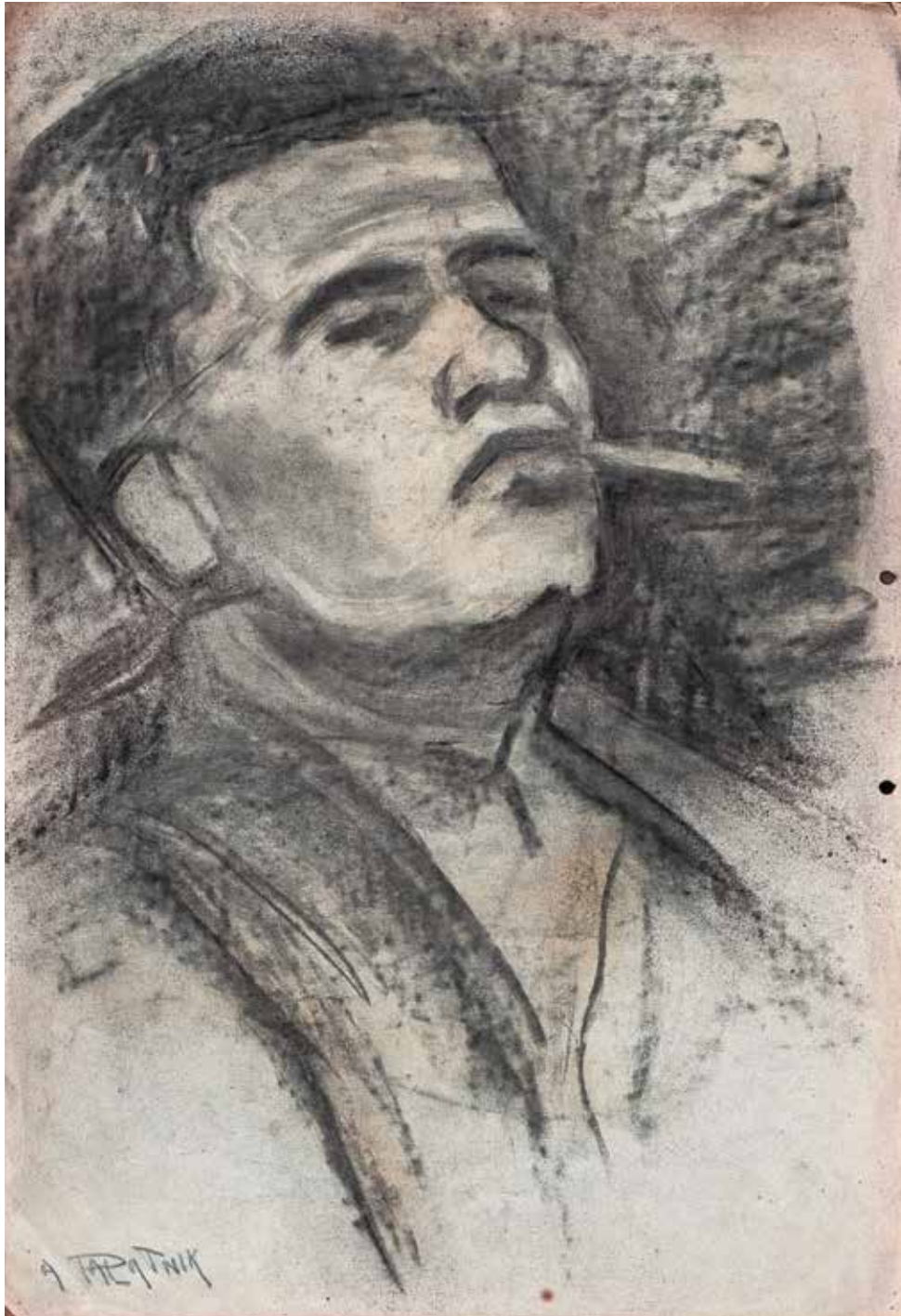


Sem título / Untitled, década de 1940 / 1940s

Carvão / Charcoal

48,2 x 31,5 cm

Coleção do artista / Collection of the artist



Sem título / Untitled, década de 1940 / 1940s

Carvão / Charcoal

50,5 x 35,3 cm

Coleção do artista / Collection of the artist



Sem título / Untitled, década de 1940 / 1940s

Carvão / Charcoal

50 x 35 cm

Coleção do artista / Collection of the artist



Sem título / *Untitled*, década de 1940 / 1940s

Carvão / *Charcoal*

48,2 x 31,5 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*



Sem título / *Untitled*, década de 1940 / 1940s

Guache / *Gouache*

46,5 x 31 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*



Sem título / *Untitled*, 1943
Óleo sobre tela / *Oil on canvas*
48 x 77,5 cm
Coleção do artista / *Collection of the artist*



Natureza-morta, c.1946

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

53 x 43,5 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*



Natureza-morta, 1947

Óleo sobre tela / *Oil on canvas*

46 x 60 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*

O artista em seu ateliê /
The artist in his studio, 2004



ENTREVISTA: ABRAHAM PALATNIK

dezembro de 2012

FELIPE SCOVINO — *Considero a sua obra como a trajetória de um pintor. Desde a pintura com luzes dos Aparelhos cinecromáticos aos veios dos trabalhos com jacarandá, passando pelos Relevos progressivos feitos com cartões, até as séries mais recentes. Como avalia esse posicionamento?*

ABRAHAM PALATNIK — *Eu sempre me considerei um pintor, embora ao longo do tempo eu tenha mudado radicalmente a forma como a pintura aparecia. Muitas vezes eu realizava os *Aparelhos cinecromáticos* e os *Objetos cinéticos* com a pintura.*

FS — *Um dado altamente relevante na sua obra é o diálogo estabelecido entre tecnologia e intuição, e como o experimentalismo e a organicidade sobrevoam a sua trajetória. Quer dizer, dois dados aparentemente ambíguos encontram uma simbiose perfeita. É claro que a ciência não é puramente objetiva, e a sua obra nos alerta justamente para esse desvio.*

AP — *Eu gostava muito de experimentar várias técnicas, realizar trabalhos com motores e articulações. Não considerei a pintura especificamente como uma finalidade absoluta. Sempre estive associado ao movimento no espaço.*

FS — *É interessante, porque percebemos na sua obra que a ciência elabora também uma subjetividade, e essa característica de certa maneira acaba desenvolvendo a participação do espectador. Por exemplo, a série W nos oferece um intenso diálogo com o deslocamento do espectador assim como da obra. Um movimento duplo...*

AP — *Não era essa a minha intenção, mas acontece que o espectador também se emociona, quer participar e fazer alguma coisa. A intuição é um fator predominante, porque na hora de fazer um trabalho ela sempre interfere.*

FS — *As obras advêm de projetos que ficaram guardados durante muito tempo e apenas posteriormente puderam ser realizados? Há estudos para todas as obras?*

AP — *Não. Alguma coisa eu projetei, mas outros [estudos] foram modificados durante a produção do trabalho. Mas normalmente eu não planejava. Por exemplo, veja o caso das hastes [dos *Aparelhos cinecromáticos* ou *Objetos cinéticos*]*

que constavam no estudo: à medida que vou produzindo a obra e de acordo com o espaço, eu vou modificando as suas dimensões. No caso das séries de pinturas com ripas de madeira, essas características de não haver um projeto são mais fortes. Pinto telas abstratas que servem como “modelo” para as pinturas da série *W*. Passo para um segundo estágio que é o corte das réguas com cores e formas próximas às das telas que serviram como modelo. Na etapa seguinte, fico trabalhando as réguas para frente e para trás, [“desenhando” o futuro trabalho]. As cores correspondem aos ângulos [da “pintura matriz”], as faixas podem corresponder, mas na hora da produção final, tudo pode mudar. Portanto, eu faço os projetos, deixo amadurecer um pouco e assim surgem as possibilidades de modificar uma coisa ou outra. A ideia de cada *Objeto cinético* é uma constelação que é mais ou menos prevista, e a partir disso vou construindo, apesar de que ocorrem durante a construção modificações no plano original. Eu vou mudando o comprimento [das hastes] e o tempo de oscilação. Isto é muito cerebral, porque parece que é algo simples de realizar, mas existem muitas conexões e articulações que precisam ser coordenadas para que a obra funcione.

FS — *Quais foram as suas referências artísticas nos primeiros anos de produção? O que lia, viu, ou quais foram os artistas que o influenciaram naqueles anos?*

AP — Não creio que sofri influência direta das correntes artísticas que predominavam à época. Quando faltava luz no meu pequeno estúdio [em Botafogo, no fim dos anos 1940] usava velas para me locomover no espaço. Foi isso que me deu a ideia de trabalhar com luz. Logo depois comprei umas lâmpadas, comecei a ver as sombras e a luz vencendo obstáculos. E a atividade foi se desenvolvendo. Chamei o Mário Pedrosa ao ateliê e ele me disse que eu estava indo muito bem. Isso me deu muita energia para prosseguir. Fiz um “trambolho” enorme [o primeiro *Aparelho cinecromático*] com lâmpadas colocadas em cilindros que giravam. Usava celofane colorido pra mascarar algumas partes do cilindro, como também conseguia realizar movimentos horizontais e verticais.

FS — *Voltemos um pouco no tempo. Como era o ambiente cinético na arte brasileira nos anos 1950? Lembro-me da Mary Vieira, do Sérvulo Esmeraldo, para não falar nos mais citados pela historiografia como Maurício Nogueira Lima, Geraldo de Barros, Ivan Serpa, Sergio Camargo, Lygia Clark, Lygia Pape e Waldemar Cordeiro, entre outros participantes do Grupo Ruptura e do Neoconcretismo.*

Em que medida havia (ou não) uma troca entre vocês? Como foi a recepção da crítica nas décadas de 1950 e 60?

AP — Nós nos encontrávamos de vez em quando, mas eu participei de poucas reuniões [do Grupo Frente e posteriormente dos neoconcretos]. Isolei-me porque a minha ideia era o movimento, o que para eles não significava nada. Eu queria um movimento real nos trabalhos. Ainda não sabia como fazer isso, e foi quando me instalei no ateliê na Praia de Botafogo.

FS — *Isso quando voltou da Palestina?*

AP — Sim, eu fui para lá nos anos 1930, ainda criança. Na hora de voltar para o Brasil, a guerra estourou, o Mediterrâneo estava minado. Meu pai queria voltar para o Brasil, mas não havia possibilidade. A única saída era ir para a África, de lá talvez encontraríamos um meio de voltar, mas depois meu pai desistiu. Ele achava que a guerra duraria pouco, mas não foi o que aconteceu. Quando voltei ao Brasil, nos instalamos no Rio e um tio meu cedeu um quarto, que era reservado para o chofer — que por sinal ele nunca teve — para que eu usasse como ateliê. Lembro-me que um dia, um vizinho chegou a chamar a polícia.

FS — *Por quê?*

AP — Porque eu estava mexendo com luzes, arames, e ele achou que eu era um terrorista.

FS — *Esse era o primeiro Aparelho cinecromático?*

AP — Sim, me deu essa ideia de fazer alguma coisa em movimento, ainda era com cilindros, umas polias e uma série de artifícios. As ligações eram feitas com barbante, porque eu queria experimentar, mas também sabia que não poderia finalizar com barbante. E o vizinho, com uma luneta, de vez em quando olhava para o quarto, estranhou o que eu fazia e resolveu chamar a polícia.

FS — *Imagino que por volta desse período tenha surgido o primeiro contato entre você e Mário Pedrosa. Como ele chegou até você?*

AP — Nós nos reuníamos muito na casa dele. Ele era um intelectual com interesse não só em arte, mas na política. Lembro-me que quando chegávamos à casa — eu, Almir Mavignier, às vezes o Ivan Serpa —, os interlocutores do Mário que dialogavam sobre política iam embora. Eles sabiam que o Mário, independente de política, do seu interesse pelos partidos políticos, também se interessava por arte. Conversávamos muito, e certa vez ele me emprestou um livro sobre a *Gestalt*, de Norbert Wiener, e naquela época ninguém falava nisso, mesmo entre os artistas. Ele me disse para ficar com o livro porque ele tinha outros. Mário me disse que era muito importante acompanhar o que estava escrito naquele livro. Eu li com cuidado e realmente me abriu um pouco os horizontes, as ideias foram clareando então.

FS — *E a participação na 1ª Bienal de São Paulo aconteceu logo em seguida?*

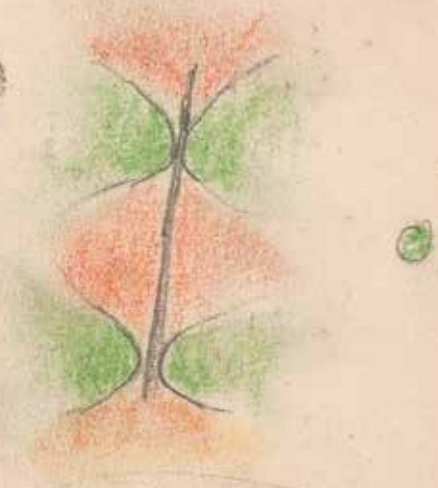
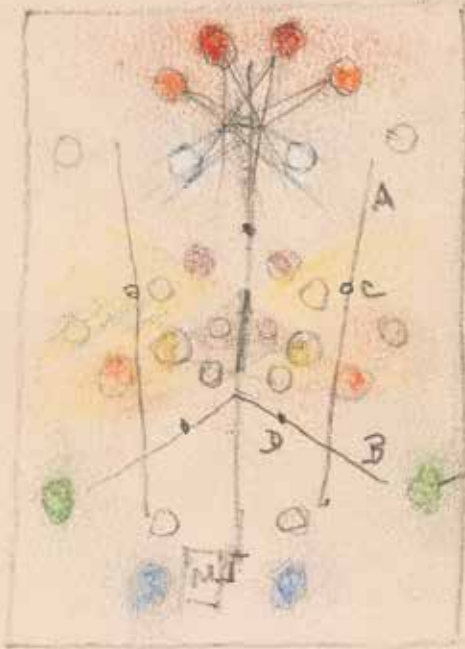
AP — Como disse, estava no meu ateliê realizando o trabalho mas não tinha a menor ideia do que aconteceria. Enfim, eu completei o trabalho e na hora chamei o Mário Pedrosa, e ele gostando do que viu disse: “manda isso pra Bienal”. Eu tive que quebrar uma parte da parede para tirar a obra do cômodo. Enviei a obra, mas a Bienal disse que não poderia ser aceito porque não se enquadrava em nenhuma das categorias. Não era pintura, nem desenho, nem gravura e nem escultura. Enfim, não cabia no catálogo. Não havia como participar da Bienal.

FS — *O trabalho permaneceu em São Paulo?*

AP — Sim, mas logo depois encontrei o Mavignier que me disse que a obra participaria da Bienal porque a delegação do Japão não viria e a organização da Bienal resolveu aceitar o *Cinecromático*. Foi uma sorte. Lembro-me que o Frans Krajcberg trabalhava como assistente na Bienal e ficou encarregado de tomar conta da obra, porque havia uma engenharia complicada para ligá-la. O Krajcberg arrumou cadeiras, uma sala escura, e quando cheguei à Bienal fiquei bem contente. Quando a comissão da premiação visitou a minha obra, o Mário me ligou e disse que eles tinham gostado e que a obra poderia inclusive ser apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Mas claro que não poderia, porque era tudo muito improvisado. Os mecanismos eram toscos. Eu tinha arrumado um ventilador, tirei tudo dele: as aletas, grades, o suporte etc. Usei só o mecanismo oscilante dele para acionar as varetas com cilindros, de maneira

2 SE (18) 55

1/2 acaramada



motor 1 T/m

28 lâminas
(10 brancas)

galvanizado Latão
central 64cm
48cm
21cm

suportes c 2 D 6cm (A-)

Esboços de Aparelhos cinemáticos /
Sketches of Aparelhos cinemáticos, 1950/60
15 x 23,2 cm
Arquivo do artista / Artist's archive

que estava funcionando precariamente. Eu pensei que esse mecanismo não duraria, mas durou o tempo todo da Bienal. O barbante não rompeu, foi até o fim.

FS — *Como foi o convite para participar do Grupo Frente? Os artistas se reuniam na casa do Pedrosa?*

AP — Não, eles se reuniam sozinhos e começaram a discutir teorias, e aí eu disse que aquilo não era comigo. Se apegar a teorias? Não! Participei de umas duas reuniões, mas já estava com a ideia formada de tentar o movimento, e eles naturalmente nem pensavam nisso. Então eu me afastei deles, mas continuávamos amigos. Lembro que certa vez encontrei o Ivan Serpa na rua e ele me disse: “Virei um pintor moderno”. E eu fiquei me perguntando o que era um pintor moderno.

FS — *Parece-me que a sua posição foi sempre estar à margem ou a uma distância segura dos debates mais oficiais sobre a formação e produção do abstracionismo geométrico no país. Foi nesse sentido que você preferiu não assinar o Manifesto Neoconcreto? Porque há fotos em que você aparece na casa de Pedrosa e me parece que havia um comprometimento com aquele grupo.*

AP — Ainda em relação ao Grupo Frente, recebi o convite da turma, participei de algumas exposições, mas em outras eu dei uma desculpa e não participei mais. Com relação ao Manifesto, eu não participei porque não tinha interesse no envolvimento com a teoria.

FS — *Como se deu a sua formação como artista? Nos anos 1950 e 60 não havia revistas, e poucos catálogos de arte chegavam ao Brasil ou eram produzidos por aqui. A Bienal de São Paulo era a grande fonte de pesquisa para os artistas, e imagino que no seu caso não tenha sido diferente.*

AP — A formação começou na Palestina. Ingressei em uma escola de pintura, que era livre, e os exercícios eram desenhos a carvão. Os colegas se revezavam, e eu também servia de modelo. Lembro que esses desenhos com carvão, a gente apagava com pão.

FS — *Teve alguma aula de arte no Brasil? Frequentou cursos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro?*

AP — Não, excetuando aquela escola em Tel-Aviv, fui um autodidata.

FS — *Havia algum tipo de troca entre os artistas sul-americanos que tinham a arte cinética ou op art como suporte? Estou me referindo principalmente aos brasileiros, argentinos e venezuelanos, países em que o cinetismo teve uma grande circulação e produção.*

AP — Quando expus com a Denise René, nos anos 1960, entrei em contato com esses artistas e visitei o Cruz-Diez lá em Paris. Até hoje, tenho encontros esporádicos com ele e com o Julio Le Parc. Recentemente ambos estiveram no Rio e encontrei-os.

FS — *Imagino que Yaacov Agam ainda era um estudante quando você estava na Palestina, mas havia artistas trabalhando com arte cinética durante o período em que morou naquele país?*

AP — Não havia artistas que se dedicavam à arte cinética. Encontrei o Agam anos depois, em Paris. Ele me levou para o seu ateliê e fiquei impressionado. Era uma fábrica. Havia várias pessoas trabalhando para ele, algo que para mim era inconcebível, pois sempre trabalhei sozinho.

FS — *E complementando, quando e de que forma a marchande Denise René tomou conhecimento da arte produzida no Brasil? Imagino que os artistas brasileiros que moravam em Paris e tinham relação com o cinetismo, como Lygia Clark e Sergio Camargo, foram importantes para esse movimento.*

AP — Parece que ela esteve aqui. Quando estive em Paris ela me convidou para participar da exposição internacional de arte cinética *Mouvement 2*, em fins de 1964 e início de 1965. Ela havia conhecido a minha obra na Bienal de Veneza, em 1964.

FS — *Voltando para tempos mais recentes. Por que a escolha pelas letras W e K e a consequente numeração posterior? E eles também não obedecem a uma construção em ordem crescente, mas aleatória, me parece.*

AP — Não há razão. Nem sempre a ordem reflete a temporalidade ou a ordem

de produção das obras. Às vezes, fui fazendo trabalhos e não dava número. Assinava e datava posteriormente.

FS — *Nas séries K e W há uma escolha cromática de difícil conciliação, mas no seu caso ela opera de forma magistral. A impressão que tenho é que todo o esforço é no sentido de operar dinâmica, trânsito. As pinturas estão constantemente em movimento. É uma das grandes diferenças em relação a outros artistas cinéticos é a inserção de uma “tecnologia barata”, ou então, podemos entender que a sua “tecnologia de ponta” é permeada por barbante, vidro, cartão. Materiais baratos que são encontrados de forma abundante no comércio.*

AP — Eu sempre trabalhei com o que tinha à mão. O primeiro *Aparelho cinecromático* é um exemplo disso. É uma tecnologia inventada por mim, porque foi algo novo, não era conhecido. Fiz no total 33 *Cinecromáticos*, e alguns deles ao longo do tempo foram desmontados, as peças foram reutilizadas. Os comandos dos primeiros *Cinecromáticos* eram feitos também com pregos, uma tecnologia muito precária.

FS — *Dois características me impressionam bastante na sua obra. Primeiro, o caráter de coerência, o pensamento pictórico e os gestos precisos e em muitos momentos econômicos com que produz as suas obras. E a segunda característica é a forte aparição do artista como artesão: não há assistentes, tudo é produzido por você, inclusive as ferramentas, em determinados casos, se não estou enganado. O seu ateliê parece mais uma oficina do que aquilo que imaginamos ser um ateliê (de pintura). Cheira a óleo lubrificante em vez de tinta, apesar de ela também existir. O seu pincel é a luz e a sua paleta é uma gaveta recheada de porcas e parafusos.*

AP — Exato, [ainda] tenho os pincéis, que raramente eu usava. Tornei a usá-los com o início das novas séries de trabalho [notadamente a série das cordas e a *W*].

FS — *Há uma diferença radical em como construía as suas pinturas por meio das ripas de madeira e como elas são feitas hoje em dia. Agora elas são cortadas a laser, e nos anos 1970 a prática era feita de forma quase artesanal, por você, no ateliê.*

AP — No começo eu tinha a necessidade de cortar as ripas com uma serra de fita. As ripas possuíam várias espessuras e eu as manuseava em cima da mesa. Naquela altura, trabalhava em apenas um cômodo da casa [refere-se à casa atual, também localizada no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro]. Ainda não tinha avançado pela casa, como foi sendo feito aos poucos. À medida que as experiências deram certo, finalmente cheguei à sala [o seu espaço de trabalho aumentou], arrumei dois suportes e uma chapa bem grande para dispor as pinturas. Eu subia numa cadeira e consegui ter a possibilidade de realmente ver de perto e de longe, os cortes feitos com a serra de fita.

FS — *E como aconteceu a mudança para o laser?*

AP — Queria que alguém cortasse isso, em vez de eu cortar. Ganhei em tempo e precisão. Isto aconteceu há cerca de 8 anos.

FS — *Mas antes de chegar às ripas, você pinta com acrílica sobre duratex que serve como uma espécie de modelo para a etapa posterior. Essas pinturas são fatiadas?*

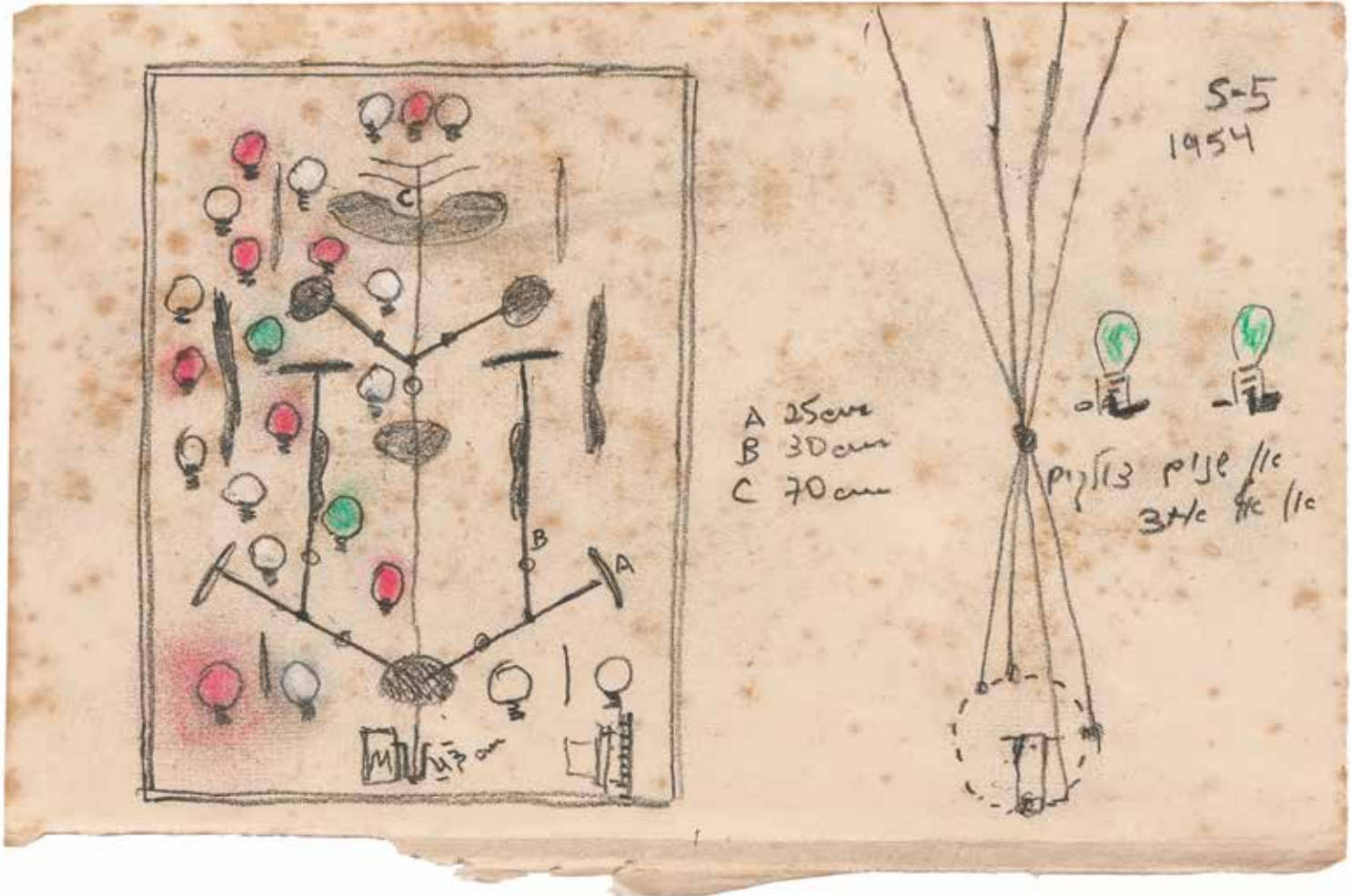
AP — Quando descobri que o raio *laser* cortava [as ripas] perfeitamente, deixando as bordas certas, [foi algo muito bom] porque as chapas eram cada vez maiores e o trabalho de serrar em casa já não dava certo. Mas fiquei acompanhando o corte deles por uns 2 meses, porque [a empresa] nunca tinha feito aquele tipo de corte. No começo eram umas tiras mais largas, mas aos poucos cheguei ao mínimo que eu precisava. O tipo de espessura que precisava — mais fina — seria mais complicado de conseguir se não fosse o *laser*.

FS — *Depois que recebe a chapa “fatiada”, você move essas ripas?*

AP — Sim, ela chega com cortes no topo e na base. No ateliê, eu emendo, corto na altura do topo, coloco uma fita crepe antes de cortar porque senão embaralha tudo. E assim eu comecei a manusear a chapa, realizando [ou alterando] a sequência das ripas, uma a uma, até sair uma coisa perfeita.

FS — *Acho interessante que nas pinturas existe uma relação entre cores que em outras circunstâncias brigariam entre si, seriam forças antagônicas, colidiriam*

Esboços de Aparelhos cinemáticos /
Sketches of Aparelhos cinemáticos, 1950/60
13 x 21 cm
Arquivo do artista / Artist's archive



entre si, e no seu trabalho, pelo contrário, há uma harmonia e não conflito. Esta é uma característica que distingue a sua obra, por exemplo, dos concretistas suíços ou alemães, que exigiam a ideia de um projeto, de uma rigidez na execução das obras, tanto do ponto de vista prático quanto do teórico. E na sua série W quase sempre são formas de ondas impressas nas telas, ou estou enganado?

AP — Nem sempre são formatos de “ondas”. Às vezes mudo de acordo com o elemento, vou manipulando as peças aos poucos e aí surgem as formas. O que é mais predominante vai se isolando do resto. Às vezes eu começo a trabalhar a partir do meio, surgem as possibilidades e aí eu termino.

FS — *Parece que as pinturas estabelecem uma continuidade extramoldura.*

AP — Não, eu termino as pinturas com uma característica bem clara, que é um final de um lado e um final de outro.

FS — *O movimento em suas obras é delicado, preciso, mínimo e lento, especialmente nos Aparelhos cinecromáticos e nos Objetos cinéticos. O que acho curioso é que essa qualidade de tempo cada vez mais se perde nos tempos atuais. Há uma espécie de suspensão de tempo e espaço sendo provocada pelas suas obras. Vivemos cada vez mais cercados de informação e num transbordamento de imagens em que o excesso revela o lado paradoxal dessa “torrente tecnológica”: a desinformação ou o afogamento em dados inúteis. Percebemos consequências graves como a banalização da imagem, e é nesse momento que o seu trabalho se coloca. Parece-me que ele opera exatamente contra essa automatização.*

AP — Não saberia dizer se meu trabalho opera dessa forma. No caso das pinturas, às vezes as obras possuem um centro mais agressivo e finalizam num ritmo suave. O que eu sempre procuro é centralizar os movimentos mais no meio e expandir para as bordas. Esta parece ser uma característica que sempre sigo. No caso dos *Aparelhos cinecromáticos* e dos *Objetos cinéticos*, é outra dinâmica. Eu me esqueço completamente da ideia inicial e vou executando as conexões, as articulações, para conseguir o que procuro.

FS — *E essas duas séries possuem movimentos mais precisos, mais lentos. Remetem-me a uma ideia de dança.*

AP — Não sei se é balé...

FS — *Há um ritmo mais cadenciado e ao mesmo tempo o meu olhar se desmembra, ele percorre vários lugares ao mesmo tempo.*

AP — É isso o que procuro.

FS — *Como foi a transição da pintura figurativa para os Aparelhos cinecromáticos? Penso que o contato com Raphael Domingues e Emygdio de Barros, assim como com a dra. Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, foi vital para essa transição. Mas o que efetivamente aconteceu para que esse desligamento com a figuração e não com a pintura acontecesse? Uma dúvida: eles nunca tiveram qualquer acesso a livros de história da arte?*

AP — O Raphael, durante sua juventude, me parece que teve uma experiência em um liceu. Ele já tinha uma relação com a arte. Era esquizofrênico, perturbado, mas seus desenhos eram fantásticos. Fiquei muito impressionado com os trabalhos deles. Admirava muito. E durante algum tempo realmente abandonei a pintura. Eu disse: “Bom, tudo o que eu faço é uma porcaria, não vou fazer mais”. E abandonei mesmo os pincéis e as tintas e fiquei assim por uns 2 meses. Fiquei perturbado demais, mas tive um contato com o Mário [Pedrosa] e expliquei a ele o meu drama: “O que farei agora? Não tenho mais condição de fazer a pintura”.

FS — *Mas qual foi o motivo desse choque, o que impressionou tanto?*

AP — Porque eles não tinham aprendido nada na escola, não frequentavam ateliês, e de repente surgem imagens tão preciosas. De onde surgiu essa força interior? Não vou mais pintar porque minha pintura não valia nada, era uma porcaria. Mas o encontro com o Mário Pedrosa foi crucial, importante. Percebi que ele não era só político, tinha muitas ideias interessantes. Ele me deu o livro sobre a *Gestalt*. Eu lia aquilo com cuidado e percebi que tinha um potencial para fazer algo.

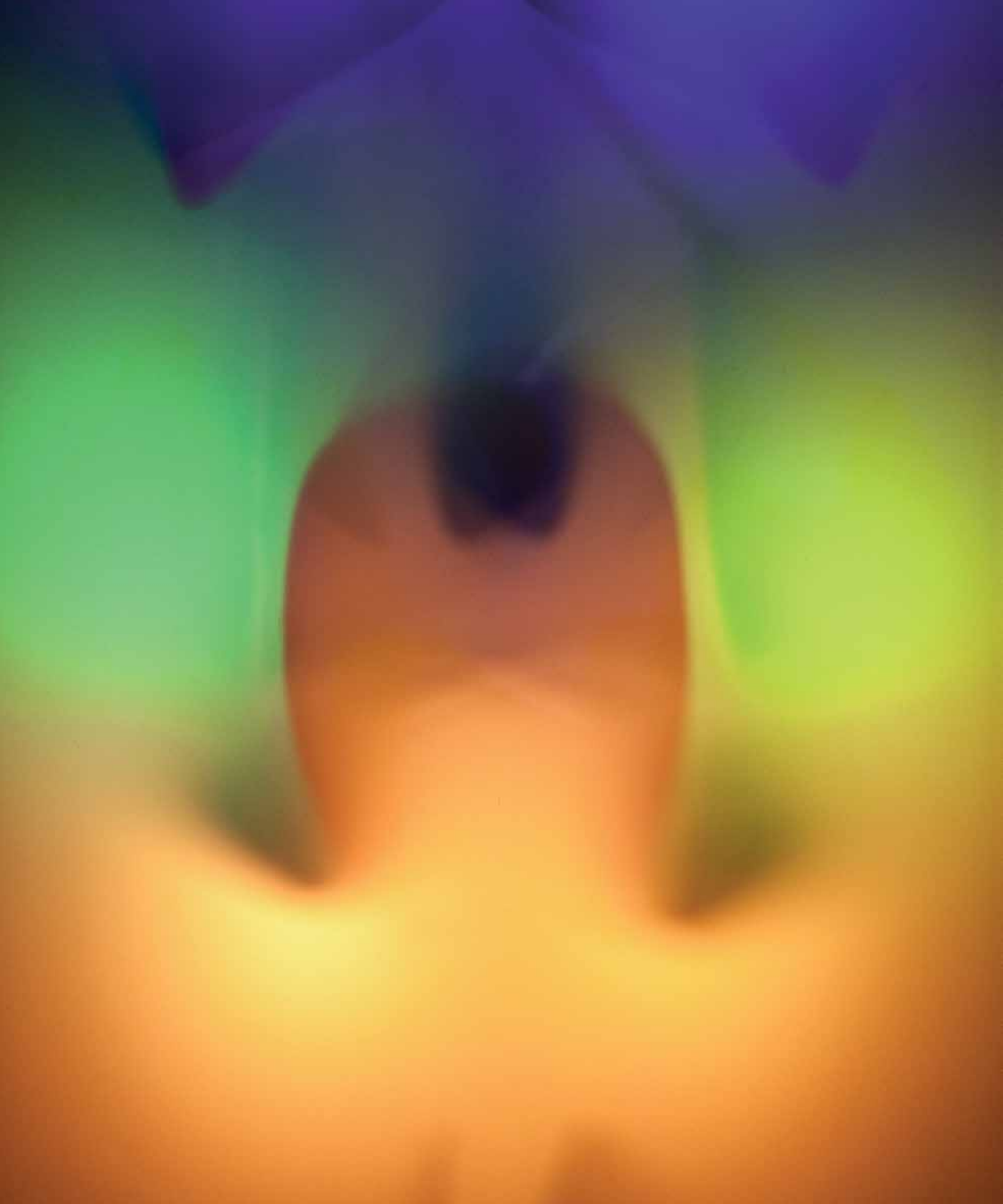
FS — *E essa condição do artista como artesão, inventor, se reflete no espaço da sua casa. Alguns dos móveis foram feitos por você. Como se deu essa divisão e ao mesmo tempo associação entre o ateliê de artista e a área de design e*

indústria? Lembro que durante muitos anos você dividiu uma fábrica com o seu irmão. Havia um desejo de tornar a arte pública? Você poderia descrever o que era produzido por vocês?

AP — Foi a necessidade de me sustentar. São duas situações diferentes. Na década de 1950 fundamos, eu e meu irmão, a fábrica Arte Viva, que produziu os móveis com as pinturas feitas com vidro. Depois de feitos pelos operários, eu pintava os vidros dos móveis. Na década de 1970, também com meu irmão, começamos uma produção industrial dos objetos de *design* e de utilidades, em larga produção, que tinham animais, por exemplo, como tema. Era a Silon.

FS — *Era você quem projetava e desenhava tudo para a Silon?*

AP — A maioria fui eu. Na Arte Viva, eu fazia os desenhos dos móveis: cama, armário, mesas, cadeiras, enfeites. Tudo era feito por mim. Contratávamos pessoas que já trabalhavam na parte de marcenaria e executavam exatamente o que eu desenhava. As pinturas em vidro começaram durante a Arte Viva e portanto passaram a ser inseridas nos móveis. No caso dos objetos de *design*, conseguimos uma importadora que fez com que o trabalho tivesse uma aceitação imensa, brutal no mundo. Não tenho ideia de quantas peças foram produzidas, se bobear foram mais de 1 milhão de peças em 20 anos de atividade. Isso durou até 1995, aproximadamente.



ANOTAÇÕES SOBRE O APARELHO CINECROMÁTICO DE ABRAHAM PALATNIK

MICHAEL ASBURY

Sem dúvida, Abraham Palatnik ocupa uma posição singular na história da arte moderna no Brasil. Sua hoje consagrada participação com o *Aparelho cinecromático* na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, é merecidamente considerada um evento extraordinário e precursor no âmbito da história da arte como um todo, muito além das especificidades do contexto local do qual emergiu. Contudo, se por consenso o evento é reconhecido como pioneiro, o que exatamente ele precedeu? Qual o seu lugar, tanto na história da arte (no Brasil ou no exterior), como na própria trajetória criativa do artista?

Para responder a essas questões, parece lógico recapitularmos o modo como o período histórico (final dos anos 1940 e início dos 50) no qual a obra de Palatnik surgiu é consensualmente reconhecido como um momento de emancipação na arte brasileira que, segundo as narrativas, por fim levou às práticas contemporâneas hoje em franca expansão.

Segundo a interpretação histórica predominante, até a década de 1950 não havia no Brasil nenhum movimento de vanguarda, condição esta que a inexistência de um “ismo” especificamente brasileiro parece confirmar. Apesar do adjetivo, a arte moderna no Brasil não havia se preocupado, até então, com a forma desinteressada, mas sim estetizada questões sobre a identidade nacional e regional.

Assim, foi só no final da década de 1940 e, em particular, com os movimentos de tendência construtivista tais como a arte concreta e a neoconcreta nos anos 1950, que artistas começaram a desenvolver no Brasil uma linguagem formal própria e que por fim os tornou autônomos em relação a seus pares na América do Norte e na Europa. Todavia, excetuando sua breve participação no Grupo Frente, Palatnik era conhecido por manter distância dos movimentos artísticos. Se nesse contexto ele foi original e pioneiro, sua relação com os movimentos modernos parece ter sido no mínimo elíptica.

Sempre admirei muito o Ferreira Gullar, e acompanhava ao longe as suas discussões em torno das correntes artísticas naquela época. Mas era realmente “ao longe”. A realidade é que eu não posso atribuir minha trajetória e minhas escolhas artísticas a concordâncias ou discordâncias em relação a disputas teóricas que ocorriam naquele período. Por outro lado, sem dúvida eu era muito ligado ao Mário Pedrosa, seja pelos encontros e conversas frequentes, seja pelas leituras que ele me sugeria, mas principalmente pelas observações que ele fazia diretamente sobre minhas obras e minhas dúvidas existenciais.¹

Aparelho cinecromático (detalhe/detail), 1969/1986

Madeira, metal, tecido sintético, lâmpadas e motor /
Wood, metal, synthetic fabric, light bulb and motor
111 x 68,5 x 20 cm

Coleção / Collection Museu de Arte Moderna de São Paulo;
aquisição / acquisition Fundo para aquisição de obras
para o acervo MAM - Pirelli

1 PALATNIK, comentários enviados ao autor por e-mail, 14 jan. 2013.

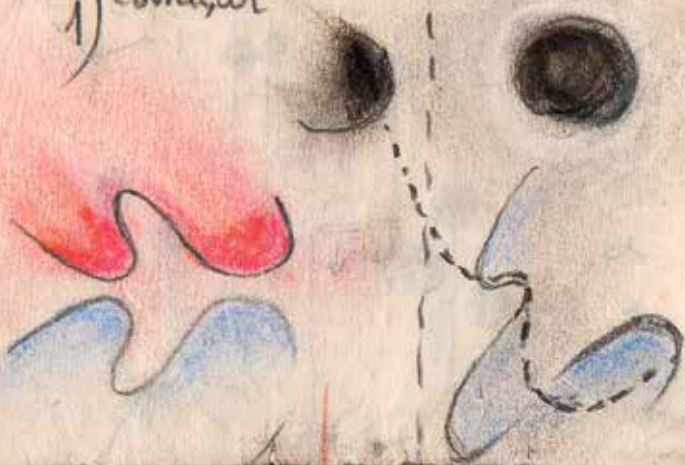
Aqui, pensar em precedentes é sempre problemático, pois por um lado as origens são sempre evasivas, e por outro a obra de Palatnik, em sua evolução, não se enquadra com facilidade no “movimento” de arte cinética. O mesmo se aplica à relação do artista com o campo da arte e tecnologia: na origem, há uma relação, mas Palatnik não se sujeita a essa vertente, permanecendo fiel aos sistemas de operação mecânica — ou seja, ao seu próprio processo de trabalho e criação.

Sem intenção de depreciar as conquistas de Palatnik, trago-o como exemplo no questionamento de visões consensuais que passaram a enquadrar a arte produzida no Brasil. Minha constatação principal é que tais interpretações são fundamentalmente teleológicas e que a posição de Palatnik em tal contexto continua incômoda. Sem dúvida, como produto da especialização da prática acadêmica, seja ela de orientação formalista, sociológica ou tecnológica, os respectivos campos não raro e inadvertidamente criaram barreiras que forçosamente levaram o trabalho de um artista como Palatnik a escapar entre os interstícios das categorias, ou ser posicionado inapropriadamente.

Se de fato a experiência daquelas primeiras vanguardas brasileiras surgidas no pós-guerra exerceu influência, implícita ou explícita, sobre a arte contemporânea de hoje, então como determinar quais particularidades ainda podem ser encontradas nas referidas práticas? Podemos afirmar, sem hesitação, que as investigações do caráter específico da forma ainda continuam? Talvez seja o caso, mas não se pode garantir que essa é a única referência histórica presente nas práticas atuais. Pode-se sustentar, por exemplo, que questões surgidas nas décadas de 1920 e 1930 tais como as características socioétnicas na formação do povo brasileiro continuam igualmente presentes nas preocupações artísticas. Sendo assim, qual o critério na priorização da importância de um legado em relação a outro? Parece óbvio que esses argumentos são predeterminados por uma tendência específica do narrador, crítico de arte ou historiador que privilegia uma vertente histórica ou metodológica em particular. De fato, na esteira das vanguardas de orientação construtivista dos anos 1950, os artistas das décadas seguintes reviveram o legado dos primeiros modernistas, como por exemplo os escritos de Oswald de Andrade, à luz da polarização política que surgiu no início da década de 1960; a necessidade de lidar com o renovado problema da dependência cultural, em particular com a plena expansão da comunicação em massa, e também para questionar conceitos como o da própria vanguarda. Certamente, Palatnik não pode ser associado com esses artistas, mas visto que o campo da arte contemporânea é vastíssimo e que seria um logro procurar uma

Segunda-feira, 22 de Agosto de 1949

1) começar



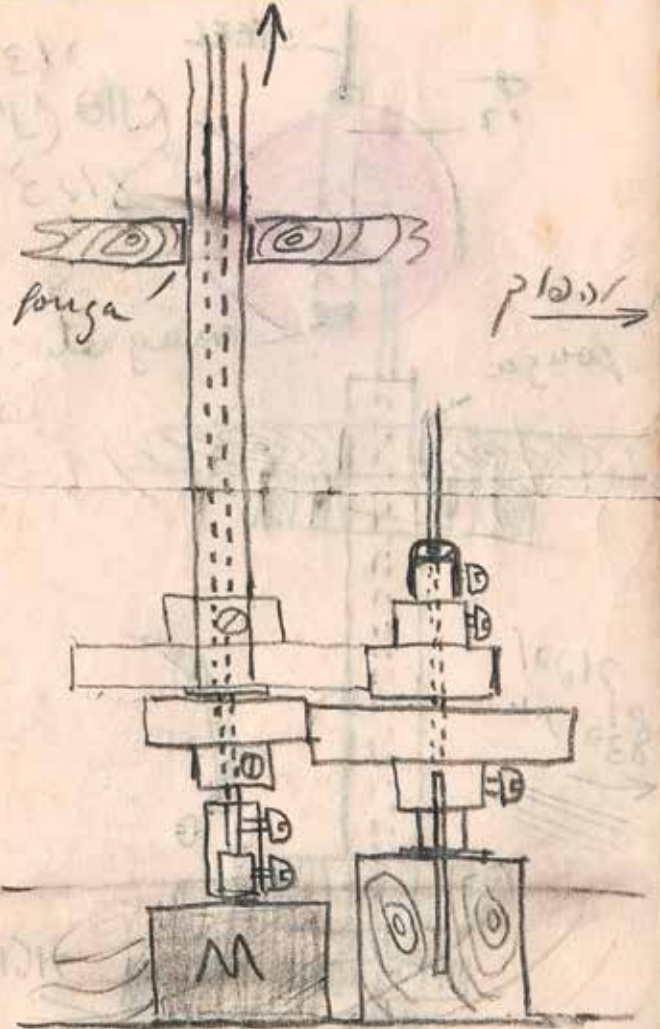
oito segundos

2)

מחזורי המנוע
מנוע

מנוע (2) מנוע מנוע מנוע
5-14 2

שבת, 4 de Setembro de 1949



fonte predominante na qual a maioria dos artistas de hoje beberam, parece que seria restritivo assumir, sem questionar, uma linhagem construtivista baseada puramente num processo de eliminação. Fora do Brasil, o que parece atrair a atenção são sem dúvida as articulações híbridas ou sincréticas da linguagem moderna “ocidental” (o termo em si já implica a ambivalência que estamos discutindo) e a especificidade e inventividade das soluções e proposições locais. Entretanto, essas também representam apenas uma forma de entendimento de determinado legado. Em outras palavras, é a articulação do mesmo como diferença que parece persistir, seja ele formal ou semântico.

