



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ROSE MARY LOUZADA GOMES

ABRAHAM PALATNIK: O COREÓGRAFO DAS FORMAS E DAS CORES

ABRAHAM PALATNIK: THE CHOREOGRAPHER OF FORMS AND COLORS

CAMPINAS

2015

Rose Mary Louzada Gomes

ABRAHAM PALATNIK, O COREÓGRAFO DAS FORMAS E DAS CORES

Tese apresentada ao Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais. Orientador: Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA ROSE MARY LOUZADA
GOMES E ORIENTADA PELO PROF. DR.
HERMES RENATO HILDEBRAND



CAMPINAS

2015

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

L939a Louzada Gomes, Rose Mary, 1953-
Abraham Palatnik : o coreografo das formas e das cores / Rose Mary
Louzada Gomes. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Hermes Renato Hildebrand.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Processo de criação. 2. Arquivos e arquivamento (Documentos). 3. Arte
cinética. 4. Memória. I. Hildebrand, Hermes Renato, 1954-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Abraham Palatnik

Palavras-chave em inglês:

Creative process

Files and filing (Documents)

kinetic art

Memory

Área de concentração: Artes Visuais

Títuloção: Doutora em Artes Visuais

Banca examinadora:

Hermes Renato Hildebrand [Orientador]

Sylvia Helena Furegatti

Paulo Cesar da Silva Teles

Luisa Angelica Paraguai Donati

Tarcísio Torres Silva

Data de defesa: 31-08-2015

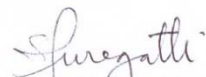
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

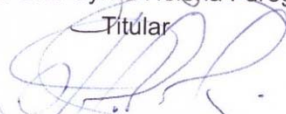
Defesa de Tese de Doutorado em Artes Visuais, apresentada pela
Doutoranda Rose Mary Louzada Gomes - RA 050541 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca
Examinadora:



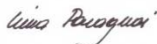
Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand
Presidente



Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti
Titular



Prof. Dr. Paulo Cesar da Silva Teles
Titular



Profa. Dra. Luisa Angélica Paraguai Donati
Titular



Profa. Dra. Tarcisio Torres Silva
Titular

DEDICATÓRIA

A meus pais, Alpheu e Dalila, a minha irmã, Elisabeth, minha primeira professora, os quais, mesmo estando em outra dimensão, estariam orgulhosos de ver minha caminhada.

À senhora Lea Menlinsky Palatnik, que foi uma grande mediadora do meu encontro com o senhor Palatnik, mas que partiu antes de ver este trabalho concluído.

A meu netinho, Hayden, que, em 2014, chegou renovando minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus sempre. Especialmente ao senhor Abraham Palatnik, pela gentileza que me recebeu em seu apartelieir (residência/ateliê), e a Beni Palatnik, pela prontidão em responder a meus *e-mails*.

Ao meu orientador, professor doutor Hermes Renato Hildebrand, pela paciência, dedicação e orientação, principalmente pelas caronas de Campinas a São Paulo, que facilitaram a pesquisa em vários aspectos e viabilizaram a realização desta tese.

Aos professores do doutorado Anna Paula S.Gouveia, Cassia Navas Alves de Castro, Edson do P. Pfitzenreuter, Ernesto G. Boccara, Fernão V.P. de Almeida Ramos, Francisco Elinaldo Teixeira, João Francisco Duarte Filho, Lygia Arcuri Eluf, Maria de Fátima Morethy Couto, Marcius César Soares Freire, Mauricius Martins Farina, Paulo Cesar S. Teles e Roberto Berton de Angelo, pessoas que durante as aulas me instigaram, me confundiram, me ajudaram. Com certeza, eu nunca mais verei as artes, com os mesmo olhos.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação – Vivien Helena de Souza Ruiz, Joice Jane Sena de Lima, Larissa Santos, Letícia Cardoso S. Machado, Neusa Lazarini Trindade e Rodolpho Teixeira –, os quais durante o doutorado foram muito importantes orientando-me e solucionando problemas de ordem acadêmico-burocráticas. Vocês fizeram a diferença!

Aos funcionários da Galeria Nara Roesler de São Paulo, pela gentileza com que disponibilizaram seus arquivos e fotografias sobre Abraham Palatnik.

Ao pessoal da biblioteca e videoteca do Itaú Cultural que proporcionou o acesso rápido ao dossiê A. Palatnik, os empréstimos dos vídeos com depoimentos de/sobre Palatnik e dos vídeos dos períodos de 1930 a 1970 de História da Arte no Brasil.

A Gilson, meu marido, pelo apoio e compreensão; a Gustavo, meu filho, pela força e torcida; a Daniella, minha filha, pelo apoio emocional mesmo de longe.

A meus irmãos, Selma, Celso, Roberto, e a minha cunhada Silvia Olivi, que, nos momentos de fraqueza, sempre tiveram uma palavra de incentivo e carinho.

A meus sobrinhos Valeria e Dion, Ricardo e Ana Claudia, Ulisses, Mariana e Heloisa, pela força e estímulo para prosseguir na minha caminhada.

Aos colegas de sala de aula, especialmente Ana Carolina Moraes (Carol), Adeline Gil, Elaine Corsi e Renata Zago, amigas que me marcaram e acredito que vamos continuar nos encontrando e nos relacionando sempre, pois dividimos e compartilhamos as mesmas ideias e ideais educacionais e artísticos.

Às "meninas" da casa que compartilhei neste tempo de Unicamp, 1.º tempo – Andressa Pinheiro, Flávia Melo, Mayara Krasinsky Caddah, Rosimeri Morokawa; 2º tempo – Marcela Firens, Monica Morales, Melissa Quintero, Nili Johana Betancur Posada, Sandra Obando e Vanessa Teodoro. Juntas, dividimos momentos de alegrias, tristezas e discussões acaloradas e compartilhamos ideias e ideais, sonhos e ilusões. Foi um aprendizado e tanto esta convivência com vocês!

A meu amigo de sempre Renato Saudino, que, mesmo em Vitória, estava sempre me alertando sobre um catálogo, uma informação nova de Palatnik. Obrigado pela paciência de ouvir minhas dúvidas e me ajudar a clarear minhas ideias.

A meu amigo-terapeuta Fernando Neiva, de Campinas, que muito me ajudou nas horas de angústias e dúvidas existenciais. Vou lembrar sempre... inspire... expire... inspire...

Ao doutor Fernando Machado Ferreira do CECOM, exemplo raro de ser humano e clínico geral, que deveria ser copiado pelas novas gerações de médicos.

Às doutoras Tania M. Vichi Freire Mello e Ana Luiza C. Balbo Ribeiro, psiquiatra e psicóloga que tiveram a paciência de me ouvir, mostrando, muitas vezes, outras possibilidades de visualizar a luz no fim do túnel.

E a todas as pessoas que passaram pela minha vida e me ajudaram a chegar até aqui, tornando mais agradável esta longa e, às vezes, difícil caminhada que é a vida.

Grata a todos vocês!

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar as obras de Abraham Palatnik com base em seus documentos do processo de criação. Trata-se de uma abordagem inédita para leitura de suas poéticas artísticas. Para esta tarefa, ocorreu utilizar como embasamento teórico-metodológico a crítica genética com base na semiótica peirceana, pois, por meio desses procedimentos, é possível analisar como são os processos de criação de uma obra artística, com base em seus arquivos, ou seja, em seus documentos de criação. Dessa maneira, podem-se examinar algumas questões, como valores estéticos, poéticos, artísticos e pessoais do artista, os diálogos e interferências entre suas obras produzidas em diferentes linguagens, as invenções de imagens e as diferentes funções dos processos utilizados na gênese de suas obras.

Palavras-chave: Arte cinética, processo de criação, arquivos documentais, gênese criação, memória.

ABSTRACT

This study aims to analyze the works of Abraham Palatnik from your documents the creation process, it is an unprecedented approach to reading his poetic art. This work aims to analyze the works of Abraham Palatnik from your documents the creation process, it is an unprecedented approach to reading his poetic art. For this task I used as a theoretical and methodological basis to genetic criticism based on Peirce's semiotics, because through these procedures can be analyzed as are the processes of creation of an artistic work from your files, or from your documents creation. Therefore, one can examine issues such as aesthetic, poetic, artistic and personal values of the artist, the dialogues and interference among his works that were produced in different languages, the inventions of images and the different functions of the processes used in the genesis of his works.

Keywords: Kinetic art, creative process, document archives, genesis creation, memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Patriarca da família Palatnik.....	32
Figura 02 – Propaganda em jornal da loja de Brás Palatnik	34
Figura 03 – Vila Palatnik – Natal-RN, 1930	35
Figura 04 – Propaganda de Jornal da Moveleira Palatnik.....	36
Figura 05 – Engenho Utinga, propriedade dos irmãos Palatnik (1915)	36
Figura 06 – Família Palatnik em Natal (1922)	37
Figura 07 – Abraham Palatnik, com 2 meses de idade, nos braços do pai, a mãe ao lado, sua irmã Ester e seu irmão Aminadav. Natal-RN, 1928	38
Figura 08 – Jardim de Infância em Natal.....	39
Figura 09 – Abraham Palatnik aos 3 anos de idade. Natal-RN	40
Figura 10 – Abraham Palatnik (o quarto da esquerda para a direita), professor e colegas da Escola Montefiore, Telavive – Israel, 1946	41
Figura 11 – Caderno com anotações (textos e desenhos) Telavive – Israel, 1942-1945	42
Figura 12 – Desenho a carvão de seu pai, Tobias. Telavive – Israel, 1942	42
Figura 13 – Desenho a carvão no atelier livre, Telavive – Israel, 1944	43
Figura 14 – Esboço do Plano Piloto de Brasília, projeto de Lucio Costa – 1957.....	49
Figura 15 – Descida do homem na Lua, junho-1969.....	50
Figura 16 – Jackson Pollock – "Retrato e um Sonho", de 1953	59
Figura 17 – Willem DeKonning – Woman V (1952–53) National Gallery of Australia	59
Figura 18 – Franz Kline – Painting Number 2, 1954.....	60
Figura 19 – Mark Rothko – White Center (Yellow, Pink and Lavender on Rose) – 1950	60
Figura 20 – Adolph Gottlieb - Pink and Indian Red – 1946	61
Figura 21 – A Negra (1923).....	62
Figura 22 – Samson Flexor Geometria grande, tela, 1954	63
Figura 23 – Antonio Bandeira.....	63
Figura 24 – Cícero Dias, Casal no barco	64
Figura 25 – Geraldo de Barros Fotoforma – 2069 – fotografia	66
Figura 26 – Participantes do Movimento Neoconcreto (Grupo Frente) RJ – 1956. Da esquerda para direita: Oliveira Bastos, Ferreira Gullar, Teresa Aragão,	

Bezerra, Mario Pedrosa, Lygia Clark, Vera Pedrosa, Ivan Serpa (atrás) Lea e Abraham Palatnik	68
Figura 27 – Sequência fotográfica de Muybridge	71
Figura 28 – Aparelho "Kinetoscope" de Thomas Alva Edison: à esquerda com fones para ouvir o som; à direita, o interior	72
Figura 29 – Marcel Duchamp Rotary Demisphere (Precision Optics) – 1925 – Técnica: Papier-mâché pintado, disco de cobre forrado com veludo, cúpula de acrílico, motor polia e suporte de metal – Dimensões: 148,6 cm x 64,2 cm x 60,9 cm – Doação a Fundação MoMA pelos Senhores William Sisler e Edward James	73
Figura 30 – Maquete do Monumento à 3.ª Internacional – 1920 – Vladimir Tatlin	75
Figura 31 – Naum Gabo - Construção Cinética n.º 1	78
Figura 32 – Lazlo Moholy-Nagy Modulador Light Machine	80
Figura 33 – Max Bill e Tomás Maldonado em Ulm, 1958.....	81
Figura 34 – Victor Vassarely em frente de um dos seus trabalhos	83
Figura 35 – Victor Vassarely – obra no exterior de um museu em Pécs, Hungria	84
Figura 36 – Yaacov Agam Double Metamorphosis Centre Pompidou, Paris	85
Figura 37 – "Fonte Fogo e Água ou Fonte de Agam" de 1986 é uma obra cinética pública de Yaacov Agam, localizada na Praça Dizengoff centro de Tel- Aviv	85
Figura 38 – Julio Le Parc -Sphere Bleu – acrílico – instalação – Exposição Galeria Nara Roesler novembro/2013	86
Figura 39 – Carlo Cruz Diez Fisiocromias final da década de 1950. Foto da exposição do autor na Pinacoteca de São Paulo 2012	87
Figura 40 – Carlo Cruz Diez Fisiocromia Boricua (1,50 m x 9,75 m) – Jardim Botânico da Universidade de Puerto Rico.....	87
Figura 41 – Obra da série Bichos – Relógio do Sol, 1960 – alumínio anodizado, 50 cm x 50 cm.....	88
Figura 42 – Outro ângulo	88
Figura 43 – Móviles de Alexander Calder	91
Figura 44 – Móviles de Alexander Calder	91
Figura 45 – Bruno Munari – "Máquina Inútil" – 1945	92
Figura 46 – Paul Bury, Mobile Planos, 1953-1955. Tempera e madeira metal pintado sobre placas.....	92

Figura 47 – Jean Tinguely, Meta-Malevich, 1954.....	94
Figura 48 – Le Cyclope	95
Figura 49 – Detalhe da escultura Le Cyclope, parte de trás	95
Figura 50 – Nicolas Schöeffer Cyspe1 – 1956	98
Figura 51 – Nicolas Schöeffer, CYPE – Escultura espaço-lumino-dinâmico 1959, escultura em rotação com iluminação	99
Figura 52 – Anthony Howe In-Out Quotient – Aço inoxidável, 64 rolamentos de aço inoxidável. Descrição: 60 braços preso em eixo, fazendo rotação circular por meio de vento.....	101
Figura 53 – Anthony Howe TREFOIL – Aço inoxidável. Descrição: Três eixos no formato de folhas em aço inoxidável, que fazem rotação (com o vento) em torno de um eixo central. Movem-se com ventos ultraleves podendo suportar ventos fortes. Rolamentos de aço inoxidáveis substituíveis – 2013	102
Figura 54 – "Mundi" acrílico década de 1970 – Ruth Palatnik Aklander.....	106
Figura 55 – "Gerações em conflitos" acrílico; "Quatro ases" acrílico da série Quadrum	106
Figura 56 – "Gerações em conflitos" acrílico; "Quatro ases" acrílico da série Quadrum	106
Figura 57 – Two Square – 1967 – Almir Mavignier	107
Figura 58 – Abraham Palatnik ao lado do pintor Emygdio, no Hospital Psiquiátrico D. Pedro II. Engenho de Dentro, Rio de Janeiro-RJ, 1949	108
Figura 59 – Retrato de Abraham Palatnik, 1949, obra de Raphael.....	109
Figura 60 – Na residência de Mario Pedrosa, Rio de Janeiro-RJ, 1953. Da esquerda para a direita: Geraldo de Barros (de pé), Abraham Palatnik, Mario Pedrosa, Lidy Pratt, Tomás Maldonado, Almir Mavignier e Ivan Serpa.....	110
Figura 61 – Formas de Ivan Serpa, obra premiada na I Bienal Internacional de São Paulo – 1951	111
Figura 62 – Unidade Tripartida –1948-1949 114 x 88,3 x 98,2 cm, Museu de Arte Moderna, SP	112
Figura 63 – Homenagem ao artista/inventor na II Semana Potiguar de Ciência e Tecnologia – Natal-RN, out. 2007	114

Figura 64 – Discurso de agradecimento e recebendo o título de Doutor Honoris Causa outorgado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Natal, out. 2012	115
Figura 65 – Discurso de agradecimento e recebendo o título de Doutor Honoris Causa outorgado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Natal, out. 2012	115
Figura 66 – Diplomado	115
Figura 67 – Visita à residência do artista no salão – eu com Abraham Palatnik e D. Lea, Abraham Palatnik e Rose Louzada	118
Figura 68 – Visita à residência do artista no salão – eu com Abraham Palatnik e D. Lea, Abraham Palatnik e Rose Louzada	118
Figura 69 – Abraham Palatnik no salão com algumas obras e à mesa finalizando uma Progressão	119
Figura 70 – Abraham Palatnik no salão com algumas obras e à mesa finalizando uma Progressão	119
Figura 71 – Abraham Palatnik – Sala de montagem	120
Figura 72 – Objeto Cinético, 2013.....	121
Figura 73 – Objeto Cinético, 2013.....	121
Figura 74 – Painel com anotações, rascunhos, contas etc. Projeto do Objeto Cinético para exposição do CCBB de Brasília, abr.2013	121
Figura 75 – Painel com anotações, rascunhos, contas etc. Projeto do Objeto Cinético para exposição do CCBB de Brasília, abr.2013	121
Figura 76 – Banner com Abraham Palatnik e a sala de montagem	122
Figura 77 – Sala da marcenaria	123
Figura 78 – Sala da marcenaria	123
Figura 79 – Abraham Palatnik ao lado pilhas de livros (prensas) e trabalhos inacabados	123
Figura 80 – Abraham Palatnik ao lado pilhas de livros (prensas) e trabalhos inacabados	123
Figura 81 – Abraham Palatnik trabalhando num Objeto Cinético no seu apartelier	124
Figura 82 – Abraham Palatnik em seu 1.º atelier, Rio de Janeiro-RJ, em frente do seu primeiro Aparelho Cinecromático (vista interna), 1951	125
Figura 83 – Esboços para engrenagens do Aparelho Cinecromático 1951 – Arquivo do artista.....	126

Figura 84 – Esboços para engrenagens do Aparelho Cinecromático 1951 – Arquivo do artista.....	126
Figura 85 – Esboço de projetos.....	127
Figura 86 – Abraham Palatnik fazendo ajustes num dos primeiros Aparelhos Cinecromáticos.....	130
Figura 87 – Abraham Palatnik trabalhando em seu atelier e interior do 1.º Aparelho Cinecromático, 1951	132
Figura 88 – Abraham Palatnik trabalhando em seu atelier e interior do 1.º Aparelho Cinecromático, 1951	132
Figura 89 – Interior do primeiro Aparelho Cinecromático, 1951	132
Figura 90 – Interior do primeiro Aparelho Cinecromático, 1951	132
Figura 91 – Comando manual para controlar a sequência dos Aparelho Cinecromático, 1951	133
Figura 92 – Comando manual para controlar a sequência dos Aparelho Cinecromático, 1951	133
Figura 93 – Diagrama demonstrando o sistema de controle da sequência luminosa e dos movimentos individualizados dos Aparelhos Cinecromáticos, 1960	135
Figura 94 – Gráfico do registro de transferência do comando manual para a placa de execução dos tempos e sequências de cada foco luminoso de um cinecromático, 1960	135
Figura 95 – Aparelho Cinecromático internamente – Reprografia Rose Louzada ..	136
Figura 96 – Projeto e Objeto Cinético	137
Figura 97 – Projeto e Objeto Cinético	137
Figura 98 – Estudos e projetos de Aparelho cinecromático e Objeto Cinético. Folhas avulsas de anotações de Palatnik.....	137
Figura 99 – Estudos e projetos de Aparelho cinecromático e Objeto Cinético.....	137
Figura 100 – Projeto e o Objeto Cinético, década de 1970. Arquivo do artista. Tinta industrial, madeira, metal, motor, 100 cm x 100 cm x 20 cm.	138
Figura 101 – Projeto e o Objeto Cinético, década de 1970. Arquivo do artista. Tinta industrial, madeira, metal, motor, 100 cm x 100 cm x 20 cm.	138
Figura 102 – Projeto e o Objeto Cinético da década de 1970. Arquivo do artista. Objeto Cinético C11, 1966 2004 – Tinta industrial, madeira, metal, motor, 100 cm x 100 cm x 20 cm.	138

Figura 103 – Projeto e o Objeto Cinético da década de 1970. Arquivo do artista. Objeto Cinético C11, 1966 2004 – Tinta industrial, madeira, metal, motor, 100 cm x 100 cm x 20 cm.	138
Figura 104 – Anotações e assinatura de Abraham Palatnik atrás de Objetos Cinéticos	139
Figura 105 – Anotações e assinatura de Abraham Palatnik atrás de Objetos Cinéticos	139
Figura 106 – Progressão 91 A – 1965 (77 cm x 72 cm)	140
Figura 107 – Progressões – 1971 (37 cm x 30 cm).....	140
Figura 108 – Progressão em Cartão – 197	142
Figura 109 – Detalhe de Progressão em Cartão Relevô em cartão (35 cm x 28 cm)	142
Figura 110 – Progressão ka-40, 1988/1990 – acrílica e cordas sobre tela – 130 cm x 180 cm	143
Figura 111 – Progressão W-414 – 2012 – Acrílico sobre madeira – 111 cm x 157,2 cm	144
Figura 112a – Fachada do Centro Judaico Bait em São Paulo.....	145
Figura 112b – Progressão e colocação na fachada do Centro Judaico Bait em São Paulo, Bairro de Santa Cecília, 2007	145
Figura 113 – Progressão e colocação na fachada do Centro Judaico Bait em São Paulo, Bairro de Santa Cecília, 2007	145
Figura 114 – Composição – 1960 (98 cm x 86 cm).....	146
Figura 115 – Composição – 1960 (100 cm x 80 cm).....	146
Figura 116 – Composição – 1962 (40 cm x 150 cm).....	146
Figura 117 – Poltrona – 1954 – Tinta friável sobre vidro 65 cm x 57 cm x 80 cm – Coleção do artista. Foto: Vicente de Mello.....	147
Figura 118 – Diagonal Serigrafia (50 cm x 50 cm), 2006	148
Figura 119 – Sem título Gravura (50 cm x 50 cm), 2006.....	148
Figura 120 – Pitágoras – Serigrafia (50 cm x 50 cm), 2006	148
Figura 121 – Mobilidade IV – 1959/99 – Madeira, fórmica, ímãs, tinta acrílica e vidro (13,8 cm x 31,4 cm x 35,4 cm)	149
Figura 122 – Quadrado Perfeito – 1962	149
Figura 123 – Objeto Lúdico – 1965 – Madeira, fórmica, vidro, plástico e bastão magnetizado (4,5 cm x 42,4 cm x 42,2 cm).....	150

Figura 124 – Objeto Rotativo – 1975 – Resina de poliéster – 12 cm x 2,5 cm x 0,8 cm	150
Figura 125 – Armário (Buffet) de madeira, ferro e vidro – 54 cm x 214 cm x 84 cm	151
Figura 126 – Mobiliário na Exposição CCBB – Brasília, São Paulo, Curitiba e Rio de Janeiro - 2013	152
Figura 127 – Mesa em ferro e tinta-friavel-sobre-vidro-360-x-720-x-720-cm-coleção- do-artista – década de 1950.....	152
Figura 128 – A imagem mostra a parte traseira de peças assinadas.....	153
Figura 129 – Coruja de resina de poliéster	154
Figura 130 – Coelho de resina de poliéster.....	154
Figura 131 – Girafas de resina de poliéster – década de 70.....	154
Figura 132 – Catálogos The Artemis Collection, 1980. Made in Brazil. A coleção tem 240 modelos, aproximadamente, criados nos anos de 1970-80... Do lado esquerdo, “Jungle/Zoo”, página 2 do catálogo, cuja imagem foi copiada do antigo site oficial do artista.....	155

LISTA DE VÍDEOS

Vídeo 01 – Edição madrigal de Claudio Monteverdi, "Tempro la cetra" e o Aparelho Cinecromático em funcionamento “baixo continuum” na pintura	28
Vídeo 02 – Abertura do desenho The Jetsons	51
Vídeo 03 – 2001: Uma Odisseia no espaço (1968).....	52
Vídeo 04 – Sequência fotográfica de Muybridge.....	71
Vídeo 05 – Visualização do funcionamento de um Kinostocope de Edson.....	72
Vídeo 06 – Duchamp Rotary Demisphere (1925).....	74
Vídeo 07 – Animic-cinéma.....	74
Vídeo 08 – Monumento à 3. ^a Internacional – Vladimir Tatlin.....	76
Vídeo 09 – Moholy-Nagy Modulador Ligth Machine.....	81
Vídeo 10 – Julio Le Parc – Exposição na Serpentine Sackler Gallery, Londres - Nov/2014	86
Vídeo 11 – Documentário Alexander Calder performs to Circus Calder – Whitney Museum American of Art – NY	90
Vídeo 12 – Alexander Calder documentário.....	90
Vídeo 13 – Jean Tinguely and Niki Saint Phalle Le Cyclope.....	97
Vídeo 14 – Nicolas Schöeffer – CYSPE 1959	99
Vídeo 15 – Anthony Howe – In-Out Quotient.....	101
Vídeo 16 – Anthony Howe – Trefoil.....	102
Vídeo 17 – Kinetic Rain – Hall do Aeroporto de Singapura.....	103
Vídeo 18 – Kinetic Rain – Hall do Aeroporto de Singapura.....	104
Vídeo 19 – Exposição "Dynamo, Un siècle de lumière et de mouvement dans l’art 1913-2013”	104
Vídeo 20 – Cinético Digital – Ocupação Abraham Palatnik Itaú Cultural (2009)	120
Vídeo 21 – Aparelho Cinecromático 1964.....	134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
I A CRÍTICA GENÉTICA COM BASE NA SEMIÓTICA PEIRCEANA	24
II ESTRUTURA DO ESTUDO	27
1 PRIMEIRO MOVIMENTO-ESPAÇO: ABRAHAM PALATNIK, VIR A SER	32
2 ADAGIO: BRASIL E O MUNDO POLÍTICO, SOCIAL, CULTURAL ENTRE 1950 E 1970	45
2.1 VIVACE: ANOS DOURADOS: UMA PAZ APARENTE	46
2.2 ACELERANDO, ALDEIA GLOBAL: ANOS REBELDES E DE CHUMBO	50
3 ALLEGRO: BREVE HISTÓRICO DAS ARTES VISUAIS ENTRE 1950 E 1970 ...	57
3.1 VIVACISSIMO: ARTE CINÉTICA	69
3.1.1 Histórico	70
3.1.2 Presto: alguns artistas cinéticos e obras.....	82
4 SEGUNDO MOVIMENTO-FORMA: ABRAHAM PALATNIK – SER, O ARTISTA	106
5 TERCEIRO MOVIMENTO-CONTEÚDO: ANÁLISE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ABRAHAM PALATNIK	117
5.1 O <i>APARTELIER</i>	117
5.2 APARELHO CINECROMÁTICO E OBJETOS CINÉTICOS	125
5.3 RELEVOS PROGRESSIVOS, PINTURAS SOBRE VIDRO E GRAVURAS	140
5.4 OBJETOS LÚDICOS, QUADRADO PERFEITO E CAMPOS MAGNÉTICOS	148
5.5 OBJETOS DECORATIVOS: OS BICHOS E MÓVEIS.....	151
6 GRAN FINALE: CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
7 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	160
8 REFERENCIA ELETRÔNICA	166
9 VÍDEOS	170
ANEXOS	172



I
N
T
R
O
D
U
Ç
Ã
O

Todo começo, afinal de contas, nada mais é que uma continuação, e o livro dos eventos está sempre aberto a meio.

Wisława Szymborska

Abraham Palatnik, o coreógrafo das formas e das cores

INTRODUÇÃO

A produção artística de Abraham Palatnik tem sido uma das questões básicas de minhas¹ pesquisas acadêmicas, pois, desde o mestrado, venho estudando e pesquisando o trabalho desse artista, não só pelo seu pioneirismo na chamada arte tecnológica no Brasil, mas também pela sua trajetória singular, pelo caminho que ele abriu para artes visuais, pelo impacto visual que sua obra me causou, assim como pelas características que ele tem em tratar questões que envolvem artes, ciências e tecnologia. Quanto mais conhecia a produção de Abraham Palatnik, mais ficava admirada com sua criatividade, com os maquinários criados por ele e a diversidade de experimentação artística que ele realizou e continua realizando ao longo de seus 87 anos de vida, dos quais 67 foram dedicados à arte.

Porém o foco, naquele momento, era a elaboração de uma trajetória histórica da arte moderna para arte tecnológica no Brasil, pesquisando os movimentos artísticos dos anos 1940, 1950 e 1960, cujos momentos foram de grandes transformações nas artes visuais nacional e internacional, e de ênfase à arte cinética, primórdios da vertente arte, ciência e tecnologia. Além disso, procurei demonstrar essas transformações e o processo de hibridizações desse novo fazer artístico que acarretou também em novas posturas dos artistas e, como exemplos referenciais no Brasil, cheguei a Abraham Palatnik e Waldemar Cordeiro, pioneiros da Arte Tecnológica no Brasil.

Agora no doutorado, o interesse e o objetivo consistem em analisar o processo criativo das obras de Abraham Palatnik com base em seus documentos do processo de criação. Trata-se de uma abordagem inédita para leitura de suas produções artísticas, uma vez que, nas pesquisas realizadas durante o período de mestrado e doutorado, encontrei alguns textos acadêmicos com informações históricas sobre seu pioneirismo na arte tecnológica, sua filiação à arte cinética, as

¹ No primeiro momento da introdução deste trabalho, utilizo o verbo na primeira pessoa do singular, pois se trata do relato de minha trajetória pessoal e acadêmico-profissional. Após esse relato, utilizo o verbo na primeira pessoa do plural, pois reconheço a participação de outro(s) no processo de elaboração do trabalho.

relações com os artistas cinéticos latino-americanos e um trabalho focando o aspecto lúdico de sua arte. No livro "Abraham Palatnik", de 2004, do crítico de arte e professor doutor Luiz Camilo Osório, há um texto crítico sobre a trajetória artística de Palatnik, compilação de várias críticas que saíram em jornais, desde 1951 até 1999, incluindo um perfil biográfico. Tal obra foi muito importante para meu trabalho.

Outros dois trabalhos de destaque são a dissertação de mestrado de Zilda Tereza Contrim da Unesp – São Paulo, de 2004, que resultou no livro "O lúdico na obra de Abraham Palatnik", lançado em fevereiro de 2013, no qual ela faz uma análise do elemento lúdico como o principal elemento de interação e participação do espectador com a obra de arte; o outro é a monografia de Marjolaine Beuzard da Université de Paris Sorbonne – Paris IV de 2008, "Abraham Palatnik discipliner le chaos". Ela lança um novo olhar sobre a arte cinética revendo a importância dos artistas latino-americanos no desenvolvimento desse movimento artístico e destaca Palatnik como o pioneiro na arte cinética, na vertente cor/luz e movimento.

Todos os trabalhos, conforme se pode vislumbrar, enfocam mais os dados históricos, com exceção do de Zilda, que focou o lúdico, que é um dos elementos mais óbvios na obra de Palatnik. Contudo, como já havia também trabalhado com a trajetória histórica da arte moderna para arte tecnológica, quando conheci um pouco seu criador, Abraham Palatnik, procurei conhecer, agora no doutorado, melhor as suas obras.

Para essa tarefa, utilizei como embasamento teórico-metodológico a crítica genética com base na semiótica peirceana, pois, por meio desses procedimentos, é possível analisar como são os processos de criação de uma obra artística mediante seus arquivos, tais como rascunhos, croquis, anotações, diários, documentos que são fluxos contínuos de elaborações de criações de obras artísticas.

É nesse eterno devir criativo que se podem definir critérios claros e abrangentes para conhecer melhor, e cada vez mais, uma produção artística associada ao seu criador, por meio do próprio ato criativo em si. Dessa maneira, pude examinar algumas questões, como valores estéticos, poéticos, artísticos e pessoais do artista, os diálogos e interferências entre suas obras que foram produzidas em

diferentes linguagens, as invenções de imagens e as diferentes funções dos processos utilizados na gênese de suas obras.

Portanto, este estudo é importante, pois ele fornece, além de sua originalidade, dados a todos interessados no processo de criação, para círculo tanto artístico quanto acadêmico, uma vez que, por meio da crítica do processo genético, podemos conhecer melhor os mecanismos construtores de obras artísticas e, assim, usufruir esses conhecimentos para realizar novas possibilidades em nosso fazer artístico.

É especialmente relevante para uma nova geração de artistas jovens inventores seguir uma espécie de metodologia à Palatnik, pois suas produções têm um apuro técnico, uma artesanaria e uma integração, algumas vezes tecnológica, como os artistas brasileiros do coletivo: Chelipa Ferro, Guto Lacaz, Marcelo Silveira e Paulo Nenflidio. Os artistas Olafur Eliasson (dinamarquês) e Anthony Howe (norte-americano) são alguns nomes entre vários que se interessam pelo cinetismo na arte e desenvolvem suas poéticas com luz, movimento, vapor e som.

I A CRÍTICA GENÉTICA COM BASE NA SEMIÓTICA PEIRCEANA

Os estudos de crítica genética nos processos de criação artísticos são relativamente recentes, surgem em 1968, na França, inicialmente com uma pequena equipe de pesquisadores, coordenados por Louis Hay e Almuth Grésilon. Naquele momento, criaram um laboratório no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), o "Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), dedicado exclusivamente aos estudos do manuscrito literário" (SALLES, 2008, p. 12).

Essa linha de pesquisa chegou ao Brasil, em 1985, no I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições, na Universidade de São Paulo, organizado por Philippe Willemart, que vinha estudando os manuscritos de Gustave Flaubert. Com essa expansão geográfica, ocorreu também a ampliação de seus limites.

A Crítica Genética, que vinha se dedicando ao estudo dos manuscritos literários, já trazia consigo, desde seu surgimento, a possibilidade de explorar um campo mais extenso, que nos levaria a poder discutir o processo criador em outras manifestações artísticas (SALLES, 2008, p. 14).

Essa ampliação de campo encontrou algumas limitações conceituais no que diz respeito a seu objeto de estudo: o manuscrito. Trabalhando com diversas manifestações artísticas, como artes visuais, cinema, fotografia, vídeos, arquitetura, teatro, dança e música, foi necessário encontrar outro termo mais abrangente que absorvesse essas diversas linguagens artísticas. Documentos de processo atenderam perfeitamente a esse ajuste conceitual.

A crítica genética analisa a obra numa perspectiva de processo, visto que entende o ato criador como o resultado de um processo. Portanto, as pesquisas realizadas por intermédio desse referencial teórico têm por objeto de estudo os documentos dos processos criativos com o objetivo de compreender um percurso específico; no nosso caso, o processo de criação de Abraham Palatnik. Dessa maneira, podemos perceber a grande questão dessa metodologia: O que esses documentos podem fornecer de informação para esse processo criativo? O objetivo da crítica genética é responder a essa pergunta tendo visado aos documentos de processo de criação que o artista vai deixando no decurso de seu processo de criação,

que podem ser anotações, croquis, esboços, recortes de jornais e revistas, estudos, cadernos de artistas, diários, entre outros, relacionando-os com obras produzidas pelo artista, e interpretá-los numa perspectiva não linear, “mas como nós ou picos de uma rede, que podem ser retomados a qualquer momento” (SALLES, 2010, p. 16).

O interesse da crítica genética está voltado para o processo criativo artístico, de acordo com Almuth Grésillon: “A genética, por lado, visa a reconstrução, a representação e interpretação de um processo, ou seja, de todos os caminhos, impasses e acidentes pelas quais passa a criação de uma obra.” (2009, p. 43).

Portanto, os estudos da crítica genética tratam de uma investigação que pergunta à obra de arte desde a sua gênese. Assim, fazendo ligações de materiais aparentemente dispersos, o crítico genético vai juntando e estabelecendo as conexões desses percursos/movimentos que o artista faz para chegar ao fim de uma obra a ser entregue ao público. São eles os elementos que dão suportes à pesquisa e investigação ao crítico geneticista.

[...] a crítica genética se põe, pois, como uma teoria do movimento, uma estética do não-terminado, uma semiótica do movimento que busca estabelecer uma rede de significações que envolvem a obra e seus mecanismos de produção (CIRILLO, 2009, p.17).

Vale ressaltar que o movimento e o inacabamento estão na base da semiótica peirceana, pois, com base no senequismo, ou seja, no princípio da continuidade, pode-se analisar e entender como ocorre o percurso criativo, uma vez que ele está inserido na cultura humana (nesse caso, na arte) e como tal se apresenta como manifestação da semiose², isto é, na ação do signo. De acordo com Cecilia Salles, é “[...] no modo de ação do signo que o crítico interessado em processos encontra instrumentos para interpretar o movimento geral da criação”. (2011, p. 163).

Assim, de acordo com esses argumentos de movimento contínuo e inacabamento, a produção artística de Abraham Palatnik se apresenta como um exemplo de signo dotado de complexidade semiótica, conforme está apresentado no quinto capítulo deste trabalho.

² Semiose: processo de significação à produção de sentido, ou seja, o existir de algo, a concretude de algo, a ocorrência, o conceito em ação.

Para fundamentar este estudo, fiz minhas leituras de autores que são referenciais nacional e internacional, como a professora Cecília Almeida Salles, que criou o Centro de Estudos em Crítica Genética no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP; a professora Lucia Santaella, *expert* em Semiótica peirceana; o professor José Cirillo, coordenador do LEENA-Ufes, e a professora Angela Grandó, coordenadora do LabArtes-Ufes, ambos do Grupo de Pesquisa em Processo de Criação; Edgar Roberto Kirchof, James Lord, Paulo Laurentiz e Roberto Zular, citando alguns autores que utilizei para realizar este trabalho.

II ESTRUTURA DO ESTUDO

Este trabalho está estruturado em seis capítulos assim denominados: 1. Primeiro Movimento-Espaço: Abraham Palatnik, o vir a Ser; 2. Adagio: Como estava o Brasil e o mundo político, social, cultural entre 1950 e 1970; 3. Allegro: Breve Histórico das Artes Visuais entre 1950 e 1970; 4. Segundo Movimento-Forma: Abraham Palatnik – Ser, o artista; 5. Terceiro Movimento-Conteúdo: Análise do Processo de Criação de Abraham Palatnik; 6. Gran Finale: Considerações Finais.

Esses títulos tiveram dois motivos: o primeiro foi a musicalidade que sinto, ao observar um Aparelho Cinecromático; cheguei a colocar várias músicas como acompanhamento do movimento do cinecromático e gostei de um madrigal de Claudio Monteverdi, "Tempo la cetra"; o segundo coincidentemente ocorreu quando fiz a releitura³ do livro "Do Espiritual na Arte", de Kandinsky, que escreve sobre afinidade da música com a pintura e diz que a pintura deveria ter um baixo contínuo⁴.

A descrição que ele faz dessa notação musical para pintura me fez associar ao Cinecromático; em seguida, ouvindo o madrigal em contínuo, de Monteverdi, foi um achado perfeito. Acredito que cinecromático seja um baixo contínuo na pintura, como queria Kandinsky, pois teve uma sintonia agradável aos olhos e ouvidos (Vídeo 01)⁵. Por isso incorporei os termos de andamento musicais aos títulos deste estudo.

³ A releitura do livro "Do Espiritual na Arte" foi realizada em razão de Abraham Palatnik seguir alguns conceitos de Kandinsky e percebi em sua produção artística algumas influências do autor.

⁴ Esta estrutura chamada baixo contínuo, teve início no século XVI e só perdeu terreno no fim do século XVIII, devido às mudanças de concepções musicais. O baixo contínuo consiste numa linha de baixo que podendo ou não ser figurada evidencia ao executante a harmonia a ser executada (e improvisada). Fonte: Introdução ao baixo continuo e recitativo Guilherme Daniel B.Mannis e Emanuel Martinez. Fonte: <https://martinezmanuel.blogspot.com.br/2007/08/introduo-ao-baixo-contnuo-e-recitativo.html>. Acesso em: 10 nov. 2013.

⁵ Numa licença poética editei este vídeo 01 com a música de fundo e o Aparelho Cinecromático em funcionamento, ambos retirados do www.youtube.com

Vídeo 01 – Edição do madrigal de Claudio Monteverdi, "Tempo la cetra" e o Aparelho Cinecromático em funcionamento "baixo continuum" na pintura



Fonte: www.youtube.com.br (2012).

Posto isso, no primeiro capítulo, "Primeiro Movimento-Espaço: Abraham Palatnik, vir a Ser", apresento o cidadão Abraham Palatnik numa trajetória pessoal/familiar e ressalto a sua formação técnica e artística. São dados biográficos até o seu retorno ao Brasil, em 1947. Para essas informações, foram primordiais para meu trabalho os seguintes catálogos: "Retrospectiva Abraham Palatnik: a trajetória de uma artista inventor" curadoria e texto de Frederico de Moraes (1999), exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ), que recoloca o artista em cena com destaque merecido no Brasil; "Cadernos de Notas" (2002) da exposição individual de Palatnik, realizada na Galeria Anita Schwartz (RJ) e o livro de Luiz Camilo Osório (2004) "Abraham Palatnik, foram primordiais para meu trabalho.

Pesquisei o livro "História dos Judeus" de Paul Johnson e também encontrei, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, uma dissertação de mestrado de Luciana Souza de Oliveira (2009), intitulada "A Fala dos Passos: Imigração e Construção de Espaços Judaicos na cidade do Natal (1919-1968)", em que ela mostra os hábitos e costumes dos judeus em Natal e a importância da família Palatnik para o desenvolvimento daquela cidade.

Achei importante destacar a relação Abraham Palatnik com a tradição judaica, pois essa relação perpassa, mesmo que subliminarmente, pelo seu processo de criação, uma vez que o ambiente em que se vive influencia o indivíduo, pois o judaísmo é um estado afetivo de sua memória. Ser judeu é estar ligado a uma história de 5000 anos de sucessão de clímax e catástrofes. E ao movimento de ir e vir que está ligada a família (judeus russos) de Palatnik. De acordo com Johnson:

Nenhuma raça manteve-se, por tão longo período, uma ligação tão emocional assim a um canto em particular da superfície da terra. Contudo, ninguém mostrou um instinto tão forte e persistente para migrar, uma coragem e habilidade tais para arrancar e replantar suas raízes (1989, p. 16).

Assim ele viveu desde criança entre Natal (RN) e Zion (Tel-Aviv) na Palestina, local em que teve de permanecer, pois o início da 2.^a Guerra Mundial interrompeu esse fluxo. Porém, lá estudou e fez sua formação "nesse trânsito entre mundos e línguas distintas" (OSÓRIO, 2004, p. 49).

Considerarei como pesquisa a viagem que fiz a Natal, em outubro de 2012, por ocasião da homenagem feita pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte a Abraham Palatnik, concedendo-lhe o título de "Doutor Honoris Causa" pelos serviços prestados como inventor, pesquisador e pioneiro no emprego da tecnologia nas artes visuais. Pude acompanhá-lo nesse momento ímpar de sua carreira artística e conhecer, além de conversar com alguns amigos de sua infância e juventude, os quais contaram histórias e histórias sobre o homenageado. Outra homenagem também foi feita pela Casa Cor Natal, com uma sala especial "Abraham Palatnik", paredes decoradas com imagens de seus trabalhos e com várias peças decorativas feitas na sua indústria (1970-1990), os Bichos de acrílicos. Nessa exposição, conheci um colecionador local desses artefatos. Foi uma viagem-pesquisa, mesmo que informal, mas que trouxe informações novas que enriqueceram este estudo.

No segundo capítulo, "Adagio: Brasil e o mundo social, cultural e artisticamente entre 1950 e 1970", faço um breve relato histórico desse período, pois, após a Segunda Guerra, no Brasil e no mundo, ocorreram muitas mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais. Nesse período, Palatnik retorna ao país. Foi um momento em que ideias e ideais estavam em grande efervescência, principalmente nas artes.

No terceiro capítulo, traço um painel mais detalhado das artes visuais, quando Abraham Palatnik desponta no cenário artístico, com seu Aparelho Cinecromático e consolida sua carreira de artista cinético.

No quarto capítulo, "Segundo Movimento-Forma: Abraham Palatnik – Ser, o artista", faço uma continuidade bibliográfica do segundo capítulo, desde o retorno de Palatnik para o Brasil, em 1947, agora no Rio de Janeiro onde a família passa a habitar. Nesse momento, ele é um jovem artista que está em formação, iniciando sua trajetória artística e encontra colegas e futuros amigos na mesma condição e, juntos, participam de movimentos artísticos primordiais na história da arte brasileira. É também o período em que Palatnik inicia e consolida a sua bem sucedida trajetória artística.

No quinto capítulo, "Terceiro Movimento-Conteúdo: Análise do Processo de Criação de Abraham Palatnik", analiso os processos de criação de suas produções artísticas: o Aparelho Cinecromático, Objeto Cinético, Progressões, pintura em vidro, gravuras, objetos lúdicos e objetos decorativos.

