

La visite de l'atelier d'Abraham Palatnik : interview de l'artiste par Marjolaine Beuzard, Rio de Janeiro, avril 2007

MARJOLAINE BEUZARD

■ 392

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

AFFILIATION: Université Paris-Sorbonne, Paris , France.

■ RÉSUMÉ

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

■ MOTS-CLÉS

Abraham Palatnik, art cinétique, visite dans l'atelier

■ RESUMO

Abraham Palatnik destaca-se no cenário internacional de arte como pioneiro da Op arte e da Arte Cinética no Brasil. Esta entrevista é resultado de uma visita guiada no ateliê de Palatnik, feita pela pesquisadora Marjolaine Beuzard como parte de sua tese de doutorado, intitulada Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique defendida em 2016, na Universidade de Paris 1. Durante essa conversa, Palatnik se posiciona sobre o seu processo de criação, indicando momentos decisivos, e, encaixando circunstâncias incontornáveis, que influíram na sua trajetória artística.

393 ■

■ KEYWORDS

Abraham Palatnik, arte cinética, visita no ateliê



Atelier d'Abraham Palatnik. Image de Marjolaine Beuzard, 2007.

Pionnier de l'abstraction et du luminocinétisme, l'artiste brésilien Abraham Palatnik célèbre en 2018 son quatre-vingt dixième anniversaire. En 2007, la critique d'art carioca Gloria Ferreira m'a introduite auprès d'Abraham Palatnik et son épouse Léa. A l'occasion d'un voyage au Brésil, j'ai réalisé un entretien filmé de l'artiste dans son atelier à Rio de Janeiro. Nous échangeons en anglais. La transcription de l'interview en français restitue le parcours de l'atelier appartement situé dans le quartier de Botafogo. L'épouse de l'artiste est présente, elle nous accompagne dans cette visite. Notre déambulation dans les différentes pièces est interrompue par nos échanges et notre discussion autour des travaux de Palatnik. Ce texte transcrit en français, dont un extrait est présenté ci-dessous, fait partis du corpus des annexes du deuxième volume de ma thèse de doctorat en histoire de l'art soutenue et validée en décembre 2016 sous le titre Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique à l'Université Paris-Sorbonne.

Marjolaine Beuzard : Merci d'avoir accepté cet entretien dans votre atelier. Pouvez-vous me parler de vos œuvres et des Objets cinétiques que nous voyons ici. Comment fonctionnent-ils, où sont installés les moteurs qui leurs permettent de se mouvoir?

Abraham Palatnik : Dans certaines œuvres, les moteurs sont apparents et font partie des œuvres. Ici [*Objet cinétique C-5*, 1968-2001], un moteur est à l'intérieur de la base ; une autre partie du mécanisme est apparent et il y a plusieurs moteurs avec différentes vitesses qui produisent des mouvements lents.

Cette œuvre [*Objet cinétique K-6*, 1966-2002] contient cinq moteurs... des

micromoteurs. Parfois, l'appareil peut être de grand format avec un seul moteur, cela dépend des projets.

MB : Tout est programmé ? Quelle est la durée du programme ?

AP : Oui, tous les mouvements sont organisés. Le programme [d'*Objet cinétique K-6*, 1966-2002] dure une minute plus ou moins.

MB : Qu'est-ce qui est important quand vous faites un *Objet cinétique* ? Comment organisez-vous l'espace et le temps de l'œuvre ?

AP : Je fais d'abord un projet que je dessine sous plusieurs angles. Quand je commence le projet, ce n'est pas exactement le même que je réalise, car je l'adapte au cours de l'exécution.

Dans ce projet d'*appareil Cinéchromatique*, on ne peut pas voir les mécanismes, ils sont derrière l'écran translucide. Cet appareil a été endommagé par le tonnerre, pendant que mes œuvres voyageaient en Europe au cours d'une longue période. A Francfort, je pense qu'ils ont mis du 220 volt au lieu du 110 volt. Une lampe avait explosé et s'était coupée nettement là où elle avait brûlée. Je pense que lorsqu'ils ont mis en marche l'appareil, ils ont d'abord appuyé sur le bouton de la lumière. Comme cela a explosé, ils n'ont pas touché au bouton actionnant le mouvement. Sinon, un grand nombre d'autres lampes auraient aussi brûlé. Je ne sais pas mais cela provenait probablement du tonnerre.

395 ■



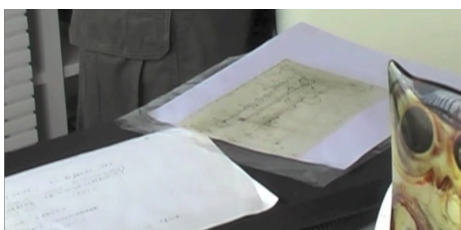
Abraham Palatnik devant *Objet cinétique K-6*, 1966-2002. Image de Marjolaine Beuzard.