Como já se disse tantas vezes, a associação de Palatnik com as vanguardas neoconstrutivistas surge da experiência nas oficinas do hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, junto aos colegas artistas Almir Mavignier e Ivan Serpa e ao crítico de arte Mário Pedrosa. O envolvimento de Palatnik nas oficinas foi fundamental para o modo como sua arte se desenvolveria nos anos seguintes. No entanto, foi fundamental mais por causa de um processo de negação e questionamento próprio do que por uma associação direta com o trabalho dos pacientes. A admiração pelo trabalho deles o levaria a abandonar totalmente a pintura e buscar suas próprias qualidades, resultantes de experiências com maquinário durante a guerra, quando vivia na Palestina. Esse processo de introspecção acabou por levá-lo a produzir o primeiro *Aparelho cinecromático* que resolveu o dilema da busca por um meio de expressão além da pintura. Palatnik tentou solucionar o problema de como desenvolver sistemas para controlar padrões sequenciais de luz colorida, cujas formas em movimento seriam projetadas em uma tela semitranslúcida.

O caráter maquínico do trabalho, combinado à associação com seus colegas, situa firmemente aquelas primeiras experiências no hospital psiquiátrico na tradição construtiva brasileira, ou assim parece.² Outro acontecimento histórico chave que ajuda a consolidar essa associação foi a 1ª Bienal de São Paulo, quando Max Bill, então o mais destacado propagandista da arte concreta, ganhou o primeiro prêmio de escultura com *Unidade tripartida*.

A Bienal de São Paulo é considerada a propulsora de uma nova fase no desenvolvimento da arte moderna no Brasil, e, em retrospecto, o aparelho de Palatnik parecia preencher a própria tarefa pretendida por seu diretor de criação,

2 Mavignier, por sua associação posterior com a escola de *design* de Ulm, fundada por Max Bill, e por sua amizade com artistas como François Morrelet; Ivan Serpa, que mais tarde liderou o Grupo Frente, um grupo de artistas vagamente geométricos abstratos; e sobretudo a relação mantida com o crítico de arte Mário Pedrosa, o maior defensor brasileiro da arte abstrata.

Lourival Gomes Machado, quando anunciou no catálogo que o evento almejava “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo”.

O uso da terminologia é interessante aqui, como se Gomes Machado ao mesmo tempo quisesse encontrar uma solução para as controvérsias e protestos locais que acompanharam essa primeira edição, quando as facções figurativas nacionais, com sua agenda política que pretendia seguir o caminho inquestionável do modernismo brasileiro, entraram em “confronto” com os que defendiam a autonomia da forma, em suas características abstratas e/ou específicas do meio. Para Pedrosa, a polaridade entre facções na primeira Bienal era óbvia: “Duas tendências fundamentais polarizaram a grande exibição internacional. De um lado a arte realmente moderna, constituída pelos não-figurativistas de todas as nuances. Do outro as diversas variantes objetivistas ou figurativistas”.³

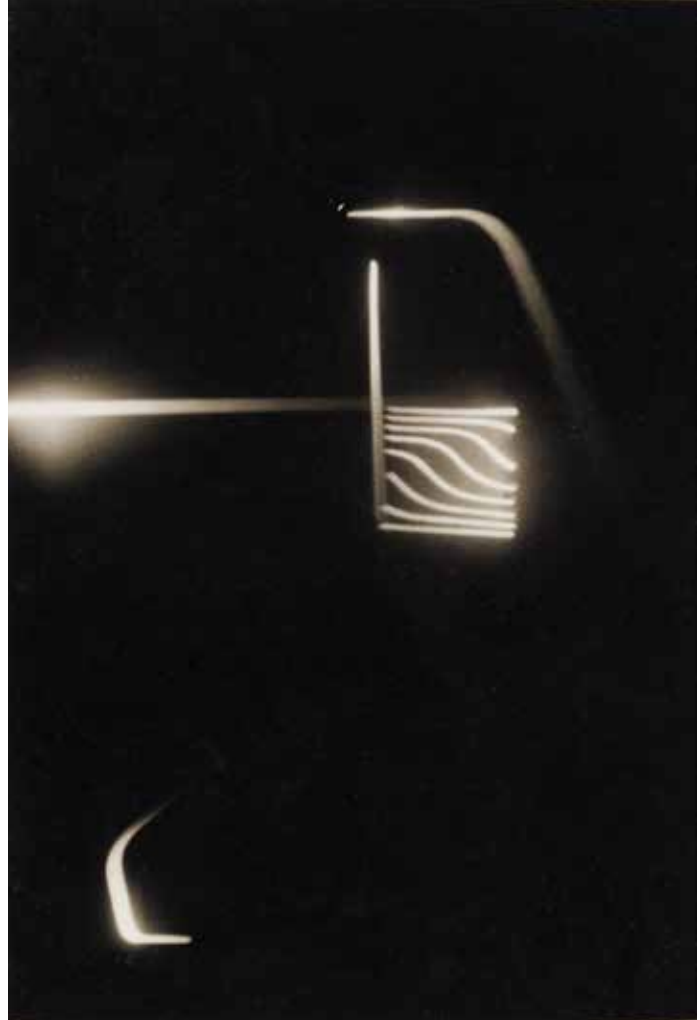
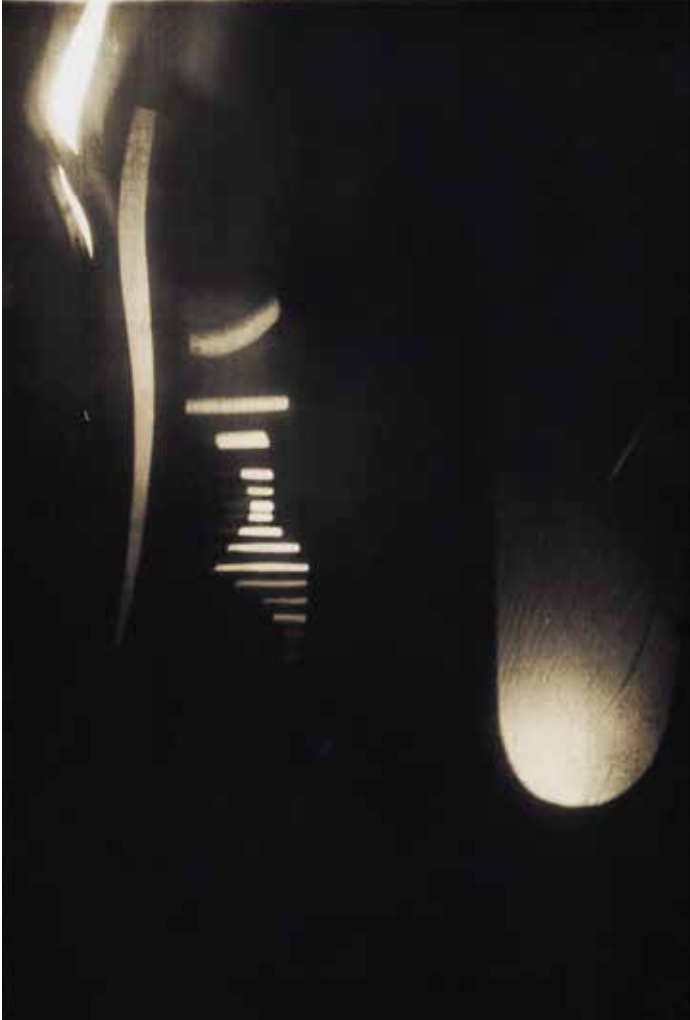
Para Pedrosa, o aparelho da “era da máquina” de Palatnik era prova suficiente de que seu trabalho constituía um exemplo proeminente da modernidade a que o Brasil estava destinado: uma verdadeira alternativa à figuração conservadora que naquela fase se tornara esteticamente estagnada. Essa hipótese explicaria a incrível mobilização que o crítico de arte liderou para incluir o aparelho de Palatnik na 1ª Bienal — um verdadeiro feito, dado o ambiente geralmente conservador.

Se o *establishment* artístico local não estava pronto para tal inovação, rotulando o trabalho de Palatnik de *hors concours*, já que não podia ser classificado como escultura nem como pintura, o comitê internacional, por sua vez, lhe concedeu uma menção honrosa, como único meio disponível para distinguir sua realização. O próprio Pedrosa, muito responsável por ter primeiramente reconhecido a ambição e o significado do primeiro aparelho de Palatnik, deu à obra do jovem artista um grande destaque em suas resenhas sobre o evento na imprensa, celebrando-a como um claro sinal de que o futuro pertencia às Américas, comparadas com a “gloriosa e venerada” velha Europa.⁴

Em artigo intitulado “Introito à Bienal”, embora não publicado na época, Pedrosa testemunhou seu compromisso com a obra do jovem artista, que ele associava às ideias desenvolvidas por Lazlo Moholy-Nagy na Bauhaus. Palatnik menciona ter emprestado de Pedrosa um livro de Moholy-Nagy que o motivou em relação ao novo caminho que vinha explorando, distanciando-se da pintura,

3 PEDROSA, Mário. A Primeira Bienal. *Jornal do Brasil*, 27 out. 1959. Reimpresso em: AMARAL, Aracy (Org.). *Mário Pedrosa: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.41.

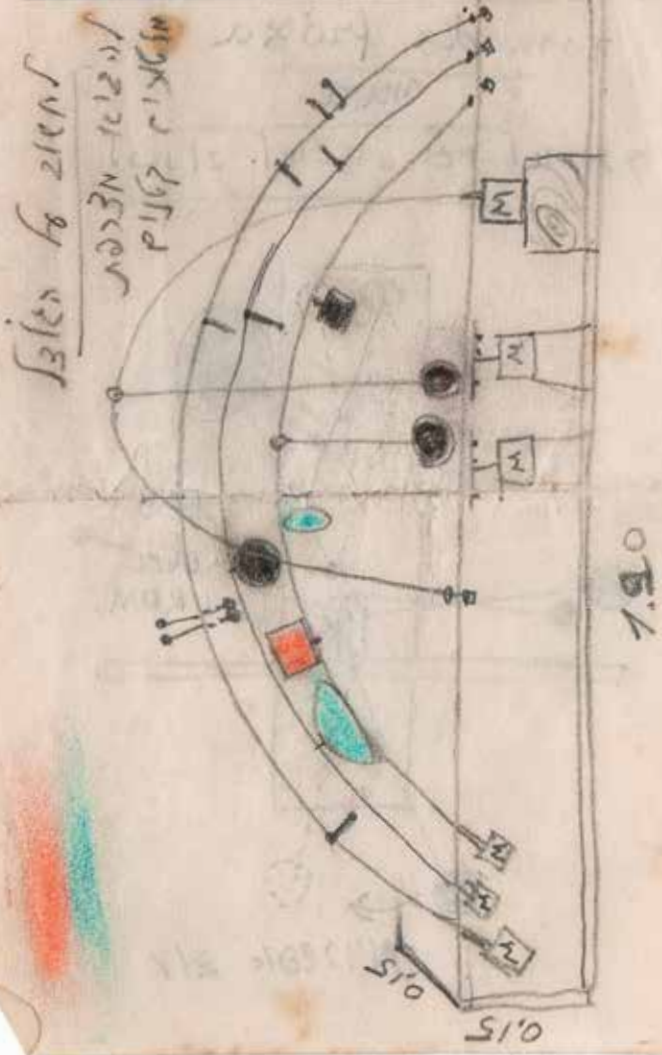
4 *Ibidem*, p.42.



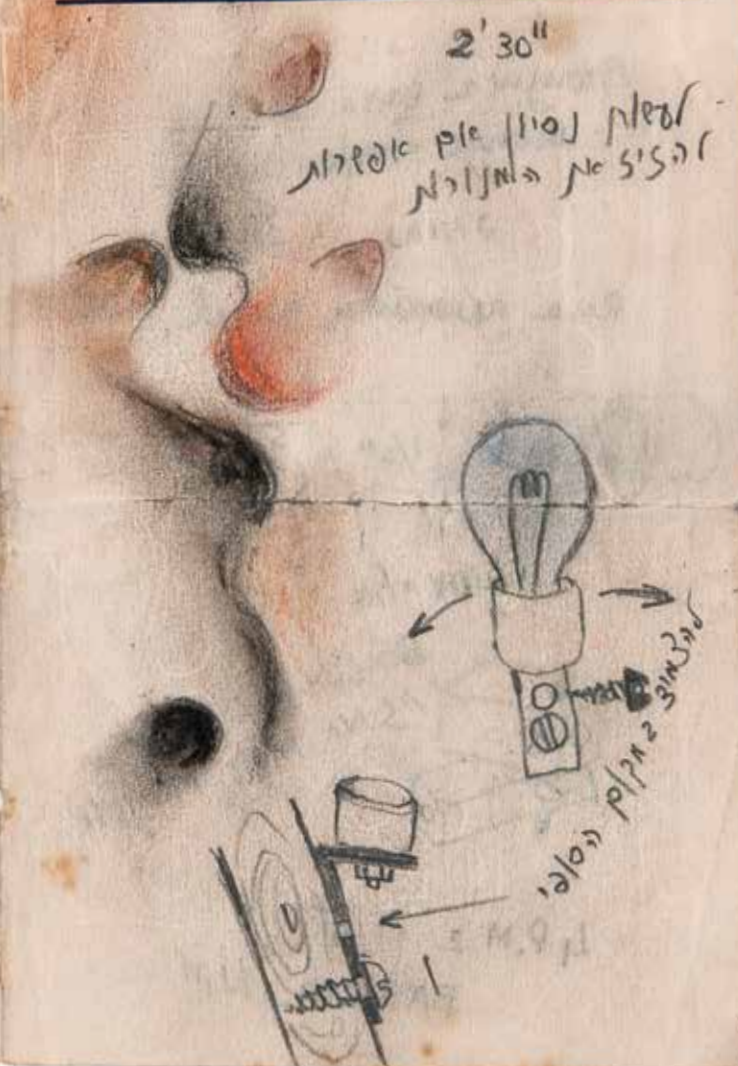


Azul e roxo em primeiro movimento, 1951
Reprodução fotográfica sobre foto original do artista /
Reproduction of original photo by the artist

Tërça-feira, 30 de Agòsto de 1949



Sábado, 27 de Agòsto de 1949



Esboços de Aparelhos cinemáticos /
Sketches of Aparelhos cinemáticos, 1950/60

15 x 20,1 cm

Arquivo do artista / Artist's archive

na direção de meios mecânicos para explorar a expressão.⁵ O crítico teria fornecido um legítimo *pedigree* modernista para a obra de Palatnik, que a ligava às vanguardas históricas europeias por meio de noções desenvolvidas por Moholy-Nagy como o Sistema de Energia Dinâmica-Construtiva, segundo o qual “construtivismo significa a ativação do espaço por meio de um sistema dinâmico-construtivo de forças”.⁶

Moholy-Nagy mais tarde associaria essa proposta à introdução da luz na obra de arte como “energia espaço-temporal e sua projeção”. Citando N. Lerner, que produziu experimentos com a luz na Nova Bauhaus em 1937, nos Estados Unidos, Moholy-Nagy enfatizou este ponto:

a luz não era considerada um meio plástico, somente um meio auxiliar para indicar a existência material. Agora começa um novo período, em que a luz será usada como um genuíno meio de expressão devido a suas próprias qualidades e características.⁷

Está claro, pelos comentários do próprio Palatnik sobre o *Aparelho cinecromático*, que a referência principal do trabalho era a pintura, já que o artista discutiu como as características comportamentais particulares à luz diferem consideravelmente daquelas do pigmento. A distinção se deve à maneira diferente como a cor se combina através da luz e do pigmento, métodos respectivamente chamados de aditivo e subtrativo.⁸

As observações de Palatnik sobre o aparelho giravam em torno de solucionar a natureza aleatória do caleidoscópio por meio do aparelho mecanizado:

Eu entendia o caleidoscópio como um processo combinando aleatoriedade com limitação. Aleatoriedade pelo agrupamento e reagrupamento imprevisível e incontrolável das peças coloridas em movimento, mas restringidas dentro do corpo fechado do aparelho, com suas paredes limitando os movimentos ao seu espaço interno. Os cinecromáticos são criados inicialmente como produto de “percepção”, depois vem “pensamento”, depois vem ainda um trabalho de “construção”. Nesse sentido, os cinecromáticos “libertam” as imagens da imprevisibilidade e da imposs-

5 PALATNIK, entrevista, *Revista Arte e Ensaios*, ano 11, v.11, PPGAV-EBAUFRJ, 2004, p.10.

6 Publicado em Berlim, 1922 (*Sturm*, n.12), reimpresso em: MOHOLY-NAGY, L. *The New Vision*. New York: Wittenborn & Schultz, 1949 (reimpr., 1.ed. 1947), p.49.

7 Ibidem, p.50.

8 Ver BALL, Philip. From Symbol to Substance: the technologies of light. In: LAUSON, Cliff (Ed.). *Light Show*. London: Hayward Gallery, 2013, p.42.

bilidade de controle, características do caleidoscópio. Resultam, de fato, de um ato de criação, de percepção dos resultados visuais conjugados ao raciocínio, e não do “acaso restrito” que existe dentro do caleidoscópio.⁹

Enquanto essa preocupação aproxima o trabalho da “facção” que Pedrosa chamava de verdadeiramente moderna, pois lidava com o campo da abstração, também o exclui do que foi chamado de “virada fenomenológica”, historicamente considerada como representante do resultado da experiência neoconcreta.¹⁰ A obra estava nesse sentido contida em seu próprio espaço, a tela, em vez de expandir-se além dela.

Segundo o próprio artista, o *Aparelho cinecromático* é uma obra cinética, e está listada em pelo menos uma cronologia como o primeiro exemplo desse tipo.¹¹ Como ele mesmo afirmou, “o cinecromático é internamente cinético”.¹² A diferenciação que o artista faz aqui é interessante: ele é internamente cinético, e não simplesmente cinético.

É claro, o uso da luz por Moholy-Nagy como material estético se relacionava a seu efeito tanto no espaço, pela projeção de sombras, quanto nas superfícies. Este último efeito pode ser verificado em seus fotogramas, como ele os denominava.

Entretanto, quando questionado sobre o advento da fotografia experimental ou abstrata no Brasil na época, particularmente com artistas como Geraldo de Barros e José Oiticica Filho, ou o próprio Moholy-Nagy, Palatnik é ambíguo em sua resposta:

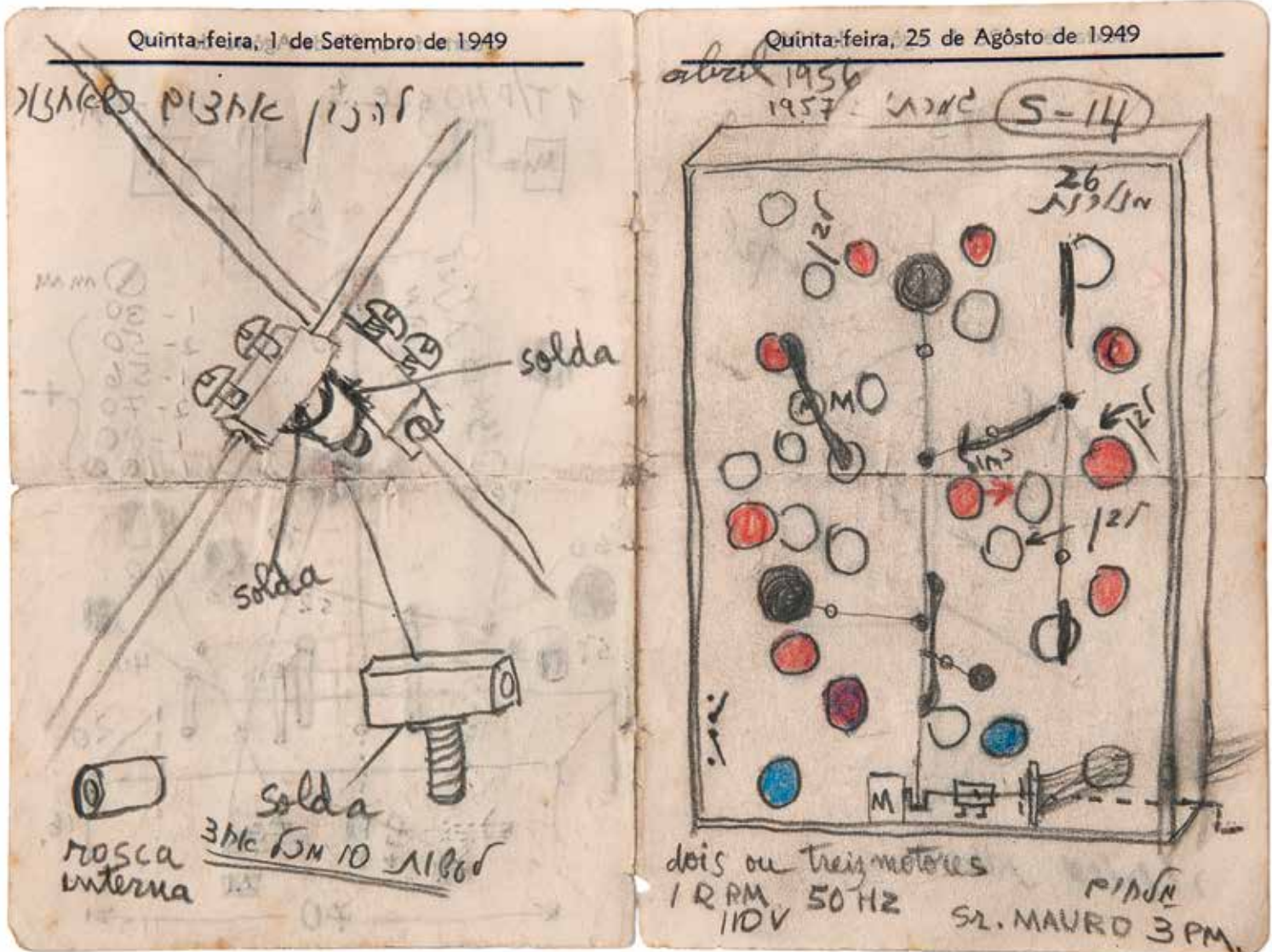
Quanto à fotografia abstrata e às imagens fotográficas de meu primeiro cinecromático, penso que pode haver essa relação proposta, mas sem uma consciência dos artistas que estavam fazendo as fotografias, ou minha, que estava fazendo os cinecromáticos. De fato, a fotografia sofria de preconceitos de categoria, assim como os cinecromáticos, mas quando conheci o Geraldo de Barros não me recordo de termos conversado e reconhecido essas relações e semelhanças entre nossas atividades artísticas.

9 PALATNIK, comentários ao autor, 2013, cit.

10 A “virada fenomenológica”, expressão cunhada pelo historiador da arte Alex Potts, é invocada por Cliff Larson, curador da exposição “Light show”, ao escrever sobre a mostra na Hayward Gallery em Londres. A exclusão de qualquer referência a Palatnik na exposição e em seu catálogo pareceria a princípio trair uma perspectiva euro-americanocêntrica, mas, se considerada da perspectiva das obras de arte que usam a luz em instalações espaciais ou ambientais, a exclusão brasileira parece se justificar, embora a contragosto.

11 PALATNIK, entrevista, *Revista Arte e Ensaios*, op. cit., p.11.

12 Ibidem, p.12.



As relações a que ele se refere são as que emergem da documentação de seu trabalho. Pelo fato de ser registrado em preto e branco e de a fotografia por sua própria natureza não captar o movimento, uma aproximação isomórfica surge entre o aparelho e a fotografia experimental desenvolvida por outros artistas durante a década de 1950. Portanto, embora se admita uma associação retrospectiva, ela se relaciona principalmente às hierarquias existentes nas artes. Embora qualquer relação com Moholy-Nagy seja omitida nessa ocasião, certas declarações do artista húngaro talvez ainda mereçam mais consideração:

os experimentos fotográficos, especialmente fotogramas, ajudaram a me convencer de que mesmo a total mecanização das técnicas pode não constituir uma ameaça à sua criatividade essencial. Comparados com o processo de criação, os problemas de execução só são importantes na medida em que a técnica adotada — seja manual ou mecânica — deve ser dominada.¹³

Se o trabalho inicial de Palatnik não se encaixa confortavelmente nas categorias estabelecidas da produção artística, seja na época ou posteriormente, ele se enquadra nessa consideração particular dos processos de criação mecanizados. Nas declarações do próprio artista, a máquina não é o impulso inicial nem o fim em si, mas apenas o meio para alcançar determinada forma, ou desejo, de expressão. Palatnik assume a importância da técnica dominada, mas não a ponto de sobrepujar a satisfação geral com a obra:

Mesmo dentro de cada fase de minhas obras ocorre um processo de “decantação” das técnicas utilizadas. Os resultados visíveis das obras iniciais de cada fase me agradam tanto quanto os das obras feitas mais adiante. Mas eu sei que a técnica das primeiras obras é bem menos sofisticada que a das últimas.¹⁴

O aparelho mecânico é, dessa maneira, relacionado pelo artista à técnica, mais que ao produto de uma estética da máquina, ou como uma exploração fenomenológica da luz no espaço. Ele possui uma relação histórica com as vanguardas históricas, principalmente através da figura de Moholy-Nagy, mas escapa a qualquer categorização fácil no âmbito das neovanguardas.

13 MOHOLY-NAGY, *The New Vision*, op. cit., p.79, traduzido do inglês para esta publicação.

14 PALATNIK, comentários ao autor, 2013, cit.

Palatnik tampouco invoca uma reflexão sobre a tecnologia, ou um confronto com ela, mediante sua arte. A tecnologia está presente, é claro, mas permanece misteriosa, em geral oculta dos olhos do espectador, como se o artista não quisesse a interrupção da experiência produzida por ela.

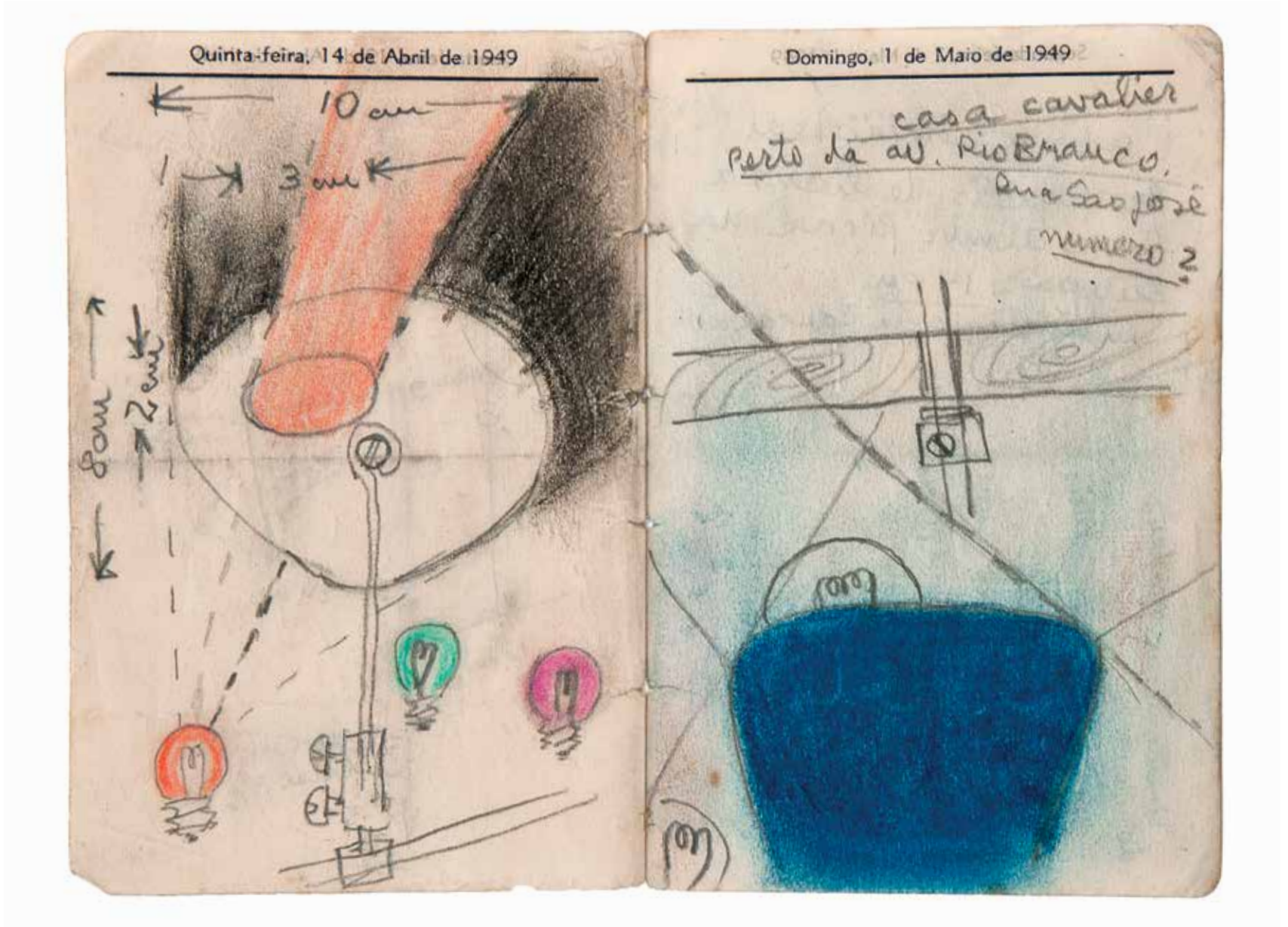
A questão da tecnologia na obra de Palatnik é revelada por outra negativa: a recusa em seguir o caminho que Mário Pedrosa havia pressuposto. Em artigo de 1960 no *Jornal do Brasil*, Pedrosa desafiou o artista a mergulhar no campo emergente da eletrônica.¹⁵ O fato de Palatnik não ter respondido a esse desafio talvez seja revelador sobre sua relação com a tecnologia. Se considerarmos a terminologia de Heidegger, pareceria que Palatnik revela, mais que enquadra, sua poética por meio da tecnologia. Portanto, é problemático associar Palatnik inquestionavelmente com a tradição construtivista, já que nos anos 1950 a associação entre arte e tecnologia, que apresentava o artista como um engenheiro — como na visão de Tatlin, por exemplo —, não podia mais ser sustentada, especialmente em um país como o Brasil.¹⁶ A categoria artista-engenheiro conduz nesse sentido a posições muitas vezes distintas, tais como o artista-*designer*, no caso de Max Bill, os cineticistas ou aqueles envolvidos na ascensão da tecnologia da informação, na época chamada cibernética. No primeiro exemplo são a matemática e a geometria que conduzem o processo; no segundo, o movimento, seja de fontes naturais ou mecânicas/elétricas, enquanto no terceiro são os novos meios de comunicação, como rádio e televisão, e o aparecimento dos sistemas de automação.

Se Palatnik parece a princípio se encaixar nessas categorias, o progresso de seu trabalho nega tal associação. O ideal de movimento é aparentemente substituído por um interesse por padrões sequenciais. Estes são governados por sistemas automáticos em alguns casos, mas não em todos. A técnica, o meio de alcançar a operação ou acabamento impecáveis, é escondida como para priorizar aquilo que realmente interessa a Palatnik: a solução de problemas que surgem da intuição. É isso, e não a automação ou as qualidades de produção da obra, que nunca deixa de surpreender o espectador. É nesse sentido que obras tão diferentes quanto o *Aparelho cinecromático* e as sequências com jacarandá se relacionam:

15 PEDROSA, Mário. Arte e Invenção. *Jornal do Brasil*, 23 mar. 1960. Reimpresso em: AMARAL, Aracy (Org.). *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986 (2.ed.), p.58.

16 Ronaldo Brito expôs de maneira brilhante essa contradição em seu renomado ensaio sobre o neoconcretismo. Ver: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

Esboços de Aparelhos cinemáticos /
Sketches of Aparelhos cinemáticos, 1950/60
15 x 20,1 cm
Arquivo do artista / Artist's archive



Sobre a questão da intuição, posso dizer que ela sempre foi importante, como um impulso inicial. A intuição era a sensação de que algo artístico poderia ser feito com uma situação não artística. A ideia dos cinecromáticos começou com imagens de luz de velas movendo-se nas paredes de um pequeno quarto de meu tio, que me servia de ateliê, num dia de falta de eletricidade. As progressões com jacarandá surgiram da observação fortuita de sobras de toras de jacarandá, em uma serraria que estava jogando fora restos de madeira não aproveitada para móveis. Mas da intuição até a obra há muito caminho. No meu caso, esse caminho passa pela intuição, depois pelo pensamento/raciocínio junto com intensa experimentação, e, finalmente, por um processo atento e cuidadoso de construção.¹⁷

Se considerarmos todas as obras subsequentes, posteriores ao *Aparelho cinecromático*, todas evocam uma sensação de admiração, maravilhamento, mistério. O sistema mecânico, tecnológico ou automático envolvido em sua produção ou operação é simplesmente o meio de atingir o efeito desejado, a expressão desejada. Estes não são abstratos, nem construtivistas, mas verdadeiros feitos de um artista-engenheiro.

17 PALATNIK, comentários ao autor, 2013, cit.

“Como tudo que é realmente original, mas produto necessário de uma época e cultura, ainda não há nome para o novo meio de expressão artística descoberto por Palatnik. É uma arte de luz, de cor, de espaço e de tempo concebidos sucessiva e simultaneamente. A cor afinal é carregada apenas pela luz, e é dotada por isso de uma qualidade que jamais poderia ter a da pintura tradicional com o seu encosto impuro, físico e pigmentário. Por outro lado, introduz-se no campo estático das artes plásticas um elemento novo, até então apanágio exclusivo da música — o tempo”.

Mário Pedrosa

Texto escrito em 1953 e reproduzido em 1981, em exposição individual realizada pelo IAB — Instituto dos Arquitetos do Brasil, Rio de Janeiro.

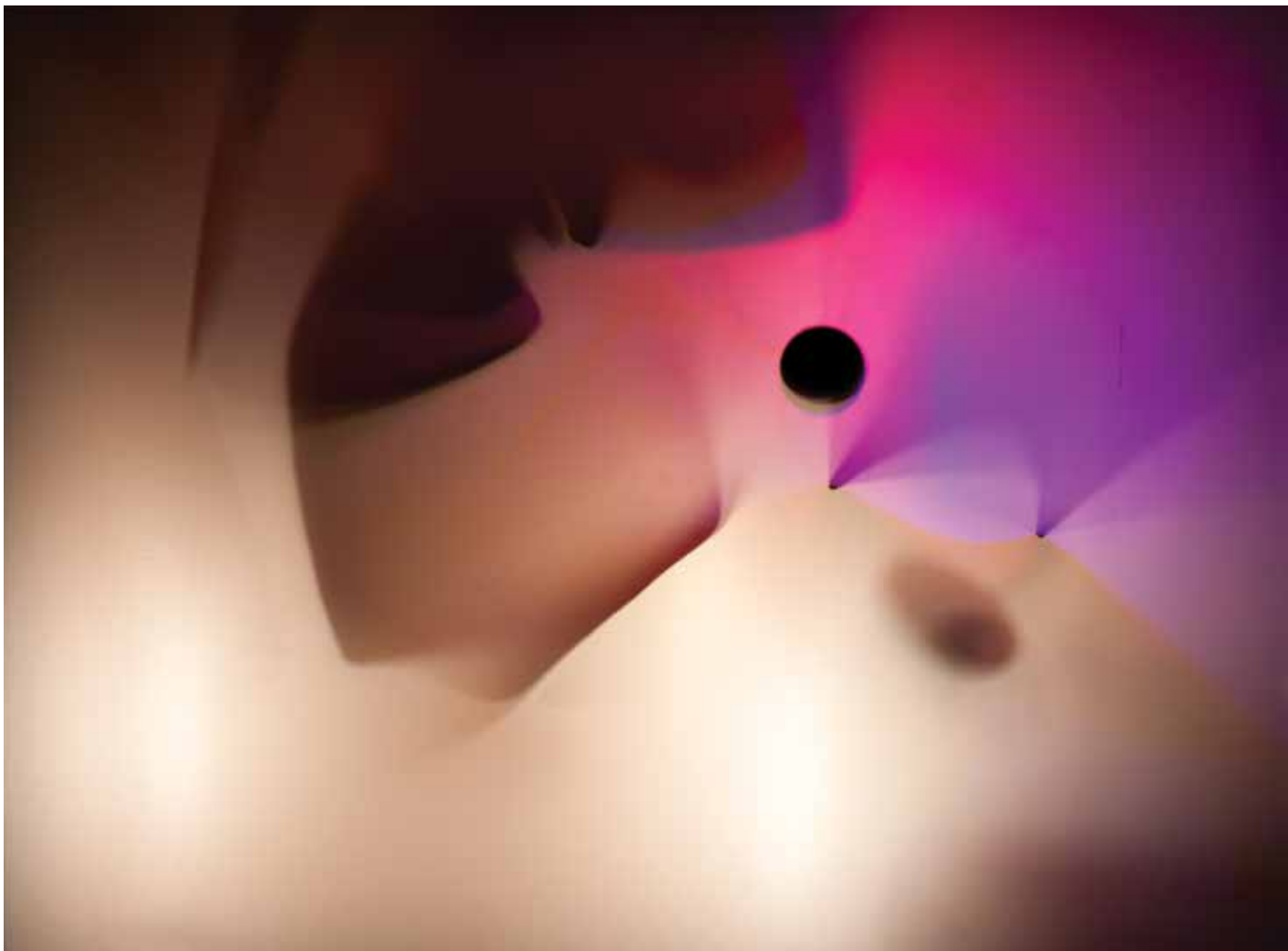
“Like everything that is truly original, yet necessarily a product of an era and culture, there still is no name for the new means of artistic expression discovered by Palatnik. It is an art of light, of color, of space and of time conceived successively and simultaneously. The final color is produced only by light, and therefore has a quality that could never be achieved in traditional painting, with its impure, physical and pigmentary means. On the other hand, it introduces a new element into the static field of visual arts — time — which had previously been the exclusive province of music”.

Mário Pedrosa

Text written in 1953 and reproduced in 1981, on the occasion of a solo exhibition held by IAB — Instituto dos Arquitetos do Brasil, Rio de Janeiro.

APARELHOS CINECROMÁTICOS

Kinechromatic Devices



p.74-76:

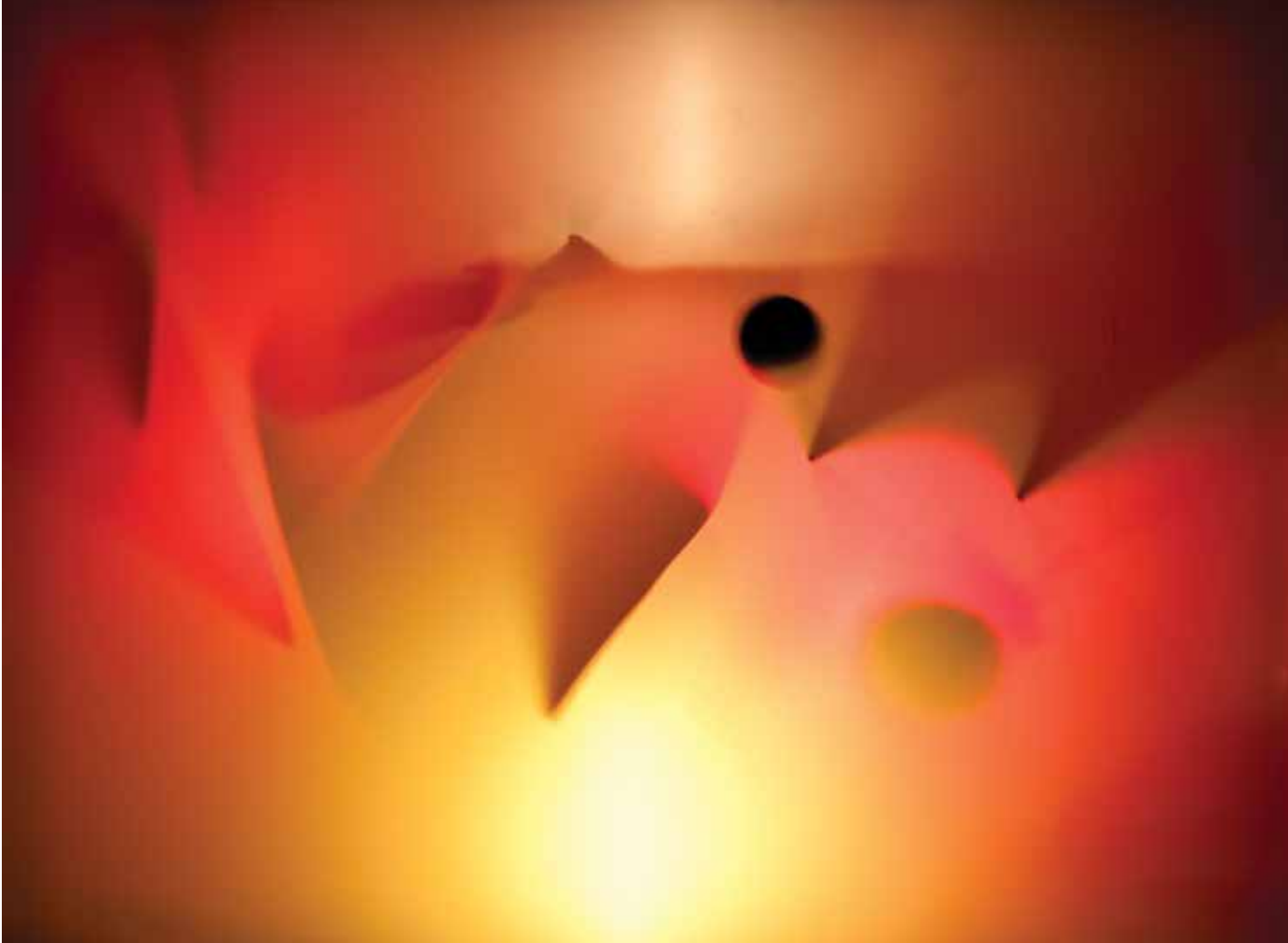
Aparelho cinemático SF-4, 1954/2004

Madeira, metal, tecido sintético, lâmpada e motor /

Wood, metal, synthetic fabric, light bulb and motor

61,5 x 81,5 x 20 cm

Coleção particular / *Private collection, RJ*





p.77-79:

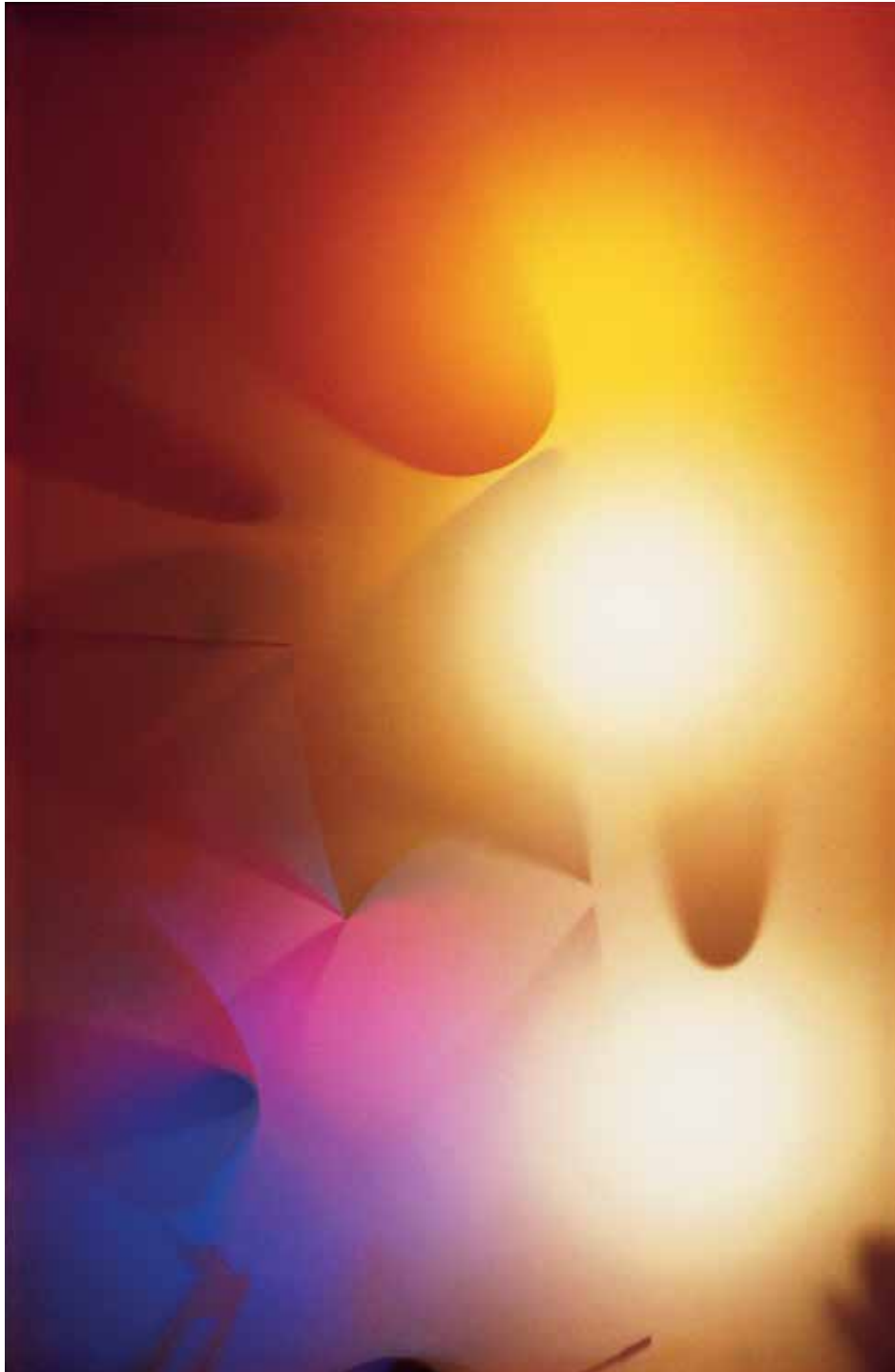
Aparelho cinecromático, 1955

Madeira, metal, tecido sintético, lâmpadas e motor /

Wood, metal, synthetic fabric, light bulbs and motor

122 x 74,5 x 20 cm

Coleção particular / Private collection







p.80-82:

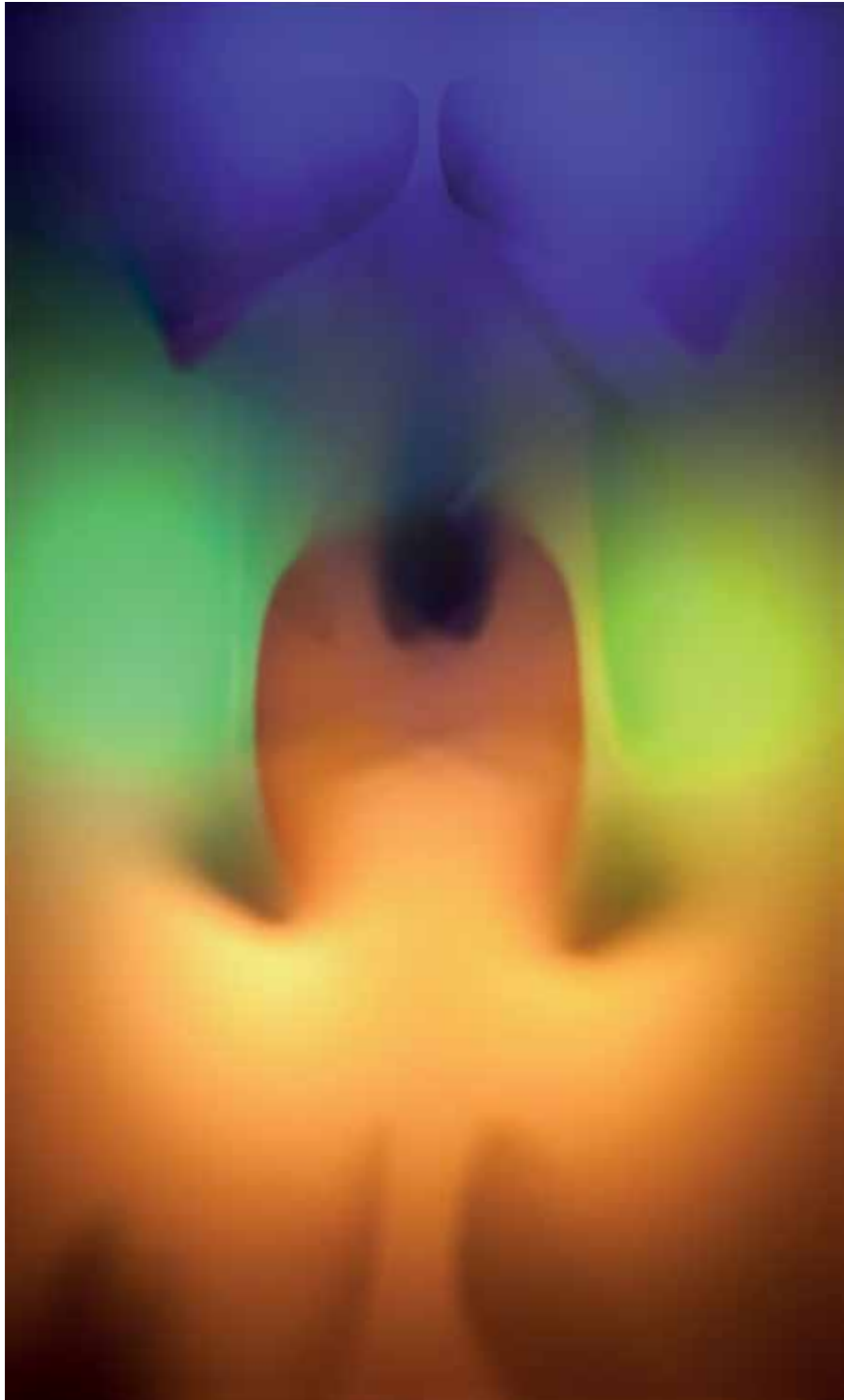
Aparelho cinecromático, 1969/1986

Madeira, metal, tecido sintético, lâmpadas e motor /
Wood, metal, synthetic fabric, light bulb and motor
111 x 68,5 x 20 cm

Coleção / *Collection* Museu de Arte Moderna de São
Paulo; aquisição / *acquisition* Fundo para aquisição
de obras para o acervo MAM - Pirelli







ABRAHAM PALATNIK PINTA COM LUZ E MOVIMENTO

RUBEM BRAGA

Se o leitor quiser ir ao Museu de Arte Moderna, embaixo do Ministério da Educação, ele deve procurar, nos fundos da exposição, um quatinho escuro (bem refrigerado) onde pode sentar numa cadeira e ver esse cineminha. A fita (que não é uma fita) leva 3 minutos e 24 segundos. Não há figuras, mas apenas formas coloridas que se movem, criando composições contínuas, que vão se modificando lentamente. Mesmo quem não goste de arte abstrata achará o cineminha de Abraham Palatnik, pelo menos, bonito. Quem gosta, como o crítico Mário Pedrosa, tem tentações proféticas dizendo da arte de Palatnik que “talvez seja, ao pé do cinema, a arte mestra dos novos tempos, a verdadeira arte do futuro”.

