



HAL
open science

Visita ao ateliê de Abraham Palatnik: entrevista de Marjolaine Beuzard com o artista, Rio de Janeiro, abril de 2007

Marjolaine Beuzard, Nikoleta Kerinska

► To cite this version:

Marjolaine Beuzard, Nikoleta Kerinska. Visita ao ateliê de Abraham Palatnik: entrevista de Marjolaine Beuzard com o artista, Rio de Janeiro, abril de 2007. 2018, 10.14393/OUV23-v14n2a2018-23. . hal-04450929

HAL Id: hal-04450929

<https://hal.science/hal-04450929>

Submitted on 13 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Visita ao ateliê de Abraham Palatnik: entrevista de Marjolaine Beuzard com o artista, Rio de Janeiro, abril de 2007

MARJOLAINE BEUZARD

Tradução de NIKOLETA KERINSKA

■ 576

Marjolaine Beuzard est docteur en histoire de l'art moderne et contemporain de l'Université Paris-Sorbonne. Elle a soutenu en 2016 une thèse de doctorat sous la direction du Professeur Arnaud Pierre intitulée Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique. Ses recherches concernent l'art européen et extra-européen, les relations entre l'art et la science, l'architecture, l'abstraction géométrique, et les pratiques multi-médium expérimentales de l'art cinétique à l'art cybernétique.

AFFILIATION: Université Paris-Sorbonne, Paris , France.

Nikoleta Kerinska é doutora em Artes Plásticas, Estética e Ciência da Arte pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2014). Pesquisadora do grupo Fictions & Interactions da Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sob a coordenação de Bernard Guelton. Professora de arte computacional na Universidade Federal de Uberlândia. Sua pesquisa artística inspira-se pelas convergências/divergências nos processos de comunicação homem-máquina, que fazem uso da linguagem natural, como também pelas relações poéticas entre linguagem natural e imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia MG, Brasil

■ RESUMO

Abraham Palatnik destaca-se no cenário internacional de arte como pioneiro da Op arte e da Arte Cinética no Brasil. Esta entrevista é resultado de uma visita guiada no ateliê de Palatnik, feita pela pesquisadora Marjolaine Beuzard como parte de sua tese de doutorado, intitulada “Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l’art cinétique” defendida em 2016, na Universidade de Paris Sorbonne. Durante essa conversa, Palatnik se posiciona sobre o seu processo de criação, indicando momentos decisivos, e, encadeando circunstâncias incontornáveis, que influenciaram na sua trajetória artística.

■ PALAVRA-CHAVE

Abraham Palatnik, arte cinética, visita ao ateliê

■ RÉSUMÉ

Abraham Palatnik est reconnu sur la scène artistique internationale en tant que pionnier de l’art Op et de l’art Cinétique au Brésil. Cette interview est le résultat d’une visite guidée dans l’atelier de Palatnik par la chercheuse Marjolaine Beuzard, réalisée dans le cadre de sa thèse intitulée “Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l’art cinétique”, et soutenue en 2016, à l’Université de Paris. Pendant cette conversation, Palatnik prend position sur son processus de création, indiquant des moments décisifs et enchaînant des circonstances inoubliables, qui ont influencé sa trajectoire artistique.

■ MOTS-CLÉS

Abraham Palatnik, art cinétique, visite dans l’atelier



Figura 1 - Imagem tomada pela autora em entrevista filmada em 2007.

Pioneiro da abstração e da arte lumino-cinética, o artista brasileiro Abraham Palatnik comemora em 2018 seu nonagésimo aniversário. Em 2007, a crítica de arte carioca Gloria Ferreira apresentou-me a Abraham Palatnik e a sua esposa Léa. Na ocasião de uma viagem ao Brasil, realizei uma entrevista filmada com o artista em seu ateliê no Rio de Janeiro (Fi.1). Conversamos em inglês. A transcrição em francês dessa entrevista reproduz o percurso no seu apartamento ateliê situado no bairro Botafogo. A esposa do artista estava presente, ela nos acompanhou ao longo da visita. Nossa peregrinação em várias salas foi interrompida por trocas e discussões em torno das obras de Palatnik. Este texto é um trecho do corpus de anexos do segundo volume da minha tese de doutorado em História da Arte defendida na Universidade de Paris-Sorbonne em dezembro 2016, sob o título Abraham Palatnik pioneiro brasileiro da arte cinética.

Marjolaine Beuzard: Obrigada por aceitar esta entrevista em seu ateliê. Você poderia me contar sobre suas obras e os Objetos Cinéticos que vemos aqui. Como eles funcionam, onde estão os motores que permitem que os tornam moveis?