MB : Combien avez-vous construit d'appareils cinéchromatiques ? Et pourquoi avez-vous arrêté d'en construire ?

AP : J'ai construit seulement 33 *Cinéchromatiques* ... Je n'ai pas décidé d'arrêter cette production, mais j'ai commencé d'autres projets...

MB : Les dimensions des *Cinéchromatiques* sont de proportions assez restreintes. Ils ne sont pas à une échelle monumentale. Pour ce choix de format ?

AP : Les *Cinéchromatiques* sont en proportion, à l'échelle d'un corps humain [Abraham Palatnik désigne par des gestes les proportions de son propre corps] et n'ont pas de dimensions très importantes. En tout cas, c'est ce que je fais.



Dessins d'appareil Cinéchromatique de la fin des années 1950 et du début des années 1960 commentés par Abraham Palatnik. Images de Marjolaine Beuzard, 2007.

MB : Vous pouvez me parler de la présentation de l'appareil Cinéchromatique [*Azul e roxo em primeiro movimento*, 1951] à la Première Biennale de São Paulo en 1951 ?

AP : Quand je l'ai envoyé à la Biennale, il n'était pas supposé qu'il y soit expédié, parce qu'il était toujours dans un état expérimental. Mario Pedrosa [1900-1981] a insisté pour l'envoyer. Sinon, toutes les transmissions des mécanismes auraient été faites de manière plus professionnelle, mais pour accélérer mon expérience, j'ai improvisé, j'ai utilisé des cordes et des matériaux précaires, ça a tenu pendant la durée de l'exposition. Quand j'ai envoyé mon travail, ils l'ont refusé parce qu'ils ne savaient pas ce que c'était. Ce n'était ni la peinture, ni de la sculpture. Comme les Japonais n'ont pas envoyé leurs travaux à temps et ils m'ont permis de l'installer. Un jury international m'a donné un prix, « *une mention spéciale* ». C'était ironique... mais pour moi, c'était bien que les Japonais n'aient pas pu envoyer leurs travaux. J'avais l'intention de continuer les *Cinéchromatiques*.

Mais pendant plusieurs années, j'ai dû arrêter parce que j'ai développé mes œuvres cinétiques, puis mes œuvres avec le papier et d'autres projets. Il s'est passé que les œuvres qui avaient été envoyées à la Biennale de Venise [1964], à leur retour au Brésil, les représentants du Gouvernement qui m'avaient aidé à les envoyer, ignoraient que mes œuvres avaient été renvoyées à la douane [du port de Rio de

Janeiro]. Et six mois plus tard, c'est-à-dire une demi année, la douane m'a fait savoir que les caisses étaient à Rio, et me demandait de payer les frais de six mois de stockage. J'ai contacté les représentants du gouvernement, et trois jours plus tard, j'ai pu reprendre mes œuvres. Mais elles étaient absolument détruites, à cause de la pluie, de l'eau. Cinq ou six appareils étaient totalement endommagés. J'ai seulement pu récupérer les commandes et les lampes. Aucune lampe n'avait été endommagée, même sous la pluie. J'ai conservé quelques éléments, le reste était détruit.



397 ■

Dispositif inventé en 1951 par Abraham Palatnik pour programmer manuellement les séquences lumineuses des appareils cinéchromatiques. Image de Marjolaine Beuzard

MB : Pourquoi avoir choisi de désigner ces appareils sous le nom de *Cinéchromatique* ? Et comme en êtes-vous venu à construire ces appareils ?

AP : « *Cinéchromatique* » était le titre donné par Mario Pedrosa, ce n'était pas le mien. J'ai commencé comme peintre figuratif en Israël [avant 1948]. J'ai senti que je devais faire cela et ma mère m'a aidé en achetant du matériel de peinture, j'avais alors douze ans. J'ai commencé par peindre en autodidacte. Quelques mois plus tard, j'ai rencontré un homme qui peignait, il m'a parlé de l'atelier avec d'autres étudiants. C'était un atelier municipal gratuit. Il était très bon, mais pas académique. Comme c'était la [Seconde] Guerre [mondiale (1939-1945)], le gouvernement britannique avait besoin de travailleur, [la Palestine était alors administrée par la Grande-Bretagne], j'ai aussi fait un cours de mécanique. Deux fois par semaine je devais aller dans le département de mécanique où il y avait des camions, des jeeps, des tanks, etc. Je devais démonter et réparer les engins... Un officier venait et me disait « ok, c'est bon, remets tout cela en place et nettoie les éléments ».

MB : Cette expérience vous a-t-elle aidé par la suite dans votre travail artistique ?