Por último, o Gran Finale, em que faço comentários gerais sobre as obras de Abraham Palatnik e os resultados estéticos e poéticos que encontrei no decurso do processo de elaboração da tese, bem como futuros desdobramentos desta pesquisa com base na crítica de processos. Ainda, nos anexos, exponho os diversos manifestos que cito em alguns capítulos, pois eles são sempre citados e nunca visualizados. Sempre tive curiosidade em conhecê-los, pois eles nos mostram o engajamento político social dos artistas com seu tempo. Por isso decidi colocá-los juntos para facilitar futuras pesquisas.

CAPÍTULO 1

PRIMEIRO MOVIMENTO ESPAÇO: ABRAHAM PALATNIK, VIR A SER



*O homem, que é um organismo vivo imerso num dado ambiente, só
pode perceber através de seus órgãos sensoriais*

Abraham Palatnik, 1977

1 PRIMEIRO MOVIMENTO-ESPAÇO: ABRAHAM PALATNIK, O VIR A SER

Abraham Palatnik é um artista brasileiro, potiguar de Natal (RN), nasceu em 19 de fevereiro de 1928, atualmente vive e mora no Rio de Janeiro, desde que voltou de Israel para o Brasil em 1947. O nome mostra sua ascendência: filho de judeus russos, a família Palatnik viveu em Staraya Ushitsa, região da Podólia (Ucrânia, à época pertencia à Rússia).

Por volta de 1910, a família teve que deixar a região, pois o governo russo, em lutas internas, realizou uma série de ataques violentos contra os judeus, denominados de Pogrom⁶, o que provocou uma saída massiva de várias famílias judias para vários países, e alguns chegaram a sua terra natal histórica, Israel.

Figura 01 – Patriarca da família Palatnik



Fonte: Pedro Palatnik – in dissertação mestrado: A fala dos Passos: Imigração e a Construção de espaços Judaicos em Natal – Luciana Souza de Oliveira – UFRN. (2009)

O avô de Abraham Palatnik, David (Fig. 01), um exímio joalheiro, foi com toda a família para Telavive, a região ainda pertencia à Palestina na época, porém a

⁶ Pogrom é uma palavra russa que significa "devastação". O termo pogrom designa um ataque popular frequentemente permitido e até mesmo incentivado pelas autoridades, contra minorias nacionais ou religiosas do Império Czarista particularmente contra o povo judeu. **Johnson**, 1995, p. 587.

escassez de recursos e a falta de empregos fizeram com que os quatro filhos de David (Tobias, Jacó, Adolfo e José) rumassem para o Brasil.

Quando os irmãos Palatnik chegaram ao Brasil, em 1911, foram para Salvador-BA, em seguida para Recife-PE, onde tinham alguns conhecidos, pois na cidade havia uma comunidade judaica antiga⁷. Portanto, os irmãos que buscavam um lugar mais tranquilo para viver encontraram um porto seguro no Brasil, já que os países do leste europeu vinham de um longo período de conflitos que culminaram com a 1.^a Guerra Mundial, de 1914 a 1916, e a Revolução Russa, em 1917.

De acordo com Abraham Palatnik o seu pai, Tobias, resolveu ir mais longe nesse país novo e desbravar mais a terra, assim embarcou no trem para ver onde ia parar. Chegou a Natal, encantado pelo sol e temperatura amena da cidade, acabou fixando-se e trazendo o restante dos irmãos, segundo relatos históricos:

Os primeiros israelitas vindos para Natal e que praticaram o culto foram os quatro irmãos Palatnik, Tobias, Jacó, Adolfo e José, em 14 de novembro de 1912. A comunidade Israelita Natalense foi fundada a 12 de janeiro de 1919. Em 1925 instalou-se o Centro Israelita que funciona como Sinagoga. O Centro foi registrado a 18 de agosto de 1929. A Sinagoga celebra o Rosh Hoschana (Ano Novo), Yom Kippur (Jejum do grande perdão), Schabuoth (Pentecostes), Succoth (festa das Cabanas, Outono), Páscoa. (CASCUDO, 1980, p. 369).

Natal, na época, era uma cidade pequena com poucos habitantes, a economia estava baseada nas atividades agrícolas, pesqueiras e principalmente nas salinas.

Foi aí que a família de Palatnik se instalou e logo se destacou em diversas atividades comerciais e industriais, introduzindo novas técnicas e métodos de trabalho e produção, como a venda em prestações (de porta em porta) com mercadorias importadas (Fig. 02).

⁷ A prosperidade judaica, na região, foi ampliada com o domínio holandês, entre 1645 e 1654, por influência do conde Maurício de Nassau. Houve também liberdade de credo na província. Nessa época (século XVII), o estado recebeu um número considerável de judeus alemães e holandeses (asquenazitas), que se fixaram principalmente em Pernambuco, onde está a sinagoga mais antiga das Américas.

Figura 02 – Propaganda em jornal da loja de Brás Palatnik

Capas de boracha e gabar-
d'ne de tecido inglês
impermeavel

Guarda chuvas
Casacos
Cobertas e colchas
Sombrinhas
Calçados para homens
Sedas e crepes
Cambraias lisas e estampadas
Brins e casemiras
Toalhas de mesa e encer-
dos
Tricolinas e carteiras
Toalhas de rosto e banho
Linhos e cambraias de todas
as larguras
e muitos artigos de novidade,
recebeu ontem grande sorti-
mento do sul do País.

Preços sem competidor.

Casa BRAZ PALATINICK—
Rua dr. Barata, 204 e 205.

Fonte: Jornal A República – Natal, 29-2-1934. in dissertação mestrado: A fala dos Passos: Imigração e a Construção de espaços Judaicos em Natal – Luciana Souza de Oliveira – UFRN. (2009)

Construíram e implantaram novos estilos arquitetônicos formando a primeira vila de Natal, que levou o nome de seus idealizadores: Vila Palatnik (Fig. 03).

Figura 03 – Vila Palatnik – Natal-RN, 1930



Fonte: www.memoriaviva.com.br (1930-2013).

Abraham Palatnik nos disse que, ao longo de várias décadas, os seus familiares atuaram em oito ramos diferentes de negócio, desde a fabricação e comercialização de móveis (Fig. 04) e azulejos até a produção de açúcar (Fig. 05). O próprio Palatnik, que foi um industrial, afirma:

Eu acho que as indústrias deveriam contratar artistas porque eles possuem um potencial perceptivo que podem resolver inúmeros problemas. [...] Não se trata nunca de um tipo de artista ou de uma percepção específica. Mas da possibilidade de o artista, qualquer artista resolver qualquer que seja o problema em que é necessário um olhar sem regras tradicionais (MORAIS, 1999, p. 19).

Figura 04 – Propaganda de Jornal da Movelaria Palatnik



Fonte: Dissertação de mestrado: A fala dos Passos: Imigração e a Construção de espaços Judaicos em Natal – Luciana Souza de Oliveira – UFRN (2009).

Figura 05 – Engenho Utinga, propriedade dos irmãos Palatnik (1915)



Fonte: Tobias Palatnik – in dissertação de mestrado: A fala dos Passos: Imigração e a Construção de espaços Judaicos em Natal – Luciana Souza de Oliveira – UFRN (2009).

A família permaneceu em Natal e fundou a primeira e única sinagoga ainda existente na cidade. Seu tio Brás Palatnik, que veio ao encontro dos sobrinhos (Fig. 06 e 07), foi um dos grandes incentivadores dos hábitos e costumes de sua cultura para as demais famílias de judeus que se instalaram na cidade de Natal. De acordo com Luciana Souza de Oliveira,

[...] os judeus da cidade de Natal, foram responsáveis por construir espaços que pudessem proporcionar-lhes segurança, fosse econômica, política, social, cultural e até mesmo religiosa. [...] construíram nesse espaço três coisas fundamentais para manter as chamas do judaísmo vivo: a Sinagoga, o Cemitério e a Escola (2009, p. 67).

Figura 06 – Família Palatnik em Natal (1922)



Fonte: Horácio Palatnik – Em pé, a partir da esquerda: Adolfo Palatnik, Jacob Palatnik, Brás Palatnik, Tobias Palatnik, José Palatnik, Tobias Prinzak, Moisés Kaller e Horácio Palatnik. Sentadas: Cipora Palatnik, Dora Palatnik (com Chimonit Palatnik no colo), Rivca Palatnik, Olga Palatnik (com Ester Palatnik no colo), Sônia Palatnik, Dora Kaller e Augusta Palatnik. Dissertação de mestrado: A fala dos Passos: Imigração e a Construção de espaços Judaicos em Natal – Luciana Souza de Oliveira – UFRN (2009).

Figura 07 – Abraham Palatnik, com 2 meses de idade, nos braços do pai, a mãe ao lado, sua irmã Ester e seu irmão Aminadav. Natal-RN, 1928



Fonte: Catálogo Retrospectiva Abraham Palatnik (1999).

Por volta de 1920, Brás Palatnik vai buscar as moças que seriam as futuras esposas para seus sobrinhos. Em 1925, com a comunidade judaica crescente, eles constroem um Jardim de Infância (Fig. 08), que segue a pedagogia das escolas da Palestina, cujo material didático foi trazido de lá. A professora das crianças judias foi Cípóra Palatnik, esposa de Adolfo Palatnik, por essa razão Natal ficou conhecida na Palestina como “Jerusalém do Brasil”.

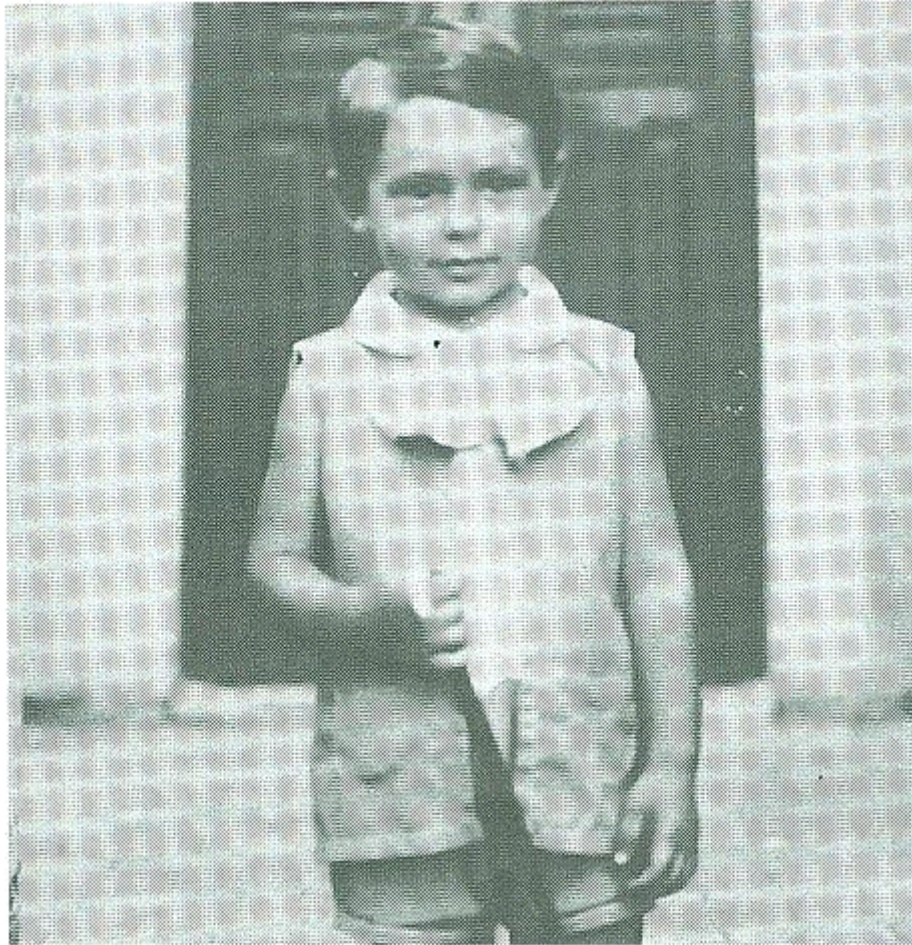
Figura 08 – Jardim de Infância em Natal



Fonte: Sônia Palatnik. A partir da esquerda, em pé: Eliachiv Palatnik, Sofia Kaller, Ester Palatnik, David Fassberg, Ester Palatnik (filha de Elias) e Moisés Palatnik. Sentados: Aron Horovitz, Aminadav Palatnik, Sarah Branitzky, Sarita Volfzon, Raquel Horovitz, Nechama Kaller e Simon Masur. À frente: (?), Nechama Palatnik, Achadam Masur e Genita Volfzon (2008).

As idas e vindas da família Palatnik, em visitas à casa dos avós na Palestina, eram constantes. Os irmãos sempre revezavam, tanto que, em 1932, seus pais, Tobias e Olga, retornaram para o território onde foi instalado o Estado de Israel, em 1948. Do mesmo modo, vários descendentes de judeus de Natal iniciaram, em 1936, um movimento de migração para outras cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Porto Alegre, e até mesmo para Israel (Palestina).

Figura 09 – Abraham Palatnik aos 3 anos de idade. Natal-RN



Fonte: Catálogo Retrospectiva Abraham Palatnik (1999).

Palatnik, apenas com 4 anos, inicia seus estudos no ensino fundamental (Fig. 09), depois no secundário, na Escola Herztlia, e, em seguida, no técnico, na Escola Técnica Montefiori de Motores de Tel-Aviv (Fig. 10). Nesse curso havia a parte prática, que se desenvolvia nas oficinas do exército britânico⁸, local onde Palatnik consertava, abria, fechava e limpava motores e carburadores de carros, tanques de guerra, o que, segundo ele, foi um grande aprendizado para sua vida.

⁸ Após o término da Primeira Guerra, foi realizada pela Liga das Nações a Conferência de San Remo (Itália, de 19 a 26 de abril de 1920) na qual o conselho supremo aliado determinou a atribuição de mandatos às potências vitoriosas, para que estas administrassem territórios anteriormente pertencentes ao Império Otomano no Oriente Médio, até que fossem capazes de se tornar independentes. O Reino Unido recebeu o mandato da Palestina e do Iraque, enquanto a França ganhou o controle da Síria e do Líbano. Porém, as fronteiras entre os territórios não foram especificadas. O governo britânico assumira em 1917 – Declaração de Balfour – o compromisso de estabelecer um Lar Nacional Judeu, na Palestina, sem prejuízo dos direitos civis e religiosos da população não judaica da região. (WHITEMAN, 1963, p. 650–652).

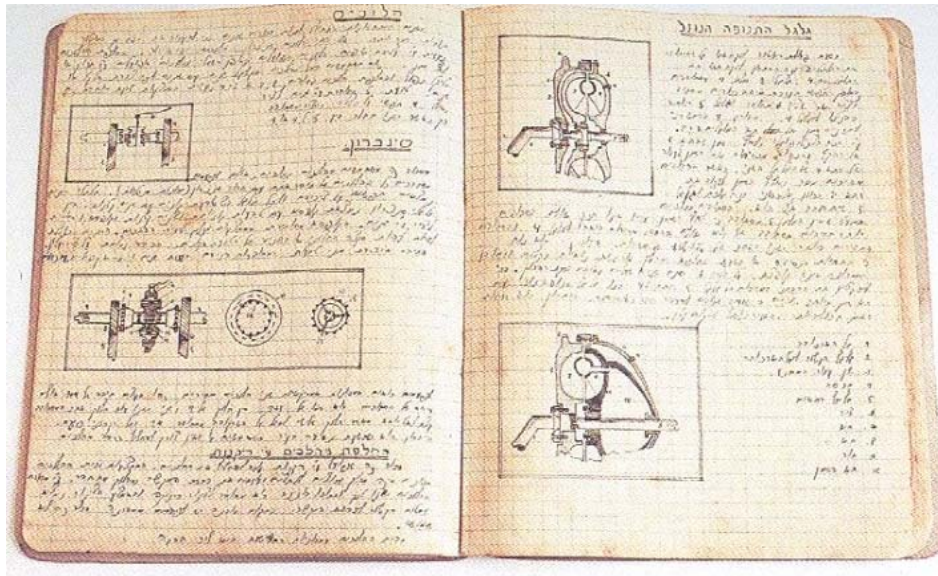
Figura 10 – Abraham Palatnik (o quarto da esquerda para a direita), professor e colegas da Escola Montefiore, Telavive – Israel, 1946



Fonte: Catálogo Retrospectiva Abraham Palatnik (1999).

Contudo, seu pai, percebendo o talento do menino para o desenho (Fig. 11), colocou-o em contato com dois dos artistas mais famosos da região na época (o pintor Aaron Avni, conhecido por suas paisagens expressivas, e o escultor Sternshus, autor de obras figurativas que resgatavam as tradições judaicas) e se torna aluno de estética de Shor. Entre 1943 e 1947, ele também frequenta o Instituto Municipal de Tel-Aviv, onde faz seus estudos formais de artes, já que o gosto de desenhar havia sido manifestado desde muito cedo na sua vida.

Figura 11 – Caderno com anotações (textos e desenhos) Telavive – Israel, 1942-1945



Fonte: Catálogo Retrospectiva Abraham Palatnik (1999).

Por volta dos 16 anos, pintava paisagens, naturezas-mortas, passando depois para um período figurativo e, mais tarde, abstrato. Segundo o crítico de arte Frederico de Moraes, os desenhos dessas épocas “já nos mostram um artista com uma linha ágil, fluente, quase lírica”, no grafite (Fig. 12).

Figura 12 – Desenho a carvão de seu pai, Tobias. Telavive – Israel, 1942



Fonte: Catálogo Retrospectiva Abraham Palatnik (1999).

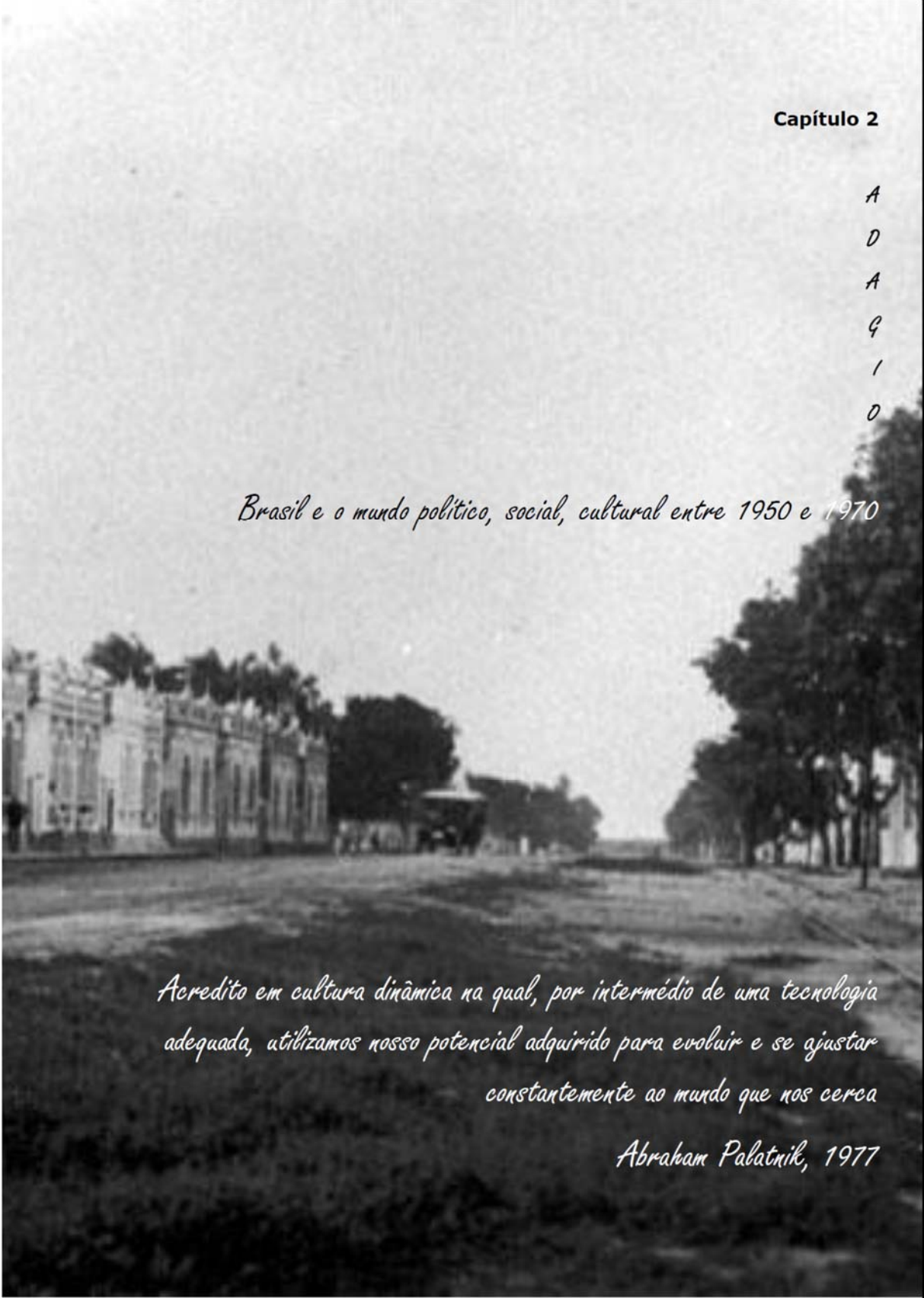
Já nos desenhos a carvão, nos quais figuram seus colegas de ateliê (Fig. 13), o “traço negro é firme, sólido, realista, por vezes quase expressionista” (1999, p. 9).

Figura 13 – Desenho a carvão no ateliê livre, Telavive – Israel, 1944



Fonte: Catálogo Retrospectiva Abraham Palatnik (1999).

Frequenta o ateliê por quatro anos (1943-1947), quando conclui. Em 1947, finaliza a sua especialização em motores a explosão. No fim de 1947, retorna ao Brasil com sua família, estabelecendo-se na cidade do Rio de Janeiro.



Capítulo 2

A
D
A
G
I
D

Brasil e o mundo político, social, cultural entre 1950 e 1970

Acredito em cultura dinâmica na qual, por intermédio de uma tecnologia adequada, utilizamos nosso potencial adquirido para evoluir e se ajustar constantemente ao mundo que nos cerca

Abraham Palatnik, 1977

2 ADAGIO: BRASIL E O MUNDO POLÍTICO, SOCIAL, CULTURAL ENTRE 1950 E 1970

Com o fim da 2.^a Guerra Mundial em 1945, houve uma mudança geopolítica radical no mundo, que ficou dividido em dois blocos antagônicos: o capitalismo dos Estados Unidos e os países que firmaram acordo com ele; e o bloco socialista, comandado pela Rússia e pelos países da “cortina de ferro”, o leste europeu.

A seguir, as duas potências envolveram-se numa corrida armamentista em que cada uma tentava ultrapassar a outra em recursos bélicos, como a demonstração realizada em Hiroshima e Nagasaki, em 1945, com a explosão da bomba atômica, a ponto de, depois de 30 anos, cada uma delas ter condições de destruir o planeta diversas vezes.

Todavia, o confronto entre ambas jamais foi direto. Os Estados Unidos e a União Soviética enfrentavam-se nas regiões do chamado Terceiro Mundo como a América Latina, a África, a Ásia e o Oriente Médio intervindo nas lutas de libertação do imperialismo europeu, ou nas disputas locais, sob a forma de ajuda a forças nacionais.

Ora, se, por um lado, temos uma mudança radical na geografia política e econômica, por outro, na geografia humana, não foi diferente, com todas essas facilidades ditadas pelos Estados Unidos. Isso ocorreu porque os Estados Unidos, país líder do bloco capitalista, havia saído da guerra com o aumento acentuado no seu PIB e com dois terços da produção industrial mundial. Dessa maneira, pôs em prática o Plano Marshall⁹, proporcionando a recuperação rápida dos países aliados, e assim ficou mais fácil e seguro para o bloco capitalista fazer frente ao socialismo durante a Guerra Fria.

⁹ Com o final da 2.^a Guerra Mundial, muitos países ficaram destruídos. Era necessário muito investimento financeiro para a reconstrução desses países. Nesse contexto, foi criado, nos Estados Unidos, pelo então secretário de Estado George Marshall, um plano econômico, cujo principal objetivo era possibilitar a reconstrução dos países capitalistas. A ajuda foi feita principalmente por meio de empréstimos financeiros. O Plano Marshall deve ser entendido dentro do contexto histórico da Guerra Fria, pois foi uma forma de fortalecer o capitalismo e a hegemonia dos Estados Unidos. O plano foi colocado em operação em 1947.

Esse projeto de ampliação da área de influência econômica, política e ideológica dos EUA implicou o estímulo e a penetração da cultura norte-americana, tanto na Europa quanto em países latino-americanos como o Brasil, que, desde de 1942, já havia estabelecido sua influência com a política de boa vizinhança¹⁰.

Essa prosperidade econômica norte-americana no pós-guerra espalhava, em todo o mundo ocidental, um espírito de otimismo e de esperança, assim como um novo modo de viver propiciado pela produção em massa de bens manufaturados de uso pessoal e doméstico.

É nesse clima de otimismo e de esperança que Abraham Palatnik e sua família, agora de avião, voltam para o Brasil, somente em 1947, num novo cenário, ainda, Capital Federal, Rio de Janeiro, onde acontecia todo tipo de novidades advindas inicialmente da política de boa vizinhança, intensificada agora pelas relações Brasil e Estados Unidos.

2.1 VIVACE, ANOS DOURADOS: UMA PAZ APARENTE

Vale ressaltar também que, nesse período, o mundo sociocultural alcançava certa universalidade proporcionada por esse desenvolvimento científico-tecnológico, pois grande parte dessas tecnologias que foram desenvolvidas a serviço da guerra foi empregada para a produção de bens de consumo. Os aparelhos de rádios, televisão e eletrônicos em geral tiveram uma sensível redução de preços, principalmente após a invenção do transistor em 1947, o que permitiu a diminuição dos objetos elétrico-eletrônicos.

Notamos também a expansão dos materiais plásticos, fibras e materiais sintéticos, que passaram a ser usados com frequência no cotidiano doméstico,

¹⁰ Implementada durante os governos de Franklin Delano Roosevelt nos Estados Unidos (de 1933 a 1945), a chamada política de boa vizinhança tornou-se a estratégia de relacionamento com a América Latina no período. Sua principal característica foi o abandono da prática intervencionista que prevalecera nas relações dos Estados Unidos com a América Latina desde o final do século XIX. A partir de então, adotaram-se a negociação diplomática e a colaboração econômica e militar para impedir a influência europeia na região, manter a estabilidade política no continente e assegurar a liderança norte-americana no hemisfério ocidental. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-/RelacoesInternacionais/BoaVizinhanca>> Acessado em: 13 mar. 2013.

facilitando a vida dos moradores das grandes cidades, que se formaram logo após as duas grandes guerras, na primeira metade do século XX. Esses materiais também foram incorporados às obras de Abraham Palatnik e de outros artistas.

Essas mudanças nos grandes centros urbanos eram notadas tanto no comportamento como no consumo dessa população, pois a propaganda veiculada pela imprensa escrita, como na revista *O Cruzeiro* (de 1928) e em novas revistas voltadas especialmente para o público feminino desde 1950, ditava novos hábitos dessa nova sociedade mais desenvolvida e moderna, ou melhor, em processo de modernização, utilizando produtos fabricados com materiais plásticos e roupas de fibras sintéticas que "não amarrota, não amassa, nem perde o vinco", como dizia a mensagem publicitária.

A revista *Manchete*, lançada em 1952, idealizada por Adolpho Bloch, trazia uma concepção gráfica moderna e arrojada, inspirada na revista francesa *Paris Match*, e tinha como principal forma de linguagem o fotojornalismo, tendo como responsável pelas principais imagens o fotógrafo e cinegrafista francês Jean Manzon, que foi importante nessa reformulação. Entre sua equipe de jornalista e colaboradores passaram escritores como Carlos Drummond de Andrade, Rubens Braga, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Nelson Rodrigues e David Nasser. Este e o fotógrafo Jean Manzon fizeram grandes reportagens tanto em *O Cruzeiro* quanto na *Manchete*.

Vimos que a expansão de uma indústria gráfica vem consolidar, na década de 1950, uma crescente sociedade de massa no Brasil, uma vez que os meios de comunicação, a partir daí, têm uma rápida expansão. O rádio firma-se como um veículo popular, com uma programação de fácil assimilação – musicais, jornalismo, humorísticos – e as famosas radionovelas tinham como complemento publicitário produtos voltados para público feminino, como produtos de beleza e higiene, também os de limpeza do lar, o que agradava os ouvintes fiéis, principalmente as mulheres.

A televisão, recém-inaugurada em São Paulo (18/9/1950) por Assis Chateaubriand, aumenta seu império midiático (Diários Associados). Inicialmente aproveitou alguns profissionais técnicos do rádio que se aventuravam operar

tecnicamente um novo veículo de comunicação. Também contou com a experiência de outros que vieram de fora, como é o caso das agências de publicidade McCann Erickson e J.W.Thompson, que trouxeram o *know-how* americano, porém adaptado ao gosto brasileiro, produzindo e redigindo os programas a serem exibidos. Esses programas musicais, humorísticos, teleteatro, telejornais, esportes, programas infantis e variedades, normalmente tinham por trás grandes empresas que compravam um horário, assim veiculavam e vendiam seus produtos.

Acompanhando esse processo, o teatro e o cinema tinham produções populares, como o teatro de revistas com suas famosas vedetes, misturando música e humor. No cinema, as chanchadas, comédias musicais produzidas pela Atlântida, no Rio de Janeiro tiveram seu auge no decorrer dos anos de 1950 e consagraram artistas famosos, tais como Oscarito, Grande Otelo, Dercy Gonçalves, Ivon Cury, entre outros.

As produções menos populares eram realizadas no teatro (o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia), de Franco Zampari, empresário de origem italiana, montou uma companhia teatral de alto nível. No cinema, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949, em São Bernardo dos Campos-SP, por Francisco Matarazzo Sobrinho, foi um dos estúdios cinematográficos brasileiros mais importantes. Em sua curta duração, a Vera Cruz fez escola e formou uma geração de cineastas e profissionais de cinema, produzindo cerca de 40 filmes de curta, média e longa metragem.

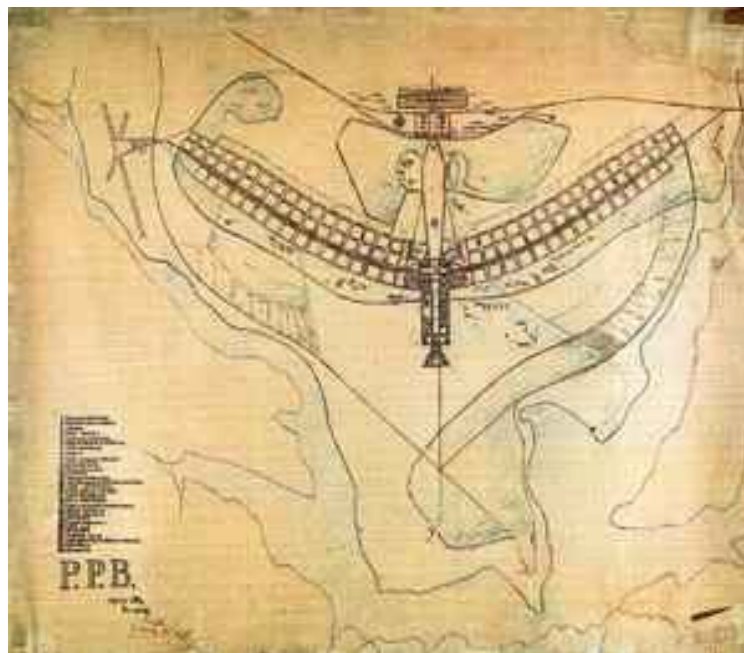
Podemos observar que a década de 1950 trouxe (e continuou nas décadas seguintes) profundas modificações na vida, em todo o mundo, assim como no Brasil, e permitiu a uma parcela, principalmente da classe média dos grandes centros urbanos, consumir novos e mais produtos. Da mesma forma, o desejo do novo apareceu em várias áreas da cultura. Esse entusiasmo de poder construir, transformar e tirar o país do subdesenvolvimento fez com que os diversos campos artísticos revissem o que já fora produzido até então e buscassem novas formas de pensar e fazer o cinema, como o cinema novo, o teatro de vanguarda, a literatura e a arte concreta.

Os artistas, movidos pela convicção na construção de uma nova sociedade industrial, que poderia também ser centrada na valorização do elemento nacional e popular, adotavam expressões artísticas e estéticas inovadoras que vinham sendo praticadas tanto em outras partes do mundo quanto no próprio país.

Na política, Juscelino Kubitschek, cognominado de o presidente bossa-nova, com seu espírito otimista, assumia o governo e, com seu plano desenvolvimentista, prometia fazer o país entrar para a modernidade e sua meta era fazer o Brasil avançar "50 anos em 5".

Para culminar com essa euforia, o Brasil ganhava, pela primeira vez, a Copa Mundial de Futebol em 1958. Dois anos após, Brasília era inaugurada por Juscelino. Uma mudança ousada, tanto governamental – a transferência da capital federal para o planalto central – quanto na arquitetônica – a fundação de Brasília – uma cidade com a racionalidade modernizadora na sua organização do espaço social. O projeto urbanístico (Fig. 14) realizado por Lúcio Costa e o arquitetônico por Oscar Niemayer traduziam esse espírito de modernidade e desenvolvimento e marcavam o empreendedorismo e uma visão inovadora de Juscelino Kubitschek.

Figura 14 – Esboço do Plano Piloto de Brasília, projeto de Lucio Costa – 1957



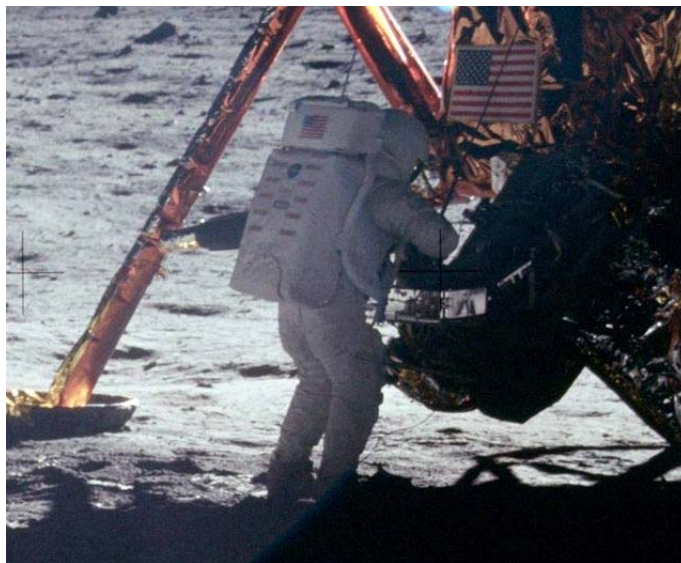
Fonte: <https://docomomobsb.org/2008/11/10/concorrenca-para-o-plano-de-preservacao-de-brasilia/>. (2013).

2.2 ACELERANDO: ALDEIA GLOBAL, ANOS REBELDES E DE CHUMBO

De certa forma, a década de 1960 foi uma continuidade dos projetos culturais e ideológicos da década anterior. Iniciava-se num clima de uma aparente paz, euforia e progresso mundial. O imaginário social, dominado pelas duas potências mundiais, vibrava com as novas tecnologias que estavam em desenvolvimento no momento, principalmente com as viagens espaciais, iniciadas pela Rússia (1957), quando é enviada a cadela Laika em seu segundo satélite espacial, "Sputnik", realizando a primeira vez a volta ao redor da órbita terrestre. A seguir, em abril de 1961, Yuri Gagarin foi o primeiro homem a entrar na órbita da Terra declarando admirado para o mundo inteiro: "a Terra é azul".

Num curto espaço de tempo (1969), os Estados Unidos enviavam suas espaçonaves para a Lua, entre as quais a Apollo 11, comandada por Neil Armstrong, que foi o primeiro terrestre a pisar o solo lunar, sendo visto pelas telas de milhões de televisores na Terra. Emocionado, disse uma das frases mais famosas da história contemporânea: "É um pequeno passo para o homem, mas um grande salto para a humanidade"¹¹.

Figura 15 – Descida do homem na Lua, junho-1969



Fonte: <https://www.projetoockham.org/index.php> (2013).

¹¹ Revista Fatos e Fotos. Edição Especial – O Homem na Lua: Bloch Editores S.A: Rio de Janeiro – Texto da Equipe Científica de North American Rockwell Corporation e um disco (compacto simples n. 441.450 PT, Philips) com as falas dos astronautas na lua; junho de 1969.

Em face da corrida espacial entre a Rússia e aos EUA, os filmes espaciais povoavam nossas mentes, e o futuro estava bem ali presente nas telas de televisão, nos seriados “Perdidos no Espaço”, “Jornadas nas Estrelas” e nos desenhos animados de Hanna-Barbera. Ainda hoje continuam passando “Os Jetsons” (vídeo 02), com uma família típica da classe média dos anos 1960, casal e dois filhos, porém o desenho se passa em 2060.

Vídeo 02 – Abertura do desenho The Jetsons

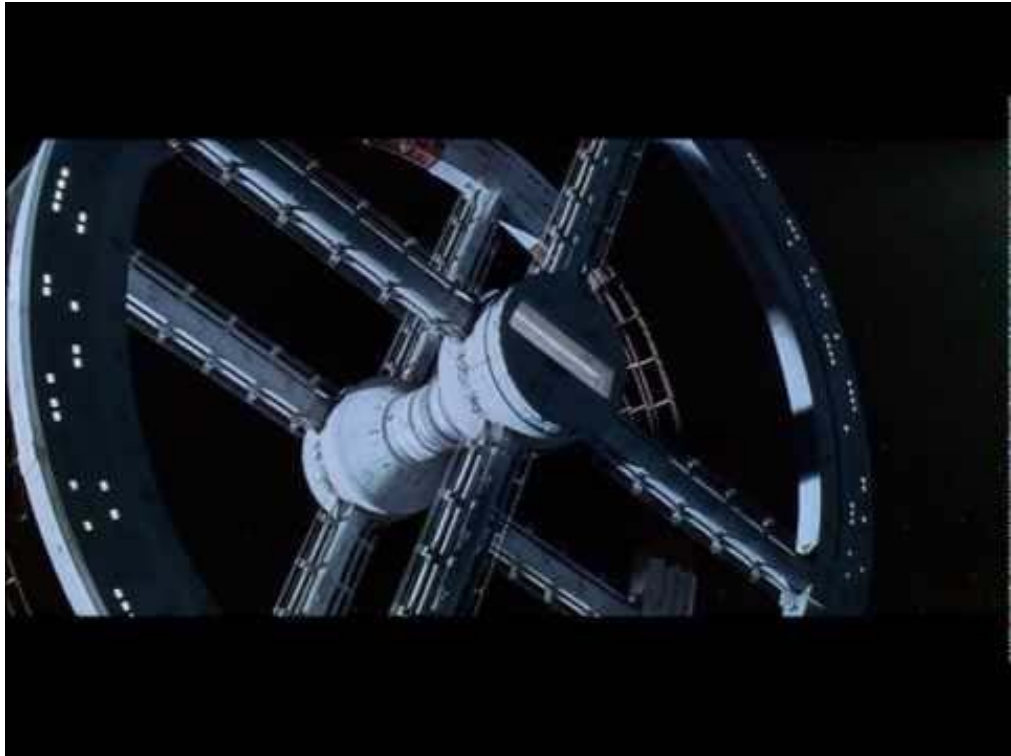


Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZP2WK8lwM1E> (2013).

Nesse futuro, podíamos ver que o trabalho se resumia a um simples apertado de botões com robôs inteligentes, os quais executavam as tarefas mais banais ou indesejáveis do nosso dia a dia. Vivendo num mundo intergaláctico, seus veículos trafegam no ar, as pessoas se locomovem por esteiras rolantes e o edifício onde moram tem um *design* aerodinâmico lembrando uma nave espacial.

No cinema, alguns filmes, como o “2001 – uma odisseia no espaço”, de Stanley Kubrick, 1968 (vídeo 03), vêm mostrar-nos as ideias avançadas e simultaneamente prenunciam a entrada dos computadores na nossa sociedade. No filme, temos um computador central que comanda todas as operações técnicas e humanas da nave espacial, controlando inclusive as funções vitais de membros da tripulação, que hibernam ao longo da viagem.

Vídeo 03 – 2001: Uma Odisseia no espaço (1968)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UqOOZux5sPE> (2013).

Vale ressaltar que o poder de decisão desse computador foi imaginado pelo autor, numa época em que a tecnologia computacional dava seus primeiros avanços em termos de rede informacional global, pois tudo eram então apenas teorias ainda não comprovadas. Livros como “1984”, de George Orwells, e “Admirável Mundo Novo”, de Aldous Huxley, vinham reforçar essas novas concepções de vida na Terra: uma sociedade dividida em blocos, controlada, completamente organizada e sem conflitos, ou seja, o suprassumo da civilidade.

Porém, aquilo a que assistíamos nesse período, na realidade, era o inverso dessa civilização ordeira, pacífica e asséptica. Assistíamos, sim, a um mundo com conflitos e ainda dominado pelas duas potências, que financiavam golpes de estado e guerrilhas em países do chamado terceiro mundo, como o Brasil, o Chile, entre outros, e guerras, como a do Vietnã, que foi a primeira guerra a ser acompanhada pela televisão, segundo Hobsbawm (1995).

As imagens vigorosas das atrocidades eram verdadeiras cenas de horror de uma guerra real, a que se assistia nas salas de qualquer cidadão. O que

inicialmente despertou a indignação da sociedade americana foi seguido de manifestações contra essa guerra em diversos pontos dos Estados Unidos, assim como em outras partes do mundo.

Enquanto, nos Estados Unidos, centenas de jovens americanos lutavam na Guerra do Vietnã, outros jovens também americanos e de outros países se rebelavam e organizavam manifestações contra essa guerra e contra os conflitos internos de seus países, como na Tchecoslováquia, na França e nos países da América Latina.

Podemos perceber que, apesar da grande efervescência cultural, científica e política, a década de 1960 do século XX foi marcada por grandes conflitos e pela rebeldia da juventude “atenada” nos movimentos da contracultura, que surgiram nos Estados Unidos e clamavam por uma cultura alternativa, construída sobre a contestação e sobre uma ideologia revolucionária nem sempre inspirada no socialismo ou no marxismo, mas no pacifismo, no terceiro-mundismo, nas drogas, na liberação sexual e no combate ao racismo. Esses foram alguns temas da contracultura americana e dos movimentos jovens espalhados pelo mundo.

Foi nesse contexto que surgiu uma inovação tecnológica radical: os computadores que começavam a fazer parte de nossa vida, mesmo que indiretamente. Manuel Castells comenta: “Meio inconscientemente, a revolução da tecnologia da informação difundiu pela cultura mais significativa de nossas sociedades o espírito libertário dos movimentos dos anos 60.” (1999, p. 25). No entanto, eram limitados a um uso industrial, para administração pública ou ainda para pesquisa tecnológica. No Brasil, a Universidade São Paulo foi o primeiro órgão público a ter e fazer pesquisas com essa tecnologia. O interesse de desenvolvimento nessa área fez com que os militares brasileiros incentivassem a USP em conjunto com Pontifícia Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 1974 e desenvolvessem o Projeto G-10 para a Marinha de Guerra, pois ela necessitava de equipamentos para seu programa de nacionalização de eletrônica de bordo.

Daí em diante, a expansão das novas tecnologias da informação foi vertiginosa, as quais foram apropriadas por diferentes países, várias culturas e organizações diversas com diferentes objetivos, explodiram em todos os tipos de

aplicações e usos que, por sua vez, produziram inovações tecnológicas acelerando as velocidades, ampliando o objetivo das transformações tecnológicas e transformando consequentemente a nossa sociedade. Segundo Marshall McLuhan (2002), sempre que surge uma inovação tecnológica radical, ela altera a organização social, afeta valores morais e estéticos e desafia a nossa capacidade intelectual.

Seguindo o pensamento de McLuhan (2002), os meios são artifícios criados pelo ser humano para substituir, minimizar esforço ou potencializar ações que se faziam usando outros sentidos, bem como mediar relações sociais ou operações intelectuais.

Assim como o século XIX preparou subliminarmente a sociedade urbana para as novas tecnologias, principalmente as visuais, como a fotografia, o cinema, a televisão, etc., a primeira metade do século XX preparou basicamente a sociedade contemporânea para a instantaneidade, a rapidez e a velocidade, que é luz. Esta, segundo Paul Virillo (1994), permite-nos romper sem dificuldades distâncias antes não imaginadas no tempo escolhido (real ou virtual) através do ciberespaço desenvolvido na Internet. Ela


[...] é o coração de um novo paradigma sociotécnico, que constitui na realidade a base material de nossas vidas e de nossas formas de relação de trabalho e de comunicação. O que a internet faz é processar a virtualidade e transformá-la em nossa realidade, constituindo a sociedade em rede, que é a sociedade em que vivemos (CASTELLS, 2003, p. 287).

