

abraham

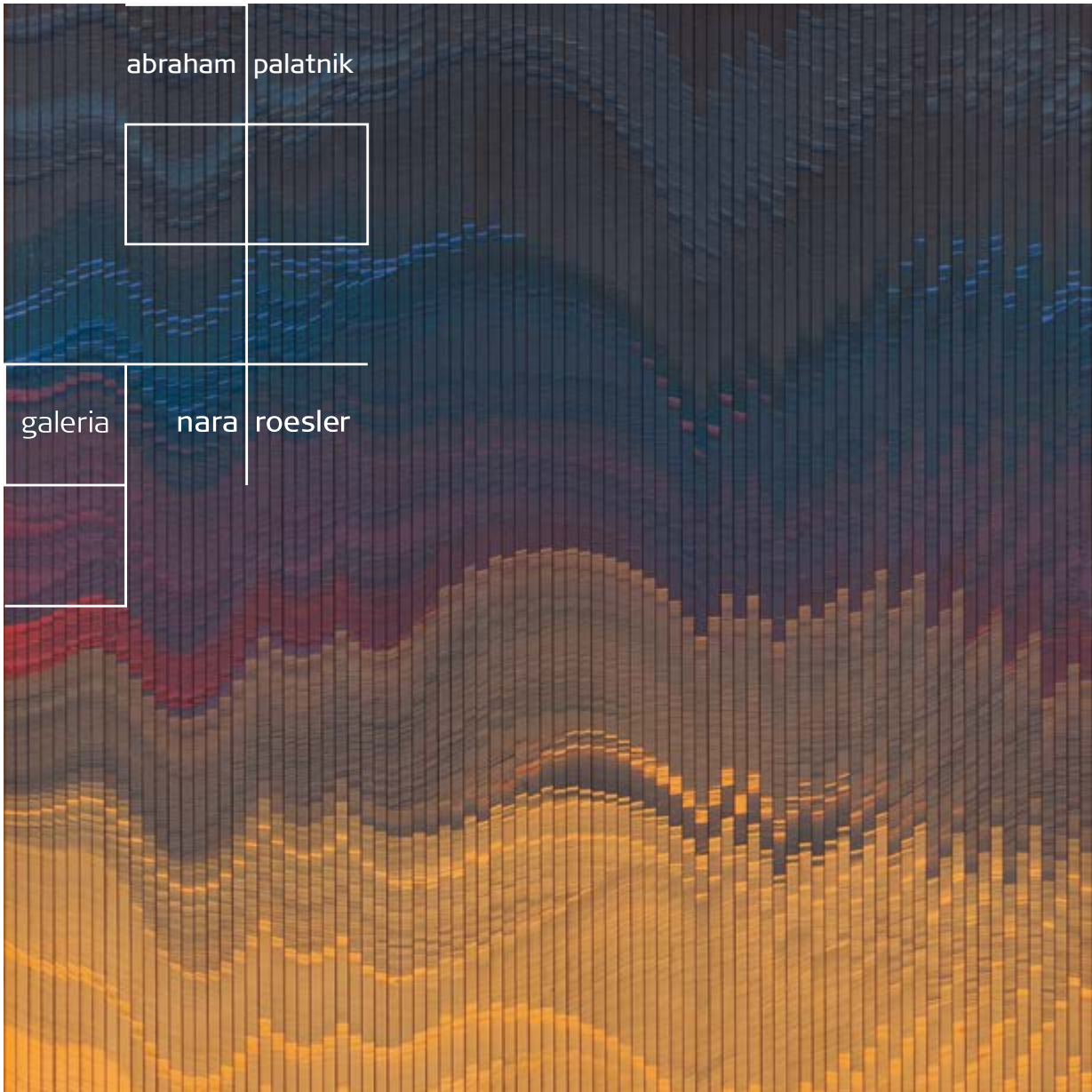
palatnik



galeria

nara

roesler



## abraham palatnik

### roteiro cronológico das invenções de abraham palatnik

frederico morais

#### Aparelhos cinecromáticos

Entre 1949 e 1950, constrói seus dois primeiros aparelhos cinecromáticos. *Azul e roxo em primeiro movimento*, exposto na I Bienal de São Paulo (1951), tinha 600 metros de fios elétricos, servindo a 101 lâmpadas de voltagens variadas, que movimentavam, em velocidades desiguais, alguns cilindros.

Para o crítico Mário Pedrosa, que cunhou o termo cinecromático, era a primeira tentativa, no Brasil, de realizar a utopia artística de Moholy-Nagy, que consistiria na criação de “afrescos de luz destinados a animar edifícios ou paredes com o dinamismo plástico da luz, segundo a vontade e a inspiração criadora do artista”.

Até 1983 Palatnik realizara 33 aparelhos cinecromáticos, expostos em sete edições da Bienal de São Paulo, entre 1951 e 1963, e nas bienais de Veneza (1964) e

Córdoba (1966), e em mostras individuais e coletivas na Europa e nos Estados Unidos. O oitavo aparelho, uma sequência de imagens verde-laranja que durava quatro minutos, exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1960, apresentava uma série de inovações técnicas, como a miniaturização do centro de controle automático, a redução da fiação elétrica para 60 metros e o número de lâmpadas para 51, além da introdução de uma central de controle automático.

Com seus aparelhos cinecromáticos, Palatnik não só se antecipa à vertente construtiva, que eclode com os grupos Ruptura (São Paulo, 1952) e Frente (Rio de Janeiro, 1954) para se consolidar com o Concretismo (1956) e o Neoconcretismo (1969), mas também funda a vertente tecnológica da arte brasileira.

Vistos na Bienal de Veneza, foram apontados como obras pioneiras no âmbito da arte cinética internacional,



**Aparelho cinecromático / Kinechromatic device**, 1969 / 1986 -- madeira, metal, tecido sintético, lâmpadas e motor / wood, metal, synthetic fabric, lightbulbs, and motor -- 112,5 x 70,5 x 20,5 cm

no que diz respeito ao binômio luz-movimento. O crítico Jürgen Morschel, comentando a exposição de Palatnik no Museu Saint Gallen, Suíça, em 1965, escreveu que ele “não executa objetos, encena acontecimentos”, definindo-o como um “regisseur”. Frank Popper, apresentando a mostra *Kunst-Licht-Kunst*, realizada em 1966 no Museu de Arte de Eindhoven, Holanda, refere-se aos “móviles luminosos” de Palatnik, destacando a “veia poética” de suas pesquisas. No ano seguinte, confirmaria o pioneirismo de Palatnik no campo das pesquisas de luz e movimento, em quadro sinótico estampado no seu livro *Naissance de l’Art Cinétique*. Pierre Cabanne e Pierre Restany também reafirmaram, no livro *L’Avant-Garde au XXe Siècle* (1969), as antecipações de Palatnik tanto em relação aos “lumidynes” de Frank Malina, quanto às pesquisas de dinamismo espacial de Nicolas Schöffer. Tomás Maldonado, líder dos concretos-inventoristas argentinos, saudou seu colega brasileiro como “o mais importante precursor do último retorno à estética da luz e do movimento”. Mari Carmen Ramírez, curadora da monumental exposição *Heterotopias – Medio Siglo Sin-Lugar 1918-1968*, realizada no Museu Reina Sofía, Madri, em 2001, foi a última figura exemplar da crítica da arte a reafirmar o feito de Palatnik.