AP : Cette expérience a été très décisive pour mes recherches faites avec les *Cinéchromatiques*. C'était un fait, quand, je suis retourné au Brésil, après la guerre, c'était en 1948, quand Almir [Mavignier], qui était aussi un artiste, m'a proposé de m'amener chez d'autres artistes. Mais il ne m'a pas emmené chez des artistes, il m'a fait visiter un hôpital psychiatrique [dans le quartier Engenho de Dentro à Rio de Janeiro]. J'ai vu des œuvres fantastiques, j'ai vu ce qu'ils étaient en train de faire. Ils avaient une force intérieure qui était très expressive. En comparaison, mon subconscient était pauvre et inintéressant. Aussi je décidais d'abandonner la peinture. Je ne savais pas quoi faire et j'ai rencontré Mario Pedrosa. Il m'a prêté des livres. Mario connaissait la *Gestalt théorie*. Il m'a parlé des aspects de la forme. Quand je lus, j'ai compris que je n'étais pas perdu. J'avais des connaissances en technologie et je désirais y introduire des mouvements réels. Non pas des mouvements virtuels, mais de réels mouvements, parce que dans la peinture quand on veut montrer un cheval qui court, on le représente de manière dynamique en plaçant les membres simulant le mouvement. Sinon, il est représenté de manière statique, comme ça. [Par sa gestuelle, Abraham Palatnik illustre la décomposition d'un mouvement puis reprend la visite commentée]. Toutes ces choses sont dans notre tête, elles n'existent pas... Je désirais faire quelque chose qui soit réellement en mouvement dans l'espace. Un jour où il y avait une coupure d'électricité, j'ai utilisé une bougie. Comme je me déplaçais, j'ai vu des ombres bouger et j'ai eu immédiatement l'idée d'introduire de la lumière dans le travail. Alors j'ai changé mon projet initial et j'ai commencé à construire une machine réunissant des mécanismes et des lumières. J'ai pu faire quelque chose qui bouge réellement, mue par des moteurs avec toutes les connaissances en mécanique acquises au cours de mes études [à Tel Aviv]. C'était absolument décisif. Et cela m'a pris deux ans d'expérimentations. Pendant ce temps, Mario Pedrosa me demandait souvent ce que j'étais en train de faire. Je ne savais toujours pas ce que j'étais en train de faire. Quand j'ai essayé de le lui montrer, il m'a dit qu'il fallait l'envoyer à la Biennale [de São Paulo en 1951].

MB : Durant cette période, vous avez eu connaissance des travaux du mathématicien nord-américain Norbert Wiener (1894-1964) ...

AP : Pas seulement de Norbert Wiener, j'ai consulté plusieurs ouvrages sur la cybernétique ou sur la psychologie de la forme. C'était une bonne base. Je commençais à lire et je voyais d'autres possibilités qui n'étaient pas statiques. En prenant en compte le stimulus externe, cela devait être mis en association avec la technologie et la perception. La perception est très importante. La perception est une des capacités que possèdent les êtres humains. Ils ont ce mécanisme de perception mais normalement ils ne le développent pas. Ces mécanismes de perception devraient être développés dans l'enfance. J'ai moi-même créé un jeu de perception pour mes enfants sur la base d'un damier [*Carré Parfait*, 1962]. C'est très important, le jeu d'échecs au Brésil, on apprécie beaucoup. Allons visiter l'atelier. [...] Ici, c'est une peinture sur verre. Elle est peinte directement sur le revers du verre avec un pistolet. J'ai développé des « stylets » [pour peindre]. J'incise la peinture déjà placée puis, je repeins au pistolet. Là, c'est un [multiple *Relevo em Vacuum*]

« *Vaccum form* ». La forme est obtenue à l'aide une machine grâce à un procédé de reproduction sous vide. Je réalise l'original en carton, puis la forme est transférée sur [une plaque] d'aluminium. Avec le procédé de reproduction sous vide, la machine sort un exemplaire à chaque minute. La machine utilise de la chaleur. En chauffant, cela devient mou. Ensuite le vide rentre dans l'original, pousse et retire entièrement l'air. Cela prend exactement la forme originale. Puis avec l'eau, [le matériau en PVC] est refroidi très rapidement.

[Dans la salle à manger, sont accrochées plusieurs toiles, des peintures de 1945 à 1948 (paysage, nature morte et portraits)]. Ce sont des œuvres de ma peinture figurative. J'ai terminé ce portrait le dernier jour de la guerre [Autoportrait de l'artiste, 1945].