Abraham Palatnik: Em alguns trabalhos, os motores são visíveis e fazem parte dos trabalhos. Aqui, o objeto cinético C-5, 1968-2001, um motor está dentro da base; outra parte do mecanismo é externa; existem vários motores com diferentes velocidades que produzem movimentos lentos. Este trabalho [objeto cinético K-6, 1966-2002] contém cinco motores... micromotores. Às vezes, o aparelho pode ser de grande formato, com apenas um

mecanismo, depende dos projetos.

MB : Tudo está programado? Quanto tempo dura o programa?

AP : Sim, todos os movimentos são organizados. O Programa de Objeto Cinético K-6, 1966-2002, dura mais ou menos um minuto. (Fig.2).

MB : O que é importante quando você faz um objeto cinético? Como você organiza o espaço e o tempo da obra?

AP : Primeiro faço um projeto que desenho de vários ângulos (Fig.3). Quando eu começo o projeto, o resultado não é exatamente igual aos desenhos, pois faço adaptações durante a execução.

Neste projeto, Aparelho Cinecromático não podemos ver os mecanismos ; eles estão por trás da tela translúcida. Este aparelho foi danificado por um curto circuito, durante uma longa viagem das minhas obras pela Europa. Acho que em Frankfurt, o colocaram em 220 volts em vez de 110 volts. Uma lâmpada explodiu e trincou, onde havia queimado.

Eu acho que, quando eles ligaram o aparelho, primeiro apertaram o botão de luz. Quando ele explodiu, eles não tocaram no botão que ativava o movimento. Caso contrário, muitas outras lâmpadas também teriam queimado. Eu não sei, mas provavelmente veio do curto circuito.

579 ■



Figura 2 - Abraham Palatnik em frente de Objeto cinético K-6, 1966-2002. Foto: Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Quantos dispositivos cinecromáticos você construiu? E por que você parou de construir outros ?

AP : Eu construí apenas 33 Cinecromático... Não decidi parar essa produção, mas comecei outros projetos...

MB : As obras Cinecromáticas são de dimensões pequenas. Elas não são monumentais. Porque esta escolha de formato?

AP : As proporções dos Cinecromáticos são numa escala de corpo humano [Abraham Palatnik indica com gestos as proporções de seu próprio corpo], e não têm dimensões muito grandes. De todo jeito, é o que eu faço.

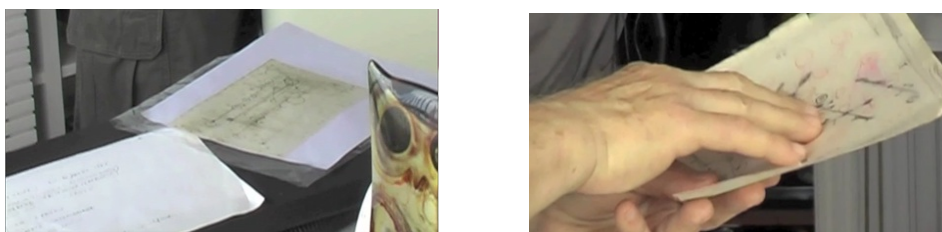


Figura 3 – Desenhos do aparelho cinecromático do final da década de 1950 e início da década de 1960, comentado por Abraham Palatnik. Fotos de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Você pode me falar sobre a apresentação do Aparelho Cinecromático [Azul e roxo em primeiro movimento, 1951] na Primeira Bienal de São Paulo em 1951?

AP : Quando eu enviei essa obra para a Bienal, ela não deveria ser enviada, pois ainda estava em estado experimental. Mario Pedrosa (1900-1981) insistiu em enviá-la. Caso contrário, todas as transmissões dos mecanismos seriam feitas de forma mais profissional, mas para acelerar minha experiência, improvisei, usei cordas e materiais precários, que no fim aguentaram a duração da exposição. Quando eu mandei o trabalho, eles recusaram porque não sabiam o que era. Não foi nem pintura nem escultura. Como os japoneses não enviaram seus trabalhos no prazo, me permitiram instalá-lo. Um júri internacional me deu um prêmio, “ uma menção especial”. Era irônico... mas, para mim, foi bom que os japoneses não puderam enviar seus trabalhos. Eu tinha a intenção de continuar com os Cinecromáticos. Mas, tive que parar, porque durante vários anos desenvolvi trabalhos cinéticos, depois trabalhos com papel e outros projetos. Aconteceu que as obras que haviam sido enviadas para a Bienal de Veneza em 1964, quando retornaram ao Brasil, os representantes do governo que me ajudaram a enviá-las, não sabiam que essas obras haviam sido devolvidas à alfândega (no porto do Rio de Janeiro). E seis meses mais tarde, ou seja, meio ano, a alfândega me disse que as caixas estavam no Rio, e me pediu para pagar a taxa de armazenamento de seis meses. Entrei em

contato com os funcionários do governo e, três dias depois, pude pegar os trabalhos. Mas eles foram absolutamente destruídos, por causa da chuva, da água. Cinco ou seis aparelhos ficaram totalmente danificados. Eu só podia pegar os controles e as lâmpadas. Nenhuma lâmpada foi danificada, mesmo na chuva. Eu guardei alguns elementos, o resto foi destruído.