### Pinturas sobre vidro

Em 1953, Palatnik participa da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, com pinturas realizadas sobre vidro, associadas a incisões feitas com estiletos sobre matéria pintada. Feixes de linhas precisas, mesmo quando ondulantes, gravitam sobre a superfície ou se superpõem, numa sucessão horizontal de faixas, num caso e noutro sem afetar o caráter planar da obra.

Ou como na obra *Sequência com intervalos*, de 1954, buscando um diálogo mais sensível entre cor e linha, criando profundidades insuspeitadas. Palatnik integrou

algumas dessas pinturas sobre vidro à parte traseira de poltronas de jacarandá, espuma e tecido por ele projetadas e expostas em três das quatro mostras realizadas pelo Grupo Frente, em 1954 e 1955.

### Campos magnéticos

Palatnik não integrou o Neoconcretismo, mas absorveu alguns de seus postulados, como a participação do espectador no desenvolvimento da obra criada pelo artista. Assim, aos aparelhos cinemomáticos seguiram-se, em 1959, alguns trabalhos nos quais explora as possibilidades estéticas dos campos magnéticos, que incluem, em alguns casos, a participação lúdica do espectador. Em um desses trabalhos, *Mobilidade IV*, bolinhas de madeira são movimentadas, silenciosamente acionadas por eletroímã.

### Quadrado perfeito

Em 1962, Palatnik projetou e patenteou o jogo que ele denominou *Quadrado perfeito*, exposto pela primeira vez na Galeria Barcinski, no Rio de Janeiro, e, nove anos depois, na mostra *Arte Programata e Cinética*, realizada em Milão. Trata-se de um jogo baseado no deslocamento de peças sobre um tabuleiro semelhante ao que se usa no xadrez. No entanto, dele difere na medida em que não existem peças a serem capturadas ou xeque-mate, tampouco uma posição inicial rígida. Seu jogo pede mais percepção que raciocínio.

O jogo domina de ponta a ponta a obra de Abraham Palatnik, adquirindo formas variadas em função dos programas preestabelecidos. Nos aparelhos cinemomáticos, é o infundável fazer/desfazer dos movimentos, o manchar/desmanchar das cores. Nos objetos cinéticos, um jogo de simetrias e

assimetrias prolongando movimentos silenciosos. No objeto lúdico, o ganho do jogador é o resgate da forma geométrica original. No jogo acima comentado, o ganho é a percepção do quadrado perfeito. Um artista como Palatnik é a perfeita ilustração do *homo ludens* de que fala Huizinga.

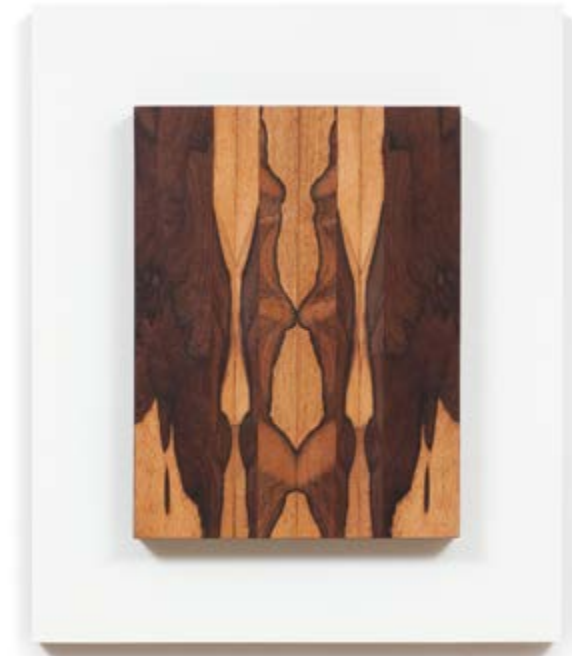
### Relevos progressivos: madeira

Ainda em 1962, deu início à primeira de uma série de “relevos progressivos”, cada uma delas identificada por uma matéria-prima. A primeira escolhida foi a madeira.

Visitando uma marcenaria, Palatnik observou que os fragmentos de troncos de madeira espalhados pelo chão, abertos longitudinalmente, constituíam uma informação espontânea da natureza. A progressão de nós constitui um registro inevitável de situações de crescimento. Vale dizer, a própria natureza cria, no interior da madeira, padrões visuais: tonalidades, grafismos, manchas. Decide, então, disciplinar esteticamente essas formas ou padrões naturais, pretendendo, com isso, “atingir os sentidos do homem, ativando sua percepção”.

Essa questão é retomada por Palatnik, em entrevista que me concedeu (“Palatnik, artista e inventor: A arte não deve transmitir mensagens, mas ter vida própria”, *O Globo*, 1981), na qual afirma: “Minha função como artista é disciplinar o caos em nível da informação. As informações no universo estão geralmente ocultas, disfarçadas em meio à desordem. É necessário um mecanismo de percepção e da intuição para que estas se manifestem. É a esta ‘surpresa’ que tenho colocado meu interesse. Inicia-se o processo de permuta e, por meio da tecnologia adequada, procuro disciplinar as informações”.

Nos primeiros trabalhos, a preocupação dominante era enfatizar a ideia de progressão do ritmo horizontal-ondulatório que, cobrindo todo o plano bidimensional, sugere uma expansão virtual para além das bordas do

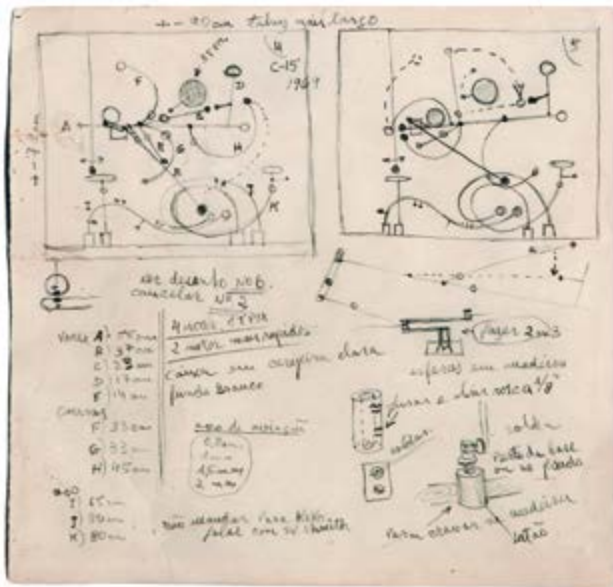


**Sem título / Untitled**, 1967 -- madeira  
jacarandá / jacarandá wood -- 41,5 x 30,5 cm

quadro. Vieram, mais tarde, trabalhos nos quais a progressão é parcialmente substituída, ou melhor, ela surge acoplada à ideia de simetria, na medida em que as lâminas da madeira formam determinados núcleos ou áreas/manchas que se opõem simetricamente.

### Objetos cinéticos

Palatnik constrói seus primeiros *Objetos cinéticos*, constituídos por hastes ou fios metálicos, tendo em suas extremidades discos de madeira, pintados de várias cores, e placas que se movimentam lenta e silenciosamente, acionados por motores e, em alguns casos, por eletroímãs. Neles só existe



**croquis em suporte plástico com projetos de cinéticos / sketches on plastic ground of kinetic objects projects,**

1967 -- lápis sobre papel / pencil on paper -- 21 x 22 cm

movimento; os objetos cinéticos encontram-se mais próximos da escultura e do desenho; os aparelhos cinecromáticos, mais próximos da pintura e do cinema. Nos aparelhos, a engrenagem mecânica e elétrica é invisível, reforçando a sensação de animação pictórica. Nos objetos cinéticos, ela ganha visibilidade, integra o campo visual, indicando que Palatnik procura dar à própria mecânica uma dimensão estética. Nos aparelhos, a metamorfose contínua de formas e cores – dinamismo plástico – provoca efeitos de cinestesia. Nos objetos, o movimento provoca encantamento.