As cores, feitas de luz e não de tinta, são lindas, especialmente o verde, o vermelho e o azul. Elas se combinam de maneira tal como não há possibilidade na pintura comum. As cores luminosas (me explica Abraham) não se misturam nem se sujam, como as de pigmento: elas se fundem. A ordem cromática é diferente, e o campo é muito maior. Isso já seria algo de novo, mas temos ainda o movimento com seu ritmo: o tempo passa a ser um elemento essencial da pintura.

Calder não introduziu o movimento na escultura? Acho o exemplo de Calder muito importante: mas está claro que ele fez apenas uma certa forma de arte. Além da beleza que ela tem em si mesma, tem a importância tremenda de mostrar que o campo das possibilidades artísticas é infinito. Este meu aparelho também não pretende ser nada de definitivo. Eu fiz isto. Outros podem fazer coisas diferentes, e melhores. O que me parece definitivo é que chegamos a um grau de desenvolvimento técnico e científico em que não se justifica mais ficarmos presos, em arte, a técnicas que os antigos usavam, antes de mais nada, porque não dispunham de outras. Muitos grandes artistas do passado estudaram longamente para poder melhorar seu arsenal técnico, de maneira a conseguir meios de expressão mais apurados para corresponder à sua sensibilidade. Acho que devemos fazer exatamente o mesmo, isto é: tocar para a frente.

Será que um dia, nas residências, haverá aparelhos como os de Abraham, exibindo continuamente projeções coloridas? Ao fim de 3 minutos e 24 segundos as formas recomeçam o mesmo movimento. Os artistas plásticos que se dedicarem a isso têm que ter, como Abraham Palatnik, além do gosto estético, uma instrução e uma experiência técnica muito raras — ou então haverá uma divisão de trabalho como nessa outra arte nova, o cinema, que está entrando na fase nova (que talvez acabe matando a outra, como o cinema falado acabou com o mudo) do cinerama.

Quero deixar claro que as projeções de Abraham são abstratas porque antes de se meter a inventar esse aparelho era já um pintor abstrato. Nada impede a outro artista apresentar figuras. Também nada impede alguém de introduzir efeitos eletrônicos e não apenas elétricos em sua arte.

Mas a técnica de Abraham não é voltada apenas para a estética: aqui no Brasil ele já desenhou uma nova máquina para partir coco babaçu (sem ferir a amêndoa, de maneira que o óleo não fica rançoso) que pode vir a ter a maior importância em nosso desenvolvimento econômico, e também resolveu um problema da firma de seu pai, que distribui no Brasil um pó especial para obturação de dentes. O trabalho de encher garrafas com esse pó era difícilíssimo e lento, feito por muitas pessoas, com máscaras, em um quarto fechado, com aspiradores especiais para absorver o pó que sem isso se desperdiçaria em grande parte. Abraham estudou o assunto e começou a desenhar. Depois construiu ele mesmo sua máquina: ela pode encher cem garrafas em um minuto, quando pelo sistema antigo era preciso gastar o mesmo tempo para encher uma garrafa — devido à natureza especial do pó muito leve, de grânulos esféricos. E não é preciso mais ter máscaras, quarto fechado nem aspiradores. Que diabo ainda fará Abraham Palatnik? Ele quer ir para o estrangeiro — para começar, os Estados Unidos — e estudar mais tecnologia. Isso chega a ser meio assustador para quem o ouve e vê seu aparelho e seus inventos. Ele será conhecido no futuro como o inventor do guarda-chuva de ar comprimido (leva-se na lapela) ou de uma nova arte?

Na minha mansa ignorância eu prefiro esperar conversando com o poeta Vinícius sobre olhos de mulher, estrelas do céu, ondas do mar.

Texto publicado originalmente na *Revista Manchete*, em 14 de março de 1953.

p.85-87:

Aparelho cinemático, 1969

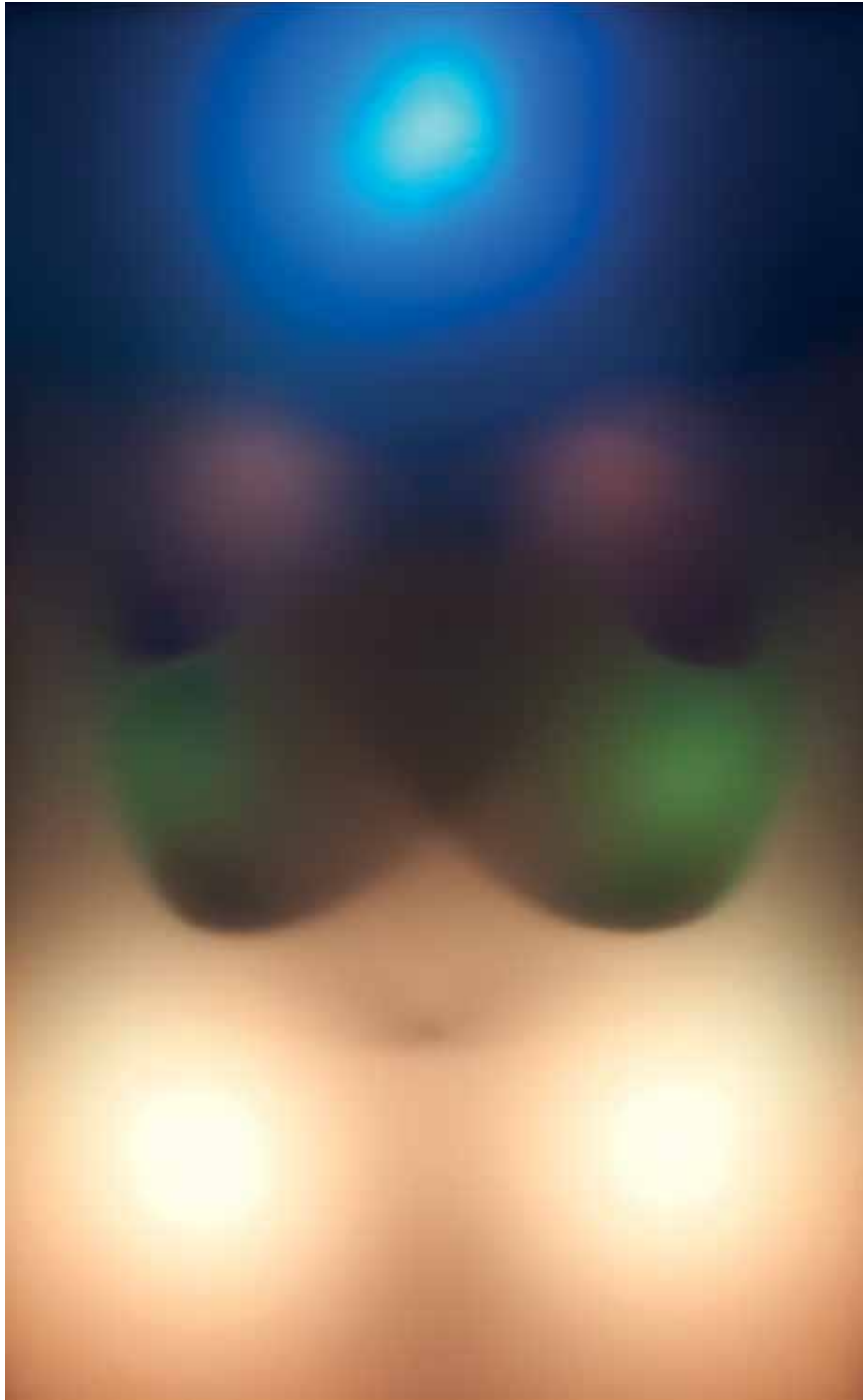
Motor, engrenagens e lâmpadas /

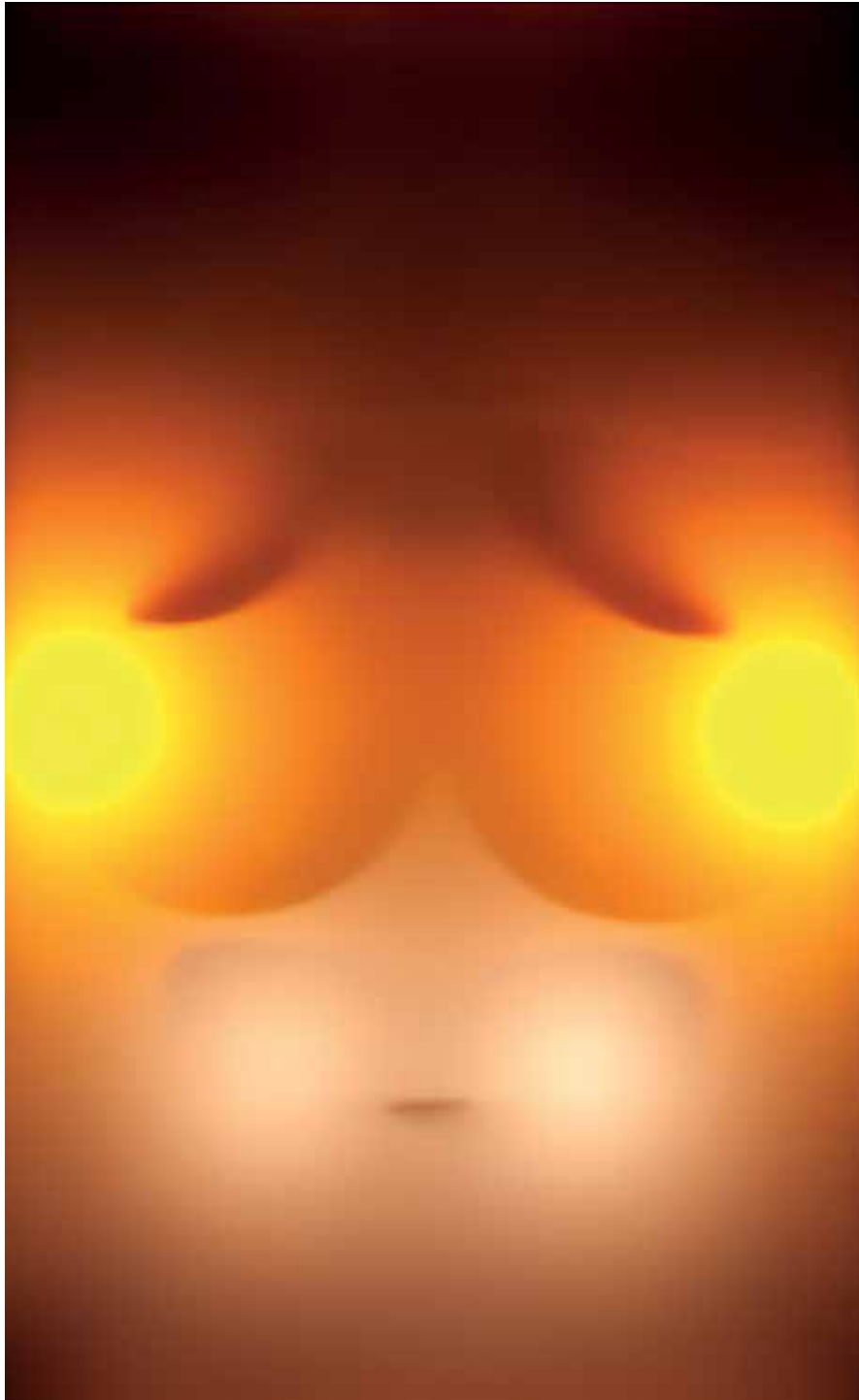
Motor, gears and light bulbs

112 x 70 x 20 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*







MOBILIÁRIO E PINTURA SOBRE VIDRO

Furniture and Painting on Glass



Mesa / Table, década de 1950 / 1950s

Tinta friável sobre vidro / *Friable paint on glass*

36 x 72 x 72 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*



Mesa / Table, década de 1950 / 1950s

Tinta friável sobre vidro / Friable paint on glass

36 x 152 x 52 cm

Coleção do artista / Collection of the artist



Mesa / Table, década de 1950 / 1950s

Mesa giratória com tampo em acrílico, madeira e ferro /

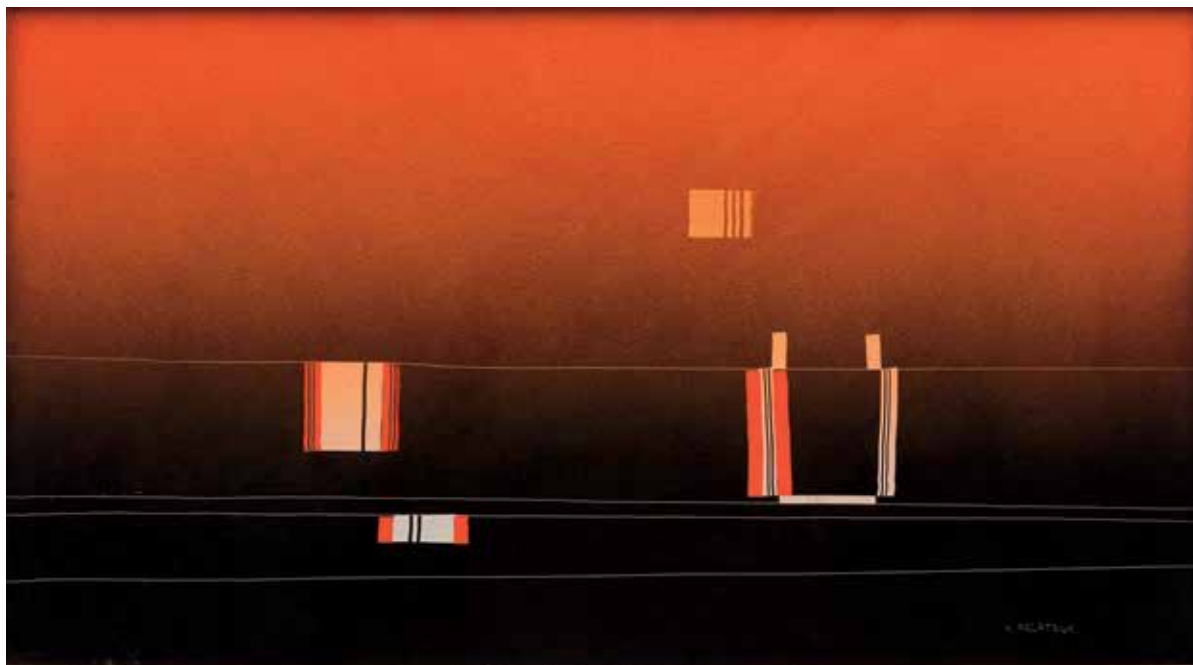
Turntable with top in acrylic, wood and iron

75 x 50 x 65 cm

Coleção / *Collection* Galeria Nara Roesler



Poltrona / Armchair, década de 1950 / 1950s
Tinta friável sobre vidro / Friable paint on glass
65 x 57 x 80 cm
Coleção do artista / Collection of the artist



Sem título / *Untitled*, 1954

Tinta friável sobre vidro / *Friable paint on glass*

25 x 45 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*

Sem título / *Untitled*, 1959

Tinta friável sobre vidro / *Friable paint on glass*

70 x 120 cm

Coleção / *Collection Anita e / and Leoncio Schwartz*



Sem título / *Untitled*, 1959

Tinta frável sobre vidro / *Frable paint on glass*
70 x 70 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*

“A maneira que o artista encontrou para a *análise do movimento*, no uso desse material, foi a de seriar o corte, como se fora uma estratigrafia, às vezes intercalada com padrões diferentes (para alterar o ritmo) e outras vezes modificada pela simples reversão direcional do padrão.

O resultado dessas composições é sobretudo relacionado ao fenômeno da percepção ótica. Ao mesmo instante em que nos provoca uma primeira impressão de *ilusão de ótica*, logo nos traz o reconhecimento do trabalho de motivação e de intencionalidade estética. Vemo-lo construído sob os atributos estéticos mais essenciais e relevantes, em procura de ritmo, equilíbrio, razão e estesia”.

Clarival do Prado Valladares

Texto publicado em 14 de dezembro de 1965 no catálogo da exposição *Propostas 65*, realizada pela Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), São Paulo.

“The artist uses this material for the analysis of movement by cutting it serially and arranging the cut pieces in a stratigraphic-like series, at times interwoven with different patterns (to alter the rhythm), at others modified by the simple directional reversal of the pattern.

The result of these compositions is above all related to the phenomenon of optical perception. The initial impression of an optical illusion immediately gives way to the recognition of a work with an aesthetic motivation and aim. We see that it is constructed under the most essential and relevant aesthetic attributes, in the search for rhythm, balance, reason and sensibility”.

Clarival do Prado Valladares

Text published on December 14, 1965, in the catalog of the exhibition Propostas 65, held by the Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), São Paulo.

OBJETOS CINÉTICOS

Kinetic Objects



Objeto cinético, 1965/2000

Tinta, madeira, fórmica, metal, motor, engrenagens e ímãs /

Paint, wood, formica, metal, motor, gears and magnets

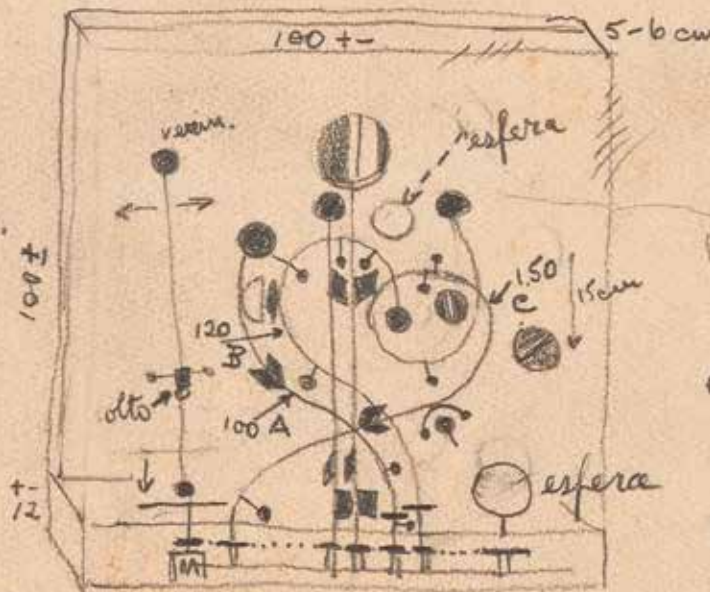
133 x 36 x 36 cm

Coleção do artista / Collection of the artist

cancelar - explicar a Mario D. Costa
 FUNK JATEM CAIXA FALAR
 C/GR. SHMIT.
 2 P.M.
 REF C-11

KIKO
 Novembro 2

LATAO	centro ou compasso
4,2	1-4,2
4,3	1-4,4
4,5	1-6
5	1-6,2
5,7	1-7,7
6	1-9,8
8,4	

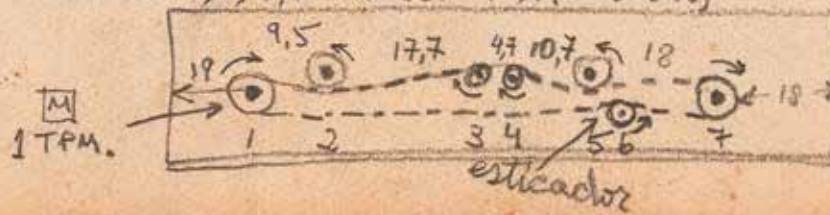


ASO
 A = 100
 B = 120
 C = 150
 Já substituí por cabo flexível

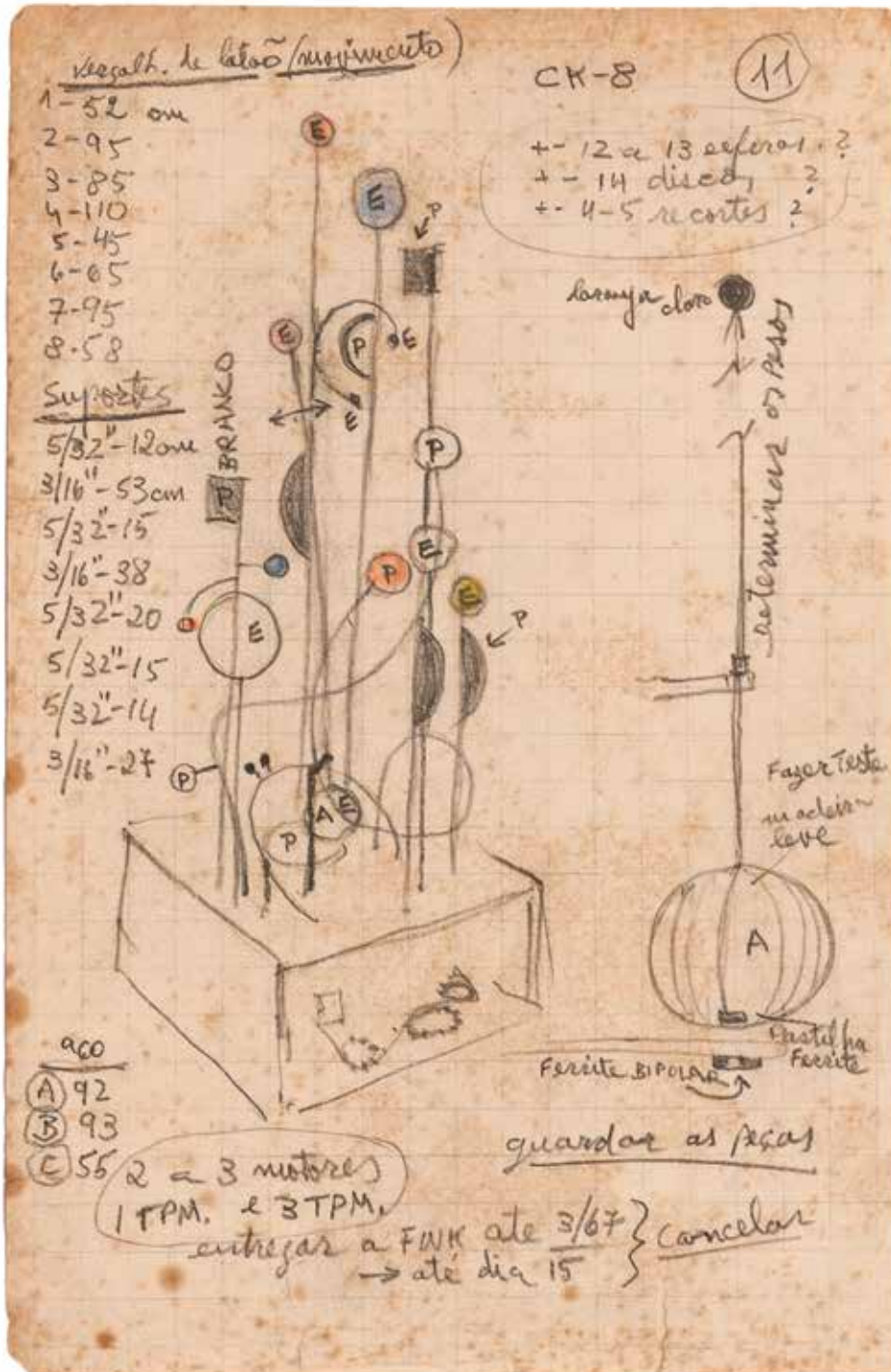
DISTANCIA DA BORDA PARA FURO

- 1 - 6,5 cm.
- 2 - 7,5
- 3 - 7,5
- 4 - 7,5
- 5 - 8
- 6 - esticar
- 7 - 6,5 (Bola)

clockwise 1,3,4,7 ANTIC. 2,5,6 (esticador)



Esboços de Objetos cinéticos /
 Sketches of Objetos cinéticos, 1950/60
 17,3 x 24,8 cm
 Arquivo do artista / Artist's archive



Esboços de *Objetos cinéticos* /
 Sketches of *Objetos cinéticos*, 1950/60
 26,3 x 15,2 cm
 Arquivo do artista / Artist's archive



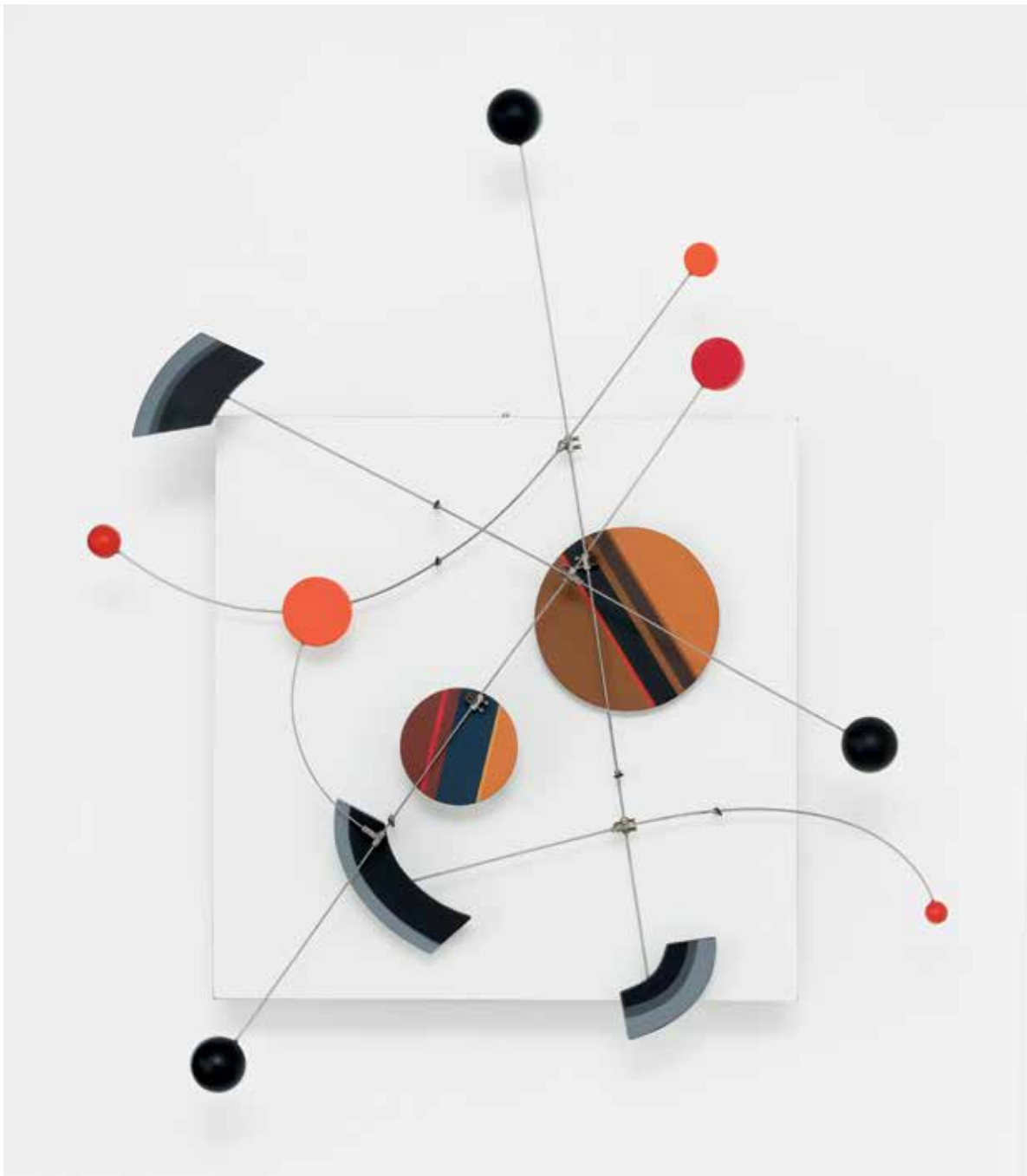
Objeto cinético CK-8, 1966/2005

Tinta, madeira, fórmica, metal, motor e engrenagens /

Paint, wood, formica, metal, motor and gears

120 x 40 x 40 cm

Coleção do artista / Collection of the artist



Objeto cinético P-4, 1966/2005

Aço inox, latão, madeira pintada e motores /
Stainless steel, brass, painted wood and motors

78 x 68 x 18 cm

Coleção particular / Private collection



Objeto cinético KK-7, 1966/2007

Tinta, madeira, fórmica, metal, motor e engrenagens /

Paint, wood, formica, metal, motor and gears

119 x 35 x 35 cm

Coleção do artista / Collection of the artist



Objeto cinético KK-12, 1967/2008

Tinta, madeira, fórmica, metal, motor, engrenagens e sinos /

Paint, wood, formica, metal, motor, gears and bells

125 x 35 x 35 cm

Coleção do artista / Collection of the artist



Objeto cinético KK-10, 1967/2009
Madeira, motor, fórmica e aço /
Wood, motor, formica and steel
77 x 90 x 15 cm
Coleção / Collection Família Riechert



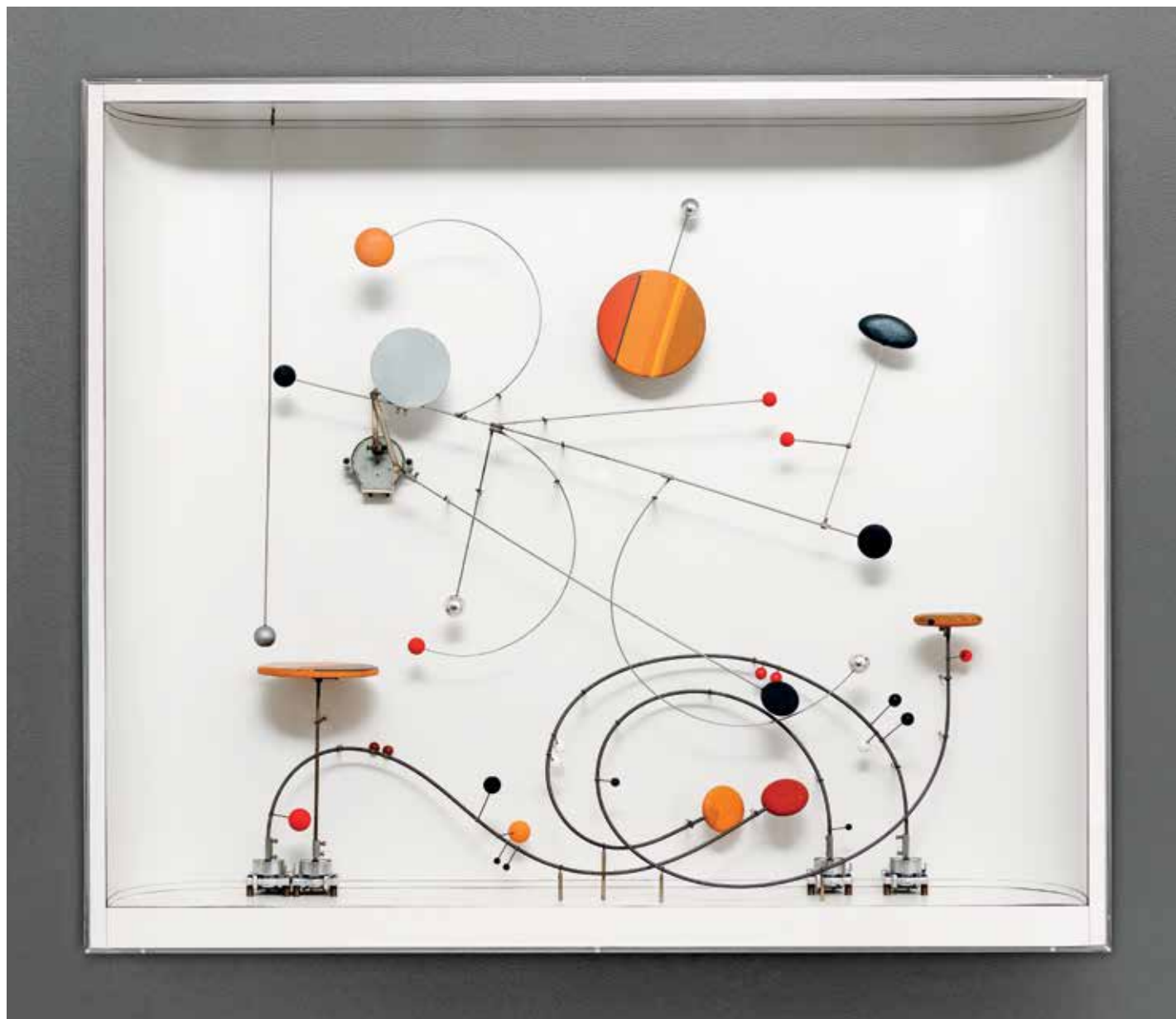
Objeto cinético C-5, 1968/2001

Tinta, madeira, fórmica, metal, motor e engrenagens /

Paint, wood, formica, metal, motor and gears

100 x 70,6 x 16 cm

Coleção do artista / Collection of the artist



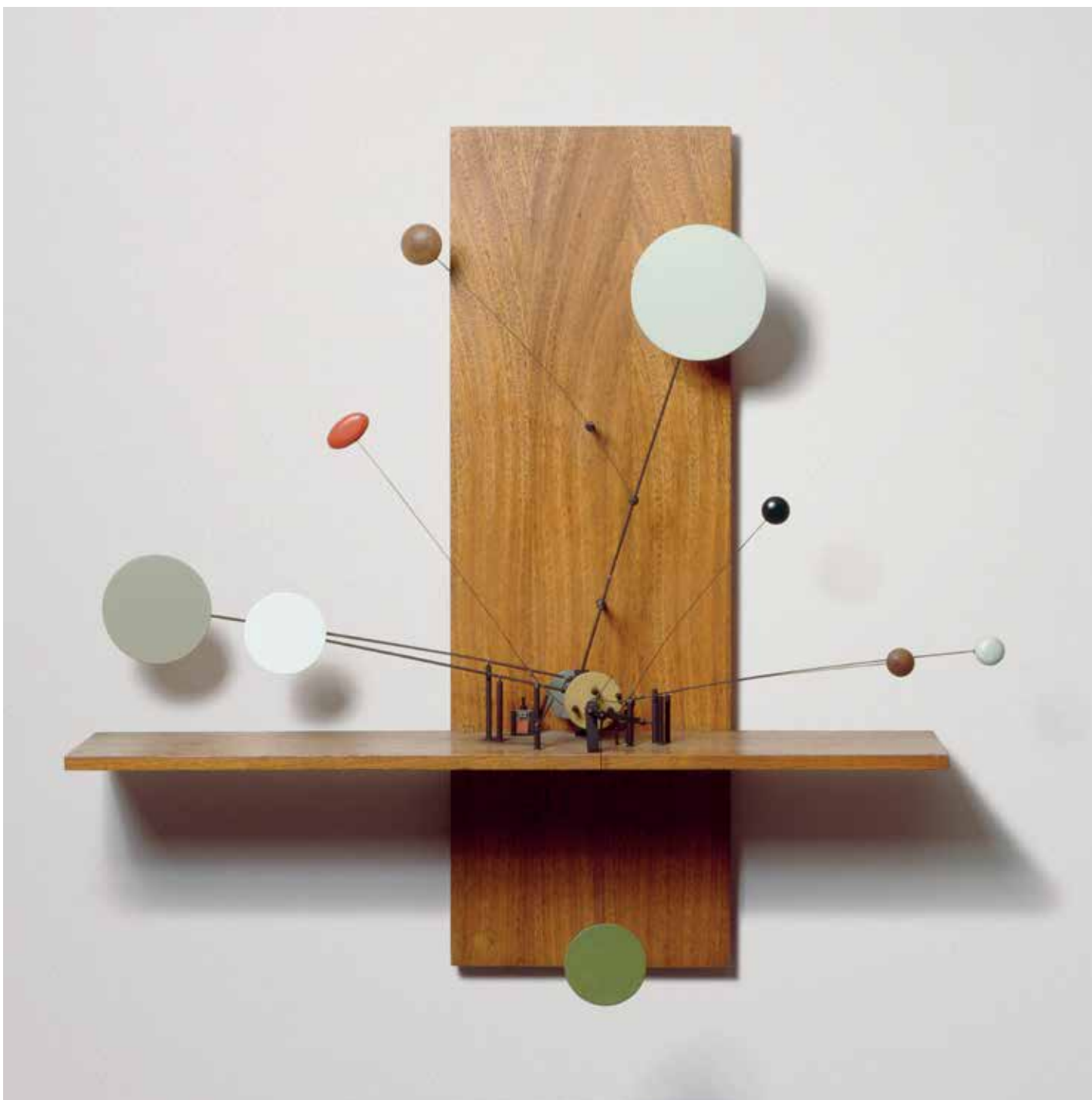
Objeto cinético C-15, 1969/2011

Motor, tinta, fórmica, madeira, metal, ímãs /

Motor, paint, formica, wood, metal, magnets

77 x 90,5 x 15 cm

Coleção particular / Private collection



Objeto cinético, 1986

Tinta industrial, madeira, fórmica, metal e motor /
Industrial paint, wood, formica, metal and motor

90 x 96 x 23 cm

Coleção / Collection Museu de Arte Moderna de São Paulo; aquisição /
acquisition Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM - Pirelli



Objeto cinético, 1990/1992

Madeira, fórmica, metal, tinta acrílica, circuito elétrico e cabo de velocímetro /
Wood, formica, metal, acrylic paint, electrical circuit, and speedometer cable

110,7 x 80 x 23 cm

Coleção / Collection Itaú Cultural, São Paulo, SP

OBJETOS LÚDICOS

Playful Objects



Mobilidade IV, 1959/1999

Madeira, fórmica e eletroímãs / Wood, formica and electromagnets

13,8 x 35,3 x 30,2 cm

Coleção / Collection Museu de Arte Moderna de São Paulo;

aquisição / acquisition Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM - Pirelli



Objeto lúdico, 1965/2002
Madeira e ímãs / *Wood and magnets*
33,5 x 33,5 x 4,3 cm
Coleção do artista / *Collection of the artist*

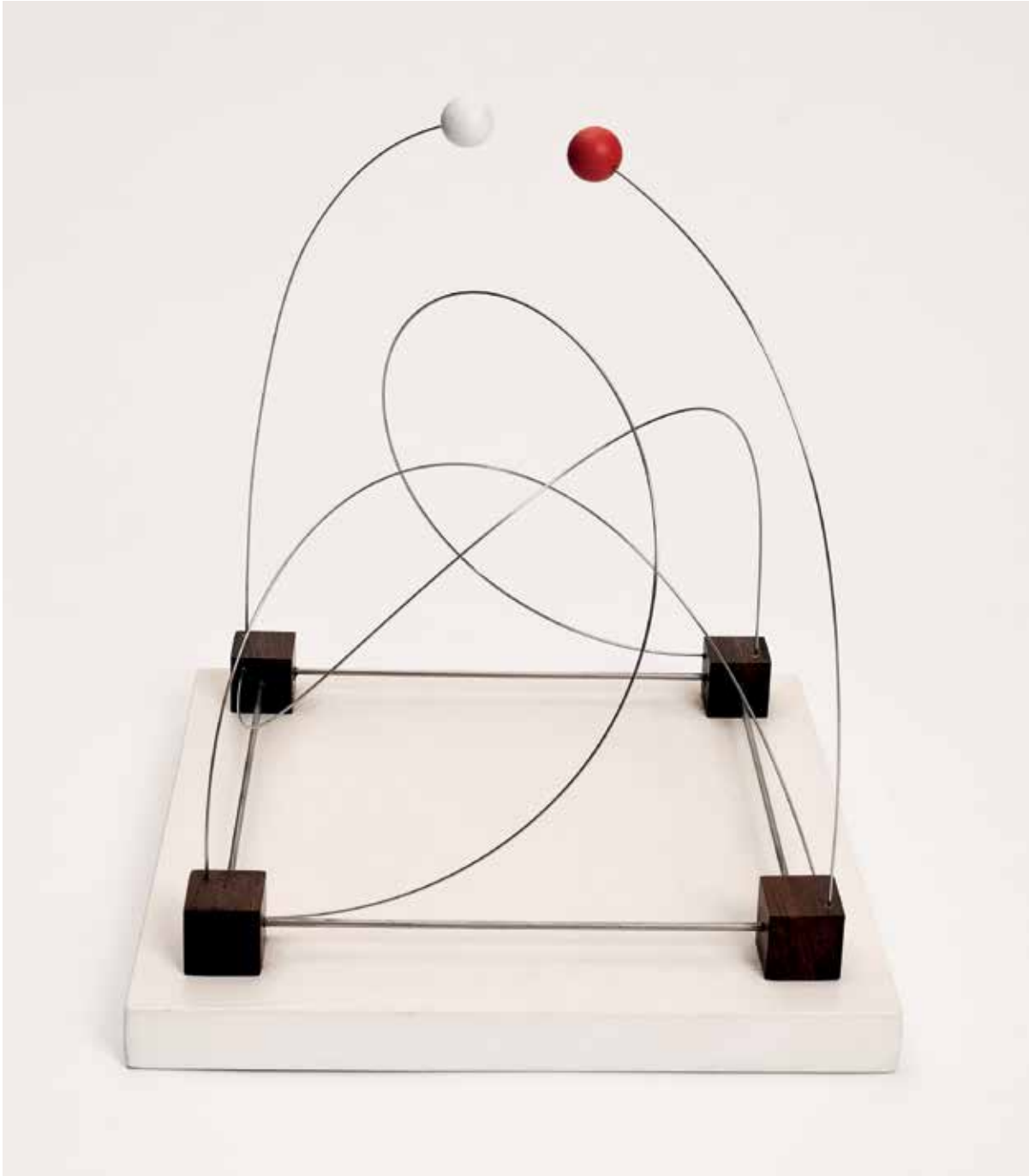


Objeto rotativo, 1969

Poliéster e vidro / Polyester and glass

1 x 12 x 2,5 cm

Coleção do artista / Collection of the artist



Objeto lúdico L-5, 2006

Metal e madeira / *Metal and wood*

36 x 30 x 30 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*



*Aparelho cinecromático em construção /
under construction, 2004*

TECNOLOGIA E ARTE

ABRAHAM PALATNIK

1984

A tecnologia não é um fenômeno novo. Tem características dinâmicas, evolui sempre, e, certamente, não foi inventada pelo homem. A existência no universo de formas tão diversas, orgânicas ou inorgânicas, simples ou complexas, é intrigante; alguma tecnologia foi acionada para que essas formas assumissem tal aspecto. A evolução das formas no universo ocorre de maneira espontânea. Seu processo está inserido no padrão responsável pelo aperfeiçoamento das estruturas vivas e independe de participação consciente.