[Dans le couloir sont installées des œuvres de plusieurs périodes commentées par l'artiste.] Pour cette œuvre en résine polyester [RS-7, 1975], j'ai développé des équipements pour produire des séquences : des petits éléments, puis je les ai assemblés. Cette peinture sur verre date de 1960 [sans titre], elle est peinte directement sur le verre, sur le revers. C'est une peinture spéciale, son adhérence est particulière. Cela a pris beaucoup de temps à l'usine pour produire cette peinture commandée et fabriquée pour moi. Elle n'était utilisée pour aucune autre chose, ni pour le bois, ni pour rien. Le pigment avait été fabriqué seulement pour moi.

399 ■

MB : Il se dégage une vue de symétrie importante de ces œuvres en bois de jacaranda. Ce principe de symétrie se retrouve-t-il de manière fréquente dans vos œuvres ?

AP : Pendant une période, j'ai fait des œuvres avec du bois de jacaranda. La plupart de mes travaux ne sont pas faits de manière symétrique. Mais quelquefois, pour les petites pièces, je les assemble de cette façon.

MB : Dans un article paru septembre 1971 dans *Correio da Manhã*, le critique d'art brésilien Jayme Mauricio (1926-1997) a rapproché les *Jacarandas* du test Rorschach, est-ce que c'est quelque chose à laquelle quel vous avez pensé en réalisant ces œuvres ?

AP : Non, ce n'était pas mon idée. Pour certaines séquences, si ce n'est pas symétrique, vous ne pouvez pas voir. Votre perception ne peut pas visualiser. La symétrie est un ingrédient très important dans la perception. La plupart des travaux que j'ai faits ne sont pas symétriques. A l'époque où je faisais du mobilier, il m'arrivait d'aller à la scierie. Ils jetaient des chutes de bois, qui n'était pas bonnes pour eux. En les voyant, j'ai eu immédiatement l'idée de les utiliser. Mais plus tard, j'ai choisi les troncs et j'ai décidé de ce qui devait être coupé. J'ai moi-même jeté ce qui ne pouvait pas être utilisé pour les « progressions visuelles », même si je devais les manipuler.

MB : La « séquence progressive » est-elle pour vous comme une sorte de langage ?

AP : C'est une structure, une information secrète que l'arbre a développé en lui-même et qu'il a développé année après année, avec le soleil, le froid et le chaud, cela a créé à l'intérieur, l'image du passage du temps. Aussi, j'ai imaginé que je pouvais utiliser ces progressions naturelles et avec aussi quelques manipulations. Celles-là ont été inversées, mais les lamelles viennent du même tronc [*Relief progressif* en bois de jacaranda non daté]. [...]

C'est une nouvelle pièce. C'est un *Relief* [progressif non daté] en papier cartonné. Chaque carte a moins d'un demi millimètre d'épaisseur ; il faut entre de 900 à 1000 pièces.

MB : Comment concevez-vous ces œuvres ?

AP : D'abord, je fais un projet, c'est un procédé binaire, deux sortes de profil sont combinées. J'ai commencé à les découper ici [dans l'atelier], mais cela fait beaucoup de poussières. Alors j'ai eu l'idée de faire une sorte de presse pour couper. La découpe obéit exactement grâce à cet outil un « couteau spécial ». Là, je peux réaliser les milliers de découpes dont j'ai besoin. [...]

■ 400



Dispositif de programmation manuel inventé par Abraham Palatnik en 1951.
Image de Marjolaine Beuzard

MB : C'est ici que vous fabriquez les œuvres électromécaniques ?

AP : [Dans cet espace], je fabrique les *Objets cinétiques*. [...] Je fais toujours les choses par moi-même. [...] C'est une machine que j'ai réalisée après 1949, et postérieurement à l'œuvre que j'ai envoyée à la Biennale [de 1951]. Enfin, ce n'est

pas exactement une machine mais c'est un dispositif que j'ai utilisé pour réaliser tous mes appareils *Cinéchromatiques*. A cette période, c'était difficile de contrôler les effets. Alors j'ai construit ce système pour programmer mes *Cinéchromatiques*.

Tout d'abord, chaque lampe et le moteur sont connectés à cette partie. [...]. La lampe numéro un, numéro deux, trois... à chacune correspond un emplacement... Le dernier élément est ici, je n'en n'utilise que vingt-six, pour vingt-six lampes.

Par l'arrière, cela part des lampes, pour introduire le contact sur chaque connexion. Et, je contrôle les séquences manuellement.

J'introduis le changement en programmant chaque point... Comme vous pouvez voir ici... ce sont des clous, ils vont à l'intérieur et font le contact.

Le contact se fait point par point. J'insère ici le clou... Puis je choisis le numéro de lampe... ici le numéro quinze.

MB : C'est de cette façon que vous contrôlez les effets et les mouvements ?