Aparelhos e objetos são máquinas de criar arte e foram construídos com o mesmo rigor e espírito lógico, mas os primeiros sugerem maior ordenação e controle.

Os objetos parecem mais espontâneos, como se, neles, o acaso interviesse. É certo que os objetos cinéticos se movimentam com a ajuda de motores ou eletroímãs, mas o espírito que os anima é o do móvel, que é também máquina, mas acionado por uma fonte de energia natural que lhe confere frescor, leveza e lirismo.

### Objeto lúdico

Em 1965, Palatnik retoma a pesquisa com campos magnéticos, criando um objeto lúdico, que consiste na colocação sobre uma base circular, de vidro, de formas geométricas de cores diferentes, acionadas diretamente pelo espectador, através de um bastão magnetizado. Vale dizer, Palatnik usa os polos positivo e negativo dos ímãs para atrair ou repulsar as formas geométricas que constituem fragmentos de uma estrutura maior a ser armada pelo espectador-participante. Trata-se, no limite da interpretação, de um jogo.

### Relevos progressivos: papel cartonado

A partir de 1968, Palatnik passa a empregar, na construção de seus relevos progressivos, o cartão dúplex. Mas, em vez de usar a superfície do papel, superpõe várias folhas, criando um aglomerado que, em seguida, é fatiado pelo topo. Nessa tarefa, emprega um mecanismo de facas duplas. Seus relevos, em diferentes profundidades, resultam em estruturas óticas, em cujos interstícios a luz perpassa, criando áreas mais ou menos iluminadas ou que parecem fechar-se ou abrir-se em função do próprio deslocamento do espectador. Palatnik explora, em seus relevos, o excesso e o fausto visual, evitando o vazio, como nas igrejas setecentistas do barroco universal. Emerge algo de sacral nesses relevos, e isso fica mais evidente quando substitui o cartão pelo metal dourado.



**Relevo progressivo / Progressive relief,** 1982 -- cartão duplex e madeira / duplex paperboard and wood -- 45 x 43,5 cm

### Objeto rotativo

Em 1975, Palatnik inventou o que chamou de *Objeto rotativo* – uma peça de resina de poliéster, medindo 12 x 2,5 x 0,8 centímetros, que, em função de uma pequena distorção num dos lados da parte inferior, inverte sua rotação. Impulsionada pelo usuário sobre uma superfície horizontal, lisa e dura, a peça, depois de um arranque no sentido horário, reage, fazendo o movimento contrário.

### Relevos progressivos: cordões

Nas décadas subsequentes, Palatnik empregaria sucessivamente três novos materiais: nos anos 1970, a resina de poliéster; nos anos 1980, cordões sobre telas; nos anos 1990, um composto de gesso e cola. Com

esta última, levada à tela com ajuda de uma bisnaga cujo bocal serve de pincel, inunda o espaço com um grafismo vibrátil e colorido, mas ainda de caráter progressivo. Nas progressões com resina de poliéster, explora, antes de tudo, a transparência do material.

Em 1981, por ocasião da primeira exposição das progressões realizadas com cordas sobre telas pintadas com tinta acrílica, Palatnik dizia tratar-se de “uma tentativa de organizar a superfície de uma maneira diferente dos procedimentos normais, introduzindo uma dinâmica através da cor”. Eu acrescentaria: uma dinâmica através da cor e da linha. Com efeito, alguns trabalhos da série estão compostos apenas de cordões cobertos pelo mesmo branco que serve de base às demais pinturas. E, fazendo uso apenas do branco, Palatnik reforça a estrutura linear que tensiona os ritmos ótico-cinéticos, que é a constante de toda sua obra. Contudo, diferentemente das progressões construídas com lâminas de jacarandá, que tendem a uma expansão horizontal, como se fossem um Muybridge abstrato, nas progressões com cordões, o impulso é para o alto, como se ele quisesse expressar, ao mesmo tempo, a sonoridade cromática do teclado luminoso de Scriabin e o ímpeto ascensional das colunas que crescem como florestas no interior das catedrais góticas.

### Pinturas a duco sobre cartão (1988)

Sempre fugindo do pincel e dos pigmentos, Palatnik realizou, em 1988, uma série de dez pinturas a duco sobre cartão, que é, a seguir, colado sobre chapa de fibra de madeira. Essa tinta industrial já fora usada por alguns integrantes do Grupo Frente, como Ivan Serpa, porque ela atende melhor às exigências de uma pintura geométrica, de cores puras e lisas. Uma pintura não contaminada pela subjetividade do pintor. As dez



**Progressão / Progression**, 1986 -- acrílica e cordas sobre tela /  
acrylic and string on canvas -- 100 x 70 cm

pinturas da série, todas medindo 37,5 x 37,5 cm, foram reunidas em uma caixa de madeira, como se fora uma coleção ou museu portátil. Se as progressões são um momento de expansão barroca do artista, esta série pode ser vista como um interregno de pintura concreta.

### **Cracol**

Em 1988 coordenei, a pedido da Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro, um concurso fechado para a criação e implantação de uma escultura subaquática para o mar de Angra dos Reis. Convidei Abraham Palatnik a participar. Acostumado desde muito jovem a enfrentar os mais diferentes desafios, aceitou, com entusiasmo, o convite inusitado, projetando uma escultura que não deveria ser simplesmente mergulhada no mar, mas a proposta de um “encontro flutuante” do mergulhador com a obra. Acompanhando a própria dinâmica da escultura, o mergulhador percorrê-la-ia por dentro e por fora, extraindo do percurso uma vivência ao mesmo tempo sensorial e lúdica. A obra, que foi projetada para ser construída com chapas de aço naval, portanto, ecologicamente inócua, conviveria com a fauna e flora subaquáticas. Associando a forma geométrica em espiral de sua escultura ao caracol e à craca, que

com o tempo iria fatalmente se colar à superfície da obra, Palatnik denominou-a *Cracol*. Nenhum dos cinco projetos apresentados, inclusive o premiado pelo júri, logrou ser executado. Uma pena.

### **Série W**

Por volta de 2004, Abraham Palatnik deu início a uma nova série denominada simplesmente *W*. À primeira vista, trata-se de mais um desdobramento de seus relevos progressivos. E é. Mas vai além, ao propor uma discussão sobre a ativação do suporte, sua materialidade, diante da ocupação abstrata e/ou figurativa da superfície.

Nara Roesler foi a primeira galerista a expor trabalhos dessa nova série, que eu analisei em texto para o catálogo da mostra realizada entre dezembro de 2004 e janeiro de 2005. Já afirmei, mais de uma vez, que Palatnik é um artista de tipo novo, que não se contenta em amassar, sem inovar, o mesmo pão da história da arte. E continuou sendo, mesmo quando, em leituras apressadas, muitos viram, já nos primeiros trabalhos da série de relevos progressivos, um retorno à velha pintura. Esta ele já abandonara, definitivamente, após ver os trabalhos geniais realizados pelos artistas esquizofrênicos do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro. Ao iniciar a série de relevos progressivos, em 1962, ele afirmou que retomou a bidimensionalidade do plano para realizar o que definiu como uma “disciplina de superfície”. Descartou, então, não apenas a figura, mas tudo aquilo que tradicionalmente se identifica com a prática da pintura: cavalete, pincéis, bisnagas, desenhos preparatórios, etc.