A tecnologia na evolução do homem adquire significado e está em evidência na medida em que ela permite aos sentidos um acesso consciente à mecânica das forças naturais. Podemos considerar a evolução do homem decorrente dos mecanismos naturais de que é dotado para perceber, identificar, classificar, armazenar etc. e dos mecanismos artificiais — “extensões”, enfim, de tecnologia e informações.

O natural e o artificial convivem e se completam; são portanto componentes vitais de nossa cultura. Esse fato, no entanto, não é gratuito nem fácil. O homem não nasce pronto. Passa a vida toda aprendendo. Sua sobrevivência dependerá da tecnologia, cuja função é resolver seus problemas cada vez mais complexos e promover sua integração com o meio em que vive.

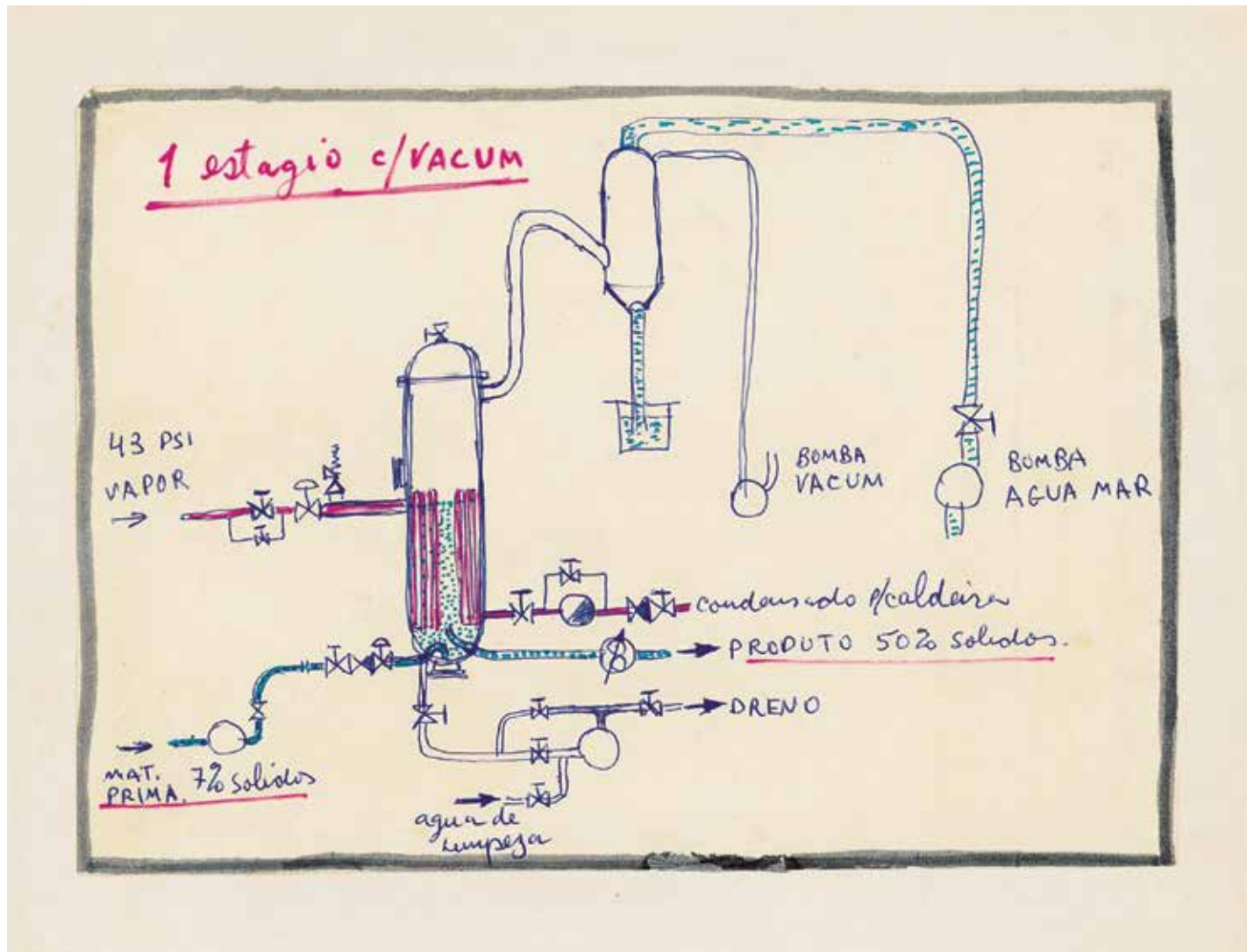
O estudo é o componente artificial codificado e implantado em nosso cérebro. Esse conhecimento pode ser implantado em nossas extensões. Para que a extensão saiba, terá de ser informada. Assim, se eu entro no elevador e falo português, nada acontece. Mas se eu quiser subir ao terceiro andar tenho de falar em ELEVADORÊS. O dedo aperta o número 3 e pronto, está falado...

Estamos condicionados a ver as coisas por intermédio de explicações, descrições e teorias. Confiamos naquilo que está escrito ou naquilo que é traduzível em palavras. Tudo, enfim, codificado. Desativamos o mecanismo que possuímos para perceber por conta própria, submetendo-nos à percepção por meio dos códigos. Como corrigir esta situação? Estimulando e desenvolvendo os mecanismos de que dispomos para perceber tudo o que nos cerca e fazendo sentir nossa presença. Pela arte? Sim, mas também pela ciência e pela tecnologia.

As informações estão inseridas nos diversos aspectos da forma, tais como contorno, padrão, sequência, estrutura, forma musical, abstrata, matemática, geométrica, forma de pensamento etc. Na realidade, artistas e cientistas podem facilmente observar que na ordem universal, da qual o homem faz parte, cada forma tem um significado especial, inclusive a desordem, e que não há nada na natureza que seja completamente sem forma, pois se houvesse não poderíamos percebê-la.

A compreensão dos aspectos da forma, não apenas no mundo externo mas também nas raízes inconscientes da atividade humana, faria desmanchar a dúvida e a controvérsia que há na relação entre arte, ciência, tecnologia e comunicações. O subconsciente também é dotado de mecanismos que se ativam espontaneamente e de maneira tão extraordinária que a poderosa ciência ainda não consegue compreender todo o seu processo. Um deles, a intuição, é sem dúvida uma das faculdades mais importantes do homem. A evolução tecnológica dependeria em grande parte dessa faculdade, sendo que a atuação da denominada “inteligência” estaria integrada no processo da intuição. Um problema complexo funde nossa cabeça mas a solução salta inesperadamente, e de repente vemos ordem e lógica em diversos fatos irregulares e no meio da desordem. Fatos científicos importantes têm sido previstos por uma percepção intuitiva.

Sem a intuição, enfim, não teríamos artistas, que nos proporcionam essencialmente o contato com o inesperado. É o que chamamos de CRIATIVIDADE.



Estudo para dispositivo de máquinas para a fabricação de farinha de peixe / Sketch for device used in fish-meal making, 1978
 Arquivo do artista / Artist's archive

“É curioso igualmente que a presente fase, ou maneira, de Palatnik, revele grandes afinidades com seu trabalho pioneiro feito à base de projeções luminosas. Nessas projeções, entretanto, a simetria não contava — ao contrário do que acontece em relação aos presentes trabalhos em madeira. Nem por isso deixa de se afirmar certa semelhança formal entre as duas fases. Na verdade, Palatnik refina a tal ponto seu acabamento e sua pesquisa de texturas que, algumas vezes, suas madeiras parecem adquirir transparência e, mesmo, uma quase iridescência”.

Jayme Mauricio

Texto publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, em 10 de setembro de 1971.

“It is also curious how Palatnik’s present phase, or manner, reveals strong affinities with his pioneering work involving luminous projections. In those projections, however, symmetry did not matter — unlike what takes place in relation to the present works in wood. Even so, there is a certain formal resemblance between the two phases. Actually, Palatnik has refined his finishing and research of textures to such a degree that at times his woods seem to acquire a transparency and even a quality close to iridescence”.

Jayme Mauricio

Text originally published in the newspaper *Correio da Manhã* on September 10, 1971.

PROGRESSÕES E RELEVOS

Progressions and Reliefs



Sem título / Untitled, 1965

Madeira laminada / *Plywood*

132 x 121 cm

Coleção / *Collection* João Sattamini; comodante / *lender*

Museu de Arte Contemporânea de Niterói

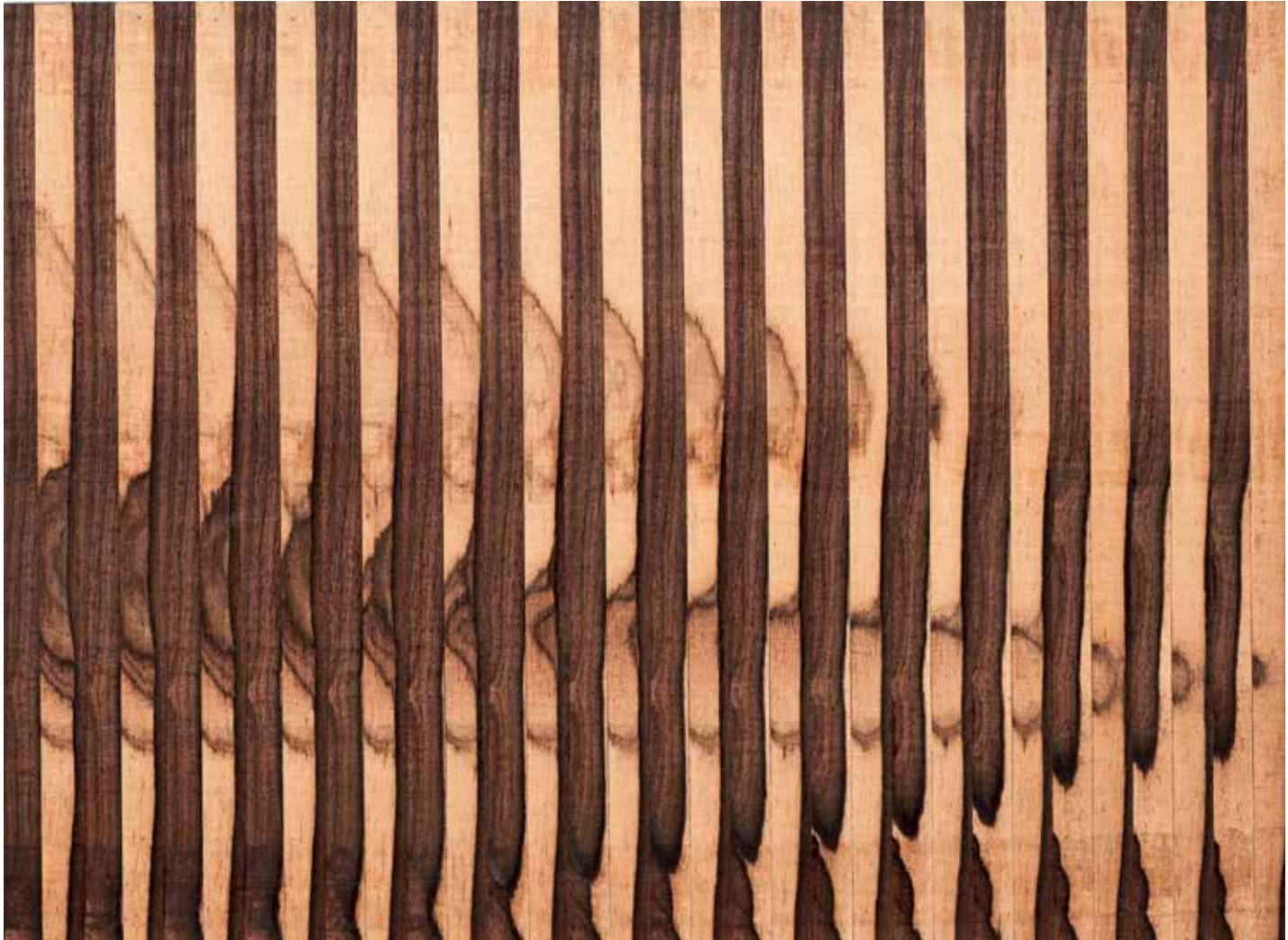


Sem título / *Untitled*, 1966

Madeira jacarandá / *Jacarandá wood*

38 x 29,5 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*

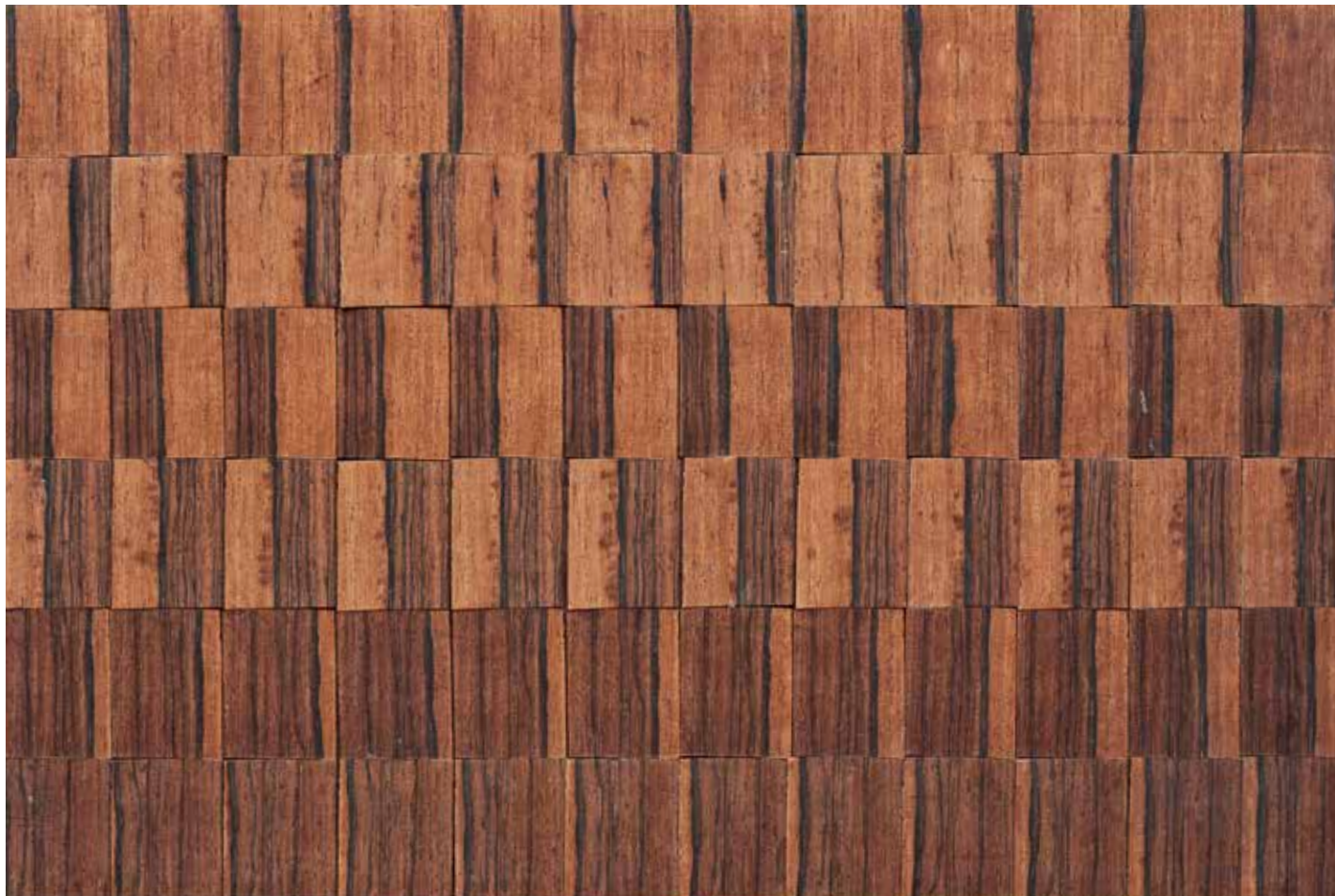


Sem título / *Untitled*, 1969

Madeira jacarandá / *Jacarandá wood*

37 x 50,5 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*



Convergência V-31, 1971

Madeira jacarandá / *Jacarandá wood*

44,3 x 64,2 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*



Progressão, 1968

Madeira / Wood

39 x 34 cm

Cortesia / Courtesy Galeria Nara Roesler

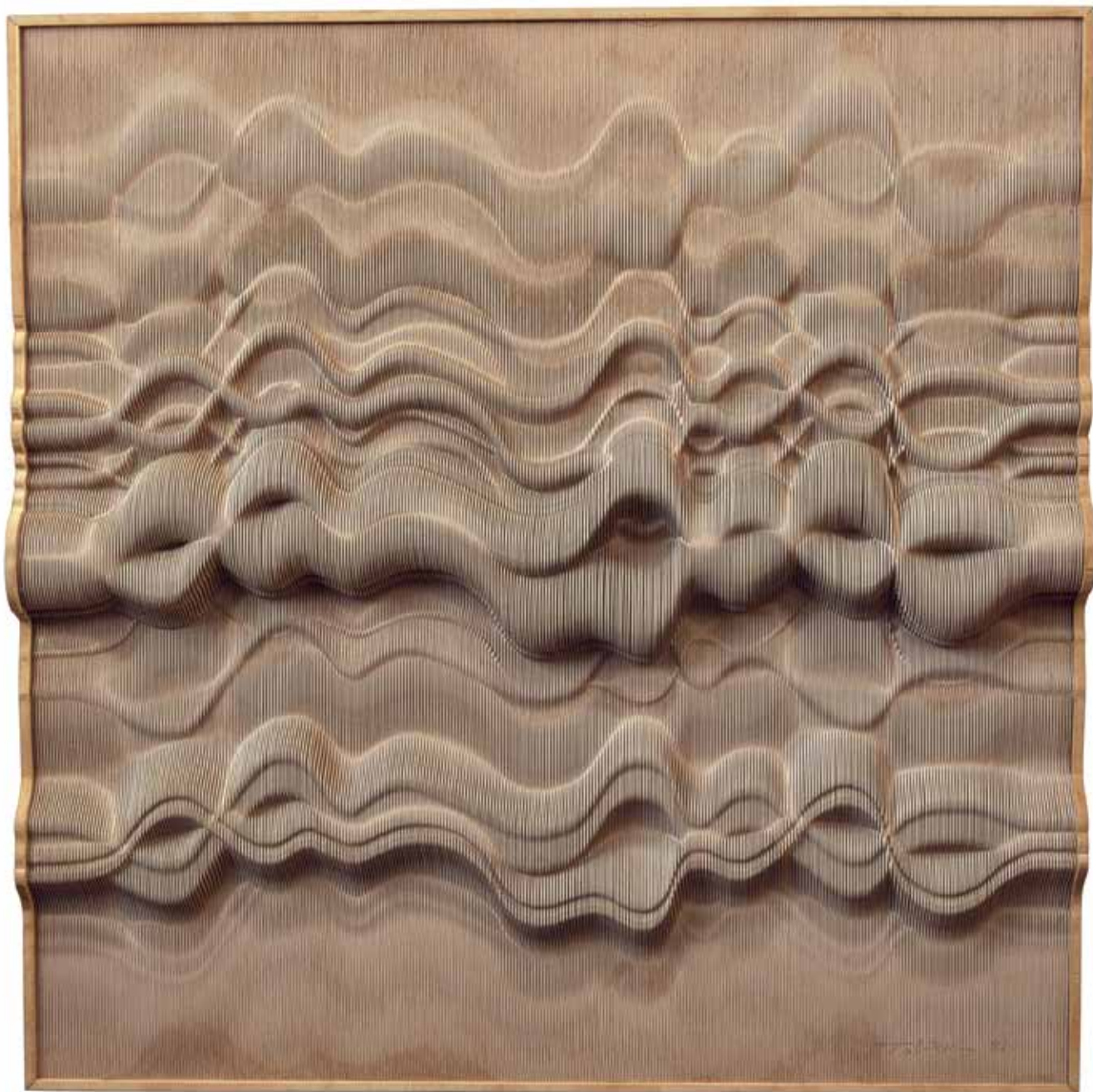


Convergência, 1970

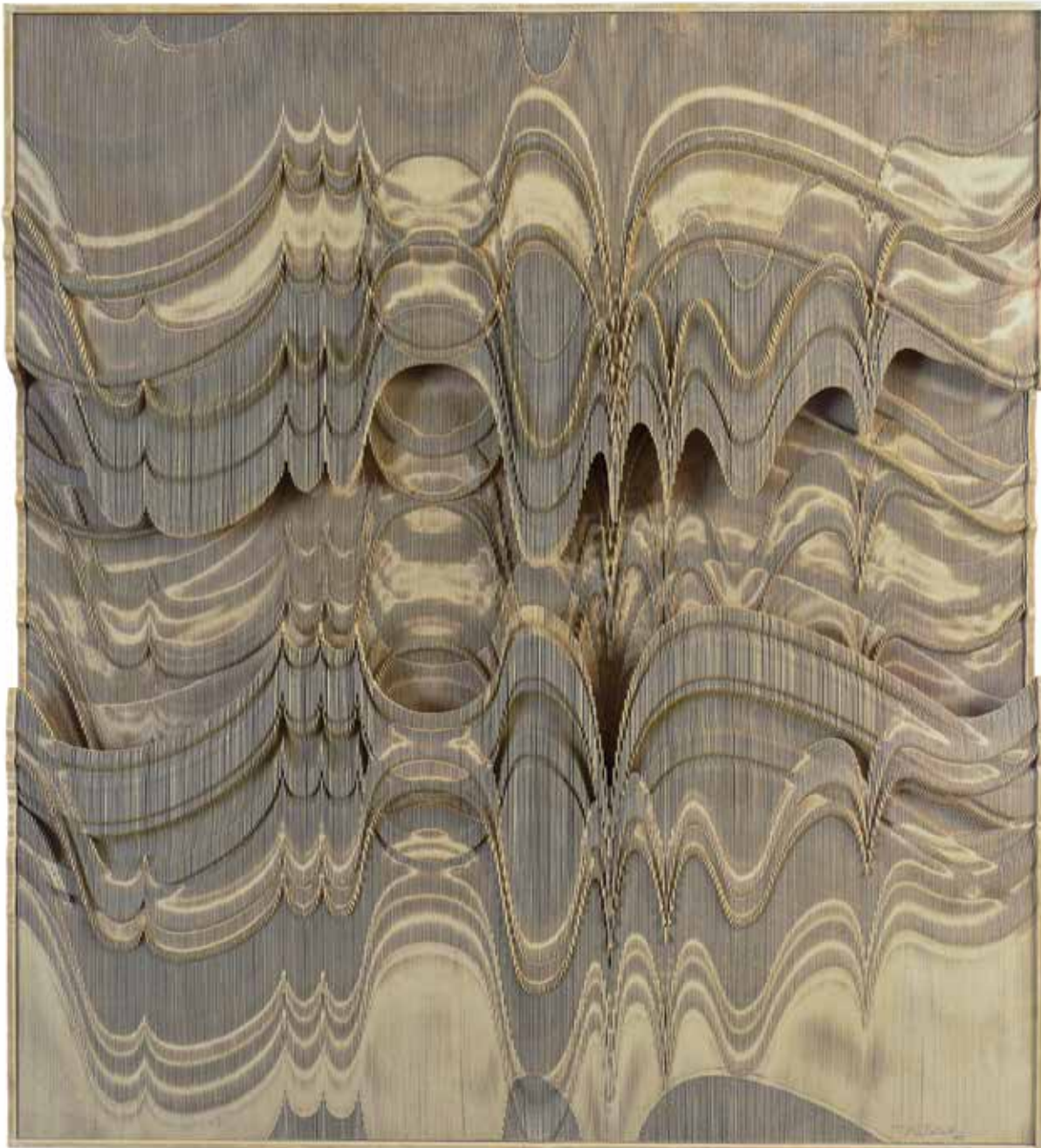
Madeira jacarandá / *Jacarandá wood*

39 x 33,4 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*



Sem título / *Untitled*, 1981
Cartão cortado / *Cut cardboard*
47 x 47 cm
Coleção do artista / *Collection of the artist*



Relevo progressivo, 1970

Cartão duplex / Duplex cardboard

150 x 100 cm

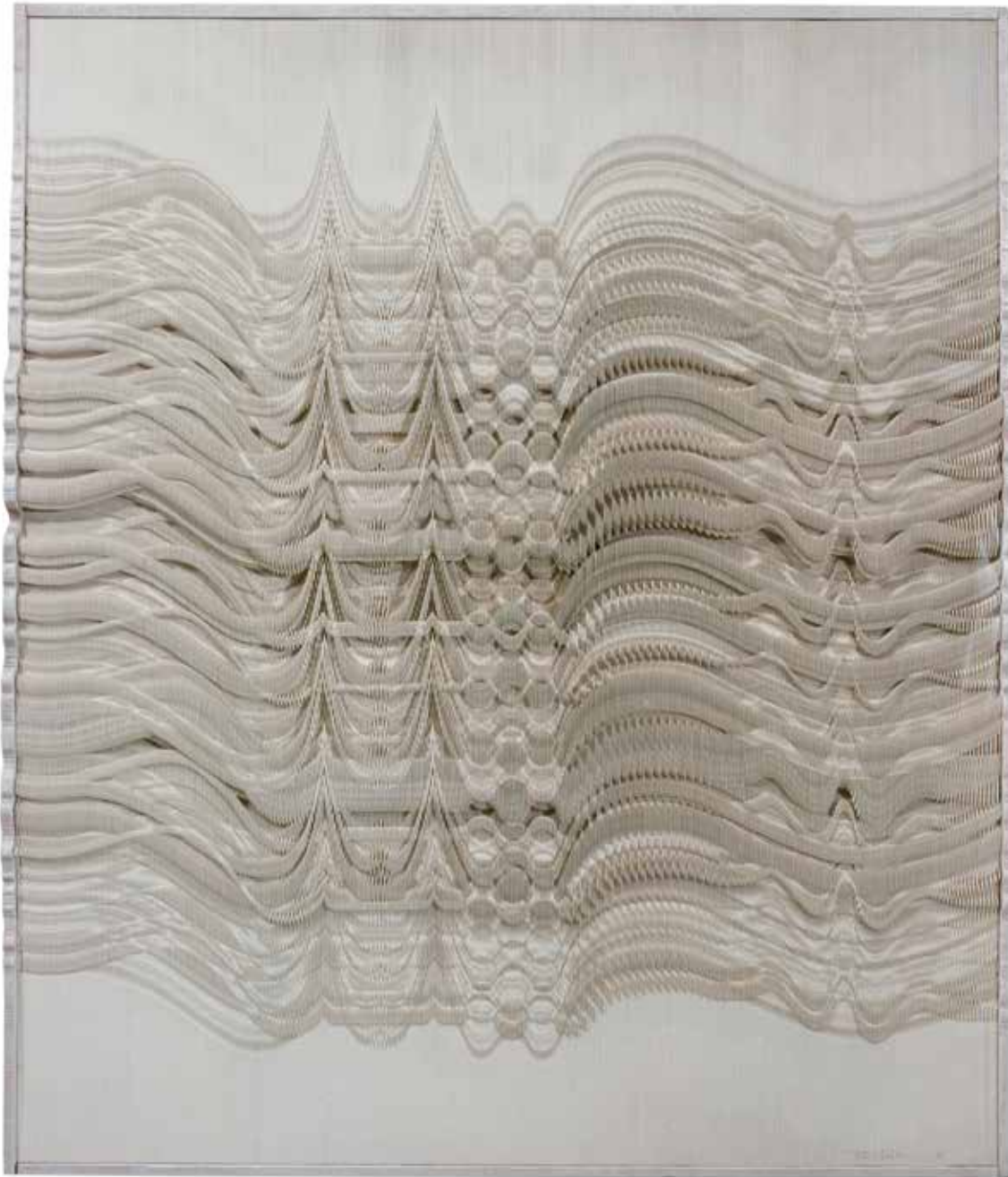
Coleção / Collection Anita e / and Leoncio Schwartz



Relevo progressivo Y-12, 1978
Cartão cortado / *Cut cardboard*
50,5 x 46 cm
Coleção do artista / *Collection of the artist*



Sem título / Untitled, 1970
Cartão cortado / *Cut cardboard*
26,5 x 19 cm
Coleção do artista / *Collection of the artist*



K-38, 1991/2003

Cartão duplex / *Duplex cardboard*

88 x 78 cm

Coleção / *Collection Marcia e / and Luiz Chrysostomo*

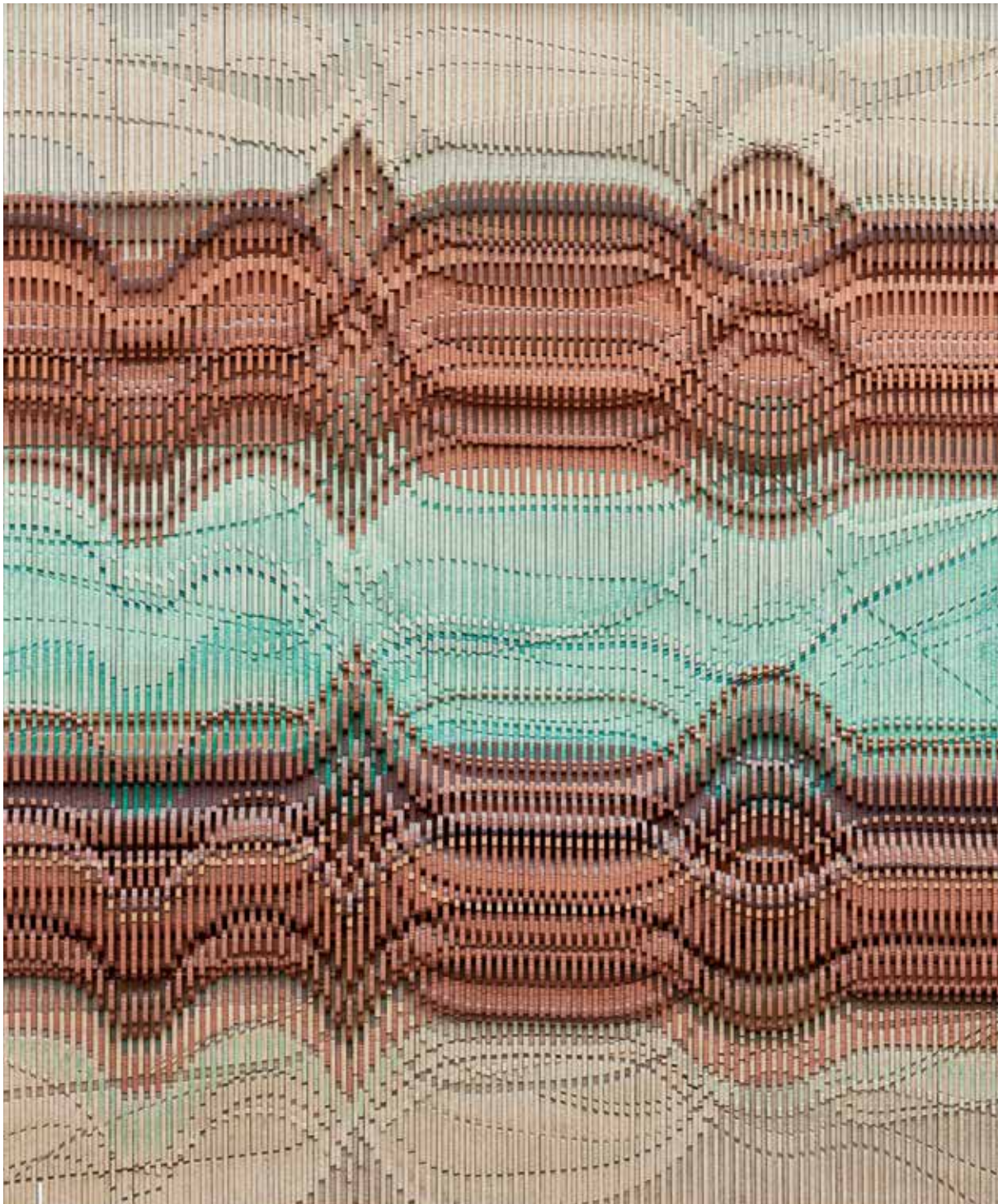


Sem título / Untitled, 1979

Metal cortado / *Cut metal*

35,3 x 19,2 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*

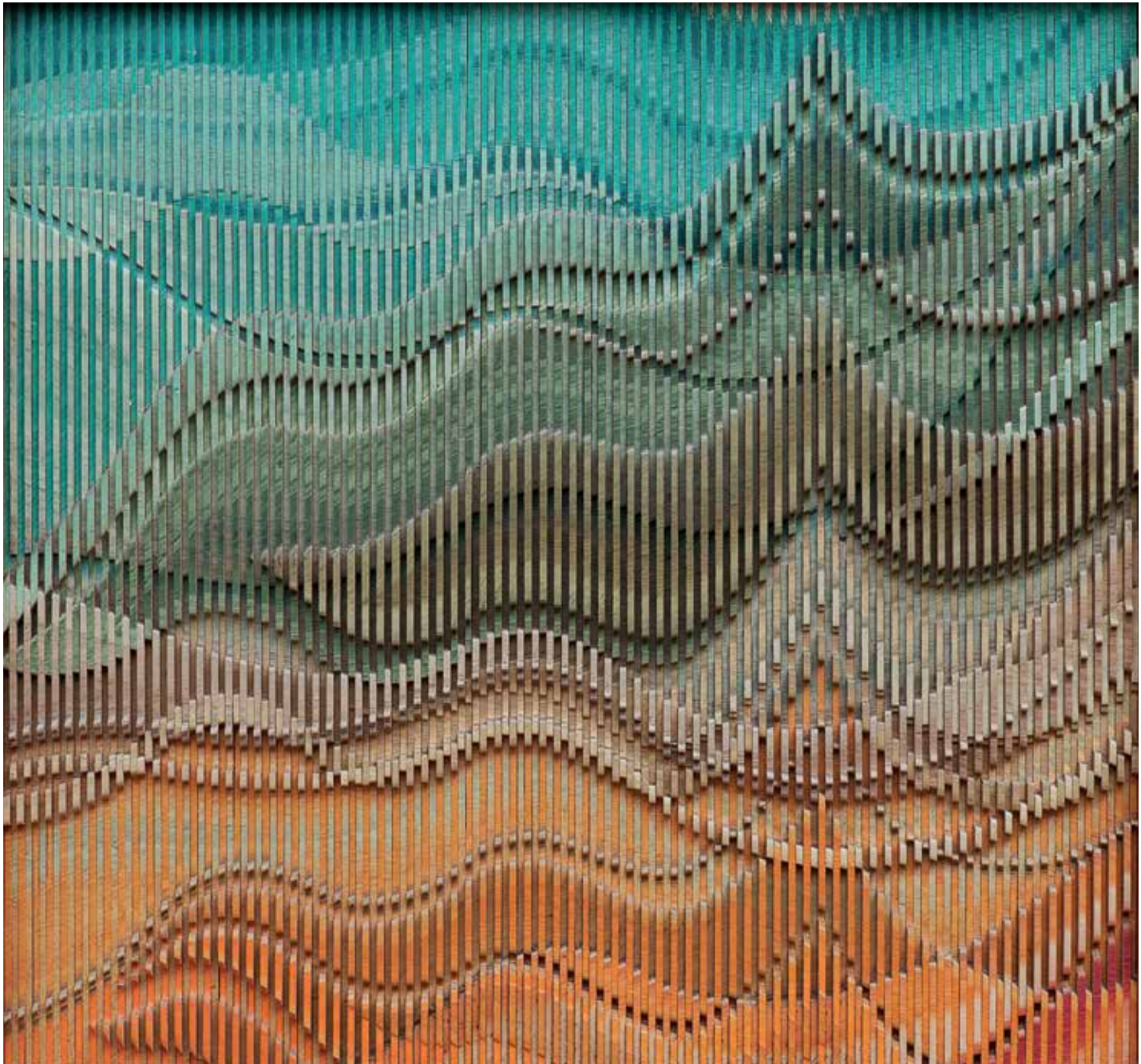


Sem título / Untitled, 1978

Óleo sobre ripas de madeira / *Oil on wooden slats*

54 x 45 cm

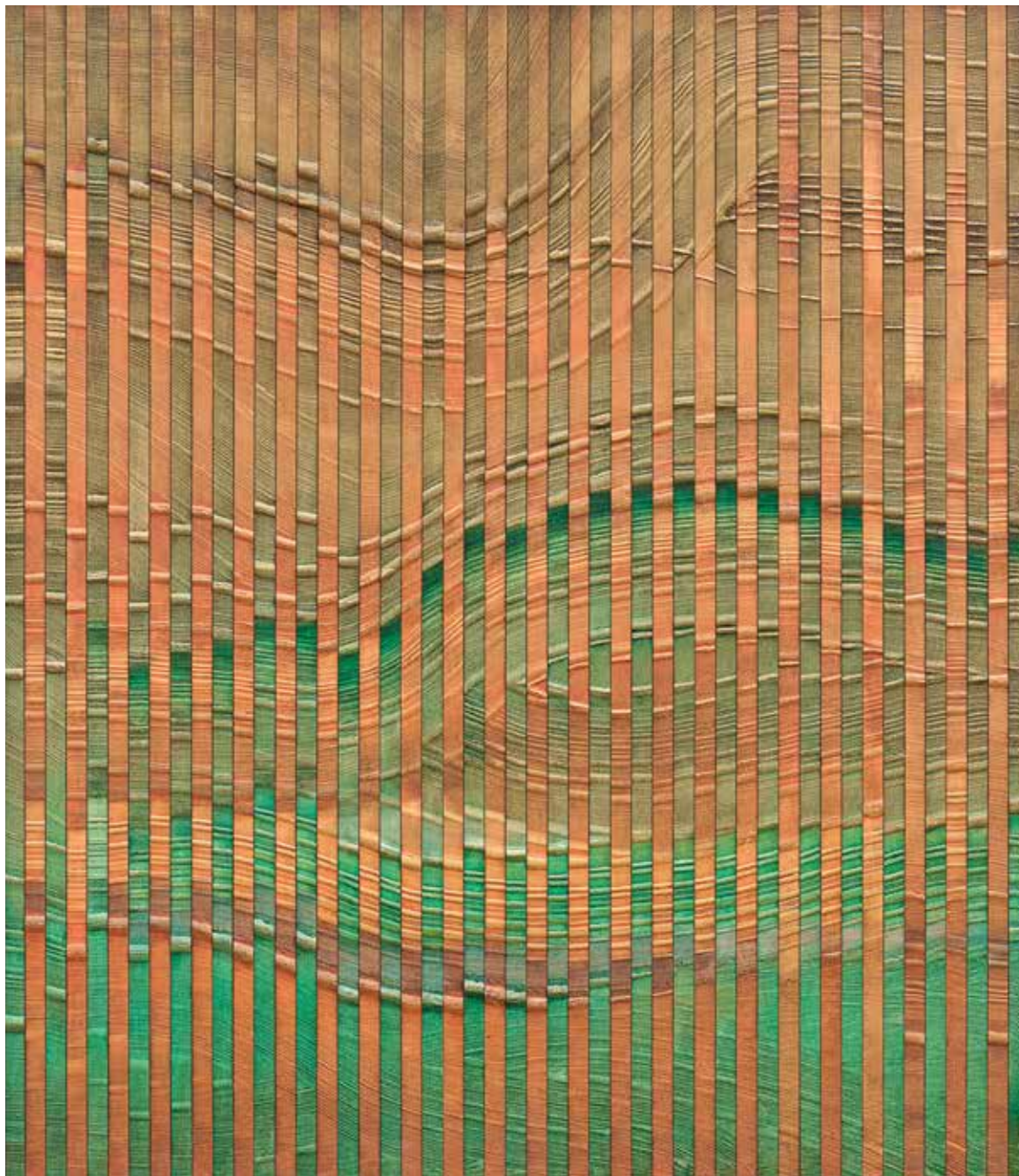
Coleção do artista / *Collection of the artist*



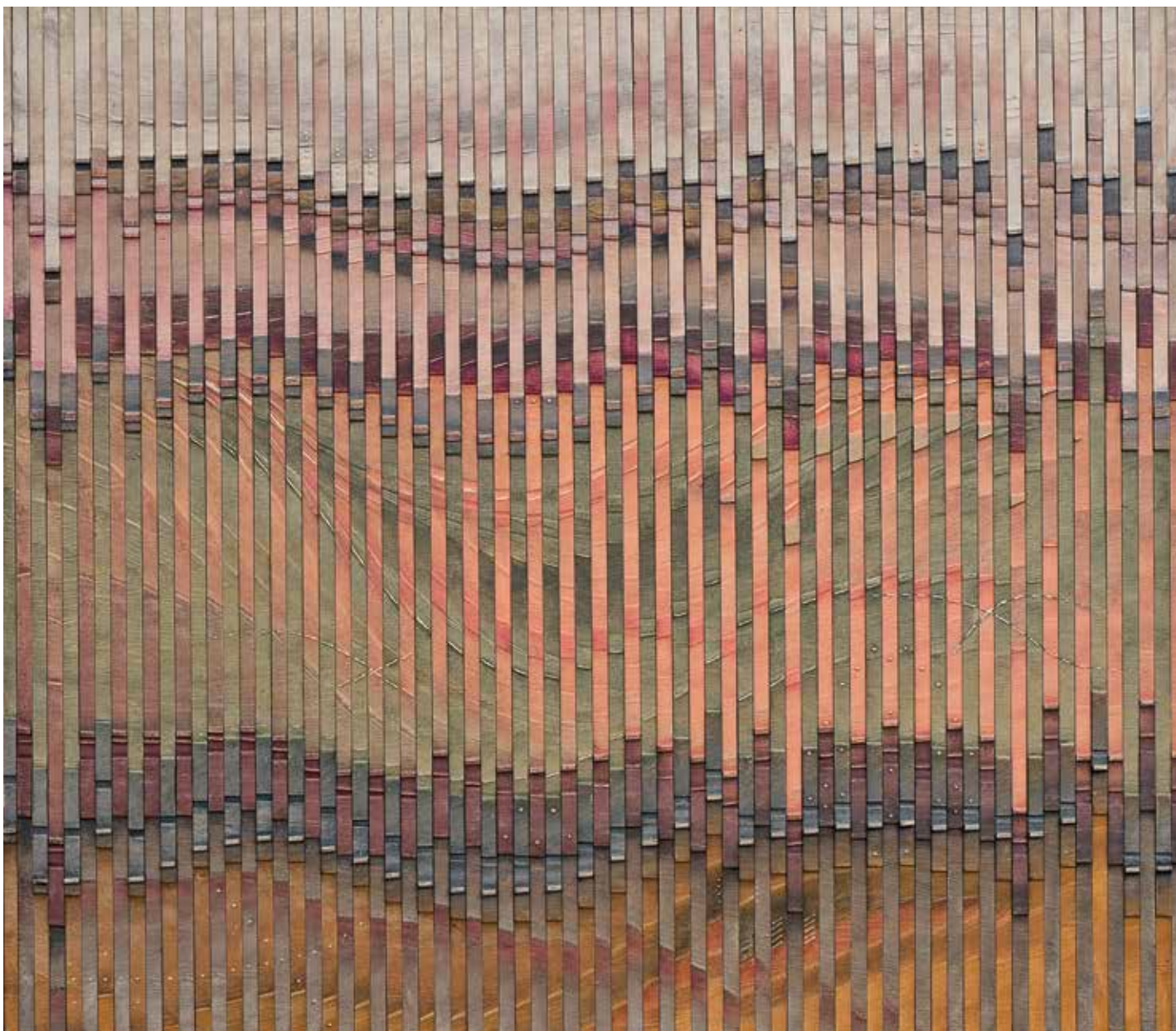
Sem título / *Untitled*, 1978

Óleo sobre ripas de madeira / *Oil on wooden slats*
43,7 x 46 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*