Figura 4 – Dispositivo inventado em 1951 por Abraham Palatnik para programar manualmente as sequências luminosas dos aparelhos cinemacromáticos. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007

MB : Por que você escolheu nomear esses dispositivos de Cinemacromáticos? E como você os construiu?

AP : Cinemacromáticos foi o título dado por Mario Pedrosa, não foi meu. Comecei como pintor figurativo em Israel antes de 1948. Eu senti que tinha que pintar, e minha mãe me ajudou comprando materiais de pintura; na época tinha doze anos. Comecei a pintar como um autodidata. Alguns meses depois, conheci um homem que pintava, ele me falou de um ateliê com outros estudantes. O ateliê funcionava como uma oficina municipal e gratuita, muito boa, mas não acadêmica. Como foi no período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o governo britânico precisava de trabalhadores, [a Palestina estava sendo administrada pela Grã-Bretanha], e, eu fiz também um curso de mecânica. Duas vezes por semana eu tinha que ir a oficina mecânica, onde havia caminhões, jipes, tanques, etc. Eu tive que desmontar e consertar o equipamento... Um oficial vinha e dizia “ok, está bom, coloque tudo de volta no lugar e limpe os elementos”.

MB : Essa experiência o ajudou mais tarde em seu trabalho artístico?

AP : Essa experiência foi decisiva para minha pesquisa com Cinecromáticos. Quando voltei ao Brasil, depois da guerra, foi em 1948, Almir [Mavignier], que também era artista, se ofereceu para me apresentar a outros artistas. Mas, ele não me levou às casas dos artistas, ele me levou num hospital psiquiátrico [no bairro Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro]. Eu vi trabalhos fantásticos. Eles tinham uma força interior fortemente expressiva. Em comparação, meu subconsciente era pobre e desinteressante. Assim, eu decidi de desistir de pintar. Eu não sabia o que fazer, quando conheci o Mario Pedrosa. Ele me emprestou livros. Mario conhecia a teoria da Gestalt. Ele me contou sobre os aspectos da forma. Quando li, percebi que não estava perdido. Eu tinha conhecimento de tecnologia e queria introduzir movimentos reais. Não movimentos virtuais, mas movimentos reais, porque na pintura quando você quer mostrar um cavalo de corrida, ele é representado dinamicamente, com membros simulando o movimento. Caso contrário, é representado estaticamente, assim. [Com gestos, Abraham Palatnik ilustra a decomposição de um movimento e retoma a visita comentada]. Todas estas coisas estão na nossa cabeça, elas não existem de fato... Eu queria fazer algo, que realmente estivesse se movendo no espaço. Um dia, quando não tinha energia elétrica, usei uma vela. Enquanto me movia, vi sombras em movimento, e imediatamente tive a ideia de introduzir luz no meu trabalho. Então, eu mudei meu projeto inicial e comecei a construir uma máquina com mecanismos e luzes. Com todos os conhecimentos sobre mecânica adquiridos durante os meus estudos em Tel Aviv, eu era capaz de fazer algo realmente movido por motores. Isto foi absolutamente decisivo, mas me tomou dois anos de experimentação. Enquanto isso, Mario Pedrosa me perguntava frequentemente o que eu estava fazendo. Eu ainda não sabia o que estava fazendo. Quando tentei mostrá-lo, ele me disse para mandar para a Bienal [de São Paulo em 1951].

MB : Durante este período, você descobriu o trabalho do matemático norte-americano Norbert Wiener (1894-1964)...