Transcrevo a seguir o que escrevi sobre mais essa invenção de Palatnik. A obsessão pelo conteúdo foi um dos motivos principais das críticas dirigidas à iconologia, definida por Erwin Panofsky como um braço da história



**Sem título / Untitled**, 2001 -- óleo sobre madeira /  
oil on wood -- 35 x 33 cm

da arte que se ocupa do tema por oposição à forma. Ora, um quadro é composto por duas realidades interligadas. Um suporte material e uma superfície que o pintor ocupa com figuras, paisagens, objetos ou formas. Ao longo dos séculos, apenas a superfície, enquanto receptáculo da imagem, foi motivo de valorização e de estudos. Eis que alguns artistas contemporâneos passaram a trabalhar no sentido da decomposição dos elementos materiais do quadro, o que determinou o que foi chamado de “ruína da imagem”, com a destruição do espaço ilusório. Em outras palavras, a intenção desses artistas era substituir a iconologia por uma materiologia. Ou, no dizer de Jean Clair, “o quadro desaparece como lugar

de uma encenação, para renascer em sua fisicalidade de suporte e de superfície. A obra não mais encarada como objeto de um saber, mas como objeto para um saber”.

A prática desenvolvida por Palatnik na realização de seus novos trabalhos tangencia a de alguns integrantes do grupo francês Support/Surface, mas visa alcançar outros objetivos, convergentes com o conjunto de sua obra. De fato, ele começa espalhando a tinta acrílica sobre a madeira, criando diferentes áreas de cor. Em seguida, o suporte entintado é fatiado a laser e, com as tiras resultantes do corte, cria novas estruturas visuais. As linhas nascidas da junção das tiras de madeira reativam a cor, dinamizando a superfície como um todo. Um programa previamente definido associa progressão horizontal e deslocamento vertical. Com os objetos cinéticos, Palatnik trouxe a primeiro plano a materialidade da mecânica da obra, que se iguala em beleza aos efeitos visuais. Com a série *W*, suporte e superfície constituem uma unidade indissolúvel.

### **Coco-babaçu e farinha de peixe**

Palatnik inventou e patenteou diversos mecanismos industriais e os dois jogos já referidos. Um problema vital para a economia de certas regiões do Nordeste era como quebrar o coco do babaçu, para dele extrair a semente, que será transformada industrialmente em óleo. Em 1952, depois de seis meses pesquisando, conseguiu produzir uma máquina que quebrava o coco sem comprometer a integridade da semente. Em 1968, projetou dispositivos para agilizar a alimentação das máquinas de produção de farinha de peixe. No mesmo ano, encontrou uma solução econômica e menos poluente para a embalagem de um pó especial para obturação de dentes. Durante muitos anos, dividiu seu talento entre a criação e a fabricação de objetos decorativos (bichinhos de poliéster), exportados para catorze países da Europa e Ásia. “Todas as minhas

invenções industriais foram posteriores à invenção do aparelho cinecromático”, disse-me na mesma entrevista. Em um dos seus raros textos escritos, Palatnik sustenta que “Para inventar alguma coisa, é preciso possuir um comportamento anticonvencional. Eu acho que as indústrias deveriam convocar artistas plásticos, porque eles possuem um potencial perceptivo que pode resolver inúmeros problemas”.

Em algum texto, cujos título e localização me escapam, Mário Pedrosa escreveu: “Os artistas revolucionários de nossos dias serão inventores, ou não o serão, mas inventores como os arcaicos, que, locados da ingenuidade das crianças, criam, destruindo seus brinquedos, e nutridos de pura imaginação, de si mesmos se esquecem, à eterna procura da pedra filosofal, nos equívocos alambiques onde ciência e magia hoje se confundem”.

Seu ateliê, incrustado em dois cômodos apertados de seu apartamento na Urca, não prima pela assepsia dos ambientes tecnológicos modernos, nele não se encontram computadores e outros sofisticados aparelhos eletrônicos, mas uma parafernália de caixas e recipientes com parafusos, porcas, engrenagens, furadeiras, serras circulantes, lupas, lixadeiras, soldadores, alicates, pequenos tornos. Nesse ambiente de baixa tecnologia ele é, verdadeiramente, um artista-artesão, mas capaz de fazer milagres com seu equipamento rudimentar. E de nos emocionar com suas obras.

Abraham Palatnik nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, em 1928. Seus pais e um tio, judeus-russos, emigraram para o Brasil em 1912. Atuando em oito diferentes segmentos produtivos – da fabricação de móveis e azulejos à produção de açúcar – foram os pioneiros da industrialização do estado nordestino.

Com apenas quatro anos de idade, Abraham Palatnik foi enviado à Palestina, hoje Israel, para realizar seus estudos fundamentais. A seguir, ainda em Tel Aviv, entre 1942 e 1947 fez curso de especialização em motores de explosões – automóveis e tanques –, enquanto, em aulas noturnas, estudava pintura, desenho, história da arte e estética no Instituto Municipal de Arte.

Retornou ao Brasil em fins de 1947, fixando residência no Rio de Janeiro. Já no ano seguinte, participou com obras figurativas do Salão Nacional de Belas Artes (Divisão Moderna), e conheceu o pintor Almir Mavignier, de quem se tornou grande amigo. Este o levou a conhecer os desenhos e pinturas dos artistas esquizofrênicos do Setor de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico D. Pedro II, fundado por Nise da Silveira, e o apresentou ao crítico de arte Mário Pedrosa. A produção dos artistas do Engenho de Dentro e as conversações com Mário Pedrosa reorientaram definitivamente sua ainda incipiente criatividade plástica. Abandonou não só a pintura figurativa, mas também todas as convenções pictóricas, mergulhando, nos dois anos seguintes, em pesquisas que o levaram à conclusão de seu primeiro *Aparelho cinecromático*, exposto na I Bienal de São Paulo, em 1951. Tal invenção fez dele o fundador da arte tecnológica no Brasil e um dos pioneiros mundiais da arte cinética. O único coletivo ao qual se vinculou foi o Grupo Frente (1954-1956).

Somadas, as mostras individuais realizadas por Palatnik e as coletivas nas quais esteve presente, no Brasil e no exterior, ao longo de mais de seis décadas de atividade ininterrupta, ultrapassam uma centena. Participou das bienais de São Paulo (1951-1955, 1959, 1961, 1965-1969), Veneza (1964), Córdoba (1966) e do Mercosul (1997 e 2005), e de importantes exposições

internacionais de arte cinética, entre as quais podem ser citadas: *Mouvement 2*, na galeria Denise René, de Paris, *Lumière, Mouvement et Optique*, no Palácio de Belas-Artes de Bruxelas, em 1965, *Kunst-Licht-Kunst*, Museu de Arte de Eindhoven, Holanda, e *Kinetic Art*, Museu de Arte de São Francisco, EUA, em 1966, *Lights in Orbit*, galeria Howard Wise, Nova York, 1967, *Arte Programatta e Cinética*, no Pallazo Reale, Milão, Itália, em 1983. Figurou ainda em numerosas mostras de arte latino-americana e brasileira na Europa e nos Estados Unidos, cabendo citar especialmente *Modernidade – Art Brésilien du XXe. Siècle*, Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (1988), *Art Constructif, Art Cinétique d’Amérique Latine*, galeria Denise René, Paris (1999), *Heterotopias – Médio Siglo Sin Lugar 1918-1968*, Museu Reina Sofía, Madri (2001), *Dimensions of Constructive Art in Brazil*, Museu de Belas-Artes de Houston, EUA, 2007.