AP : Oui, cela peut prendre un mois. Quand tout est prêt, je déconnecte... J'ai fait une commande centrale de forme ronde, qui tourne pendant environ sept minutes, après le programme recommence. Mais il n'y a ni début, ni fin, ce n'est pas narratif. Cela s'arrête où cela s'arrête n'a pas, et cela n'a pas d'importance, car ce n'est pas figuratif [...].

401 ■

MB : Vous avez connu l'artiste nord-américain Alexander Calder (1898 – 1976) ? Est-ce que son travail vous a influencé ?

J'ai connu Calder, seulement quand il est venu au Brésil. Je l'ai rencontré chez Mario Pedrosa.

Maintenant, je travaille sur cet objet. Il est presque fini...

Ici, vous pouvez voir comment ça bouge... et comment cela transfère le mouvement... J'ai utilisé des dispositifs mécaniques, des engrenages et des aimants qui font le mouvement.



Atelier d'électromécanique d'Abraham Palatnik : Objets cinétiques en cours de montage.

Image de Marjolaine Beuzard

Léa demande à Abraham de faire marcher l'œuvre qui est au fond à droite.

AP : Celui-ci est fait seulement avec des moteurs et des aimants [Objet cinétique].

[...] *Retour aux appareils Cinéchromatiques* :

AP : Quand j'ai fini la programmation, je transfère toutes les informations ici ... ce sont des travaux très anciens [...]. De cette Biennale, je n'ai pu reconstruire que certains appareils...

Malheureusement, ils étaient trop endommagés et je n'ai pu en reconstruire seulement que trois. Deux sont déjà prêts et le troisième, c'est celui-ci. Je suis en train de le reconstruire...

MB : Et maintenant si vous deviez réaliser des nouveaux Appareils Cinéchromatiques... ?

AP : Cela serait beaucoup plus facile pour moi... parce que c'est difficile de réaliser un projet [*d'appareil Cinéchromatique*]. Vous savez, j'ai l'idée du projet, mais probablement en cours de réalisation, il y a quelques petits changements : une lampe n'est pas placée ici, mais légèrement plus haut... Ces petits changements, le projet ne peut pas le montrer. Alors je dois faire ces changements au fur et à mesure. Ce sont des petits changements, je ne dirais pas que c'est 100% comme un original à 100 % mais à 99 %, c'est le même, parce que heureusement j'ai pu retrouver trois projets.

MB : Qu'est-ce que ce mécanisme ?

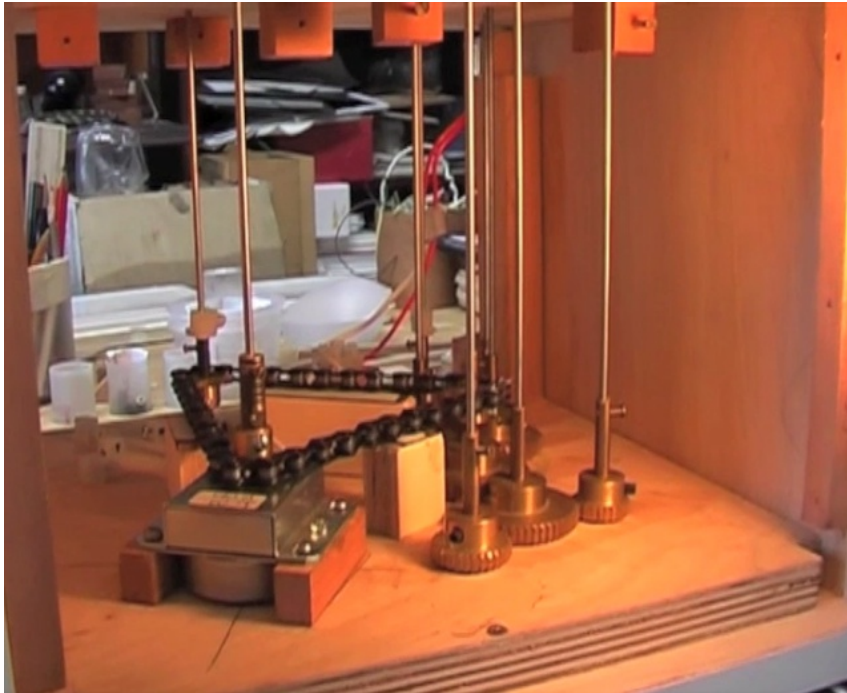
AP : C'est la même chose, mais différemment, parce que c'est manipulable à la main...

Je l'ai construit de manière expérimentale en 1951 ou 1952. Non, c'était en 1951 après la Biennale [de São Paulo]. J'ai essayé de développer des recherches utilisant de la lumière, parce le projet original n'était pas construit avec la lumière mais uniquement avec le mouvement, le mouvement cinétique. [...].