A Internet se estrutura de forma hipertextual e caracteriza-se como fenômeno da comunicação mundial. A rede das redes, o ciberespaço, foi uma das transformações marcantes na história recente dos computadores. No ciberespaço, as noções básicas de localização (espacial, geográfica e temporal), território e enraizamento são completamente fragmentadas e insignificantes.

Ora, a velocidade dos acontecimentos do mundo hoje, pelo menos na sua aparência, nega toda essa unicidade. Perdem-se, assim, as noções clássicas capazes de contribuir para uma definição de realidade. Por outro lado, essa multiplicação dos referentes pode-nos remeter para a uma experiência da liberdade que oscila entre as ideias de pertença e desenraizamento. Vemos nesse processo, também certo grau de uma hibridação que, de

[...] certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se quando não depende dos tempos longos, da paciência artesanal ou erudita e, sim, da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais ou eletrônicas. Conhecer as inovações de diferentes países [...] agora se trata de renovar periodicamente o equipamento de computador e ter um bom servidor de Internet (CANCLINI, 2003, p. XXXVI).

Resumindo, temos um imenso campo de possibilidades aberto pelas novas tecnologias, fato que está umbilicalmente ligado a uma nova reavaliação da ideia de experimentação e à criação de territórios de ação aparentemente livres. Desse modo, podemos perceber, nas obras de Abraham Palatnik e de outros artistas do mesmo período, uma mudança radical na produção e criação de suas artes. E, de acordo com Manuel Castells, esse “grande progresso tecnológico que se deu no início dos anos 70 pode, de certa forma, ser relacionado à cultura da liberdade, inovação individual e iniciativa empreendedora oriunda da cultura dos campi norte-americanos da década de 60” (2000, p. 25), a qual se espalhou rapidamente como a velocidade da luz em todos os cantos do planeta, tornando realidade a profecia de McLuhan: a sua famosa "Aldeia Global".



CAPÍTULO 3:

Allegro:

Breve Histórico das Artes Visuais entre 1950 e 1970

O volume das informações está aumentando, e suas características se modificando, estando ligadas cada vez mais aos veículos de divulgação em massa e em linguagem codificada.

Abraham Palatnik, 1977

3 ALLEGRO: BREVE HISTÓRICO DAS ARTES VISUAIS ENTRE 1950 E 1970

Com o fim da guerra, começam a surgir outros centros que fizeram sombra a Paris, e Nova York aparece, então, não apenas como um riquíssimo mercado para as obras de arte, mas também como um fértil núcleo produtor, onde trabalha uma equipe de artistas que revelam uma genial e intensa criatividade. Segundo Hobsbawm, “Nova York orgulhava-se de ter substituído Paris como o centro das artes visuais, com o que pretendia dizer o mercado de arte ou lugar onde artistas vivos se tornavam os produtos de mais alto preço” (1995, p. 485).

Essa transformação na arte americana não acontece por acaso, pois, desde o princípio do século, ela estava sendo preparada. Após a exposição de Henry Matisse em 1908 e a de Pablo Picasso em 1911, na Europa, foi realizada, em Nova York, uma grande mostra de arte, conhecida com o nome de *Armory Show*, que apresentou ao público americano um amplo panorama da produção europeia, desde Picasso e George Braque até André Derain, Constantin Brancusi e Wassily Kandinsky, entre outros. Ao lado desses artistas, figuravam também trabalhos de jovens artistas americanos que estudaram em Paris.

Devemos lembrar que o outro motivo dessa mudança de centro polarizador foram as perseguições. Durante a guerra, muitos artistas e críticos refugiaram-se no Estados Unidos, entre os quais Piet Mondrian, Ferdinand Léger, Salvador Dali e Walter Gropius. A chegada desses e outros artistas de vários países tem uma enorme importância no desenvolvimento da arte americana.

Porém, esses artistas encontraram artistas com linguagens próprias, como Jackson Pollock, que, na exposição realizada em 1943, na galeria *The Art of this Century*, de Peggy Guggenheim, demonstrava toda a sua personalidade. Segundo a frase de seu companheiro Willem DeKooning, Pollock “rompe o gelo”. Isso, no entanto, foi feito pelo artista mediante um paciente estudo das experiências contemporâneas. Pollock estudava com máximo interesse os murais revolucionários dos pintores mexicanos e, no Centro Artístico de David Alfaro Siqueiros, em Nova York, ele já ensaiava novas técnicas e materiais. Aberto para o mundo, Pollock procurava explorar todas as possibilidades que podia lhe oferecer uma cidade como Nova York. O mesmo

fazem os membros do seu grupo, entre os quais DeKooning, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Arshile Gorky, Robert Motherwell, Clyfford Still e Barnett Newman.

Nota-se que, nesse período de pós-guerra, segundo Argam (1992), a arte contemporânea vinha se debatendo entre duas questões de condições diversas, mas dependentes entre si: de um lado, tratou-se de perpetuar o processo de rupturas das linguagens praticadas pelas vanguardas; de outro, um constante esforço por vincular uma concepção vanguardista da arte à necessidade provocada pelos ritmos da nossa sociedade, de conseguir uma arte de massa.

Em 1950, após cinco anos de recuperação da 2.^a Guerra Mundial, jovens artistas em vários países se lançam ao estudo e “propõem reexaminar criticamente os movimentos da primeira metade do século, para separar e revalorizar o que havia de concreto em suas veleidades revolucionárias” (ARGAN, 1992, p. 534). Desses movimentos reexaminados, o Abstracionismo foi retomado, e se destacaram entre esses artistas Jackson Pollock, Willem DeKooning, Mark Rothko. Nos Estados Unidos, denominaram-no de Expressionismo Abstrato, pois reunia a intensidade emocional do Expressionismo alemão com a estética antifigurativa das escolas abstratas europeias, como o Futurismo, a Bauhaus e o Cubismo sintético.

O Expressionismo abstrato de Jackson Pollock e seu grupo foi batizado pelo crítico de arte Harold Rosenberg de *Action Painting*. Nesse período, o crítico de arte passa a ser um elemento de suma importância para o mercado de arte, pois ele era o responsável pela repercussão das obras e dos artistas, fazendo com que as artes visuais tomassem força e acontecessem nos meios de comunicação.

No Expressionismo abstrato americano, podem-se destacar duas correntes: a *Action Painting*, de Jackson Pollock (Fig. 16), Willem DeKooning (Fig. 17) e Franz Kline (Fig. 18); e a *Color Field* mais meditativa com os pintores Mark Rothko (Fig. 19) e Adolph Gottlieb (Fig. 20), os quais exploravam as qualidades táteis e os efeitos sensitivos da cor.

Figura 16 – Jackson Pollock – "Retrato e um Sonho", de 1953



Fonte: <https://artesonoturno.blogspot.com/2010/06/expressionismo-abstrato.html> (2012).

Figura 17 – Willem DeKooning – Woman V (1952–53) National Gallery of Australia



Fonte: <https://nga.gov.au/exhibition/abstractexpress/Default.cfm?IRN=47761&BioArtistIRN=25281&MnuID=3&GalID=2&ViewID=2> (2012).

Figura 18 – Franz Kline – Painting Number 2, 1954



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79234?locale=en> (2102).

Figura 19 – Mark Rothko – White Center (Yellow, Pink and Lavender on Rose) – 1950.



Fonte: https://obviousmag.org/archives/2010/10/a_arte_meditativa_de_mark_rothko.html (2012).

Figura 20 – Adolph Gottlieb - Pink and Indian Red – 1946



Fonte: <https://azurebumble.wordpress.com/2010/09/25/adolph-gottlieb-paintings/> (2012).

No Brasil, os germes de uma arte abstrata geométrica já eram uma preocupação entre os artistas do movimento modernista da Semana de Arte de 1922, conforme elucida o texto de Aracy Amaral:

Parece-nos bem claro que a abstração geométrica no Brasil se faz presente desde inícios dos anos 20, entre nós, sob formas que assinalam a preocupação dos modernistas de se atualizarem, de serem 'modernos', a partir dos figurinos da arte exportada de Paris. Esses primeiros balbucios de abstração geométrica ou geometrizada comparecem simultaneamente sob a forma: 1) de especulações abstrato-geométricas em telas de inícios dos anos 20; 2) em fundos de telas cujo primeiro plano é nitidamente figurativo; ou 3) sob forma de decoração de interiores, cenografia e vitrais, que, na verdade, nos parece ter sido o início propriamente dito do surgimento do abstracionismo geométrico nos anos 20 e inícios da década 30 (1998, p. 31).

Aracy vai mais longe, quando mostra um estudo realizado por diversos críticos sobre os artistas construtivistas brasileiros, no qual o crítico Theon Sapanudis afirma que Tarsila do Amaral foi a primeira artista brasileira a incorporar um “plano abstrato-geométrico” como fundo para sua tela antológica, “A negra” (Fig. 21), de 1923.

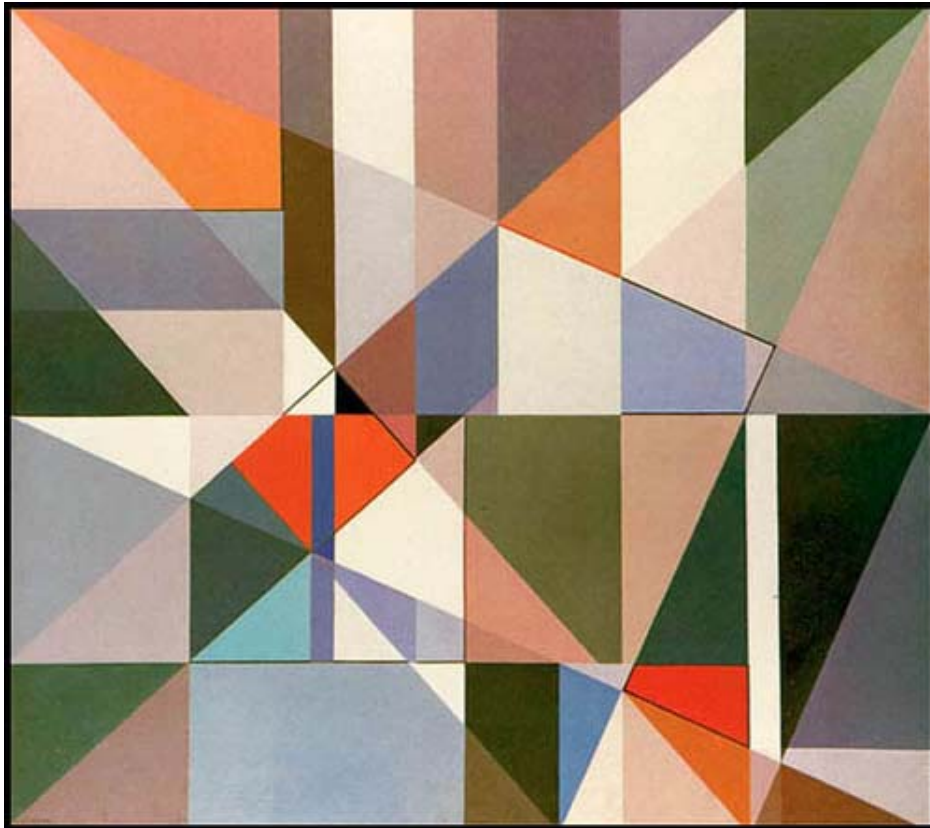
Figura 21 – A Negra (1923)



Fonte: <https://www.mac.usp.br> (2012).

Assim, no fim da década de 1940, a abstração geométrica e arte concreta que chegavam a nosso país visavam a rediscutir a linguagem plástica moderna. Os artistas brasileiros que retornavam da Europa, como Samsom Flexor (Fig. 22), Antônio Bandeira (Fig. 23) e Cícero Dias (Fig. 24), estavam ligados à abstração mais lírica e traziam novas possibilidades de pesquisas dessa tendência artística.

Figura 22 – Samson Flexor Geometria grande, tela, 1954



Fonte: www.brasilartesciclopedias.com.br (2012).

Figura 23 – Antônio Bandeira



Fonte: www.brasilartesciclopedias.com.br (2012).

Figura 24 – Cícero Dias, Casal no barco



Fonte: agendawhite.com.br (2012).

No mesmo período, vários artistas estrangeiros vieram ao Brasil, entre os quais Richard Paul Lohse, Verena Loewensberg e especialmente Max Bill, e expuseram para os artistas brasileiros o problema da bidimensionalidade do espaço pictórico introduzido pelo cubismo, ao definir o quadro como suporte sobre o qual a realidade é reconstruída e passível de ser apreendida de múltiplos ângulos. Esse grupo liderado por Mario Pedrosa, do qual participavam Abraham Palatnik, Almir Mavignier e Ivan Serpa, fazia pesquisas sobre a percepção visual, desenvolvida pela teoria da Gestalt, e defendia a integração da arte na sociedade pela participação nos vários setores da vida urbana. E, segundo Mario Pedrosa,

[...] o que seduzia os moços nessa arte era o anti-romatismo declarado, a soberba pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida e exposta, e não nos momentos vagos ou subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamento precisos ou aleatórios (PEDROSA apud ARANTES; 1996: p. 253).

Esses ideários artísticos tanto vinham ao encontro das aspirações dos artistas brasileiros quanto atendiam às modificações que vinham sendo processadas nos meios social, político e cultural do Brasil daquela época. Devemos lembrar que

idades como São Paulo e Rio de Janeiro começavam a dar procedimentos para a metropolização, alimentadas pelo surto industrial da política de boa vizinhança, marcada pela pauta desenvolvimentista, que alteraria completamente a paisagem urbana das duas cidades.

Desse modo, desde 1947, as artes visuais foram especialmente marcadas por acontecimentos que tiveram desdobramentos de grande importância futura, pois foram criados os Museus de Arte de São Paulo (MASP) por Assis Chateaubriand, Museu de Arte Moderna (MAM) por Francisco Matarazzo em 1948 e, no ano seguinte, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

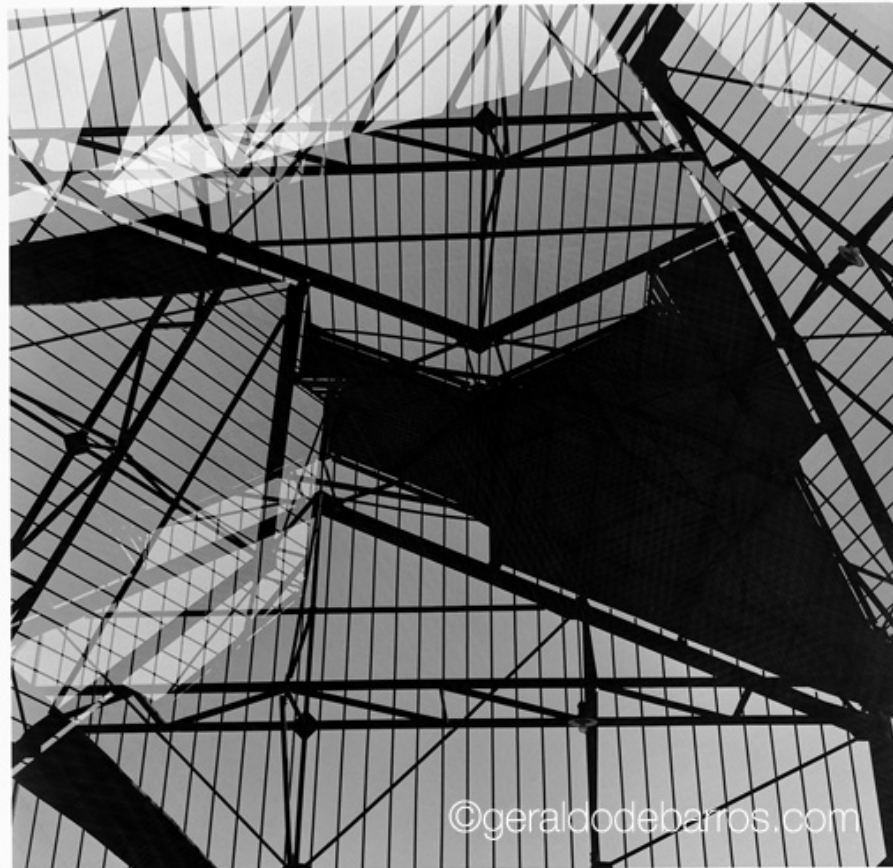
A partir daí, podemos notar que aconteceu uma série de eventos que contribuíram para essas transformações, rupturas e transições artísticas no Brasil: chegou a São Paulo Jorge Romero Brest, o crítico e historiador de arte argentino, que realizou seis conferências no recém-fundado Museu de Arte de São Paulo. Suas palestras foram uma continuidade às discussões sobre figuração e abstração, como as que foram feitas anteriormente por Leon Dégand, primeiro diretor do Museu. Essas palestras abordavam a diferença entre figuração e abstração. Romero Brest dizia que

[...] a arte abstracionista não se funda na mera sensibilidade, que é extremamente subjetiva e pessoal. Não quero dizer com isso que as novas formas artísticas pretendem eliminar a sensibilidade – que é fator do ser humano –, antes procuram a intervenção da vontade para que a inteligência predomine sobre a sensibilidade'. [...] 'A arte abstrata não convence o público porque não se funda na sensibilidade, mas na inteligência. Portanto, não será sentida antes de ser compreendida', Assim, 'o caráter objetivo' das novas formas produz uma emoção intelectual. [...] "Os abstracionistas não se apoiam na matemática elementar, mas na geometria superior que introduziu a noção do infinito. Enquanto a geometria euclidiana, a do finito, está ao alcance dos sentidos, a geometria enedimensional desenvolve o infinito (BREST apud AMARAL, 1998, p. 53-54).

O abstracionismo era também um dos temas que estavam sendo estudados e pesquisados pelo crítico de arte Mario Pedrosa, em 1948, que realizava palestras sobre a obra abstrata de Alexandre Calder, por ocasião da visita ao Rio de Janeiro, com sua exposição. Esse assunto iria refletir na sua produção. No ano seguinte, Mario Pedrosa defendia a sua tese "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", introduzindo as ideias da Gestalt para uma nova geração de artistas que iniciavam o movimento abstrato concreto do Rio de Janeiro: Ivan Serpa, Almir Mavignier e Abraham Palatnik.

As artes visuais ganhariam ainda outros reforços, como a abertura de várias galerias de artes nas duas cidades, criando, assim, nos anos 1950, condições para a experimentação “concreta” e o anúncio das novas tendências não figurativas. Diversas exposições confirmariam essas novas tendências dos artistas brasileiros, tais como: a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, no Museu de Arte Moderna; a exposição de Alexander Calder, no Museu de Arte São Paulo, ambas em 1949; a exposição “Fotoformas” (Fig. 25), de Geraldo de Barros, no Museu de Arte São Paulo; e a dos “19 Artistas” na Galeria Prestes Maia, que lançavam a semente do grupo concreto paulista, em 1950.

Figura 25 – Geraldo de Barros Fotoforma – 2069 – fotografia



Fonte: https://www.geraldodebarros.com/main/?page_id=714 (2012).

O ponto máximo desses acontecimentos foi a realização da I Bienal de São Paulo em 1951, quando a cidade experimentava uma nova efervescência cultural depois da 2.^a Guerra. A capital paulista transformou-se em um centro internacional das artes plásticas, contando com a participação de 21 países no evento.

Para a mostra foram trazidas 1800 obras, entre as quais trabalhos de alguns dos mais importantes artistas do século XX, como Pablo Picasso, Fernand Léger, Max Ernst, Henry Moore, Max Bill, Alexander Calder, ao lado de artistas brasileiros, como Cândido Portinari, Aldemir Martins, Di Cavalcanti, Vitor Brecheret, Danilo Di Prete, Osvaldo Goeldi.

Todos esses episódios deram ao meio artístico brasileiro a possibilidade de não só conhecer a produção internacional, mas também ampliar as suas ideias e obras, além do intercâmbio entre os artistas estrangeiros e os brasileiros, marcando definitivamente a entrada das novas tendências artísticas no Brasil, visto que os nossos artistas haviam iniciado manifestações de reação à moderna pintura brasileira (abstração-figurativa).

Sobretudo, com a permanência de Max Bill entre os brasileiros e após os seus cursos e seminários realizados no Instituto de Arte Contemporânea, do Museu de Arte de São Paulo, começava a formação de grupos estudos e trabalhos em torno de suas propostas artísticas, entre os quais se destacaram o Grupo Ruptura, em São Paulo, e o Grupo Frente, no Rio de Janeiro. Poderíamos afirmar que a criação desses grupos foi o momento fundante da arte contemporânea brasileira, uma vez que eles estudavam e discutiam a linguagem, a forma nas artes, não aquela discussão sobre a identidade na arte e na cultura brasileira, dos modernistas da Semana de 1922. E, segundo Fernando Cocchiarella (2002), com esses grupos concretistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, tivemos realmente a primeira experiência de vanguarda na arte brasileira.

Assim, em 1952, foi realizada uma exposição em São Paulo que marcou oficialmente o início do “movimento concretista” e do Grupo Ruptura. O grupo era liderado pelo crítico e artista Waldemar Cordeiro e foi criado pelo artista Anatol Wladyslaw. Ademais Lothar Charoux, Féjer, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar, Luiz Saciolotto propunham, em seu manifesto, a “renovação dos valores essenciais das artes visuais”, por meio das pesquisas geométricas, pelas proximidades entre o trabalho artístico e a produção industrial e pelo corte com certa tradição abstracionista anterior.

De acordo com Ferreira Gullar (1985), o grupo paulista praticava uma arte concreta definida como “o barroco da bidimensionalidade”, o que gerou divergências entre os dois grupos, de São Paulo e do Rio de Janeiro.

O Grupo Frente, do Rio de Janeiro, foi formado em torno do artista Ivan Serpa e de seus alunos no Museu de Arte Moderna e dos teóricos Mario Pedrosa e Ferreira Gullar. Em 1953, uma exposição coletiva realizada na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) marcava oficialmente a apresentação do grupo concretista carioca, que, além de Ivan Serpa, participaram os seguintes artistas: Aluisio Carvão, Abraham Palatnik, Carlos do Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson (Fig. 26).

Figura 26 – Participantes do Movimento Neoconcreto (Grupo Frente) RJ – 1956
Da esquerda para direita: Oliveira Bastos, Ferreira Gullar, Teresa Aragão, Bezerra, Mario Pedrosa, Lygia Clark, Vera Pedrosa, Ivan Serpa (atrás) Lea e Abraham Palatnik



Fonte: https://www.pitoresco.com/espelho/2005_01/neoconcreto/palatnik.htm (2012).

O Grupo Frente pregava a experimentação de todas as linguagens, ainda que no âmbito não figurativo geométrico, e, por influência de Calder, enfatizava o intuitivo e o ambiental, por considerar a arte como um “fato orgânico” (anexo 01). O grupo paulista centrava suas investigações no conceito da “pura visualidade da forma” e seu rigor, estruturada na racionalidade matemática (anexo 02), apoiava-se mais nas formulações de Max Bill.

Podemos observar, nesse momento, o ponto crucial e o motivo da dissidência do Concretismo pelo grupo carioca; porém, de acordo Ferreira Gullar,

[...] o movimento Neoconcreto não deve ser visto como uma dissidência do Concretismo e sim como uma tomada de consciência autônoma dos problemas da arte contemporânea. [...] No Rio, essas mesmas ideias sofreram uma inflexão, graças a seu principal defensor, Mario Pedrosa, partira delas para indagações originais acerca do fenômeno estético e que valorizavam, a par da arte geométrica construtiva, as manifestações artísticas das crianças e dos doentes mentais. Tal visão abrangente refletir-se-ia no trabalho dos artistas (1985, p. 3).

A posição do Grupo Frente de uma forte articulação entre arte e vida, com uma ênfase na intuição como requisito fundamental do trabalho artístico, foi uma das ideias que nortearam a década de 1960. De acordo com Frederico Morais,

Os anos 60 foram, assim, uma espécie de corredor alegre e debochado entre duas décadas sisudas e sérias: construção (ordem) e conceito (arte como ideia). [...] os anos 70 foram uma alcinha reflexiva entre dois momentos prazerosos: tropicalismo e geração 80 (1993, p. 7).

Dentro desse novo universo artístico, um dos movimentos que se destacaram e aprofundaram sua relação entre a arte e a tecnologia foi o da arte cinética. As pesquisas no campo cinético remontavam ao tempo da Bauhaus, mas foi com Victor Vassarely que essas formas ganharam conotações artísticas e se uniram a outras áreas do saber para se concretizarem.

Para que possamos ter uma visão dessas transformações, a seguir trataremos de esboçar, a nosso ver, um dos caminhos trilhados pelas artes visuais, o que pode fornecer-nos mais subsídios para o entendimento tanto das relações entre a arte, a ciência e a tecnologia quanto das obras de Abraham Palatnik – a arte cinética.

3.1 VIVACISSIOMO: ARTE CINÉTICA

No decorrer do século XX, houve várias transformações no universo artístico, tanto na visualidade quanto nos procedimentos e técnicas das criações artísticas, visto que artistas que estavam envolvidos nesses processos passaram a procurar novas propostas visuais.

Dessas inquietações surgiram várias discussões, propostas de trabalhos em grupos e individuais, como é caso de Abraham Palatnik, que desenvolveu sua pesquisa sozinho e chegou à arte cinética, sem saber, naquele momento, que tipo de

arte era aquela que estava fazendo. Essa arte uniu suas duas formações, técnica e artística, e foi um dos primeiros indícios de uma arte que conciliava ciência e tecnologia no Brasil. Suas propostas expressavam as mudanças de pensamentos que vinham ocorrendo no mundo estético e principalmente no espírito do século XX.

3.1.1 Histórico

Originalmente o termo “cinético” significa algo que tenha movimento e é utilizado nos mais variados campos científicos, tais como física, química, biologia e filosofia. Alguns dicionários definem cinética como o ramo da física que trata da ação das forças na mudança de movimento dos corpos. A palavra tem origem no grego *kinétós*, que significa móvel ou o que pode ser movido. Portanto, a arte cinética é a arte do movimento.

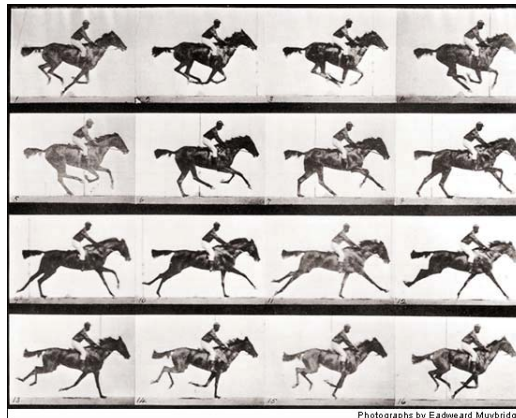
Para Frank Popper (1968), a origem da arte cinética estaria ligada a uma noção de progresso existente na dinâmica da física e nos cálculos matemáticos, considerados como teorias científicas. Ele acreditava que o que permaneceu inicialmente nas manifestações artísticas foram os movimentos dos fenômenos naturais. O desenvolvimento de uma estética da água, utilizada nas fontes romanas e, ainda hoje, nos repuxos de praças públicas, seria um dos caminhos da arte cinética integrada no urbanismo e na arquitetura.

Assim como os fenômenos conectados com a luz, o vento, o ar, a gravidade, a ausência de peso, o fogo e a fumaça influenciaram certo grupo de artistas da arte cinética, outro grupo estaria ligado aos movimentos tecnológicos gerados por rodas, motores de carro e de barcos, relógios e câmeras.

Modernamente nas artes visuais o termo “cinético” foi empregado pela primeira vez no Construtivismo russo, por volta de 1920. Nele encontramos a utilização de “cinético” referindo-se às artes plásticas, com o objetivo de dar movimento real à obra. Porém, a ideia da representação do movimento em obras de artes estáticas era sugerida desde a pré-história nas pinturas rupestres, nas artes gregas, nas pinturas renascentistas.

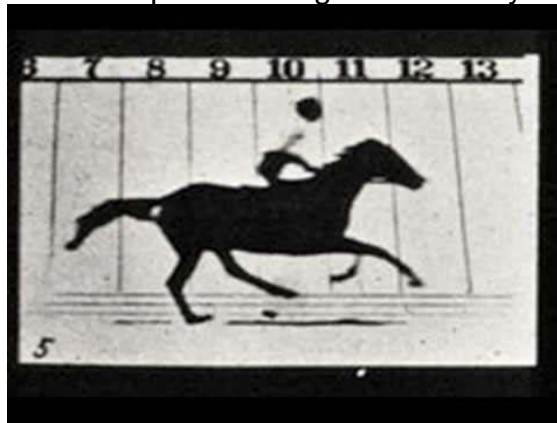
Aliás, uma discussão que atravessou todo o século XIX, feita tanto pelos pintores como pelos cientistas, era sobre os movimentos dos cavalos nas corridas: se todas as patas ficavam “suspensas no ar” ou não. Foi solucionada somente com a utilização das fotografias, quando Eadweard Muybridge, em 1877, fez uma série de instantâneos de um cavalo em trote e no galope (Fig. 27), nos quais aparecem todas as patas do animal no ar, colocando um fim à polêmica (Vídeo 04).

Figura 27 Sequência fotográfica de Muybridge



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge (2012).

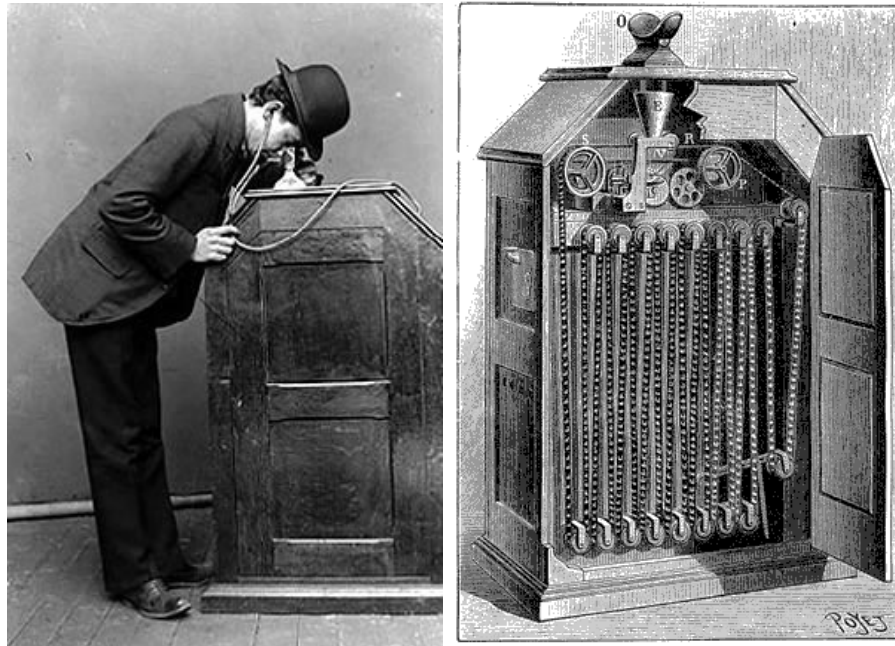
Vídeo 04 Sequência fotográfica de Muybridge



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=FYKZif900xs> (2012).

Suas pesquisas sobre o movimento em fotografia culminaram com diversos trabalhos sobre aparelhos óticos, como o “kinetoscope” de Thomas Alva Edson (Fig. 28), em 1892, até chegar à criação do Aparelho Cinematográfico em 1895, dos irmãos Lumière. Por meio dele, era possível ter a ilusão de que o movimento podia ser visto em sequência (Vídeo 05), ao mesmo tempo que possibilitava ver as imagens em movimento através de projeções.

Figura 28 – Aparelho “Kinetoscope” de Thomas Alva Edson: à esquerda com fones para ouvir o som; à direita, o interior



Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Kinetoscope> (2012).

Vídeo 05 – Visualização do funcionamento de um Kinotoscope de Edson



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=SRIjUYh3Mes> (2012).

Essa nova modalidade de arte suscitou grande entusiasmo na classe artística do final do século XIX e no início do século XX, principalmente dos artistas das vanguardas que puderam perceber claramente na nova máquina o que eles

apregoavam sobre a relação da visão e a velocidade, que, pela persistência da imagem na retina, os objetos em movimentos se multiplicavam, deformavam-se em sequência, como vibrações precipitadas no espaço que percorrem.

A fotografia e o cinema traziam uma nova relação do olhar, direta e indiretamente, subvertendo a trajetória das artes visuais. Podemos ressaltar que, já em 1912, Duchamp, Man Ray, Tatlin, os irmãos Pevsner (Gabo e Antoine) tinham uma preocupação de criar obras que interagissem com o espaço por meio de motores, superando, desse modo, a representação naturalista e estática na arte.

Duchamp tinha muito interesse pelo movimento, não apenas como extensão dinâmica da pintura, mas também como mecanismo de rotação mecânica, quando iniciou, em 1920, a construção das “Placas Rotativas” (Fig. 29). Eram cinco placas pintadas girando em torno de um eixo metálico, as quais dependiam de um motor elétrico, para que tivessem movimento como uma espiral, dando uma impressão de que eram tridimensionais (Vídeo 06).

Figura 29 – Marcel Duchamp Rotary Demisphere (Precision Optics) – 1925 – Técnica: Papier-mâché pintado, disco de cobre forrado com veludo, cúpula de acrílico, motor polia e suporte de metal – Dimensões: 148,6 cm x 64,2 cm x 60,9 cm – Doação a Fundação MoMA pelos Senhores William Sisler e Edward James



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81432> (2012).

Vídeo 06 – Duchamp Rotary Demisphere (1925)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=67Vbral4UX0> (2012).

Esses trabalhos de Duchamp tiveram um papel importante nas experimentações feitas no cinema, e uma de suas preocupações no experimento era descobrir como eram os efeitos do movimento sobre a percepção humana, como se pode constatar no filme Animic-cinéma (Vídeo 07) produzido por ele em 1926. O filme é uma animação de sete minutos com dez imagens em espiral alternando nove frases (trocadilhos) em francês de Rose Sélavy (alter ego de Duchamp).

Vídeo 07 – Animic-cinéma



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=upvYAAh8RuU> (2012).

Tatlin criou o projeto do Monumento à 3.^a Internacional, feito em madeira e metal (Fig. 30), em que foram criados três movimentos diferentes relacionados aos movimentos de Rotação e Translação da Terra.

Figura 30 – Maquete do Monumento à 3.^a Internacional – 1920 – Vladimir Tatlin



Fonte: https://www.ensinoarteredeav.org.br/matApoio/linhaDoTempo/linhaDoTempo_016.htm (2012).

Na parte exterior, poderia visualizar o movimento de Translação, ou seja, o deslocamento da Terra ao redor do sol, que resulta em um ano, 365 dias e 6 horas; na segunda peça, os meses (30 dias), na terceira, um dia (24 horas), o movimento de Rotação, segundo o qual a Terra gira em torno de si mesma num eixo imaginário (Vídeo 08).

Vídeo 08 – Monumento à 3.^a Internacional – Vladimir Tatlin



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=dIWdEJiv0TI> (2012).

Verificamos que o Construtivismo russo, ainda nas primeiras décadas do século XX, se destacava tanto pelas pesquisas sobre o movimento real nas artes quanto pelo Manifesto Realista (anexo 03), redigido pelos irmãos Gabo e Pevsner, em que afirmavam o valor formal da vanguarda russa e as bases de suas propostas artísticas, nas quais a grande preocupação com a forma, o espaço e o tempo eram questões primordiais:

Nenhum novo sistema artístico tolerará a pressão de uma crescente cultura nova até que os alicerces mesmos da Arte sejam construídos sobre as leis reais da Vida. Até que todos os artistas digam conosco... Tudo é ficção... só a vida e suas leis são autênticas, e na vida só o atuante é belo e sábio e forte e certo, pois a vida não conhece a beleza como uma medida estética... a existência eficaz é a mais elevada beleza [...]. Dizemos... O espaço e o tempo renasceram para nós hoje. O espaço e o tempo são as únicas formas sobre as quais a vida é construída e, portanto, também a arte deve ser construída [...]. A realização de nossas percepções do mundo, nas formas do espaço e do tempo, é o único objetivo de nossa arte pictórica e plástica. Nelas não medimos nossas obras com o metro da beleza, nem pesamos em quilos de ternura e sentimentos [...]. Renunciamos à ilusão milenar da arte que sustenta serem os ritmos estáticos os únicos elementos das artes plásticas. Afirmamos nessas artes um novo elemento, os ritmos cinéticos, como as formas básicas de nossa percepção do tempo real (GABO; PEVSNER apud CHIPPI, 1996, p. 330-331)

Eram propostas bastante arrojadas para a época, tanto assim que o movimento construtivista foi disperso pela política russa devido à crescente oposição

dos dirigentes soviéticos à estética construtivista. Como se previsse e rejeitasse de antemão a arte subjetiva, introvertida e improvisada que estava por vir, Gabo exigiu dos construtivistas consciência e precisão, e escreveu:

A escola de arte construtiva é conhecida por ser o primeiro movimento artístico a declarar a aceitação da era científica, e de seu espírito, como base para suas percepções do mundo exterior e interior à vida humana. Trata-se da primeira ideologia, no século, a rejeitar a crença de que apenas a personalidade, o capricho e o humor do indivíduo artista devem servir de valor e guia de uma criação artística. Trata-se também da primeira manifestação na arte de uma atitude totalmente nova com relação à tarefa de busca do artista. Aceitou o fato de que aquilo que percebemos como os nossos cinco sentidos não é o único aspecto da vida e da natureza a ser enaltecido; de que a vida e a natureza escondem umas infinitas variedades de forças, profundidades e aspectos nunca vistos e só levemente sentidos que não em menos, e sim mais importância, para serem expressos e mais concretamente sentidos, através de algum tipo de imagem transmitida não somente à nossa razão, mas às nossas percepções diárias imediatas e sentimentos da vida e da natureza. A ideologia construtiva exige a mais alta exatidão de meios de expressão de todos os campos da criação humana – considera que, quer em pensamento, quer em sentimento, uma comunicação imprecisa não é comunicação alguma (GABO apud RICKEY, 2002, p. 50).

Desse modo, o Construtivismo desaparece na condição de movimento organizado, porém reaparece na Alemanha, em Londres, nos Estados Unidos, na Argentina e no Brasil, com a denominação de “arte concreta”, seguindo os princípios propostos pelos irmãos Gabo e Pevsner. A “arte concreta” reuniu as mais expressivas tendências das artes daquele período, como as experiências do grupo holandês De Stijl (O Estilo), liderado por Mondrian e Van Doesburg¹² (anexos 04 e 05); os ideários do construtivismo de Gabo e Pevsner e o suprematismo de Malevich (anexo 07), que se fundiram na Bauhaus de Gropius (anexo 08). As ideias da escola alemã, a qual chegou aos Estados Unidos, foram resumidas por Alfred Barr, do MoMA, de Nova York:

[...] em estética, a escola preencheu a lacuna entre o artista e o sistema industrial... rompendo a hierarquia que separava as ‘belas-artes das artes ‘aplicada’; em pedagogia, estabeleceu a diferença entre o que pode ser ensinado (técnica) e o que não pode (invenção criativa), tendo reunido mais artistas de talento do que nenhuma outra escola de arte de nosso tempo o fizera; em arte, desenvolveu uma forma de beleza nova e moderna” (BARR apud RICKEY, 2002, p. 67).

Com todas essas informações que apuramos sobre o Construtivismo e a Bauhaus, podemos estabelecer as suas relações com o nascimento da arte cinética, que, por meio das suas pesquisas interdisciplinares da utilização de materiais não

¹² Anexo 06 cópia da capa da Revista Art Concret n.º 1 – 1930, em que foi publicado o Manifesto Concreto de Theo Van Doesburg.

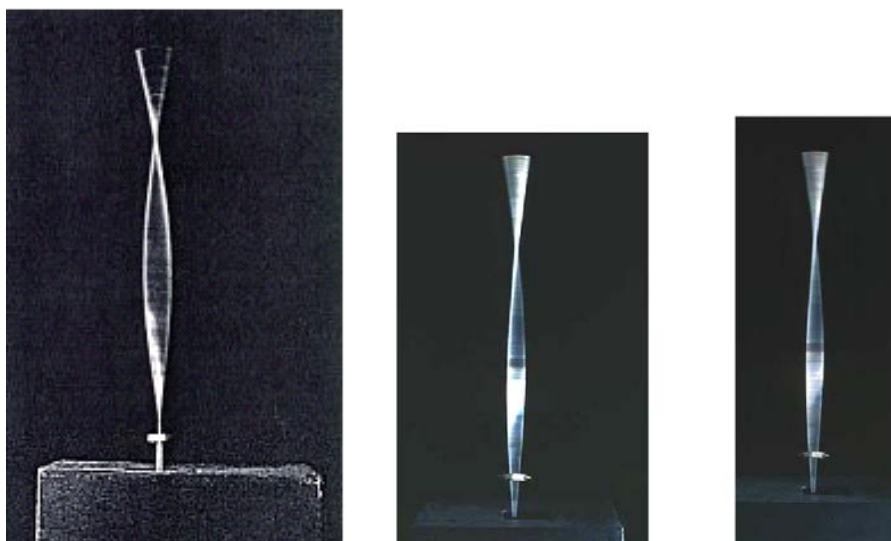
convencionais em artes, nos deixa perceber também as suas ligações com as artes tecnológicas.

Gabo, que buscava na arte cinética uma forma básica para nossa percepção do tempo real, executou apenas três trabalhos cinéticos: a “Construção cinética n.º 1”, que pretendia demonstrar a seus alunos da escola de Moscou que uma única linha poderia, através do movimento, tornar-se volume. Seguem-se outros trabalhos:

[...] o ‘Projeto para uma construção cinética’, de Gabo, é uma anotação para uma estrutura que combina diferentes deslocamentos, indicados flechas e linha pontilhadas, para estabelecer a coreografia [...] dos vários movimentos. “Torção” é o projeto de uma fonte que se move por meio de jatos de água, que correspondem às cordas nas outras construções (GABO apud RICKEY, 2002, p. 189).

Naum Gabo queria demonstrar, com seu trabalho pioneiro em 1920, que a linha vibratória era apenas um exemplo do que era possível ser feito com apenas um elemento. A “Construção cinética n.º 1” (Fig. 31) era feita de um fio de aço anexo a uma base conectada a um motor elétrico que produzia uma vibração rítmica. Nele, Gabo queria explorar o intervalo de vibrações, que, para ele, produzia os efeitos espaciais na obra. A rotação do fio de aço tinha uma constância e, quando a velocidade aumentava, tinha-se a ilusão de volume pela vibração do fio.

Figura 31 – Naum Gabo – Construção Cinética n.º1



Fonte: <https://pt.scribd.com/doc/111682406/Arte-Cinetica> (2012).

As teorias e as experiências de Gabo sobre a escultura cinética foram vistas de outra forma por Lazlo Moholy-Nagy, que defendia, com Alfred Kremený, o sistema dinâmico construtivo das formas, porque, para os dois, o Construtivismo representava “dinâmica construtiva” de sistema de força. De acordo com George Rickey, eles propunham que

[...] deveriam trocar os princípios estáticos da arte clássica pelo princípio da dinâmica da arte universal. [...] Porém, Gabo, naquela época, não foi além desse ponto: compreendeu que, com a tecnologia alcançada, as máquinas necessárias para a realização dos movimentos seriam desajeitadas que obscureciam o movimento propriamente dito. A proposta prática era usar a dinâmica da construção, baseada na relação das forças, acoplada à construção do tipo tradicional, que envolve a relação entre a forma e o material (2002, p. 191).

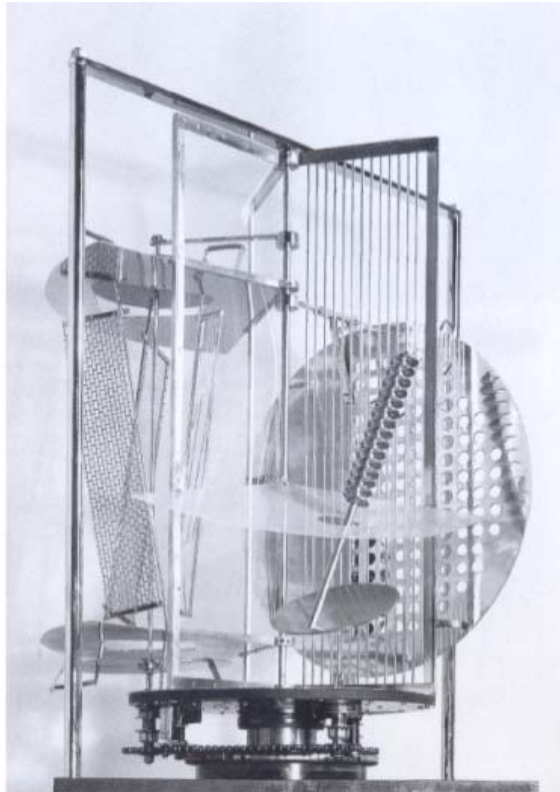
Assim, quando Moholy-Nagy foi para Chicago, em 1930, já como integrante do corpo docente da Bauhaus, fundou uma escola de artes em Chicago, cuja prioridade era a pesquisa visual, porém voltada para o desenho industrial, atendendo à demanda das novas indústrias que desejavam que seus produtos tivessem embalagens atrativas. Assim, essas empresas contratavam artistas que realizavam um verdadeiro *styling* nesses produtos e em suas embalagens.