No Brasil, as exposições coletivas mais significativas foram: *V Resumo de Arte Jornal do Brasil*, RJ (1972), *Arte Brasil Hoje – 50 anos Depois*, Galeria Collectio, SP (1972), *Projeto Construtivo Brasileiro em Arte – 1950-1962*, MAM-RJ e Pinacoteca do Estado, SP (1977), *A Nova Dimensão do Objeto*, MAC-USP (1986), *Panorama de Arte Brasileira Atual*, MAM-SP (1986 e 1993), *Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX*, Itaú Cultural, SP (1997), *Arte Construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*, MAM-SP (1998), *Máquinas de Arte*, Itaú Cultural, SP (1999), *Máquinas Poéticas*, Museu Casa do Pontal, RJ (2011).

Principais mostras individuais: Hochschule Museum, Saint Galen, Suíça e galeria Studio E, Ulm, Alemanha, em 1964, Galeria I Howard Wise, Nova York, e Petite Galerie, RJ, em 1965, Galeria Barcinski, RJ, em 1971, Galeria Bonino, RJ, 1977, Instituto dos Arquitetos do Brasil-RJ, em 1981, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, retrospectiva, 1999, Galeria Nara Roesler, SP, 2005, Galeria Anita Schwartz, RJ, em 2009, Denise René, Paris, 2012.



**W-413**, 2012 -- acrílica sobre madeira /  
acrylic on wood -- 113 x 167,5 cm

## chronological account of abraham palatnik’s inventions

frederico morais

### Kinechromatic Devices

Between 1949 and 1950, he built his first two kinechromatic devices. *Blue and Purple in First Movement* was shown at the 1st Biennial of Sao Paulo (1951). It contained six hundred meters of electric wires linking one hundred and one lamps of various voltages, rotating several cylinders at varying speeds. To critic Mário Pedrosa, who coined the term kinechromatic, it was the first attempt, in Brazil, to create Moholy-Nagy’s artistic utopia. It consisted of creating “frescoes of light destined to animate buildings or walls with the plastic dynamism of artificial light according to the artist’s will and inspiration.”

Up until 1983, Palatnik had created thirty-three kinechromatic devices exhibited in seven editions of the Bienal de São Paulo—from 1951 to 1963—as well as in the Venice (1964) and Cordoba (1966) biennials, in solo and group shows both in Europe and in the United States. His eighth device, a four-minute sequence of green-orange images, was exhibited at the Rio de Janeiro Museum of Modern Art in 1960. It presented a series of technical innovations, such as a miniaturized control center, the reduction of both the electrical wiring (to sixty meters) and the number of lamps (to fifty-one), as well as the introduction of an automatic control hub.

With his kinechromatic devices, Palatnik, in addition to anticipating the constructive current—which emerged with the creation of the Ruptura (São Paulo, 1952) and Frente (Rio de Janeiro, 1954) groups and established itself with Concretism (1956) and Neo-Concretism (1969)—was the founder of the technological movement in Brazilian art.

At the Venice Biennale, they were considered cutting-edge kinetic art in terms of the binomial light-motion. Art critic Jürgen Morschel wrote in an article on Palatnik’s 1965 solo show at the Saint Gallen Museum, in Switzerland, that he “does not execute objects, but rather stages events” and defined him as a “regisseur.” Frank Popper, in his introductory text for the show *Kunst-Licht-Kunst* that took place in 1966, at the Eindhoven Art Museum, The Netherlands, made reference to Palatnik’s “luminous mobiles,” highlighting the “poetic vein” in his research. The following year, he confirmed Palatnik’s pioneer role in the field of light and motion research in a synoptic table contained in his book *Naissance de l’Art Cinétique*. Pierre Cabanne and Pierre Restany also reaffirmed in their book entitled *L’Avant-Garde au XXe Siècle* (1969), Palatnik’s pioneering role regarding both Frank Malina’s “lumidynes” and Nicolas Schöffer’s research on spatial dynamics. Tomás Maldonado, leader of the Argentine concrete-inventionists, saluted his Brazilian colleague as “the most important precursor of the last return to the aesthetics of light and movement.” Mari Carmen Ramírez, curator of the 2001 monumental show *Heterotopias – Medio Siglo Sin-Lugar 1918-1968*, which took place at the Reina Sofía Museum, Madrid, was the last prominent art critic to confirm Palatnik’s achievement.

### Paintings on glass

In 1953, Palatnik participated in the 1st National Abstract Art Exhibition, held at the Quitandinha Hotel,

in the Brazilian city of Petrópolis, showing paintings on glass combined with incisions made on painted matter. A series of precise lines, even when slightly undulating, gravitated on the surface or were overlaid, forming a horizontal sequence of stripes, which in both cases did not affect the flat feature of the work.

Or in his 1954 work *Sequência com intervalos* [Sequence with intervals], in which he sought a more sensitive dialogue between color and line, creating unsuspected depths. Palatnik attached these paintings on glass to the back of armchairs made out of Brazilian rosewood, foam, and fabric he had created. They were exhibited in four Grupo Frente shows, in 1954 and 1955.

### Magnetic fields

Palatnik did not take part in Neo-Concretism; however he did absorb some of its principles, such as the participation of the spectator in the development of the artwork. Therefore, after the kinechromatic devices, in 1959, the artist created some works in which he explored the aesthetic possibilities of magnetic fields. Some of them included the ludic participation of the spectator. In one of these works, entitled *Mobilidade IV* [Mobility IV], wooden balls were silently set in motion by an electromagnet.

### Perfect square

In 1962, Palatnik designed and patented the game he called *Quadrado perfeito* [Perfect square], which was exhibited for the first time at the Barcinski gallery, in Rio de Janeiro, and nine years later, at the show *Arte Programatta e Cinética*, in Milan. It is a game based on the shift of pieces on a board resembling a chess board. However, there are no pieces to be captured or a checkmate, or even an established initial position. His game demands more perception than reasoning.

The game became a substantial portion of Abraham Palatnik’s work, acquiring various shapes according to the preestablished

programs. In kinechromatic devices, there are movements being endlessly done and undone, as well as colors that appear and disappear. In kinetic objects, there is a game of symmetry and asymmetry that prolongs silent movements. In the ludic object, the player wins when the original geometric shape is recovered. In the above-mentioned game, one wins when the perfect square is perceived. An artist such as Palatnik is the perfect illustration of the *homo ludens* Huizinga talks about.

### Progressive reliefs: wood

Also in 1962, he began to create a series of “progressive reliefs,” each one identified according to the material used in it. The first to be chosen was wood. Upon visiting a carpenter’s shop, Palatnik observed that the fragments of logs, cut lengthwise, scattered on the floor were spontaneous information on nature. The progression of knots is an inevitable record of growth situations. It is important to note that nature itself creates visual patterns on the wood: tonalities, graphisms, stains. He, then, decided to establish an aesthetic discipline in these shapes, or natural patterns, aiming to “access the senses of people, activating their perception.”