Celui-ci, [un module de forme circulaire en bois regroupant un ensemble de fils électriques qui est conçu pour être installé à l'intérieur d'une boîte d'un *appareil cinéchromatique*], je l'ai construit mais je n'ai pas pu l'utiliser parce que je devais concevoir une nouvelle configuration des dispositions des contacts... ici, c'est une lampe, là, une autre, etc., les contacts se suivent et se touchent les uns, les autres.

MB : Et maintenant vous pourriez utiliser un ordinateur pour la programmation des Cinéchromatiques ?

AP : Si je refaisais un appareil, j'utiliserais cette boîte de commande, c'est vraiment facile. Je n'utilise pas d'ordinateur mais je ne dis pas que cela soit impossible d'utiliser un ordinateur probablement. Mais je devrais apprendre à utiliser un ordinateur, ce qui me prendrait beaucoup de temps alors je préfère continuer à utiliser l'appareil historique. [...] Voici ce dont j'ai besoin pour travailler ... j'utilise principalement des outils. J'ai besoin d'écrous, de rondelles, de vis.



403 ■

Détail du mécanisme de l'Objet cinétique KK-7 (1966-2007) en cours de montage dans l'atelier d'Abraham Palatnik. Image de Marjolaine Beuzard.



Abraham Palatnik, commande manuelle d'un appareil cinéchromatique conçu en 1951. Image de Marjolaine Beuzard.

[...] Nous retournons dans le couloir où sont installés des appareils Cinéchromatiques.

AP : Le mécanisme central qui bouge ici, c'est un mécanisme avec une articulation. Il est vraiment très délicat. La durée est à peu près de 8 minutes pour cet *appareil Cinéchromatique*. [...] Il a été construit ici au Brésil dans les années 1950. Ensuite ils ont changé le système du courant électrique, il est passé de 50 séquences à 60 séquences par minute, l'appareil est devenu un peu plus rapide. Mais cela ne l'a pas beaucoup changé. Visuellement, vous ne pouvez pas savoir si c'est à 50 séquences ou à 60 séquences par minute [...].

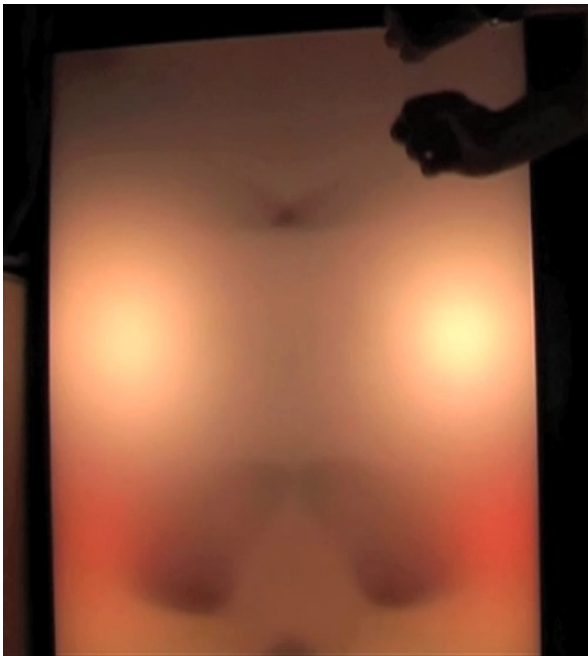
MB : On voit que son mouvement est lent. Pourquoi ce choix d'un rythme lent ?

AP : J'en ai fait un autre qui était beaucoup plus rapide et qui a été exposé à Ulm [en 1964], dans la galerie du Studio F [en Allemagne]. Celui-là était beaucoup plus rapide.

■ 404

MB : Au niveau de la perception, qu'est-ce que vos œuvres apportent ? Quels sont les effets sur l'esprit ou sur le cerveau ? Qu'en pensez-vous ?

AP : Je pense qu'il ne devrait être fait pour agir sur la pensée... cela devrait atteindre nos sens et pas notre pensée. Parce que la pensée dans le cerveau est entraînée par un processus linguistique. Les œuvres d'art ne devraient pas passer par la pensée, elles devraient atteindre directement nos sens et notre perception et dans un sens, probablement l'émotion. Parce que l'émotion, c'est une chose qui ne peut être traduite en mots.



Appareil *Cinéchromatique* (1958)
dans l'atelier d'Abraham Palatnik.
Image de Marjolaine Beuzard.

MB : Je vous posais cette question car Nicolas Schöffer, lui a construit des appareils – les *Microtemps* (1968-1969) – qui ont pour but la stimulation des neurones, c'est comme un massage neuronal. Schöffer a collaboré avec un hôpital psychiatrique dans le sud de la France avec ce dispositif...