Sem título / *Untitled*, 1978
Óleo sobre ripas de madeira / *Oil on wooden slats*
52,5 x 45,5 cm
Coleção do artista / *Collection of the artist*



Sem título / *Untitled*, 1992

Óleo sobre ripas de madeira / *Oil on wooden slats*
67 x 76,5 cm

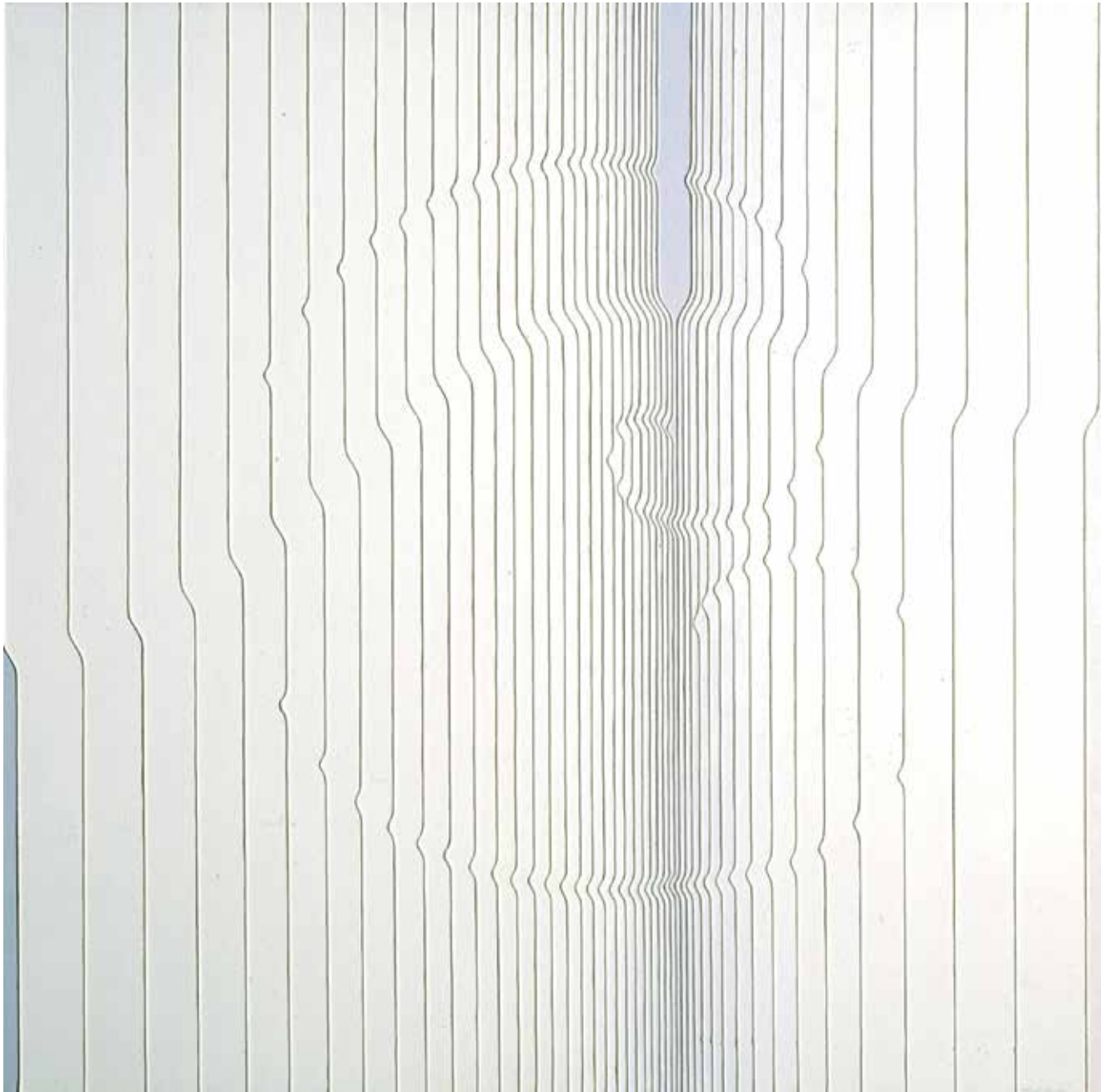
Coleção do artista / *Collection of the artist*



Sem título / *Untitled*, 1984

Acrílica e corda sobre tela / *Acrylic and cord on canvas*
70,5 x 90,2 cm

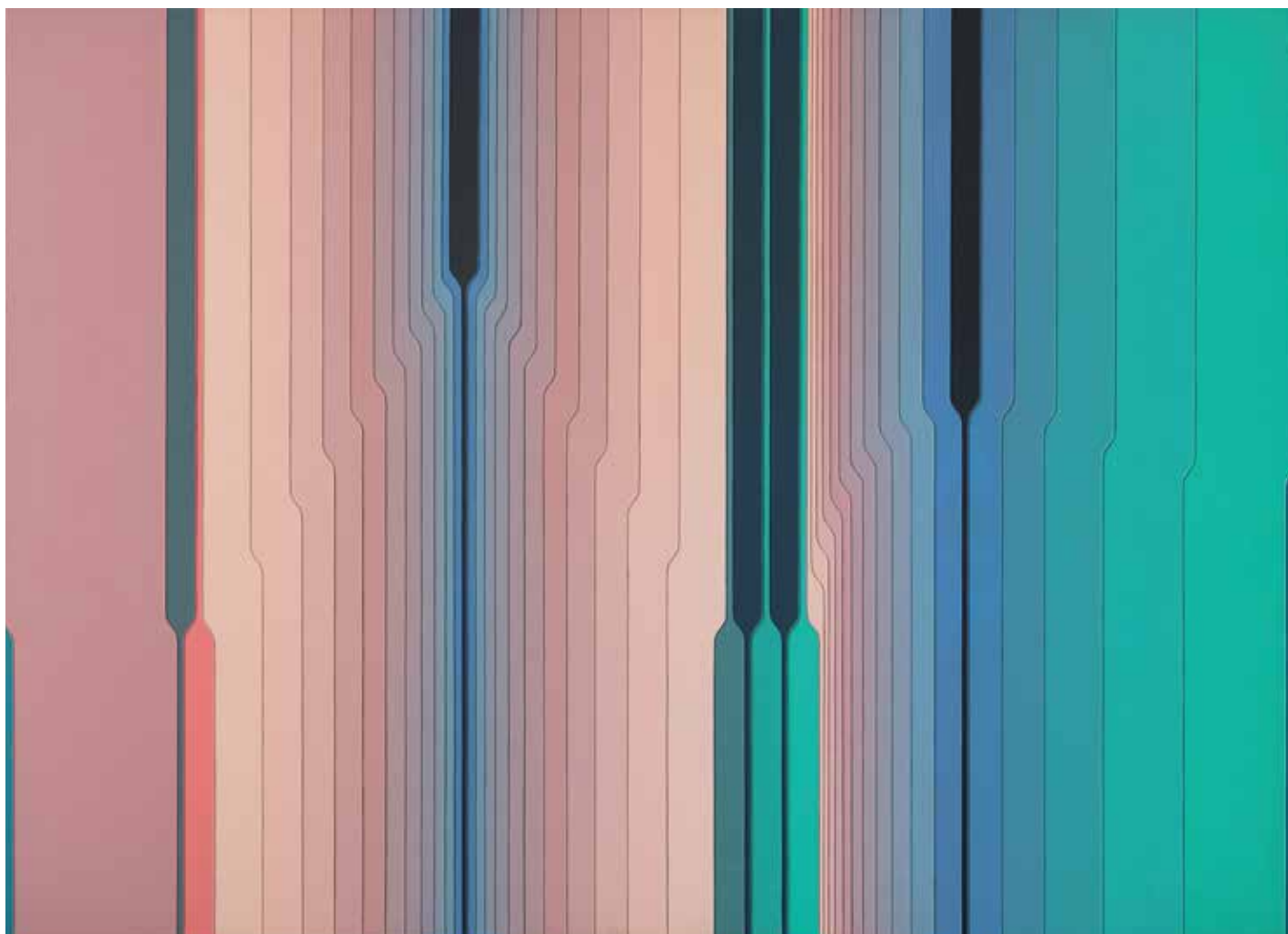
Coleção do artista / *Collection of the artist*



Progressão K-40, 1986

Corda e acrílica sobre tela / *String and acrylic on canvas*
100 x 100 cm

Coleção / *Collection* Museu de Arte Moderna de São Paulo,
Prêmio / *Prize* Crefisul S.A. - Panorama 1986

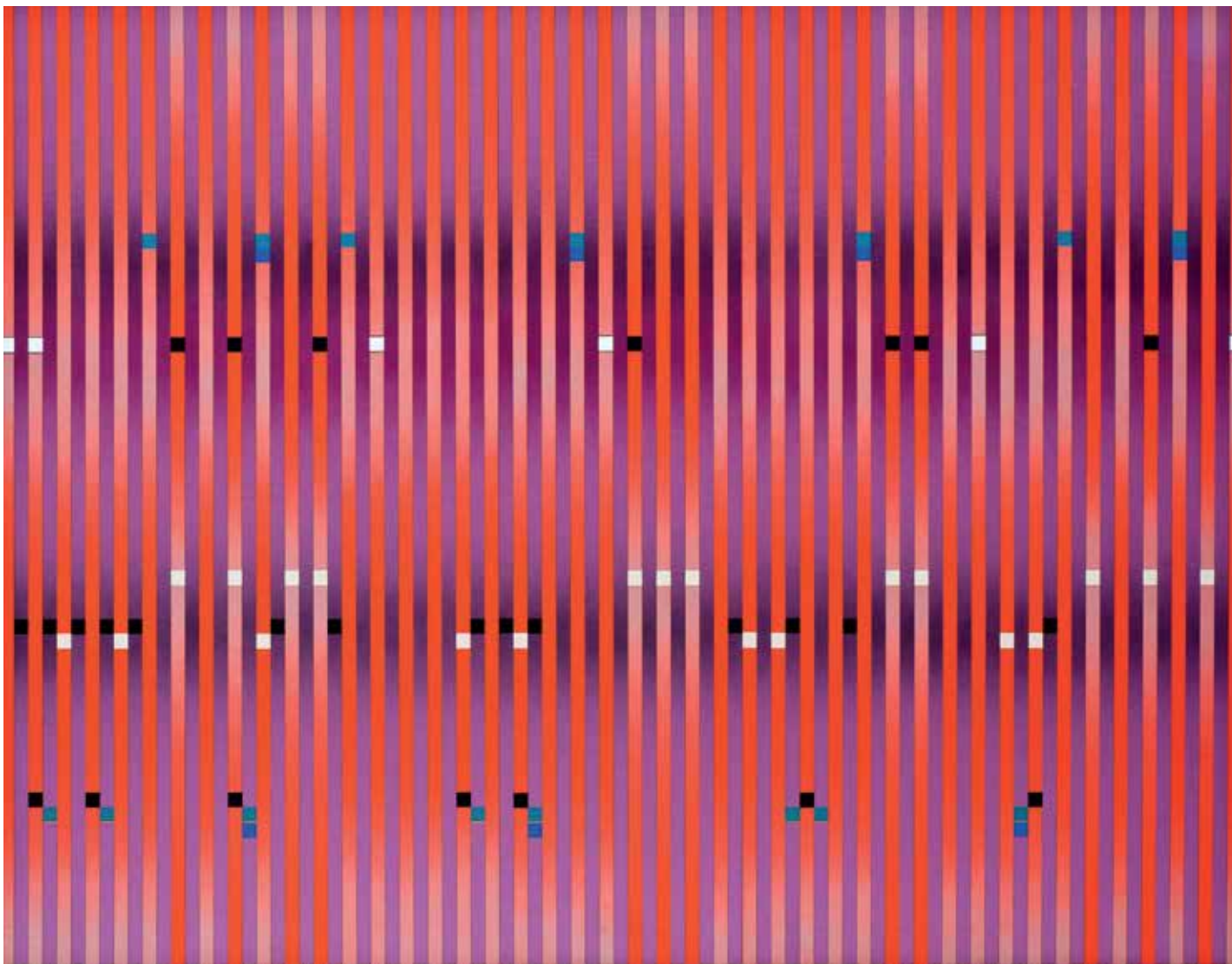


Progressão KA-040, 1988/1990

Acrílica sobre tela / *Acrylic on canvas*

130 x 180 cm

Coleção / *Collection Renata e / and Alexandre Roesler*

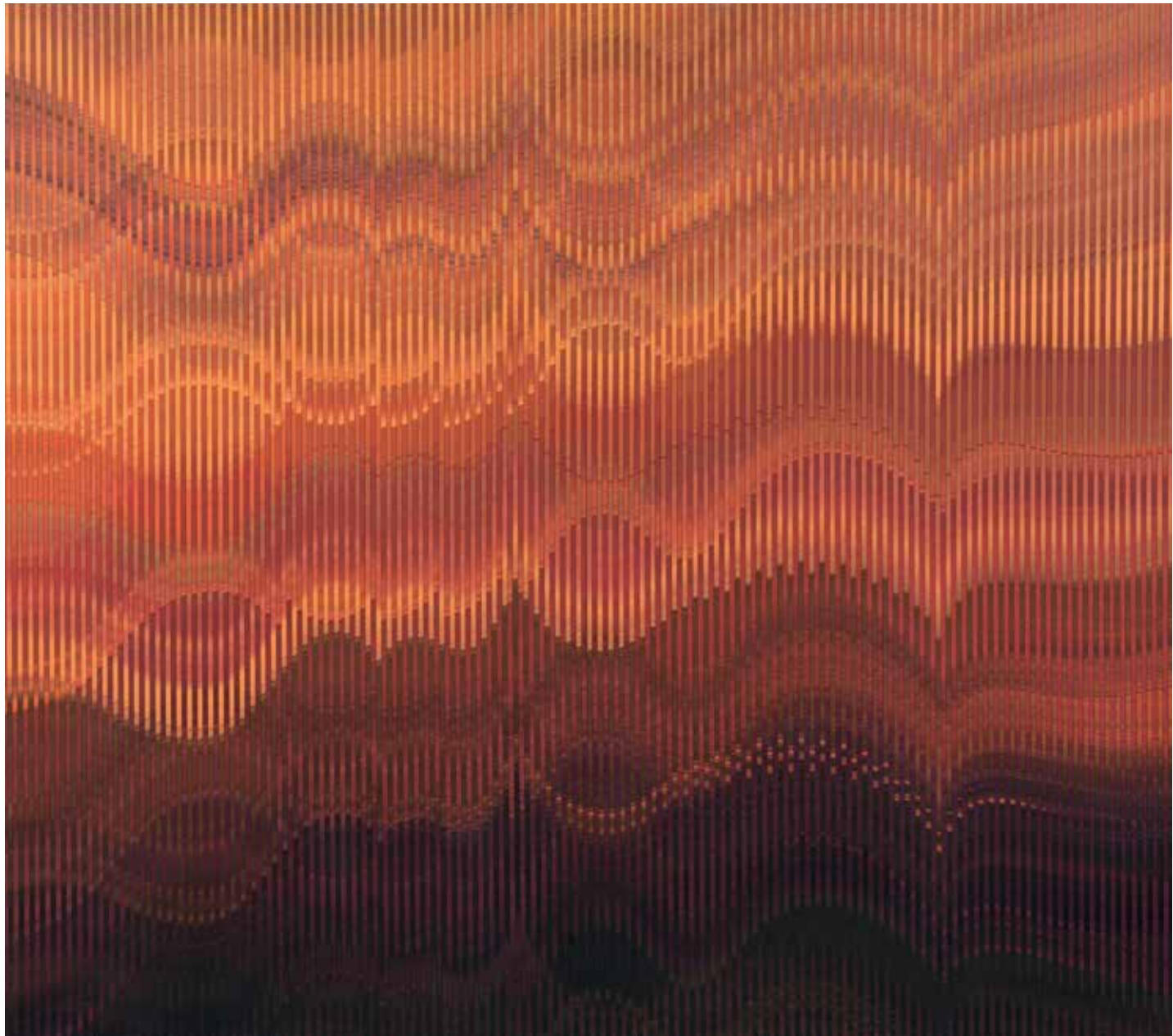


T-21, 2004

Acrílica sobre ripas de tela / *Acrylic on strips of canvas*

120 x 154,5 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*

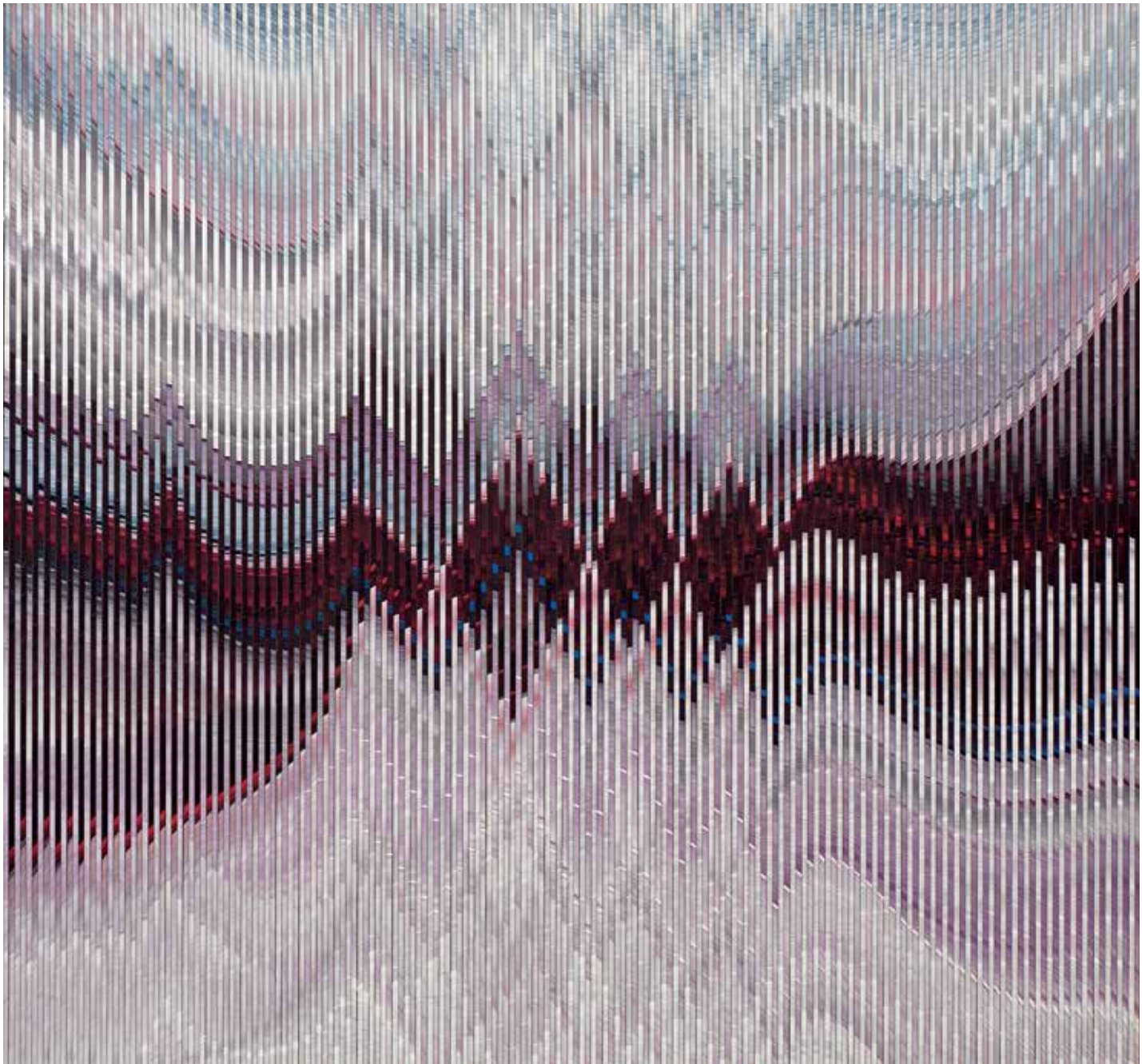


W-222, 2008

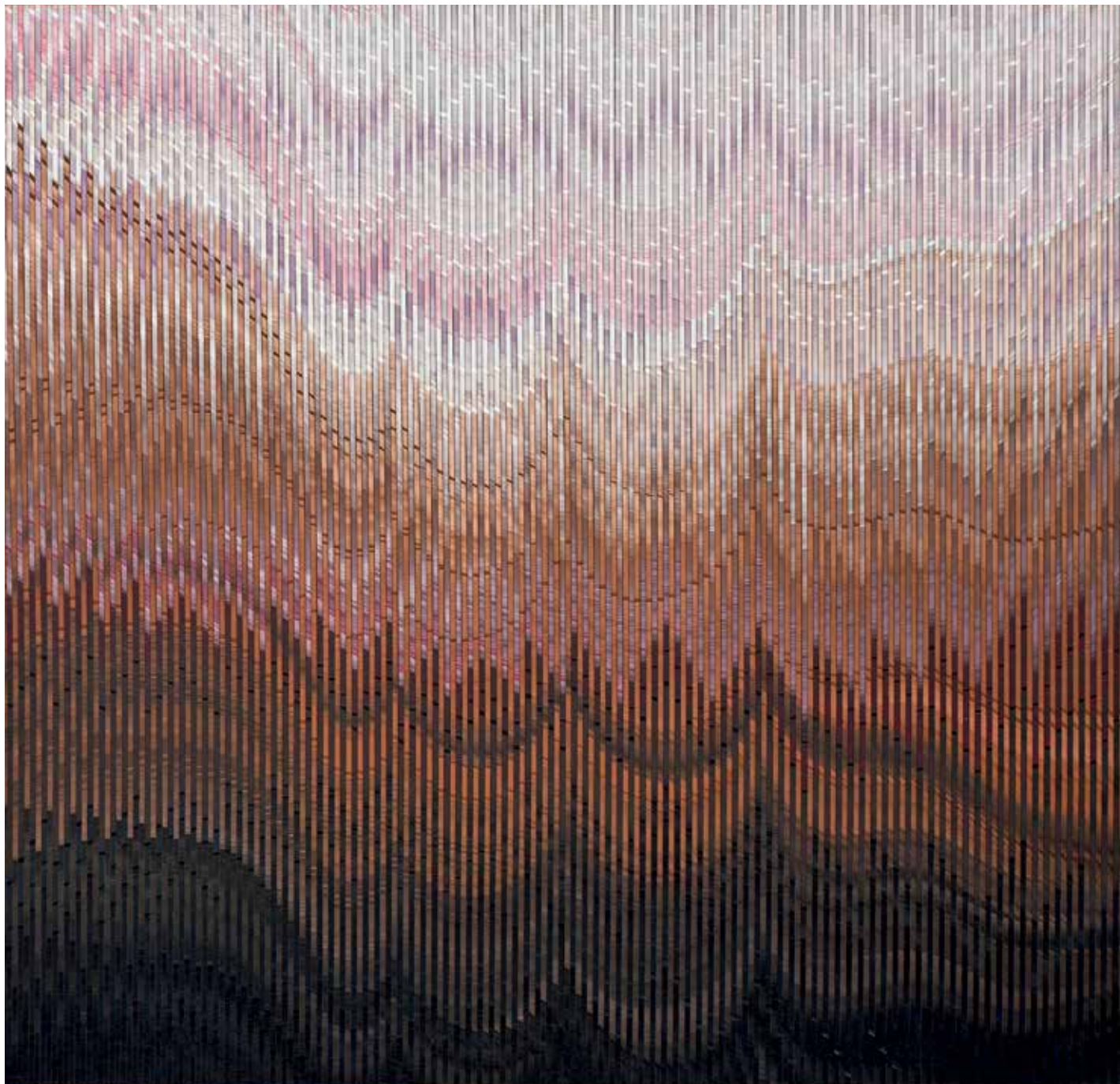
Acrílica sobre madeira / *Acrylic on wood*

108,5 x 122,5 cm

Coleção / *Collection* Banco Itaú, São Paulo, SP



W-141, 2006
Acrílico sobre madeira / *Acrylic on wood*
101 x 106,7 cm
Coleção do artista / *Collection of the artist*



W-140, 2006

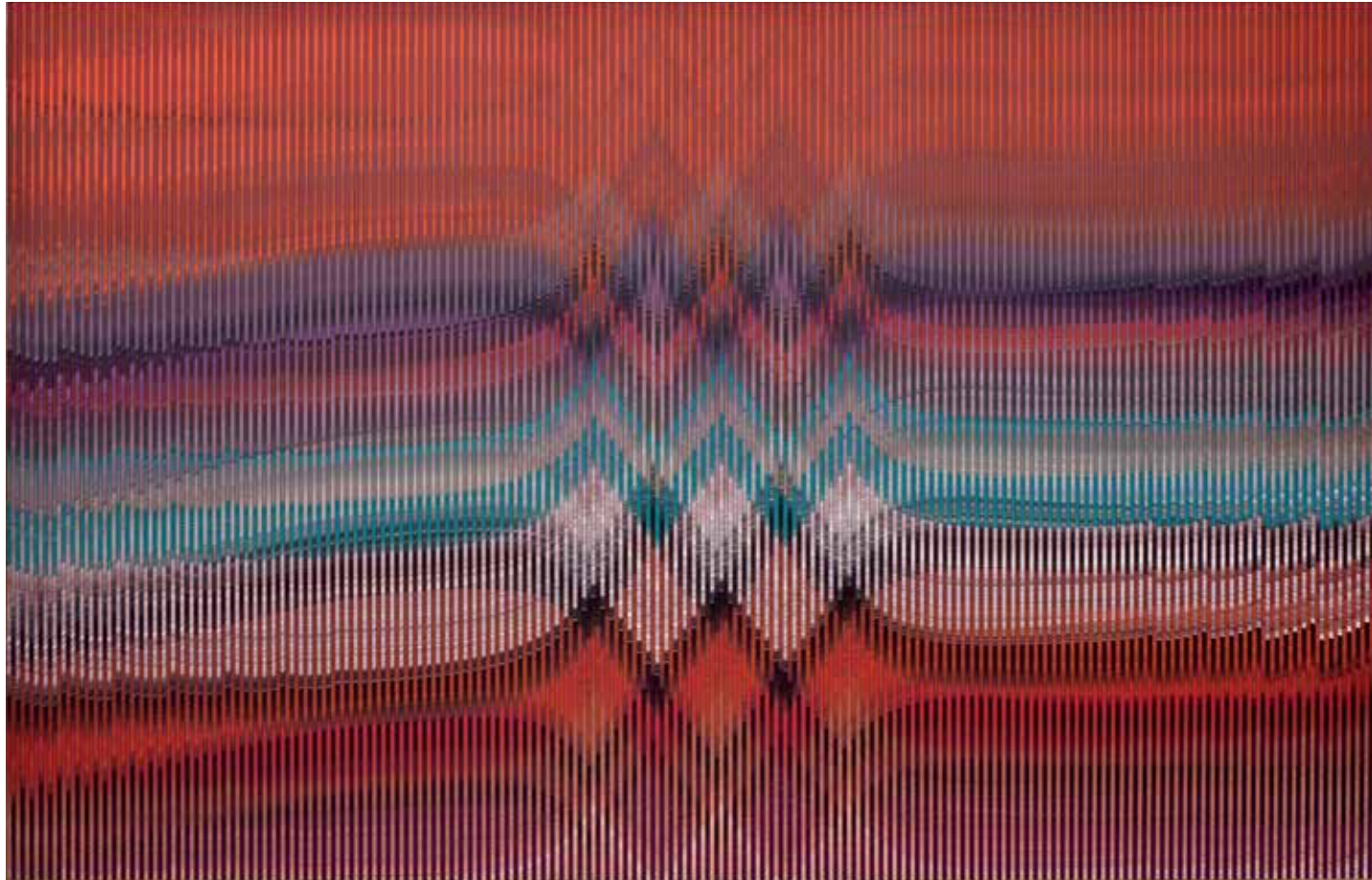
Acrílica sobre madeira / *Acrylic on wood*

102,2 x 105,8 cm

Coleção do artista / *Collection of the artist*



W-282, 2009
Acrílico sobre madeira / *Acrylic on wood*
103,5 x 153 cm
Coleção do artista / *Collection of the artist*



W-432, 2012
Acrílica sobre madeira / *Acrylic on wood*
109,2 x 170,1 cm
Coleção do artista / *Collection of the artist*



CRONOLOGIA

1928

Nasce em Natal, Rio Grande do Norte, onde reside até 1932, quando se transfere para Tel-Aviv (Palestina, hoje a segunda maior cidade de Israel). Sua família atua em diferentes ramos comerciais, da fabricação de móveis e azulejos à produção de açúcar.

1932-1947

Realiza os estudos primários e secundários.

Faz curso de especialização em motores de explosão na Escola Montefiore, em Tel-Aviv.

Ao mesmo tempo, frequenta o ateliê livre de arte do Instituto Municipal de Arte. Estuda pintura, desenho, história da arte e estética. Pinta, nesse período, paisagens, naturezas-mortas, retratos e autorretratos.

1947

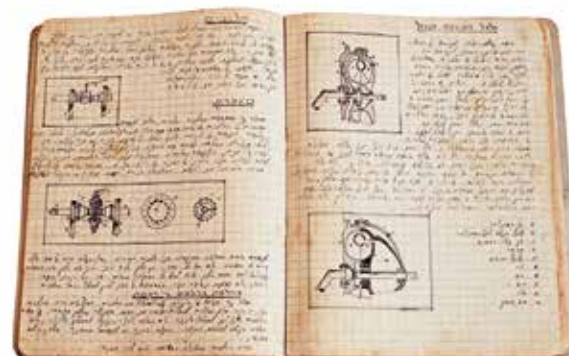
Retorna ao Brasil e passa a residir no Rio de Janeiro. Um tio cede-lhe o quarto de serviço de sua residência, onde monta seu ateliê.

1948

Conhece o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), de quem passa a receber grande influência teórica sobre arte e estética.

Levado por Almir Mavignier, orientador do ateliê de pintura, conhece e passa a atuar como colaborador na Seção de Terapêutica Ocupacional do Hospital Psiquiátrico Pedro II, dirigida pela dra. Nise da Silveira.

Participa da coletiva, com pinturas figurativas, da divisão moderna do Salão Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Também participa de outras duas edições, em 1949 e 1960.



Na página esquerda, o artista em seu ateliê com o primeiro *Aparelho cinemático*, de 1951 / On facing page, the artist in his studio with the first *Aparelho cinemático*, from 1951.

Acima, caderno do curso de automecânica da escola técnica Montefiore, em Tel-Aviv, que Palatnik frequentou entre 1941 e 1945. Arquivo do artista / Above, notebook from the course in automechanics at the Montefiore Technical School, in Tel Aviv, that Palatnik attended from 1941 to 1945. Artist's archive.

1949-1950

Impactado pelas imagens e linguagens produzidas no Hospital Psiquiátrico por Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Carlos Pertuis e Fernando Diniz, entre outros, abandona a pintura.

Com Mário Pedrosa, ao estudar psicologia da forma, *Gestalt* e cibernética, chega à “conclusão que o artista não deve ser condenado a fazer exclusivamente pintura, escultura, desenho ou gravura”.¹ Inicia então pesquisa no campo da luz e do movimento, fabricando/criando os dois primeiros *Aparelhos cinecromáticos* e tornando-se um dos pioneiros da arte cinética no mundo.

1951

Dedica-se à solução de problemas técnicos industriais.

Desenvolve processos de controle visual e automático em indústrias.

Inventa várias máquinas e dispositivos de uso industrial e obtém patentes.

Participa da 1ª Bienal de São Paulo com seu *Aparelho cinecromático Azul e roxo em primeiro movimento* e recebe menção honrosa do júri internacional pelo trabalho. O meio artístico tem grande dificuldade em classificar sua obra, “porque não era pintura, nem escultura”.

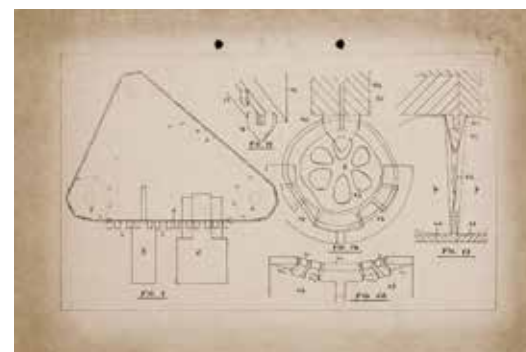
1953

Participa da 2ª Bienal de São Paulo.

O *Aparelho cinecromático* ocupa o espaço entre os pilotis do edifício do Ministério da Educação e Cultura, onde estava localizado temporariamente o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em mostra do acervo do MAM.

Casa-se com Léa Mehlinsky.

Apresenta trabalhos na 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis (RJ).



O artista demonstrando o corte no fruto de babaçu realizado pela máquina criada por ele para essa finalidade. Mais abaixo, projeto da invenção. Arquivo do artista / *The artist demonstrating the cut in the babaçu coconut husk made by the machine he created for this purpose. Further below, the design for the invention. Artist's archive.*

¹ Manuscrito do artista.

Carta da presidência da 1ª Bienal de São Paulo cumprimentando o artista pela participação na mostra. Arquivo do artista / Letter from the presidency of the Bienal de São Paulo complimenting the artist on his participation in the show. Artist's archive.

1ª BIENAL
MUSEU DE ARTE MODERNA
DE S. PAULO

RUA 7 DE ABRIL, 230 — CAIXA POSTAL 7517 — SÃO PAULO — BRASIL

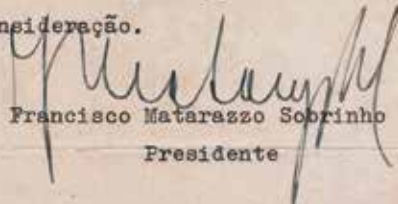
São Paulo, 20 de dezembro de 1951

Ilmo. Sr.
Aarão Palatnik
São Paulo

Prezado Senhor,

Com a presente, temos a satisfação de levar a seu conhecimento que o Juri de Premiação da I Bienal de São Paulo, tendo oportunidade de apreciar a peça exposta por V.S., "considerou-a uma importante manifestação da arte moderna e digna de figurar no Museu de Arte Moderna de São Paulo".

Valemo-nos da oportunidade para apresentar a V.S. nossos protestos de estima e consideração.


Francisco Matarazzo Sobrinho
Presidente

OSF/osf

Desenvolve pesquisas tanto no campo da pintura, de caráter abstrato-geométrico, quanto no do *design* de móveis.

Passa a realizar obras com tinta sintética sobre vidro.

1954

Cria, com seu irmão Aminadav, a fábrica de móveis modernos Arte Viva, que funciona durante 10 anos.

Integra o Grupo Frente, no Rio de Janeiro.

1955

Participa da 3ª Bienal de São Paulo e da 2ª Mostra do Grupo Frente, no MAM-RJ. Apresenta móveis geométricos que estava desenvolvendo em madeira e vidro.

Participa da *Exposition Collective des Artistes Brésiliens*, em Paris (França).

1956-1958

Expõe nas duas últimas mostras do grupo Frente, em Resende e Volta Redonda (RJ).

Participa da 4ª Bienal de São Paulo.

1959

Participa da 5ª Bienal de São Paulo.

Em 10 anos o artista produz mais de vinte *Aparelhos cinecromáticos*, introduzindo ao longo do tempo diversas modificações técnicas. Cria trabalhos baseados na exploração das possibilidades estéticas dos campos magnéticos, demandando a participação lúdica do espectador em alguns casos.

Participa das mostras coletivas internacionais *Moderne Kunst Brésiliens*, em Munique (Alemanha), e *Brasilianischer Künstler*, na Akademie der Bildenden Künste de Viena (Áustria).



Na residência de Mário Pedrosa, Rio de Janeiro, 1953.
Da esquerda para a direita: Geraldo de Barros, Abraham Palatnik, Mário Pedrosa, Lidy Pratt, Tomás Maldonado, Almir Mavignier e Ivan Serpa. Arquivo do artista / In Mário Pedrosa's residence, Rio de Janeiro, 1953. From left to right: Geraldo de Barros, Abraham Palatnik, Mário Pedrosa, Lidy Pratt, Tomás Maldonado, Almir Mavignier and Ivan Serpa. Artist's archive.

1960

Realiza exposição individual no MAM-RJ.

Participa do 1º Salão de Artes Plásticas da Galeria do Ibeu e do 9º Salão Nacional de Arte Moderna, ambos no Rio de Janeiro.

Participa, na Alemanha, da coletiva *Brasilianische Kunst der Gegenwart*, no Museu Morsbroich.

Durante essa década desenvolve a série intitulada *Relevos progressivos*.

1961

Participa da 6ª Bienal de São Paulo.

1963

Cria um jogo de percepção para os filhos, o *Quadrado perfeito*, e obtém o *copyright* para sua invenção.

1964

Dá início aos *Objetos cinéticos*, um desdobramento dos *Aparelhos cinecromáticos*. Participa da 32ª Bienal de Veneza, e a partir de então passa a expor frequentemente no circuito internacional de arte.

Realiza exposições individuais na Galerie Studio F, na cidade alemã de Ulm, e no Hochschule Museum, em Saint Gallen (Suíça).

Participa da coletiva *Mouvement 2*, na Galerie Denise René (França).

1965

Participa da 8ª Bienal de São Paulo.

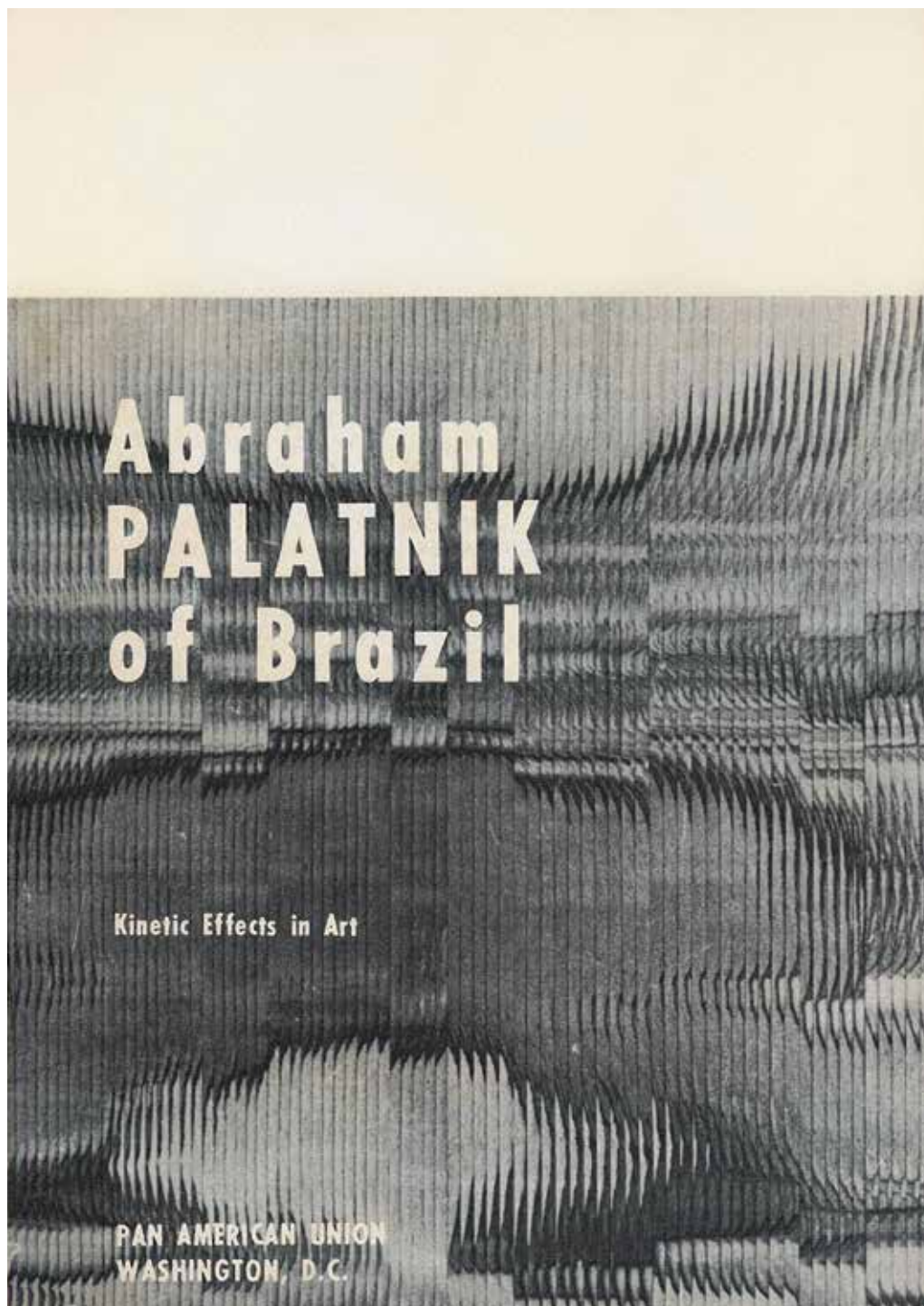
Realiza exposição individual na Petite Galerie (Rio de Janeiro), com seus *Cinecromáticos* e *Relevos progressivos*. Por essa exposição ganha o 1º Prêmio da Galeria Bonino.

Participa do 1º Salão de Artistas Jovens (MAM-RJ).



Ao lado da mulher, Léa Mehlinscky, na 2ª Mostra do Grupo Frente. Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, 1955. Arquivo do artista / Beside his wife, Léa Mehlinscky, at the 2nd Show of the Grupo Frente. Museu de Arte Moderna (MAM) of Rio de Janeiro, 1955. Artist's archive.

Material gráfico apresentado em sua primeira individual nos Estados Unidos, a exposição *Abraham Palatnik of Brazil*, realizada em Washington, em 1965 / *Graphic material presented at his first solo show in the United States, the exhibition Abraham Palatnik of Brazil, held in Washington, in 1965.*



Expõe em diversas coletivas internacionais, especialmente nos Estados Unidos e na Europa (Bélgica, Suíça, França e Inglaterra).

Realiza exposição individual na Howard Wise Gallery em Nova York.

Cria o *Objeto lúdico*, baseado em sua pesquisa com campos magnéticos.

1966

Recebe o 3º prêmio da 3ª Bienal de Córdoba (Argentina), com o aparelho cinemacromático denominado *Sequência visual S-81*.

Participa de exposição coletiva reunindo os melhores artistas brasileiros de 1965.

Realiza mostra individual na Casa do Brasil, em Roma (Itália). Participa também de diversas exposições coletivas fora do país, como a mostra *Kinetic Art*, no Museum of San Francisco (Estados Unidos).

1967-1968

Participa da 9ª Bienal de São Paulo.

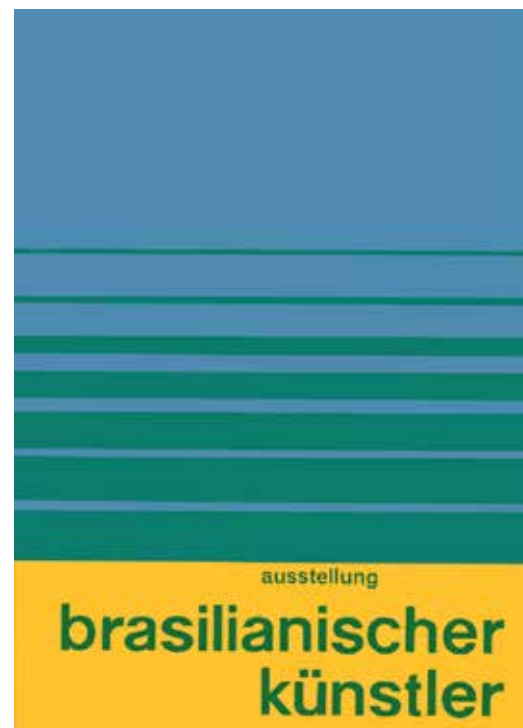
Participa de exposições coletivas resultantes de uma seleção entre artistas da 8ª Bienal de São Paulo, em diferentes cidades norte-americanas, como *Light Motion Space*, que circula por Chicago (Milwaukee Art Center) e Minneapolis (Walker Art Center).

1969

Participa da 10ª Bienal de São Paulo, ganhando o Prêmio Itamaraty de Aquisição.

1971

Inaugura mostra individual no Gabinete de Arte de Botafogo (Rio de Janeiro) com seus trabalhos em madeira, especialmente jacarandá, registrando seu cromatismo ao montar combinações ondulatórias.



Capa do catálogo da mostra coletiva *Brasilianische Kunst der Gegenwart*, realizada no Museu Morsbroich (Alemanha), em 1959 / *Catalog from the group show Brasilianische Kunst der Gegenwart*, held at Morsbroich Museum (Germany), in 1959.