AP : Não somente os trabalhos de Norbert Wiener, eu consultei vários livros sobre cibernética ou sobre a psicologia da forma. Foi uma boa base. Comecei a ler, e vi outras possibilidades que não eram estáticas. Levando em conta o estímulo externo, isto deveria ser associado à tecnologia e à percepção. A percepção é muito importante. A percepção é uma das capacidades que os seres humanos possuem. Eles têm mecanismos de percepção, mas normalmente não os desenvolvem. Esses mecanismos de percepção devem ser desenvolvidos na infância. Eu mesmo criei um jogo de percepção para os meus filhos com base num tabuleiro [Quadrado Perfeito, 1962]. É muito importante [...], no Brasil, nós apreciamos muito os jogos de xadrez. Vamos visitar o ateliê.[...] Aqui está uma pintura em vidro. É feita diretamente na parte de trás do vidro com uma pistola. Eu desenvolvi “os estiletos” [para pintar]. Eu entalho a pintura já no suporte, e depois continuo a pintar com a pistola. Isto é um relevo em Vacuum [“Forma de Vácuo”]. A forma é obtida usando uma máquina, por meio de um processo de reprodução a vácuo. Eu faço o original em papelão,

depois a forma é transferida para [uma placa de] alumínio. Com o processo de reprodução a vácuo, a máquina tira uma cópia a cada minuto. A máquina usa o calor. Ao aquecer, isso fica macio. Então o vácuo toma conta do molde original, empurra, e retira o ar completamente. A cópia é exatamente como a forma original. Em seguida, com a água, [o material de PVC] é resfriado muito rapidamente.

[Na sala de jantar, são pendurados vários quadros, pinturas de 1945 a 1948 (paisagem, natureza morta e retratos)]. Estas são obras da minha pintura figurativa. Eu terminei este retrato no último dia da guerra [Autorretrato do artista, 1945].

[No corredor são instaladas obras de vários períodos comentadas pelo artista.] Para este trabalho em resina de poliéster [RS-7, 1975], desenvolvi equipamentos para produzir sequências: pequenos elementos, que juntei depois. Esta pintura em vidro data de 1960 [sem título], é pintada diretamente no verso do vidro. É uma pintura especial, sua adesão é particular. Demorou muito tempo para a fábrica produzir esta tinta, encomendada e fabricada para mim. Não foi usada para mais nada, nem para madeira nem para nada. O pigmento foi feito somente para mim.

MB : Há uma importante visão de simetria dessas obras na madeira de jacarandá. Este princípio de simetria é encontrado frequentemente em seus trabalhos?

583 ■

AP : Durante um período, fiz trabalhos com madeira de jacarandá. A maior parte do meu trabalho não é feita simetricamente. Mas às vezes, em alguns trabalhos pequenos, eu uso princípios de simetria.

MB : Em artigo publicado em setembro de 1971 no Correio da Manhã, o crítico de arte brasileiro Jayme Mauricio (1926-1997) associou os jacarandás ao teste de Rorschach, é algo que você pensou fazendo essas obras?

AP : Não, não foi a minha ideia. Para algumas sequências, se não fossem simétricas, não poderiam ser vistas. Sua percepção não pode visualizá-las. A simetria é um ingrediente muito importante para a percepção. A maior parte do trabalho que fiz não é simétrica. Quando eu estava fazendo móveis, às vezes eu ia para a serraria. Eles estavam jogando troncos, o que não eram bons para eles. Ao vê-los, imediatamente tive a ideia de usá-los. Mais tarde, escolhi os troncos e decidi o que deveria ser cortado. Eu mesmo joguei fora o que não poderia ser usado para criar “progressões visuais”, mesmo que eu tivesse que manipulá-los.

MB : É “sequência progressiva” para você é um tipo de linguagem?

AP : É uma estrutura, uma informação secreta que a árvore desenvolveu em si, ano após ano, com o sol, o frio e o calor, que deste modo criou no seu interior a imagem da passagem do tempo. Além disso, imaginei que poderia usar essas progressões naturais, também com algumas manipulações. Estas foram invertidas, mas as

lamelas vêm do mesmo tronco [relevo progressivo de madeira de jacarandá, sem data]. Esta é uma nova peça. É um Relevo [progressivo sem data]. Cada cartão tem menos de meio milímetro de espessura; são necessárias entre 900 a 1000 peças.

MB : Como você concebe essas obras?

AP : Primeiro, eu faço um projeto, trata-se de um procedimento binário, dois tipos de perfis são combinados. Eu comecei a cortá-los aqui [na oficina], mas isso faz muita poeira. Então, tive a ideia de fazer um tipo de prensa para cortar. O corte é feito com exatidão graças a esta ferramenta, que é uma “faca especial”. Assim, posso fazer milhares de cortes que preciso. [...]



■ 584

Figura 5 – Dispositivo de programação manual inventado por Abraham Palatnik em 1951. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : É aqui que você faz os trabalhos eletromecânicos?

AP : [Neste espaço], faço os Objetos Cinéticos. [...] sempre faço as coisas sozinho. [...] essa é uma máquina que eu fiz depois de 1949, posteriormente ao trabalho que enviei para a Bienal [de 1951]. Enfim, não é exatamente uma máquina, mas é um dispositivo que eu usei para fazer todos os meus aparelhos Cinecromáticos. Naquela época, era difícil controlar os efeitos. Então eu construí este sistema para programar os meus Cinecromáticos.