Junto com as atividades de docente e de diretor da escola, Moholy-Nagy trabalhava com grupos de teatro. Inicialmente realizava a programação visual dos cartazes e, em seguida, fazia as cenografias teatrais. Em função dessas atividades teatrais, iniciou pesquisas práticas no campo da imagem, da luz, do espaço e do movimento, “da imagem em movimento: dela passou para a fotografia e o cinema, aproximando-se assim de dois dos mais significativos expoentes do Dadaísmo, Richter e Man Ray” (ARGAN, 1992, p. 516).

Seus estudos sobre a imagem levaram-no à análise minuciosa da luz por considerar que não existe visão sem luz. “Toda arte reflete a luz; é através de sua iluminação, que vemos e contemplamos arte” (RICKEY, 2002, p. 206). Assim, faz suas pesquisas da análise de imagem como fenômeno luminoso, portanto luz, que é movimento; para ele, a imagem tem dois componentes principais: luz e movimento. Para concretizar essas pesquisas, ele utiliza diversos materiais modernos para a época, tais como papel sensibilizado pela fotografia, o vidro, o *plexiglass* (acrílico), o metal etc.

Um exemplo de pesquisador com sua criatividade pode ser visto em sua obra “Modulador Light machine” (1929-1930), que era essencialmente uma escultura em movimento (Fig. 32). Era feita de metal polido com luzes refletidas e montadas numa base circular com três células espaciais que permitiam um movimento complexo. A primeira célula era constituída de placas de metal em forma retangular, que se movimentavam de forma irregular; a segunda era um disco de metal perfurado, que se movia no sentido vertical para cima e para baixo, levantando uma pequena bola preta; e a terceira era uma espiral de vidro que, ao ser girado, produzia um volume cônico virtual. A construção era montada com 130 lâmpadas coloridas, conectadas e controladas por uma argola. O resultado era um espetáculo complexo de luzes em movimento, do qual só temos apenas relatos e descrições da obra.

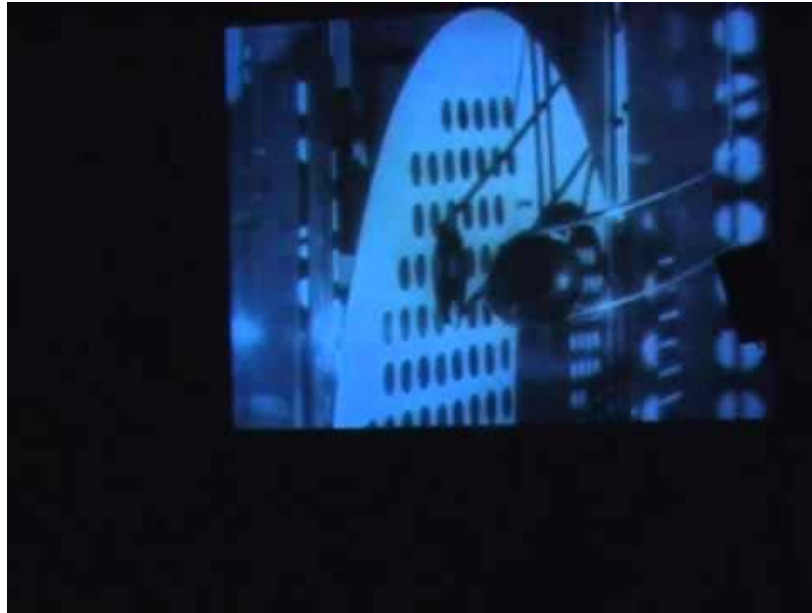
Figura 32 – Lazlo Moholy-Nagy Modulador Ligth Machine



Fonte: <https://pt.scribd.com/doc/111682406/Arte-Cinetica> (2012).

Porém, em 2007, foi realizada uma exposição no Museu Bauhaus de Berlin em homenagem a Moholy-Nagy, na qual foi apresentado um vídeo (registro da época, vídeo 09), uma reprodução da obra em movimento e uma performance com músicos sob a direção de Lucio Capece, o que pode ser visualizado abaixo.

Video 09 – Moholy-Nagy Modulador Ligth Machine



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=SgyckI7RN-c> (2012).

Essa obra de Moholy-Nagy foi um marco nas pesquisas, tanto para as artes após a 2.^a Guerra Mundial quanto para a arte cinética, porque, a partir dela, os artistas passaram a pensar e estruturar as suas obras.

De acordo com Argan, “Moholy-Nagy, embora tenha falecido em 1946, deve ser considerado como o fundador da pesquisa visual-cinética e da chamada Op-Art, que vão desenvolver-se na Europa e nos Estados Unidos, por volta de 1960” (1992, p. 519). Tanto é assim, que suas pesquisas foram prolongadas e desenvolvidas também no plano teórico por Max Bill (anexo 09), chegando inclusive à Argentina, com o Grupo Madi liderado por Tomás Maldonado (Fig. 33), e ao Uruguai, à Venezuela e ao Brasil, por intermédio de Abraham Palatnik.

Figura 33 – Max Bill e Tomás Maldonado em Ulm, 1958



Fonte: <https://tipografos.net/design/bill.html> (2012).

Pela diversidade das obras cinéticas, o historiador e crítico de arte Frank Popper (1968, p. 61-62) fez um estudo diferenciado sobre o movimento, que nos permite notar as suas variações simultaneamente e observar ligações rizomáticas com outros movimentos. Ele dividiu a arte cinética nas seguintes categorias:

- Obras que sugeriam a interação perceptiva visual com o espectador. São obras que ficam entre o móvel e o estático, as quais mostram uma vibração óptica que só pode ser percebida com a apreciação e a percepção do espectador; por isso, muitas vezes estão filiadas à Op Art.
- Obras que tinham como proposta a interação espacial. São aquelas obras em que o movimento se realiza através da mecânica, manipulação do espectador, dos fenômenos naturais, tais como a água, o vento etc.
- Obras que buscavam a interação interdisciplinar da arte com a ciência e a tecnologia. Os primeiros momentos dessas intervenções acontecem por volta de 1967. De acordo com Frank Popper, os artistas “Não estavam ainda conscientes do modo pelo qual a tecnologia entraria imperativamente em todas as relações da vida cotidiana. Eles se preocupavam, em primeiro lugar, com mudanças no interior da esfera artística” (PARENTE, 1996, p. 201). Essas obras são mescladas com recursos encontrados em outras disciplinas, como na ciência física e/ou na engenharia.

3.1.2 Presto: alguns artistas cinéticos e obras

Selecionamos, nesta seção, alguns artistas que produzem obras cinéticas desde seu nascimento, década de 1950, tais como Julio Le Parc, Carlos Cruz-Diez e Yaacov Agam, que ainda pesquisam e continuam trabalhando com as artes cinéticas, e artista como Anthony Howe, nova geração, que atualiza essa produção por intermédio da computação, mas, a nosso ver, mantém uma relação muito próxima com a produção de Abraham Palatnik.

Da primeira vertente de arte cinética que utiliza a interação perceptiva visual para criar a ilusão de movimento fazem parte os artistas Victor Vasarely, Yaacov

Agam, Julio Le Parc, Jesus Raphael Soto, Bruno Munari, Umberto Eco e Enzo Mari, do Grupo de Pesquisas em Artes Visuais (Le Group Recherche d'Art Visuel – GRAV), de Paris, e a Nova Tendência, que, além da utilização da interação perceptiva, realizam trabalhos com uma linguagem plástica baseada na manipulação, portanto transformativa.

Essas obras que, na época (1950-1960), foram denominadas objetos ópticos transformáveis e manipuláveis eram executadas principalmente pelos artistas Victor Vassarely (húngaro), Yaacov Agam (israelita), Julio Le Parc (argentino), Carlos Cruz-Diez (venezuelano), e pela artista brasileira Lygia Clark.

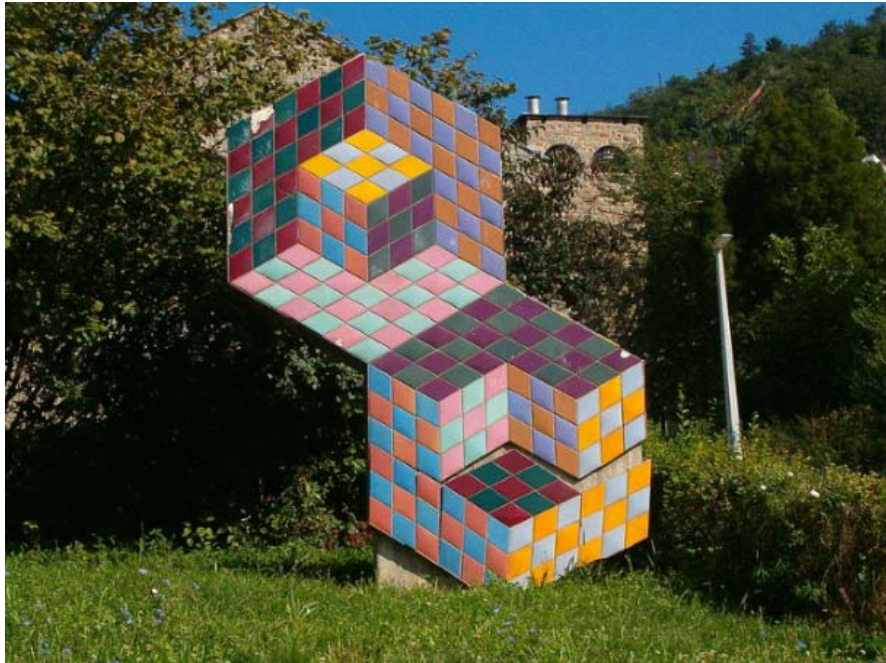
Victor Vassarely (1908-1997) foi o pioneiro na arte óptica (Fig. 34), ao aplicar os seus estudos à problemática de espaço e movimento que gradualmente evolui nas suas *plastique cinématique*, ou cinética, como ele mesmo descreverá posteriormente. Para Vasarely, a noção de movimento está invariavelmente ligada à noção de ilusão espacial (Fig. 35). É da união desses dois elementos que nasce a sua estética.

Figura 34 – Victor Vassarely em frente de um dos seus trabalhos



Fonte: <https://www.tvsinopse.kinghost.net/art/v/vasarely.htm> (2012).

Figura 35 – Victor Vassarely – obra no exterior de um museu em Pécs, Hungria



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Vasarely (2012).

Yaacov Agam (1928) iniciou sua pesquisa entre 1953 e 1954, que ele denominava de estruturas transformáveis (equivalentes a pinturas e relevos) e objetos transformáveis – equivalentes à escultura – (Fig. 36). Contudo, definia o centro de sua prática pelo caminho que o espectador percorria, ao experimentar sua obra (Fig. 37). Num depoimento para revista *Art and Culture*, em junho de 2012, Agam enfatiza três fatores fundamentais de sua pesquisa:

I should like to emphasize three important factors which I regard as basic to all my research and to my whole work: the fact of having been raised on the soil of Israel, a soil rich in traditions... which have all to be recreated in a new way in order to find their place in modern life; the fact of being the son of a rabbi, who has tried all his life to dissociate the spirit from physical matter; the fact of having become acquainted with the Kabbala and pursuing a quest for inner truth.¹³

¹³ Tradução nossa: "Gostaria de enfatizar três fatores importantes que considero fundamentais para todas as minhas pesquisas e todo o meu trabalho: o fato de ter sido criado no solo de Israel, um solo rico em tradições... que tenham que ser recriadas em um novo caminho a fim de encontrar o seu lugar na vida moderna; o fato de ser filho de um rabino, que tentou toda a sua vida dissociar o espírito da matéria física; o fato de ter se familiarizado com a Cabala e perseguir uma busca da verdade interior." Disponível em:

<Disponível em: <https://www.algemeiner.com/2012/06/26/israeli-artist-yaacov-agams-work-joins-picasso-and-matisse-in-france/#> Acesso em: 12.mar.2014.

Figura 36 – Yaacov Agam Double Metamorphosis Centre Pompidou, Paris



Fonte: <https://www.algemeiner.com/2012/06/26/israeli-artist-yaacov-agams-work-joins-picasso-and-matisse-in-france/> (2012).

Figura 37 – "Fonte Fogo e Água ou Fonte de Agam" de 1986 é uma obra cinética pública de Yaacov Agam, localizada na Praça Dizengoff centro de Tel-Aviv



Fonte: <https://embassies.gov.il/sao-paulo/NewsAndEvents/Pages/A-BELEZA-DA-ARTE-EM-TEL-AVIV.aspx> (2012).

Julio Le Parc (1928), artista argentino de Mendoza, vive e produz em Paris. Apesar de seu papel fundamental na história da arte cinética, as telas, esculturas e

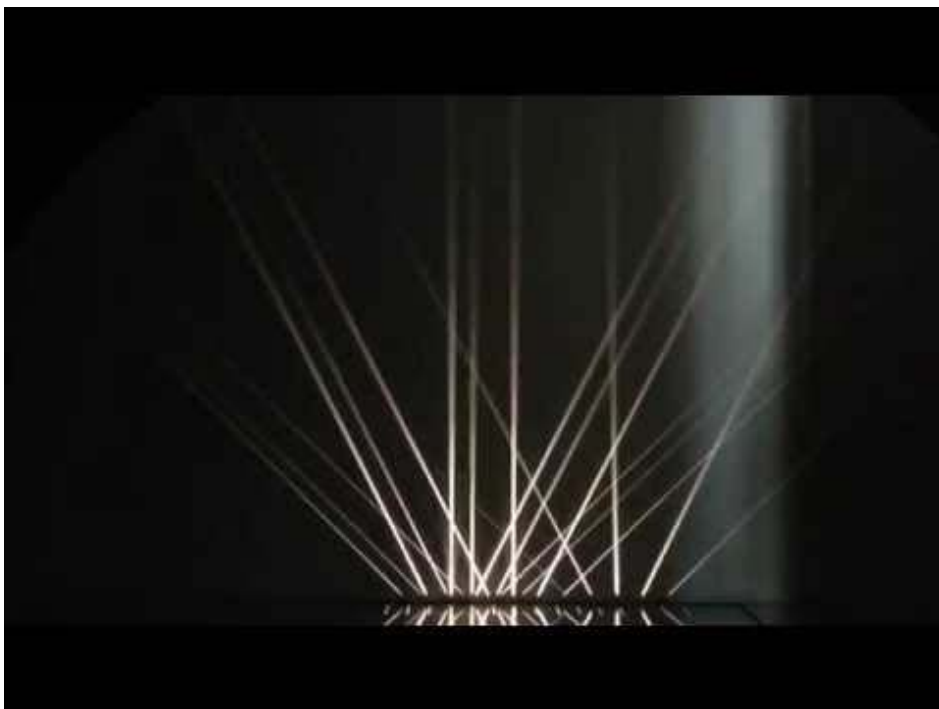
instalações de Julio Le Parc incluem questões relativas aos limites da pintura, por meio de procedimentos mais próximos da tradição pictórica, tais como a acrílica sobre tela, tanto de *assemblages* quanto de aparatos de acrílico (Fig. 38), metal, espelhos, luzes (Vídeo 09) e outros, para os cinéticos.

Figura 38 – Julio Le Parc -Sphere Bleu – acrílico – instalação – Exposição Galeria Nara Roesler novembro/2013



Fonte: Da autora (2013).

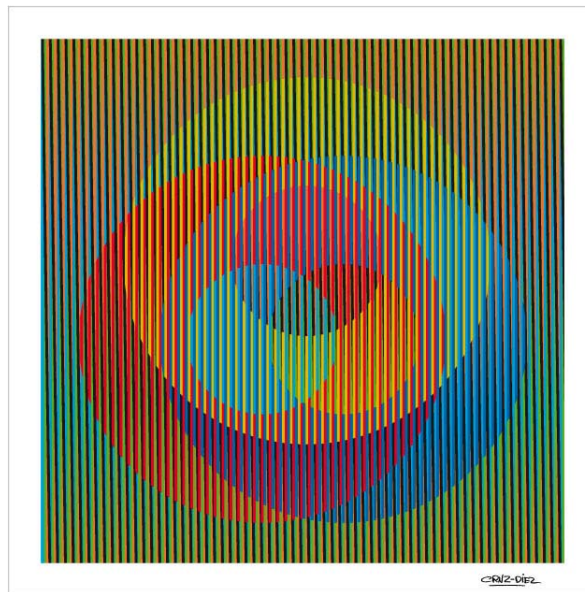
Vídeo 10 – Julio Le Parc – Exposição na Serpentine Sackler Gallery, Londres – Nov/2014



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=TRJ79EXAj20> (2014).

Carlos Cruz-Diez (1923) é um artista cinético que nasceu em Caracas, Venezuela, entre 1957 e 1960. Foi professor e diretor da Escola de Belas Artes e atuou como *designer* gráfico para as publicações do Ministério da Educação de Caracas. Em seu Estúdio de Artes Visuais, fazia pesquisa sobre o papel da cor na arte cinética (Fig. 39 e 40).

Figura 39 – Carlos Cruz Diez Fisiocromias final da década de 1950. Foto da exposição do autor na Pinacoteca de São Paulo 2012



Fonte: Da autora (2012).

Figura 40 – Carlos Cruz Diez Fisiocromia Boricua (1,50 m x 9,75 m) – Jardim Botânico da Universidade de Puerto Rico



Fonte: <https://www.cruz-diez.com/es/work/psychromie/1990-1999/fisicromia-boricua/> (2012).

Lygia Clark (1920-1988) nasceu em Belo Horizonte, em 1920. Iniciou seus estudos artísticos em 1947, no Rio de Janeiro, sob a orientação de Roberto Burle Max e Zélia Salgado. Em 1950, viajou para Paris onde estuda com Arpad Szènes, Dobrinsky e Fernand Léger. Nesse período, a artista dedica-se à realização de estudo e óleos, tendo escadas e desenhos de seus filhos como tema. Após sua primeira exposição individual no Institut Endoplastique, em Paris, em 1952, ela retorna ao Brasil e expõe no Ministério da Educação e Cultura. Lygia Clark é uma das fundadoras do Grupo Frente em 1954. Dedicase ao estudo do espaço e da materialidade e do ritmo, une-se a Décio Vieira, Rubem Ludolf, Abraham Palatnik, João José da Costa, entre outros, e apresenta as suas "Superfícies Moduladas" (1955-57) e "Planos em Superfície Moduladas" (1957-1958). A partir de 1960, inicia um grupo de esculturas de metal cujas formas podem ser infinitamente modificadas. As obras desta série são estruturas curvas planas que se dobram em formas diferentes ao longo de um eixo, como o Relógio do Sol (Fig. 41 e 42).

Figura 41 – Obra da série Bichos – Relógio do Sol, 1960 – alumínio anodizado, 50 cm x 50 cm



Fonte: <https://www.nemirovsky.org.br/v2/index.php/lygia-clark-02?start=1> (2012).

Figura 42 – Outro ângulo



Fonte: <https://www.nemirovsky.org.br/v2/index.php/lygia-clark-02?start=1> (2012)

A segunda categoria cinética de obras que interagem com o espaço por meio da relação mecânica, de máquinas e fenômenos naturais foi desenvolvida e pesquisada por artistas, tais como: Archipenko, Duchamp, os irmãos Gabo e Pevsner, Moholy-Nagy, Man Ray, Calder, Tatlin, Rodchenko, Julio Le Parc, Jean Tinguely e Nicolas Shöeffer. Algumas dessas pesquisas tiveram direções distintas: umas buscaram soluções pelo meio mecânico; outras, mediante a intervenção humana; algumas, por meio de máquinas; e outras, pelos fenômenos naturais (o vento, o calor, a ausência de peso, o movimento da água, a luz e a gravidade).

Alexander Calder (1898-1976) nasceu na Pensilvânia, filho de pais artistas: seu pai era escultor e sua mãe pintora. Ele se formou em Engenharia em 1919 pelo Stevens Institute of Technology. Executou vários trabalhos como engenheiro hidráulico, engenheiro de automóveis e cronometrista em campo de exploração de madeira.

Em 1923, mudou-se para New York e matriculou-se na Art Students League. Em New York, trabalhou como pintor e desenhista, este último trabalho na National Police Gazette abriu-lhe as portas para sua carreira artística. O editor da revista o enviara para Ringling Brothers e Barnum & Bailey para esboçar cenas circenses no Ringling Brothers Circus, durante duas semanas.

O contato com o circo despertou seu interesse artístico durante muito tempo, o que posteriormente o fez criar o Cirque Calder em Paris, em 1926. O Cirque Calder (Vídeo 11) consistia em miniaturas de artistas, objetos circenses e animais, feitos com arames, madeira, couro, tecido, entre outros materiais que ele observara no Ringling Brothers Circus. A sua primeira apresentação foi para um grupo de amigos e colegas, para posteriormente apresentar em Paris e em New York, fazendo performance do Cirque Calder por quase 40 anos.

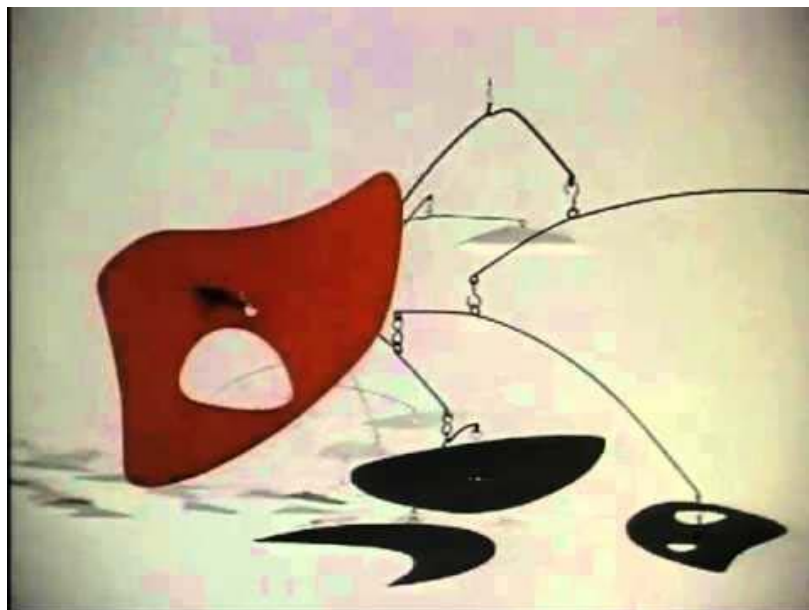
Video 11 – Documentário Alexander Calder performs to Circus Calder – Whitney Museum American of Art – NY



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=t6jwnu8lzy0> (2012).

A partir desse trabalho com o Cirque Calder, o escultor executou várias outras esculturas com fios e arames. Em 1928, Calder fez sua primeira exposição na Weyhe Gallery, em New York (Vídeo 12), depois disso foi uma exposição atrás da outra, em Paris, Berlim e no Brasil.

Vídeo 12 – Alexander Calder documentário



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fI5PRaTSMUI> (2012).

O artista esteve três vezes no Brasil e era apaixonado pelo samba. Adaptou os passos de nosso ritmo aos seus trabalhos, daí surgindo os "samba rattles". Morou no Rio, no bairro de Botafogo e fez inúmeros amigos, entre os quais Abraham Palatnik, o crítico de arte Mário Pedrosa, que escreveu algumas críticas sobre suas obras. Calder foi um artista da forma e do equilíbrio, que aliou arte e técnica. Com suas lâminas de metal e arame, criou "esculturas em movimentos, os móveis".

Figuras 43 e 44 – Móviles de Alexander Calder



Fonte: <http://www.calder.org> (2012).

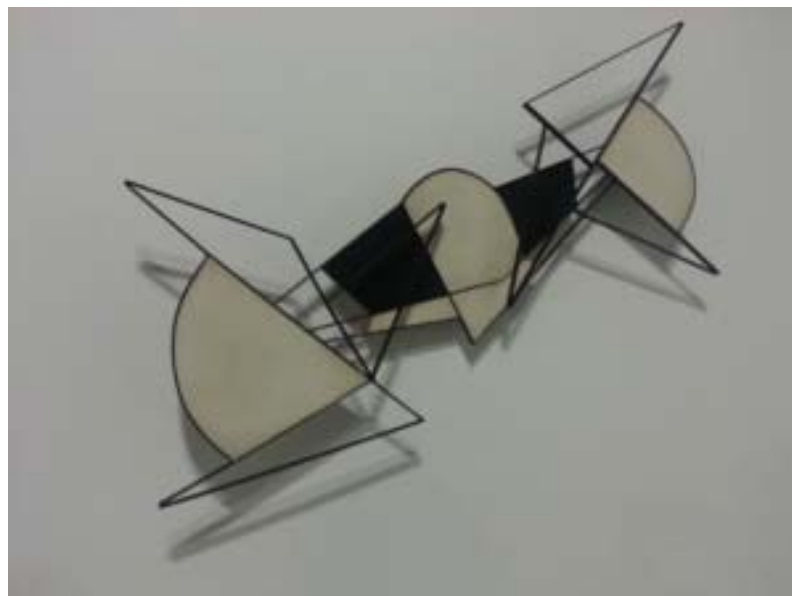
Os móveis de Calder eram produzidos de duas maneiras: em suportes ou suspensos. Os feitos em suportes eram sempre de várias formas, de tamanhos diferentes e construídos com pedaços de metal (Fig. 43); os suspensos eram feitos de gargalo de garrafas de vidro, fragmentos de vidros brilhantes, coloridos e pequenos objetos de madeira (Fig. 44). Com seu jeito lúdico de usar as formas e os materiais, Calder deu início a sua linha de pesquisa cinética, que nos faz lembrar os Objetos Cinéticos de Palatnik. Todavia, a dinâmica dos cinéticos é diferente, pois neles os movimentos são programados – tempo, trajetória e velocidade –, todos são elementos disciplinados; já nos móveis, os movimentos aleatórios e dependem do vento ou da manipulação direta do espectador. Porém, Calder teve diversos seguidores, entre os quais Bruno Munari (Fig. 45) e Pol Bury (Fig. 46), com novas pesquisas.

Figura 45 – Bruno Munari – "Máquina Inútil" – 1945



Fonte: <https://www.dcult.it/dynamo-non-tutto-brilla-alla-mostra-sulla-luce-e-il-movimento-fino-al-22-luglio-alla-ville-lumiere/> (2013).

Figura 46 – Pol Bury, Móbile Planos, 1953-1955. Tempera e madeira metal pintado sobre placas



Fonte: <https://www.dcult.it/dynamo-non-tutto-brilla-alla-mostra-sulla-luce-e-il-movimento-fino-al-22-luglio-alla-ville-lumiere/> (2013).

Vale ressaltar que as atividades da arte cinética exigiam de seus artistas pesquisas em outras áreas do saber, como a matemática e a física. Notamos também que eles utilizavam termos como força, dinâmica, massa, luz, normalmente usados na física.

Essa relação interdisciplinar foi acentuada após a realização da primeira exposição de arte cinética em 1955, na Galeria de Denise René, de Paris, com o nome de “Le Mouvement”, devido à profusão técnica que era abundante, pois reuniu trabalhos de Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jean Tinguely, Jesus Soto, Vassarely, Yves Klein, Nicholas Schöeffer, entre outros.

Nessa exposição, Victor Vassarely escreveu o Manifesto Amarelo expressando a noção de “cinética visual” (“cinética plástica”), por meio da qual ele resumia a pesquisa de pioneiros construtivistas e Bauhaus: movimento não depende de composição nem de um tema específico, mas da apreensão do ato de olhar, o qual é por ele mesmo considerado como o único criador.

Todos os tipos de mecanismos movidos a motor, vários tipos de alavancas, acoplagens, conjuntos de engrenagens, líquidos como força, membranas pulsantes, o som em relação ao movimento, fenômenos ópticos sugerem movimento em superfícies estáticas, luz em combinação com o movimento, como veremos no Aparelho Cinecromático de Abraham Palatnik.

Podemos notar que, até esse momento, a maioria das obras e artistas que experimentavam as novas técnicas e materiais era basicamente ligada à estética construtivista, ao movimento dadaísta e surrealista que agora conseguiam sanar, em suas obras, problemas técnicos proporcionados pelas suas pesquisas atuais.

As ideias eram muitas na década de 1950, mas o artista Tinguely se destacou, nesse momento, pela originalidade de suas pesquisas científicas e pela relação arte/máquina que ele inicia. Tinguely, além de usar elementos convencionais nos seus trabalhos artísticos, como a forma, o movimento, a cor, vai penetrar no universo das máquinas, transformando-as em obras de arte.

Jean Tinguely (1925-1991) foi um pintor e escultor suíço. Ele é mais conhecido por suas máquinas esculturais ou arte cinética, na tradição Dada, conhecido oficialmente como o *metamechanics*. Ele pertenceu à vanguarda parisiense em meados do século XX e foi um dos artistas que assinaram o manifesto e Novo Realismo (Nouveau réalisme) em 1960.

Iniciou com o “Policromo metamecânico” (1954), cuja forma é clássica, baseada nos relógios de sua terra natal, a Suíça. Com humor dadaísta, ele incorporou alguns objetos encontrados e colocou som na escultura, assim como na obra Meta-Malevich (Fig. 47), em que homenageia Kazimir Malevich, fundador do Suprematismo. Na série chamada “Meta-matics” (1959), eram máquinas que desenhavam e produziam uma música simultaneamente.

Figura 47 – Jean Tinguely, Meta-Malevich, 1954



Fonte: <https://www.dcult.it/dynamo-non-tutto-brilla-alla-mostra-sulla-luce-e-il-movimento-fino-al-22-luglio-alla-ville-lumiere/> (2013).

Com essas máquinas, Tinguely mostrou que a obra de arte não é apenas um produto final, mas algo que podia ter certa autonomia. Sua busca era explorar a potencialização dinâmica que a obra propunha, por meio da “interação maquínica” que ocorria entre as partes da própria obra.

Vários trabalhos realizados por ele podem ser considerados como referência para várias questões discutidas ainda hoje nas artes visuais, tais como o dinamismo, a potencialidade, a interatividade e a coautoria. Como exemplo, outra obra “Le Cyclope” (Fig. 48 e 49), uma escultura monumental de 22 metros de altura, que começou a ser idealizada em 1969, cujos desenhos e maquete ilustravam a ideia inicial da obra: uma monstruosa cabeça com um olho gigante na parte central, que levou dez anos para ficar pronta.

Para a execução da obra, ele buscou a assessoria do engenheiro Bernhard Luginbrüill, que foi o responsável técnico; para a realização da parte artística, convidou vários amigos, entre os quais Arman, César, Daniel Spoerri, Eva Aeppli, Jean-Pierre Raynaud, Jesus Raphael Soto, Larry Rivers, Niki de Saint-Phalle, Pierre Marie Lejeune, Phillippe Bouveret, Seppi Imhof.

Figura 48 – Le Cyclope



Fonte: <https://www.tinguely.ch/de.html> (2012).

Figura 49 – Detalhe da escultura Le Cyclope, parte de trás



Fonte: <https://www.tinguely.ch/de.html> (2012).

Com uma estética própria, baseada no mau funcionamento, as obras de Tinguely têm uma tendência de produzir um som enferrujado, rangente, persistente, contínuo, que provoca e incomoda (Vídeo 13) – uma forma de expressão pura, que transforma a máquina em uma obra de arte. Sua obra explora sem limites o significado da máquina, buscando a essência de máquina sem utilidade, que funciona de forma surpreendente, pois é completamente "desgovernada". Tinguely realiza seus trabalhos, na maioria das vezes, ironizando a sociedade industrial/tecnológica e suas formas de produção.

Video 13 – Jean Tinguely and Niki Saint Phalle Le Cyclope



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=DHF_bXfoThw (2012).

Nicolas Schöffer (1912-1992), artista francês de origem húngara, é considerado o pai da arte cibernética, pois foi um dos primeiros artistas a utilizar as teorias de Norbert Wiener¹⁴ na sua obra CYSP 1 (Fig. 50), de 1956. Essa obra é

¹⁴ Norbert Wiener (1894-1964), criador da Cibernética, nasceu em Missouri (EUA). Graduiu-se em Matemática aos 14 anos. Com 11 anos, entrou no Tufts College para estudar Matemática, em 1909 seguiu para Harvard, onde estudou Zoologia, mas, em 1910, mudou-se para a Cornell University, onde estudou Filosofia. De volta a Harvard, fez o doutoramento em Lógica, com apenas 18 anos de idade.

considerada a primeira escultura cibernética da história da arte, na qual foram utilizados cálculos eletrônicos desenvolvidos pela Philips.

Figura 50 – Nicolas Schöffer Cyspe1 – 1956



Fonte: <http://youtube/gJD27tJLoaQ> (2012).

A escultura é definida em uma base montada em quatro rolos, que contém o mecanismo e o cérebro eletrônico. As placas são exploradas por pequenos motores situados sob o seu eixo. Células fotoelétricas e um microfone embutido na escultura captam todas as variações nos campos da cor, intensidade de luz e intensidade do som. Todas essas reações produzem mudanças em algumas partes da escultura. Dando continuidade à série CYSPE, ele produz, em 1959, novas esculturas semelhantes com pequenas modificações (Vídeo 14 e Fig. 51).

Durante muitos anos, trabalhou no prestigiado Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), onde estudou a Física probabilística. O seu grande interesse por assuntos que iam da Filosofia à Neurologia revelou-se em 1948, quando publicou o livro intitulado Cibernética. Wiener também explorou as similaridades entre o cérebro humano e os modernos computadores, capazes de associação, escolha e decisão. Entre 1946 e 1953, Norbert Wiener integrou as Macy Conferences, contribuindo para consolidar a Cibernética junto com outros cientistas de renome: John von Neumann, Julian Bigelow, Kurt Lewin, Lawrence K. Frank, Leonard J. Savage, Margaret Mead, Molly Harrower, Paul Lazarsfeld, Ralph W. Gerard, Walter Pitts, Warren McCulloch e William Ross Ashby. Wiener criou um ambiente teórico no qual computadores e autómatos pudessem ser desenvolvidos. A teoria da Cibernética de Wiener estimulou as pesquisas em muitas áreas dos sistemas de controle e sistemas que trabalham com informação. A informação pode ser estudada de forma estatística. Wiener morreu em 1964, antes que a revolução do computador começasse. Mesmo assim, ele previu e escreveu sobre muitos dos problemas que iriam surgir com essa nova tecnologia. Norbert Wiener (1894-1964) criador da Cibernética. Disponível em: <https://www.tipografos.net/internet/norbert-wiener.html>. Acesso em: 8 maio 2014.

Vídeo 14 – Documentário de Nicolas Schöeffer – CYSPE 1959



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=gJD27+JLoaQ> (2012).

Figura 51 – Nicolas Schöeffer, CYPE –1959.



Fonte: <https://www.dcult.it/dynamo-non-tutto-brilla-alla-mostra-sulla-luce-e-il-movimento-fino-al-22-luglio-alla-ville-lumiere/> (2102).

Os anos de 1960 a 1970 foram o auge da produção da Arte Cinética, tanto que exigiu, conforme se pode notar, a participação de artistas de vários países na obra de Jean Tinguely, assim como também a sua expansão em diversas partes do mundo, tais como: o Grupo T de Milão; o Grupo N de Pádua; o Arte Programmata da Itália; o Equipo 57 da Espanha; o Grupo Zero na Alemanha; o Grupo Madi da Argentina; o Grupo Zagreb da Croácia a que os venezuelanos Carlos Cruz-Diez e Soto se juntaram; e os Grupos Frente e Ruptura do Brasil.

Em 1965, a exposição "The Responsive Eye" (O Olhar Interativo) no Museu de Arte Moderna (MoMA) de New York fez uma mostra com um número representativo de artistas cinéticos a que Abraham Palatnik estava presente. Mais recentemente uma geração de jovens artistas vem fazendo a utilização dos computadores para realizar seus trabalhos cinéticos, como é o caso de Anthony Howe.

Esse artista norte-americano de Salt Lake City, formado (1979) pela Escola de Pintura e Escultura das Universidades de Cornell e Skowhegan, inicia sua carreira artística com a pintura. Depois de ter-se formado, ele vai viver em New Hampshire, onde pinta paisagens. Esses trabalhos podem ser vistos na Universidade de Harvard, coleção Teradyne, na Galeria William Small e em outras coleções públicas e privadas. Muda-se, em 1985, para New York e, na década de 90, inicia suas esculturas cinéticas. De acordo com Howe, "estava entediado com tudo ser estático no meu mundo visual. Queria ver as coisas flutuarem".

Desde 1993, vive e trabalha na sua casa ateliê, em Eastsound (Ilhas San Juan), em Washington. Nos jardins de sua casa, estão espalhadas algumas de suas esculturas cinéticas (Fig. 52, Vídeos 15 e 53, Vídeo 16). De acordo com Howe:

[...] normalmente desenvolvo um desenho no computador, porque isso me permite animá-lo e realmente vê-lo em movimento num espaço semi-3D. O computador é absolutamente necessário para a criação dos meus desenhos, porque eles são feitos em muitas partes.¹⁵

¹⁵ Vídeo com depoimento de Anthony Howe sobre seu processo de criação. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RshSaF_juGs&list=PLP-0a_KE7yjpGTlgsNd1cnKWK5gK4LkRY&index=15 Acesso em 19.set.2014.

Figura 52 – Anthony Howe In-Out Quotient – Aço inoxidável, rotação circular por intermédio de vento.



Fonte: <https://twistedifter.com/2013/06/kinetic-wind-powered-sculptures-by-anthony-howe/> (2014).

Vídeo 15 – Anthony Howe – In-Out Quotient



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=C0cZ0Dc_UdU (2014).

Figura 53 – Anthony Howe TREFOIL – Aço inoxidável, rotação (com o vento) em torno de um eixo central. Movem-se com ventos ultraleves podendo suportar ventos fortes. (2014)



Fonte: <http://www.howeart.net/ImageHTML/Trefoil.html> (2014).

Vídeo 16 – Anthony Howe – Trefoil



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=DcXaIWWkDW4> (2014).

Assim, percebemos que esse cruzamento de arte e tecnologia iniciado com Palatnik, que cada vez mais está presente no mundo de hoje, principalmente na era digital, é o desdobramento daquele momento fundante que se deu com seus Aparelhos Cinecromáticos e evidentemente com a arte que correu mundo.

Hoje vemos artistas como Anthony Howe, jovens artistas emergentes ou artistas mais consagrados, assim como *designs* que têm seguido essa vertente arte, ciência e tecnologia na arte cinética, utilizando programas como Rhinoceros e outros para o desenvolvimento e finalização de suas obras, conforme podemos ver nas fachadas de muitos edifícios nas avenidas das grandes metrópoles (São Paulo, New York, Japão, Paris) ou como podemos visualizar nos vídeos 17 e 18 “Kinetic Rain”, no aeroporto em Singapura.

Vídeo 17 – Kinetic Rain – Hall do Aeroporto de Singapura



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=jhP9n6WvVfQ> (2014).

Vídeo 18 – Kinetic Rain – Hall do Aeroporto de Singapura




Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=cmTioVtRG0> (2014).

Podemos perceber que a arte cinética, num espaço de cem anos, acompanhou com novas tendências tecnológicas e com as quais se aperfeiçoou, como se observa na exposição "Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013" (Vídeo 19). Realizou-se em Paris, no Grand Palais, uma retrospectiva da arte luminocinética mundial, cujo objetivo foi evidenciar tais diversas tendências na arte cinética.

Vídeo 19 – Exposição "Dynamo, Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013"



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=E4PQC3hMulg> (2013).



CAPÍTULO 4

Segundo Movimento - Forma: Abraham Palatnik Ser, o artista

É necessário o mecanismo da percepção e da intuição para que estas se manifestem "de repente". É a esta "surpresa" que tenho o maior interesse e fascínio. Inicia-se o processo da permutação e por meio de tecnologia adequada procuro disciplinar as informações.

Abraham Palatnik, 1977

4 SEGUNDO MOVIMENTO-FORMA: ABRAHAM PALATNIK – SER, O ARTISTA

O retorno de Palatnik com a família ao Brasil, em 1947, foi uma nova etapa na sua vida. Ele chegava de avião ao aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro, onde os demais membros da família Palatnik estavam morando agora. Um tio lhe emprestou o quarto do motorista para utilizar como ateliê. Na época, sua prima Ruth Palatnik Aklander¹⁶ (1926-2009) cursava a Escola Nacional de Belas Artes (Enba), o que lhe facilitou o acesso ao mundo artístico da cena carioca. Seguem-se algumas obras da artista (Fig. 54, 55 e 56).

Figura 54 – "Mundi" acrílico década de 1970 – Ruth Palatnik Aklander



Fonte: <http://tertulhas.blogspot.com/2012/07/ruth-palatnik-aklander-1926-2009.html> (2013).

Figuras 55 e 56 – "Gerações em conflitos" acrílico; "Quatro ases" acrílico da série Quadrum

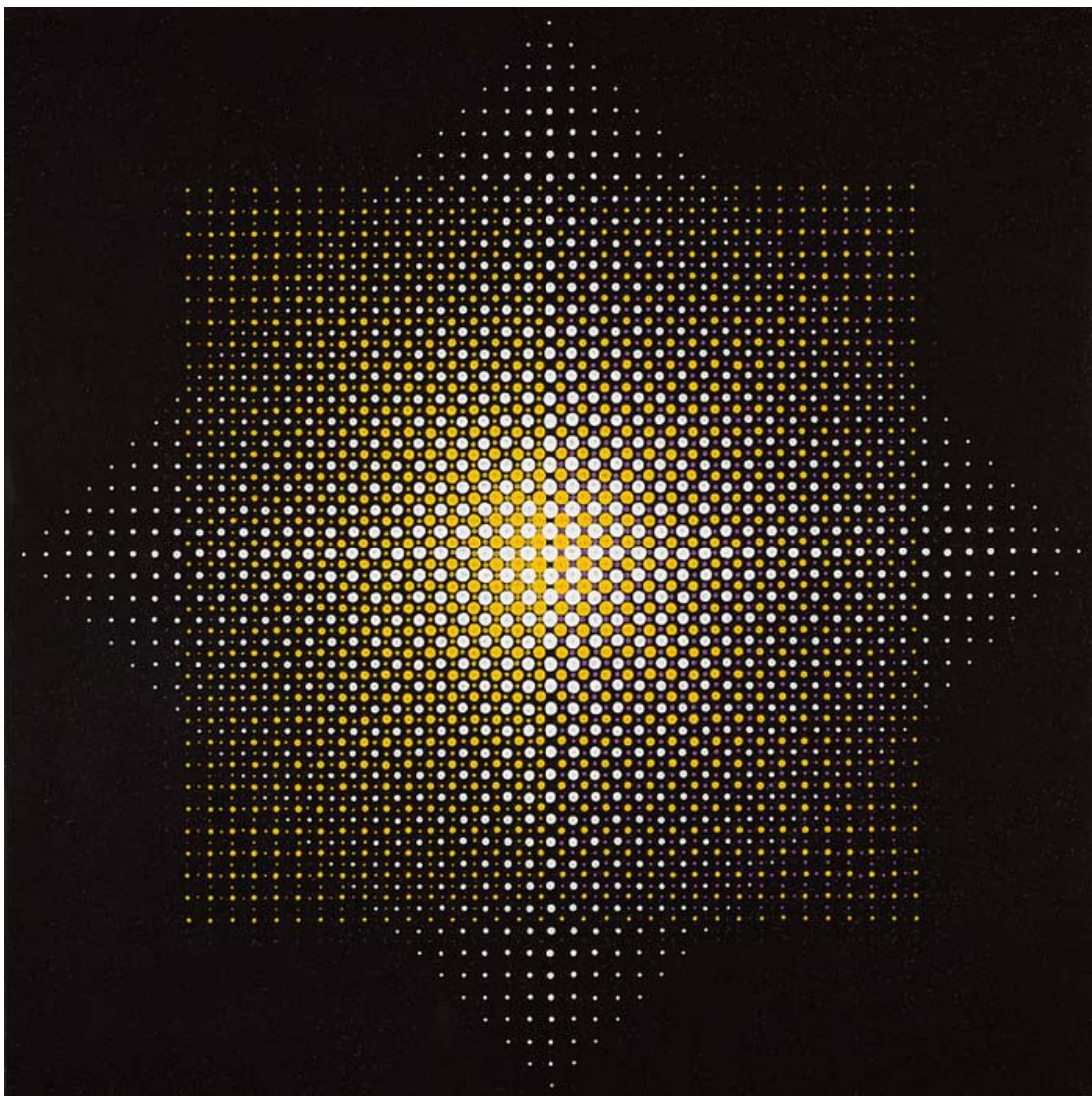


Fonte: <http://tertulhas.blogspot.com/2012/07/ruth-palatnik-aklander-1926-2009.html> (2013).