Participa do 28º Salão Paranaense, em Curitiba, e do 1º Salão Luz e Movimento, no MAM-RJ.

1972-1977

Expõe nas coletivas *X Resumo de Arte do Jornal do Brasil*, no MAM-RJ, onde recebe o 1º prêmio; *50 anos de arte brasileira / Coleção Gilberto Chateaubriand*, na Galeria Ibeu (Rio de Janeiro); e *Arte Brasil Hoje — 50 anos depois*, na Galeria Collectio (São Paulo).

Realiza a série intitulada *Progressões*, com diferentes materiais e suportes.

1978-1979

Realiza exposição individual na Galeria Bonino (Rio de Janeiro), com relevos em poliéster.

Participa de coletiva *Projeto construtivo brasileiro em arte / 1950-1962* no MAM-RJ e, em seguida, na Pinacoteca do Estado de São Paulo; *Objeto na arte — Brasil Anos 60*, na Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), em São Paulo, e *Mostra de escultura lúdica* no MAM São Paulo.

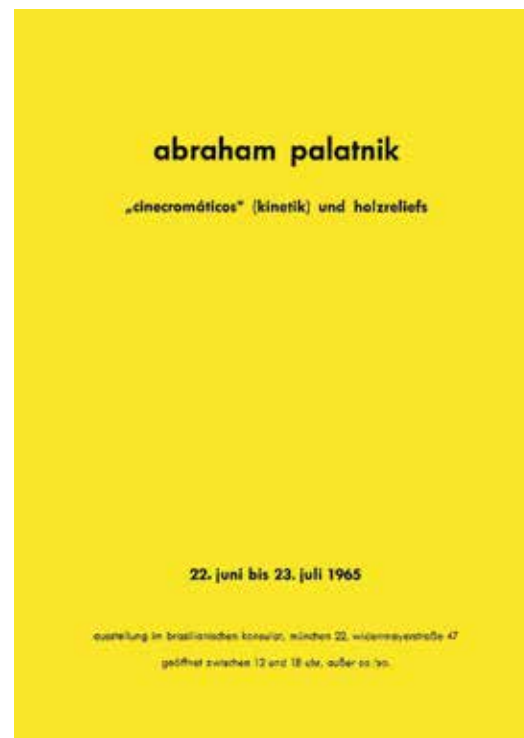
1980-1981

Participa da mostra coletiva *Homenagem a Mário Pedrosa*, na Galeria Jean Boghici, e realiza exposição individual na Galeria do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), ambas no Rio.

1982-1983

Participa da mostra-homenagem *Contemporaneidade / Mário Pedrosa*, no MAM-RJ.

Compõe a mostra *Arte Programmata e Cinetica — 1953-1963*, no Palazzo Reale, em Milão (Itália).



Catálogo de exposição individual apresentada em Munique (Alemanha) em 1965 / *Catalog of a solo show presented in Munich (Germany) in 1965.*

1984

Expõe seu trabalho em individual na Galeria Arte Aplicada, em São Paulo.

No Rio de Janeiro, participa das coletivas *Grupo Frente / 1954-1956* e *Madeira, matéria de arte* (MAM-RJ); em São Paulo, de *Geometria 84* (Galeria Paulo Figueiredo) e *Artistas plásticos judeus* (Faap).

1985

Realiza série de pinturas com barbante e tinta acrílica.

Participa das exposições coletivas *Pintura brasileira atuante*, no Espaço Cultural Petrobras, e *Galeria Ibeu 25 anos / 1960-1985*, ambas no Rio de Janeiro, e de *Geometria hoje*, no Museu de Arte de Belo Horizonte.

1986

Participa das mostras coletivas *JK e os anos 50*, na Galeria Investarte (Rio de Janeiro), e *Panorama da arte atual brasileira*, no MAM São Paulo, onde recebe o prêmio de aquisição.

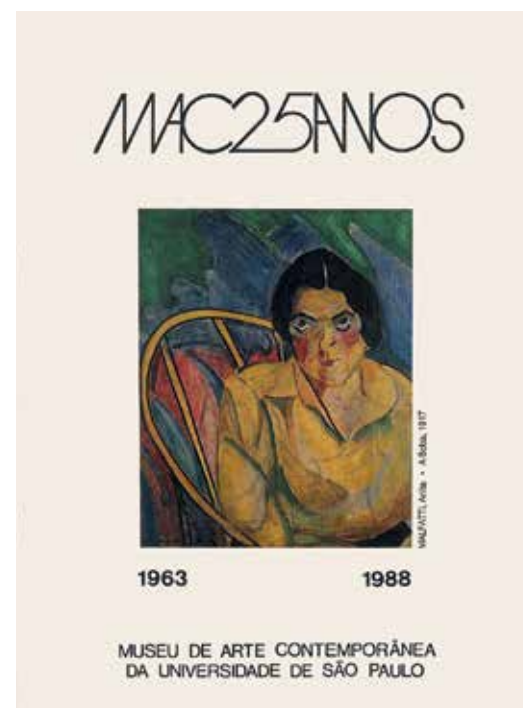
1987

Participa da coletiva *Modernidade — Art Brésilien du XXe Siècle*, no Musée d'Art Moderne, em Paris (França), também apresentada no MAM São Paulo em 1988.

No Brasil, participa das mostras *Ponte para o século XXI*, no Rio Design Center, e *Ao colecionador — homenagem a Gilberto Chateaubriand*, no MAM-RJ; e de *Abstracionismo geométrico e informal, projeto Arte Brasileira Contemporânea anos 50*, na Funarte (Rio de Janeiro) e na Faap, em São Paulo.

1988

Participa de algumas mostras coletivas no Rio de Janeiro: *Papéis no espaço*, na Galeria Aktuell, e *MAC 25 anos — aquisições recentes*, em Niterói.



Catálogo da mostra que em 1988 celebrou os 25 anos do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, da qual Palatnik foi um dos participantes / *Catalog of the show held in 1988 to celebrate the 25th anniversary of the Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, in which Palatnik participated.*

Participa do concurso *Uma escultura para o mar de Angra*, promovido pela Secretaria de Turismo do Estado do Rio de Janeiro. O protótipo que desenvolveu, denominado *Cracol*, foi exposto na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro).

1989

Realiza exposição individual no Shopping Cassino Atlântico (Rio de Janeiro) e participa de algumas exposições coletivas, como *Nossos anos 80*, na Casa de Cultura Laura Alvim, e *Viva França*, na Galeria GB Arte, ambas no Rio de Janeiro. Também integra a mostra *Os ritmos e as formas — arte brasileira contemporânea*, no Museu Charlottenborg (Dinamarca), realizada em seguida no Sesc São Paulo.

1991-1993

Participa da coletiva *Mário Pedrosa, arte, revolução, reflexão*, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro.

Expõe nas mostras coletivas *Direitos humanos — pintando a solução*, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro, e *Panorama da arte brasileira*, no MAM São Paulo.

1994

Participa de exposição retrospectiva e comemorativa dos 40 anos do Grupo Frente, na Galeria Ibeu (Rio de Janeiro). No Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro, compõe a mostra-homenagem *Amigos de Moriconi, o mestre da luz*.

1996

Participa de duas mostras na França: *Chimères polymériques ou la matière plastique dans l'art du XXe siècle* (Quimeras poliméricas ou o plástico na arte do século XX), no Musée d'Art Moderne de Nice, e *Lumière et mouvement*, na Galerie Denise René (Paris).



O artista em homenagem realizada durante a 1ª Mostra de Arte Moderna do Ibeu, no Rio de Janeiro, em 1994. Na ocasião, recebeu uma placa de prata entregue pelos demais participantes. Arquivo do artista / The artist at an homage held during the 1st Mostra de Arte Moderna do Ibeu, in Rio de Janeiro, in 1994. On that occasion, the artist received a silver plaque given to him by the other participants. Artist's archive.

No Brasil, participa de *Tendências construtivas no acervo do MAC-USP* no Museu de Arte Contemporânea da USP (São Paulo) e no CCBB (Rio de Janeiro), e da *Mostra inaugural*, no Mercado de Arte e Cultura Silvia Curti (São Paulo).

1997

Participa da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Homenageado no Salão de Artes Plásticas, em Natal.

Integra a mostra *Tridimensionalidade*, no Instituto Itaú Cultural (São Paulo).

1998

Participa de diversas exposições coletivas, como as do MAM São Paulo e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro.

Exposição individual *Retrospectiva 1942*, no Instituto Itaú Cultural (São Paulo).

1999

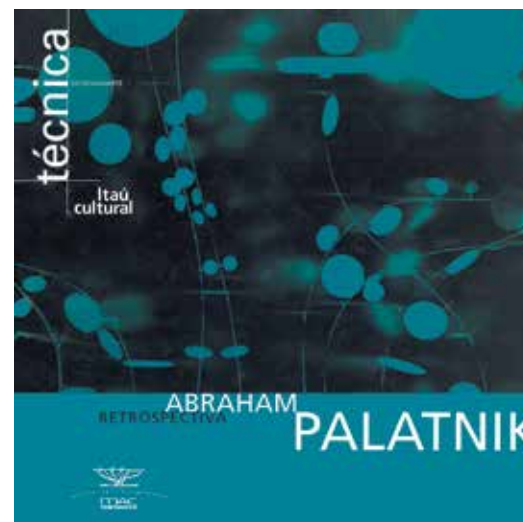
Realiza retrospectiva no MAC Niterói intitulada *Cotidiano, arte, técnica*, sob curadoria de Frederico Morais.

Participa também das exposições *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolfo Leirner*, no MAM-RJ, e *Arte e tecnologia*, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro; na França, *Art Constructif, Art Cinétique d'Amérique Latine*, na Galerie Denise René (Paris).

2000

Exposição *Abraham Palatnik*, na Galeria Nara Roesler, em São Paulo.

Participa das mostras coletivas *Brasil 500 Anos Artes Visuais*, organizada pela Bienal de São Paulo, e *Heterótopos — Médio Siglo Sin Lugar 1918-1968*, no Museo Reina Sofía (Espanha).



Capa do catálogo de retrospectiva da trajetória de Palatnik, realizada pelo Itaú Cultural em parceria com o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em 1999 / Cover of the catalog of Palatnik's retrospective exhibition held at Itaú Cultural in partnership with the Museu de Arte Contemporânea de Niterói, in 1999.

2001

Participa das coletivas *Trajatória da luz na arte brasileira*, no Instituto Itaú Cultural (São Paulo); *Quando o Brasil era moderno*, no Paço Imperial (Rio de Janeiro); *Aquarela brasileira*, no Centro Cultural Light (Rio de Janeiro); e *Constelação*, no MAM-RJ, que seguiu para Bogotá (Colômbia).

2002

Lançamento do vídeo *O Mundo da Arte — Abraham Palatnik — A Arte do Tempo* (Documenta Vídeo Brasil), dirigido por Carlos Cavalcanti.

Recebe medalha do mérito Alberto Maranhão, do governo do Rio Grande do Norte.

Recebe o 1º prêmio *Energia y Mundo*, do Concurso Latinoamericano de Pintura, em Santiago (Chile).

Exposição individual *Pioneiro Palatnik — máquinas de pintar e máquinas de desacelerar*, sob curadoria de Marcio Doctors, no Instituto Itaú Cultural (São Paulo).

Participa das coletivas *Caminhos do Contemporâneo* e *A imagem do som no rock-pop brasileiro*, ambas no Paço Imperial (Rio de Janeiro).

2003

A coletiva *Cuasi-Corpos: Arte Concreto y Neo Concreto de Brasil* circula por dois espaços mexicanos: o Museo Tamayo de Arte Contemporâneo (Cidade do México) e o Museo de Arte Contemporâneo (Monterrey). No Brasil, sob curadoria de Paulo Reis, participa da coletiva *Fiat Lux — a luz na arte*, no Centro Cultural da Justiça Federal (Rio de Janeiro).

Ganha o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) 2002 e o 4º Prêmio Ciência Tecnológica (Prêmio Cultural Sérgio Motta).

2004

Expõe no Paço das Artes, em São Paulo, como decorrência do Prêmio Sergio Motta, e nas mostras coletivas *Hiper relações eletro-digitais*, no Santander Cultural (Porto Alegre), e *Arte Abstrata nas Coleções MAM e Gilberto Chateaubriand*, no MAM-RJ. Nos Estados Unidos, participa da exposição *Inverted Utopias*, no Museum of Fine Arts de Houston.

Dá início às séries denominadas *W e T*.

2005

Recebe o prêmio Lifetime Achievement, da revista *Leonardo* (Estados Unidos).

Participa de duas coletivas no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo: *Homo Ludens – do faz-de-conta à vertigem* e *Cinético Digital*.

2006

Participa do projeto *Amigos da Gravura*, no Museu da Chácara do Céu (Rio de Janeiro).

No Instituto Tomie Ohtake (São Paulo), participa da coletiva *Pincelada – pintura e método, projeções da década de 1950*. Na Europa, expõe nas mostras *Summer of Love*, na Tate Liverpool (Inglaterra), e *Schirn Kunsthalle* (Frankfurt, Alemanha).

2007

Participa das coletivas *Los Cinéticos*, no Museo Reina Sofía (Madri) e no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo), e *Dimensions of Constructive Art in Brazil*, no Museum of Fine Arts de Houston (Estados Unidos).

2008

Participa das exposições coletivas *Diálogo Concreto – Design e Construtivismo no Brasil*, sob curadoria de Daniela Name e Felipe Scovino,



Catálogo de individual realizada em 2005 na Galeria Nara Roesler, em São Paulo / Catalog of the solo show held in 2005 at Galeria Nara Roesler, in São Paulo.

na Caixa Cultural (Rio de Janeiro), e *Sérgio Sister e Abraham Palatnik – pinturas*, na Galeria Nara Roesler (São Paulo).

Mostra individual *Abraham Palatnik – Retrospectiva*, no MAC Niterói (RJ), sob curadoria de Frederico Moraes, e exposição *Ordenando as nuvens*, na Galeria Nara Roesler (São Paulo).

Recebe o prêmio Clarival do Prado Valladares, em São Paulo, por sua trajetória.

2009

Exposição *Histórias e estórias de cor*, na Galeria Anita Schwartz (Rio de Janeiro).

Realiza-se a *Ocupação Palatnik* no Instituto Itaú Cultural (São Paulo), sob curadoria de Aracy Amaral.

2011

Participa das exposições coletivas *Máquinas poéticas*, no Museu Casa do Pontal (Rio de Janeiro) e *Os encontros de arte moderna, os conceitualismos no Paraná: a explosão criativa dos anos 1970*, no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Curitiba.

2012

Recebe o título de doutor *honoris causa* pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Realiza exposições individuais na Galeria Nara Roesler (São Paulo) e na Galerie Denise René, em Paris (França).

2013

Realiza exposição retrospectiva no CCBB de Brasília, sob curadoria de Felipe Scovino e Pieter Tjabbes.



Capa de material gráfico que acompanhou o recorte organizado pela Anita Schwartz Galeria de Arte, no Rio de Janeiro, em 2009 / Cover of the graphic material that accompanied the show held at Anita Schwartz Galeria de Arte, in Rio de Janeiro, in 2009.

2014

Artista homenageado da exposição *Cor, Luz e Movimento* (promovida pelo CNI/SESI - Prêmio Marcantonio Vilaça), com curadoria de Marcus Lontra e Daniela Name, Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

A exposição retrospectiva que aconteceu em 2013 é realizada no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba e no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

2015

Sua exposição retrospectiva no MAM-SP recebe o *Grande Prêmio da Crítica* da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e itenera para a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.

Continua trabalhando intensamente em sua casa/ateliê.



Catálogos e material gráfico das exposições retrospectivas realizadas no Centro Cultural Banco do Brasil - Brasília, em 2013 e no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2014 / Catalogues and graphic material of the retrospective exhibition held at Centro Cultural Banco do Brasil - Brasília, in 2013 and at Museu de Arte Moderna de São Paulo, in 2014.





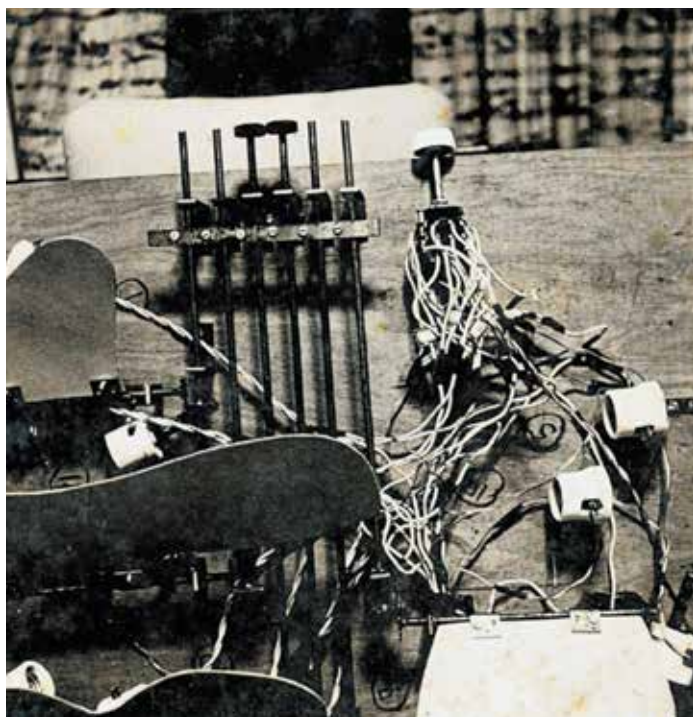
O ATELIÊ

Lugar de concepção do novo e de obras artísticas que marcaram profundamente a história da arte, o ateliê de Abraham Palatnik comporta esta que é uma das grandes marcas da sua trajetória: o gosto pela artesanaria, em que duas atividades (artista e inventor) caminham juntas. O rigor evidente em sua obra é sublinhado por algo fantástico, que encanta os nossos olhos em poucos instantes. Seu ateliê nos mostra o quanto esteve à frente de seu tempo, envolvido com a tecnologia e também com a intuição. Ciência e subjetividade lado a lado. Parafusos e pregos convivendo com aparatos eletrônicos criados pelo próprio artista. Nos permite também imaginar a continuidade dessa pesquisa nos dias atuais, a sua busca permanente pelas ramificações desse estudo pioneiro que realizou. É um lugar mágico que pode ser confundido com um ateliê e, também, com uma oficina.

Espaço para a invenção, mas fundamentalmente ali foram — e continuam sendo — realizadas operações artísticas que culminaram em um legado fundamental para a arte cinética, como é o caso dos célebres *Aparelhos cinecromáticos* e dos *Objetos cinéticos*.

O espaço de trabalho de Abraham Palatnik é caracterizado pelo uso de materiais industriais e ao mesmo tempo muito próximos do nosso cotidiano, aliado a um estudo radical sobre o espaço em movimento. É resultado de uma mente espantosamente criativa e de uma práxis que se encaminha pelo modo quase artesanal de conceber as suas obras. Esse artista dedica a sua vida a propor incessantemente novos limites para a arte.





Comando manual para controlar sequência dos *Aparelhos cinemáticos* e interior do primeiro *Aparelho cinemático*, em imagens de 1951. Ao lado, o ateliê do artista em 2004 / *Manual command for controlling the sequence of the Aparelhos cinemáticos and a look inside the first Aparelho cinemático*, in images from 1951. At right, the artist's studio in 2004.

TABULEIRO PARA O JOGO
QUADRADO PERFEITO

Playing Board for the
Game Quadrado perfeito

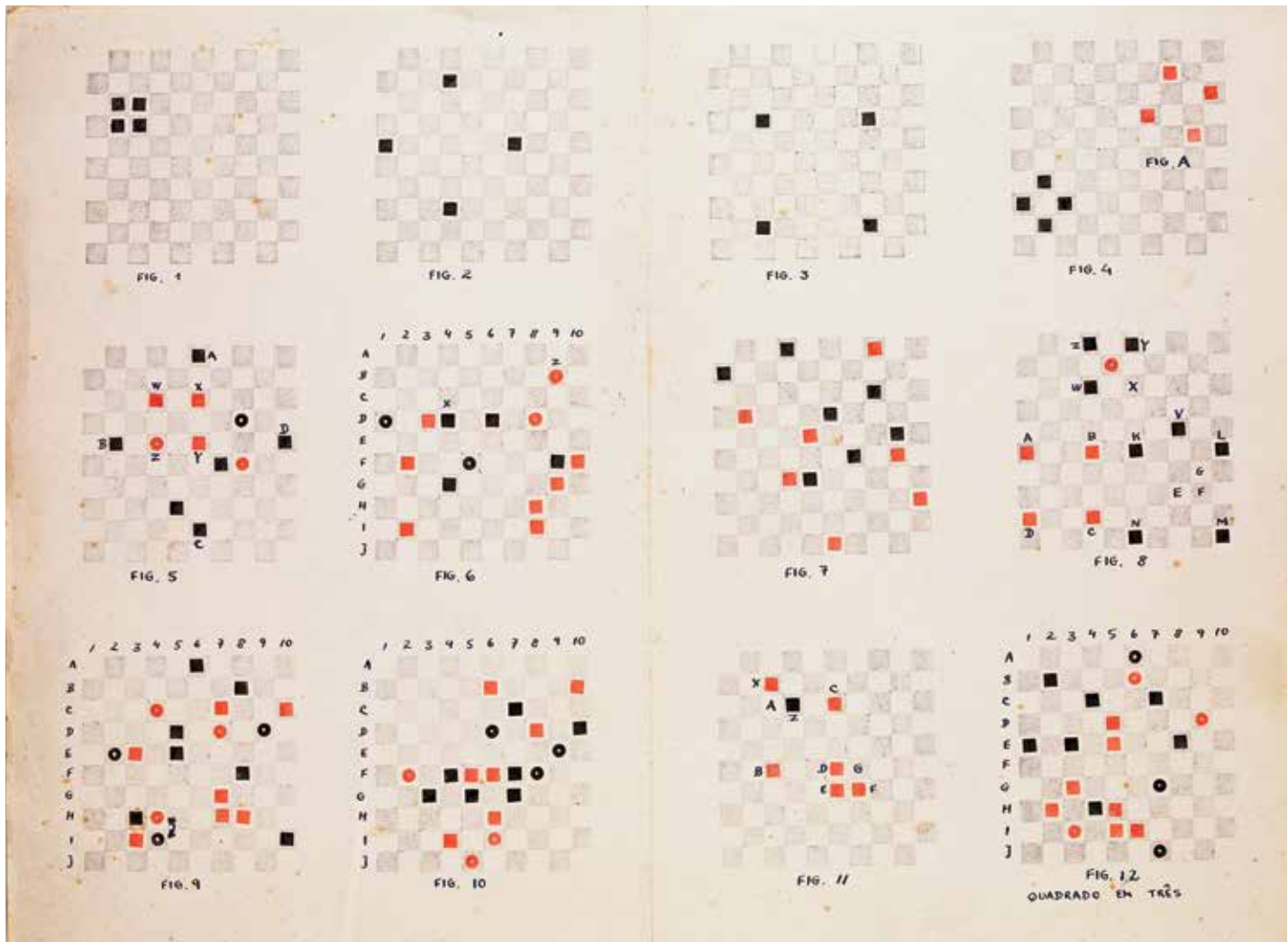


Diagrama explicativo do jogo Quadrado perfeito /

Diagram of the game Quadrado perfeito, 1962

Arquivo do artista / Artist's archive



Quadrado perfeito, 1962

Tabuleiro de madeira, peças de resina /

Wooden playing board, resin pieces

37 x 37 cm

Coleção do artista / Collection of the artist

BIBLIOGRAFIA

Bibliography

- ABRAÃO Palatnik. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1965.
- ABRAHAM Palatnik. Rio de Janeiro: IAB, 1981.
- ABRAHAM Palatnik. Rio de Janeiro: GB Gravuras Brasileiras, 1989.
- ABRAHAM Palatnik. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º out. 1965.
- ABRAHAM Palatnik. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1966.
- ABRAHAM Palatnik: o estímulo à percepção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1971.
- ABRAHAM Palatnik of Brazil: Kinetic Effects in Art. Washington (DC): Pan American Union, jul. 1965.
- AMARAL, Aracy. Abraham Palatnik. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo. São Paulo: Techint Engenharia, 1988.
- _____. (Org.). *Arte construtiva no Brasil*: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.
- _____. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM, 1977.
- AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ANDRADE, Geraldo Edson. Palatnik: arte cinética. *Ventura*, São Paulo, n.22, 1992-1993.
- ART construit. Art cinétique d'Amérique Latine. Paris: Galerie Denise René, 1999. (Catálogo).
- ART et mouvement. Art optique et cinétique. Exposição organizada com a colaboração da Galerie Denise René, Paris. Musée de Tel-Aviv, Pavillon Helena Rubinstein, maio-jun. 1965. Prefácio de Jean Cassou e texto de Frank Popper: "Mouvement virtuel et mouvement reel dans l'art d'aujourd'hui". (Catálogo).
- (ART cinétique) Mouvement 2. Prefácio de Jean Cassou. Exposição coletiva com Sergio Camargo, M. Boto, P. Talman, W. Zehringer, M. Seuphor, L. Greenham, A. Virduzzo, F. Sobrino, F. R. Hewitt, Anuszkiewicz, E. Benker, R. Mortensen, G. Uecker, H. Mack, R. Lohse, N. Schoffer, G. Rickey, F. Morellet, J. Stein, G. Fruhtrunk, K. Potts, J. Le Parc, Y. Picelj, B. Lassus, V. Vasarely, T. Costa, H. Kramer, J. R. Soto, C. Gerstner, G. Novak, J. Agam, L. Florsheim, Yvaral, A. Calder, J. Tinguely, L. Clark, E. Mari, A. Getulio, A. Palatnik, G. von Graevenitz, J. Albers, Equipo 57 (Duart, Ibarrola, Serrano), U. Pohl, G. Vardanega, E. Mieczkowski, H. Garcia-Rossi, L. Tomasello, C. Cruz-Diez. Paris: Galerie Denise René, 1964. (Catálogo).
- ARTISTAS do Brasil expõem no exterior. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 out. 1964.
- AYALA, Walmir. Apresentação [sem título]. In: catálogo de mostra. Rio de Janeiro: Galeria Barcinski, ago. 1971.
- AZUL e roxo em primeiro movimento. Aparelho de projeção de pintura luminosa. *A Imprensa*, São Paulo, out. 1951.
- BARDI, Pietro Maria. O estímulo à percepção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1971.
- _____. *Profile of the New Brazilian Art*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1970.
- BENTO, Antonio. A máquina de fazer pintura. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 31 out. 1951.
- BITTENCOURT, Francisco. Sem título. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1º maio 1977.
- BOLIARI, Eduardo. Fué inaugurada en Córdoba la III Bienal Americana de Arte. *Clarín*, Buenos Aires, 15 out. 1966.
- BRAGA, Rubem. Abraham Palatnik pinta com luz e movimento. *Manchete*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1953.
- BRASIL em Córdoba tem o prêmio com Palatnik. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1965.
- BRASILEIROS em Nova York. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1966.
- BREST, Romero. Primera Bienal de San Pablo *Ver y estimar*, Buenos Aires, n.26, 1951.
- BUENO, Guilherme. Histórias e estórias de cor. In: ABRAHAM Palatnik. Rio de Janeiro: Galeria Anita Schwartz, 2009. (Catálogo).
- CABANNE, Pierre. *El Art del siglo veinte*. Barcelona: Poligrafa, 1983.
- _____.; RESTANY, P. *L'Avant-garde au XXe siècle*. Paris: André Balland, 1969.
- CARLOS, Esther Emilio (Org.). *Exposição retrospectiva histórica e comemorativa dos 40 anos do Grupo Frente*. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 1994.
- CASA experimental e o cronomático são as atrações atuais do MAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1960.
- CASSOU, Jean. Mouvement 2 [Prefácio]. In: catálogo de mostra. Paris: Galerie Denise René, 1964.
- CINECROMATICOS by Abraham Palatnik of Brazil. New York: Howard Wise Gallery, out. 1965. (Catálogo).
- CONDURU, Roberto. Coisas da vida. In: ABRAHAM PALATNIK. Rio de Janeiro: Galeria Anita Schwartz, 2005. (Catálogo).
- COTRIM, Zilda Teresa. *O lúdico na obra de Abraham Palatnik*. São Paulo: Annablume, 2013.
- COUTINHO, Wilson. O fantástico show da arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 set. 1980.
- _____. Palatnik: um artista-inventor em busca da essência da forma. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1981.
- COUTO, Ronaldo Graça (Org.). *Arte e artistas plásticos no Brasil 2000*. São Paulo: Metalivros, 2000.
- UM DECORADOR não é melhor decorador. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1955.

- DOCTORS, Marcio. *Pioneiro Palatnik: máquinas de pintar e máquinas de desacelerar*. São Paulo: Itaú Cultural, 2002.
- DUARTE, Luisa. *Ordenando as nuvens*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2008. (Catálogo).
- EXPERIÊNCIAS de Palatnik. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1964.
- EUA verão obras latino-americanas da Bienal de SP. Última Hora, São Paulo, 26 nov. 1965.
- EXPOSIÇÃO de Abraham Palatnik em Washington. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 maio 1965.
- FERRET, Michelle. Tecnologia é arte. *Viver*, Natal, 8 ago. 2008.
- GABAGLIA, Marisa Raja. Arte cinética: a magia de um homem mágico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1971.
- GEIGER, Anna Bella; COCCHIARALE, Fernando. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. (Temas e Debates, 5).
- GONÇALVES FILHO, Antonio. Mostra exhibe o 'higt-tech' de Palatnik. *Jornal Valor*, São Paulo, 4 maio 2000.
- _____. Palatnik expõe em novo espaço cultural. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1996.
- GRUPO Frente / I Exposição Nacional de Arte Abstrata: 1954-1956 / Hotel Quitandinha - 1953. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1984. (Catálogo).
- GUIMARÃES, Ariadne. MAC faz retrospectiva de Palatnik. *O Fluminense*, Niterói (RJ), 28 ago. 1999.
- GULLAR, Ferreira. Audaz artista e inventor. *IstoÉ*, São Paulo, 16 dez. 1981.
- _____. Palatnik, criador do aparelho cinecromático inventou novas telas para os pintores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1965.
- HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.
- HETEROTOPIAS - medio siglo sin-lugar: 1918-1968. Madrid: Museo Nacional. Centre d'Art Reina Sofia, 2000. (Catálogo).
- HIRSZMAN, Maria. Uma chance rara de descobrir a obra de Palatnik. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 abr. 2000.
- JORDÃO, Vera Pacheco. Abraham Palatnik, um inovador. *O Globo*, Rio de Janeiro, jan. 1965.
- _____. Palatnik na PG. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1965.
- KAC, Eduardo. Brazilian technological art. *Leonardo* [revista eletrônica], London, v.29, n.2, 1996.
- _____. Palatnik, pioneiro de novas técnicas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1986.
- KLEIN, Cristian. O professor Pardal das artes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1999.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Geometria hoje*. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Figueiredo, 1984.
- KRANZ, Stewart. *Science and Technology in the Arts*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1974.
- KUNST-Licht-kunst. Prefácio de J. Leering. Introdução de Frank Popper. Eindhoven (Holanda): Stedelijk van Abbemuseum, 1966. (Catálogo).
- LAUS, Harry. Painel da Bienal de Córdoba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 out. 1966.
- LEITÃO, Gustavo. Arte e tecnologia. *Veja Rio*, 25 ago. 1999.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Apresentação [sem título]. In: I SALÃO DA ELETROBRÁS. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 1971. (Catálogo).
- _____. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LICHT und Bewegung. Prefácio de Wibke Bonin. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle, 1965. (Catálogo).
- LIGHT in Art. Exposição coletiva com Billy Apple, Enrique Castro-Cid, Horacio Garcia Rossi, John Goodyear, Wilber G. Herring, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Josef Levi, Tom Lloyd, Frank Malina, Ronald Mallory, Preston McClanahan, Gerald Oster, Abraham Palatnik, Otto Piene, Earl Reiback e John Willenbecher. Ensaio de Wilson Burdett. Houston (TX): Contemporary Arts Museum, 1966. (Catálogo).
- LUMIÈRE et mouvement. Paris: Galerie Denise René, 1996. (Catálogo).
- LUZ e movimento abre suas portas para uma arte nova. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 set. 1971.
- MACHADO, Álvaro. Palatnik mostra arte cinética. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr. 2000.
- MADEIRA em arte. *A Gazeta*, São Paulo, 24 ago. 1965.
- A MÁGICA de Palatnik. Luz no lugar da tinta. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1953.
- AS 'MÁQUINAS DE PINTAR' de Palatnik conquistaram o mundo. *Atelier*, Rio de Janeiro, ano VI, n.64, nov. 2002.
- MARTÍ, Silas. Sister e Palatnik dialogam em mostra. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 set. 2008.
- MAURICIO, Jayme. Abraham Palatnik. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1965.
- _____. Itinerário das artes plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1964.
- _____. Murilo Mendes explica seleção brasileira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1964.

- _____. A nova madeira de Palatnik. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 set. 1971.
- _____. Palatnik: ciência e sensibilidade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1965.
- _____. Palatnik e a 'antiteoria do cinecromatismo'. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1960.
- _____. Palatnik, o sólido humano não muda. Última Hora, Rio de Janeiro, 4 maio 1977.
- _____. Palatnik, um jovem fascinado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1953.
- MELO, Veríssimo de. Abraham Palatnik, natalense precursor da arte cinética. *A República*, Natal, 8 out. 1981.
- MILLET, Catherine. *Conversations avec Denise René*. Paris: Adam Biro, 1991.
- MILLIET, Sergio. Exposição de Ernani Mendes Vasconcelos, Abraam Palatnik e Karoly Pichler. São Paulo: Galeria de Artes das Folhas, jun. 1958. (Catálogo).
- MODERNIDADE: arte brasileira do século XX. Prefácio Celso Furtado; apresentação Pierre Dossa. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1988. (Catálogo).
- MOLINA, Camila. Território da pintura por dois artistas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 set. 2008.
- MONTEIRO, Maria Betânia. A ciência da arte. *Tribuna do Norte*, Natal, 3 dez. 2008.
- MORAIS, Frederico. *Abraham Palatnik*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2005. (Catálogo).
- _____. Abraham Palatnik e o pioneirismo da arte cinética. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1989.
- _____. Abraham Palatnik, o pioneirismo em arte cinética. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1977.
- _____. Abraham Palatnik: um pioneiro da arte tecnológica. In: RETROSPECTIVA Abraham Palatnik: a trajetória de um artista inventor. Apresentação: Italo Campofiorito e Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: MAC/Niterói, 1999.
- _____. A arte cinética de Palatnik, um primitivo da 'high tech'. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 out. 1986.
- _____. Palatnik, artista e inventor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1981.
- _____. Palatnik entre artistas dos mais variados estilos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 out. 1986.
- MORSCHER, Juergen. Sem título. *Kulturspiegel Newspaper of Ulm*, Ulm, 1964.
- NAME, Daniela. Uma aventura chamada aquarela. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 maio 2001.
- _____. Meio artista, meio cientista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1999.
- NEPOMUCENO, Rosa. Palatnik, cor e movimento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1989.
- NOITE de arte cinética: Palatnik em dose dupla. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 out. 1986.
- NOTÍCIAS do MAM. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 1964.
- OSÓRIO, Luiz Camillo (Org.). *Abraham Palatnik*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PALATNIK. *Cinecromáticos*. Relevos progressivos. Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1965. (Catálogo).
- PALATNIK dá luz e movimento à arte. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 abr. 2000.
- PALATNIK em Munique. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1965.
- PALATNIK em St. Gall. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1964.
- PALATNIK em Veneza. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1964.
- PALATNIK, inventor da arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1965.
- PALATNIK na Alemanha. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 set. 1965.
- PALATNIK na PG. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 ago. 1965.
- PALATNIK no Museu da Imagem e do Som. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1965.
- PALATNIK premiado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 out. 1966.
- PECCININI, Daisy (Org.). *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Faap, 1978.
- PEDROSA, Mário. Abraham Palatnik. In: BRASIL. Ministério da Cultura, Câmara de Comércio; INDÚSTRIA FRANCO BRASILEIRA DE SÃO PAULO (Org.). *Modernidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Hamburg, 1988.
- _____. Arte e invenção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1960.
- _____. *Da cor para a luz*. Rio de Janeiro: MAM, 1953. (Catálogo).
- _____. Introito à Bienal. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1951.
- PIETROBELLI, Paloma. Pioneirismo físico e artístico. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1999.
- PINTURA sem pincel: o 'cine-cromático' tenta revolucionar a pintura. *Visão*, 20 fev. 1953.
- PIONEIRO Palatnik: máquinas de pintar e máquinas de desacelerar. São Paulo: Itaú Cultural, 2002. (Catálogo).
- PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973.
- _____. *Arte brasileira contemporânea: Coleção Gilberto Chateaubriand*. Apresentação Pereira Carneiro; tradução Florence Eleanor Irvin, John Knox. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1976.

_____. Arte Contemporanea / Brasile. *D'Ars*, Milano, n.60, jul. 1972.

_____. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Prefácio Gilberto Chateaubriand; apresentação M. F. do Nascimento Brito. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1987.

_____. Do motor, do olho, da gente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 maio 1977.

_____. *A visualidade acionada*. Petrópolis (RJ): Vozes, n.5, jun.-jul. 1970.

POPPER, Frank. *Naissance de l'art cinétique*. Paris: Gauthier-Villars, 1967.

PORTO guarda ainda a preço caro arte que correu a Europa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 out. 1971.

A RADICAL intervention: the Brazilian contribution to the international electronic art movement. *Leonardo* [revista eletrônica], v.29, n.2, 1996. (Seção especial com textos de Eduardo Kac, Mário Pedrosa e Walter Zanini).

RAGON, Michel. *Naissance d'un Art Nouveau*. Paris: Albin Michel, 1963.

_____. *La Peinture Actuelle*. Paris: Arthème Fayard, 1959.

RAMOS, Renata. História da arte em elementos cotidianos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev. 2008.

REIS, Paulo. Fiat luz. A luz na arte. In: FIAT LUZ: a luz na arte. Rio de Janeiro: Centro Cultural Justiça Federal, 2003. (*Folder*).

RETROSPECTIVA Abraham Palatnik: a trajetória de um artista inventor. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. (Catálogo).

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evoluções*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

RODRIGUES, Cinthia. Os motores da arte. *Época*, São Paulo, 23 ago. 1999.

ROELS JR., Reynaldo. Palatnik entre a arte e a técnica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 out. 1980.

_____. Uma tradição compartilhada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1989.

ROESLER, Nara. *Abraham Palatnik*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2000.

SARAIVA, Roberta. Uma retrospectiva da obra futurista de Palatnik. *Valor*, São Paulo, 16 maio 2002.

SCHWARTZ, Anita (Org.). *Abraham Palatnik*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

SCOVINO, Felipe. Palatnik: a luz e o movimento no pioneiro da fusão arte e tecnologia no Brasil. In: FERREIRA, Glória; VENANCIO FILHO, Paulo. *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, n.9, p.189-191, 2002.

Sem título. *Visão*, 30 ago. 1971.

TAVARES, Mariza. Nem caos, nem acasos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1990.

TJABBES, Pieter e SCOVINO, Felipe. *Abraham Palatnik — A reinvenção da pintura*. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

TJABBES, Pieter e SCOVINO, Felipe. *Abraham Palatnik — A reinvenção da pintura*. Curitiba, Museu Oscar Niemeyer, 2014.

TJABBES, Pieter e SCOVINO, Felipe. *Abraham Palatnik — A reinvenção da pintura*. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2014.

VALADARES, Clarival do Prado. *Abraham Palatnik*. In: PROPOSTAS 65. São Paulo, 14 dez. 1965.

_____. Apresentação [sem título]. In: catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1965.

VELASCO, Suzana. Ação entre amigos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 maio 2008.

_____. A cor em movimento de Palatnik. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 maio 2009.

_____. No lar do artista inventor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 mar. 2006.

VERGINE, Lea. *L'Ultima avanguardia: arte programmata et cinetica, 1953/1963*. Milano: Gabriele Mazzotta, 1983.

ZANINI, Walter. Aparelho de projeção de pintura luminosa: nem só com a tinta podemos pintar, afirma Palatnik. *A Imprensa*, São Paulo, out. 1951.

_____. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983.

_____. Uma nova técnica na pintura moderna. *O Tempo*, São Paulo, 1º jun. 1952.

Sites

www.itaucultural.org.br
[Enciclopédia artes visuais]

www.museuvirtual.com.br

www.nararoesler.com.br

www.palatnik.com.br

ENGLISH VERSION

Jorge Gerdau Johannpeter
PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS

While disclosing and showing the modern and contemporary artistic production, bringing it closer to the public, the Fundação Iberê Camargo fulfills its mission that is directly linked to the thought and the ideologies of its patron artist, Iberê Camargo.

The exhibition "Abraham Palatnik – The Reinvention of Painting" that we now present to the community is an impressive and comprehensive retrospective of the lifework of this prolific artist who has been active in the national and international scene for over 50 years. At the same time, this is an opportunity for us to reassert the high quality standards of our exhibitions.

In recent times, the Brazilian Association of Art Critics acknowledged the achievements of Fundação Iberê Camargo, awarding it the Rodrigo de Mello Franco de Andrade Prize for its 2014 program and activities in the art field. This is precisely the path we are committed to follow with our 2015 schedule.

Fundação Iberê Camargo

The Fundação Iberê Camargo brings to Porto Alegre, in unprecedented manner, a solo show by renowned Brazilian artist Abraham Palatnik. The award-winning exhibition "The reinvention of painting" is the largest retrospective ever dedicated to Palatnik's likework.

The selection of works masterfully conducted by curators Felipe Scovino and Pieter Tjabbes explores, by means of various possible approaches, the question of time - a central theme for the artist and an element inherent in his works. One of these approaches is directly linked to the chronological scope of the exhibition. It allows viewers to observe the passing of years throughout the 20th century, the transition from the modern to the contemporary world, and Palatnik's characteristic pioneering approach to technology.

Palatnik was born in Natal, in the state of Rio Grande do Norte, in 1928. In the late 1940s he took up his investigations, claiming that "the artist should not be doomed to do only painting, sculpture, drawing or engraving." That was when he turned to research on industrial technologies, motion, light and shadow, and created his early kinechromatic devices. One of these devices was to challenge the jury at the 1st São Paulo Biennial that, in 1951, awarded Palatnik's "Azul e roxo em seu primeiro movimento" (Blue and purple in its first movement) an honorable mention, for not knowing how to classify a work that was neither sculpture, nor painting.

The exhibition features about 80 works and covers much of the artist's production, including kinechromatic apparatuses, paintings, panels, kinetic objects, recreational objects and furniture, thus showing the plurality of languages and techniques developed by Palatnik, a forerunner in its field. The exhibition is a result of the dedicated work of curators Pieter Tjabbes and Felipe Scovino, whom the Fundação Iberê Camargo acknowledges in particular. Our heartfelt thanks also go to the teams involved, the sponsors and other collaborators that have made this project possible.

THE REINVENTION OF PAINTING

Felipe Scovino and Pieter Tjabbes

CURATORS

*Abraham Palatnik's oeuvre is characterized by an undeniable quality: it not only allows us to observe passages of the modern to the contemporary, but also to study and recognize one of the world's first associations between art and technology, a dialogue that has become increasingly present since the middle of the 20th century. This exhibition goes beyond the limits of modern painting and sculpture — the intention that the artist clearly manifested in his *Aparelhos cinecromáticos* [Kinematic Devices], his *Objetos cinéticos* [Kinetic Objects] and in his paintings, when he began to promote experiences that imply a new awareness of the body.*

Palatnik's contribution to the history of art occurred not only (as if this were a small thing) due to his position as one of the forerunners of so-called kinetic art — characterized by the use of energy, present in motors and lights — but also due to the unique reading he made of painting, and especially due to how he linked invention and experimentation. His "inventor" side is present in a very unique sort of craft-work that keeps him surrounded in his studio by nuts, bolts and tools constructed by the artist himself — not only by paints, as one would normally picture a painter. Back in the 1950s, art critic Mário Pedrosa and writer Rubem Braga stated that Palatnik painted with light. It is important to note that his work goes beyond a playful or participative aspect, and that we are therefore faced with a highly relevant datum in the history of art: a precise dialogue between technology and intuition. Beyond this, his artistic career was pervaded by experimentalism and organicity — as seen particularly in a series of paintings that use wood as a support and medium. Two apparently conflictive factors find the perfect symbiosis.

The exhibition also calls attention to other important aspects: the way the artist explores time in his works, and his links with industry. The movement in space activated by his work results in a suspension of the normal flow of time in modern life. Everything becomes slower, more delicate and precise while we are displaced into a space whose references are lost. There is no center, since our eyes are constantly led to run along the various paths offered to the gaze.

Palatnik dynamized concrete art, expanding it beyond its usual scope, and integrated it to daily life by way of design. Throughout his career, he produced chairs, easy chairs, tools, games and sofas, among other objects. His work connects with the world in different ways, pointing to a ceaseless formation of new landscapes and readings insofar as it lessens, decelerates and molds time.

In this exhibition we have gathered all of these moments of Abraham Palatnik's extraordinary artistic career. An oeuvre that offers striking experiences to the viewer who comes under its spell.

INVENTED TIME¹

Felipe Scovino
CURATOR

Abraham Palatnik's work has always intrigued me by the nature of its inherent movement — delicate, precise, minimum and slow — since this quality of time is becoming increasingly rare in current life. His works instill a particular suspension of time and space. Our lives are increasingly surrounded by information and an overload of images, resulting in disinformation or an overwhelming excess of useless data. We perceive grave consequences such as the banalization of the image, and this is where Palatnik's work comes in. It seems to me that he operates precisely against this automatization at the same time that he considers prerogatives or constructions of the physical in order to transpose the technical object into the aesthetic one.

