

L'art cinétique au Brésil: le rôle de pionnier d'Abraham Palatnik

MARJOLAINE BEUZARD

■ 288

Marjolaine Beuzard é doutora em História da Arte Moderna e Contemporânea na Universidade Paris-Sorbonne. Em 2016, defendeu tese de doutorado sob a direção do professor Arnauld Pierre, intitulada "Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique". Seus interesses de pesquisa incluem arte européia e não-européia, a relação entre arte e ciência, arquitetura, abstração geométrica e práticas multi-mídias experimentais da arte cinética à arte cibernética.

AFILIAÇÃO: Université Paris-Sorbonne, Paris, France.

ouvirouver ■ Uberlândia v. 14 n. 2 p. 288-298 jul. | dez. 2018

■ RÉSUMÉ

Cette communication est tirée de la thèse de doctorat intitulée Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique. Elle défend l'idée qu'un art abstrait et cinétique a émergé au Brésil autour de la figure de l'artiste Abraham Palatnik (Natal, 1928) dès la fin des années 1940. La recherche s'étend de 1948 à 1984, deux dates marquantes pour l'artiste et la réception de son œuvre. Autour des années 1950, il entreprend ses travaux novateurs au Brésil avec la création d'œuvres lumino-cinétiques. Le développement de nouvelles œuvres se poursuit des années 1950 aux années 1970 (appareils cinéchromatiques, objets cinétiques en deux ou trois dimensions, mobiliers, peintures sur verre, reliefs et jeux). Avec les années 1980, vient le temps de la « redécouverte » de l'artiste qui coïncide avec le cycle de relecture du modernisme brésilien. Le rayonnement et la circulation historique des œuvres d'Abraham Palatnik au Brésil, en Amérique du sud, en Europe, et Amérique du nord et dans le Moyen-Orient attestent d'une diffusion et d'une reconnaissance internationale de son rôle de pionnier dans la mouvance des artistes cinétiques.

■ MOTS-CLEFS

Abraham Palatnik, abstraction, art cinétique, art technologique, Brésil, Europe, Etats-Unis, Amérique du Sud, Biennales de São Paulo (1951, 1953, 1955, 1957, 1959, 1961, 1961, 1967, 1969), Biennale de Venise (1964), Biennale d'Art américain de Córdoba (1966).

289 ■

■ RESUMO

Este artigo tem como ponto de partida a tese de doutorado intitulada Abraham Palatnik, um pioneiro brasileiro da arte cinética. Ela defende a ideia de que uma arte abstrata e cinética emergiu no Brasil em torno da figura do artista Abraham Palatnik (Natal, 1928) do final da década de 1940. A pesquisa estende-se de 1948 a 1984, duas datas marcantes para o artista e para a recepção do seu trabalho. Por volta de 1950, ele iniciou um trabalho inovador no Brasil com a criação de obras lumino-cinéticas. O desenvolvimento de novas obras continua das décadas de 1950 a 1970 (aparelhos cinéchromáticos, objetos cinéticos em duas ou três dimensões, móveis, pinturas em vidro, relevos e jogos). Na década de 1980, chega a época da "redescoberta" do artista, que coincide com o ciclo de releituras do modernismo brasileiro. A influência e a circulação histórica das obras de Abraham Palatnik no Brasil, América do Sul, Europa, América do Norte e Oriente Médio atestam a difusão de sua obra e o seu reconhecimento internacional como pioneiro da arte cinética.

■ PALAVRAS-CHAVE

Abraham Palatnik, abstração, arte cinética, arte tecnológica, Brasil, Europa, Estados Unidos, América do Sul, Bienais de São Paulo (1951, 1953, 1955, 1957, 1959, 1961, 1961, 1967, 1969), Bienal de Veneza (1964), Bienal de Arte Americana de Córdoba (1966).

L'art cinétique au Brésil : le rôle de pionnier d'Abraham Palatnik (1948-1984).

L'étude analyse la contribution de l'artiste brésilien Abraham Palatnik (Natal, 1928) au domaine de l'art optico-cinétique. Elle considère le contexte international de sa présentation et de sa réception critique. L'artiste a participé à huit Biennales à São Paulo entre 1951 et 1969. A partir des années 1950, ses œuvres luminocinétiques sont exposées régulièrement sur la scène artistique Sud-américaine. En participant à la trente deuxième Biennale de Venise en 1964, aux côtés de Tarsila do Amaral (1886-1973) et d'Almir Mavignier (1926), Abraham Palatnik acquiert une reconnaissance internationale qui le conforte dans son rôle de pionnier de l'art luminocinétique. Dans les années 1960, il est associé à la scène artistique liée à l'avant-garde optico-cinétique et aux nombreuses expositions organisées en Europe, aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et au Moyen-Orient jusqu'au milieu des années 1970. Après une période de déclin, la scène artistique brésilienne connaît à partir des années 1980 des cycles de réévaluations de ses avant-gardes. Vient alors le temps de la « redécouverte » de l'artiste qui coïncide avec la période de relecture du modernisme brésilien et la fin de la dictature brésilienne (1964-1985). A la faveur de cette actualité, Palatnik revient sur le devant de la scène artistique.