¹⁶ Ela participou do 8º Salão de Arte Contemporânea de Campinas, com a obra "Sêmen no Espaço 5", premiada no ano anterior, no Salão do Sesquicentenário da Independência e Aquisição desse salão.

Conheceu vários artistas brasileiros, com os quais foi fazendo sua rede de ligações, como Renina Katz, que, no documentário da TV Cultura (1998), diz que conheceu Palatnik logo que ele chegou ao Brasil. Ele quase não falava mais o português. Foi ela que o apresentou ao colega Almir Mavignier, que se tornou seu grande amigo e o ajudou muito. Mas, em 1953, ele ganhou uma bolsa de estudos para o exterior, indo para a Alemanha na Escola de Ulm, de Max Bill, onde também foi professor de *designer* gráfico (Fig. 57).

Figura 57 – Two Square – 1967 – Almir Mavignier



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/almir-mavignier/two-squares-1967> (2012).

Almir Mavignier foi quem lhe apresentou Mário Pedrosa, que já era um dos mais importantes intelectuais brasileiros e grande incentivador das vanguardas artísticas nacionais. Abraham Palatnik sempre se refere ao crítico de arte como seu

tutor e mentor intelectual. Outro artista que se tornou amigo foi Ivan Serpa desenhista, pintor, gravador e professor na Escolinha de Artes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Assim, nesse ambiente favorável de 1948 e nas redes de relações que ele fez, deu-se a sua entrada no mundo das artes no Brasil, participando pela primeira vez de uma exposição coletiva no Rio de Janeiro, do Salão de Nacional de Belas Artes na divisão moderna, com pinturas figurativas ainda, sob a influência expressionista.

Nessa época, Almir Mavignier trabalhava no ateliê do Hospital Psiquiátrico D. Pedro II, do Engenho de Dentro (hoje Hospital Nise da Silveira) convida Palatnik para conhecer o local onde ele acaba ministrando oficina de pintura, para os internos (Fig. 58). Palatnik fica maravilhado com o que vê e simultaneamente chocado e incomodado, comentando o assunto em um documentário¹⁷ (2002), no qual ele diz: “Meu castelo ruiu, fiquei absolutamente desestruturado”.

Figura 58 – Abraham Palatnik ao lado do pintor Emygdio, no Hospital Psiquiátrico D. Pedro II. Engenho de Dentro, Rio de Janeiro-RJ, 1949



Fonte: Catálogo Retrospectiva Abraham Palatnik (1999).

¹⁷ Documentário “A arte do tempo” (2002).

Por mais que se sentisse confortável com seu conhecimento de pintura e arte, o que viu no ateliê do hospital (Fig. 59) ele achava superior ao que fazia. Esse fato mudaria toda a sua trajetória artística, tinha decidido abandonar a pintura porque, para ele, o que estava fazendo “[...] era bem feito, mas de estímulos externos, era simplesmente representação. A gente vai reconhecendo as coisas, mas não criando” (Depoimento no vídeo Abraham Palatnik: A arte do Tempo, 2002).

Figura 59 – Retrato de Abraham Palatnik, 1949, obra de Raphael



Fonte: Catálogo Retrospectiva Abraham Palatnik (1999).

Quem tirou o jovem Palatnik (então com 20 anos) dessa aflição foi o crítico Mario Pedrosa (Fig. 60), que generosamente o aconselhou a estudar outros aspectos da forma e “emprestou-lhe alguns livros que tratavam da psicologia da forma, a Gestalt e um livro sobre cibernética, porque ele havia relatado o desejo de acionar alguma

coisa no espaço, mas não aleatório, com o domínio do artista". (OSÓRIO, 2004, p. 98). Assim, ele começou a sua pesquisa no campo da luz e do movimento.

Figura 60 – Na residência de Mario Pedrosa, Rio de Janeiro-RJ, 1953. Da esquerda para a direita: Geraldo de Barros (de pé), Abraham Palatnik, Mario Pedrosa, Lidy Pratt, Tomás Maldonado, Almir Mavignier e Ivan Serpa



Fonte: Catálogo Retrospectiva Abraham Palatnik (1999).

A relação de Mario Pedrosa com Palatnik, Ivan Serpa e Almir Mavignier era intensa, conforme este último comenta:

[...] éramos engrupados [sic] com Mario Pedrosa através dos desenhos do Raphael, comentávamos sobre, íamos à casa de Pedrosa. O denominador comum entre Palatnik, Serpa e Mavignier era a intenção de procurar uma Forma Privilegiada, expressão de Mario. Hoje, pensando sobre esse grupo, denominando esse grupo, eu denominei de não-grupo. O não-grupo, eu incluo o Mario Pedrosa, como participante desse grupo, porque ele era o teórico. Pedrosa era a pessoa que nos dirigia, nós ouvíamos o Mario. Nós éramos as cobaias do Mario, porque a casa dele era um laboratório, ele escrevia a tese dele e lia para gente e queria saber o que achávamos, nossa opinião, as nossas críticas [...]¹⁸

¹⁸ Depoimento no documentário "Almir Mavignier: Memórias Concretas" (2006)

Nesse relato de Mavignier (2006), podemos perceber que a presença de Mario Pedrosa, com sua erudição e sua perspicácia, foi determinante para a carreira artística desses três jovens artistas que souberam aproveitar muito bem as lições do mestre. Aliás, os três com Mario Pedrosa iniciaram o movimento concretista no Rio de Janeiro e participaram da criação do Grupo Frente, sendo Ivan Serpa um grande articulador do movimento no Rio. Segundo Luiz Osório:

[...] sua atuação como professor no Museu de Arte Moderna ainda não foi devidamente analisada no que diz respeito à motivação de toda uma geração de jovens artistas brasileiros. Mais do que isso, sua obra plural e multifacetada é única em nosso meio. Sua variedade jamais significou dispersão, mas sim inquietação criativa (2007, s. p.).

Na 1.^a Bienal de São Paulo, em 1951, Palatnik mostrava seu primeiro Aparelho Cinecromático e recebia uma menção honrosa do júri internacional. Ivan Serpa com a tela Formas (Fig. 61) ganhava o prêmio na categoria jovem artista.

Figura 61 – Formas de Ivan Serpa, obra premiada na I Bienal Internacional de São Paulo – 1951



Fonte: <http://www.mac.usp.br> (2013).

A 1.^a Bienal foi a que trouxe ao Brasil, pela primeira vez, obras de grandes nomes internacionais, como Alberto Giacometti, George Grosz, Max Bill, Pablo Picasso e René Magritte, além de apresentar a produção brasileira de Lasar Segall, Victor Brecheret, Oswaldo Goeldi.

O artista premiado na categoria internacional foi Max Bill, com sua escultura Unidade Tripartida (Fig. 62). Percebe-se, nessa premiação, o interesse dos artistas e críticos de artes pelas novas tendências construtivas na arte.

Figura 62 – Unidade Tripartida –1948-1949 - Museu de Arte Moderna, SP



Fonte: <http://www.mac.usp.br> (2013).

Em 1953, Abraham Palatnik participa da 2.^a Bienal de São Paulo, sob a condição de não concorrer a nenhum prêmio novamente. Nessa edição, a sala especial foi ocupada por Pablo Picasso com a sua famosa obra Guernica e por Alexander Calder com seus Móviles. Em março, casa-se com a museóloga Léa Menlinsky, que conheceu na casa do amigo Ivan Serpa. Participa também da 1.^a Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis-RJ, com vários artistas cariocas do Grupo Frente.

Em 1954, integra o Grupo Frente, organizado por Ivan Serpa, sob a influência de Max Bill e com uma afinidade com o grupo Concreto argentino, liderado por Tomás Maldonado, que, no seu Manifesto Intencionista¹⁹ (anexo 10), afirmava o fim da arte como representação e ilusão. Argumentava que a estética científica deveria

¹⁹ Nesse manifesto assinado pelos artistas do Grupo Madi (Tomás Maldonado, Jorge Brito, Alfredo Hlito e Claudio Girola) em 1946, a palavra de ordem dos concretistas argentinos era INVENÇÃO *versus* FICÇÃO (ANTELO, 2004, p. 58).

substituir a milenar estética especulativa e idealista. No grupo carioca, a única exigência para participar do grupo era romper com as fórmulas da velha academia, dispondo-se a questionar a arte e caminhar com os próprios pés.

Com o Grupo Frente, Abraham Palatnik participou de várias exposições no Rio de Janeiro, Resende, Volta Redonda, São Paulo. Participou da 5.^a Bienal de São Paulo, 1959, da Mostra Kuns Brasiliens em Munique, Alemanha, e da exposição *Brasilianischer Künstler*, Academia de Arte Viena, Áustria, além da exposição “47 Artistas”, Galeria de Artes das Folhas, em São Paulo.

Então, inicia sua participação em várias exposições no exterior, destacando a 32.^a Bienal de Veneza, em 1964, quando o poeta e crítico de arte Carlo Belolli, marido de Mary Vieira²⁰, o procura para saber exatamente a data de seu primeiro Aparelho Cinecromático.

Quando é constado o ano 1951, ele faz uma correção nas informações que tinham na Europa, atribuindo a Nicolas Schöffer e a Malina o pioneirismo nos trabalhos de arte com luz e movimento. Essa correção aparece no catálogo da 2.^a Exposição Internacional de Arte Cinética realizada na Galeria Denise René, em Paris, no mesmo ano (anexo 11). Também dessa exposição participam os brasileiros Hélio Oiticica e Ligia Clark.

Nesse período, Palatnik participa ainda de mais quatro bienais em São Paulo – 6.^a, 8.^a, 9.^a e 10.^a – e recebe o prêmio Itamaraty de Aquisição. Continua ativo

²⁰ Mary Vieira (São Paulo-SP, 1927 – Basileia, Suíça, 2001). Escultora, professora. Cursa desenho e pintura com Albert Vieira Guignard na Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, em 1944. Estuda também escultura com Franz Weissmann e Amílcar de Castro. Realiza pesquisas sobre o movimento e a dinâmica das formas e produz, em 1948, suas primeiras esculturas eletromecânicas, e um conjunto de trabalhos em madeira intitulado *Multivolumes*. A partir de 1949, produz os primeiros *Polivolumes*. Em 1951, muda-se para a Suíça, onde realiza curso de aperfeiçoamento com Max Bill (1908-1994). Participa na Suíça, em 1954, a convite de Max Bill, da última exposição do Grupo Allianz, constituído por artistas voltados a tendências construtivistas. Nesse ano, inicia atividades em *design* gráfico e cria, entre outros trabalhos, o cartaz para a mostra *Brasilien Baut* [Brasil Constrói], realizada em Zurique, em 1954, da qual também participa com oito obras. A partir de 1966, torna-se professora da Escola Superior de Arte, Técnicas de Planejamento Gráfico e Desenho Industrial, da Universidade da Basileia, Suíça. A partir de 1970, realiza uma série de obras monumentais na Suíça e no Brasil, como *Polivolume: Ponto de Encontro*, para o Palácio Itamaraty, em Brasília.

realizando exposições no exterior e no Brasil. Em 1966, recebe o prêmio na 3.^a Bienal de Córdoba, na Argentina, com cinecromático Sequência Virtual S-81, que tinha um corpo jurado de peso, como Alfred Barr, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, Sam Hunter, diretor do Jewish Museum de Nova York, Arnold Bode, criador da Documenta Kassel, Carlo Villanueva, arquiteto que projetou a Universidade Nacional de Caracas (Venezuela), e Aldo Pelegrini, um dos primeiros críticos argentinos a defender a arte concreta.

A cidade de Natal tem feito várias homenagens a Abraham Palatnik, em 2007, na 2.^a Semana Potiguar de Ciência e Tecnologia (Fig. 63). Foram dedicados a ele o Salão Abraham Palatnik de Artes Visuais e uma sala especial na exposição “O invento e inventor potiguar”. E, em 2012, a Universidade Federal do Rio Grande Norte lhe conferiu o título de Doutor Honoris Causa (Fig. 64, 65 e 66) e, na ocasião, foi criado o Museu Virtual Abraham Palatnik.

Figura 63 – Homenagem ao artista/inventor na II Semana Potiguar de Ciência e Tecnologia – Natal-RN, out. 2007.



Fonte: <http://www.fapern.rn.gov.br/> (2010).

Figuras 64 e 65 – Discurso de agradecimento e recebendo o título de Doutor Honoris Causa outorgado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Natal, out. 2012



Fonte: Da autora (2012)



Fonte: Da autora (2012).

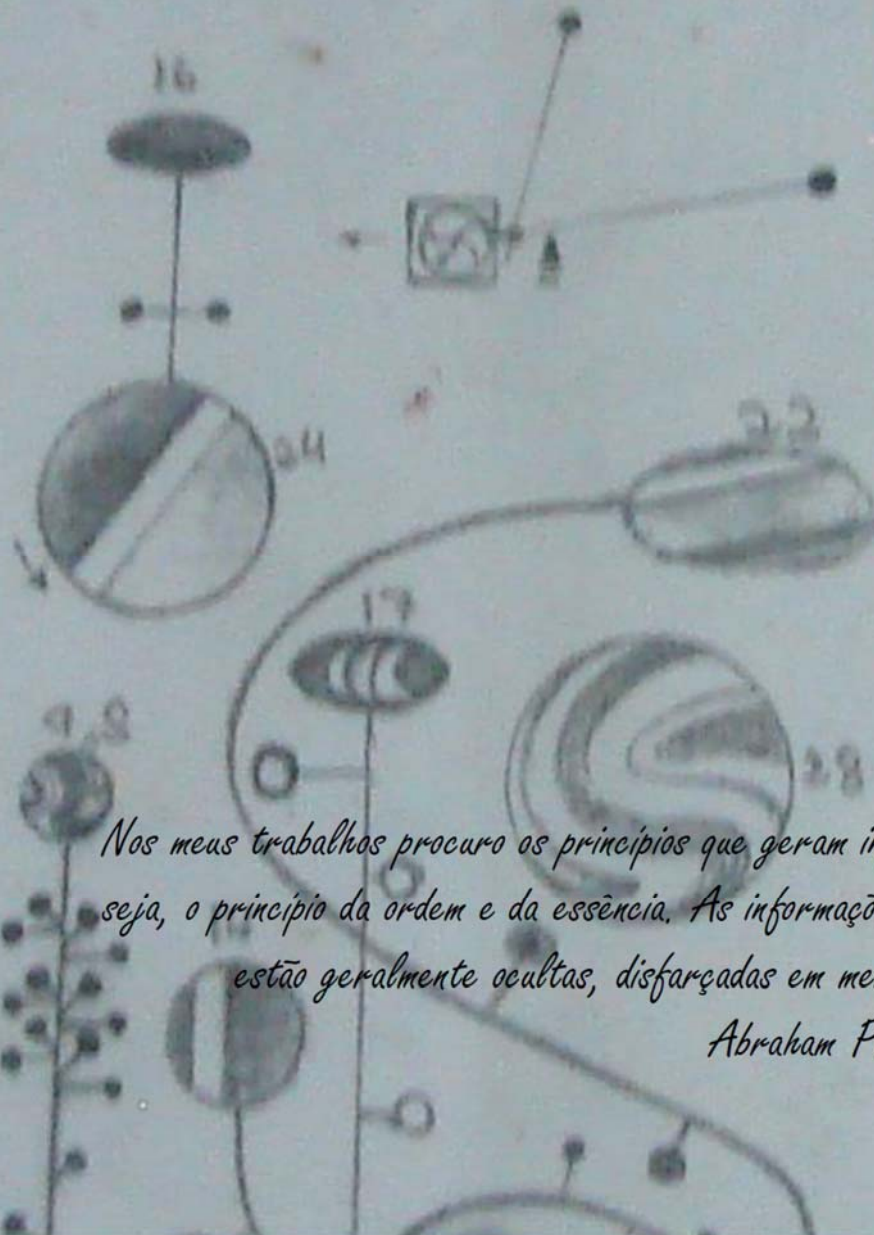
Figura 66 – Diplomado



Fonte: Da autora (2012).

CAPÍTULO 5

*Terceiro Movimento - Conteúdo: Análise do Processo de Criação
de Abraham Palatnik*



Nos meus trabalhos procuro os princípios que geram informações, ou seja, o princípio da ordem e da essência. As informações no universo estão geralmente ocultas, disfarçadas em meio a desordem.

Abraham Palatnik, 1977

5 TERCEIRO MOVIMENTO-CONTEÚDO: ANÁLISE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ABRAHAM PALATNIK

Para iniciarmos as análises do processo de criação, olhamos primeiramente a obra finalizada, porém não vamos comentá-la, e sim o que vem antes de ela materializar-se e vir a ser conhecida pelo público. Uma obra de arte é uma construção elaborada que, algumas vezes, tem um longo caminho a ser percorrido, muitos estudos, ideias, dúvidas, reflexões, acasos, escolhas de materiais e outros. Enfim, uma rede de conexões que se processam para a realização de uma obra ou desdobramentos para outras, pois sabemos que “a arte não é só o produto considerado ‘acabado’” (SALLES, 2008, p. 19). Os artistas “parecem ter plena consciência de que a obra consiste na cadeia infinita de agregação de ideias, ou seja, na série infinita de aproximações para atingi-la” (CALVINO apud SALLES, 2008, p. 19).

Por isso, começamos as análises do processo de criação de Palatnik pelo seu espaço de criação, seu universo particular e íntimo, mas que, segundo Cecilia Salles (2010), é um local de suma importância para um crítico que envereda suas pesquisas e análises nos processos de criação, pois encontramos muitas informações subliminares que passariam despercebidas; contudo, com um olhar atento, vai mostrando-nos um universo criativo de pequenos objetos que poderão dar sentido a uma produção artística.

A seguir, analisamos o processo de criação da sua produção, a seminal criação do Aparelho Cinecromático, obra com a qual Abraham Palatnik entrou para história da arte como pioneiro da vertente arte, ciência e tecnologia no Brasil e pioneiro na arte luminocinética mundial. Na sequência, analisamos o processo de criação do Objeto Cinético, das Progressões, das pinturas em vidro, das criações lúdicas e sua criação industrial: os móveis e os objetos decorativos (bichos). Obras que são desdobramento e continuidade de suas reflexões sobre a sua poética artística.

5.1 O *APARTELIER*

O *apartelier* de Abraham Palatnik (como ele denomina sua moradia, apartamento e também ateliê) como espaço de produção se mostra uma verdadeira

carpintaria artesanal. Isso já nos sinaliza um diferencial entre os demais ateliês de outros artistas, e pode-se dizer que o *apartelier* de Palatnik como espaço de criação

[...] localiza-se dentro dessa fronteira, nesse entre-lugar, por apresentar características peculiares. [...] transformando-se num espaço residencial onde se misturam os objetos do dia-a-dia e outros cuja função distancia do trivial.[...] está mergulhado numa corrente de atitudes e dúvidas mescladas aos afazeres domésticos, um lugar dúbio, dividido entre a criação da expressão ou da linguagem menos nobres na existência do artista (SILVA, 2012, p. 638).

Figuras 67 e 68 – Visita à residência do artista no salão – eu com Abraham Palatnik e D. Lea, Abraham Palatnik e Rose Louzada



Fonte: Da autora (2012).

Assim, percebemos que, imerso nesse universo cotidiano, Palatnik pensa, reflete e cria suas obras com maior tranquilidade, numa perfeita harmonia, conforme ele nos relata:

[...] meu apartamento é também meu ateliê. Já tem sido assim faz muitas décadas. O apartamento acaba ficando bastante bagunçado, é verdade, mas me acostumei a viver assim e gosto. Faço coisas como ler e ouvir música no salão, onde também está a mesa maior de pintura. Então passo da leitura de um livro para a pintura, depois para ouvir música, depois de novo para a pintura, em seguida para ler o jornal, tudo num mesmo ambiente, sem ordem e sem tempos predeterminados, com muita liberdade.²¹

²¹ Depoimento no vídeo “A Disciplina do Caos: Obras de Abraham Palatnik” 2005.

Desse modo, notamos que, dentro do processo de criação artística, temos uma série de variáveis que compõem a ação criadora, no caso de Palatnik, seja pela música, pelas suas leituras, pela contemplação de sua janela com uma vista deslumbrante para a enseada de Botafogo e do Pão de Açúcar, seja pelos espaços de reflexão, elaboração de uma proposta de trabalho, seja pelo espaço do ateliê. Foi exatamente o que senti, quando fiz a primeira visita em abril de 2012 (Fig. 67 e 68) para conversar com Abraham Palatnik.

Quando a porta de seu apartamento se abriu, meu olhar perdeu-se diante das obras expostas nas paredes da sala de estar, algumas Progressões, Objetos Cinéticos (Fig. 69 e 70). As poltronas são semelhantes às que fabricava nos 1950. Em frente a elas, uma mesa de madeira com tampo de vidro pintado com dois brinquedos criados por ele: o Objeto Lúdico e o jogo de tabuleiro “Quadrado Perfeito”. E outros trabalhos ainda em processo sobre a mesa de refeições na sala, aguardando o momento de retomada, um diálogo entre artista e obra, que só o artista sabe quando será o momento certo de continuar ou finalizar o processo.

Figuras 69 e 70 – Abraham Palatnik no salão com algumas obras e à mesa finalizando uma Progressão



Fonte: Jornal O Globo, Segundo Caderno, 1.ª página, 12/9/2009. Foto: Leonardo Aversa (2009).

Ao ser convidada a conhecer mais detalhadamente o *apartelier*, ele foi explicando que foi fazendo uma “ocupação” gradativa no seu amplo apartamento. Conforme seus filhos (Beny, Roni e Elisa) iam saindo de casa, ele ocupava os espaços (quartos). Hoje, somente o seu quarto, parte da sala de jantar e a cozinha não estão ocupados com suas “tralhas”, conforme ele fala dos seus materiais (Vídeo 19).

Vídeo 19 – Cinético Digital – Ocupação Abraham Palatnik (2009) – Parte 1



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=5VHiES_Yke4 (2008).

Passeando pelos espaços, encontramos, no corredor, placas de madeira, de papel-cartão, de fórmica. Em um dos quartos, está montada uma pequena marcenaria para fazer os cinéticos (Fig. 71), onde o artista desenha ou esboça os projetos, corta, faz recortes, lixa, realiza a parte inicial seus trabalhos.

Essa é uma singularidade de sua poética, que ficou bem evidente nesta visita, a sua capacidade de atuar em todos os momentos e detalhes do processo das obras, desde o projeto até cada detalhe de peças, tudo produzido por ele.

Figura 71 – Abraham Palatnik – Sala de montagem



Fonte: <https://revistagalileu.oglobo.com.br> (2010).

A seguir, vem o quarto de montagem em que, na ocasião, estava em andamento um Objeto Cinético, bem grande, fora do padrão de sua produção, com três metros de largura e dois metros de altura (Fig. 72 e 73). O projeto e algumas anotações desse objeto estavam fixados próximos (Fig. 74 e 75) ao local trabalho. Ele explicou que primeiro faz o projeto e, no decorrer do processo, ele vai fazendo alguns ajustes, anotações do que foi acrescentado e alterado, pois elas poderão ser utilizadas em outras obras. Aliás, ele disse que revê, de vez em quando, projetos antigos que mantém guardados, às vezes aproveitando algum detalhe em outra obra.

Esse Objeto Cinético foi apresentado na exposição realizada em Brasília, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em abril de 2013, seguindo depois para o Museu Oscar Niemeyer em Curitiba e no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2014.

Figuras 72 e 73 – Objeto Cinético, 2013



Fonte: Da autora (2012).

Figuras 74 e 75 – Painel com anotações, rascunhos, contas etc. Projeto do Objeto Cinético para exposição do CCBB de Brasília, abr.2013



Fonte: Da autora (2012).

Pode-se perceber, nesse espaço de criação, que ele contém diversos índices de obras em construção, num tempo de espera para um momento "final", que só o artista pode e sabe determinar. Nesse espaço, que é uma oficina literalmente de carpintaria (Fig. 76, 77 e 78) e de experimentação de diversas naturezas, Abraham Palatnik trabalha e pesquisa uma variedade grande de materiais e suportes. Segundo Cecilia Salles, "a pesquisa artística vai além da tela" "[...] podemos dizer que o espaço é o artista, por retratar seus gestos" (2010, p. 34).

Figura 76 – Banner com Abraham Palatnik e a sala de montagem



Fonte: <http://www.mercadoarte.com.br> (2011).

Figuras 77 e 78 – Sala da marcenaria



Fonte: Da autora (2012).

Nessa visita foi interessante que pudemos constatar que Palatnik, assim como outros artistas, não executa um só trabalho por vez, pois, além do Objeto Cinético, tinha em construção colagens de algumas Progressões, da série W, que ele vem realizando desde 2004. Elas estavam na mesa da sala principal, junto com pilhas de livros, alguns de artes, que são utilizados como prensa, fazendo peso, solução simples criada pelo artista para não deixar bolhas na obra (Fig. 79 e 80).

Figuras 79 e 80 – Abraham Palatnik ao lado pilhas de livros (prensas) e trabalhos inacabados

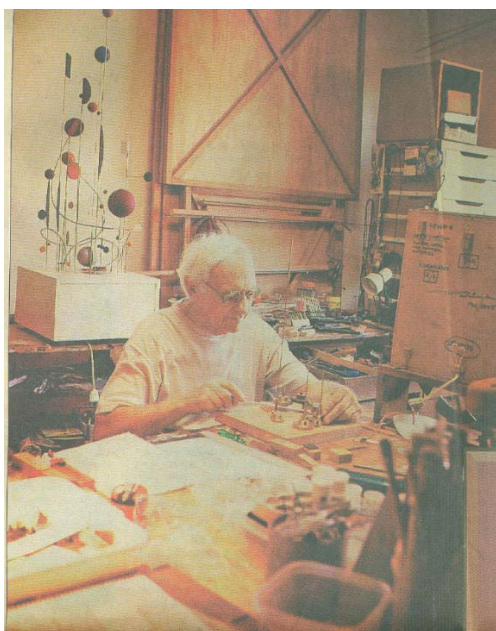


Fonte: Jornal O Globo, Segundo Caderno, 1.ª página, 12/9/2009. Foto: Leonardo Aversa (2011).

Nessa aparente desorganização/organizada em que Abraham Palatnik trabalha e diz que sua função como artista é disciplinar o caos, podemos observar que “O ateliê de criação se coloca como um verdadeiro arquivo vivo, sendo mais que um fiel depositário dos rascunhos e restos de obras finalizadas: esse espaço é dinâmico, é memória em ação” (CIRILLO, 2004, p. 56).

Como um antigo artesão, Palatnik trabalha diariamente conforme ele diz: "Continuo trabalhando todos os dias, mas, evidentemente, não por muitas horas, como fazia antigamente" (Fig. 81). O seu *apartelier* que descrevi, está quase todo ocupado por seus inventos, obras e máquinas que cria conforme surgem as demandas e ideias, ou seja, num permanente fluxo de movimento e continuidade de projetos.

Figura 81 – Abraham Palatnik trabalhando num Objeto Cinético no seu *apartelier*



Fonte: Jornal O Globo, Segundo Caderno, 1.ª página, 14/3/2006. Foto: Leonardo Aversa (2006).

E assim vai fazendo essa ocupação, que é sempre móvel, pois cada obra demanda novas buscas e utilização do espaço de criação. Nunca tem um planejamento prévio, vai-se ocupando à medida que for necessário, de acordo com as necessidades do artista, conforme explica Cecilia Salles:

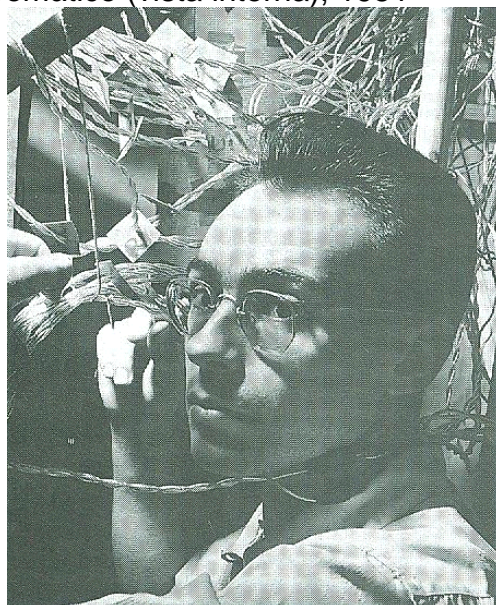
O artista cria condições para que o espaço seja um lugar que possibilite a produção. É nessa perspectiva que podemos fazer a relação da constituição do espaço com a constituição da subjetividade do artista. Essa organização mostra-se também como uma forma de obtenção de conhecimento das obras em construção em si mesmo (2010, p. 130).

Nesse vaivém de pensar a obra, rascunhos, esboços, projetos vão sendo elaborados paralelamente à construção de novas obras. O tempo contínuo dessa “fábrica” tem uma carga imensa de racionalidade, pois Palatnik não acredita em inspiração; ele diz que sua arte tem muito de intuição, da percepção das possibilidades que o material com que trabalha lhe oferece. Ao mesmo tempo, sensorial, pois, segundo Palatnik, “[...] nós somos dotados de órgãos sensoriais exatamente para perceber, não só para entender, o entender é um processo mental” (SCHWARTZ, 2003, p. 53).

5.2 APARELHO CINECROMÁTICO E OBJETOS CINÉTICOS

O Aparelho Cinecromático tem muitas histórias curiosas, tais como: de um vizinho do ateliê chamar a polícia, achando que ele fosse um terrorista, pois trabalhava à noite no escuro com velas acesas, mas isso ocorria pela falta de energia em algumas horas na cidade, o que era comum na época; outro fato como a saída do ateliê, quando foi preciso tirar uma janela, porque pela porta poderia desmontá-lo; ou o episódio da 1.ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, que não foi aceito por não integrar nenhuma categoria artística daquele momento. Foi incluído na última hora porque a delegação do Japão não pôde comparecer. Ele acabou recebendo do júri internacional o prêmio de menção honrosa pela originalidade da obra.

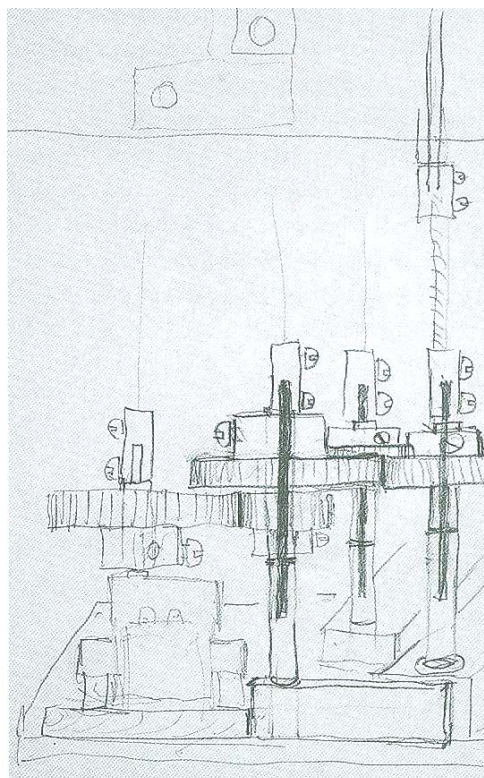
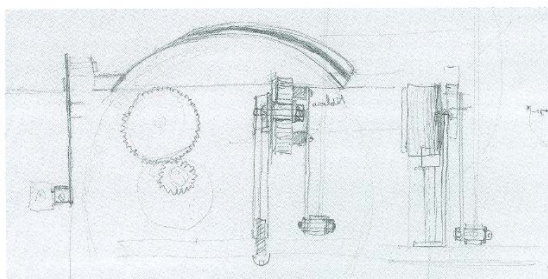
Figura 82 – Abraham Palatnik em seu 1.º atelier, Rio de Janeiro-RJ, em frente do seu primeiro Aparelho Cinecromático (vista interna), 1951



Fonte: Catálogo Retrospectiva Abraham Palatnik (1999).

São curiosidades comuns que sempre acompanham as obras de arte. Com o Aparelho Cinecromático não foi diferente: o seu processo de criação e todos os vestígios de sua construção – projetos, rascunhos, anotações –, todos os documentos deixados pelo artista ao longo de seu percurso criativo (Fig. 83, 84 e 85) foram deixados de lado. O que se destaca geralmente são a feitura (materiais empregados) e a genialidade de Abraham Palatnik.

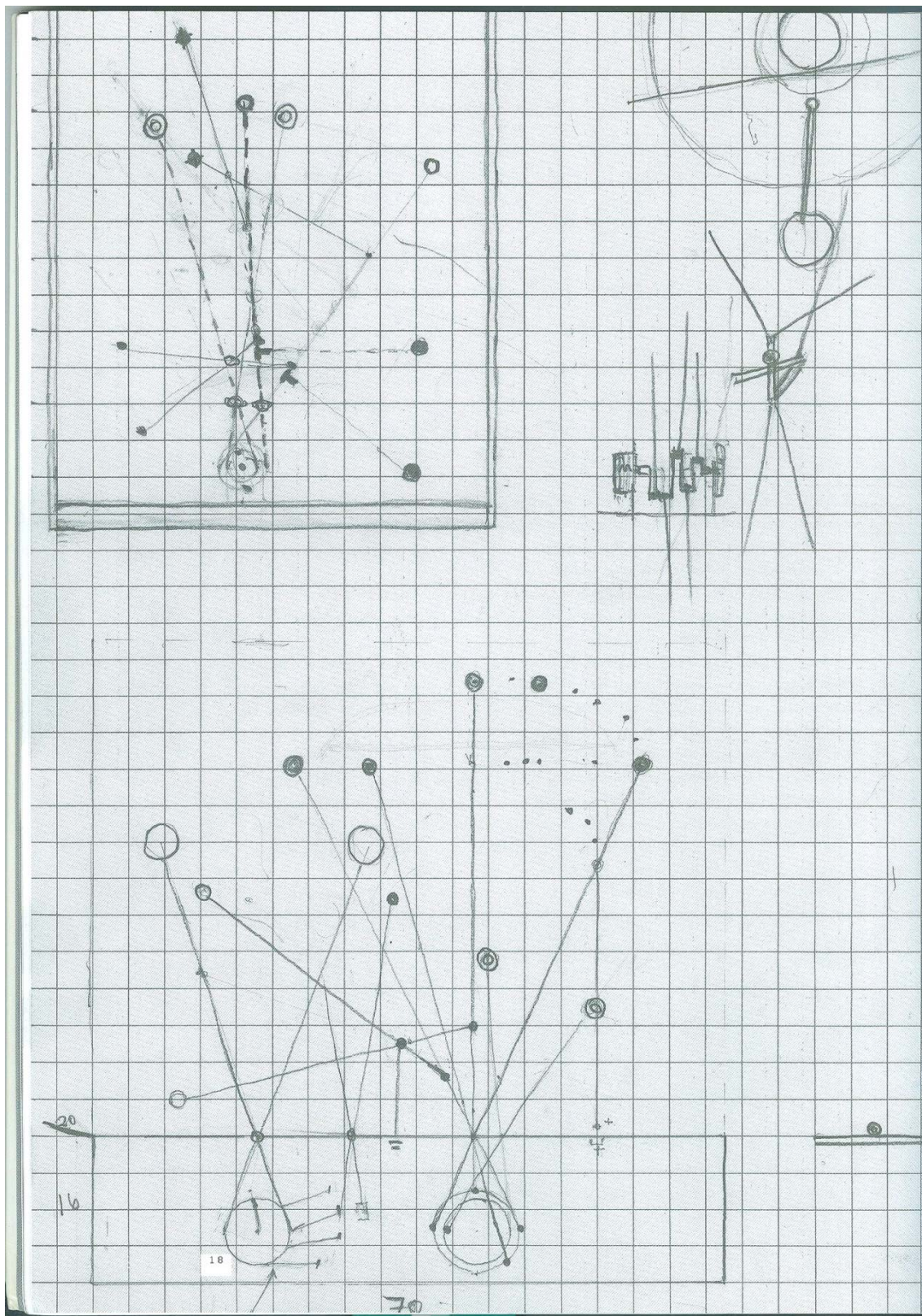
Figuras 83 e 84 – Esboços para engrenagens do Aparelho Cinecromático 1951 – Arquivo do artista



Fonte: Cadernos de Notas, Exposição Abraham Palatnik, 2003 – Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro-RJ (2003).

Trata-se de uma documentação rica e ampla, de diferentes sistemas semióticos, mas que tem em comum justamente os caminhos percorridos por Palatnik durante a ação criadora que gerou suas obras. Assim, para realizarmos a análise da gênese do Aparelho Cinecromático, buscamos evidenciar as tendências e intencionalidades dessa obra que se vão revelando à medida que sua pesquisa avança. Percebemos as incertezas, dúvidas e escolhas que o acompanharam durante todo o processo de criação, as quais ficaram registradas em diversos documentos de processo de criação, como anotações em folha avulsas, cadernetas e em depoimentos do artista.

Figura 85 – Esboço de projetos



Fonte: Caderno de notas da exposição Abraham Palatnik, Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro-RJ (2003).

Pode-se dizer que a construção dos cinecromáticos de Abraham Palatnik é o início do seu percurso poético, pois, ao analisarmos sua vida e sua trajetória artística, percebemos que ele faz esse recomeço artístico quando, numa crise criativa e um vazio existencial, ele depara as obras dos internos do Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro (RJ), ministrando oficina de pintura. Ele relata:

O que vi era extraordinário, de uma densidade fabulosa... e comecei a me sentir desorientado. Ao me deparar com a produção de alguns internos, meu castelinho ruiu. Já tinha segurança no manejo de tintas e pincéis, me sentia confortável com o que sabia e, de repente, me vi diante de gente que nunca havia estudado, que não passara por nenhum tipo de aula, produzindo obras de linguagem complexa e profunda. A coerência estava com Diniz, com Carlos, com Emygdio; a poesia com Raphael, com Isaac. Fundiam-se imagem e linguagem. Os elementos determinantes da figura e da cor não obedeciam a critérios escolares de composição, sendo na verdade regidos por códigos outros, relacionados a forças poderosas do inconsciente (MORAIS, 1999, p. 9 -11).

E foi exatamente nesse período de crise e incertezas quanto ao seu fazer artístico que Palatnik toma a decisão radical: parar de pintar. “Apesar de não estar muito seguro, arrumei o ateliê, uma paleta aqui, um pincel ali, tirei fotografia e desmanchei aquilo tudo, guardei as tintas... Foi um momento que eu disse, é hoje, vou parar mesmo e vou começar com o que eu sei” (FERREIRA et al., 2004, p. 8).

Essa a adequação de um espaço criação é o começo do processo, visto que novas organizações externas estão sempre associadas a buscas renovadas para novas invenções. Ao mesmo tempo, ele se encontra com Mario Pedrosa e comenta sua decisão de parar com a pintura, e este o aconselha a não abandonar a pintura por enquanto. Fala tanto sobre a psicologia da forma – “[...] muito importante os artista conhecerem outros aspectos da forma” (Ibid., p. 8), dos mecanismos da percepção, da relação cor e forma – quanto sobre a cibernética, estudo com que ele estava se ocupando na ocasião. Aliás, Mario lhe emprestou alguns livros sobre Gestalt, Percepção e a Cibernética, de Norbert Wiener, que possibilitaram a Palatnik pesquisa e reflexão sobre seu fazer artístico e a maneira de como criar “algo no espaço”, como um caleidoscópio aberto.

A adequação de espaço de criação e os conselhos de Mario Pedrosa foram dois fatores essenciais para que Palatnik iniciasse a sua pesquisa e criasse “algo no espaço” com base em seus conhecimentos.

Levei os livros e comecei a folhear, e me interessei muito, mas ainda estava

pensando em pintura, era pintor, embora tivesse tido aulas de escultura, lá mesmo em Israel. De repente surge uma dúvida. Não sou tão vazio quanto estou pensando, o que tenho a dizer? (Ibid., p. 8).

Num primeiro momento, ele pensa estar vazio e, ao ficar nesse estado, de ponto zero, não só aprofunda sua reflexão acerca de seus conhecimentos anteriores, como também abre espaços internos para novas ideias que, em termos peirceanos, consistem em uma inferência do pensamento, um momento de abdução, em que Palatnik começa a levantar questões, hipóteses sobre o que poderá fazer, ou melhor, o que ele tem a dizer.

Desse modo, as suas reflexões sobre os mecanismos de percepção e seus conhecimentos de mecânica, física e eletricidade em motores, adquiridos em Israel, levam Palatnik a experimentar uma nova linguagem visual, que nem ele sabia ao certo aonde ia chegar. Esses primeiros momentos de gestação da ideia, de *insight*, em que há possibilidade de algo surgir, são a primeira categoria fenomenológica denominada por Pierce como "primeiridade". Marcado pelo acaso, improvisação, quase um total descontrole, o artista está numa procura vaga de um fim indeterminado.

Depois de um mês de estudos e experimentação em seu ateliê, cercado de motores, engrenagens e tudo quanto ele sabia que podia agregar alguma coisa ao motor, Palatnik diz: "o motor poderia gerar movimentos de vai-e-vem, de ida, para cima, para baixo, não importa".

Ele tenta uns conjuntos de engrenagens e mecanismos; em seguida, acontece um fato banal: a falta de energia no ateliê; ele acende uma vela e começa a observar os movimentos de sombra e luz nas engrenagens. Num primeiro momento, ele constrói um caleidoscópio com equipamentos associados a mecanismo e, ao observar o seu dispositivo, percebe elementos estáticos e a luz. Com esse modelo, conseguiu projetá-lo no espaço e, nessa ocasião, os verdadeiros problemas surgiram: o movimento e o cromatismo de luz.

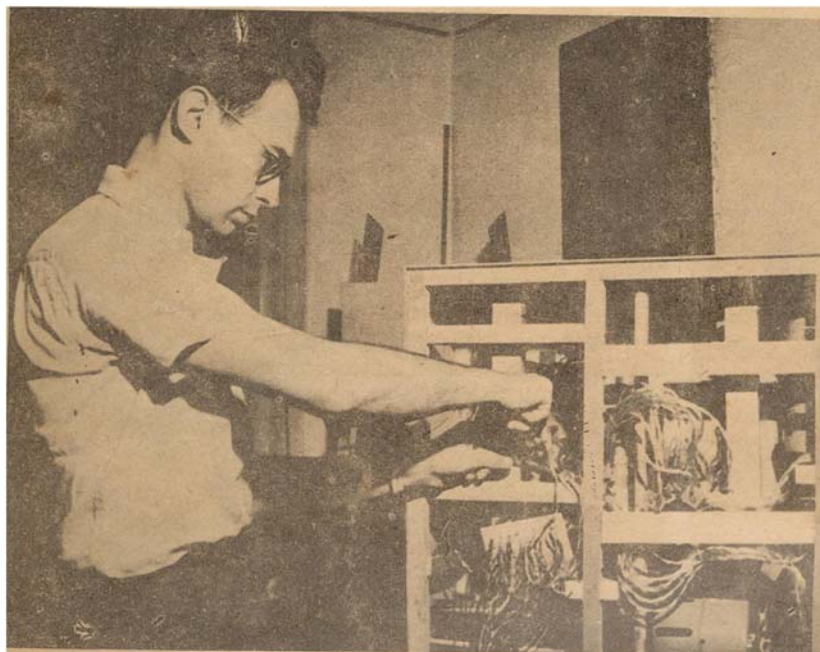
Essas projeções lhe dão a ideia de introduzir a cor por meio da luz em seu trabalho. A questão era resolver esses problemas técnicos e conseguir aquilo que achava que poderia fazer. Seus primeiros esforços estavam focados na capacidade

de produzir movimentos reais no espaço. Assim Palatnik muda seu plano original e inicia pesquisas em torno da luz e movimento.

Comecei o primeiro cinecromático porque achava que não ia pintar mais, mas precisava de cor, me ocorreu a luz, mas ainda não estava familiarizado com a cromática da luz. Fui experimentando, um verde mais um vermelho, e saiu um amarelo... A ordem cromática luminosa é diferente da ordem cromática que conhecia, que os pintores conhecem, o amarelo tem que se comprar pronto, no entanto com luz você o faz, aí me ocorreu que a luz não se mistura. Fiz várias experiências com luz para ver o que pode e o que não pode, a intensidade de uma luz se diluindo com a outra (FERREIRA et al., 2004, p. 8).