Primeiro cada lâmpada e motor são conectados a esta parte. [...] A lâmpada número um, número dois, três... cada uma corresponde a um local... O último elemento é aqui, eu só uso vinte e seis, para vinte e seis lâmpadas.

Na parte de trás, cada conexão começa nas lâmpadas. E eu controlo as sequências manualmente. (Fig.4).

Eu introduzo a mudança programando cada ponto... Como você pode ver aqui... isto são pregos, que entram no interior, fazem o contato. O contato é feito ponto a ponto. Eu insiro aqui o prego... Depois escolho o número da lâmpada... aqui é o número quinze.

MB : É deste modo que você controla os efeitos e os movimentos? (Fig.5)

AP : Sim, isto pode levar um mês... Quando tudo estiver pronto, eu desconecto... Eu fiz um controle central em forma redonda, que roda por cerca de sete minutos, após o programa começar de novo. Mas não há começo nem fim, não é narrativo. Ele pára onde ele pára, e isso não importa, porque não é figurativo. [...]

MB : Você conheceu o artista norte-americano Alexander Calder (1898 - 1976)? Seu trabalho influenciou você?

Conheci Calder quando ele veio ao Brasil. Eu o encontrei na casa de Mario Pedrosa. Agora estou trabalhando sobre este objeto. Está quase acabado... Aqui você pode ver como ele se move... e como ele transfere o movimento... Eu usei dispositivos mecânicos, engrenagens e ímãs que fazem o movimento [...].

585 ■



Ateliê de
electromecânica de
Abraham Palatnik:
Objetos cinéticos
durante a montagem.

Imagem Marjolaine
Beuzard.

Léa pede a
Abraham de
colocar em
movimento o
trabalho que está
no fundo a direita.
(Fig.6).

AP : Este é feito
somente com
motores e ímãs

[Objeto cinético].

[...] De volta aos aparelhos Cinecromáticos:

AP : Quando termino de programar, transfiro todas as informações aqui... esses são trabalhos muito antigos [...]. Dessa Bienal, consegui reconstruir apenas alguns aparelhos...

Infelizmente, eles estavam muito danificados e eu só consegui recuperar três. Dois já estão prontos e o terceiro é esse. Eu estou terminando agora...

MB : E agora se você deveria fazer novos aparelhos Cinecromáticos...?

AP : Seria muito mais fácil para mim... porque é difícil realizar um projeto [um aparelho Cinecromático]. Você sabe, eu tenho a ideia do projeto, mas provavelmente em andamento, há algumas pequenas mudanças: uma lâmpada não é colocada aqui, mas um pouco mais pra cima... O projeto não pode mostrar essas pequenas mudanças. Então, eu tenho que fazer essas mudanças aos poucos, durante o trabalho. Trata-se de mudanças pequenas, eu não diria que é a execução é 100% como o projeto, mas 99%, [...] é o mesmo, porque felizmente consegui encontrar esses três projetos.

MB : O que é esse mecanismo ?

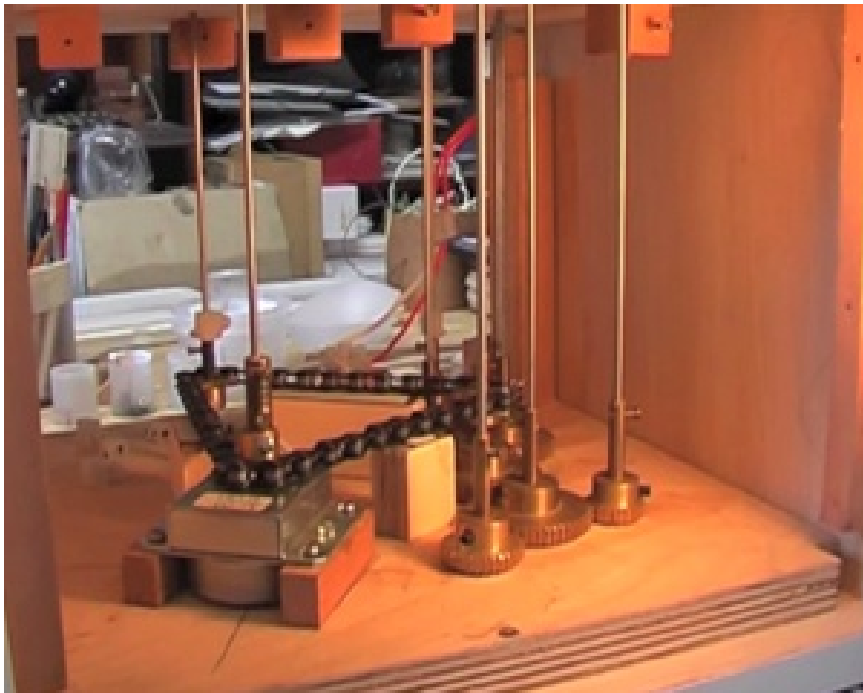
AP : É a mesma coisa, mas diferentemente, porque é manipulável à mão ...