Palatnik talked about this issue in an interview he gave me (“Palatnik, artista e inventor: A arte não deve transmitir mensagens, mas ter vida própria [Palatnik, artist and inventor: Art must not convey messages, it must have a life of its own], *O Globo* newspaper, 1981), in which he stated: “My role as an artist is to discipline the chaos regarding information. In the universe, information is usually hidden and disguised amid disorder. The mechanisms of perception and of intuition are necessary to make them emerge. This is the ‘surprise’ I’ve been interested in. The exchange process starts and, through the appropriate technology, I try to discipline information.”



In his first works, the main concern was to emphasize the idea of progression in a horizontal-undulating rhythm, which, by covering the entire bidimensional plane, suggests a virtual expansion beyond the edges of the frame. Later, he developed works in which the progression is partially substituted, or rather attached to the idea of symmetry to the extent that the pieces of wood form certain nuclei or areas/stains that are symmetrically opposed to one another.

### Kinetic objects

Palatnik built his first *Objetos cinéticos* [Kinetic objects]—made of metallic rods or wires and equipped, in their extremities, with wooden discs painted of various colors as well as plates that moved slowly and silently, powered by clockwork and, in some cases, by electromagnets. There is only movement in it. Kinetic objects are related to sculpture and drawing. Kinechromatic devices are related to painting and cinema. In the devices, the mechanical or electrical gear is invisible, which reinforces the sensation of pictorial animation. In kinetic objects, it is visible—it is part of the visual field—which indicates that Palatnik seeks to lend the mechanism an aesthetical dimension. In the devices, the continuous metamorphosis of shapes and colors—plastic dynamism—generates a kinesthetic effect. In the objects, motion generates fascination.

Devices and objects are art-creating machines and were built with the same rigor and logical spirit, but the former suggest more coordination and control. The objects seem more spontaneous, as if fortune intervened. It is certain that kinetic objects are set in motion by clockwork or electromagnets, but the spirit that animates them is that of the mobile, which is also a machine, but a machine that is set in motion by a natural source of energy, which confers freshness, lightness, and lyricism.

### Ludic object

In 1965, Palatnik resumed his research on magnetic fields by creating a ludic object, which consisted of placing geometric

shapes of different colors on a round glass base. They are set in motion by the viewer through a magnetized stick. It is important to note that Palatnik uses the positive and negative poles of the magnet to attract or repel the geometric shapes that form the fragments of a larger structure, which will be set up by the viewer-participant. It is, at the limit of interpretation, a game.

### Progressive reliefs: cardboard

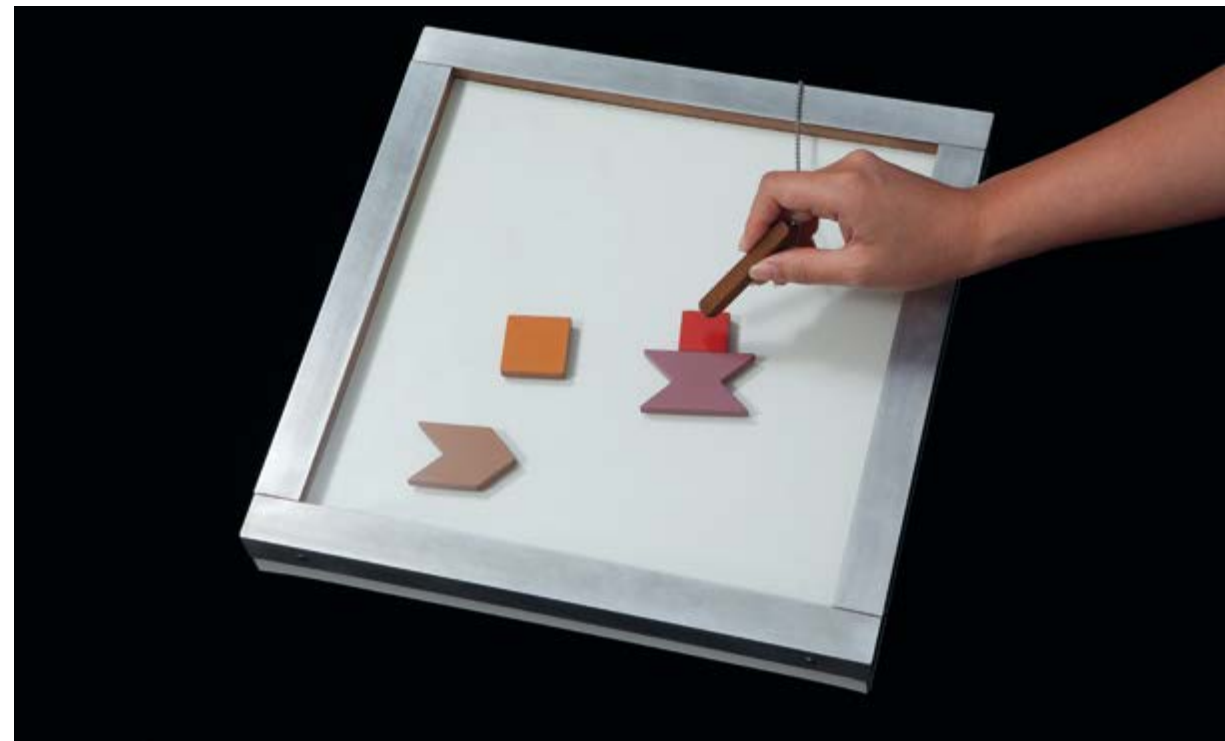
As of 1968, Palatnik began to use duplex paperboard to build his progressive reliefs. But instead of using its surface, he piled up several pieces, creating a cluster the top of which was cut off afterwards. In order to do so, he used a double-bladed device. His reliefs, which had different depths, resulted in optical structures. Light passes through their interstices, creating partially illuminated areas that seem to open and close according to the movement of the viewer. In his reliefs, Palatnik explores the excess and the visual splendor, avoiding the void, which recalls 18th-century baroque churches. A sacred element emerges in these reliefs and this became more evident when he replaced the paperboard for golden metal.

### Rotational object

In 1975, Palatnik invented what he called *Objeto rotativo* [Rotational object]—a 12 x 2.5 x 0.8-centimeter piece made out of polyester resin that, as a result of a small distortion in one of its sides, inverts its rotation. The user gives the impulse on a horizontal, flat, and hard surface, and the piece, after spinning clockwise, responds by spinning on the opposite direction.

### Progressive reliefs: strings

In the following decades, Palatnik used three new materials: in the 1970s, he used polyester resin; in the 1980s, strings on canvas; in the 1990s, a plaster and



**Objeto lúdico / Ludic object, 1965/2002** -- madeira, fórmica, vidro, plástico e bastão magnetizado / wood, formica, glass, plastic, and magnetic stick -- 33,5 x 33,5 x 4,3 cm

glue compound. With the latter, which was applied onto the canvas with a tube the mouthpiece of which served as paintbrush, the artist filled the space with a vibrant and colorful graphism that, nonetheless, maintained its progressive feature. In the progressions with polyester resin, he primarily explored the transparency of the material.

In 1981, during the first exhibition of the progressions made of strings on acrylic-painted canvases, Palatnik said it was “an attempt to organize the surface differently from regular procedures, introducing dynamics through color.” I would like to add: dynamics through color and line.