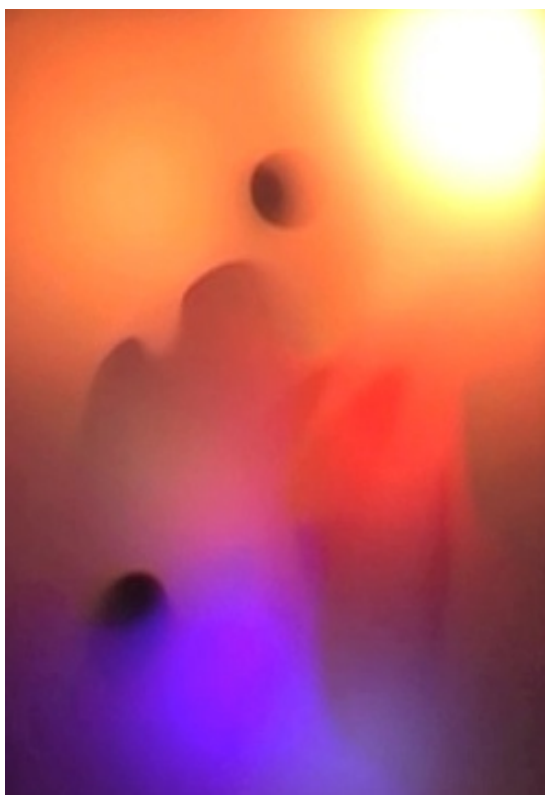
AP : Ma femme a une amie, c'est une psychologue très importante. Elle voulait produire un équipement pour les personnes qui avaient des difficultés au niveau du cerveau. [...] Elle voulait utiliser un équipement un peu comme celui-ci, comme l'*appareil cinéchromatique*, peut-être plutôt sous la forme de test de Rorschach... Pour voir, ce que les gens suggèrent, ce qu'ils ressentent. Mais ce n'était pas mon intention, peut-être qu'elle devrait l'utiliser... c'est peut-être important, je ne sais pas.

MB : On entend très bien le son de l'appareil...

AP : On entend le son du moteur, des engrenages, du mouvement.

Léa Palatnik : combien de temps dure le programme de l'appareil ?

AP : Plus ou moins 7 ou 8 minutes [...]



405 ■

Cinéchromatique S 40 (1965) dans l'atelier d'Abraham Palatnik. Image de Marjolaine Beuzard

MB : Je reviens sur la question de la taille de l'appareil, en quoi ce format est-il important ? Pourquoi cette relation au corps ?

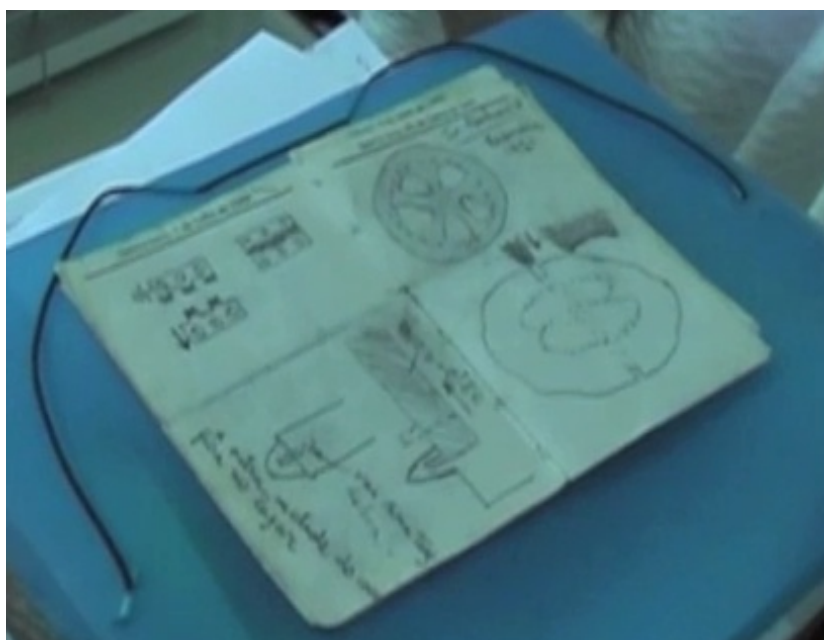
AP : Je travaille ici, dans mon atelier qui n'est pas grand. Et je me sens confortable avec ces dimensions. [...] Cet appareil date de 1965. C'est une reconstruction d'un appareil qui a été présenté à la seconde Biennale de São Paulo en 1953. [...] Il n'a pas de titre.

MB : Un numéro ?

AP : Oui. Cet appareil va aller à Art Basel avec la galerie Nara Roesler. C'est le « S 40 » ...

MB : Est-ce qu'on peut dire que c'est une forme d'« abstraction organique » ?