Eu o construí como experimento em 1951 ou 1952. Não, foi em 1951 depois da Bienal de São Paulo. Eu tentei desenvolver pesquisas usando luz, porque o projeto original não foi construído com luz, mas apenas com movimento cinético [...].

Este [um módulo de madeira de forma circular, reunindo um conjunto de fios elétricos, projetado para ser instalado dentro de uma caixa de um aparelho cinecromático], eu o construí, mas eu não tenho como usá-lo, porque deveria criar uma nova configuração dos dispositivos de contato... aqui, tem uma lâmpada, lá, tem outra, etc., os contatos seguem, tocando um ao outro.

MB : E agora, você poderia usar um computador para programar os Cinecromáticos?

AP : Se eu for refazer um dispositivo, usaria essa caixa de controle, é muito fácil. Eu não uso o computador, mas não estou dizendo que é impossível de usá-lo. Eu deveria aprender a usar o computador, o que levaria muito tempo, então prefiro continuar usando o dispositivo histórico. [...] Aqui está o que eu preciso para trabalhar... eu uso principalmente ferramentas. Eu preciso de porcas, anilhas e parafusos.



587 ■

Figura 7- Detalhe do mecanismo do Objeto cinético KK-7 (1966-2007) durante a montagem no ateliê de Abraham Palatnik. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.



Figura 8 - Abraham Palatnik, comando manual de um aparelho cinecromático feito em 1951. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

[...] Entramos no corredor onde se encontram instalados os aparelhos Cinecromáticos. (Fig.9)

AP : O mecanismo central que se move aqui é um mecanismo com uma articulação. Ele é realmente muito delicado. A duração dos movimentos é de aproximadamente 8 minutos para este aparelho Cinecromático. [...] Ele foi construído aqui no Brasil na década de 1950. Depois, o sistema de corrente elétrica foi mudado, e ele passou de 50 para 60 sequências por minuto... ficou um pouco mais rápido. Mas isso não mudou muita coisa. Visualmente, você não pode saber se são 50 ou 60 sequências por minuto [...].

MB : Nós vemos que seu movimento é lento. Por que a escolha desse ritmo lento?

AP : Eu fiz outro também, mais rápido, que foi exibido em Ulm em 1964, na galeria Studio F na Alemanha. Aquele foi muito mais rápido.

■ 588

MB : No nível da percepção, o que seus trabalhos trazem? Quais são os efeitos por eles provocados na mente ou no cérebro? O que você acha?

AP : Eu acho que não deve ser feito para agir sobre os pensamentos, deve atingir os nossos sentidos e não os nossos pensamentos. Porque os pensamentos no cérebro são impulsionados por um processo linguístico. As obras de arte não devem passar pelo pensamento, elas devem atingir diretamente nossos sentidos e nossa percepção e, em certo sentido, provavelmente a emoção. Porque a emoção é algo que não pode ser traduzido em palavras.

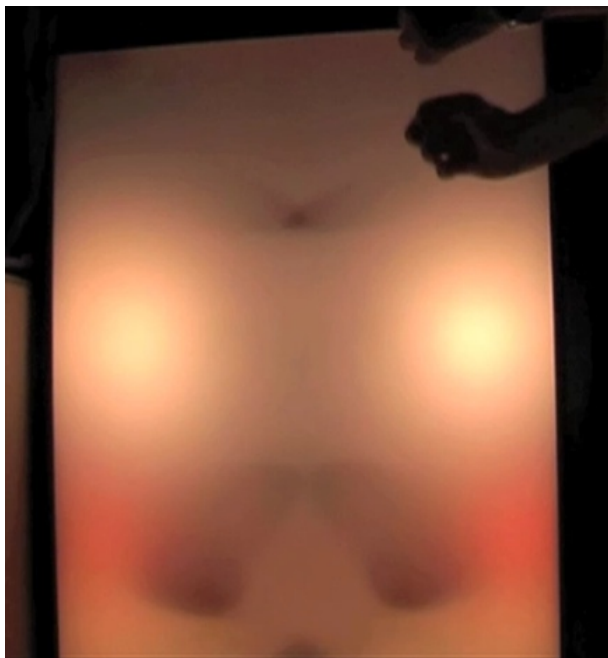


Figura 9 - Aparelho Cinecromático (1958) no ateliê de Abraham Palatnik. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Eu lhe fiz essa pergunta, porque Nicolas Schöffer construiu aparelhos - os Microtempos (1968-1969) - que visam estimular os neurônios, como uma massagem neural. Schöffer colaborou com um hospital psiquiátrico no sul da França com este aparelho ...