Some works of the series are actually composed only of strings covered with the same white color that was used in other paintings. And by using only white color, Palatnik reinforced the linear structure that tensions the optical-kinetic rhythms, which is a constant element in all his work. However, differently from the progressions built with pieces of Brazilian rosewood—which tend to expand horizontally as if they were an abstract Muybridge—the impulse in the string progressions is vertical, as if he wanted to express simultaneously the chromatic sonority of Scriabin’s luminous keyboard and the ascending drive of the columns that grow just like forests inside gothic cathedrals.



**Sem título / Untitled**, 1988 -- tinta a duco, cartão, duratex / duco paint, cardboard, duratex -- 37,5 x 37,5 cm

### Duco on paperboard paintings (1988)

Always avoiding the use of paintbrush and pigments, Palatnik created in 1988 a series of Duco-on-paperboard paintings, which were then glued to wooden fiberboard. This industrial paint had already been used by some members of Grupo Frente, such as Ivan Serpa, because it suits better the needs of a geometric painting, with pure and flat colors. It is a painting that is not contaminated by the subjectivity of the painter. The ten 37.5 x 37.5-centimeter paintings that comprise the series were all put in a wooden box as if they were a collection or a portable museum. Whereas the progressions are seen as the artist's moment of a baroque expansion, this series may be seen as an interregnum of concrete painting.



### Cracol

In 1988 I coordinated, under the request of the Rio de Janeiro State Tourism Department, a contest aimed at choosing an underwater sculpture project to be set up in Angra dos Reis. I invited Abraham Palatnik to take part in it. Since he was used to facing all kinds of challenges, he accepted with enthusiasm my unusual invitation. He designed a sculpture that was not to be simply immersed in the sea; it was actually the proposal of a "floating meeting" between divers and the work. Following the dynamics of the sculpture, the diver would be able to explore it inside and outside, and have a sensorial and ludic experience. The work was designed to be built with shipbuilding steel plates, which is ecologically



harmless to the underwater fauna and flora. Combining the spiral shape of the sculpture with the words *caracol* [snail] and *cracaI* [barnacle], creatures that would eventually cling to the surface of the piece, Palatnik called it *Cracol*. None of the projects that were presented, including the winner, was carried out. It's a pity.

### W series

Around the year 2004, Abraham Palatnik began to create a new series whose name was simply *W*. At first sight, it may seem to be a sequel to his progressive reliefs. And it actually is. But it goes beyond by proposing a discussion on the activation of the support, on its materiality, regarding the abstract and/or figurative occupation of the surface.

Nara Roesler was the first gallery to exhibit the works of that new series. I examined them in the text I wrote for the catalogue of the show, which took place December 2004 through January 2005. I have already said, more than once, that Palatnik is an inventive artist who does not settle for simply getting inspiration from the heritage of art history and always brings innovation to it. And he continued to be like that, even when, after rushed interpretations, many saw his works for the progressive reliefs series as a return to traditional painting, which he had abandoned for good after seeing the remarkable works done by schizophrenic artists of the Engenho de Dentro psychiatric hospital. When he began to create the progressive reliefs series, in 1962, he said that he had returned to the bidimensionality of the plane to create what he defined as a "discipline of the surface." He, then, discarded, not only the figure, but everything traditionally associated with the practice of painting: easel, paintbrush, paint tubes, preparatory sketches, etc.

Below, I reproduce what I wrote about this other Palatnik invention. The obsession with content was one of the arguments used to criticize iconology, which was defined by Erwin Panofsky as a field within art history that studies the theme by opposing it to form. Well, a painting is comprised of two inter-related realities: a material support and a surface, which the painter fills with figures, landscapes, objects, or shapes. Throughout the centuries, only the surface, as receptacle of the image, has been studied and valued. Some contemporary artists began to develop a work intending to decompose the material elements of the painting, which determined the "ruin of the image" resulting from the destruction of the illusory space. In other words, the intention of these artists was to replace iconology with "materiology." Or, as Jean Clair said: "[T]he painting disappears as the place of *mise-en-scène* and re-emerges

in its physicality as support and surface. The work of art is no longer seen as the object of knowledge, but as an object for knowledge.”

The practice developed by Palatnik to create his new works is similar to that of some members of the French group Support/Surface, but it had different aims, which converge to his body of work. Actually, he began by applying acrylic paint on wood, creating different areas of color. Then, the painted support was laser-sliced and the strips were used to create new visual structures. The lines resulting from the combination of the wooden strips reactivate color, which makes the surface dynamic. A previously established program associates horizontal progression and vertical shift. With his kinetic objects, Palatnik brought to the foreground the materiality of the mechanics of the work, which, in terms of beauty, is equal to the visual effects. In the *W* series, support and surface constitute an indissoluble unit.

#### **Coconut, babassu palm, and fishmeal**

Palatnik has invented and patented several industrial mechanisms and the two previously mentioned games. A central concern that used to affect the economy in certain regions of Northeastern Brazil was how to open babassu palm coconut to extract its seeds, which would be later transformed in oil. In 1952, after six months of research, he was able to create a machine that could open the coconut without breaking the seed. In 1968, he designed devices to optimize fishmeal production. That same year, he found a cheaper and less polluting solution to repack a specific powder that was used in the making of dental cement. For several years, he used his talent to create and make decorative objects (polyester animals), which were exported to fourteen European and Asian countries, and to make his art. “All my industrial inventions were made after the kinechromatic device,” he told me during the same interview. In one of his rare written texts, Palatnik affirmed that “To invent something one must

have an unconventional behavior. I think manufacturers should consult visual artists because they have a perceptive potential that may solve innumerable problems.”

In a text title and date of which I can't recall, Mário Pedrosa wrote: “The revolutionary artists of our days will either be ‘inventors’ or will not be; but inventors like the inventors from ancient times who, inspired by the naïveté of children, created by destroying their toys and, nurtured with pure imagination, forgot about themselves in the eternal search for the philosopher’s stone, in the errant streams where, today, science and magic are mistaken for one another.”

His studio, set up in two small rooms in his apartment in Urca, does not look like the spotless modern technological environments; there are no computers or any other sophisticated electronic devices. It is actually full of boxes and containers with nails, clockworks, drills, circular saws, magnifying glasses, sanders, welding machines, pincers, etc. In this low-tech environment he is, truly, an artist-craftsman, but capable of performing miracles with his rudimentary equipment; and of moving us with his works.



**Objeto cinético / Kinetic object, 1966** -- madeira, fórmica, ímãs, metal, motor e tinta industrial /  
wood, formica, magnets, metal, motor and industrial paint -- 72 x 96 x 16 cm

Abraham Palatnik was born in Natal, Rio Grande do Norte, in 1928. His parents and an uncle, who were Jewish-Russian, migrated to Brazil in 1912. They worked in eight different businesses—from furniture and ceramics to sugar production—and were trailblazers in the industrialization of the region.

At only four years of age, Abraham Palatnik was sent to Palestine (now the State of Israel) to study. Then, still in Tel-Aviv, 1942 through 1947, he took a course on combustion engines—automobiles and tanks—while studying painting, drawing, and art history at night at the Municipal Institute of Art.