Na experimentação em que as ligações são tateantes e a relação do sujeito com os sentidos e da percepção dele mesmo com o mundo, é exatamente a percepção a responsável pela ligação entre o cérebro e o mundo, já que "[...] todo pensamento lógico, toda cognição, entra pela porta da percepção e sai pela porta da ação deliberada [...]" (SANTAELLA, 1998, p. 16). Portanto, percepção, conhecimento e linguagem são inseparáveis e devem ser pensados como ações sógnicas, como semiose.

Figura 86 – Abraham Palatnik fazendo ajustes num dos primeiros Aparelhos Cinecromáticos



Fonte: Revista Manchete de 14 de março de 1953 (1953).

Notamos, nas ações de Palatnik, assim como em todo seu processo criativo, que, ao perceber algo, se inicia imediatamente uma série de interpretações, uma vez que as associações e os julgamentos são feitos em seguida, "[...] com uma ligação

do *percepto*, o objeto e o *percipuum*, a sua tradução ou o modo como é percebido na nossa mente” (GONÇALVES apud CIRILLO, 2009, p. 90).

Não resta dúvida de que a percepção²² está presente em todos os momentos de criação de Abraham Palatnik, não só nessa fase inicial do cinecromático, mas em todo seu processo criativo; nesse caso, vemos que, na construção, há alguns desvios que vão sendo acrescentados a dados novos para que se associem a elementos conhecidos e guardados na memória.

Neste momento, passamos para a lógica da "secundidade" peirceana, do conflito entre o que se percebe e quem percebe, para imediatamente entrarem em ação todos os (re)conhecimentos para que algo exista. Ou seja, entra-se a "terceiridade" na construção de fato do objeto, que vai ocupar um lugar, um tempo e espaço particulares, algo nascendo em processo de desenvolvimento e representação na materialidade.

Assim com uma dúvida e uma intuição, Palatnik percebe que é preciso considerar algo com a trilogia espaço, tempo e movimento, porque tudo que funciona em diálogo com o tempo precisa de um desenvolvimento e de uma duração. Ele explica:

Sentia que poderia acionar algo no espaço e ir revelando o tempo, [...]. Tudo o que se fazia era estático, qualquer referência ao movimento era virtual, necessitando de um processo mental codificado com estímulo absolutamente externo; não tinha vida própria porque aquilo dependia do nosso reconhecimento; também a questão da pintura enquanto mensagem, mensagem é o mesmo que um telegrama; a mensagem você recebe, lê e pode jogar no lixo; uma obra de arte não deve ter o mesmo destino, não deve transmitir uma ideia e pronto, e acabou (FERREIRA, 2004, p. 8).

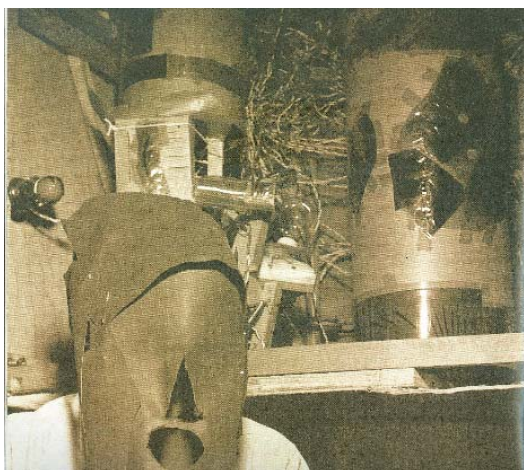
Assim, nesses diálogos internos em que tenta solucionar essas variáveis, ele foi construindo seu cinecromático. Abordado por Mário Pedrosa perguntando sobre o que estava fazendo, ele respondia que eram "experiências". Nesse meio tempo, o crítico lhe empresta um livro sobre Moholy-Nagy. Palatnik ressalta:

Foi ótimo, senti-me mais seguro com aquela ideia inicial de motores. Vi que

²² No livro *Arquivos de Criação*, Cecilia Salles define a percepção artística como “atividade criadora da mente humana, que é uma ação transformadora. O filtro perceptivo processa o mundo em nome da criação: em coleta sensível e seletiva, o artista recolhe aquilo que o atrai. Há renitências de seu olhar que refletem o modo de um determinado artista se apropriar do mundo. As percepções interagem com a experiência passada, portanto, não é divorciada da memória. As sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória” (2010, p. 23).

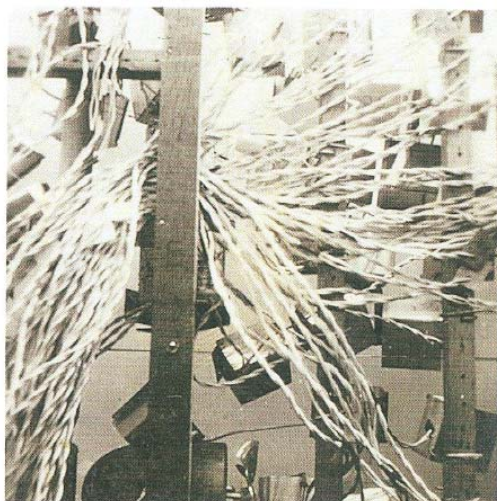
não era um absurdo querer usar motores. De repente, um pintor que só trabalha com paletas pega motores e engrenagens... senti que era isso que ia fazer, algo realmente integrado àquilo que já vivenciara. Naquela época não conseguia os motores que precisava, o recurso era desmontar um ventilador para utilizar só o mecanismo que o faz oscilar. (...) Tenho fotos preto-e-branco do interior desse trabalho, naquela época nem fotos coloridas havia... (Ibid., p. 8).

Figuras 87 e 88 – Abraham Palatnik trabalhando em seu atelier e interior do 1.º Aparelho Cinecromático, 1951



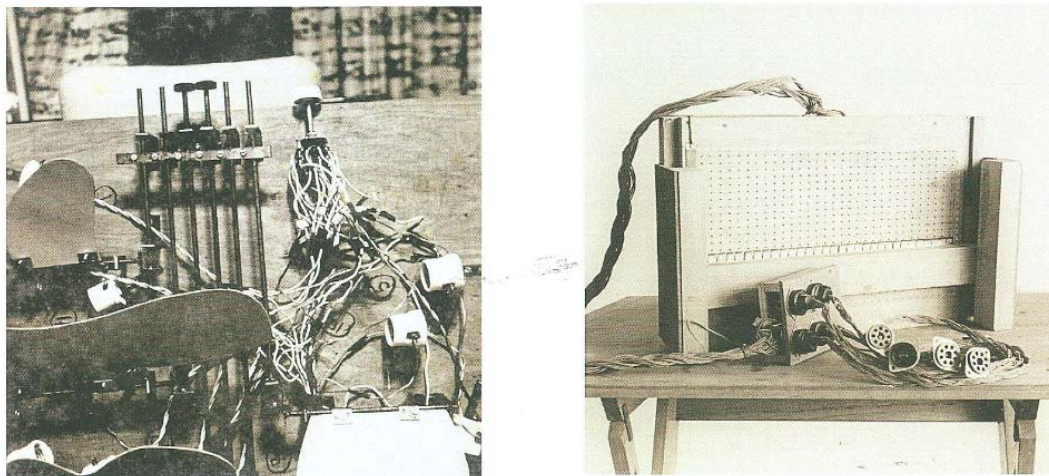
Fonte: OSORIO (2004).

Figuras 89 e 90 – Interior do primeiro Aparelho Cinecromático, 1951



Fonte: OSORIO (2004).

Figuras 91 e 92 – Comando manual para controlar a sequência do Aparelho Cinecromático, 1951



Fonte: OSORIO (2004).

Esse aparelho tinha um motor elétrico (de ventilador) para os efeitos cinéticos, cordas e polias para os mecanismos, um console de controle das lâmpadas (101 de voltagens diferentes), que eram pintadas e com celofane, um emaranhado de fios (cerca de 600 metros). A luz é projetada em um conjunto de lentes e formas, um prisma refrata as cores e a velocidade de movimento e luz são programadas (Fig. 92 e 93). Segundo Palatnik, a utilização desses materiais precários atrasou significativamente o desenvolvimento desses primeiros aparelhos.

Sentindo segurança e estando quase pronto o primeiro aparelho, ele convidou Mário Pedrosa para ver suas experimentações. Após dois anos de trabalho, o crítico fica admirado com o que vê e diz: "Puxa, não te disse que ia dar certo? Vamos mandá-lo para a Bienal" (FERREIRA, 2004, p. 10). Isso porque a 1.^a Bienal Internacional de São Paulo estava com inscrições abertas. Palatnik estava meio receoso porque, para ele, o aparelho ainda não estava acabado, era um protótipo "improvisado com barbante; vou desmanchar e fazer outro, definitivo" (Ibid., p. 10).

Observa-se aqui uma questão inerente a todo processo de criação: a noção de incompletude e continuidade. Segundo Salles, "há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado. Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível" (2011, p. 83). De qualquer modo, a versão foi para a Bienal. Apesar da polêmica levantada pela comissão julgadora brasileira, por não ter como classificá-lo em

nenhuma categoria artística, naquele momento, o júri internacional julga como um trabalho especial, concedendo à obra menção honrosa de artista inovador.

A partir de então, os trabalhos de Palatnik passaram por várias versões, conforme a atualização dos próprios materiais e a sua dinâmica, de forma que, dos 33 a 35 Aparelhos Cinecromáticos existentes, todos têm sempre alguma alteração²³ (Vídeo 20). Em 1960, no oitavo aparelho ele desenvolveu uma sequência de imagens verde e laranja com desdobramento em quatro minutos.

Vídeo 20 – Aparelho Cinecromático (1964)

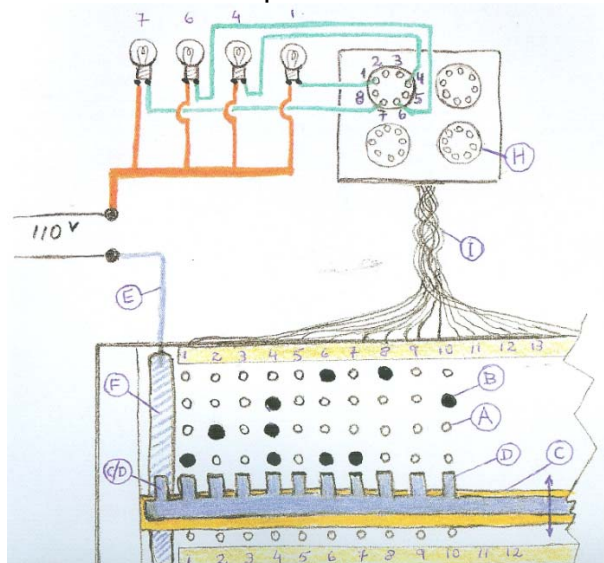


Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=95vTgFEoYyg> (2004).

Nesse Cinecromático, ele introduziu algumas alterações técnicas, mais significativas, como um centro de controle de miniaturização (Fig. 93), reduzindo a fiação elétrica (de 600 metros para 60 metros), o número de lâmpadas (de 101 para 51) e o estabelecimento de um centro de controle automático com dois interruptores independentes: um para luz e o outro para movimento.

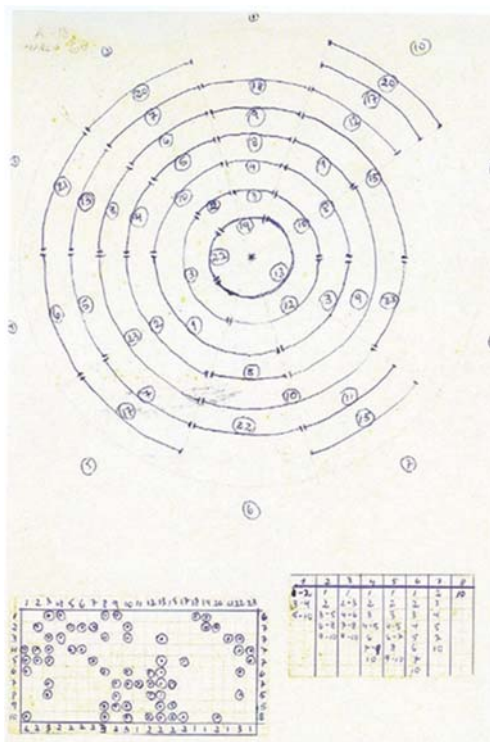
²³ A quantidade de Aparelhos cinecromáticos que foram realizados é de pouco mais de 30. O número exato varia conforme tentativas de contagem feitas na década de 90. Seriam entre 33 e 35 obras. Cumpre registrar que o número de Aparelhos cinecromáticos que ainda existem é incerto, sabendo-se que alguns deles foram destruídos por alagamento ocorrido em depósito da alfândega do Rio de Janeiro (mas outros podem ter sido perdidos em circunstâncias diversas). Informação fornecida por Beny Palatnik via e-mail 31 out. 2014.

Figura 93 – Diagrama demonstrando o sistema de controle da sequência luminosa e dos movimentos individualizadas dos Aparelhos Cinecromáticos, 1960.



Fonte: OSORIO (2004).

Figura 94 – Gráfico do registro de transferência do comando manual para a placa de execução dos tempos e sequências de cada foco luminoso de um cinecromático, 1960.



Fonte: OSÓRIO (2004).

Na figura 94, vemos o gráfico da placa de execução do tempo e sequência da luz, que lembra uma sequência binária digital, e na realidade são aproximações binárias análogas, porém, no cinecromático, ela é mecânica; portanto, analógica. A

partir da década de 1960, percebemos que os Aparelhos Cinecromáticos quando abertos poderiam resultar em outra obra, e, num diálogo, Palatnik relata:

Cheguei a um ponto em que achava que o que estava dentro poderia estar fora, mas com a luz não dava. Pensei em fazer cinecromáticos abertos, sem lâmpadas, embora não fosse nenhuma dificuldade porque o que estava fazendo no cinecromático eram trabalhos cinéticos internamente, era movimento, coordenação, comandos, através de um esquema que fiz para controlar toda sequência com a precisão do tempo para acender, apagar, quando deve entrar outro, se este retorna mais tarde (Ibid., p. 12).

Figura 95 – Aparelho Cinecromático internamente – Reprografia Rose Louzada.

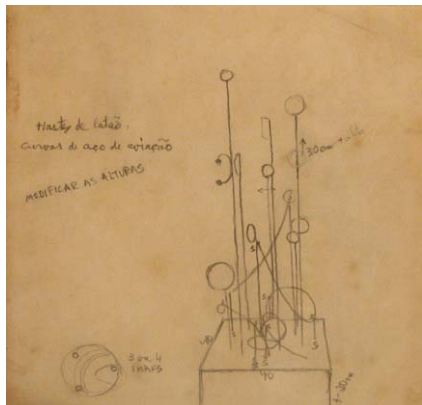


Fonte: Galeria Nara Roesler (2012).

Com isso, vê-se claramente que os conceitos de continuidade e inacabamento numa obra são uma constante na vida do artista, sempre falta algo. Isso o leva a uma busca constante de interconexões de ideias, podendo, assim, uma obra gerar outra obra, como o que aconteceu com os Objetos Cinéticos. Ao abrir a caixa do Aparelho Cinecromático (Figura 95), fazendo algumas alterações, Abraham Palatnik cria novas possibilidades e novos questionamentos para essa obra.

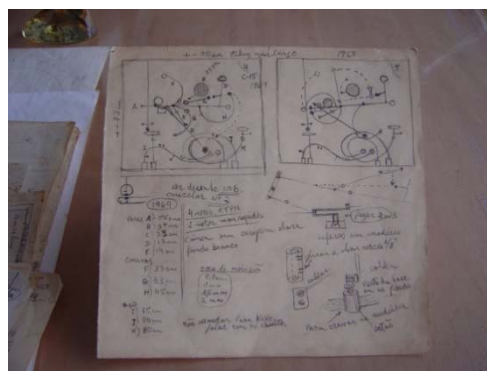
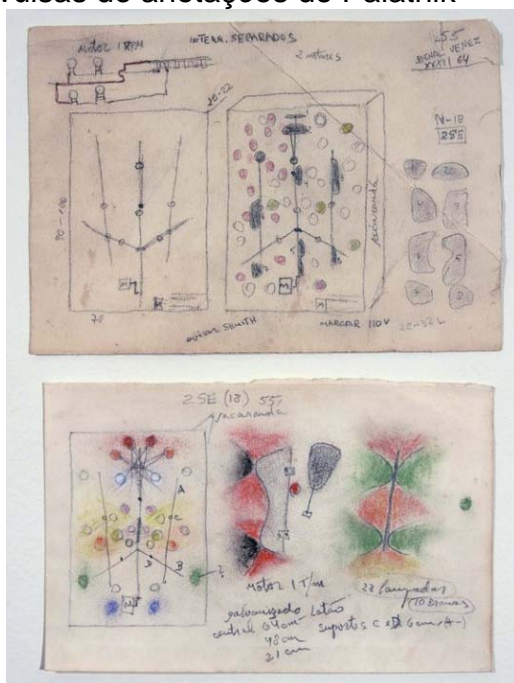
Os Objetos Cinéticos são feitos de uma estrutura de madeira, como os cinecromáticos, porém, como são abertos, têm formato variado, ficando somente a parte mecânica embutida, como os fios, o motor, eletroímã, e aparecendo a criação estética com fios metálicos e hastes de metal retas ou sinuosas. Nas pontas, há figuras geométricas de madeira pintadas de várias cores, que se movimentam lenta e silenciosamente de acordo com a programação determinada (Fig. 96 e 97).

Figuras 96 e 97 – Projeto e Objeto Cinético



Fonte: Galeria Nara Roesler. Fotos: Rose Louzada e Vicente de Mello (2012).

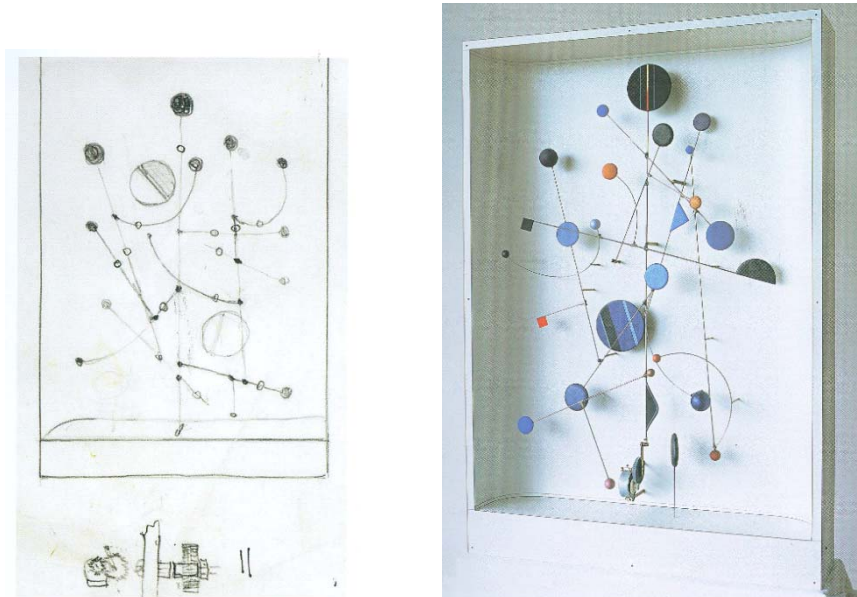
Figuras 98 e 99 – Estudos e projetos de Aparelho cinecromático e Objeto Cinético. Folhas avulsas de anotações de Palatnik



Fonte: Da Autora (2012).

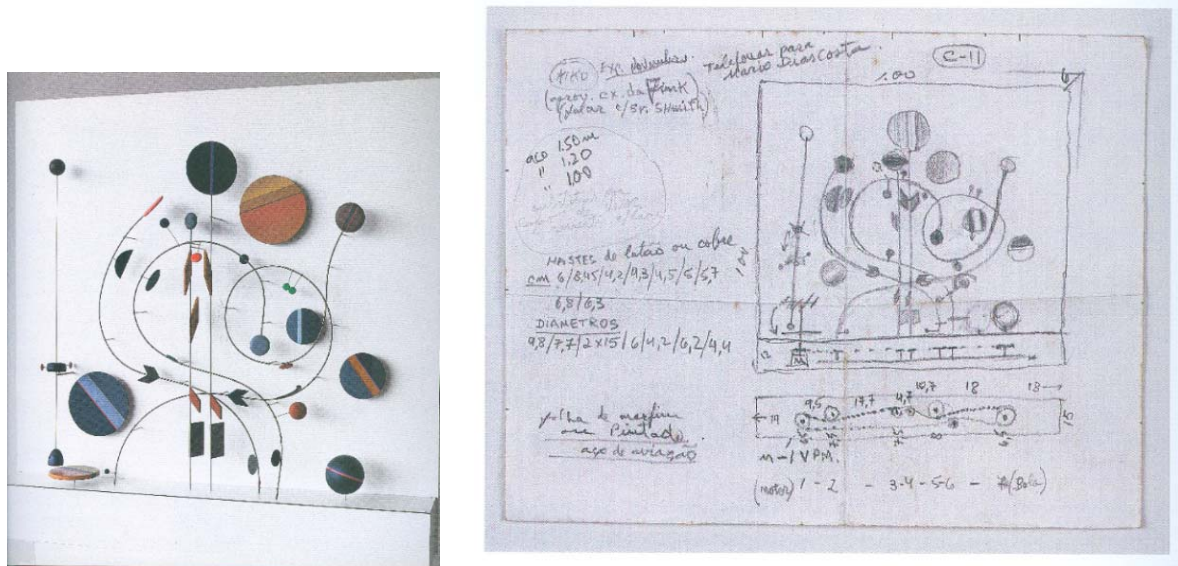
Aqui existem alguns estudos e projetos finalizados de Objetos Cinéticos (Fig. 100, 101, 102 e 103), como anotações que encontramos em quase todas as obras de Abraham Palatnik.

Figuras 100 e 101 – Projeto e o Objeto Cinético da década de 1970. Arquivo do artista. Objeto Cinético C11, 1966



Fonte: OSORIO (2004).

Figuras 102 e 103 – Projeto e o Objeto Cinético, década de 1970. Arquivo do artista.



Fonte: OSÓRIO (2004).

Nessas anotações, podemos perceber que os projetos e croquis são os primeiros passos para a elaboração de suas obras, a partir dos quais os materiais que serão utilizados e, algumas vezes, comentários são feitos na mesma folha em que estão os croquis, ou até mesmo atrás de obras prontas (Fig. 104 e 105). Em uma entrevista ao jornal Valor Econômico, Palatnik confirma o seu processo:

O processo de criação depende muito do tipo de obra que estou realizando. Por exemplo, faço projetos desenhados dos aparelhos cinéticos e cinecromáticos que pretendo construir. Nesse caso, o resultado final da obra

fica bem semelhante ao que imaginei e desenhei no projeto. Durante a execução, é claro, ocorrem algumas modificações em função do que vou experimentando e observando. Mas, se compararmos o desenho do projeto com a obra pronta, vamos ver que as diferenças são pouco significativas. Prevalece nitidamente a ideia original expressa no projeto.²⁴

Segundo Salles, “Esses movimentos são fundamentais, inclusive, para a própria noção e permanência da memória” (2006, p. 68), pois evidenciam o caráter comunicativo do pensamento criador e são como extensões do corpo criador.

Figuras 104 e 105 – Anotações e assinatura de Abraham Palatnik atrás de Objetos Cinéticos



Fonte: Galeria Nara Roesler (2012).

O curador Marcio Doctors diz que “as obras de Palatnik trazem em sua essência o movimento lento da década de 40, são máquinas de desacelerar”. (2002, p. 2). Para Frederico de Moraes, os Aparelhos Cinecromáticos estão mais próximos da pintura e do cinema e os Objetos Cinéticos da escultura e do desenho. “Nos aparelhos, a metamorfose contínua de formas e cores – dinamismo plástico – provoca efeitos de cinestesia. Nos objetos, o movimento provoca encantamento” (1999, p. 8).

Por isso, diante do Objeto Cinético, ou do Cinecromático, o espectador torna um participante ativo, pois são obras que requerem tempo para sua visualização. Visto que as obras de arte cinética não se apresentam na sua totalidade, o espectador tem que recompô-la e construí-la por si mesmo.

²⁴ Entrevista jornalista Amarílis Lage em 29/4/2013 ao jornal Valor Econômico *online*. <http://www.valor.com.br/cultura/3099362/eram-trambolhos-diz-pioneiro-da-arte-cinetica-sobre-primeiras-obras>

Tanto é assim, que Sartre, numa visita a Calder, conta admirado sobre a sua movimentação diante de um móbile:

Certo dia eu conversava com Calder em seu ateliê quando um móbile, que até então estava parado, arremessou-se em minha direção, numa violenta agitação. Dei um passo para trás, me colocando fora de seu alcance. Mas, de repente, assim que essa agitação passou e ele parecia novamente morto, sua longa cauda majestosa, que não tinha se mexido, se pôs em movimento, devagar, como num lamento, e volteando pelos ares passou pelo meu nariz (SARTRE in: Catálogo da Exposição Alexander Calder, 1947, p. 3).

5.3 RELEVOS PROGRESSIVOS, PINTURAS SOBRE VIDRO E GRAVURAS

Essas séries de obras, denominadas relevos progressivos ou progressões, Abraham Palatnik iniciou dois anos antes dos Objetos Cinéticos, em 1964. Os materiais utilizados foram inicialmente lâminas de madeiras (Fig. 106 e 107), seguidas do papel-cartão, acrílico, metal, cordas e gesso. Pela diversidade de materiais utilizados na construção das Progressões, seu tempo de espera para receber o aval do artista de obra de arte e levar a público chegou a quase 20 anos, pois, somente em 1981, elas foram expostas pela primeira vez.

Figura 106 – Progressão 91
A – 1965 (77 cm x 72 cm)



Figura 107 – Progressões –
1971 (37 cm x 30 cm)



Fonte: https://www.acervodearte.com.br/acervo/ver_obra.php?acervo=3807 (2012).

Se, num primeiro momento, os materiais utilizados para realizar suas obras, os Aparelhos Cinecromáticos e os Objetos Cinéticos, foram motores, energia elétrica,

ligados a desenvolvimentos da física (mecânica, eletricidade e a óptica), e sua preocupação estava voltada para o movimento, luz e espaço. Já nos relevos Progressivos, a preocupação era com a ordenação, o ritmo e o movimento, ao mesmo tempo “uma tentativa de organizar a superfície de uma maneira diferente dos procedimentos normais, introduzindo uma dinâmica através da cor” (MORAIS, 1999, p. 17).

A descoberta (*insight*) dos relevos progressivos ocorreu de maneira bem prosaica, numa visita à marcenaria em busca de um jacarandá para sua fábrica de móveis. Palatnik viu várias lâminas de madeira espalhadas e percebeu que as informações ali deixadas pelo desgaste do tempo nos seus veios e nós criavam registros com tonalidades, grafismos, manchas diversos. Por que não ordená-los?

Com um olhar aguçado de uma percepção transformadora, viu, nesses desenhos criados pela natureza, a possibilidade de recriar alguma coisa a partir deles e, com isso, “atingir os sentidos do homem, ativando sua percepção”. Assim, começa a organizar esses trabalhos, sem um roteiro prévio, rascunhos ou projetos, seguindo apenas as linhas e as manchas deixadas pelo tempo nas lâminas de madeiras.

Ainda de acordo com Frederico de Moraes: “Nos primeiros trabalhos, a preocupação dominante era enfatizar a ideia de progressão, do ritmo horizontal-ondulatório, que cobrindo todo plano bidimensional sugere uma expansão virtual para além das bordas do quadro” (1999, p. 16).

Assim, por meio desse material, ele inicia a pesquisa e a experimentação de alguns materiais em 1968, como o papel-cartão (Fig. 108 e 109), a que ele superpõe várias folhas para, em seguida, fazer o corte e recompô-lo novamente. “Seus relevos, em diferentes profundidades, resultam em estruturas óticas, em cujos interstícios a luz passa, perpassa, criando áreas mais ou menos iluminadas, ou parecem fechar-se ou abrir-se em função do próprio deslocamento do espectador.” (MORAIS, 1999, p. 16).

Figura 108 – Progressão em Cartão – 1972



Fonte: Da autora (2012).

Figura 109 – Detalhe de Progressão em cartão (35 cm x 28 cm)



Fonte: www.nararoesler.com.br (2012).

Com as Progressões de papéis, ele utiliza, algumas vezes, a máquina *vacuum formigo*, pois, além de permitir criar relevos através do vácuo, ela é utilizada principalmente pelas indústrias farmacêuticas, para fazer as embalagens de remédios.

Para o crítico Frederico de Moraes (1999), essas obras constituem um dos momentos bem barrocos de sua criação artística, pois a movimentação dos elementos da composição cria uma aparente arquitetura de palácios, cidades, ondas do mar. A criação das Progressões requer de Palatnik momentos de concentração e interação com o material a ser empregado, uma vez que não tem projeto definido, apenas rascunhos no próprio material, em que define algumas linhas que gostaria realizar na obra,

[...] é uma coisa que vem de dentro. Eu não fico impressionado com as coisas materiais que ficam me rodeando. Geralmente é processo um pouco intuitivo, um pouco racional. Enfim eu consigo fazer é porque eu me concentro muito naquilo que estou trabalhando e eu consigo dominar todos os aspectos que envolvem esse trabalho. Às vezes eu estou vendo que eu preciso de parafuso, ou alguma coisa, eu vou trazendo... eu ainda não sei como vou manipular. Enfim, eu acabo conseguindo de uma maneira ou de outra.²⁵

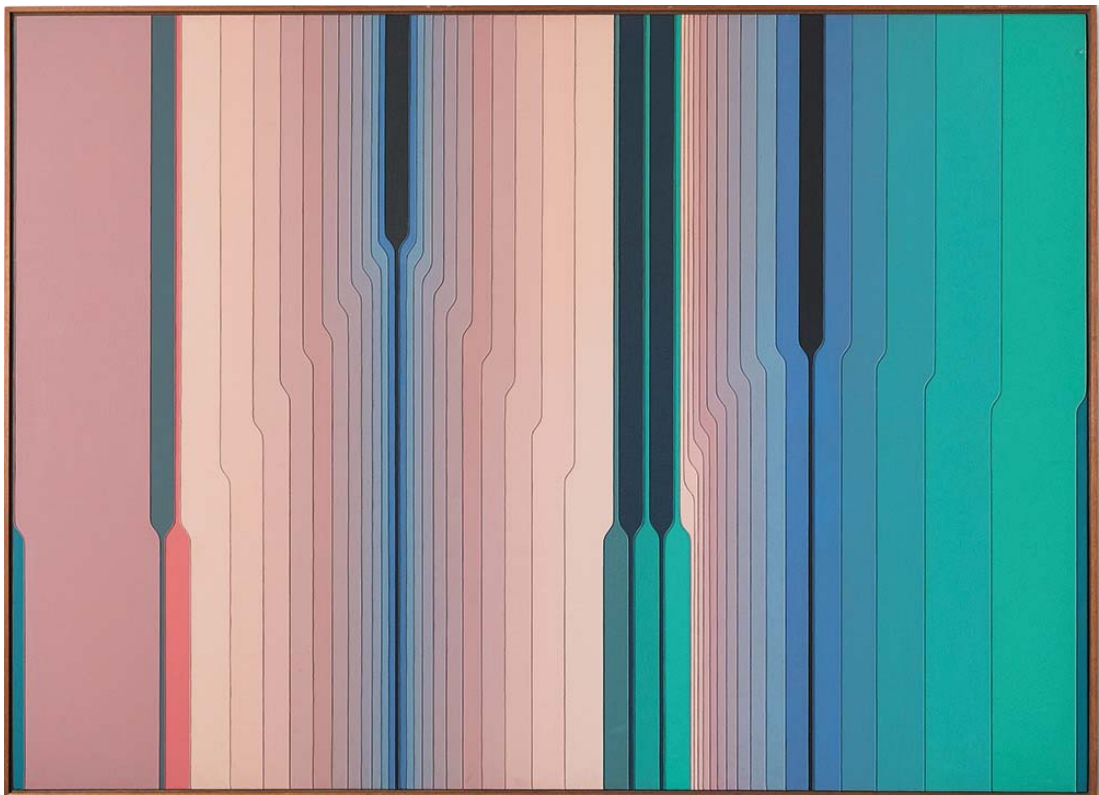
²⁵ (Depoimento dado durante a abertura exposição “Abraham Palatnik” Galeria Nara Roesler – SP – 18 out. 2012)

Podemos observar que o diálogo, a experimentação de materiais e a utilização de maquinário diferente são constantes na produção de Abraham Palatnik.

Nas Progressões, notamos isso claramente, pois, desde as décadas de 1980 e 1990, ele utiliza três novos materiais: o acrílico explorando a transparência do material; os barbantes coloridos sobre tela que ele diz “tratar-se de uma tentativa de organizar a superfície de uma maneira diferente dos procedimentos normais, introduzindo uma dinâmica através da cor”²⁶. Conforme podemos ver na figura 110, a dinâmica é por meio tanto da cor quanto da linha. Segundo Frederico de Moraes,

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 musical luminoso de Scriabin e o ímpeto ascensional das colunas que crescem como florestas no interior das catedrais góticas (1999, p. 16).

Figura 110 – Progressão ka-40, 1988/1990 – acrílica e cordas sobre tela – 130 cm x 180 cm



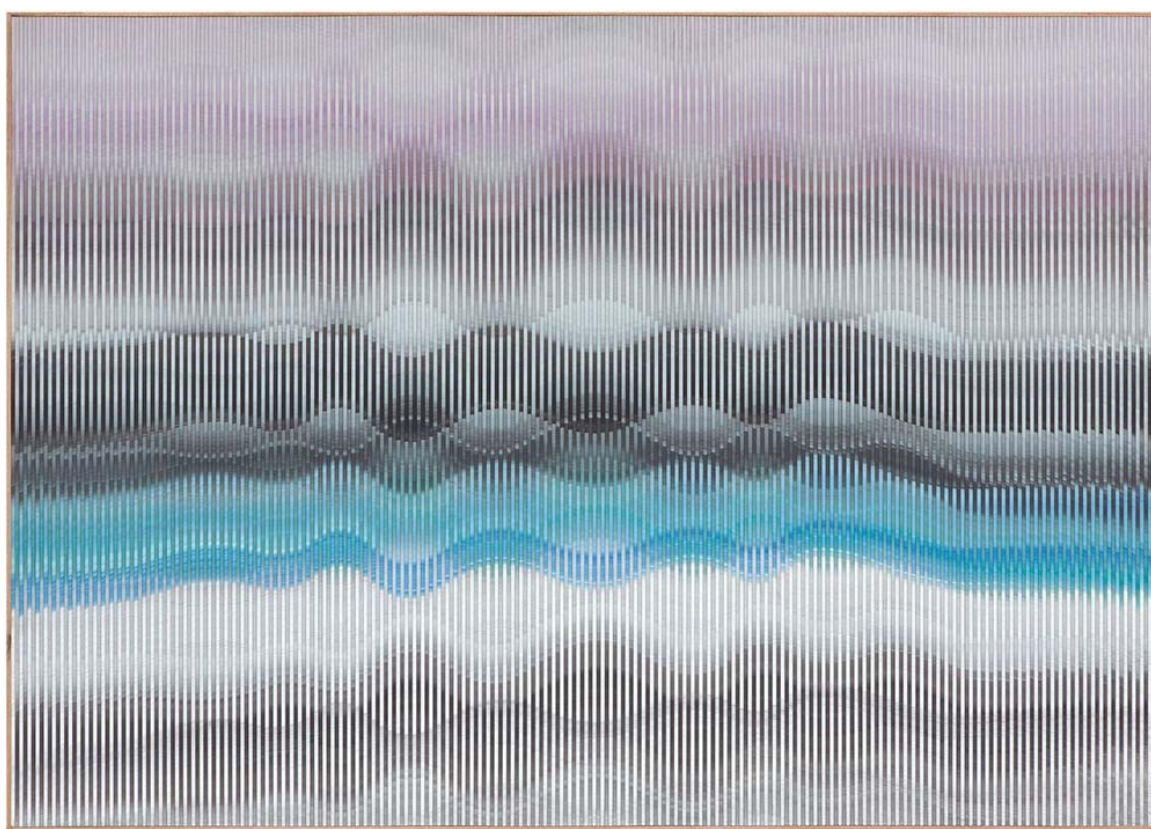
Fonte: www.nararoessler.com.br (2012).

²⁶ Entrevista “Abraham Palatnik: artista do movimento”. O Globo: Rio de Janeiro; 20/8/81, Segundo Caderno, p. 02.

Outro material que ele usou foi um composto de gesso e cola coloridos, que espalhava sobre a superfície com auxílio de uma bisnaga de cores vibrátil e um grafismo ainda em progressão. A partir de 2004, Palatnik passa a trabalhar nas Progressões e novamente com madeira, mas de um jeito novo. Na série denominada simplesmente de W (Fig. 111), ele espalha tinta acrílica na superfície da madeira, criando diferentes áreas coloridas, para, em seguida, cortar a laser ripas finas. Nessas obras, o processo criativo é bem diferente dos projetos realizados para os Objetos Cinéticos e Cinecromáticos. São abstrações puras, e Palatnik nos informa:

Já com as progressões – sejam as pinturas de ripas de madeira, sejam os quadros com cartão cortado –, a situação é completamente outra. Nesses casos, funciona muito mais a percepção e intuição estéticas. Nessas obras, existe uma ideia colocada na pintura inicial e no corte inicial do papel cartão; mas, na realidade, nunca sei antecipadamente o resultado final. Ele é construído durante o próprio processo de trabalho com as ripas e com as tiras de cartão cortado. Pela experiência, eu já faço a pintura e o corte buscando um certo resultado, mas não dá para prever com precisão como ficará a imagem pronta. Sempre acontece um certo grau de surpresa, e isso é muito agradável para mim, como artista (MORAIS, 2012, [s.p]).

Figura 111 – Progressão W-414 – 2012 – Acrílico sobre madeira – 111 cm x 157,2 cm



Fonte: www.nararoesler.com.br (2012).

Com as Progressões, o artista realizou uma obra monumental, a fachada do edifício do Centro Judaico Bait de São Paulo, no bairro de Santa Cecília (Fig. 112a,

112b, 113 e 114), contendo 12 placas cobrindo a lateral do prédio, em resina de acrílico (4m x 4m), que mudam de aspecto de acordo com a incidência da luz. Esse trabalho é a única obra pública de Abraham Palatnik.

Figura 112a – Fachada do Centro Judaico Bait em São Paulo



Fonte: <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/144/simbologia-das-formas-22114-1.aspx> (2013).

Figuras 112b e 113 – Progressão e colocação na fachada do Centro Judaico Bait em São Paulo, Bairro de Santa Cecília, 2007



Fonte: <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/144/simbologia-das-formas-22114-1.aspx> (2013).

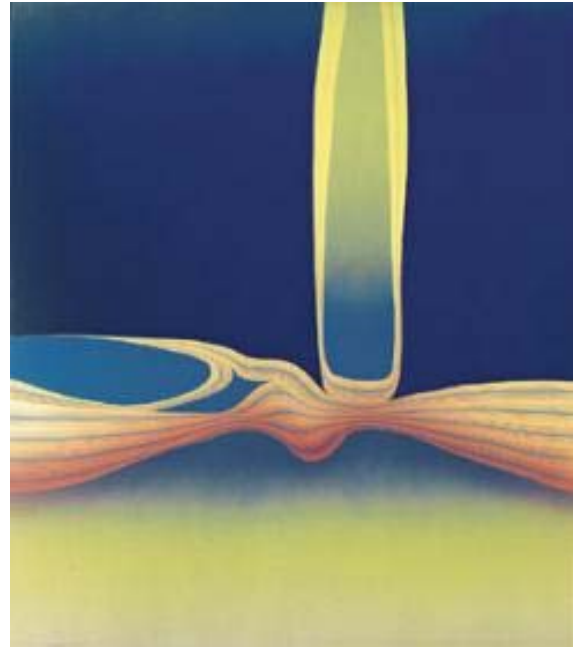
Pelas diversas maneiras de trabalhar com as progressões e com os Objetos Cinéticos, tem-se a ideia das possibilidades de variações sobre um mesmo tema, que é a ordenação do movimento. De acordo com Luiz Osorio, “as questões de

sua poética já estavam definidas, cabendo nestas últimas décadas aprofundá-las e atualizá-las levando em consideração o intercâmbio, sempre experimental, entre suas atividades de artista e designer industrial” (2004, p. 69).

Figura 114 – Composição – 1960
(98 cm x 86 cm)



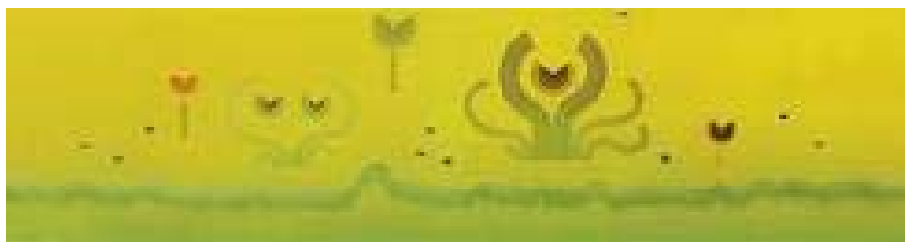
Figura 115 – Composição – 1960
(100 cm x 80 cm)



Fonte: www.nararoesler.com.br (2012).

Assim como os relevos progressivos, as pinturas sobre vidro com tinta industrial eram experimentos que vinham sendo utilizados desde 1955, quando Palatnik usou essa técnica nos tampo para mesas na sua fábrica de móveis. Nota-se que, em seus trabalhos, há sempre desdobramentos, uma técnica que pode ser trabalhada de diversas maneiras. “Perceber a forma, conquistá-la, é dar força própria aos materiais: esta é a verdade da operação tecnológica em Palatnik, da criação formal do inventor” (OSORIO; 2014, p. 54).

Figura 116 – Composição – 1962 (40 cm x 150 cm)



Fonte: www.nararoesler.com.br (2012).

As pinturas feitas sobre o vidro têm incisões feitas com estiletes com linhas retas, curvas, círculos e com ondulações em quase todas. A precisão do artista pode ser observada nas figuras 114, 115 e 116. Na obra Sequência com intervalos (Fig. 117), de 1954, Palatnik cria um diálogo entre linhas e cor, numa sucessão de faixas horizontais, com diversas tonalidades da cor azul, provocando uma profundidade relativa nessa sucessão de linhas e cores. Essa pintura foi acoplada na parte de trás da poltrona de jacarandá. Ela participou da 1.ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, e em três exposições realizadas pelo Grupo Frente em 1954 e 1955.

Figura 117 – Poltrona – 1954 – (65 cm x 57 cm x 80 cm) – Coleção do artista. Foto: Vicente de Mello



Fonte: www.nararoesler.com.br (2012).

Temos ainda um Abraham Palatnik lidando obras de formatação e suportes convencionais, paralelamente a essa variedade de materiais. A gravura é uma dessas atividades que realizada ao longo de seu percurso artístico. É empregada a técnica da serigrafia nas gravuras (Fig. 118, 119 e 120), e o artista trabalha relações entre os campos cromáticos, buscando o deslocamento do olhar de quem as observa e criando movimentação nas diversas formas geométricas dentro dos limites da obra. De acordo com Frederico Morais (1999, p. 18): “Se as progressões são um momento de

expansão barroca do artista, esta série pode ser vista como um interregno de pintura concreta”.

Figura 118 – Diagonal (Serigrafia 50 cm x 50 cm), 2006



Fonte: <https://www.carbonogaleria.com.br/obra/sem-titulo-272> (2006).

Figura 119 – Sem título (Gravura 50 cm x 50 cm), 2006



Figura 120 – Pitágoras (Serigrafia 50 cm x 50 cm), 2006



Fontes: <https://www.carbonogaleria.com.br/obra/sem-titulo-272> (2006).