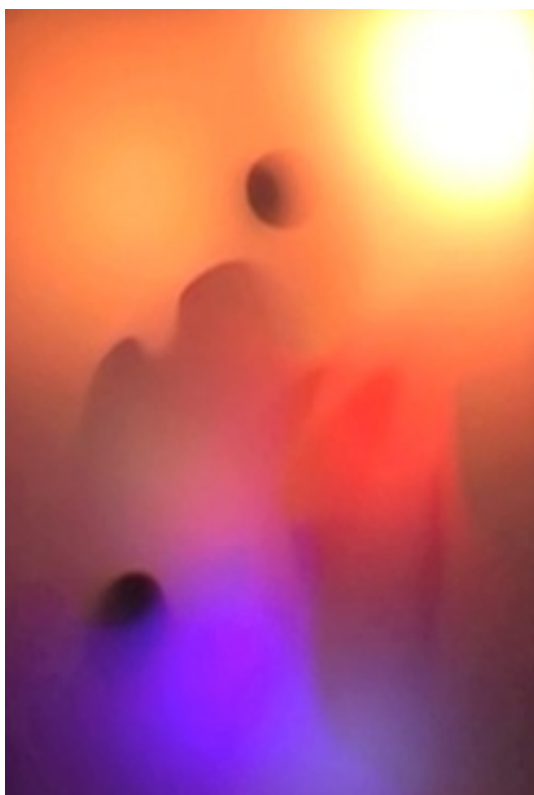
AP : Minha esposa tem uma amiga, que é uma psicóloga muito importante. Ela queria produzir equipamentos para pessoas que tinham dificuldade com o cérebro. Ela queria usar equipamentos um pouco parecidos com este, como o aparelho cinecromático, talvez na forma de um teste de Rorschach... Para ver, o que as pessoas sugerem, o que elas sentem. Mas essa não era a minha intenção, talvez ela devesse usá-lo... talvez seja importante, eu não sei.

MB : Ouvimos muito bem o som do aparelho ...

AP : Ouvimos o som do motor, as engrenagens, o movimento.

Léa Palatnik: quanto tempo dura o programa do aparelho?

AP : Mais ou menos 7 ou 8 minutos [...].



589 ■

Figura10 - Cinecromático S 40 (1965) no ateliê de Abraham Palatnik. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Gostaria de retomar a questão do tamanho do aparelho, qual é a importância desse formato? Por que essa relação com o corpo ?

AP : Eu trabalho aqui, no meu ateliê, que não é grande. E me sinto confortável com essas dimensões. [...] Este dispositivo data de 1965. É uma reconstrução de um dispositivo que foi apresentado na Segunda Bienal de São Paulo em 1953. [...] Não tem título.

MB : Um número?

AP : Sim. Este aparelho vai para Art Basel com a galeria Nara Roesler. Este é “S 40” ... (Figs.10e 12).

MB : Podemos dizer que isto é uma forma de “abstração orgânica”?

AP : Não, é apenas formas. Esta é uma peça que foi destruída na alfândega nos anos 60... acho que será sua última reconstrução... a restauração é trabalhosa demais, prefiro fazer novos projetos.

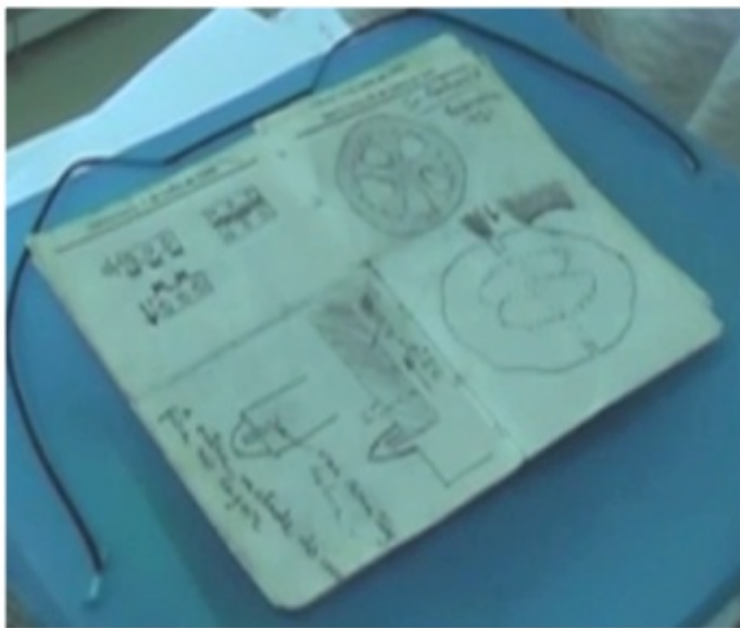


Figura 11 – caderno de desenhos de Abraham Palatnik : esboços de obras e invenções de 1949 à 1956. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Quantas lâmpadas têm ?