In parallel with his work of composing a time that creates its own rhythm — one that is smooth yet simultaneously complete and perturbing — Palatnik built his career as a self-taught artist. He left the Brazilian city of Natal in 1932 at the age of four, traveling with his family to Palestine, where he attended school and went on to study mechanics and physics, specializing in internal combustion engines. He attended an open art studio and began to take classes in painting and the drawing of live models.² He mainly painted landscapes, still lifes, portraits of his classmates, teachers and members of his family. His first drawings were made in charcoal and are impressive for their consistent and lyrical lines. In the first years of his artistic career his work was figurative.

His shift to the nonfigurative took place at two moments close together in time. When he returned to Brazil in 1948, one of his uncles lent him the room in his house called the "chauffeur's bedroom," though they had no worker in this capacity. Located in the district of Botafogo, in Rio de Janeiro, this room became his studio. Most likely because of his studies involving mechanics and physics, coupled with the art classes he had taken as well as his natural restlessness — a typical quality of an inventor — and surprised by the lack of light in his studio (an episode he relates in the interview published in this catalog), Palatnik began to produce one of the most important works in the field of kinetic art worldwide: the *Aparelho cinecromático*. The second moment — which occurred when he was still working as a figurative painter and which is certainly related to the beginning and extension of his research into kinetic art — is the invitation he received from Almir Mavignier to visit the Pedro II Psychiatric Hospital under the coordination of Dr. Nise da Silveira: "Mavignier said that he was going to show me the work of some colleagues, and I went."³ The colleagues were actually the schizophrenic patients of Dr. Nise, a pioneer in the use of painting and drawing in psychiatric therapy. Palatnik did not understand how those people, especially Raphael Domingues and Emygdio de Barros,

produced such dense images without ever having attended an art school.⁴ "I thought that I was a trained artist. I decided to start all over again. The discipline I had learned in school, in the studio, was no longer of any use."⁵ This was when he abandoned the brushes temporarily — because the artist returned to the use of paint in the late 1950s when made works in synthetic paint on glass — but this did not mean that he abandoned painting, as Mário Pedrosa emphasizes: "Palatnik's painting with light continues to show his enchantments, when he creates sui generis chromatic relations."⁶

Neither the fascination for the dynamic interplay of lights — the symbolic relation with the structure of the kaleidoscope, which the artist himself emphasized in a text,⁷ and, one could hazard, with the cinema — nor *Aparelho cinecromático's* playful aspect can mask an importance that is unique in this work: more than a pioneering landmark in kinetic art worldwide,⁸ this invention also dialogued intensely with the kinetic production in Europe and South America, particularly that in Argentina and Venezuela, while it also enlarged the concept of painting. At a time when new procedures were being developed for the apprehension and communication of painting, through the establishment of intense dialogues with performance in the 1950s and '60s — as were the cases of Pollock's drippings, Yves Klein's anthropometry (1960), or Niki de Saint Phalle's performative-pictorial actions — Palatnik's enlargement of the term "painting" took place delicately and silently, but was nevertheless just as important and intense. We cannot forget the formal relation that the *Cinecromáticos* and the *Objetos cinéticos* (produced from 1964 onward) bear to the sculptural field. As stated by critic Romero Brest in the 1950s, "for nearly the last fifty years the visual artists have been making efforts to adapt the static material media — painting and sculpture — to a vital and therefore spiritual conception that requires space and movement as vehicles for the exteriorization of feeling."⁹ A meeting with Mário Pedrosa helped

1 The content of this essay is the same as when it was first published by the CCBB of Brasília in 2013, with just one exception: in this edition, we will discuss the effect of sound in his sculptures and its relation with space.

2 Cf. MORAIS, Frederico. Abraham Palatnik: um pioneiro da arte tecnológica. In: *RETROSPECTIVA ABRAHAM PALATNIK: a trajetória de um artista inventor*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. Republished in OSORIO, Luiz Camillo. Abraham Palatnik. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.163.

3 Interview in the magazine *Época*, August 1999.

4 In the interview published in the present catalog, Palatnik states that Raphael had had an experience during his youth at a manual arts training school.

5 Interview in the magazine *Época*, August 1999.

6 PEDROSA, Mário. *Arte e Invenção*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1960. Emphasis in the original. Republished in OSORIO, 2004, p.151.

7 "I decided to free the kaleidoscope from its limited possibilities. The kaleidoscope is arbitrary, it is not something decided by the artist — at most it is a lesson. I managed to project the kaleidoscope in space and on this occasion real problems arose: that of movement, that of order, that of luminous chromatics (which is different from the chromatic order of pigment). Observing these problems, I got the idea of movement and of luminous color, which I later achieved in a pure form, through the refraction of light through a prism." In: OSORIO, 2004, p.54.

8 Fabiana Barcinski, who authored the biographical profile of the artist published in the book *Abraham Palatnik* (2004), edited by Luiz Camillo Osorio, states that "during the Venice Biennale, in 1964, the Italian critic and poet Carlo Belloli sought out the artist to verify the original date of his first *Cinecromático*. Seeing that the date was 1951, Belloli corrected the then prevailing information in Europe that considered Malina and Schoffer as the first pioneers of artworks employing light and movement. This correction was made in the catalog of the I International Exhibition of Kinetic Art held at Galerie Denise René, in Paris, that same year." In: OSORIO, 2004, p.101.

9 BREST, Romero. *Primera Bienal de San Pablo*. Ver y Estimar, Buenos Aires, n.26, 1951. Republished in OSORIO, 2004, p.55.

him to realize that art was no longer about representation, in the sense of an intermediation between the figurative world and the reality external to this reality. Pedrosa's thesis concerning the affective nature of form in the work of art states that "it is not subjectivity that is going to explain the image, rather, it is the image that is going to give us access to that subjectivity,"¹⁰ as underscored by Marcio Doctors. When he started going to Pedrosa's house, taking part in (a few) meetings that included the embryonic nucleus of the artists who in 1954 founded the Grupo Frente — in which he also participated in the following year — two events influenced Palatnik's artistic path. The first was his knowledge of Gestalt theory by way of a book by Norbert Wiener lent to him by Pedrosa, coupled with the conversations he maintained with this critic, while the second was his contact with Almir Mavignier and Ivan Serpa — lifelong partners whose works, within that group, were closest to his own. Mavignier's research into concrete art developed into an intense production of posters, drawings and canvases, and, along with his proximity with design, it established an intense link with Palatnik's research. Serpa was another artist who was very interested in conducting research on Gestalt and its relation with the production of concrete art. The canvases he executed during the period of the Grupo Frente and his production throughout the so-called neoconcrete movement — even though he did not participate in the exhibitions or sign the manifesto — led him into a dialogue with Palatnik. Both Mavignier and Serpa were pioneers in research concerning art in Brazil — in the late 1960s, Serpa would develop the Op-erótica series — thus the uniqueness of these productions and of the approximation with the study of kinetic art made by Palatnik. A major gap in Palatnik's interaction with other artists was owing not only to the very narrow scope of his research, but also to his personal desire to keep aloof from the theoretical discussions concerning art.¹¹

In regard to the playful aspect of Palatnik's work, in an important essay about the artist, Luiz Camillo Osorio associates Palatnik's work with that of Calder, whose works "are born from simple gestures, from small findings full of grace and charm."¹² This similarity holds because Palatnik's work is also ruled by an economy of gestures and methods, and because his work is pervaded by the same pictorial thought while also emanating a similar notion of magic or playfulness. It is important to emphasize that Calder was in Brazil either showing his work or actively participating in social and artistic life in the 1940s and '50s, and, moreover, Pedrosa was one of the critics who wrote the most about the artist, thus exalting the link between this artist and Brazil. Osorio furthermore underscores a connection between these artists and Miró's work. An important characteristic that went into the construction of this idea of

playfulness — which here I aim to differentiate from an easy laugh or any shallow interpretation the viewer might give it — is the character of transgression and coherence in the work of these artists and the aesthetic-formal relation they establish between geometry, landscape and new perceptions for painting: they establish dialogues with researches as diverse as those of Cézanne, Picasso or Tatlin. In Palatnik's case, there is a characteristic that reveals the artist as a craftsman, in the sense that all of the elements that go into his works are produced by the artist himself, without the help of assistants. The studio looks more like a workshop that what we'd typically imagine for an artist's studio. Calder's and Palatnik's studios are alike in that they smell of lubricating oil instead of paint, even though paint is also there. The brush is the light (in Palatnik), the frame is the air (in Calder), and in both the palette is a drawer full of nuts, bolts, wires and metal.

Artistic research involving kinetic art in Brazil was nearly inexistent in the late 1940s and early '50s. Besides Palatnik, another outstanding artist in this research was Mary Vieira, but this small nucleus ran up against two obstacles. First, the artists lived in different regions and it is not clear if at that moment either artist knew about the other's research, and second, conservatism was the prevailing tendency at that time in the visual arts. Mário Pedrosa was certainly a healthy exception. An example of this conservatism, which was simultaneously nonsensical, was the 1st Bienal de São Paulo's refusal to accept the artist's work because the first Aparelho cinemático (1951) did not fit into any of the show's rigid categories. Palatnik was nevertheless invited to the show when the Japanese delegation dropped out, and wound up receiving an honorable mention.

The late 1940s saw the creation of the first groups of abstract artists in Rio de Janeiro and São Paulo,¹³ which provoked various reactions from the various sectors of Brazilian artistic production. Di Cavalcanti warned:

What I find vital, however, is to flee from abstractionism. The artwork of abstractionists like Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, and Calder is a sterile specialization. These artists construct an enlarged little world, lost in each fragment of real things: they are monstrous visions of amoebic or atomic residues revealed by the microscopes of sick minds.¹⁴

In the opinion of such thinkers, the nascent abstractionism should be repulsed. It was in this hostile environment that the first artistic productions of a constructivist order began to take shape in Brazil. In 1948, Mary Vieira made her first electromechanical sculpture,

10 DOCTORS, Marcio. *Pioneiro Palatnik: máquinas de pintar e máquinas de desacelerar*. Curated by, and text by Marcio Doctors, introduction by Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural, 2002, n.p.

11 Neither did Palatnik participate in the exhibitions that involved the neoconcrete group, nor did he sign their manifesto. In an interview with the author, the artist reveals that he only participated in the first exhibitions of the Grupo Frente, having soon perceived that he did not want any theoretic involvement, an essential factor of that group, or aesthetic commitment.

12 OSORIO, Luiz Camillo. *Abraham Palatnik: perceber, inventar, jogar*. In: _____, 2004, p.60.

13 Having returned in 1945 from his exile, Mário Pedrosa was the intellectual center of a number of artists including Palatnik, Ivan Serpa, Lygia Clark and Lygia Pape, who formed the Grupo Frente. In 1949, in São Paulo, Waldemar Cordeiro founded the Art Club which besides holding exhibitions fomented the contact among artists such as Luiz Sacilotto and Lothar Charoux who had concrete art as a language, and who later formed the Grupo Ruptura.

14 DI CAVALCANTI. *Realismo e abstracionismo*. Boletim SATMA (Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes), Rio de Janeiro, n.23, p.47, 1949. Document cited in COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p.11.

Formas elétrico-rotatórias, espirálicas com perfuração virtual.¹⁵ The Polivolumes are hollow towers, made of anodized aluminum, formed by mobile semicircles whose position is chosen by the spectator, now transformed into a participant. These structures are mobile only in the horizontal direction. *Aparelho cinemomático* and *Polivolumes anticipated*, for example, the participative questions that are present — apart from their due aesthetic, political and artistic specificities — at each moment in Lygia Pape's neoconcrete dances and in the later post-neoconcrete experiments of Hélio Oiticica and Lygia Clark. If in *Aparelhos cinemomáticos* and in the *Objetos cinéticos* the movement and participation take place autonomously in relation to the spectator — which was not the case for his paintings of a constructivist vein, since the spectator's mobility in relation to them brings about a dynamic redimensioning of the idea of movement, and confronts painting's supposed rigidity — the *Polivolumes* anticipate in a certain way the questions found in Clark's *Bichos* (1959-1964). In these two latter examples, the work is the mold for our wishes. The participant is now put in charge of the question concerning the object's form. As Murilo Mendes observes:

*Polivolumes... are characterized not only by the power of their construction, the singularity of their lines and the fantasy in their rigor, coupled with their exemplary technical execution, but also by the charge of poetic freedom they set loose... When I saw them — and touched them, because they are composable, amenable to the observer's participation — for a few minutes I felt relieved from the weight of history, conferring through them my true identity — that of the poet.*¹⁶

In Palatnik's work we perceive the influence of (the late-coming) modernity in Brazil, and in particular that of constructivism. At the same time, his work reveals points of escape (and here in more direct confrontation with the rigidity of the "Manifesto Realista") and the contribution that Brazilian art offered to the world in its highest degree of invention. Going beyond the representation of movement contained in Gabo and Pevsner's "Manifesto Realista" ("it is obvious, to all of us, that by the simple graphic registration of a series of momentarily immobilized movements it is impossible to re-create the movement itself... we renounce the age-old illusion of art that holds that the static rhythms are the only elements of the sculptural and pictorial arts... we affirm in these arts a new element, the kinetic rhythms; as the basic forms of our perception of

real time"¹⁷), the *Objetos cinéticos*, in particular, did not aim to substitute traditional sculpture by some sort of mechanical dance, at the same time that they did not renounce the essential and distinctive characteristic of sculpture: the construction of space. Palatnik's work creates a form in space through movement, while also confounding and enlarging the borders, now fluid, between painting and sculpture. Making this border even more elastic, sound is an essential element of his work, underscoring the link between his research and other media while simultaneously underscoring how both painting and sculpture have extended their territory beyond a very conservative interpretation in regard to their parameters.¹⁸ Considering the widening of these two supports, it is not essential for the form to appear solid; on the contrary, the artist is interested in the dissolution of the image (and, consequently of the sound) in space. Especially in the *Objetos cinéticos*, there is a low but intermittent sound in the setting — made by a clock that demarcates this experience of enchantment brought about in the spectator by the objects, while also delimiting the increasingly fluid border between mechanical time and duration time.¹⁹ This is an important point for the kinetic research of the Brazilian artists who in some way distinguish it from the more pragmatic kineticism, such as the Swiss and the German veins. Researches like those of Palatnik, Vieira, Lothar Charoux, Lygia Clark, Lygia Pape, Mauricio Salgueiro, Sergio Camargo, Sérvulo Esmeraldo and Waldemar Cordeiro, to cite a few, elaborate a tangible index that makes the object a mediator in the relation between the body, feeling and language, gaining a special condition in its articulation with space and the public. Here we speak of Clark's *Trepantes* (1964), Camargo's reliefs or Esmeraldo's *Excitáveis* series (1966-1967). We can add that a relevant datum in Palatnik's work is the dialogue between technology and intuition, and how it was pervaded by experimentalism and organicity. That is to say, two apparently ambiguous data find a perfect symbiosis. It's clear that science is not purely objective, and Palatnik points this shift out to us, making us aware of this romantic excess of art.

The relation between art and technology, the new conquests of optics, the virtuality of the image and the dissatisfaction with the pictorial technique of the brush are also present in the *Objetos cinéticos*, made of sheets of steel or metal. They are suspended in the form of rods, sinuous curves and geometric figures, whose colors and shapes create a dialogue with the concretist paintings, articulated in such a way that despite being moved by a motor, their velocity and direction vary. They

15 As stated by Alberto Sartoris in the text "Mary Vieira, pioneira da plasticidade coparticipacionista," published in *Fenerate*, Lecture d'Italia, year XXII, n.2, Milan, February 1952, and republished in the catalog of the 35th Venice Biennale, "with 'Multivolume de círculos' [structures which, I suppose, gave rise to the Polivolumes, but the relation between these two works was not found in any bibliography] constructed in Sabará in 1948, on a minimal scale in relation to the still experimental constructive problematics, Mary Vieira established the bases of aesthetic/formal interaction with structural permutability through the public's direct participation in composing the work... With her 'polivolumes,' Mary Vieira introduced into the visual arts the concept of the direct participation of the spectator as a co-author of the work, of a module preestablished by the artist/conceiver." Cf. VALLADARES, Clarival do Prado. *Exposição do Pavilhão Brasileiro: Burla Marx e Mary Vieira*. Venice: 35th Venice Biennale, 1970, n.p.

16 MENDES, Murilo. *Mary Vieira*. In: ARAUJO, Emanoel et al. (ed.). *Escultura brasileira: perfil de uma identidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997, p.90.

17 GABO, Naum. *Manifesto Realista*. In: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.330-332.

18 This reading arose after the publication of the article "Abraham Palatnik," by Kaira M. Cabañas, in the November 2013 issue of *Artforum* magazine. The author underscores the importance of the artist's research into sound, and it was this article that gave rise to my considerations that are being published in this catalog.

19 Time in his works would no longer be mechanical time — the usual time, measured by the clock — but rather the duration-time where "thinking is testing, operating, transforming, under the sole reserve of an experimental control where only highly 'worked' phenomena intervene, and which our apparatuses produce, rather than record." (MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. In: _____, Husserl e Merleau-Ponty. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 275). It is the condition of the potentialization of a playful body in detriment to a machine body, of enjoyment and detriment to function.

are movements that are unconcerned with chaos, and for this reason they offer us the possibility of rest; we are suspended in time and space by the enchantment that these appealing and hypnotic objects inspire in us. The way that technology operates in Palatnik's work is quite unique. Whether in the *Aparelhos cinecromáticos*, in the *Objetos cinéticos*, or in his paintings, the artist makes use of manual craft techniques, along with a certain amount of jury-rigging (which disappeared over the years; for example, today the cuts made in the wood for the execution of the *W* series are produced by laser, no longer by a much cruder machine, in the artist's house), which can be illustrated through materials such as glass, string, cardboard and metallic rods: cheap elements readily available in the retail market. As Camillo Osorio reminds us, the first *Aparelho cinecromático* — that of the 1st Bienal de São Paulo — was built by taking apart a fan and using its motor.²⁰

It is important to underscore that the shapes, colors and lights that expand in space are not arbitrary; there is a dialogue with randomness. In the case of *Aparelho cinecromático*, Palatnik used a pen to design the means by which the manual command is transferred to a board that executes the times and sequences of each of the lighting focuses of a *Cinecromático*. Like every element of his work, this board or command module, similar to the CPU of a computer, was developed by the artist using artisanal methods, and through it the combinations and movements of the interplays of light are made randomly, without later interference by the artist.

This inventive and experimental character is also present in the series of paintings with string and acrylic paint made from the mid-1980s onward. The painting took on a light volume that helps in the formation of an optical effect that balances the "precarious technology" of the string with a rigorous and sensible research into kineticism and the possibilities for the expansion of shape and color through a double movement (of the lines and of the spectator). At various moments we see a perfect balance among colors that are highly dissonant. There are paintings in which a dark blue is mixed with a horizontal purple bar and even thicker bands of a greenish color. The harmony and construction of the rhythm takes place through how these strident chromatic dissonances are smoothed.

The interest in mobility is also seen in his two-dimensional works. As commented earlier, the artist developed another investigative possibility for painting, just as he also made kineticism apparent in this support. In the 1970s he made the *Progressões* series, consisting of "paintings" formed by intervals of jacarandá wood mounted rhythmically in sequences of very thin strips. Taking advantage of the materiality of the wood's grain, knots and other natural internal marks, our eye passes over the structure of drawings and gestures that demarcate a living and dynamic body on that organic support. Despite using supports different from those of the sensorial experiments by Clark, Oiticica and Pape, Palatnik also redimensions the question of the spectator in the work because the body is an important medium for the apprehension of his work, particularly his paintings. As stated by Roberto Pontual: "There are certain natural conditions that impress the viewer, and it is up to the artist to show them.

20 OSORIO, Luiz Camillo. Abraham Palatnik: perceber, inventar, jogar. In: _____, 2004, p.60.

That's why I aim to touch the senses, activating the perception."²¹ In the *Progressões* with polyester resin, also made in the 1970s, he primarily explored the material's transparency. Through a horizontal expansion, there is increasing interest in exploring color as a way of making space more dynamic. This series bears a reasonable connection to the painting on glass produced in the 1950s and which was the first step in his involvement with design and the fabrication of furniture. The *Progressões* series was also dismembered beginning in the 1990s in the *W* series. The jacarandá wood went out, acrylic paint came in. Palatnik painted abstract canvases that served as a "model" for his later paintings. At a second stage, a laser was used to cut wooden strips with colors and shapes that approximate those of the canvases that served as a model. Later, moving the strips of the "sliced painting" in the vertical direction, "drawing" the future work, the artist constructed a progressive rhythm of form, combining expansion and visual dynamics while "exploring the expressive potential of each material."²²

In the *Relevos progressivos* (produced beginning in the 1960s), the sequencing of the cuts on the surface of the material — cardboard, metal or wood — creates layers or waves that vary depending on the depth and location of the cut, constituting its dynamics. The use of cardboard is surprising because the production of reliefs employed by the artist leads to the execution of rhythms and sinuosities of great visual impact. Frederico Morais points out that Palatnik, "instead of using the surface of the paper, as any drawer does, superimposes various sheets, creating a conglomerate, and, then cuts them from the top... His reliefs, at different depths, result in optical structures in whose interstices the light passes across and through, creating areas of greater or lesser brightness."²³ In this series, Palatnik works with emptiness, loss, the cut: the minimal gesture that takes material and displaces it in the direction of movement, the common thread of his work, and paradoxically toward a more attentive perception of our surroundings. They are lines that beckon for a more detailed examination of what is before us.

Palatnik made concrete art more dynamic, extending it beyond its usual field and integrating it with daily life by means of furniture. In a certain way, the artist placed into practice what the Bauhaus espoused — a circuit wherein artistic practice was coupled with industrial efficiency. Actually, this integration was widely disseminated by the Brazilian concrete artists. A moment's reflection will bring to mind Unilabor, "a worker's cooperative founded in São Paulo by Friar João Batista, with [artist] Geraldo de Barros in the lead,"²⁴ whose lemma was the popularization of modern furniture; book-cover design by Fiaminghi and Décio Pignatari (for *Universo de Mario da Silva Brito*, in 1961), Ivan Serpa (for George Sand, in 1962) or Willys de Castro (for the magazine *Vértice* 1, in 1957); the revamping of the layout of the newspaper *Jornal do Brasil* made in 1956 by Amílcar de Castro; the posters for São Paulo's 4th Centennial in 1954 and the poster for the 4th Bienal de São Paulo in 1957, made

21 Abraham Palatnik. In: PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973, p.53.

22 MORAIS, Frederico. *Abraham Palatnik: um pioneiro da arte tecnológica*, 2004, p.173.

23 *Ibid.*, p.173.

24 STOLARSKI, André. *Projeto concreto: o design brasileiro na órbita da I Exposição Nacional de Arte Concreta: 1948-1966*. In: BANDEIRA, João; MAMMI, Lorenzo; STOLARSKI, André. *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM, 2006, p.239.

respectively by Geraldo de Barros and Alexandre Wollner; the design of the Piraquê-brand packages begun in the late 1950s by Lygia Pape; or even the Coleção Rhodia fabric patterns created by Antonio Maluf in 1967 and 1968. In 1954 Palatnik created together with his brother a furniture factory called Arte Viva, which operated until the middle of the following decade. They produced various types of tables with glass tops painted by the artist, as well as chairs, armchairs, and sofas. The same experimentation that guided his work in the studio was transferred to the factory. In the 1970s, Palatnik and his brother inaugurated the firm Silon, producing designer objects on a large scale, which had mainly animals as their motif. In an interview with Frederico Morais held in 1981, the artist stated that “the industries should hire visual artists because they have a perceptive potential that can solve many problems.”²⁵ In some way the work would only acquire a full meaning if it reached the point of being an integral part of the citizen’s everyday life. Once again we perceive in his work a dissatisfaction with stagnation, a continuous desire for research and the integration of distinct areas (sculpture, painting, technology, physics, furniture and design). His work with kinetic possibilities went beyond the potential of light, in research concerning the qualities of movement and time. In 1959 he produced Mobilidade IV; in 1962 he created the board game Quadrado perfeito; and in 1965 he executed Objeto Lúdico. They are games created for his children that exhibit the artist’s two interests at that moment: an increasingly diversified research into kinetic qualities and the exploration of a territory of multiplicity and the dissemination of this production within society.²⁶

His work rips, decreases, decelerates, subverts and molds time. It wants to inhabit the world and simultaneously offer us a between-spaces or a between-times: his work is dedicated to the ceaseless formation of new landscapes, readings, associations and criteria. Its power is to be an object in transit, thereby exposing the imprecision in which time is immersed.

25 MORAIS, 2004, p.175.

26 Although some editions of these games were made, they were never produced extensively. Nevertheless, it should be noted that the artist’s inventiveness found echoes in industry. In 1952 he developed a design for a machine for cutting babaçu coconuts. As stated by Morais, “Palatnik managed to design a machine that broke the coconut without harming the seed. In 1988, he designed various devices for speeding up the feeding of machines for the production of fish meal, just as he later found an economical and less polluting solution for the repackaging of a special powder for filling teeth in his father’s firm” (ibid., p.175).

INTERVIEW: ABRAHAM PALATNIK

December 2012

FELIPE SCOVINO — *I consider your oeuvre as the artistic path of a painter. From the painting with lights in the *Aparelhos cinemáticos* to the veins in the works made of jacarandá wood, and including the *Relevos progressivos*, made with cardboard, as well as your most recent series. What do you think about this positioning?*

ABRAHAM PALATNIK — I have always considered myself as a painter, although over time I have radically changed the way that painting appears in my work. Many times I made the *Aparelhos cinemáticos* and the *Objetos cinéticos* [*Kinetic Objects*] with painting.

FS — *A highly relevant aspect of your work is the dialogue established between technology and intuition, and how experimentalism and organicity have always been part of your approach. That is, two apparently ambiguous aspects come together in perfect symbiosis. It's clear that science is not purely objective, and your work makes us aware precisely of this divergence.*

AP — I very much liked to experiment with various techniques, making artworks with motors and articulations. I did not consider painting specifically as an end in and of itself. I was always associated with movement in space.

FS — *It's interesting, because in your work we perceive that science also elaborates a subjectivity, and in a certain way this characteristic gives rise to the spectator's participation. For example, the series *W* offers us an intense dialogue with the displacement of both the spectator and the work itself. A double movement...*

AP — That was not my intention, but it just so happens that the spectator is also filled with emotion, he/she wants to participate and do something. Intuition is a predominant factor, because it always interferes at the moment of making an artwork.

FS — *Do the artworks arise from projects that were put aside for a long time, not being realizable until later? Are there studies for all the works?*

AP — No. I planned some of the works, but others [studies] were modified during the work's production. But normally I didn't plan them. For example, look at the case of the rods [of the *Aparelhos cinemáticos* or *Objetos cinéticos*] as they appeared in the study: as I go about producing the work and in accordance with the space, I modify its dimensions. In the case of the series of paintings with strips of wood, these characteristics of not having a plan are stronger. I paint abstract canvases that serve as a "model" for the paintings of the series *W*. Then I go on to a second stage, which is the cutting of the wooden strips with colors and shapes close to those of the canvases that served as a model. In the following step, I work on the wooden strips forward and backward ["drawing" the future work]. The colors correspond to the angles [of the "mother painting"], the bands can correspond, but at its final production everything can change. Therefore, I make plans, I let them ripen a little, and then possibilities arise for modifying one thing or another. The idea of each *Objeto cinético* is a constellation that is more or less foreseen, and based on this I go about constructing it,

even though during the construction the original plans get modified. I change the length [of the rods] and the oscillation time. This is very intellectual, because it looks like it is going to be something easy to bring about, but there are many connections and articulations that need to be coordinated for the work to operate.

FS — *What were your artistic references during the first years of your production? What did you read, see, or who were the artists who influenced you in those years?*

AP — I don't believe that I was directly influenced by the artistic trends that prevailed at that time. During power outages in my small studio [in Botafogo, in the late 1940s] I used candles to find my way around the space. That's what gave me the idea to work with light. A little while later I bought some light bulbs, I began to see the shadows and the light overcoming obstacles. And the activity kept developing. I called Mário Pedrosa to the studio and he said that I was coming along very well. This gave me a lot of energy to take it further. I made a huge unwieldy thing [the first *Aparelho cinemático*] with light bulbs placed in rotating cylinders. I used colored cellophane to mask some parts of the cylinder, and also managed to make horizontal and vertical movements.

FS — *Let's go back in time a little. How was the kinetic environment in Brazilian art in the 1950s? I am reminded of Mary Vieira and Sérvulo Esmeraldo, not to mention those most often cited in the historiography, such as Maurício Nogueira Lima, Geraldo de Barros, Ivan Serpa, Sergio Camargo, Lygia Clark, Lygia Pape and Waldemar Cordeiro, among other participants of the Grupo Ruptura and neoconcretism. To what degree (or not) was there exchange among you? How was the reception by the critics in the 1950s and '60s?*

AP — We would get together once in a while, but I only participated in a few meetings [of the Grupo Frente and later of the neoconcrete artists]. I kept aloof because my idea was that of movement, which meant nothing to them. I wanted a real movement in my works. I still didn't know how to do that, and it was when I started working in the studio at Botafogo Beach.

FS — *Is that when you returned from Palestine?*

AP — Yes, I went there in the 1930s, when I was a child. When we were ready to come back to Brazil, the war broke out, the Mediterranean Sea was laid with naval mines. My father wanted to return to Brazil, but there was no way. The only thing to do was to go to Africa, and from there perhaps find a way to get back to Brazil, but ultimately my father gave up. He thought that the war wouldn't last very long, although that's not how it turned out. When I came back to Brazil, we took up residence in Rio and an uncle lent me one of his bedrooms that was reserved for the chauffeur — which, however, he never had — so that I could use it as a studio. I remember that one day a neighbor called the police.

FS — *Why?*

AP — Because I was working with lights and wires, and he thought I was a terrorist.

FS — *Was that the first Aparelho cinecromático?*

AP — Yes, I got this idea to make something in movement, it was still with cylinders, some pulleys and a series of devices. It was connected by string, because I wanted to experiment with it, though I also knew that I couldn't use string in the final version. And every so often the neighbor would look into the bedroom with his spyglass; he thought that what I was doing was strange and called the police.

FS — *I imagine that it was around that time that you had your first contact with Mário Pedrosa. How was it that he approached you?*

AP — We would get together a lot at his house. He was an intellectual interested not only in art, but also in politics. I remember that when we would arrive at his house — I, Almir Mavignier, and sometimes Ivan Serpa — the people who were there to talk with him about politics would leave. They knew that apart from politics, from his interest in political parties, Mário was also interested in art. We would talk a lot, and once he lent me a book about *Gestalt*, by Norbert Wiener, and at that time there was no talk about that, not even among artists. He told me to keep the book because he had others. Mário told me that it was very important to follow what was written in that book. I read it carefully and it really did open my horizons a bit, the ideas started getting clearer.

FS — *And did your participation in the 1st Bienal de São Paulo take place soon thereafter?*

AP — As I said, I was in my studio producing the work but I had no idea how it would take place. I finally finished it and immediately called Mário Pedrosa, who liked what he saw and said: "Send this to the Bienal." I had to break down part of the wall to take the work out of the bedroom. I sent the work, but the Bienal said that they couldn't accept it because it didn't fit in any of the categories. It was not painting, not drawing, not printmaking and not sculpture. So it wouldn't fit in the catalog. There was no way for it to participate in the Bienal.

FS — *Did the work remain in São Paulo?*

AP — Yes, but a little while later I ran into Mavignier who told me that the work was going to participate in the Bienal because the delegation from Japan was not coming and the Bienal's organizers had decided to accept the *Cinecromático*. It was a stroke of luck. I remember that Frans Krajcberg was working as an assistant at the Bienal and was assigned to take charge of the work, because there was some complicated engineering needed to connect it. Krajcberg made arrangements for some chairs, and a dark room, and when I arrived at the Bienal I was very pleased. When the judges panel visited my work Mário called me and said that they had liked it and that the work could even be presented at the Museu de Arte Moderna de São Paulo. But clearly it couldn't, because it was all very much improvised. The mechanisms were crude. I had taken everything — blades, grills, base, etc. — off from a fan,

using only its oscillating mechanism to move the rods with cylinders, in a makeshift way. I thought that the mechanism wouldn't hold out, it wouldn't last the whole run of the Bienal. But the string didn't break, it made it to the end.

FS — *How were you invited to participate in the Grupo Frente? Did the artists get together at Pedrosa's house?*

AP — No, they met alone and began to discuss theories, and I said that sort of thing wasn't for me. Get myself attached to theories? No! I participated in some of the meetings, but I already had the idea to work with movement, and they naturally would not even consider that. So I got away from them, but we continued being friends. I remember that I ran into Ivan Serpa on the street once and he told me: "I've become a modern painter." And I started wondering what a modern painter was.

FS — *To me it seems that your position was always at the fringe or at a safe distance from the more official debates about the formation and production of geometric abstractionism in Brazil. Was it in this sense that you preferred not to sign the "Manifesto Neoconcreto"? Because there are photos that show you at Pedrosa's house and to me it seemed that you had a commitment with that group.*

AP — Still in relation with the Grupo Frente, I received an invitation from the group, I participated in some exhibitions, but for some others I gave an excuse and didn't participate anymore. In relation to the Manifesto, I did not participate because I had no interest in getting involved with theory.

FS — *How were you trained as an artist? In the 1950s and '60s there were no magazines, and there were few art catalogs produced in Brazil or that arrived here. The Bienal de São Paulo was the primary source of research for the artists, and I imagine that it was the same in your case.*

AP — My training began in Palestine. I enrolled at a school of painting, which offered an open course, and the exercises were charcoal drawings. My classmates and I took turns serving as the model. I remember that we used bread to erase those charcoal drawings.

FS — *Did you take any art classes in Brazil? Did you attend courses at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro?*

AP — No, except for that school in Tel-Aviv, I was self-taught.

FS — *Was there some sort of exchange between the South American artists who took kinetic art or op art as a support? I'm referring mainly to the Brazilians, Argentines and Venezuelans, countries in which kinetic art enjoyed a great deal of circulation and production.*

AP — When I exhibited with Denise René, in the 1960s, I made contact with those artists and visited Cruz-Diez there in Paris. Until today, I have sporadic meetings with him and with Julio Le Parc. They were both in Rio recently and I got together with them.

FS — *I imagine that Yaacov Agam was still a student when you were in Palestine, but were there artists working with kinetic art during the time you were living in that country?*

AP — There were no artists dedicated to kinetic art. I met Agam years later, in Paris. He brought me to his studio and I was impressed. It was a factory. There were various people working for him, something that was inconceivable for me, since I always worked alone.

FS — *And, to fill out this context, when and how did art dealer Denise René become aware of the art produced in Brazil? I imagine that the Brazilian artists living in Paris who had a relation with kinetic art, such as Lygia Clark and Sergio Camargo, were important for this movement.*

AP — It seems that she was here. When I was in Paris she invited me to participate in the *Mouvement 2* international exhibition of kinetic art, in late 1964 and early 1965. She had seen my work at the Venice Biennale, in 1964.

FS — *Getting back to more recent times. Why did you choose the letters W and K, and the consequent numbering? Also, it seems to me that they are not numbered in increasing order, but rather randomly.*

AP — There's no reason for that. The numbering does not always reflect the temporality or the order in which the works are produced. At times, I made works and didn't assign them a number. I signed and dated them later.

FS — *In the series K and W there is a chromatic choice that is hard to reconcile, but in their case it operates masterfully. The impression I get is that all the effort is aimed at a dynamic operation, a transit. The paintings are constantly in movement. And one of the big differences in relation to the other kinetic artists is the insertion of "cheap technology," that is, we can understand that your "cutting-edge technology" is pervaded by string, glass, and cardboard. Cheap materials that are readily available on the market.*

AP — I always worked with what I had at hand. The first *Aparelho cinecromático* is an example of this. It is a technology invented by me, because it was something new, previously unknown. In total I made 33 *Cinecromáticos*, and some of them were taken apart over time, the pieces were reused. The controls of the first *Cinecromáticos* were also made with nails, a makeshift technology.

FS — *I am greatly impressed by two characteristics of your work. First, the character of coherence, the pictorial thought and the precise and often economical gestures with which you produce your works. And the second characteristic is the strong appearance of the artist as a craftsman: there are no assistants, everything is produced by you, including the tools, in certain cases, if I'm not mistaken. Your studio looks more like a workshop than what we imagine a (painting) studio would look like. It smells like lubricating oil instead of paint, even though paint is also there. Your brush is the light and your palette is a drawer full of nuts and bolts.*

AP — Exactly, I [still] have the brushes, which I rarely used. I started using them again with the beginning of the new series of works [notably the series with strings, and W].

FS — *There is a radical difference in how you constructed your paintings with strips of wood and how they are made nowadays. Now they are cut by laser, and in the 1970s the work was done in a nearly artisanal way, by you, in the studio.*

AP — In the beginning I needed to cut the strips with a band saw. The strips had various thicknesses and I handled them on the tabletop. At that point, I worked in just one room of the house [his current house, also located in the district of Botafogo, in Rio de Janeiro]. I still hadn't spread into the rest of the house, as I gradually started doing. As my experiments worked out, I finally arrived in the living room [his workspace expanded], I arranged two supports and a very large board on which to arrange the paintings. I would get up on a chair and get a good look at the cuts made with the band saw, from close-up and at a distance.

FS — *And how did the change to the laser take place?*

AP — I wanted someone to cut them, instead of cutting them myself. I gained in terms of time and precision. That was about eight years ago.

FS — *But before arriving at the strips, you painted with acrylic on Dura-tex hardboard, which served as a sort of model for the following step. Were those paintings composed in slices?*

AP — I discovered that the laser beam cut [the strips] perfectly, leaving the edges just right, [it was very good] because the strips were increasingly larger and the work of cutting them at home was no longer working out. But I went there to monitor the cutting for about two months because [the company] had never made that sort of cut. At the beginning they were wider strips, but I gradually arrived at the minimum I needed. The type of thickness that I needed — thinner — would have been more complicated to achieve without the laser.

FS — *After you receive the "sliced" board, do you move the strips?*

AP — Yes, it arrives with cuts at the top and bottom. In the studio, I put it together, I cut it at the top, I put masking tape before cutting it, otherwise it all gets messed up. And that's how I began to handle the board, making [or changing] the sequence of strips, one by one, until the perfect thing emerges.

FS — *I think it's interesting that in the paintings there is a relation between colors which in other circumstances would clash, they would be antagonistic forces, colliding with each other, and in your work, on the contrary, there is harmony and no conflict. This is a characteristic that distinguishes your work, for example, from that of the Swiss or German concrete artists, who required the idea of a plan, of rigidity in the execution of the works, both from a practical and a theoretic standpoint. And in your W series it is nearly always the shapes of waves imprinted on the canvases, or am I mistaken?*

AP — They are not always “wave” formats. Sometimes I change it according to the elements, I manipulate the pieces gradually and the shapes arise. What is more predominant gets isolated from the rest. Sometimes I start to work from the middle outward, the possibilities arise and then I complete it.

FS — *It seems that the paintings establish a continuity beyond the frame.*

AP — No, I finish the paintings with a very clear characteristic, which is an end on one side and an end on the other.

FS — *The movement in your works is delicate, precise, minimal and slow, especially in the *Aparelhos cinemáticos* and in the *Objetos cinéticos*. What I find curious is that this quality of time is increasingly lost nowadays. There is a sort of suspension of time and space being brought about by your works. Our lives are increasingly surrounded by information and in an overload of images where the excess reveals the paradoxical side of this “technological torrent”: the disinformation or drowning in useless data. We perceive serious consequences such as the banalization of the image, and this is the point at which your work operates. It seems to me that it works precisely against this automatization.*

AP — I couldn’t tell you if my work operates that way. In the case of the paintings, sometimes the works possess a more aggressive center and end up in a smooth rhythm. I always seek to centralize the movements more in the middle and expand toward the edges. It seems that this is a characteristic I always follow. In the case of the *Aparelhos cinemáticos* and the *Objetos cinéticos*, it is another dynamics. I completely forget about the initial idea and work on the connections, the articulations, to achieve what I’m aiming for.

FS — *And these two series have more precise, slower movements. They remind me of an idea of dancing.*

AP — I don’t know if it’s ballet...

FS — *There is a more cadenced rhythm and at the same time my perception splits apart, it runs along various places at the same time.*

AP — That’s what I aim for.

FS — *How did the the transition from figurative painting to the *Aparelhos cinemáticos* take place? I think that your contact with Raphael Domingues and Emygdio de Barros, as well as with Dr. Nise da Silveira at the Engenho de Dentro Psychiatric Hospital was a key factor for this transition. But what effectively happened, which brought about your disconnection from figuration, but not from painting? And I’m wondering: had they never had any access to books about the history of art?*

AP — It seems to me that during his youth Raphael had an experience at a manual arts training school. He already had a relation with art. He was schizophrenic, disturbed, but his drawings were fantastic. I was very impressed by their artworks. I admired them a lot. And for some time I really gave up on painting. I said: “Well, everything I make is rubbish, I’m

not going to make any more of it.” I completely gave up on the brushes and paints and stayed like that for about two months. I was extremely perturbed, but I had contact with Mário [Pedrosa] and explained my drama to him: “What will I do now? I no longer have the conditions to work with painting.”

FS — *But what caused this shock, what impressed you so much?*

AP — Because they hadn’t learned anything in school, they didn’t attend studios, and suddenly they created such precious images. Where did this inner force come from? I wasn’t going to paint anymore because my painting was worthless, it was trash. But the meeting with Mário Pedrosa was crucial, very important. I perceived that his thinking ranged beyond politics, he had many interesting ideas. He gave me the book about *Gestalt*. I read it carefully and saw that I had a potential to do something.

FS — *And this condition of the artist as a craftsman, an inventor, is reflected in the space of your house. Some of the pieces of furniture were made by you. How did that arise, this division (and at the same time, an association) between the artist’s studio and the area of design and industry? I remember that for many years you shared a factory with your brother. Was there a desire to make your art public? Could you describe what the two of you produced?*

AP — It was my need to earn a living. There were two different situations. In the 1950s my brother and I founded the factory *Arte Viva*, which produced the pieces of furniture with the paintings made with glass. After they were made by the workers, I painted the glass parts of these furniture pieces. In the 1970s, also with my brother, we started to produce designer and utilitarian objects industrially, on a large scale, which had animals, for example, as a theme. It was the [factory named] *Silon*.

FS — *Were you the one who planned and designed everything for *Silon*?*

AP — It was mostly me. At *Arte Viva*, I made the furniture designs: bed, cabinet, tables, chairs, decorations. I did everything. We hired people who worked with the carpentry and executed precisely what I designed. The drawings on glass began at the same time as *Arte Viva* and therefore started to be inserted on the furniture. In the case of the designer objects, we worked with an importer who managed to get them intensely and widely accepted internationally. I have no idea how many pieces were produced, I would guess more than 1 million pieces in 20 years of activity. It lasted until about 1995.

SOME NOTES ON ABRAHAM PALATNIK'S APARELHO CINECROMÁTICO

Michael Asbury

There is no doubt that Abraham Palatnik holds a singular position within the history of modern art in Brazil. His now famous participation at the first edition of the Bienal de São Paulo in 1951 with the Aparelho cinecromático is quite rightly considered a remarkable and precursory event within art history as a whole, far beyond the original specificities of the local context from where it emerged. Yet, if it is consensually recognized as pioneering, what exactly did it precede? What is its place, on the one hand, within the history of art (whether in Brazil or beyond) and, on the other, within the artist's own creative trajectory?

To answer such questions, it seems logical to begin with an overview of how the historical period, the late 1940s and '50s, in which it emerged has become consensually recognised as an emancipatory moment within Brazilian art, one that, according to such narratives, ultimately led to today's thriving contemporary practices.

The prevailing historical interpretation is that until the 1950s no avant-garde movement had emerged in Brazil, a condition that is seemingly confirmed by the fact that no specifically Brazilian "ism" could be named until then. Modern art in Brazil, despite its appellation had not preoccupied itself until then with disinterested form but instead aestheticised questions regarding national or regional identities. According to this reasoning it is only from the late 1940s and particularly with the constructivist oriented movements such as concrete and later neoconcrete art, during the course of the 1950s, that artists would begin to develop a formal language that they could call their own, which would gain eventual autonomy from their North American and European counterparts. Yet, Palatnik, with the exception of his brief participation in the Frente group, notoriously kept his distance from art movements. If Palatnik in this context was indeed a pioneer, an original, his relation to such movements seems at the very least elliptic.

I always admired very much Ferreira Gullar and accompanied from a distance his discussions around the artistic currents of the time. But it was really "from a distance". In fact, I cannot attribute my trajectory and my artistic choices to agreements or disagreements with the theoretical debates that took place at that time. On the other hand, I was undoubtedly connected to Mário Pedrosa, whether through our frequent meetings and conversations or through the readings that he suggested, but above all, because of the direct observations that he used to make about my work and my existential doubts.¹

The notion of precedents is always problematic since on the one hand, origins are always evasive, while on the other, Palatnik's work, in its own evolution does not fit comfortably with the Kinetic art "movement". The same could be said about the artist's relation to the field of art and technology, there is a relation at the origin, but Palatnik refuses to submit to this strand, remaining faithful to mechanical operating systems, that is, to his own process of working and creating.