5.4 OBJETOS LÚDICOS, QUADRADO PERFEITO E CAMPOS MAGNÉTICOS

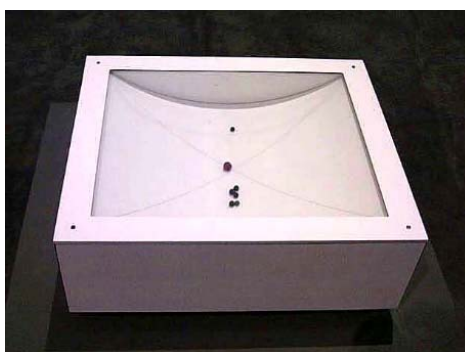
Ao lado de trabalhos realizados com eficiência técnica e teórica, os objetos lúdicos têm perfeita relação com a produção artística de Palatnik, Aracy Amaral (2002), num de seus textos, afirma:

Poderíamos denominar sua contribuição de poética da luz, em sua fase pioneira nos anos 50, e mais recentemente de poética do movimento lúdico,

sendo fascinantes o princípio da exatidão e o perfeccionismo de execução de seus trabalhos (AMARAL, 2002, [s.p.]).²⁷

Neles, Palatnik ressalta seus conhecimentos em física que ele tanto aprecia: “[...] todas as forças físicas da natureza me interessam. O magnetismo é tão surpreendente que jamais poderia escapar à minha curiosidade estética”.²⁸ Palatnik, em 1959, envereda por esse caminho, com o jogo Mobilidade IV (Fig. 121): uma caixa que contém bolinhas coloridas que se movem, quando acionadas por eletroímãs.

Figura 121 – Mobilidade IV – 1959/99 (13,8 cm x 31,4 cm x 35,4 cm)



Fonte: www.nararoessler.com.br (2012).

Em seguida, em 1962, desenvolve e patenteia o jogo Quadrado Perfeito (Fig. 122), um jogo de tabuleiro, composto de 10 x 10 casas, em cores alternadas para auxílio visual; cada jogador (dois) dispõe de sete cubos e três cilindros; a finalidade do jogo é criar um quadrado perfeito. Esse trabalho ele fez para estimular a percepção e atenção de seus filhos.

Figura 122 – Quadrado Perfeito – 1962



Fonte: www.fotografia.folha.uol.com.br (2012).

²⁷ Texto de Aracy Amaral “Abraham Palatnik” pelo historiador da arte (2002). Disponível em: <http://www.olats.org/pionniers/pp/palatnik/palatnik.php> Acesso em 12.08.2010.

²⁸ Entrevista de Abraham Palatnik, realizada por Eduardo Kac para o jornal Folha de São Paulo em 14/10/1986.

Figura 123 – Objeto Lúdico – 1965 (4,5 cm x 42,4 cm x 42,2 cm)



Fonte: www.nararoesler.com.br (2012).

Como sempre, retomando como base o primeiro jogo criado, Mobilidade IV, Palatnik, em 1965, surge com Objeto Lúdico (Fig. 123), uma caixa com tampo de vidro contendo formas geométricas de diversas cores, com um bastão magnetizado, com o qual o espectador deverá juntar as pequenas peças para formar a maior, utilizando os polos positivos e negativos do ímã.

Em 1975, projeta o Objeto Rotativo (Fig. 124) aplicando princípios da física newtoniana da Lei de ação e reação, que diz: “Para toda e qualquer força aplicada existe outra de mesmo módulo, mesma direção e sentido contrário agindo sobre a fonte originária”. Esse objeto é feito de resina de poliéster.

Figura 124 – Objeto Rotativo – 1975 – Resina de poliéster – 12 cm x 2,5 cm x 0,8 cm



Fonte: www.nararoesler.com.br (2012).

Em todos os objetos lúdicos, nos rotativos e nos jogos, a participação do espectador se faz necessária para que eles se movimentem, remetendo-nos a alguns dos postulados do movimento neoconcretista, da participação do público com a obra.

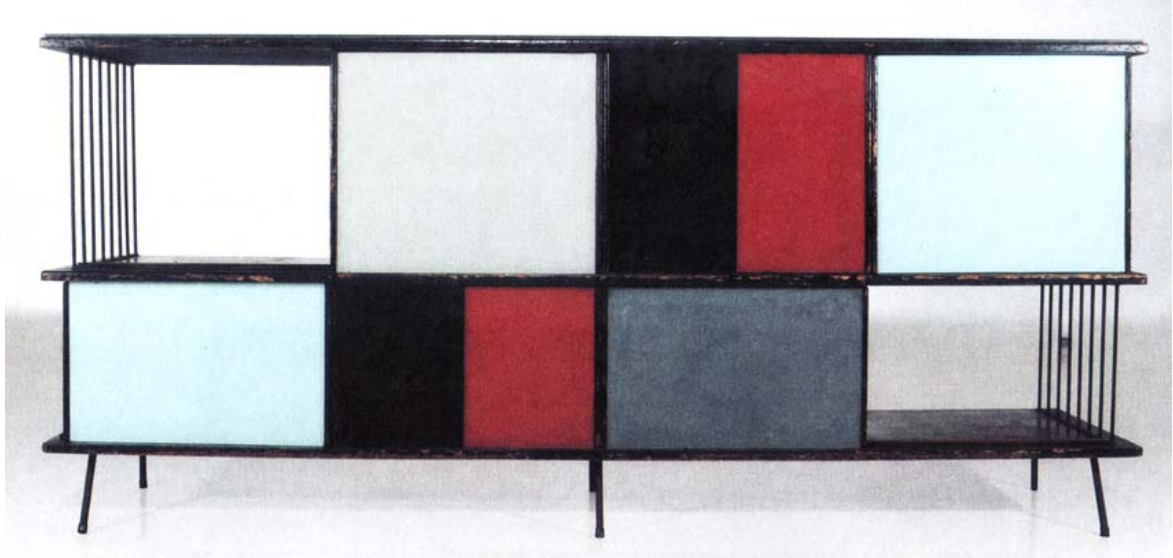
O crítico Frederico de Moraes faz uma observação sobre esses brinquedos/arte: “Trata-se, portanto, de um cinetismo puro, filiado à tradição construtiva” (1999, p. 15).

5.5 OBJETOS DECORATIVOS: MÓVEIS E OS BICHOS

Paralelamente a sua carreira artística, Palatnik dividiu-se em duas funções: a de industrial, fabricando móveis (1954 a 1959), e a de comerciante, na loja Arte Viva, que funcionava em Copacabana. Luiz Osorio acredita que “[...] tal conjunção deveu-se à necessidade de sobreviver e sustentar a família. O mercado de arte no Brasil era inexistente para obra experimental como a sua” (2004, p. 54).

Seus mobiliários (Fig. 125, 126 e 128) seguiam padrões modernos da época e o impulso criativo do artista direcionava a mão do artesão, fazendo dos seus móveis uma clara referência aos ideários da escola Bauhaus, de linhas retas, à simplicidade e à funcionalidade, principalmente à integração da arte à produção industrial.

Figura 125 – Armário (Buffet) de madeira, ferro e vidro – 54 cm x 214 cm x 84 cm



Fonte: jornalareliquia.blogspot.com (2012).

Figura 126 – Mobiliário na Exposição CCBB – Brasília, São Paulo, Curitiba e Rio de Janeiro – 2013



Fonte: guia.uol.com.br (2013).

Figura 127 – Mesa em ferro e tinta, friável, sobre, vidro (360 cm x 720 cm x 720 cm) coleção do artista década de 1950.



Fonte: guia.uol.com.br (2012).

A empresa Silion Rio Brasil, que funcionou de 1970 a 1995, em Bonsucesso-RJ, chegou a ter 50 funcionários, fabricava os objetos decorativos. Nas duas indústrias, tinha como sócio o irmão Aminadav Palatnik, uma característica familiar, pois seu pai e os irmãos sempre foram sócios nas empresas que possuíram, entre as quais eles tinham uma empresa que distribuía para todo Brasil resina de poliéster, matéria-prima para uso odontológico. Tinham um problema com relação ao armazenamento do material. Palatnik manipulando o produto não só encontrou a solução, como também viu nesse material a possibilidade de usar para outros fins.

Assim, ele e o irmão fundam a Silion, empresa que produzia as peças decorativas, utilidades domésticas e brindes de resina de poliéster, tais como:

pulseiras, broches, caixas, bandejas, porta-copos, pratos, saboneteira, peso de papel, chaveiros, ímãs de geladeira e os famosos e conhecidos bichos. Nela, sua presença foi essencial para solucionar outro problema da resina de poliéster. Na sua empresa, a questão era a seguinte: como misturar pigmentos à resina sem perder a transparência?

Foram incansáveis tentativas de misturar a resina, o catalizador e os pigmentos, anotando as temperaturas atingidas na fusão a cada variação das quantidades utilizadas. Aos poucos, ele foi conquistando aquilo que parecia impossível: a transparência (OSORIO, 2004, p. 69).

A paciência e persistência foram os dois fatores que o levaram a produzir objetos simples, porém com um apuro técnico e artístico extraordinários, primeiro o domínio do material, em seguida o trabalho do artista. Palatnik fazia os desenhos de cada bicho em folhas de acetato, os moldes em duas partes, em seguida colocava as folhas de acetato entre as duas partes preenchidas com o produto, para depois fazer a prova de fundição. Se não tivessem nenhum problema, estariam aprovadas para a produção industrial.

Figura 128 – A imagem mostra a parte traseira de peças assinadas



Fonte: www.abrahampalatnik.com.br (2004).

Havia dois tipos de peças: as lisas e as com desenhos, que são peças únicas, uma vez que Palatnik fazia os desenhos para cada uma individualmente, recebendo a sua assinatura (Fig. 128). Em algumas podemos ver certa influência da Op Art, com linhas curvas, sinuosas e pontos dando movimento aos corpos dos bichos, como nas figuras 129 e 130.

Figuras 129 e 130 – Coruja e coelho de resina de poliéster



Fontes: <http://www.modcats.com/item.php?item=514>, (2004).
<https://www.flickr.com/photos/azshoppist/5790808982/> (2004).

Figura 131 – Girafas de resina de poliéster – década de 70



Fonte: www.abrahampalatnik.com.br (2012).

Dessa maneira, os objetos de poliéster (Fig. 131) produzidos eram vendidos em lojas de presentes e decoração e também por meio de vendedores contratados. A

exportação para a Europa, a Ásia e os Estados Unidos ficava a cargo da empresa Ártemis

(Fig. 132). Hoje essas peças são encontradas em antiquários e com colecionadores. Figura 132 – Catálogos The Artemis Collection, 1980. Made in Brazil. A coleção tem 240 modelos, aproximadamente, criados nos anos de 1970-80... Do lado esquerdo, “Jungle/Zoo”, página 2 do catálogo, cuja imagem foi copiada do antigo site oficial do artista



Fonte: www.abrahampalatnik.com.br (2004).

Abraham Palatnik não considera essas atividades artísticas por serem produzidas industrialmente, porém notamos que a presença e o olhar artístico estão presentes em cada detalhe de sua produção. Podemos perceber que esses objetos estão carregados de informações artísticas que somente poderiam ser realizadas por um artista inquieto e anticonvencional como Palatnik.

Capítulo 6*Gran Finale: Considerações finais*

Não é possível sentir arte através das descrições. Explicações e análise servirão somente como preparação intelectual.

Laszlo Moholy-Nagy

6 GRAN FINALE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antiteoria é a concretização da expressão na obra de arte. É aquilo que realmente se realiza no quadro, na escultura ou em qualquer outra técnica. É aquilo que para ser percebido não precisa ser lembrado, indicado, sugerido, explicado ou teorizado pelo artista ou o crítico. O homem tem que ser estimulado a perceber por conta própria o que existe. O hábito da teorização é negativo, pois o ser inteligente tem habilidade intelectual suficiente para compreender qualquer teoria. Esta compreensão lhe dá uma segurança e tranquilidade mental tamanha que aceita mesmo as coisas que intuitivamente não percebeu por si mesmo (PALATNIK, 1960, p. 1).

Contrariamente à epígrafe de Palatnik, teorizamos sua produção artística procurando perceber e compreender suas obras tanto do ponto de vista pessoal quanto com um embasamento teórico-metodológico que pudesse atingir um entendimento maior e mais abrangente sobre a sua produção artística. Dessa maneira, a crítica genética pode oferecer-nos essa nova possibilidade de abordagem teórico-metodológica para entendermos melhor as suas obras de arte, pois ela valoriza todos os percursos do processo criativo e, por seu intermédio, compreendemos que o ato criador é um fenômeno em que dúvidas, incertezas e convicções estão presentes em contínua transformação até o surgimento da obra final.

Vale ressaltar que, no decorrer deste trabalho, utilizamos outras áreas de conhecimentos para justificar e contextualizar a produção de Abraham Palatnik. Afinal, um artista não é um ser isolado vivendo numa redoma, ele está inserido num momento histórico, cultural recebendo influências de seus contemporâneos, sendo afetado por essas redes de relações que vão permeando seu processo de criação.

Dessa maneira, foi uma demanda gratificante analisar e refletir a produção ininterrupta de seis décadas de atividades artísticas, na qual Palatnik desenvolveu um trabalho coerente na pesquisa da relação entre tempo/espço, luz/movimento na arte cinética brasileira e mundial. Assim como sua prática artística e sua relação com o mundo, encontramos, nesses diálogos, os fios condutores do gesto criador desse movimento e suas contínuas modificações.

Abraham Palatnik é um criador/inventor inquieto e incansável: além das obras artísticas, criou peças utilitárias, móveis, objetos de decoração, como os bichos

de resina de poliéster e jogos, como o “Quadrado Perfeito”, que projetou e patenteou, assim como inventou vários produtos industriais, como o cortador de coco babaçu. Também criou e cria as próprias ferramentas quando não as encontra disponíveis no mercado, pois elas são necessárias ao trabalho que pretende executar. Palatnik é o que o sociólogo e historiador Richard Sennett define como o "homem criador de si mesmo", ou seja, um

[...] artífice que explora as dimensões de habilidades, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça. Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas (2009, p. 20).

Para Palatnik, tudo o que faz é pintura; nos objetos tridimensionais é a luz, a cor e o movimento que lhe interessam, porém, na artesanaria, é outro fator. Este trabalho fez uma reflexão sobre como o signo da pintura pode ser identificado para além da tinta sobre a tela, pois, ao adicionar barbantes, madeira, acrílico em suas obras, o artista criou um campo novo para as artes visuais no Brasil, o da arte e tecnologia.

Os críticos de arte Ferreira Gullar, Marcio Doctors e Fernando Cocchiarale são unânimes em afirmar que Palatnik foi “o divisor de águas nas artes brasileiras”, pois, com o seu Aparelho Cinecromático (1951), ele quebra as fronteiras entre pintura, escultura e desenho, seu experimento sai da tela convencional, sai da linguagem da pintura e utiliza luz em movimento e formas em movimento como uma nova linguagem plástica.

Percebemos que, naquele momento, ele entende perfeitamente o que Mario Pedrosa explicava: “arte não é representação, arte é apresentação”. Isso o liberou de qualquer vínculo com a realidade externa, ele criou um universo próprio. Essa quebra de paradigma dá os primeiros passos em direção à arte contemporânea e repercute, ainda hoje, no universo das artes visuais.

Desse modo, seguindo seus passos por intermédio da crítica genética, analisamos os documentos de seus processos criativos, fomos desnudando seu processo de criação. A riqueza de materiais analisados nos permitiu conhecer melhor

o artista e perceber os seus movimentos geradores de uma obra, para assim compreendermos que os gestos do artista revelam movimentos transformadores de mais ampla diversidade. Notamos que a preocupação constante na construção de seu trabalho está relacionada com a percepção, com a estética e com a observação profunda do material com o qual vai trabalhar.

Essa interação com a materialidade o leva a visualizar o que pretende realizar. Vimos isso em seus projetos e rascunhos. Na execução de suas obras, vai um pouco de intuição, por meio da experimentação (erros e acertos) e um pouco de maneira racional; essa é uma das características de seu processo de criação, além de seu repertório pessoal. A partir daí, percebemos como a criação vai organizando-se de maneira coerente dentro dos padrões estéticos estabelecidos por ele, pela matéria e pela memória. Como ele mesmo fala: “de uma maneira ou de outra eu chego ao resultado que quero”.

Abraham Palatnik é um artista ímpar, pois tem o olhar prático do técnico e a sensibilidade artística apurada, o que facilita e justifica as suas criações. Talvez por isso seja o artista que mais atinja os limites entre arte, *design* e tecnologia. Notamos que ele realiza um trabalho meticuloso, de joalheiro como seu avô, em que a precisão de cada elemento vai sendo organizada e, ao mesmo tempo, uma racionalidade do técnico em mecânica e eletricidade que calcula, planeja todas as etapas da obra para ser executada e finalizada. Sendo assim, é importante ressaltar como Abraham Palatnik tem uma trajetória artística singular.

Esse olhar atento e aguçado, de uma percepção transformadora que está sempre pronto para criar e recriar o que a natureza e o mundo lhe oferecem, foi essencial para o desenvolvimento deste trabalho. O artista com seus conhecimentos *a priori*, que visa disciplinar e ordenar o caos, criando algo que possa nos encantar e deslumbrar. Esse é, enfim, um dos objetivos da arte de Abraham Palatnik.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy (Org.). **Arte Construtiva no Brasil**: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Cia. Melhoramentos e DBA Artes Gráfica, 1998.

AMARAL, Aracy A. (Coord.). **Projeto construtivo na arte**: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Pinacoteca do Estado, 1977.

ANTELO, Raul. O concretismo e seus valores incorpóreos. In: **Sobre Augusto de Campos**. SÜSSEKIND, Flora e GUIMARÃES, Julio Castañon (Org.); Fundação Casa Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2004.

ARAÚJO, Olívio Tavares. **Pintura Brasileira do Século XX**: Trajetórias Relevantes. Rio de Janeiro: Editora 4 Estações, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARANTES, Otilia. **Forma e Percepção-Estética** – Textos escolhidos de Mario Pedrosa 2. São Paulo: Edusp, 1996.

BARROS, Anna e SANTAELLA, Lúcia. **Mídias e Artes**: Desafios da arte no início do século XXI. São Paulo: UNIMARCO Ed., 2002.

BELLUZZO, Ana Maria (curadoria). **Catálogo da Exposição Waldemar Cordeiro**: Uma aventura da Razão. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1986.

BEUZARD, Marjolaine. **Abraham Palatnik «discipliner le chaos»**. Dissertação de Mestrado em Histoire de L'Art Contemporain da U.F.R. Histoire de L'Art et d'Archéologie. Université de Paris, Sorbonne, Paris IV, France, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A produção simbólica**: teoria e metodologia em sociologia da Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANONGIA, Ligia (curadoria). **Catálogo Projeto Arte Brasileira**: Abstração Geométrica 1 (Concretismo e Neoconcretismo). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. Mouros. **Franceses e Judeus**: Três presenças no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1967.

_____. **História da Cidade do Natal**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Brasília: INL; Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1980.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede** – A Era da Informação: economia, sociedade e cultura – v. 1. São Paulo: Paz e Terra; 1999.

_____. A sociedade em rede. In: MORAES, Denis. **Por uma Outra Comunicação**. Mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CIRILLO, José. **Imagem – Lembrança**: Comunicação e Memória no Processo de Criação. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2004.

COCCHIARALE, Fernando (curadoria); MOTTA, Renata. **Catálogo da Exposição “Forma e imagem técnicas na arte do Rio de Janeiro, 1950-1975”**. Rio de Janeiro: Paço das Artes, 2002.

COSTA, Cristina. **Arte**: resistências e ruptura – Ensaio de Arte Pós-clássica. São Paulo: Ed. Moderna, 1999.

_____. **Questão de Arte**: A natureza do belo, da percepção e do prazer estético. São Paulo: Ed. Moderna, 1999.

COTRIM, Zilda Tereza. **O Lúdico na Obra de Abraham Palatnik**. São Paulo: Annablume, 2012.

COELHO, Teixeira (curadoria). **Catálogo da Exposição “Estratégias para deslumbrar”**. Espaço Cultural FIESP. São Paulo, 2001.

DOCTORS, Marcio (curadoria). **Catálogo do Pioneiro Palatnik**: Máquinas de Pintar e Máquinas de Desacelerar, realizada pelo Itaú Cultural, 2002.

DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte do século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. **Criação e Interatividade na Ciberarte**. São Paulo: Experimento; 2002.

DUARTE, Fábio. **Do Átomo ao Bit**: cultura em transformação. São Paulo: Annablume, 2003.

FERREIRA, Gloria et al. **Arte & Ensaio** – Revista do programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ. Rio de Janeiro, 2004.

KAC, Eduardo. Entrevista “Artista que faz a arte luminosa”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 out. 1986. Folha Ilustrada, p. 3.

FOSTER, Hal. **Recodificação**: Arte, Espetáculo, Política Cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo; Martins Fontes, 1986.

GRANDO, Angela; CIRILLO, José (Org.). **Arqueologia da Criação, estudos sobre o processo de criação**. Belo Horizonte: C/Arte Editor Fernando Pedro da Silva, 2009.

GRÉSSILON, Almuth. **Éléments de critique génétique**. Presses Universitaires de France: Paris, 1994.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea: Do Cubismo ao Neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto** – Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HONNEF, Klaus. Andy Warhol: **A Comercialização da Arte**. Trad. Casa das Línguas Ltda. São Paulo: Taschen, 2000.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JANSON, Horst Woldemar. **História da Arte**. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouse Gulbenkian, 1989.

JOHNSON, Paul. **História dos Judeus**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.
_____. **Gramática da Criação**. Lisboa: Edições 70, 2008.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **Estética e Biossemiótica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

KLEE, Paul. **Ensaio sobre arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

LAGE, Amarílis, **Entrevista de Abraham Palatnik**, realizada em 29/04/2013 ao jornal Valor Econômico Online. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/3099362/eram-trambolhos-diz-pioneiro-da-arte-cinetica-sobre-primeiras-obras> acesso em 30/04/2013.

LIMA, Francisco Cardoso. **O Atelier Enquanto Lugar de Processo de Criação Artística**. 2007. 110f. Dissertação (Mestrado em Criação Artística Contemporânea) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro: Aveiro, 2007.

LIMA, Mariana de Araújo Reis et al. Ateliê de Artista: uma reflexão sobre o ateliê no processo de criação de artistas capixabas: In. **Anais do Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética**. 10. ed. Porto Alegre: PUCRGS, 2012.

LATIL, Pierre de. **O Pensamento Artificial: Introdução à Cibernética**. 2 ed. São Paulo: IBRASA, 1968.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário: Os Desafios das Poéticas Tecnológicas**. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. **O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de Comunicação com Extensões do Homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

MOLINA, Camila. **"A estética do movimento"**. Caderno D, p. D12. 02 nov. 2009.

_____. "Luz, cor, ritmo em movimento". **Jornal Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 jul. 2002, Caderno D, p.D7.

MORAIS, Fernando (curadoria). Catálogo da Retrospectiva Abraham Palatnik. Niterói, **Museu de Arte Contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

_____. Entrevista Abraham Palatnik: artista do movimento. **O Globo**. Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 2, 20 ago. 1981.

MORAIS, Frederico. **Do Conceitual à Arte Contemporânea: marcos históricos**. Cadernos história da pintura no Brasil. v. 6. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993.

NEVES, Lúcia M. Bastos P. (Org.) **História e Imprensa** – Representações culturais e práticas do poder. Rio de Janeiro: DP&A/Faperj, 2006.

REVISTA FATOS E FOTOS. Edição Especial, **O homem na Lua**. Bloch Editores S.A: Rio de Janeiro – Texto da Equipe Científica de North American Rockwell Corporation e um disco (compacto simples n. 441.450 PT, Philips) com as falas dos astronautas na lua; Junho de 1969.

OLIVEIRA, Ana C. De; FECHINE, Yvana. **Semiótica da Arte: teorizações, análises e ensino**. São Paulo: Hacker Editores, 1998.

OLIVEIRA, Luciana Souza de. **A Fala dos Passos: Imigração e Construção de Espaços Judaicos na cidade do Natal (1919-1968)**. Dissertação de Mestrado em História da Universidade Federal de Natal. Natal, 2009.

OSORIO, Luiz Camillo. **Abraham Palatnik**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____, **Sobre arte moderna e contemporânea** disponível em: <http://www.raulmendesilva.pro.br/pintura/pag010.shtml> acesso em 05/07/2011.

PARENTE, André (Org.). **Imagem – Máquina: A Era das Tecnologias Virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

PLAZA, Julio; TAVARES Mônica. **Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais**. São Paulo: HUCITEC, 1998.

POPPER, Frank. **Origins and Development of Kinetic Art**. English Translation

Studio Vista. Holand: The Hooiberg Printing Co.Ltd, 1968.

READ, Herbert. **A Arte de Agora**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

RICHTER, Hans. **Dada: Arte e Antiarte**. São Paulo: Martins Fonte, 1993.

RICKEY, George. **Construtivismo: origens e evolução**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

RODRIGUES, Cinthia. "Os motores da Arte". **Revista Época**, São Paulo, p. 72, ago. 1999, ano 11, n. 06, 23 ago. 1999.

SANTAELLA, Lúcia. **A percepção: uma teoria semiótica**. São Paulo: Experimento, 1998.

_____. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de Criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

_____. **Gesto Inacabado: processo de criação**. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Redes da criação – construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. **Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3. ed. São Paulo: EDUC – EDPUC-SP, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. Catalogo da exposição "*Alexander Calder*" texto de Jean-Paul Sartre. **Buchholz Gallery Curt Valentin**, New York, 1947.

SCHWARTZ, Anita (coord.). Cadernos de Notas: Abraham Palatnik, por ele mesmo e pelos outros. Rio de Janeiro, **Galeria Anita Schwartz**, 2003.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

SILVA, Julio Cesar da. Atelier Embira – Um lugar processo. **Anais do 10.º Congresso Internacional de Pesquisadores em Crítica Genética**. Porto Alegre: PUC-RS, 2012.

VIRILLO, Paul. **A Máquina de Visão**. Rio de Janeiro: José Olympio Editores, 1994.

WHITEMAN, Marjorie M. **Digest of International Law**. v. 1. US State Department. Washington, DC: U. S. Government Printing Office, 1963.

WIENER, Nobert. **Cibernética ou controle e comunicação no animal e na máquina**. São Paulo: Polígno e Edusp, 1970.

_____. **Cibernética e Sociedade: O Uso do Humano dos Seres Humanos**. São Paulo: Cultrix; 1973.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOOD, Paul et al. **Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em Processo**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.

8. REFERENCIAS ELETRÔNICAS

Documentação histórica sobre o movimento concretista em São Paulo disponível em: www.artbr.com.br/casa acesso em 15/06/2010.

Textos sobre Abraham Palatnik e outros artistas disponível em: <http://www.olats.org/pionniers/pp/palatnik/palatnik.php> acesso em 08/08/2010.

Trabalhos e textos sobre Abraham Palatnik disponível em www.nararoesler.com.br acesso em 22/02/2010.

Entrevista de Abraham Palatnik com Eduardo Kac disponível no site: www.ekac.org acesso em 12/09/2010.

Obras de Almir Mavignier disponíveis no site: <http://www.wikiart.org/en/almir-mavignier/two-squares-1967> acesso em 06/06/2011.

Sobre vida e obra de Lygia Clark. Disponíveis em: <http://www.lygiac Clark.org.br/defaultPT.asp> acesso em 11/06/2011.

Manifesto Ruptura disponível em: <http://www.artbr.com.br/casa/ruptura/index.html> acesso em 20/04/2011.

Estudos sobre arte concreta, cinética e tecnologia disponíveis no site: www.itaucultural.org.br acesso em 11/03/2011.

Estudos de Paula Perissinotto sobre arte cinética disponível em: www.satmundi.com.br acesso em 04/02/2011.

Informações sobre Norbert Wiener criador da Cibernética Disponível em: (<http://www.tipografos.net/internet/norbert-wiener.html> acesso em 08/MAI/2011.

Estudos sobre arte digital disponíveis no site: www.getty.edu/gri/html/findingaids.eat.html acesso em 16/07/2011.

Estudos sobre arte/ciência/tecnologia disponíveis no site: www.mitpress.mit.edu acesso em 15/05/2011.

Estudo sobre arte cinética disponível no site: www.bellasartes.br/aulavirtual/nelsonrodrigues/artecinetica/sldoo1.html acesso em 19/05/2011.

Imagens de arte digital disponíveis no site: www.artevivaeventos.com.br acesso em 27/05/2011.

Obras de Ruth Palatnik Aklander: "Mundi" acrílico década de 1970 "Gerações em conflitos" acrílico; "Quatro ases" acrílico da série Quadrum. Disponíveis em: <http://tertulhas.blogspot.com/2012/07/ruth-palatnik-aklander-1926-2009.html> acesso em 29/05/2011.

Imagens e textos sobre novas tecnologias digitais disponíveis no site: www.arte.unb/museu.html acesso em 29/05/2011.

Imagens dos inventos de Thomas Alva Edson disponíveis no site: http://historiadosefeitos.blogspot.com.br/2011/08/thomas-edison-e-o-kinetoscope_21.htm acesso em 09/04/2011.

Imagens dos estudos sobre animais em movimento de Eadward Muybridge disponíveis no site: www.linder.com/muybridge/html acesso em 12/06/2011.

Imagens das obras: A Negra, de Tarcila Amaral; Formas, de Ivan Serpa; Unidade Tripartida, de Max Bill disponíveis em: <http://www.mac.usp.br> acesso em 07/05/2011.

Imagem da Vila Palatnik. Natal (RN) Disponível em: www.memoriaviva.com.br acesso em 22/03/2012.

Obra de Jackson Pollock - "Retrato e um Sonho", de 1953 – Disponível em: <http://artesnoturno.blogspot.com/2010/06/expressionismo-abstrato.html> acesso em 13/06/2012.

Obra de Willem DeKonning - Woman V (1952–53) Fonte: National Gallery of Australia. Disponível em: <http://nga.gov.au/exhibition/abstractexpress/Default.cfm?IRN=47761&BioArtistIRN=25281&MnuID=3&GalID=2&ViewID=2> acesso em 13/06/2012.

Obra de Franz Kline - Painting Number 2, 1954. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/79234?locale=en> acesso em 13/06/2012.

Obra de Mark Rothko - White Center (Yellow, Pink and Lavender on Rose) 1950. Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2010/10/a_arte_meditativa_de_mark_rothko.html acesso em 13/06/2012.

Obra de Adolph Gottlieb - Pink and Indian Red – 1946. Disponível em: <http://azurebumble.wordpress.com/2010/09/25/adolph-gottlieb-paintings/> acesso em 13/06/2012.

Obra de Samson Flexor Geometria grande, tela, 1954. Disponível em: www.brasilartesenciclopedias.com.br acesso em 17/06/2012.

Obra de Antonio Bandeira – Disponível em: [brasilartesenciclopedias.com.br](http://www.brasilartesenciclopedias.com.br) acesso em 17/06/2012.

Obra de Cicero Dias, Casal no barco – Fonte: agendawhite.com.br acesso em 17/06/2012.

Imagens das Fotoformas de Geraldo de Barros disponíveis no site: http://www.geraldodebarros.com/main/?page_id=714 acesso em 17/06/2012.

Obra de Marcel Duchamp Rotary Demisphere (Precision Optics) - 1925 – Disponível

em: <http://www.moma.org/collection/works/81432> acesso em 12/08/2012.

Maquete do Monumento a 3ª Internacional - 1920 - Vladimir Tatlin. Disponível em: http://www.ensinoarterede-av.org.br/matApoio/linhaDoTempo/linhaDoTempo_016.htm acesso em 15/08/2012.

Obra de Lazlo Moholy-Nagy Modulador Ligth Machine. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/111682406/Arte-Cinetica> 15/08/2012 acesso em 15/08/2012.

Obras de Victor Vassarely. Disponíveis em: <http://www.tvsinopse.kinghost.net/art/v/vasarely.htm> acesso em 16/08/2012.

Obras de Alexander Calder. Disponíveis em: <http://www.calder.org> acesso em 18/08/2012.

Obra de Jean Tinguely Le Cyclope. Disponível em: <http://www.tinguely.ch/de.html> acesso em 21/08/2012.

Imagens de obras e vida de Nicolas Shöeffer disponíveis no site: www.olats.org/shoeffer acesso em 21/06/2012.

Foto da Homenagem ao artista/inventor na II Semana Potiguar de Ciência e Tecnologia Disponível em: <http://www.fapern.rn.gov.br/> acesso em 22/10/2012.

Esboço do Plano Piloto de Brasília projeto de Lucio Costa - 1957 – Disponível no site: <http://docmomobsb.org/2008/11/10/concorrenca-para-o-plano-de-preservacao-de-brasilia/> acesso em 24/07/2013.

Imagens do astronauta Neil Armstrong pisando no solo lunar disponíveis no site: <http://www.projetoockham.org/index.php> acesso em 12/08/2013.

Imagens de Max Bill e Tomás Maldonado em Ulm, 1956 disponível em: <http://tipografos.net/design/bill.html> acesso em 23/08/2013.

Obras de Carlos Cruz-Diez. Disponíveis em: <http://www.cruz-diez.com/es/work/psychromie/1990-1999/fisicromia-boricua/> Acesso em 23/04 /2013.

Manifesto de uma arte independente disponível em: <http://old.kaosenlared.net/noticia/cultura-manifesto-uma-arte-revolucionaria-independente> acesso em 24/08/2013.

Sobre andamento e notação musical disponível em: <http://martinezemanuel.blogspot.com.br/2007/08/introduo-ao-baixo-contnuo-e-recitativo.html> acesso em 10/11/2013.

Imagens de obras cinéticas de Bruno Munari e Pol Bury e outros artistas cinéticos na exposição sobre 100 da arte luz e movimento na Itália. Disponíveis em: <http://www.dcult.it/dynamo-non-tutto-brilla-alla-mostra-sulla-luce-e-il-movimento-fino-al-22-luglio-alla-ville-lumiere/> acesso em 03/12/2013.

Obra de Yacoov Agam "Fonte Fogo e Água" ou "Fonte de Agam" de 1986 Tel-Aviv. Disponível em: <http://embassies.gov.il/sao-paulo/NewsAndEvents/Pages/A-BELEZA-DA-ARTE-EM-TEL-AVIV.aspx> acesso em 03/04/2014.

Obra de Yaacov Agam Double Metamorphosis Centre Pompidou, Paris. Disponível em: <http://www.algemeiner.com/2012/06/26/israeli-artist-yaacov-agams-work-joins-picasso-and-matisse-in-france/> acesso em 03/04/2014.

Obras de Anthony Howe In-Out Quotient e Trefoil Disponível em: <http://twistedifter.com/2013/06/kinetic-wind-powered-sculptures-by-anthony-howe/> acesso em 19/09/2014.

Imagens da fachada do Centro Judaico Bait em São Paulo Bairro de Santa Cecília 2007. Fonte: <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/144/simbologia-das-formas-22114-1.aspx> acesso em 20/04/2015.

9. VIDEOS

A ARTE do Tempo. Série “O mundo da arte”. Direção: Caca Vivalvi, São Paulo, TV SescSenacsp, 2002, 23 minutos.

A DISCIPLINA do Caos: Obras de Abraham Palatnik. Série “Artistas Cariocas”. Direção Luis Felipe Sá, Rio de Janeiro, Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 2005, 22 minutos.

ABERTURA do desenho animado The Jetsons. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZP2WK8lwM1E> acessado em 12/03/2013.

ANIMIC-CINÉMA de Marcel Duchamp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=upvYAAh8RuU> acesso em 12/04/2012.

CALDER Alexander. Disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=t6jwnu8lzy0> e <https://www.youtube.com/watch?v=fl5PRaTSMUI> acesso em 18/08/2012.

DEPOIMENTO de Anthony Howe. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J4l5rHNSq9s> acesso em 19/09/2014.

DOCUMENTÁRIO Renina Katz. Série Artistas Brasileiros Contemporâneos. Direção e Roteiro: Maria Inês Landgraf. São Paulo, TV Cultura-SP, 1998, 23:28 minutos.

DOCUMENTÁRIO de Nicolas Schöeffer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gJD27+JLoaQ> (2012).

DOCUMENTÁRIO Ocupação Abraham Palatnik – com depoimentos de Ferreira Gullar, Fernando Cocchiarale. Itaú Cultural de São Paulo: São Paulo, 2009.

EXPOSIÇÃO SERPETINR SACKLER de Julio le Parc. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TRJ79EXAj20> acesso em 16/11/2014.

EXPOSIÇÃO “Dynamo: Um século de Lumière et de mouvement dans l’art 1913-2013”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E4PQC3hMulq> (acesso em 17/08/2013).

IN-OUT de Anthony Howe. Disponível em: https://www.youtube.com/wacth?v=C0cZ0Dc_UdU acesso em 10/10/2014.

KINETIC RAIN. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jhP9n6WvVfQ> acesso em 15/10/2014.

KINETIC RAIN. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cmTioVtRG0> acesso em 15/10/2014.

MAVIGNIER, Almir Memórias Concretas. Direção: Nina Galanternick. Hamburgo, Rio de Janeiro, Núcleo de Sociologia da Cultura (NUSC) do IFCS/UFRJ, 2006.

LE CYCLOPE de Jean Tinguely, Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=DHF_bXfoThw acesso em 21/08/2012.

MONUMENTO A 3ª INTERNACIONAL de Vladimir Tatlin. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=dIWdEJiv0TI> acesso em 20/04/2012.

MODULADOR LIGHT MACHINE de Moholy-Nagy. Disponível em:

O LIRISMO de Renina Katz. Série “O mundo da arte” Direção: Sarah Yakhni. São Paulo, Rede SescSenacsp, 2002, 23 minutos.

ROTARY DEMISPHERE(1926) de Marcel Duchamp, Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=67VbraI4UX0> acesso em 12/04/2012.

SEQUÊNCIA fotográfica de Muybridge. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=FYKZif900xs> acesso em 03/04/2012.

TRAILER do filmes 2001: Uma odisséia no espaço (1968) disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=UqOOZux5sPE> acesso em 12/03/2013.

TREFOIL de Anthony Howe. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=DcXalWWkDW4> acesso em 10/10/2014.

VISUALIZAÇÃO do funcionamento de um Kinotoscope de Edson. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=SRljUYh3Mes> acesso em 03/04/2012.

ANEXOS

Anexo 01 – Teoria do não-objeto (citado na p. 68)

(Teoria do Não-Objeto foi publicada numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.)

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência.

Morte da Pintura

A questão posta obriga-nos a um retrospecto. Quando os pintores impressionistas, deixando o atelier pelo ar livre, procuraram apreender o objeto imerso na luminosidade natural, a pintura figurativa começou a morrer. Nos quadros de Monet os objetos se dissolvem em manchas de cor e a face usual das coisas se pulveriza entre os reflexos luminosos. A fidelidade ao mundo natural transferira-se da objetivação para a impressão. Rompidos os contornos que mantinham os objetos isolados no espaço, toda possibilidade de controle da expressão pictórica se limitava à coerência interna do quadro. Pouco depois, Maurice Denis diria que “um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, unia mulher nua ou alguma anedota – é essencialmente uma superfície plana coberta de cores dispostas de certa maneira”.

A abstração não tinha nascido ainda, mas os próprios pintores figurativos, como Denis, já a anunciavam. Cada vez mais o objeto representado perdia significação aos seus olhos e, em consequência disso, o quadro, como objeto, ganhava importância. Com o cubismo, o objeto é brutalmente arrancado de sua condição natural, transformado em cubos, o que virtualmente lhe imprimia uma natureza ideal; esvaziava-o daquela obscuridade essencial, daquela opacidade invencível que caracteriza a coisa. Mas o cubo é tridimensional, ainda possui um núcleo, um dentro que era preciso consumir – e isso foi feito pela fase dita sintética do movimento. Já então o que sobra do objeto é pouca coisa. E é com Mondrian e Malevich que a eliminação do objeto continua.

O objeto que se pulveriza no quadro cubista é o objeto pintado, o objeto representado. Enfim, é a pintura que jaz ali desarticulada, à procura de uma nova estrutura, de um novo modo de ser, de uma nova significação. Mas nesses quadros (fase sintética, fase hermética) não há apenas cubos desarticulados, planos abstratos; há também signos, arabescos, papéis-colados, números, letras, areia, estopa, prego etc. Esses elementos indicam duas forças contrárias ali presentes: uma, que tenta

implacavelmente despojar a pintura de toda e qualquer contaminação com o objeto; outra, que retorna do objeto ao signo e que para isso necessita manter o espaço, o ambiente pictórico nascido da representação do objeto. A esta última tendência pode se filiar a pintura dita abstrata, de signo e de matéria, que se exacerba hoje no tachismo.

Mondrian é quem percebe o sentido mais revolucionário do cubismo e lhe dá continuidade. Compreende que a nova pintura, proposta naqueles planos puros, requer uma atitude radical, um recomeço. Mondrian limpa a tela, retira dela todos os vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que constituíam o universo da representação: sobra-lhe a tela em branco. Sobre ela o pintor não representará mais o objeto: ela é o espaço onde o mundo se harmonizará segundo os dois movimentos básicos da horizontal e da vertical. Com a eliminação do objeto representado, a tela – como presença material – torna-se o novo objeto da pintura. Ao pintor cabe organizá-la, mas também dar-lhe uma transcendência que a subtraia à obscuridade do objeto material.

A luta contra o objeto continua

O problema que Mondrian se propôs não podia ser resolvido pela teoria. Se ele tentou destruir o plano com o uso das grandes linhas pretas que cortam a tela de uma borda a outra – indicando que ela confina com o espaço exterior -, ainda essas linhas se opõem a um fundo, e a contradição espaço-objeto reaparece. Inicia, então, a destruição dessas linhas e o resultado disso está nos seus dois últimos trabalhos, “Broadway Boogie-Woogie” e “Victory Boogie-Woogie”. Mas a contradição não se resolve de fato, e se Mondrian vivesse mais alguns anos talvez voltasse à tela em branco donde partira. Ou partisse dela para a construção no espaço, como o fez Malevich, ao cabo de experiência paralela.

Obra

A tela em branco, para o pintor tradicional, era o mero suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio-termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia-o comunicar-se, sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação – como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores – a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra objeto especial – uma significação e uma transcendência.

É fato que as coisas se passaram com alguma morosidade, com equívocos e descaminhos certamente inevitáveis e necessários. O uso do papel-colado, da areia e de outros elementos tomados ao real e postos dentro do quadro já indica a necessidade de substituir a ficção pela realidade. Quando

mais tarde o dadaísta Kurt Schwitters constrói o seu Merzbau – feito com objetos ou fragmentos de objetos achados na rua -, ainda é a mesma intenção que se amplia, já agora livre da moldura, no espaço real. Nessa altura, a obra de arte e os objetos parecem confundir-se. Sinal desse mútuo extravasamento entre a obra de arte e o objeto é a célebre *Blague* de Marcel Duchamp enviando para a Exposição dos Independentes, em New York (1916), um urinol-fonte, desses que se usam no mictório dos bares. Essa técnica do *ready-nude* foi adotada pelos surrealistas. Ela consiste em revelar o objeto deslocando-o de sua função ordinária e assim estabelecendo entre ele e os demais objetos novas relações.

A limitação desse processo de transfiguração do objeto está em que ele se funda menos nas qualidades formais do objeto que na sua significação, nas suas relações de uso e hábito cotidianos. Em breve, aquela obscuridade característica da coisa volta a envolver a obra, reconquistando-a para o nível comum. Nesse front, os artistas foram batidos pelo objeto.

Desse ponto de vista, tornam-se bem claras, e até certo ponto ingênuas, algumas extravagâncias que hoje aparecem como a vanguarda da pintura. Que são as telas cortadas de Fontana, expostas na V Bienal, senão uma retardada tentativa de destruir o carácter fictício do espaço pictórico pela introdução nele de um corte real? Que são os quadros de Burri com estopa, madeira ou ferro senão o retomar – sem a mesma violência e antes transformando-os em belas-artes – dos processos usados pelos dadaístas? O mal, entretanto, está em que tais obras só conseguem o efeito do primeiro contato, e não logram permanecer na condição transcendente de não-objeto. São objetos curiosos, estranhos, extravagantes – mas objetos.

O caminho seguido pela vanguarda russa mostrou-se bem mais profundo. Os contra-relevos de Tatlin e Rodchenko, como as arquiteturas suprematistas de Malevich, indicam uma evolução coerente do espaço representado para o espaço real, das formas representadas para as formas criadas.

A mesma luta contra o objeto verifica-se na escultura moderna a partir do cubismo. Com Vantongerloo (*De Stil*) a figura desaparece completamente; com os construtivistas russos (Tatlin, Pevsner, Gabo) a massa é eliminada e a escultura despoja-se da sua condição de coisa. O fenómeno é parecido: se a pintura que nada representa é atraída para a órbita dos objetos, com muito mais força essa atração se exerce sobre a escultura não-figurativa. Tornada objeto, a escultura livra-se da característica mais comum àquele: a massa. Mas isso não basta. A base – que equivale na escultura à moldura do quadro – fora eliminada. Vantongerloo e Moholy-Nagy tentaram realizar esculturas que se mantivessem no espaço, sem apoio. Pretendiam eliminar da escultura o peso, outra característica fundamental do objeto.