He returned to Brazil at the end of 1947 and settled in Rio de Janeiro. The following year, he presented figurative works at the National Salon of Fine Arts (Modern Section), and met painter Almir Mavignier, who became a close friend. Mavignier showed him drawings and paintings created by schizophrenic artists of the Occupational Therapy Department of D. Pedro II Psychiatric Center, founded by Nise da Silveira; he also introduced him to art critic Mário Pedrosa. The work produced by the artists of the psychiatric center and his talks with Mário Pedrosa lent a new and fundamental direction to his developing creativity. He abandoned figurative painting as well as all pictorial conventions, becoming fully dedicated, for two years, to research that resulted in the creation of his first *Aparelho cinecromático* [Kinechromatic device], exhibited at the 1st Bienal de São Paulo, in 1951. With his invention, he became the founder of technological art in Brazil and one of the pioneers in kinetic art. The only group he established relations with was Grupo Frente (1954–1956).

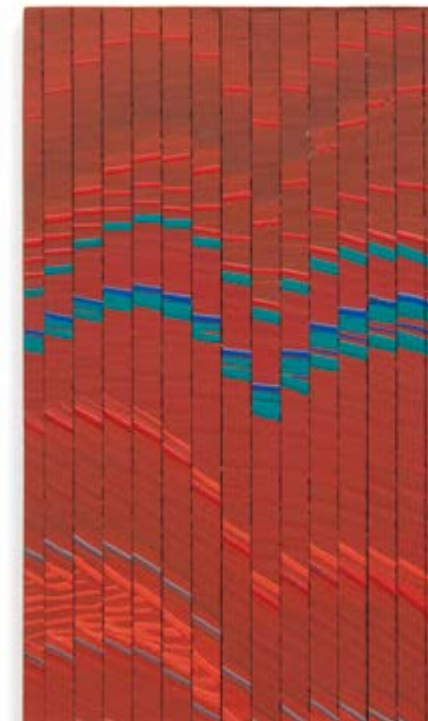
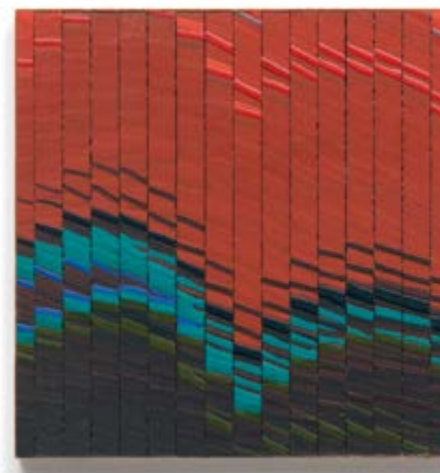
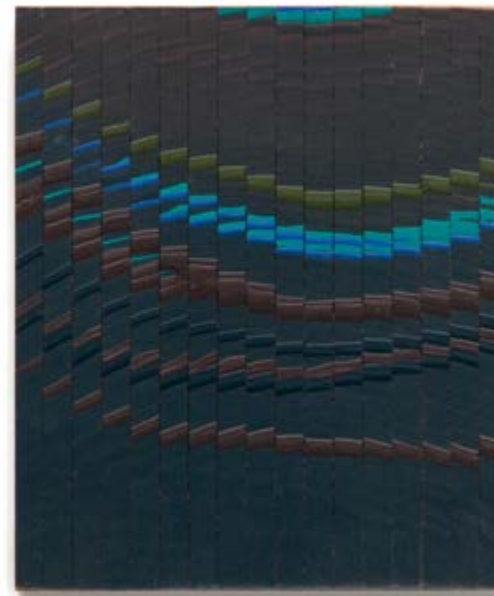
Palatnik has shown in over one hundred solo and group shows, in Brazil and abroad, during six decades of constant activity. He took part in São Paulo (1951–1955, 1959, 1961, 1965–1969), Venice (1964), Cordoba (1966), and Mercosul (1997 e 2005) biennials, as well as in important international kinetic art exhibitions, such as *Mouvement 2*, at Denise René gallery, in Paris; *Lumière, Mouvement et Optique*, at the Brussels Palace of Fine Arts, in 1965; *Kunst-Licht-Kunst*, at the Eindhoven Art Museum, in The

Netherlands, and *Kinetic Art*, at the San Francisco Museum of Art, USA, in 1966; *Lights in Orbit*, at the Howard Wise Gallery, New York, 1967; *Arte Programatta e Cinética*, at the Palazzo Reale, Milan, Italy, in 1983. He also participated in several Latin American and Brazilian art shows in Europe and the United States, such as *Modernity – Art Brésilien du XXe. Siècle*, Museum of Modern Art of the City of Paris (1988); *Art Construtif, Art Cinétique d'Amérique Latine*, Denise René gallery, Paris (1999); *Heterotopias – Médio Siglo Sin Lugar 1918–1968*, Reina Sofía Museum, Madrid (2001); *Dimensions of Constructive Art in Brazil*, Houston Museum of Fine Arts, USA, 2007.

In Brazil, the most prominent group shows were: *V Resumo de Arte Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (1972); *Arte Brasil Hoje – 50 anos Depois*, Collectio gallery, São Paulo, 1972; *Projeto Construtivo Brasileiro em Arte – 1950-1962*,

Rio de Janeiro Museum of Modern Art and Pinacoteca do Estado de São Paulo (1977); *A Nova Dimensão do Objeto*, Museum of Contemporary Art – University of São Paulo (1986); *Panorama de Arte Brasileira Atual*, Museum of Modern Art of São Paulo (1986 and 1993); *Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX*, Itaú Cultural, São Paulo (1997); *Arte Construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*, Museum of Modern Art of São Paulo (1998); *Máquinas de Arte*, Itaú Cultural, São Paulo (1999); *Máquinas Poéticas*, Casa do Pontal museum, Rio de Janeiro (2011).

Main solo shows: Hochschule Museum, Saint Galen, Switzerland and Studio E gallery, Ulm, Germany, in 1964; I Howard Wise Gallery, New York, and Petite Galerie, Rio de Janeiro, in 1965; Barcinski gallery, Rio de Janeiro, in 1971; Bonino gallery, Rio de Janeiro, in 1977; Instituto dos Arquitetos do Brasil – Rio de Janeiro, in 1981; Niterói Museum of Contemporary Art, overview of his work, 1999; Nara Roesler gallery, São Paulo, 2005; Anita Schwartz gallery, Rio de Janeiro, in 2009; Denise René gallery, Paris, 2012.



**Sem título / Untitled**, sem data / date unknown --  
acrílica sobre madeira / acrylic on wood -- 14,5 x 12 cm,  
17,5 x 10 cm e 11 x 11 cm

abraham palatnik

curadoria/curator

**frederico morais**

tradução/english version

**márcia macêdo**

revisão/proofreading

**regina stocklen**

fotos/photography

**everton ballardin**

assessoria de imprensa/press agent

**agência guanabara**

realização/produced by

**galeria nara roesler**

**abertura/opening**

18.10.2012

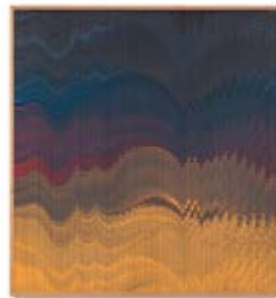
19 > 22h

**exposição/exhibition**

19.10.2012 > 24.11.2012

seg/mon > sex/fri 10 > 19h

sáb/sat 11 > 15h



[capa/cover] detalhe de / detail  
from **W-394**, 2006 -- acrílica  
sobre madeira / acrylic on wood --  
58,5 x 54,6 cm

galeria

nara roesler

avenida europa 655

são paulo sp brasil

01449-001

t 55 (11) 3063 2344

f 55 (11) 3088 0593

info@nararoesler.com.br

www.nararoesler.com.br