Without wanting to undermine Palatnik's achievements I would like to use him as an example in the questioning of such consensual views that increasingly frame the art produced in Brazil. My main critique is that such interpretations are fundamentally teleological and that within such a context Palatnik's position remains awkward. Undoubtedly the product of the specialization of academic practice, whether formalist,

sociological or technological in their orientation, these respective fields have, often inadvertently, created barriers that forcibly lead the work of an artist such as Palatnik to either escape between the interstices of categories or alternatively to be framed inappropriately.

If indeed the experience of those first Brazilian avant-gardes in the post war era would inform, whether implicitly or explicitly today's contemporary art, then how can we determine which particularities remain traceable within these practices? Can we, without hesitation, state that investigations into the specific character of form still persist? Perhaps this might be the case, yet one could hardly affirm that this is the only historical reference present in practices today. One could affirm for example that issues arising in the 1920s and '30s such as the socio-ethnic characteristics within the formation of the Brazilian people remain equally present within artistic concerns. What determines, therefore, the priority of importance of one legacy over the other? It seems obvious that such claims are predetermined by the specific bias of the narrator, the art critic or historian, that privileges one particular historical or methodological strand over the other. In fact, following the constructivist-oriented avant-gardes of the 1950s, artists during the following decades revived the legacy of the early modernists, such as the writing of Oswald de Andrade, in light of the political polarization that emerged in the early 1960s, the necessity of dealing with the renewed problem of cultural dependency, in particular with the broadening of mass communication, and to question notions such as the avant-garde itself. Palatnik, of course cannot be associated with these, yet given the fact that the field of contemporary art is so vast and that it would be disingenuous to seek to locate a predominant source from where the majority of today's Brazilian artists have drank from, it seems restrictive to assume without any questioning, a constructivist lineage purely based on a process of elimination. Outside Brazil, what seems to attract attention is no doubt the hybrid or syncretic articulations of the "Western" (the term already implies the ambivalence we are discussing) modern language and the specificity and ingenuity of local solutions and propositions, yet, these again represent only one form of understanding a particular legacy. It is in other words, the articulation of sameness as difference that seems to persist, whether formal or semantic.

As has been so often recounted, Palatnik's association with the neo-constructivist avant-gardes arises from the experience of the workshops in the psychiatric hospital Engenho de Dentro, together with fellow artists Almir Mavignier, Ivan Serpa and art critic Mário Pedrosa. Palatnik's involvement in the workshops was fundamental to the way his art would develop during the following years. However, it was fundamental, more out of a process of denial and self-questioning than through a direct association with the work of the patients themselves. The astonishment with their work would lead him to abandon painting altogether and to search for his own inherent qualities which he drew from his experience with machines during the war while living in Palestine. This process of introspection ultimately led to the production of the first Aparelho cinecromático which resolved the conundrum of searching for a means of expression beyond painting. Palatnik sought to resolve the problem of how to development systems that would control sequential patterns of coloured light, whose moving forms would be projected onto a semi-translucent screen.

1 PALATNIK, comments to the author, email, Jan. 14, 2013.

The machinic character of the work combined with the association with his colleagues posits those early experiences at the psychiatric hospital firmly within the Brazilian constructive tradition, or so seems.² Another key historical event that helps to consolidate this association was the first edition of the Bienal de São Paulo, when Max Bill, then the most outspoken propagandist of concrete art, won the first prize for sculpture with the *Tripartite Unity*.

The Bienal is considered as having brought in a new stage in the development of modern art in Brazil and Palatnik's apparatus, when seen in retrospect, appeared to fulfill the very task that its creative director, Lourival Gomes Machado, saw it fulfilling when he announced in the catalogue that the event sought to position "modern art in Brazil, not only in simple confrontation, but in live contact with the art of the rest of the world".

The use of terminology is interesting here, as if Gomes Machado concurrently sought to find a resolution to the local controversies and protests that accompanied that first edition, when the figurative-national factions with their political partisan agenda that purported to pursue the unquestionable path of Brazilian modernism came into "confrontation" with those who defended the autonomy of form, in its abstract and/or medium-specific characteristics. For Pedrosa, the polarity between factions at that first Bienal was obvious: "Two tendencies polarize the great international exhibition. On one side the truly modern art, constituted by the non-figurativists of every nuance. On the other, the diverse objectivist and figurative variants."³

Palatnik's machine-age apparatus was for Pedrosa sufficient proof that his work represented an outstanding example of the modernity Brazil was destined to: a veritable alternative to the conservative figuration that had at that stage become aesthetically stagnant. This hypothesis would explain the incredible mobilization that the art critic set in motion in order to include Palatnik's apparatus at that first Bienal — not an easy feat, given the generally conservative environment.

If the local art establishment had not been ready for such an innovation, branding Palatnik's work hors concours, since it could not be categorised neither as sculpture nor as painting, the international committee on the other hand awarded it a honorable mention, as the only means available to recognize its achievement. Pedrosa, himself very much responsible for having first recognised the ambition and significance of Palatnik's first apparatus, gave the young artist's work significant prominence in his reviews of the event in the press, celebrating it as a clear sign that the future belonged to the Americas compared to "glorious and venerated" old Europe.⁴

In an article entitled "Introito à Bienal", although unpublished at the time, Pedrosa testified his commitment towards the work of the young artist, who he associated with the ideas developed by Lazlo

Moholy-Nagy while at the Bauhaus. Palatnik mentions having borrowed a book by Moholy-Nagy from Pedrosa, which reassured him as to the new path he was then exploring, away from painting, and towards mechanical means of exploring expression.⁵ The latter would have offered a legitimate modernist pedigree for Palatnik's work, that linked it to the historical European avant-gardes through notions developed by Moholy-Nagy such as the *Dynamic-Constructive Energy-System*, whereby "constructivism means the activation of space by means of a dynamic-constructive system of forces."⁶

Moholy-Nagy would later associate such a proposition with the introduction of light within the work of art as "time-spatial energy and its projection". Citing N. Lerner, who produced experiments with light at the New Bauhaus in 1937, in the USA, Moholy-Nagy further emphasized this point:

light was not considered as a plastic means, only as an auxiliary medium to indicate material existence. Now a new period starts where light will be used as a genuine means of expression because of its own qualities, own characteristics.⁷

It is clear from Palatnik's own comments on the *Aparelho Cinecromático* that the principle reference for the work was painting, given that the artist discussed how the distinct behavioral characteristics of light differed considerably from those of pigment. The distinction is due to the different way colour is combined through light and pigment, respectively denominated as additive and subtractive methods.⁸

Palatnik's own observations on the apparatus revolved around solving the random nature of the kaleidoscope through the mechanized apparatus:

I understood the kaleidoscope as a process that combined randomness with limitation. Randomness because of the unpredictable and uncontrollable grouping and regrouping of the coloured pieces in movement, while restricted within the closed body of the apparatus, with its walls limiting the movement within its internal space. The kinechromatic were created initially as products of "perception", then came "thought" and later still, the work of "construction". In this sense the kinechromatic works set the images "free" from unpredictability and from the impossibility of control, inherent characteristics of the kaleidoscope. They are in fact consequence of an act of creation, of the perception of visual products that have been submitted to reason, and not from the "restricted chance" existent within the kaleidoscope.⁹

While this concern brings the work closer to the "faction" Pedrosa denominated as truly modern, since it dealt with the field of abstraction, it also excludes the work from what has been denominated the "phenomenological turn", itself historically considered as having

2 Mavignier, through his later association with the design school at Ulm founded by Max Bill and his friendship with artists such as François Morrelet; Ivan Serpa, who later lead the *Grupo Frente*, a loosely abstract geometric group of artists; and above all the relation held with art critic Mário Pedrosa, Brazil's most vocal defender of abstract art.

3 PEDROSA, Mário. *A Primeira Bienal*, *Jornal do Brasil*, Oct. 27, 1959. reprinted in: AMARAL, Aracy (Ed.). *Mário Pedrosa: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.41.

4 *Ibid.* p.42.

5 PALATNIK, Interview, *Revista Arte e Ensaios*, year 11, v.11, PPGAV-EBAUFRJ, 2004, p.10.

6 Published in Berlin 1922 (*Sturm*, n.12), reprinted in: MOHOLY-NAGY. *The New Vision*. New York: Wittenborn & Schultz, 1949 (reprint, first ed. 1947), p.49.

7 *Ibid.* p.50.

8 See BALL, Philip. *From Symbol to Substance: the technologies of light*. In: LAUSON, Cliff (Ed.). *Light Show*. London: Hayward Gallery, 2013, p.42.

9 PALATNIK, comments to the author, *ibid.*

representing the outcome of the neoconcrete experience.¹⁰ The work was in this sense contained within its own space, the screen, rather than expanding beyond it.

According to the artist himself, the *Aparelho cinemático* is a Kinetic work, and is listed in at least one chronology as being the first example of its kind.¹¹ As he himself argued: “o cinemático é internamente cinético”.¹² The differentiation the artist makes here is interesting, it is internally kinetic rather than simply kinetic.

Of course, Moholy-Nagy's use of light as an aesthetic material related as much to its affect on space, through the projection of shadows, as it did to surfaces. The latter can be verified in his photograms as he denominated them.

When asked about the advent of experimental or abstract photography in Brazil at the time, particularly with artists such as Geraldo de Barros and José Oiticica Filho, or indeed Moholy-Nagy himself, Palatnik is however ambivalent in his reply:

As far as abstract photography and the images of my first Kinechromatic are concerned, I think that there might be this proposed relation, but without the artists who were making those photographs having consciousness of my work or vice versa. In fact, photography suffered from the discrimination of the category, in the same way as the Kinechromatics, but when I met Geraldo de Barros I don't recall having talked or recognized these relations and similarities between our activities.¹³

The relationships that he refers to are those emerging out of the documentation of his work, that due to the fact that it was registered in black and white and that the photograph by its very nature does not capture movement, an isomorphic approximation emerges between the apparatus and the experimental photography developed by other artists during the 1950s. Therefore although a retrospective association is admitted it relates mainly to the existent hierarchies within the arts. Although any relation to Moholy-Nagy is omitted at this occasion certain statements by the Hungarian artist still deserve perhaps further consideration:

photographic experiments, especially photograms, helped to convince me that even the complete mechanization of techniques may not constitute a menace to its essential creativeness. Compared to the process of creation, problems of execution are important only so far as the technique adopted — whether manual or mechanical — must be mastered.¹⁴

If Palatnik's early work does not fit comfortably within the established categories of artistic production, whether at the time or subsequently, it

10 The “phenomenological turn”, an expression coined by art historian Alex Potts, is invoked by Cliff Larson, curator of the exhibition “Light show” at the time of writing on display at the Hayward Gallery in London. The exclusion of any reference to Palatnik in the exhibition and its catalogue would first appear to betray a Euro-American-centric perspective, yet, if considered from the perspective of art works that use light within spatial or environmental installations, the Brazilian's exclusion seems to be, but only grudgingly, justified.

11 PALATNIK, Interview, *Revista Arte e Ensaios*, op. cit., p.11.

12 *Ibid.*, p.12.

13 PALATNIK, comments to the author, 2013, *ibid.*

14 MOHOLY-NAGY, *The New Vision*, op. cit., p.79.

does comply with this particular consideration of the mechanized processes of creation. In the artist's own statements, the machine is neither the initial drive nor the end in itself but only the means to achieve a particular form of, or desire for, expression. Palatnik assumes the importance of the technique mastered, yet not to the point of overwhelming the overall satisfaction with the work:

Even within each phase of my works, a process of “decantation” of the utilized techniques occurs. The visible results, in the initial works of each phase, are as agreeable to me as those produced later. Yet, I know that the technique in the first works is much less sophisticated than the later ones.¹⁵

The mechanical apparatus is in this way related by the artist to technique, rather than the product of a machine aesthetic, or as a phenomenological exploration of light in space. It possesses a historical relation to the historical avant-gardes, mainly through the figure of Moholy-Nagy, but escapes any easy categorization within the neo-avant-gardes.

Neither does Palatnik invoke a reflection on or a confrontation with technology through his art. Technology is of course present, but it remains mysterious, most often hidden from the eyes of the spectator, as if the artist did not want it to interrupt the experience that it produces.

The question of technology in Palatnik's work is revealed by another denial: the refusal to follow the path Mário Pedrosa had assumed it would. In a 1960 article in the *Jornal do Brasil*, Pedrosa challenged the artist to immerse himself into the emerging field of electronics.¹⁶ The fact that Palatnik did not respond to such a challenge is perhaps revealing of his relation to technology itself. If we consider Heidegger's terminology, it would seem that Palatnik reveals rather than enframes his poetics through technology. It is problematic therefore to associate Palatnik unquestionably with the constructivist tradition, since by the 1950s the association between art and technology, which presented the artist as engineer, as in Tatlin's vision for instance, could no longer be sustained, particularly in a country such as Brazil.¹⁷ The category artist-engineer leads in this way to often discrete positions such as the artist-designer, as in the case of Max Bill, the Kineticist or those involved in the rise of information technology, denominated at the time as cybernetics. In the first example it is mathematics and geometry that guides the process, in the second, movement whether from natural or mechanical/electrical sources, while with the third new means of communication such as radio, television and the emergence of automation systems.

If Palatnik seems at first to fit within these categories, the progression of his work denies this association. The ideal of movement is seemingly replaced by an interest in sequential patterns. These are governed by automatic systems in some instances in others not. Technique, the means of achieving the impeccable operation or finish, is concealed as if to prioritise that which truly concerns Palatnik: the resolution of problems

15 PALATNIK, comments to the author, 2013, *ibid.*

16 PEDROSA, Mário. *Arte e Invenção*, *Jornal do Brasil*, 23 Mar. 1960. Reprinted in AMARAL, Aracy (Ed.), *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, (1986, 2.ed.), p.58.

17 Ronaldo Brito has brilliantly exposed this contradiction in his renowned essay on neoconcretism. See: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

arising from intuition. It is this, and not the automation or production qualities of the work, that never ceases to astonish the spectator. It is in this sense that works so distinct such as the *Aparelho cinecromático* and the *Jacarandá* sequences are related:

*I can say that the question of intuition has always been important as an initial impulse. Intuition was the sensation that something artistic could be made from a non-artistic situation. The idea of the *Kinechromatics* began with images produced from candle light moving along the walls, during an electricity cut, inside a small room in my uncle's house that had served as my studio. The *Jacarandá* progressions emerged from the fortuitous observation that the leftovers from the tree trunk were being discarded by furniture makers. Yet, between intuition and the final work there lies a long path. In my case, this path goes through intuition, then through rational thought, together with intense experimentation, and finally leading to a process of attentive and careful construction.¹⁸*

*If we consider all the subsequent works, following the *Aparelho cinecromático*, they all evoke a sense of wonder, mystery. The mechanical, technological, or automated system involved in either their operation or their production is simply the means of attaining the desired effect, the desired expression. These are neither abstract, nor constructivist, but true feats of an artist-engineer.*

¹⁸ PALATNIK, comments to the author, 2013, *ibid.*

ABRAHAM PALATNIK PAINTS WITH LIGHT AND MOVEMENT

Rubem Braga

If the reader wants to go to the Museu de Arte Moderna, below the Ministry of Education, he should go to the back of the exhibition and find the small, dark (and well cooled) room where one can sit in a chair and see this brief cinema. The film strip (which is not a film strip) takes 3 minutes and 24 seconds. There are no figures, but only colored shapes that move to create continuous, slowly changing compositions. Even those who do not like abstract art will find Abraham Palatnik's brief cinema at least beautiful. Those who do like it, such as critic Mário Pedrosa, are tempted to make predictions, saying that Palatnik's art "is, akin to cinema, perhaps the main art of the new times, the true art of the future."

The colors, made of light rather than paint, are beautiful — especially the green, the red and the blue. They are combined in a way that is impossible in common painting. The luminous colors (Abraham explains to me) do not mix or get dirty, like those of pigment: they fuse. The chromatic order is different, and the field is much larger. This in itself would already be a novelty, but we also have the movement with its rhythm: time becomes a central element of painting.

Didn't Calder introduce movement into sculpture? I think that Calder's example is very important: but it is clear that he only makes a certain form of art. Beyond the beauty that it has in and of itself, it has the tremendous importance of showing that the field of artistic possibilities is infinite. This apparatus of mine also does not aim to be anything definitive. I made this. Others can make different things, and better ones. What seems definitive to me is that we have arrived at a degree of technical and scientific development where there is no reason to remain attached, in art, to techniques that the ancients used, above all because they had nothing else. Many great artists of the past studied for a long time in order to improve their technical repertoire, in order to achieve more refined means of expression to suit their sensibility. I think we should do exactly the same, that is: move forward.

Will residences one day have devices such as those of Abraham, continuously showing colored projections? At the end of 3 minutes and 24 seconds the shapes begin the same movement all over again. The visual artists who have dedicated themselves to this must (like Abraham Palatnik) possess not only aesthetic taste, but also a very rare education and technical experience — or else there will be a division of labor as in that other new art, filmmaking, which is entering the new phase of Cinerama (which may wind up killing the previous phase, just as spoken cinema wound up killing the silent films).

I want to make it clear that Abraham's projections are abstract because before setting out to invent this apparatus he was already an abstract painter. Nothing prevents another artist from presenting figures. Also, nothing prevents someone from introducing electronic and not only electric effects in his/her art.

But Abraham's technique is not aimed only at aesthetics: here in Brazil he has already designed a new machine to split babaçu coconut (without breaking the inner nut, so that the oil does not go rancid), which could end up playing an important role in our economic development, and he also solved a problem faced by his father's firm, which distributes in Brazil a powder for filling dental cavities. The work of filling bottles with this powder was difficult and slow, carried out by many people, with masks, in a closed room, with special air scrubbers to recover the powder that would otherwise be largely wasted. Abraham studied the subject and went to the drawing board. He then constructed the machine himself; it can fill 100 bottles a minute — as compared to the old system that took the same amount of time to fill just one, due to the special nature of the very light powder, consisting of spherical grains. And it is no longer necessary to have masks, a closed room or air scrubbers. What in the world will Abraham Palatnik do next? He wants to go abroad — for starters, to the United States — and study more technology. This is somewhat alarming for whoever listens to him and sees his apparatus and his inventions. Will he be known in the future as the inventor of the compressed-air umbrella (carried on the lapel) or of some new art?

In my tame ignorance I prefer to wait talking with the poet Vinícius about the eyes of a woman, the stars in the sky, and ocean waves.

Text originally published in Revista Manchete on March 14, 1953.

TECHNOLOGY AND ART

Abraham Palatnik

1984

Technology is not a new phenomenon. It has dynamic characteristics; it has always evolved, and, certainly, it was not invented by man. It is intriguing how such a wide range of organic and inorganic, simple and complex forms exist in the universe: some technology was used in order for these forms to take on this aspect. The evolution of the forms in the universe takes place spontaneously. Its process is part of the pattern responsible for the improvement of living structures, taking place independently from conscious participation.

Technology is meaningful and important in the evolution of man insofar as it allows the senses to gain conscious access to the mechanics of the natural forces. We can consider man's evolution as arising from the natural mechanisms he possesses for perceiving, identifying, classifying, storing, etc., and from the artificial mechanisms — the extensions of technology and information.

The natural and the artificial go together and complement one another; they are therefore vital components of our culture. This situation, however, is only achieved through effort. Man is not born in a finished state. He spends his entire life learning. His survival will depend on technology, whose function is to solve man's increasingly complex problems and foster his integration with his environment.

Study is the codified artificial component implanted in our brain. This knowledge can be implanted in our extensions. For the extension to know anything, it must be informed. Thus, if I enter an elevator and speak in Portuguese, nothing happens. But if I want to go up to the third floor I have to speak in ELEVATORESE. My finger presses number 3 and that's all there is to it, it is spoken...

We are conditioned to see things by way of explanations, descriptions and theories. We believe in what is written or in what is translatable into words. Everything codified. We deactivate the mechanism we possess in order to perceive on our own, submitting ourselves to perception by way of codes. How to correct this situation? By stimulating and developing the mechanisms we possess in order to perceive everything around us and by making our presence felt. Through art? Yes, but also through science and through technology.

The information is inserted in the various aspects of form, such as outline, content, sequence and structure, as well as musical, abstract, mathematical and geometric form, the form of thought, etc. Actually, when artists and scientists consider the universal order (of which man is part), they can easily observe that each form — including disorder — has a special meaning, and that there is nothing in nature which is completely formless, since even if there were, we would not be able to perceive it.

The comprehension of the aspects of form, not only in the outer world, but also in the unconscious roots of human activity, would dispel the doubts and controversy in regard to the relation between art, science, technology and communications. The unconscious also possesses mechanisms that are spontaneously activated in such an extraordinary way that science in all its power has not yet been able to grasp its entire process. One of these mechanisms, intuition, is without a doubt one of man's most important faculties. Technological evolution depends to a great degree on this faculty, since the activity called "intelligence" essentially involves the process of intuition. A complex problem baffles our mind but the solution springs up unexpectedly, and we suddenly see order and logic in various irregular facts and amidst disorder. Important scientific facts have been foreseen by an intuitive perception.

Without intuition we would not have artists, who essentially put us into contact with the unexpected. It is what we call CREATIVITY.

CHRONOLOGY

1928

Born in Natal, state of Rio Grande do Norte, Brazil, where he lives until 1932, when his family moves to Tel-Aviv (Palestine, today Israel's second largest city). His family works in different commercial sectors, spanning from the fabrication of furniture and ceramic tiles to sugar production.

1932-1947

Completes his elementary to high school education.

Takes a specialized course in internal combustion engines at the Montefiore School, in Tel-Aviv.

At the same time, he attends the open art studio at the Municipal Art Institute. He studies painting, drawing, history of art and aesthetics. During this period, he paints landscapes, still lifes, portraits and self-portraits.

1947

Returns to Brazil and takes up residence in Rio de Janeiro. An uncle allows him the use of a bedroom in his residence, where he sets up his studio.

1948

Meets art critic Mário Pedrosa (1900-1981), who influences him greatly in regard to the theory of art and aesthetics.

Begins to collaborate with the Pedro II Psychiatric Hospital's Occupational Therapy Section under the direction of Dr. Nise da Silveira, after being brought there by Almir Mavignier, a monitor of the section.

Participates in the modern division of the Salão Nacional de Belas-Artes of Rio de Janeiro. He would also participate in other two editions of the same exhibition, in 1949 in 1960.

1949-1950

Impacted by the images and languages produced at the Psychiatric Hospital by Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Carlos Pertuis and Fernando Diniz, and others, he gives up painting.

With Mário Pedrosa, upon studying the psychology of form, Gestalt and cybernetics, he arrives at the conclusion that "the artist should not be condemned to only working with painting, sculpture, drawing or print-making."¹ He then begins to conduct research into the field of light and movement, fabricating/creating his first two Aparelhos cinemomáticos and becoming one of the pioneers of kinetic art worldwide.

¹ Manuscript by the artist.

1951

Dedicates himself to the solution of industrial technical problems.

Develops processes of visual and automatic control in industry.

Invents various machines and devices for industrial use and obtains patents.

Participates in the 1st Bienal de São Paulo with his Aparelho cinemomático Azul e roxo em primeiro movimento and receives an honorable mention from the international jury for this work. The art world has a hard time classifying his work, "because it was neither painting nor sculpture."

1953

Participates in the 2nd Bienal de São Paulo.

At an exhibition of the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro (MAM-RJ) Aparelho cinemomático occupies a space between the pilotis of the building of the Ministry of Education and Culture, where MAM-RJ was temporarily located.

Marries Léa Mehlinzsky.

Presents artworks at the 1st Exposição Nacional de Arte Abstrata, at Hotel Quitandinha, in Petrópolis (RJ).

Develops research into abstract-geometric painting, as well as furniture design.

Begins to create works in synthetic paint on glass.

1954

Together with his brother Aminadav, he creates the Arte Viva furniture factory, which operates for 10 years.

Joins the Grupo Frente, in Rio de Janeiro.

1955

Participates in the 3rd Bienal de São Paulo and the 2nd Mostra do Grupo Frente, at MAM-RJ. Presents geometric furniture he was then developing in wood and glass.

Participates in the Exposition Collective des Artistes Brésiliens, in Paris (France).

1956-1958

Exhibits at the two last shows of the Grupo Frente, in Resende and Volta Redonda (RJ).

Participates in the 4th Bienal de São Paulo.

1959

Participates in the 5th Bienal de São Paulo.

In 10 years, the artist produces more than 20 Aparelhos cinecromáticos, introducing various technical modifications over time. Creates works based on the exploration of the aesthetic possibilities of magnetic fields, in some cases demanding the playful participation of the spectator.

Participates in the international group shows Moderne Kunst Brasiliens, in Munich (Germany), and Brasilianischer Künstler, at the Akademie der Bildenden Künste of Vienna (Austria).

1960

Holds solo show at MAM-RJ.

Participates in the 1st Salão de Artes Plásticas da Galeria do Ibeu and in the 9th Salão Nacional de Arte Moderna, both in Rio de Janeiro.

In Germany, participates in the group show Brasilianische Kunst der Gegenwart, at Morsbroich Museum.

During this decade he develops the series entitled Relevos progressivos.

1961

Participates in the 6th Bienal de São Paulo.

1963

Creates the Quadrado perfeito perceptual game for his children, and obtains the copyright for his invention.

1964

Begins the Objetos cinéticos, an unfolding of the Aparelhos cinecromáticos. Participates in the 32nd Venice Biennale, and from then on begins to show his work frequently in the international art circuit.

Holds solo shows at Galerie Studio F, in the German city of Ulm, and at Hochschule Museum, in Saint Gallen (Switzerland).

Participates in the group show Mouvement 2, at Galerie Denise René.

1965

Participates in the 8th Bienal de São Paulo.

Holds a solo show at Petite Galerie (Rio de Janeiro), with his Cinecromáticos and Relevos progressivos. For this exhibition he wins the 1st prize from Galeria Bonino.

Participates in the 1st Salão de Artistas Jovens (MAM-RJ).

Exhibits at various international group shows, especially in the United States and Europe (Belgium, Switzerland, France and England).

Holds a solo show at Howard Wise Gallery in New York.

Creates Objeto lúdico based on his research with magnetic fields.

1966

Receives 3rd prize at the 3rd Bienal de Córdoba (Argentina), with the kinechromatic device called Sequência visual S-81.

Participates in the group show featuring the best Brazilian artists of 1965.

Holds a solo show at Casa do Brasil, in Rome (Italy). Also participates in various group shows outside Brazil, such as the show Kinetic Art, at the Museum of San Francisco (United States).

1967-1968

Participates in the 9th Bienal de São Paulo.

Participates in group shows resulting from a selection among artists of the 8th Bienal de São Paulo, in different North American cities, including Light Motion Space, held in Chicago (Milwaukee Art Center) and Minneapolis (Walker Art Center).

1969

Participates in the 10th Bienal de São Paulo, winning the Itamaraty Acquisition Prize.

1971

Inaugurates a solo show at the Gabinete de Arte de Botafogo (Rio de Janeiro) with his works in wood, especially jacarandá, creating chromatic dynamics as he assembles his works in undulatory combinations.

Participates in the 28th Salão Paranaense, in Curitiba, and in the 1st Salão Luz e Movimento, at MAM-RJ.

1972-1977

Exhibits at the group shows X Resumo de Arte do Jornal do Brasil, at MAM-RJ, where he receives 1st prize; 50 anos de arte brasileira / Coleção Gilberto Chateaubriand, at Galeria Ibeu (Rio de Janeiro); and Arte Brasil Hoje — 50 anos depois, at Galeria Collectio (São Paulo).

Produces a series entitled Progressões, with different materials and supports.

1978-1979

Holds a solo show at Galeria Bonino (Rio de Janeiro), with reliefs in polyester.

Participates in the group show Projeto construtivo brasileiro em arte / 1950-1962 at MAM-RJ and subsequently at the Pinacoteca do Estado de São Paulo; Objeto na arte — Brasil Anos 60, at Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), in São Paulo, and Mostra de escultura lúdica at MAM São Paulo.

1980-1981

Participates in the group show Homenagem a Mário Pedrosa, at Galeria Jean Boghici, and holds a solo show at Galeria do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), both in Rio.

1982-1983

Participates in the show-homage Contemporaneidade / Mário Pedrosa, at MAM-RJ.

Takes part in the show Arte Programmata e Cinetica — 1953-1963, at Palazzo Reale, Milan (Italy).

1984

Exhibits his work at a solo show at Galeria Arte Aplicada, in São Paulo.

In Rio de Janeiro, participates in the group shows Grupo Frente / 1954-1956 and Madeira, matéria de arte (MAM-RJ); in São Paulo, Geometria 84 (Galeria Paulo Figueiredo) and Artistas plásticos judeus (Faap).

1985

Produces a series of paintings with string and acrylic paint.

Participates in the group shows Pintura brasileira atuante, at Espaço Cultural Petrobras, and Galeria Ibeu 25 anos / 1960-1985, both in Rio de Janeiro, and Geometria hoje, at the Museu de Arte de Belo Horizonte.

1986

Participates in the group shows JK e os anos 50, at Galeria Investarte (Rio de Janeiro), and Panorama da arte atual brasileira, at MAM São Paulo, where he receives the acquisition prize.

1987

Participates in the group show Modernidade — Art Brésilien du XXe Siècle, at Musée d'Art Moderne, in Paris (France), also held at MAM São Paulo in 1988.

In Brazil, participates in the exhibitions Ponte para o século XXI, at Rio Design Center, and Ao colecionador — homenagem a Gilberto Chateaubriand, at MAM-RJ; and in Abstracionismo geométrico e informal, projeto Arte Brasileira Contemporânea anos 50, at Funarte (Rio de Janeiro) and at Faap, in São Paulo.

1988

Participates in several group shows in Rio de Janeiro: Papéis no espaço, at Galeria Aktuell, and MAC 25 anos — aquisições recentes, in Niterói.

Participates in the competition Uma escultura para o mar de Angra, held by the Secretariat of Tourism of the State of Rio de Janeiro. The prototype he developed, called Cracol is shown at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro).

1989

Holds solo show at Shopping Cassino Atlântico (Rio de Janeiro) and participates in various group shows, such as Nossos anos 80, at Casa de Cultura Laura Alvim, and Viva França, at Galeria GB Arte, both in Rio de Janeiro. Also takes part in the show Os ritmos e as formas — arte brasileira contemporânea, at Charlottenborg Museum (Denmark), subsequently held at Sesc São Paulo.

1991-1993

Participates in the group show Mário Pedrosa, arte, revolução, reflexão, at the Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) in Rio de Janeiro.

Exhibits at the group shows Direitos humanos — pintando a solução, at the Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro, and Panorama da arte brasileira, at MAM São Paulo.

1994

Participates in the retrospective exhibition marking the 40th anniversary of the Grupo Frente, at Galeria Ibeu (Rio de Janeiro). At the MNBA, Rio de Janeiro, takes part in the show-homage Amigos de Moriconi, o mestre da luz.

1996

Participates in two shows in France: Chimères polymériques ou la matière plastique dans l'art du XXe siècle, at Musée d'Art Moderne de Nice, and Lumière et mouvement, at Galerie Denise René (Paris).

In Brazil, participates in Tendências construtivas no acervo do MAC-USP at the Museu de Arte Contemporânea da USP (São Paulo) and at the CCBB (Rio de Janeiro), and in the Mostra Inaugural, at Mercado de Arte e Cultura Sílvia Curti (São Paulo).

1997

Participates in the 1st Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

Receives homage at the Salão de Artes Plásticas, in Natal.

Takes part in the show Tridimensionalidade, at Instituto Itaú Cultural (São Paulo).

1998

Participates in various group shows, including those at MAM São Paulo and at the MNBA, in Rio de Janeiro.

Holds the solo show Retrospectiva 1942, at Instituto Itaú Cultural (São Paulo).

1999

Holds a retrospective at MAC Niterói entitled Cotidiano, arte, técnica, curated by Frederico Morais.

Also participates in the exhibitions Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolfo Leirner, at MAM-RJ, and Arte e tecnologia, at the MNBA, in Rio de Janeiro; in France, Art Construtif, Art Cinétique d'Amérique Latine, at Galerie Denise René (Paris).

2000

The exhibition Abraham Palatnik is held at Galeria Nara Roesler, in São Paulo.

Participates in the group shows Brasil 500 Anos Artes Visuais, held by the Bienal de São Paulo, and Heterótopos — Médio Siglo Sin Lugar 1918-1968, at Museo Reina Sofía (Spain).

2001

Participates in the group shows Trajetória da luz na arte brasileira, at Instituto Itaú Cultural (São Paulo); Quando o Brasil era moderno, at Paço

Imperial (Rio de Janeiro); Aquarela brasileira, at Centro Cultural Light (Rio de Janeiro); and Constelação, at MAM-RJ, which was remounted in Bogotá (Colombia).

2002

The video O Mundo da Arte — Abraham Palatnik — A Arte do Tempo (Documenta Vídeo Brasil) is released, directed by Carlos Cavalcanti.

Receives the Alberto Maranhão Medal of Merit, from the government of Rio Grande do Norte.

Is awarded 1st prize at Energia y Mundo, Concurso Latinoamericano de Pintura, in Santiago (Chile).

The solo show Pioneiro Palatnik — máquinas de pintar e máquinas de desacelerar is held at Instituto Itaú Cultural (São Paulo), curated by Marcio Doctors.

Participates in the group shows Caminhos do Contemporâneo and A imagem do som no rock-pop brasileiro, both at Paço Imperial (Rio de Janeiro).

2003

The group show Cuasi-Corpos: Arte Concreto y Neo Concreto de Brasil is held at two venues in Mexico: Museo Tamayo de Arte Contemporáneo (Mexico City) and the Museo de Arte Contemporáneo (Monterrey). In Brazil, he participates in the group show Fiat Lux — a luz na arte, curated by Paulo Reis, at the Centro Cultural da Justiça Federal (Rio de Janeiro).

Receives the prize of the Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) 2002 and the Prêmio Cultural Sérgio Motta 4th Technological Science Prize.

2004

Exhibits at the Paço das Artes, in São Paulo, as a result of winning the Prêmio Sergio Motta, and in the group shows Hiper relações eletro-digitais, at Santander Cultural (Porto Alegre), and Arte Abstrata nas Coleções MAM e Gilberto Chateaubriand, at MAM-RJ. In the United States, he participates in the exhibition Inverted Utopias, at the Museum of Fine Arts, Houston.

Begins the series called W and T.

2005

Receives the Lifetime Achievement Prize from the magazine Leonardo (United States).

Participates in two group shows at Instituto Itaú Cultural, in São Paulo: Homo Ludens — do faz-de-conta à vertigem and Cinético Digital.

2006

Participates in the Amigos da Gravura project at the Museu da Chácara do Céu (Rio de Janeiro).

At Instituto Tomie Ohtake (São Paulo), he participates in the group show Pincelada — pintura e método, projeções da década de 1950. In Europe, he participates in the exhibitions Summer of Love, at Tate Liverpool (England), and Schirn Kunsthalle (Frankfurt, Germany).

2007

Participates in the group shows Los Cinéticos, at Museo Reina Sofía (Madrid) and at Instituto Tomie Ohtake (São Paulo), and Dimensions of Constructive Art in Brazil, at the Museum of Fine Arts, Houston (United States).

2008

Participates in the group shows Diálogo Concreto — Design e Construtivismo no Brasil, curated by Daniela Name and Felipe Scovino, at Caixa Cultural (Rio de Janeiro), and Sérgio Sister e Abraham Palatnik — pinturas, at Galeria Nara Roesler (São Paulo).

The solo show Abraham Palatnik — Retrospectiva, at MAC Niterói (RJ) is held, curated by Frederico Moraes, and the exhibition Ordenando as nuvens takes place at Galeria Nara Roesler (São Paulo).

Receives the Clarival do Prado Valladares Prize, in São Paulo, for his artistic career.

2009

The exhibition Histórias e estórias de cor is held at Galeria Anita Schwartz (Rio de Janeiro).

Holds Ocupação Palatnik at Instituto Itaú Cultural (São Paulo), curated by Aracy Amaral.

2011

Participates in the group shows Máquinas poéticas, at Museu Casa do Pontal (Rio de Janeiro), and Os encontros de arte moderna, os conceitualismos no Paraná: a explosão criativa dos anos 1970, at the Museu de Arte Contemporânea (MAC) of Curitiba.

2012

Receives an honorary doctor's degree from the Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Holds solo shows at Galeria Nara Roesler (São Paulo) and at Galerie Denise René, in Paris (France).

2013

Holds a retrospective exhibition at the CCBB of Brasília, curated by Felipe Scovino and Pieter Tjabbes.

2014

The exhibition "Cor, Luz e Movimento" (produced by CNI/SESI - Prêmio Marcantonio Vilaça) is held in his honor, curated by Marcus Lontra and Daniela Name, at the Museu Histórico Nacional, in Rio de Janeiro.

The retrospective exhibition that took place in 2013 is held at Museu Oscar Niemeyer in Curitiba and at the Museu de Arte Moderna de São Paulo.

2015

The retrospective exhibition of his work held in 2014 at MAM-SP receives the Critics Grand Prize from the Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) and travels to Fundação Iberê Camargo, in Porto Alegre.

He continues working intensely at his house/studio.

THE STUDIO

As a place for the conception of cutting-edge artworks that profoundly marked the history of art, Abraham Palatnik's studio reveals one of the hallmarks of his career: a taste for craftwork, in which two activities (artist and inventor) go hand in hand. The evident rigor in his work is underscored by a charming fantastic quality that enchants our gaze in a few instants. His studio clearly evinces an artist far ahead of his time, involved with technology as well as intuition. Science and subjectivity side-by-side. Screws and nails alongside electronic devices created by the artist himself. In this light, we are also able to imagine the continuity of his research today, the artist's constant search for ramifications of his pioneering investigations. It is a magic place that has played the dual role of an artist's studio and workshop.

A place of invention, it has furthermore, and above all, been the stage of artistic operations that culminated in a fundamental legacy for kinetic art, as is the case of the artist's celebrated Aparelhos cinemáticos and Objetos cinéticos.

Abraham Palatnik's work space is characterized by the use of industrial materials that are also closely linked with everyday life, used in a radical investigation into space and movement — the result of an amazingly creative mind and a nearly craftsmanlike approach in conceiving his works. The artist has dedicated his life to unceasingly proposing new limits for art.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

PRESIDENTE DE HONRA DO CONSELHO SUPERIOR DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO [PRESIDENT OF HONOR OF THE CHIEF ADVISORS]

Maria Coussirat Camargo (*in memoriam*)

PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR [PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS]

Jorge Gerdau Johannpeter

VICE PRESIDENTE DO CONSELHO [VICE PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS]

Bolívar Charneski

CONSELHO SUPERIOR [CHIEF ADVISORS]

Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Istelita da Cunha Knewitz
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Mariza Fontoura Carpes Asquith
Renato Malcon
William Ling

DIRETORIA [MANAGEMENT]

Carlos Cesar Pilla
Rodrigo Vontobel
Tulio Milman

COMITÊ CURATORIAL [CURATORIAL BOARD]

Agnaldo Farias
Eduardo Veras
Fábio Coutinho
Luiz Camillo Osorio

CONSELHO FISCAL (TITULARES) [FINANCIAL BOARD (MEMBERS)]

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

CONSELHO FISCAL (SUPLENTES) [FINANCIAL BOARD (SUBSTITUTES)]

Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowski
Volmir Luiz Giglioli

SUPERINTENDENTE CULTURAL [CULTURAL SUPERINTENDENT]

Fábio Coutinho

GESTÃO CULTURAL [CULTURAL MANAGEMENT]

Germana Konrath
Luiza Mendonça

EQUIPE CULTURAL [CULTURE TEAM]

Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo

EQUIPE ACERVO E ATELIÊ DE GRAVURA [COLLECTION AND PRINT STUDIO TEAM]

Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Calvin Maister
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi
Marcela Perlott

EQUIPE EDUCATIVA [EDUCATIONAL TEAM]

Camila Monteiro Schenkel
Bruno Salvaterra Treiguer
Michel Machado Flores
Pedro Telles da Silveira

MEDIADORES [MUSEUM MEDIATOR]

Andressa Cristina Gerlach Borba
João Luís Elias Moreira Cezar Mallmann
Matheus dos Santos Araújo
Viktória Bemfica Terragno
Vitória dos Santos Tadiello

EQUIPE DE COMUNICAÇÃO [COMMUNICATION TEAM]

Elvira T. Fortuna
Thais Leidens

SITE E REDES SOCIAIS [WEBSITE AND SOCIAL NETWORKS]

Adriana Martorano

ASSESSORIA DE IMPRENSA [PRESS OFFICE]

Neiva Mello Assessoria
em Comunicação

EQUIPE ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA [ADMINISTRATION AND FINANCE TEAM]

José Luis Lima
Bruna Zoch
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Maria Lunardi
Roberto Ritter
William Camboim da Rosa

GESTÃO DE PARCERIAS [PARTNERSHIPS MANAGEMENT]

Michele Loreto Alves

CONSULTORIA JURÍDICA [LEGAL ADVISOR]

Ruy Remy Rech

TI INFORMÁTICA [IT]

Marcio José Schmitt - ME

MANUTENÇÃO PREDIAL [BUILDING MAINTENANCE]

TOP Service

SEGURANÇA [SECURITY]

Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

ESTACIONAMENTO [PARKING]

Safe Park

CAFETERIA [CAFETERIA]

Press Café

LOJA [SHOP]

D'arte

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

EXPOSIÇÃO
[EXHIBITION]

REALIZAÇÃO
[REALIZATION]
Fundação Iberê Camargo

CURADORIA
[CURATOR]
Felipe Scovino
Pieter Tjabbes

IDEALIZAÇÃO
[CONCEPT]
Art Unlimited
Pieter Tjabbes
Tânia Mills

SEGURO
[INSURANCE]
Ace seguradora

CORRETORA
[BROKER]
Pro Affinité Consultoria e
Corretagem de Seguros

TRANSPORTE
[TRANSPORT]
Alves Tegam

MONTAGEM
[INSTALLATION]
André Severo
Alexandre Moreira
Hironobu Kai
Marcelo Moreira
Nelson Rosa

IDENTIDADE VISUAL
[VISUAL IDENTITY]
Marina Ayra

MUSEOGRAFIA
[MUSEOGRAPHY]
Ceres Storchi
Emily Borghetti

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
[COORDINATING PRODUCTION]
Carina Dias de Borba

CATÁLOGO
[CATALOGUE]

COORDENAÇÃO EDITORIAL
[EDITORIAL COORDINATION]
Adriana Boff

TEXTO [TEXT]
Felipe Scovino
Pieter Tjabbes

PROJETO GRÁFICO
[GRAPHIC DESIGN]
Marina Ayra

TRADUÇÃO
[TRANSLATION]
John Norman
Izabel Murat Burbridge

REVISÃO E PREPARAÇÃO
DO PORTUGUÊS
[PORTUGUESE PROOFREADING
AND TEXT PREPARATION]
Armando Olivetti

FOTOGRAFIAS
[PHOTOGRAPHS]
Edouard Fraipont
[p.12, 56, 80-82, 102, 139, 141]
Gerd Pinsker [p.23]
Marcello Kawase [p.20, 105]
Mário Grisolli [p.122]
Galeria Nara Roesler [p.92, 126]
Paulo Vinícios Pinto [p.161]
Romulo Fialdini [p.77-79, 108, 112, 138]
Sascha Harnisch [p.147]
Sérgio Guerini [p.109]
Vicente de Mello [capa/cover, p.1,
4-5, 14, 18, 19, 27, 29-31, 34-41, 43,
74-76, 85-87, 90-91, 93-95, 98, 101,
103-104, 106, 113-116, 123-125, 127-137,
140, 142-145, 162, 164, 168, 169]

TRATAMENTO DE IMAGEM
[IMAGE PROCESSING]
Motivo

IMPRESSÃO
[PRINTING]
Pallotti

AGRADECIMENTOS
[ACKNOWLEDGEMENTS]

Abraham Palatnik
Beny Palatnik

Alexandra Garcia Waldman
Ana Carolina Ramos
Anita e Leoncio Schwartz
Atto Belloli Ardessi
Banco Itaú
Charles Cosac
Daniel Roesler
Editora Cosac Naify
Familia Riechert
Florian Bartunek
Galeria Nara Roesler
Gerard Loeb e Angela Varela
Ginevra Bria
Isisuf. Archívio Mary Vieira, Milano
Itaú Cultural (SP)
Luiz Antonio Nabuco de Almeida Braga
Lydia de Santis
Maria do Carmo
Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Museu de Imagens do Inconsciente (RJ)
Nara Roesler
Renata e Alexandre Roesler
Roberto Braga
Sonia Leme (Art Unlimited)

Todos os direitos reservados
All rights reserved

© Fundação Iberê Camargo
© Felipe Scovino
© Pieter Tjabbes

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. A Fundação Iberê Camargo agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e / ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los nas futuras reimpressões.

[Every effort has been made to acknowledge the moral rights and copyright of the images in this book. The Fundação Iberê Camargo welcomes any information concerning authorship, ownership, and/or other data that may be incomplete in this edition, and is committed to including them in future reprints]

Nesta edição respeitou-se o novo acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.
[This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language]

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO - CIP
(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

S432a Scovino, Felipe
Abraham Palatnik: a reinvenção da pintura / Felipe Scovino,
Pieter Tjabbes. - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015.

204 p. : il. color.

ISBN 978-85-89680-52-3

Catálogo em edição bilíngue: português e inglês.

Tradução John Norman e Izabel Murat Burbridge

1. Palatnik, Abraham. 2. Arte cinética. I. Scovino, Felipe. II.
Tjabbes, Pieter. III. Título.

CDU 73

Este catálogo foi composto em Gotham Rounded e impresso em
Supremo Duo Design 300g/m² [capa] e couché fosco 170g/m² [miolo],
pela Gráfica Pallotti, em junho de 2015.