E o que se verifica é que, enquanto a pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura, da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou escultura. Na verdade, há mais afinidade entre um contra-relevo de Tatlin e uma escultura

de Pevsner do que entre esta e uma obra de Mafiol, de Rodin ou de Fídias. O mesmo se pode dizer de um quadro de Lygia Clark e uma escultura de Amílcar de Castro. Donde se conclui que a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade.

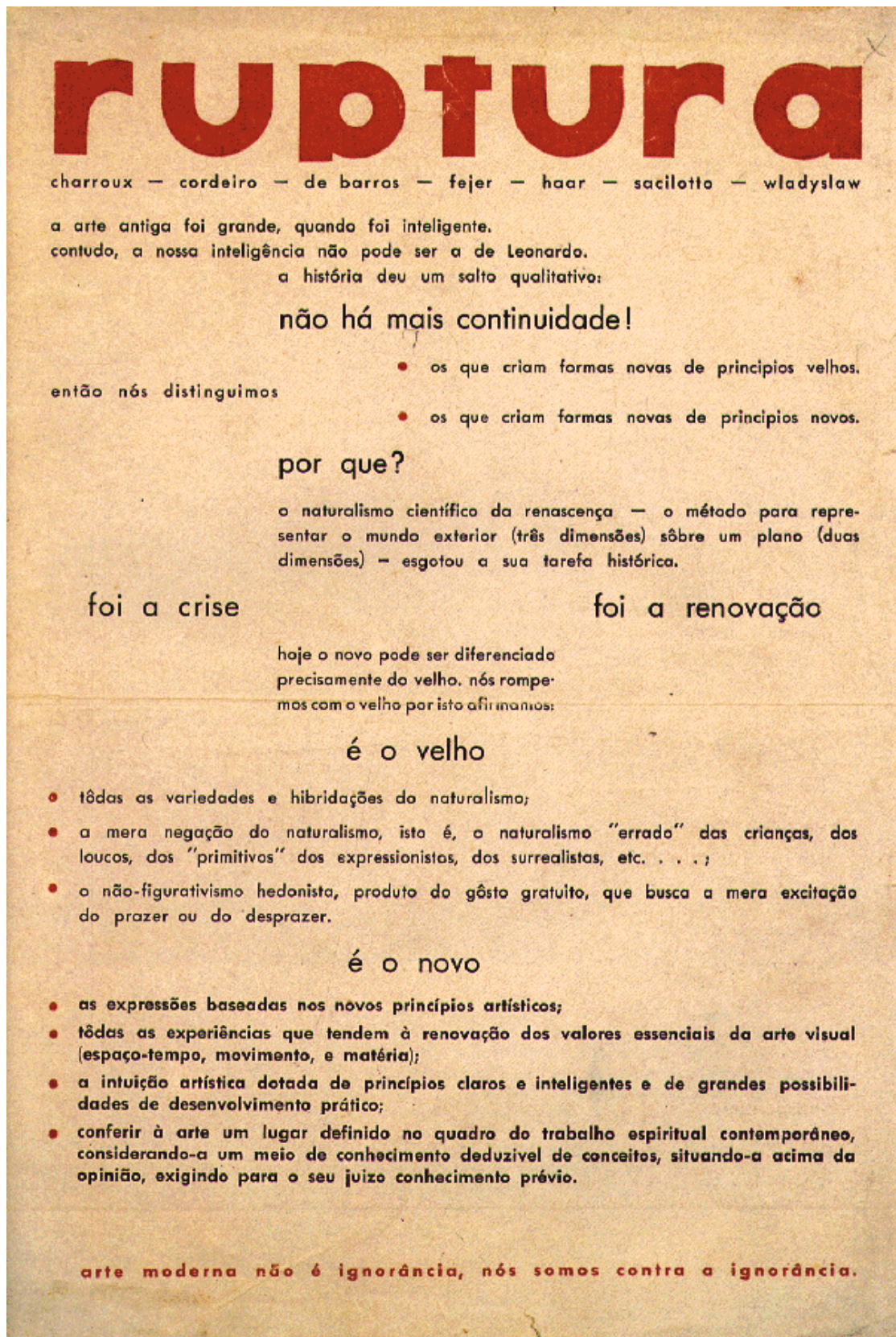
Formulação Primeira

O problema da moldura e da base, na pintura e na escultura, respectivamente, nunca tinha sido examinado pelos críticos em suas implicações significativas, estéticas. Registrava-se o fenômeno, mas como um detalhe curioso que escapava à verdadeira problemática da obra de arte. O que não se percebia é que a própria obra colocava problemas novos e que ela procurava escapar, para sobreviver, ao círculo fechado da estética tradicional. Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele “deserto” de que nos fala Malevich, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento. Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento.

Colocada a questão nestes termos, as experiências tachistas e informais, na pintura e na escultura, mostram-nos a sua face conservadora e reacionária. Os artistas dessa tendência continuam – embora desesperadamente – a se valer dos apoios convencionais daqueles gêneros artísticos. Neles o processo é contrário: em lugar de romper a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de arte. É certo que, com isso, também denunciam o fim dessa convenção, mas sem anunciar o caminho futuro.

Esse caminho pode estar na criação desses objetos especiais (não-objetos) que realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo.

Anexo 02 – Manifesto Ruptura (citado na p.68)



Fonte: <http://www.artbr.com.br/casa/ruptura/index.html> (2012).

Anexo 03 – Manifesto Realista (citado na p.76)

N. Gabo e A. Pevsner

[...] “Proclamamos: o espaço e o tempo nasceram hoje. O espaço e o tempo: as únicas formas sobre as quais se edifica a vida, as únicas sobre as quais deveria se edificar a arte”.

“1. Repudiamos a cor como elemento pictórico na pintura. A cor é o rosto idealizado e ótico dos objetos. A impressão exterior é superficial. A cor é acidental e não tem nada em comum com o conteúdo interno dos corpos. Proclamamos que o tom dos corpos, isto é, sua substância material absorvendo a luz, é a única realidade pictórica.

2. Rejeitamos o valor gráfico da linha. Não há gráfica na vida real dos corpos. A linha não passa de um traço acidental que o homem deixa sobre os objetos. Carece de qualquer relação com a vida essencial e a estrutura permanente das coisas. É um elemento puramente gráfico, ilustrativo, decorativo. Somente afirmamos a linha como direção das forças estáticas escondidas nos objetos, e de seus ritmos.

3. Rejeitamos o volume como forma plástica do espaço. Não se pode medir o espaço em volumes da mesma maneira que não se pode medir os líquidos em metros. Considerai nosso espaço real: não é uma profundidade contínua?

Proclamamos a profundidade como única forma plástica do espaço.

4. Na escultura, rejeitamos a massa como elemento escultórico. Nenhum engenheiro ignora que as forças estáticas dos sólidos, sua resistência material, não está em função de sua massa. Exemplos: o trilho, o contraforte, a viga, etc. Mas vós, escultores de todas as tendências, vos encastelais sempre no preconceito secular que considera impossível separar o volume da massa. Todavia, tomamos quatro planos e configuramos o volume como se fosse uma massa de 100 quilos. Mediante este sistema restituímos à escultura a linha como direção, coisa que um preconceito secular tinha ocultado. Por meio disto afirmamos nela a profundidade, única forma de espaço.

5. Rejeitamos o erro milenar herdado da arte egípcia que vê nos ritmos estáticos os únicos elementos na criação plástica. Proclamamos um elemento novo nas artes plásticas: os ritmos cinéticos, formas essenciais de nossa percepção do tempo real. Estes são os “cinco princípios imutáveis de nossa criação e técnica construtivas.”

NAUM NEËMIA PEVSNER OU NAUM GABO & ANTON PEVSNER Moscou, 1920.

(Transcrito de Amaral, Aracy A. (Coord.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Pinacoteca do Estado, 1977. p.35-37.)

Anexo 04 – “De Stijl” (citado na p.77)

Piet Mondrian

“O artista verdadeiramente moderno é cômico da abstração numa emoção de beleza: é cômico do fato de que a emoção de beleza é cômica, universal.

Este reconhecimento consciente tem como corolário um plasticismo abstrato pois o homem adere somente ao que é universal.

A nova ideia plástica não pode, portanto, tomar a forma de uma representação natural ou concreta, embora a última sempre indique o universal em certa medida, ou pelo menos, traz isto implícito.

Esta nova ideia plástica ignorará as particularidades da aparência, ou seja, forma e cor naturais. Pelo contrário, deveria encontrar sua expressão na abstração de forma e cor, isto é, na linha reta e na cor primária claramente definida.

Estes meios de expressão universal foram descobertos na pintura moderna por um processo lógico e gradual em direção a uma cor e forma mais abstratas.

Uma vez que a solução foi descoberta, seguiu-se apenas uma exata representação de relações, isto é, de elemento essencial e fundamental em qualquer emoção plástica do belo.

A nova ideia plástica, assim, representa corretamente verdadeiras relações estéticas. Para o artista moderno, é uma consequência natural de todas as ideias plásticas do passado.

Isto é particularmente verdade em relação à pintura, que é a arte menos limitada por contingências. O quadro pode ser um puro reflexo de vida em sua essência mais profunda. Todavia, o neoplasticismo é pura pintura: os meios de expressão ainda são forma e cor, embora estes sejam completamente interiorizados; a linha reta e a cor chapada permanecem como meios de expressão puramente picturais.

Embora cada arte utilize o seu próprio meio de expressão, todos como resultante do progressivo cultivo da mente tendem a representar relações equilibradas sempre com maior exatidão. A relação equilibrada é a mais pura representação da universalidade, da harmonia e unidade que são características inerentes da mente.

[...] Vemos que na natureza todas as relações são dominadas por uma única relação primordial, que é definida pela oposição de dois extremos. O plasticismo abstrato representa esta relação primordial de maneira precisa por meio das duas posições que formam o ângulo reto.

Esta relação posicional é a mais equilibrada de todas, posto que expressa em perfeita harmonia a relação entre dois extremos, e contém todas as outras relações”.

(Transcrito de Amaral, Aracy A. (Coord.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Pinacoteca do Estado, 1977. p.40-41.)

Anexo 05 – Arte Concreta (citado na p;77)

Theo Van Doesburg

“Base da pintura concreta

Dizemos:

1º A arte é universal.

2º A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução. Ela não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade.

Queremos excluir o lirismo, o dramatismo, o simbolismo, etc.

3º O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a “si próprio” e, conseqüentemente, o quadro não tem outra significação que “ele mesmo”.

4º A construção do quadro, assim como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente.

5º A técnica deve ser mecânica isto é, exata, anti-impressionista.

6º Esforço pela clareza absoluta.

Carlsund, Doesburg, Héliou, Tutundjian, Wantz”.

(Transcrito de Amaral, Aracy A. (Coord.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Pinacoteca do Estado, 1977. p.42-44)

Anexo 06 – Revista Art Concret. n.º 1 – 1930 (citado na p. 77)

ART CONCRET

GRUPE ET REVUE FONDÉS EN 1930 A PARIS

PREMIÈRE ANNÉE - NUMÉRO D'INTRODUCTION - AVRIL MIL NEUF CENT TRENTE

BASE DE LA PEINTURE CONCRÈTE

Nous disons :

- 1º L'art est universel.
- 2º L'œuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité. Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatisme, le symbolisme, etc.
- 3º Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que « lui-même » en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que « lui-même ».
- 4º La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement.
- 5º La technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste.
- 6º Effort pour la clarté absolue.

Carlsund, Doesbourg, Héliou, Tutundjian, Wantz.

1

De acordo com esses *Seis axiomas da arte concreta*, Doesburg define os elementos de uma arte ou obra concreta, tanto na sua relação com os materiais quanto na sua finalidade. A obra define-se pelos elementos que a constituem, bem como pelo ato de construção em si.

Anexo 07 – Suprematismo (citado na p.77)

Kasimir Malevich

Por suprematismo entendo a supremacia da pura sensibilidade na arte. Do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma, independentemente do meio em que teve origem.

A “soi-disant” concretização da sensibilidade significa no fundo uma concretização do reflexo de uma sensibilidade por uma representação natural. Tal representação não tem nenhum valor na arte suprematista. Não somente na arte suprematista, mas, na arte em geral, porque o valor perpétuo e autêntico de uma obra de arte (pertença a que “escola” pertencer) reside unicamente na expressão da sensibilidade.

O naturalismo acadêmico, o naturalismo dos impressionistas, o cezanismo, o cubismo, etc. - tudo isso até certo ponto, não é mais que uma variedade de métodos dialéticos que, por si mesmos, não determinam de nenhum modo o valor real da obra de arte.

A representação de um objeto (isto é, o objeto enquanto razão de ser da representação) é uma coisa que, em si, nada tem a ver com arte. Não obstante, a utilização do objeto numa obra de arte não exclui o alto valor artístico dessa obra.

Para o suprematismo, entretanto, o meio de expressão será sempre o dado que permite à sensibilidade exprimir-se como tal e plenamente, e que ignora a habitual representação. O objeto em si não significa nada para ele.

A sensibilidade é a única coisa que conta e é através dela que a arte, no suprematismo, chega à expressão pura sem representação.

A arte chega a um “deserto” onde a única coisa reconhecível que há é a sensibilidade.

Tudo o que determinou a estrutura representativa da vida e da arte; ideias, noções, imagens... tudo isso foi rejeitado pelo artista, para se voltar somente para a sensibilidade pura.

A arte do passado que, ao menos por seu aspecto exterior, estava a serviço da religião e do Estado, despertará na arte pura (não aplicada) do suprematismo para uma nova vida e para construir um mundo novo, o mundo da sensibilidade.

Quando, em 1913, em minha tentativa desesperada de livrar a arte do peso inútil do objeto, busquei refúgio na forma do quadrado e expus um quadro que representava apenas um quadro negro sobre fundo branco, a crítica o deplorou e, com ela, o público: “Tudo o que nós amávamos se perdeu: estamos num deserto, diante de nós há um quadrado preto sobre um fundo branco!”

Buscavam palavras destrutivas para apagar o símbolo do deserto e ver sobre o “quadrado morto” a imagem amada da realidade representativa e do sentimento.

O quadrado perfeito parecia à crítica e ao público incompreensível e perigoso – não se devia esperar outra reação.

A escalada ao cume da arte não figurativa é difícil e atormentada..., mas ainda assim satisfatória. As coisas habituais vão recuando pouco a pouco, a cada passo que se dá os objetos afundam um pouco mais na distância, até que, finalmente, o mundo das noções habituais – tudo o que amamos e a que ligamos nossa vida – se apaga completamente.

Basta de imagens da realidade, basta de representações ideais – nada mais que o deserto!

Mas, esse deserto está pleno do espírito da sensibilidade inobjetiva, que penetra tudo.

Mas eu fui tomado de uma espécie de timidez e hesitei até a angústia ao ter de abandonar o “mundo da vontade e da representação” no qual tinha vivido e criado e em cuja autenticidade acreditava.

Mas o sentimento de satisfação que experimentava com a liberação do objeto me levou cada vez mais longe no deserto, até aquele ponto onde nenhuma coisa de autêntico subsiste a não ser a sensibilidade – e assim que a sensibilidade se torna a substância mesma da vida.

O quadro que tinha exposto não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência do objeto.

Reconheci que o objeto e a representação eram tomados como sendo idênticos à sensibilidade e compreendi a mentira do mundo da vontade e da representação.

A garrafa de leite será então o símbolo do leite?

O suprematismo é a redescoberta da arte pura que, no curso dos tempos, tornou-se invisível devido ao amontoamento dos objetos.

Parece-me que a pintura de Rafael, Rubens, Rembrandt, etc., não é, para a crítica e a sociedade contemporâneas, senão uma concretização de inumeráveis objetos que tornam invisível o verdadeiro valor, isto é, a sensibilidade causal. Só se admira nestas obras a realização figurativa. Se fosse possível extrair da obra dos grandes mestres a sensibilidade que ali se exprime – isto é o verdadeiro valor artístico – e escondê-la, a sociedade, inclusive os críticos e filósofos da arte, não daria por isso.

Não é, portanto de surpreender que o meu quadrado parecesse vazio a esta sociedade.

Quando se pretende julgar uma obra de arte segundo a virtuosidade da realização figurativa -ou segundo a acuidade da ilusão – e se crê reconhecer, no objeto representado, o símbolo da sensibilidade causal, não se poderá jamais participar do conteúdo realmente benéfico da obra. A sociedade inteira continua até hoje convencida de que a arte deve desaparecer se renuncia à representação da realidade tão amada; e é com pavor que ela assiste à propagação progressiva do odiado elemento da sensibilidade pura, isto é a abstração.

A arte não quer mais ficar a serviço do Estado e da religião, não quer mais ilustrar a história dos usos e dos costumes, não quer saber mais nada dos objetos enquanto tais e crê poder existir em si e por si sem o objeto, isto é, sem a “fonte de vida que o provou ser durante muito tempo”.

(Transcrito de Amaral, Aracy A. (Coord.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Pinacoteca do Estado, 1977. p.32-34.)

Anexo 08 – O programa da Bauhaus (citado na p.77)

Walter Gropius

“A Bauhaus se impôs o objetivo de criar um centro de experimentação no qual tentara reunir os resultados da pesquisa econômica, técnica e formal e de aplicá-los a problemas de arquitetura nacional no esforço de associar o máximo da standardização ao máximo da variação formal. Assim, as construções que devem ser consideradas uma consequência da técnica moderna e do projeto, podem ser concebidas como um complexo de partes pré-fabricadas e standardizadas, dispostas de modo a satisfazer as diversas solicitações daqueles que aí deverão habitar.

O artista e o técnico devem colaborar nas realizações para este objetivo. Qualquer objeto realizado industrialmente é o resultado de inúmeras experimentações, de pesquisas longas e sistemáticas, nas quais homens de negócios, técnicos e artistas participam na determinação de um tipo standard”.

[...]

“Todo arquiteto deve perceber a importância da cidade para poder se empenhar ativamente em sua planificação; deve se impor a fórmula “o simples no multiplicado” como princípio-guia para a formação de seu caráter. Elementos-tipo de uma série deverão ser repetidos em série. Todas as partes de um edifício deverão ser membros funcionais do organismo global que, contemporaneamente, depende de construções, vias e meios de transporte”.

[...]

“Assim, o ponto culminante do ensino de Bauhaus é representado pela solicitação de uma correlação nova, ativa e eficaz de todos os processos da criação. O estudante dotado deve reconquistar uma sensibilidade particular pelos fios da trama do trabalho concreto e formal.

A alegria de construir, esta palavra tomada em seu mais amplo significado, deve substituir o projeto. Num objetivo coletivo, a arquitetura reúne todos os “criadores, do simples artesão ao máximo artista”.

[...]

A pintura moderna, abrindo-se um caminho diante das antigas convenções, deixou sugestões ainda à espera de serem praticamente utilizadas. Mas quando, num futuro, os artistas que intuem os novos valores criativos tiverem um verdadeiro tirocínio no mundo industrial, serão eles próprios os detentores dos meios que permitirão a concretização imediata desses valores. Assim, impelirão a indústria a servir à sua ideia e a indústria solicitará e se beneficiará de seu tirocínio aprofundado”.

(Transcrito de Amaral, Aracy A. (Coord.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Pinacoteca do Estado, 1977. p.46-47.)

Anexo 09 – Arte Concreta (citado na p.81)

Max Bill

Denominamos arte concreta as obras de arte que são criadas segundo uma técnica e leis que lhes são inteiramente próprias, - sem se apoiarem exteriormente na natureza sensível ou na transformação desta, isto é, sem intervenção de um processo de abstração.

A arte concreta é autônoma em sua especificidade. É a expressão do espírito humano, destinada ao espírito humano, e deve possuir esta acuidade, esta clareza e esta perfeição que é preciso esperar das obras do espírito humano.

Por meio da pintura e da escultura concretas tomam forma realizações que permitem a percepção visual.

Os instrumentos desta realização são as cores, o espaço, a luz e o movimento, dando forma a esses elementos criam-se novas realidades.

Ideias abstratas que antes não existiam a não ser no espírito se tornam visíveis sob forma concreta.

A arte concreta, quando alcança a máxima fidelidade a si própria, é pura expressão de medida e de lei harmoniosas. Agencia sistemas e dá vida a esses agenciamentos pelos meios de que a arte dispõe. É real e intelectual, a-naturalista e, no entanto, próxima da natureza. Tende ao universal e cultiva, entretanto, o particular, rejeita a individualidade, mas em benefício do indivíduo.

(Transcrito de Amaral, Aracy A. (Coord.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Pinacoteca do Estado, 1977. p.48-49.)

Anexo 10 – Manifiesto Invencionista (citado na p.112)

La era artística de la ficción representativa toca a su fin.

El hombre se torna más en más insensible a las imágenes ilusorias.

Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo.

Las antiguas fantasmagorías no satisfacen ya las apetencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reserva.

Se clausura así la prehistoria del espíritu humano.

La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo bello ha muerto por agotamiento.

Si impone ahora la física de la belleza.

No hay nada esotérico en el arte; los que se pretenden "iniciados" son unos falsarios.

El arte representativo muestra "realidades" estáticas, abstractamente frenadas.

Y es que todo el arte representativo ha sido abstracto.

Solo por un malentendido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas.

En verdad, a través de estas experiencias, hubiese o no conscientemente de ello, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; sus resultados, que han sido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irrecusable.

La batalla por invención concreta.

El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia potencia.

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de expresión.

Ilusión de realidad.

Ilusión de movimiento.

Formidable espejismo, del cual el hombre ha retornado siempre defraudado, debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, pues lo practica. Arte de acto, genera la voluntad del acto.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo.

Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda.

Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea.

No más el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su propia esfera, a la nueva comunión que se se yergue en el mundo.

Practicamos la técnica alegre.

Solo las técnicas agotadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia.

Por el júbilo invertido.

Contra la nefasta polilla existencialista o romántica.

Contra los supoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo.

Contra todo arte de eleites. Por un arte colectivo.

"Matar la óptica", han dicho los surrealistas, los últimos mohicanos de la representación.

EXALTAR LA ÓPTICA, decimos nosotros.

Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas.

El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas.

A una estética precisa, una técnica precisa.

La función estética contra el "buen gusto".

La función blanca.

NI BUSCAR NI ENCONTRAR: I N V E N T A R

Tomás Maldonado

Anexo 11 - Manifesto por uma Arte Revolucionaria Independente (ele não foi citado, mas coloquei porque era os ideais de Mario Pedrosa, que era um marxista trotskysta.)



Andre Breton, Diego Rivera e Leon Trotsky

André Breton e Leon Trotsky

1) Pode-se pretender sem exagero que nunca a civilização humana esteve ameaçada por tantos perigos quanto hoje. Os vândalos, com o auxílio de seus meios bárbaros, isto é, deveras precários, destruíram a civilização antiga num canto limitado da Europa. Atualmente, é toda a civilização mundial, na unidade de seu destino histórico, que vacila sob a ameaça das forças reacionárias armadas com toda a técnica moderna. Não temos somente em vista a guerra que se aproxima. Mesmo agora, em tempo de paz, a situação da ciência e da arte se tornou absolutamente intolerável.

2) Naquilo que ela conserva de individualidade em sua gênese, naquilo que aciona qualidades subjetivas para extrair um certo fato que leva a um enriquecimento objetivo, uma descoberta filosófica, sociológica, científica ou artística aparece como o fruto de um acaso precioso, quer dizer, como uma manifestação mais ou menos espontânea da necessidade. Não se poderia desprezar uma tal contribuição, tanto do ponto de vista do conhecimento geral (que tende a que a interpretação do mundo continue), quanto do ponto de vista revolucionário (que, para chegar à transformação do mundo, exige que tenhamos uma ideia exata das leis que regem seu movimento). Mais particularmente, não seria possível desinteressar-se das condições mentais nas quais essa contribuição continua a produzir-se e, para isso, zelar para que seja garantido o respeito às leis específicas a que está sujeita a criação intelectual.

3) Ora, o mundo atual nos obriga a constatar a violação cada vez mais geral dessas leis, violação à qual corresponde necessariamente um aviltamento cada vez mais patente, não somente da obra de arte, mas também da personalidade "artística". O fascismo hitlerista, depois de ter eliminado da Alemanha todos os artistas que expressaram em alguma medida o amor pela liberdade, fosse ela apenas formal, obrigou aqueles que ainda podiam consentir em manejar uma pena ou um pincel a se tornarem os lacaios do regime e a celebrá-lo de encomenda, nos limites exteriores do pior convencionalismo. Exceto quanto à propaganda, a mesma coisa aconteceu na URSS durante o período de furiosa reação que agora atingiu seu apogeu.

4) É evidente que não nos solidarizamos por um instante sequer, seja qual for seu sucesso atual, com a palavra de ordem: "Nem fascismo nem comunismo", que corresponde à natureza do filisteu conservador e atemorizado, que se aferra aos vestígios do passado "democrático". A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão

às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura. Se, no entanto, rejeitamos qualquer solidariedade com a casta atualmente dirigente na URSS, é precisamente porque no nosso entender ela não representa o comunismo, mas é o seu inimigo mais pérfido e mais perigoso.

5) Sob a influência do regime totalitário da URSS e por intermédio dos organismos ditos “culturais” que ela controla nos outros países, baixou no mundo todo um profundo crepúsculo hostil à emergência de qualquer espécie de valor espiritual. Crepúsculo de abjeção e de sangue no qual, disfarçados de intelectuais e de artistas, chafurdam homens que fizeram do servilismo um trampolim, da apostasia um jogo perverso, do falso testemunho venal um hábito e da apologia do crime um prazer. A arte oficial da época estalinista reflete com uma crueldade sem exemplo na história os esforços irrisórios desses homens para enganar e mascarar seu verdadeiro papel mercenário.

6) A surda reprovação suscitada no mundo artístico por essa negação desavergonhada dos princípios aos quais a arte sempre obedeceu, e que até Estados instituídos sobre a escravidão não tiveram a audácia de contestar tão totalmente, deve dar lugar a uma condenação implacável. A oposição artística é hoje uma das forças que podem com eficácia contribuir para o descrédito e ruína dos regimes que destroem, ao mesmo tempo, o direito da classe explorada de aspirar a um mundo melhor e todo sentimento da grandeza e mesmo da dignidade humana.

7) A revolução comunista não teme a arte. Ela sabe que ao cabo das pesquisas que se podem fazer sobre a formação da vocação artística na sociedade capitalista que desmorona, a determinação dessa vocação não pode ocorrer senão como o resultado de uma colisão entre o homem e um certo número de formas sociais que lhe são adversas. Essa única conjuntura, a não ser pelo grau de consciência que resta adquirir, converte o artista em seu aliado potencial. O mecanismo de sublimação, que intervém em tal caso, e que a psicanálise pôs em evidência, tem por objeto restabelecer o equilíbrio rompido entre o “ego” coerente e os elementos recalçados. Esse restabelecimento se opera em proveito do “ideal do ego” que ergue contra a realidade presente, insuportável, os poderes do mundo interior, do “id”, comuns a todos os homens e constantemente em via de desenvolvimento no futuro. A necessidade de emancipação do espírito só tem que seguir seu curso natural para ser levada a fundir-se e a revidar-se nessa necessidade primordial: a necessidade de emancipação do homem.

8) Segue-se que a arte não pode consentir sem degradação em curvar-se a qualquer diretiva estrangeira e a vir docilmente preencher as funções que alguns julgam poder atribuir-lhe, para fins pragmáticos, extremamente estreitos. Melhor será confiar no dom de prefiguração que é o apanágio de todo artista autêntico, que implica um começo de resolução (virtual) das contradições mais graves de sua época e orienta o pensamento de seus contemporâneos para a urgência do estabelecimento de uma nova ordem.

9) A ideia que o jovem Marx tinha do papel do escritor exige, em nossos dias, uma retomada vigorosa. É claro que essa ideia deve abranger também, no plano artístico e científico, as diversas categorias de produtores e pesquisadores. “O escritor, diz ele, deve naturalmente ganhar dinheiro para poder viver e escrever, mas não deve em nenhum caso viver e escrever para ganhar dinheiro... O escritor não considera de forma alguma seus trabalhos como um meio. Eles são objetivos em si, são tão pouco um meio para si mesmo e para os outros que sacrifica, se necessário, sua própria existência à existência de seus trabalhos... A primeira condição da liberdade de imprensa consiste em não ser um ofício. Mais que nunca é oportuno agora brandir essa declaração contra aqueles que pretendem sujeitar a atividade intelectual a fins exteriores a si mesma e, desprezando todas as determinações históricas que lhe são próprias, dirigir, em função de pretensas razões de Estado, os temas da arte. A livre escolha desses temas e a não-restrição absoluta no que se refere ao campo de sua exploração constituem para o artista um bem que ele tem o direito de reivindicar como inalienável. Em matéria de criação artística,

importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino. Àqueles que nos pressionarem, hoje ou amanhã, para consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma recusa inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: toda licença em arte.

10) Reconhecemos, é claro, ao Estado revolucionário o direito de defender-se contra a reação burguesa agressiva, mesmo quando se cobre com a bandeira da ciência ou da arte. Mas entre essas medidas impostas e temporárias de autodefesa revolucionária e a pretensão de exercer um comando sobre a criação intelectual da sociedade, há um abismo. Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, cabe à revolução erigir um regime socialista de plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, já desde o começo, estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nem o menor traço de comando! As diversas associações de cientistas e os grupos coletivos de artistas que trabalharão para resolver tarefas nunca antes tão grandiosas unicamente podem surgir e desenvolver um trabalho fecundo na base de uma livre amizade criadora, sem a menor coação externa.

11) Do que ficou dito decorre claramente que ao defender a liberdade de criação, não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita “pura” que de ordinário serve aos objetivos mais do que impuros da reação. Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior.

12) Na época atual, caracterizada pela agonia do capitalismo, tanto democrático quanto fascista, o artista, sem ter sequer necessidade de dar a sua dissidência social uma forma manifesta, vê-se ameaçado da privação do direito de viver e de continuar sua obra pelo bloqueio de todos os seus meios de difusão. É natural que se volte então para as organizações estalinistas que lhe oferecem a possibilidade de escapar a seu isolamento. Mas sua renúncia a tudo que pode constituir sua mensagem própria e as complacências degradantes que essas organizações exigem dele em troca de certas possibilidades materiais lhe proibem manter-se nelas, por menos que a desmoralização seja impotente para vencer seu caráter. É necessário, desde este instante, que ele compreenda que seu lugar está além, não entre aqueles que traem a causa da revolução e ao mesmo tempo, necessariamente, a causa do homem, mas entre aqueles que dão provas de sua fidelidade inabalável aos princípios dessa revolução, entre aqueles que, por isso, permanecem como os únicos qualificados para ajudá-la a realizar-se e para assegurar por ela a livre expressão ulterior de todas as manifestações do gênio humano.

13) O objetivo do presente apelo é encontrar um terreno para reunir todos os defensores revolucionários da arte, para servir a revolução pelos métodos da arte e defender a própria liberdade da arte contra os usurpadores da revolução. Estamos profundamente convencidos de que o encontro nesse terreno é possível para os representantes de tendências estéticas, filosóficas e políticas razoavelmente divergentes. Os marxistas podem caminhar aqui de mãos dadas com os anarquistas, com a condição que uns e outros rompam implacavelmente com o espírito policial reacionário, quer seja representado por Josef Stálin ou por seu vassalo Garcia Oliver.

14) Milhares e milhares de pensadores e de artistas isolados, cuja voz é coberta pelo tumulto odioso dos falsificadores arregimentados, estão atualmente dispersos no mundo. Numerosas pequenas revistas locais tentam agrupar a sua volta forças jovens, que procuram vias novas e não subvenções. Toda tendência progressiva na arte é difamada pelo fascismo como uma degenerescência. Toda criação livre é declarada fascista pelos estalinistas. A arte revolucionária independente deve unir-se

para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência. Uma tal união é o objetivo da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI) que julgamos necessário criar.

15) Não temos absolutamente a intenção de impor cada uma das ideias contidas neste apelo, que nós mesmos consideramos apenas um primeiro passo na nova via. A todos os representantes da arte, a todos seus amigos e defensores que não podem deixar de compreender a necessidade do presente apelo, pedimos que ergam a voz imediatamente. Endereçamos o mesmo apelo a todas as publicações independentes de esquerda que estão prontas a tomar parte na criação da Federação Internacional e no exame de suas tarefas e métodos de ação.

16) Quando um primeiro contato internacional tiver sido estabelecido pela imprensa e pela correspondência, procederemos à organização de modestos congressos locais e nacionais. Na etapa seguinte deverá reunir-se um congresso mundial que consagrará oficialmente a fundação da Federação Internacional.

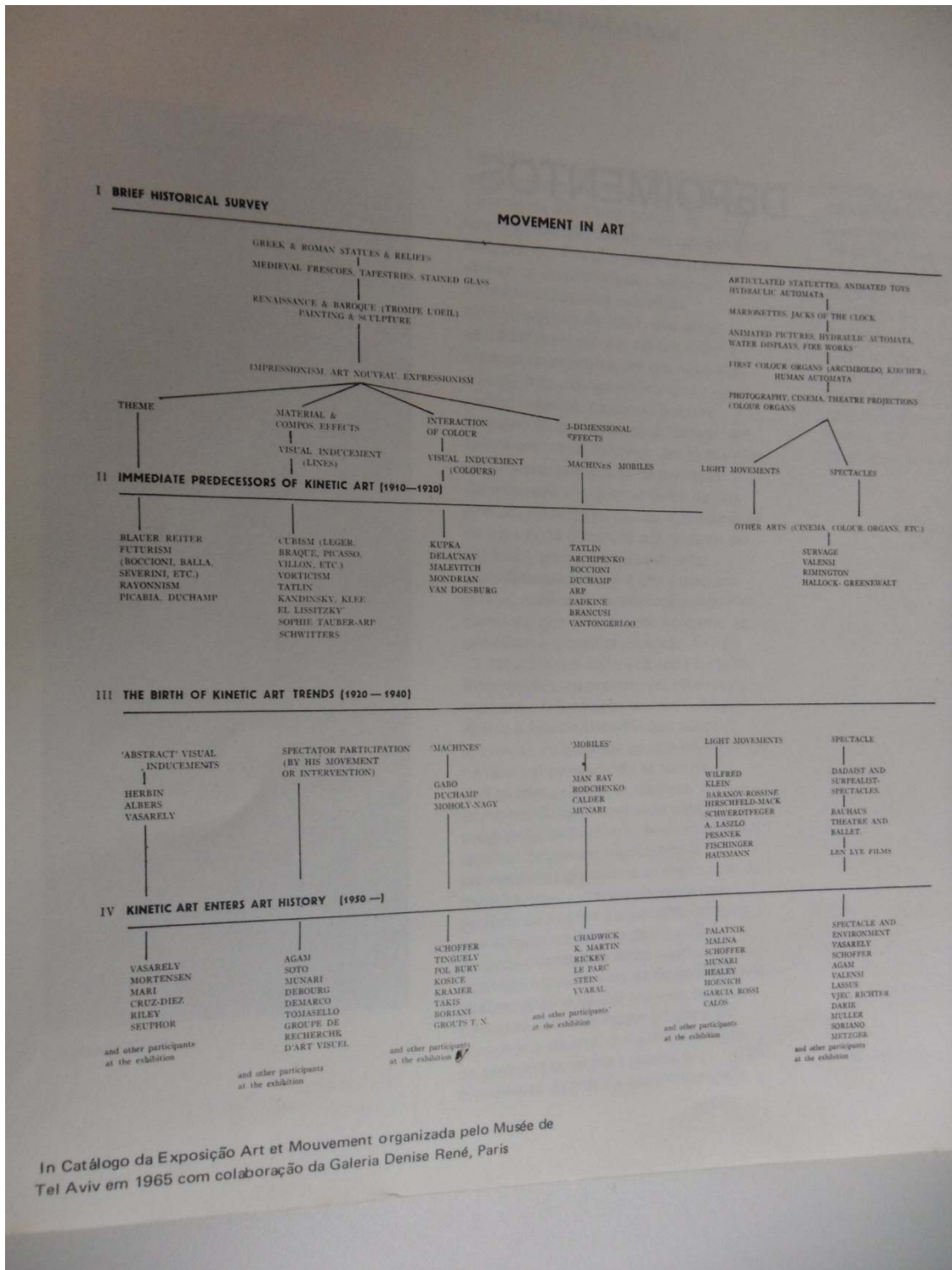
O que queremos:

a independência da arte - para a revolução

a revolução - para a liberação definitiva da arte.

Cidade do México, 25 de julho de 1938

Anexo 12 – Catálogo da 2.^a Exposição da Arte Cinética em Paris



Anexo 13 – E-mails de Beny Palatnik

Beny Palatnik beny.palatnik@gmail.com

31/10/14

Rose,

As lâmpadas dos cinecromáticos são incandescentes. Até agora as lâmpadas queimadas vêm sendo substituídas por outras também incandescentes. Considerando que existe uma tendência ao desaparecimento desse tipo de lâmpada, será necessário, no futuro, a utilização de fontes de luz alternativas. A alternativa mais provável, mas ainda a ser testada, é aquela que combina o uso de lâmpadas de LED com filtros de cor.

A quantidade de aparelhos cinecromáticos que foram realizados é de pouco mais de 30. O número exato varia conforme tentativas de contagem feitas na década de 90. Seriam entre 33 e 35 obras. Cumpre registrar que o número de aparelhos cinecromáticos que ainda existem é incerto, sabendo-se que alguns deles foram destruídos por alagamento ocorrido em depósito da alfândega do Rio de Janeiro (mas outros podem ter sido perdidos em circunstâncias diversas).

As obras em relevo branco usam o plástico PVC, e foram moldadas em máquinas de vacum forming existentes no mercado. Não são gravuras, e não tem sido produzidas desde o começo dos anos 2000.

As figuras de animais são de plástico poliéster fundido, e não são parte da produção artística de meu pai. São objetos de decoração produzidos industrialmente em empresa da qual eram sócios meu pai e seu irmão já falecido. A fábrica funcionou entre 1970 e 1995, e produziu os "bichos", mas também produziu utilidades domésticas como bandejas, porta-copos, maçanetas, saboneteiras, chaveiros, objetos para brindes, etc... A atividade industrial de meu pai foi feita em paralelo à sua atividade artística e não se confunde com ela. Assim, os "bichos" de poliéster eram objetos decorativos vendidos aos milhares em lojas de presentes e lojas de decoração, através de vendedores contratados, produzidos em uma fábrica localizada no bairro de Bonsucesso, no Rio de Janeiro. A produção de obras de arte, por sua vez, sempre foi e ainda é feita no atelier de meu pai, em sua residência, e sempre foi vendida pelas galerias que o representam como artista.

Atenciosamente,

Beny Palatnik

Beny Palatnik beny.palatnik@gmail.com 16/09/11

Rose,

Respostas às suas perguntas

1 - Quando estudou artes em Israel, com que estilo(s) de arte o senhor se identificava? Qual(is) o(s) artista(s) que o senhor mais admirava? Seguiu algum(ns) traço(s) desse(s) artista(s) enquanto estudava?

Estudei em um estúdio que ensinava pintura e desenho na tradição figurativa. Então me identificava, naquele período, com um figurativismo muito tradicional, retratando modelos, paisagens e naturezas mortas. Meus artistas preferidos eram Cézanne e Van Gogh, mas já me interessava por Kandinsky e Calder, caminhando para a estética abstrata.

2 - Quando chegou ao Brasil que estilo seguiu até se deparar com a arte produzida pelos doentes do Hospital do Engenho de Dentro, comandado pela Dra. Nice da Silveira?

Seguia exatamente o que havia aprendido, ou seja, fazia naturezas mortas, guaches retratando cenas urbanas e paisagens.

3 - As reuniões com Mario Pedrosa como eram (ocasionais, semanal, quinzenal)? Que tipo de discussões/debates aconteciam, tinham textos prévios para estudo/leitura, ou eram informais?

Por algum tempo, levado por meu amigo, o artista Almir Mavignier, frequentava a casa de Mário Pedrosa aos sábados com regularidade e, às vezes, também aos Domingos. Não havia nenhuma pauta ou textos, e conversávamos livremente, de forma espontânea sobre o que fazíamos e pensávamos, perguntávamos muitas coisas, ouvindo muito as opiniões do Mário, mais que falando nós mesmos. Mário Pedrosa gostava de nossa presença e ele é que sugeria vez por outra livros para lermos.

4 - Sobre a Gestalt qual era a ênfase dada na época? Quais os autores lidos, mencionados? Como o Sr. recebeu e absorveu essa teoria na sua arte?

Novamente foi o Mário Pedrosa que chamava nossa atenção para a importância dessa corrente de pensamento e de prática, comentando o assunto e emprestando livros. Ele insistia sempre na necessidade de conhecer os conceitos relacionados à Gestalt. O autor do qual tenho melhor lembrança e que muito me impressionou foi Norbert Wiener (cibernética incluída). A influência de todas essas conversas e leituras e dos pensamentos daí decorrentes foi muito grande em meu percurso artístico, e posso mesmo dizer que foi um dos fatores relevantes para meu abandono completo do figurativismo.

5 - Sobre a cibernética, quais os autores lidos? Qual a influência na sua arte?

Foi exatamente o Norbert Wiener comentado na pergunta anterior.

6 - M. Pedrosa e outros discutiam esses aspectos na arte? A possibilidade de novas ferramentas, suportes e experimentos etc. como eram visto?

As conversas sobre os aspectos acima não eram sistemáticas, ou seja, não eram feitas na ótica de um estudo, eram ocasionais, levadas por algum interesse que aparecia. Eu nem caracterizaria como uma discussão. Eram realmente apenas conversas, mas muito ricas (e profundas, acho...). Já o que eu estava fazendo nessa época eram exatamente experimentos com formas e luzes e havia muita abertura na visão do Mário e de alguns outros críticos para esse tipo de atividade não convencional ou normatizada. Nesse sentido creio que os experimentos artísticos já eram vistos com a mesma importância dada posteriormente que permanece até os dias atuais.

Essas respostas foram colhidas na casa de meu pai, ontem, 14 de setembro de 2011.

rmlouzada7 louzada gomes rmlouzada7@gmail.com

27/08/10

Olá Hermes,

Espero que isto seja suficiente p/ eles entenderem o que pretendemos. Vc acha que precisa acrescentar mais alguma coisa? (enviado junto com o pedido de segunda entrevista com Sr. Abraham Palatnik).

Att,

Rose Louzada

Anexo ao e-mail com o pedido de entrevista

O que é Crítica Genética?

Como é criada uma obra artística? Essa é a grande questão da Crítica Genética. O objetivo da Crítica Genética é responder a essa pergunta através da análise de documentos vindos da própria mão do autor da obra, não passando por processo de publicação. Pretende assim, compreender os mecanismos da produção, elucidar os caminhos seguidos pelo artista e entender o nascimento da obra. O objeto de estudo da Crítica Genética é o caminho percorrido pelo artista para chegar a obra final. Para a Crítica Genética uma obra artística é resultado de um trabalho que passa por transformações progressivas. A obra surge a partir de investimento de tempo, dedicação e disciplina por parte do artista, entretanto, algumas vezes, passa por processo de correções, pesquisas, esboços que causam a impressão de que nasce pronta. O interesse da Crítica Genética está voltado para o processo criativo artístico. Trata-se de uma investigação que pergunta a obra de arte a partir da fabricação, a partir da sua gênese.

O que preciso de Sr. Abraham Palatnik:

1. Acesso aos documentos que ele utiliza para o processo de trabalho (claro que esses documentos serão permitidos pelo artista). A obra pronta é uma etapa do processo criativo, é quando o artista decidiu que finalizou uma etapa do seu processo como um todo; é um momento de evolução que está explicitado naquela obra específica, até aquele momento. Toda a obra é um "processo inacabado" e, como tal, pode ser pensado como processo contínuo de desenvolvimento. A Crítica Genética utiliza os "documentos de processo" que são: fotos, rascunhos, desenhos, rabiscos, filmes, enfim, todo o material que possa conter algum tipo de explicação sobre a criação.
2. Entrevista (gravada) buscando entender sobre como e quais os caminhos que levam o artista a criar uma obra, neste caso, como ele chegou aos aparelhos cinecromáticos (saiu da pintura, cor, pigmento para cor, luz e movimento), no entanto, a parte movimento (mecânica) é compreensível, uma vez que ele tinha conhecimento na área. Quais as leituras realizadas (se houver)? Se teve algum contato com grupos, ou outros artista o inspirou? De certo modo em nosso primeiro encontro e em outras entrevistas ele começou a falar sobre isso.

3. A mudança (opção) pelos cinéticos com movimento mecânico e formas geométricas com cor pigmento.
4. Precisamos também de imagens (fotografia ou vídeo) do atelier para documentar a tese, o local de trabalho é muito importante para este tipo de abordagem teórica.