AP : 26 lâmpadas. Cerca de dois anos atrás, recuperei elementos antigos para reconstruir. Este é um pouco mais rápido que os outros, a velocidade é diferente [...].

MB : O que você prefere fazer hoje?

AP : Hoje, continuo realizando trabalhos com cartolina, continuarei também com os Cinecromáticos e as pinturas. Isto já é demais... Estes são os três tipos de obras que eu posso continuar fazendo... Ao mesmo tempo, posso iniciar um projeto de um mês, seguindo por outros projetos que duram dois meses, e ainda começar um outro projeto. O papel para mim era como uma ideia. O papel é usado apenas como um suporte na arte, para fazer poesia, para escrever, veicular leituras ou embrulhar... Não havia outra dinâmica, não havia outras informações para serem extraídas do papel. Então, eu tive a ideia segundo a qual o papel tinha que ter sua própria dinâmica. Seu potencial não está localizado na superfície em seu uso habitual. Ao manipular o papel, tive a ideia de usar a borda do recorte.



591 ■

Figura12 - Cinecromático S 40 (1965) no ateliê de Abraham Palatnik. Foto de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Não há uma interatividade de fato com aparelho Cinecromático?

AP : Não, só existe o botão liga/desliga. É por isso, acho que houve um problema na Alemanha quando o trabalho foi queimado. Existem dois botões, um para a luz e outro para o movimento. Separei os dois botões só porque os fotógrafos queriam tirar fotografias de algumas partes... Mas hoje, não acho que isso seja necessário, pois os dispositivos digitais são muito rápidos... Hoje, continuo a trabalhar nesse dispositivo, continuo trabalhando com luz e movimento. Eu poderia colocar um único botão para ativar a luz e o movimento, seria o mesmo. Mas aqui, existem dois motores... Sim, dois motores.

MB : Como você constrói as sequências no trabalho das pinturas?

AP : A construção das sequências na pintura é algo muito óbvio, por ter uma dinâmica virtual, e por se tratar sempre de uma superfície bidimensional, porém diferente das formas convencionais pintadas... Todos os meus trabalhos têm uma ligação com a informação. Os elementos ocupam toda a superfície. Lá, acho que se foi, lembro do vermelho quando comecei. A obra Cinecromática retornou. Como eu te disse, não tem narrativa. Não há começo nem fim... [...] A galeria gostaria que eu construísse mais... mas não, não gosto da ideia de trabalhar com um assistente. Eu preciso controlar o processo, isso não é uma indústria.

Nós andamos no ateliê em torno das pinturas que o artista comenta.

AP : [Sobre a série de pinturas monocromáticas coloridas em formato quadrado, múltiplas dos anos 80], o corte deste trabalho é feito com uma máquina. Existem cinco camadas sobrepostas que compõem a sequência. É o mesmo trabalho de outra cor. É uma permutação de cores. É uma pintura, uma experiência de percepção... O centro de cada quadrado forma outro. Este ponto é o centro deste quadrado, este de outro quadrado. [...] Esse é outro projeto, sem um significado específico. É para desenvolver potencial de percepção do espectador.

A visita do ateliê termina na sala de estar com uma discussão das páginas de um caderno de desenhos de Abraham Palatnik, anotado entre 1949-1956 e de esboços das invenções do artista [...] tais como: o aparelho para extrair o óleo de babaçu projetado em 1952 (Fig 10).

Agradecimentos a Léa et Abraham Palatnik e a Gloria Ferreira.

Todas as imagens são extraídas da entrevista filmada em 2007 por Marjolaine.

Recebido em 25/09/2018 - Aprovado em 15/10/2018

Como citar:

BEUZARD , M. ; KERINSKA, N. (tradução) . Visita ao ateliê de Abraham Palatnik: entrevista de Marjolaine Beuzard com o artista, Rio de Janeiro, abril de 2007. Rio de Janeiro, avril 2007. ouvirOUver; Uberlândia, v.14,n.2, p.576-592, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>;
DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-23>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.