AP : Non, c'est juste des formes. C'est une pièce qui avait été détruite à la douane dans les années 1960... mais je pense que cela va être la dernière que je reconstruis... la restauration, c'est trop laborieux, je préfère faire de nouveaux projets.



Carnet de notes, agenda d'Abraham Palatnik : dessins d'œuvres et inventions de 1949 à 1956. Image de Marjolaine Beuzard.

MB : Combien a-t-il de lampes ?

AP : 26 lampes. Il y a deux ans environ, j'ai récupéré des anciens éléments pour le reconstruire. Celui-ci est un peu plus rapide que les autres, la vitesse est différente [...].

MB : Qu'est-ce vous préférez faire aujourd'hui ?

AP : Aujourd'hui, je continue à travailler les œuvres avec du papier cartonné, je vais continuer avec les *Cinéchromatiques* et les peintures. Et c'est déjà trop... Ces sont les trois types d'œuvres que je peux gérer... A une période, je peux commencer un projet pour un mois, puis faire d'autres projets pendant deux mois et ensuite effectuer un autre projet. Le papier, c'était comme une idée. Le papier est utilisé uniquement comme support en art, pour faire de la poésie, pour écrire, lire ou juste pour envelopper... Il n'avait pas d'autre dynamique, il n'y avait pas d'autres informations à retirer du papier. Alors, j'ai eu l'idée que le papier devait avoir sa propre dynamique. Son potentiel n'est pas situé dans la surface dans son usage habituel. En manipulant le papier, j'ai eu l'idée d'utiliser le bord, sur la tranche.



407 ■

Cinéchromatique S 40 (1965) dans l'atelier d'Abraham Palatnik. Image de Marjolaine Beuzard

MB : Il n'y a pas de réelle interactivité avec cet appareil Cinéchromatique ?

AP : Non, il n'y a que le bouton marche/arrêt. C'est pour ça que je pense qu'il y a eu un problème en Allemagne quand l'œuvre a brûlé. Il y a deux boutons, un pour la lumière et un second pour le mouvement. J'ai séparé les deux boutons juste parce que les photographes voulaient prendre des photographies de certaines parties... Mais aujourd'hui, je ne pense pas que cela soit nécessaire parce que les appareils digitaux sont très rapides, ça n'a pas d'importance... Aujourd'hui, je continue cet appareil, je travaille encore sur la lumière et le mouvement. Je pourrais mettre un seul bouton pour actionner la lumière et le mouvement, ce sont les mêmes. Mais ici, il y a deux moteurs... Oui, deux moteurs.

MB : Comment vous construisez les séquences dans le travail des peintures ?

AP : La construction des séquences dans la peinture, c'est quelque chose de très évident, parce c'est une dynamique virtuelle et parce que c'est toujours une surface bidimensionnelle mais différemment des formes conventionnelles peintes... Tous mes travaux ont tous un lien avec l'information. Les éléments occupent toute la surface. Là, je pense que c'est encore parti, je me rappelle du rouge quand je l'ai mis en route. L'œuvre *Cinéchromatique* est repartie. Comme je vous l'ai dit, ce n'est pas narratif. Il n'y a ni commencement, ni fin... [...] La galerie aurait bien aimé que j'en construise davantage... mais non, je n'aime pas l'idée de travailler avec un assistant. J'ai besoin de contrôler le processus, ce n'est pas une industrie [...].

Nous déambulons dans l'atelier autour des peintures que l'artiste commente.

AP : [Au sujet de la série des peintures monochromes colorés de format carré, multiples des années 1980], la découpe de cette œuvre est faite avec une machine. Il y a cinq couches superposées qui constituent la séquence. C'est la même œuvre d'une autre couleur. C'est une permutation de la couleur. C'est une peinture, une expérience sur la perception... Le centre de chaque carré en forme un autre. Ce point est le centre de ce carré, celui-ci d'un autre carré. [...] C'est un autre projet, cela ne veut rien dire. C'est pour développer votre potentiel perceptif.

La visite de l'atelier s'achève dans le salon par une discussion autour des pages d'un carnet agenda d'Abraham Palatnik de dessins annotés entre 1949-1956 et des croquis d'inventions de l'artiste [...] tel que l'appareil pour extraire l'huile des noix babassu conçu en 1952.

Remerciements à Léa et Abraham Palatnik et à Gloria Ferreira.

Toutes les images sont extraites dans l'interview filmé réalisé en 2007 par Marjolaine Beuzard.

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

Como citar:

BEUZARD, M. La visite de l'atelier d'Abraham Palatnik : interview de l'artiste par Marjolaine Beuzard, Rio de Janeiro, avril 2007. ouvirOUver; Uberlândia, v.14,n.2, p.392-408, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-10>



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