La thèse Abraham Palatnik, pionnier brésilien de l'art cinétique tend à souligner la position singulière de l'artiste dans la constellation des artistes optico-cinétiques. Créateur de l'Appareil Cinéchromatique - peu connu en France-, Palatnik est situé dans la filiation des inventions de Thomas Wilfred (1889-1968), de Lazlo Moholy-Nagy (195-1946), de Frank Malina (1912-1981) et de Nicolas Schöffer (1912-1992). L'étude adopte un plan thématique et chronologique, elle s'intéresse à la formation de l'artiste acquise en Palestine avant 1948 puis au Brésil, à l'émergence et au développement du cinéchromatisme dans les années 1950 et 1960, aux créations ludiques et visuelles, et aux œuvres d'op'art et concrètes conçues jusqu'au début des années 1980. La recherche s'ancre dans le contexte historique et géographique, de l'avant-garde brésilienne à l'avant-garde internationale, en mettant en avant l'analyse d'informations oubliées ou reconsidérées.

I. L'émergence d'un pionnier carioca de l'art cinétique et de l'art technologique

Abraham Palatnik est né à Natal dans l'état de Rio Grande do Norte en 1928. Enfant, il évolue dans un environnement familial orienté vers la modernité dans une famille d'entrepreneurs issue de l'immigration russe antérieure à la création de l'URSS (1922-1991) installée depuis 1912 au Brésil. Ce pays à l'échelle d'un continent couvre un territoire de près de la moitié de l'Amérique du Sud, riche d'un tissu multiculturel créolisé par vagues de sédimentations successives. A partir de 1928, cet héritage transculturel est érigé en valeur positive sous l'impulsion des idées du sociologue Gilberto Freyre (1900-1987) et de celles d'artistes qui ont défendu le projet moderniste de l'« anthropophagie culturelle ».

Le jeune Abraham grandit dans plusieurs sphères géographiques, culturelles

et linguistiques. Dans les années 1930, il réside avec sa famille en Palestine. Ses années de formations, entre 1932 et 1948, à Tel Aviv puis à Rio de Janeiro, crée chez l'artiste une véritable dimension heuristique¹. Cette propension à la recherche et à l'invention s'est vue révélée par une confrontation radicale avec l'expérience de la folie ramenée à une pratique artistique. A Tel Aviv, il suit l'enseignement de l'Institut d'art municipal de Tel Aviv de 1942 à 1947² et étudie en parallèle la mécanique et la physique à l'école polytechnique Montefiore. Fin 1947 à l'âge de vingt ans, Palatnik retourne au Brésil s'installer à Rio de Janeiro. Grâce à Almir Mavignier, il découvre « l'art des fous » à l'hôpital psychiatrique de Dom Pedro II dans le quartier Engenho de Dentro à Rio de Janeiro où depuis 1946, le Docteur Nise Da Silveira (1905-1999) développe des thérapies occupationnelles, des ateliers animés par des artistes. Dès 1947, la production de l'atelier de Dom Pedro II est présentée au public dans une exposition qui se tient à la galerie du ministère de l'Education et de la Santé (MES) à Rio Janeiro. A cette occasion, le critique d'art brésilien Mario Pedrosa (1901-1981) publie en 1947 dans le journal *Correio da Manhã*, un article qui fait l'éloge des travaux des patients de Nise da Silveira. A partir de cette collection est créé le « Musée des Images de l'Inconscient » au sein même de l'hôpital en 1952. Palatnik explique que cela fut un choc pour lui de découvrir ces œuvres, ce qui l'a conduit à abandonner la peinture de chevalet. Durant trois années, il travaille régulièrement dans les ateliers de Dom Pedro II avec ses amis artistes Mavignier et Ivan Serpa (1923-1973). En 1948, il y fait la connaissance du critique d'art brésilien Mario Pedrosa (1901-1981). Dans le cercle du critique, les trois jeunes artistes partagent les idées de leur mentor autour de la psychologie de la forme³ et de son application dans la création artistique. Ils forment un premier groupe d'artistes cariocas liés à l'abstraction. La sociologue brésilienne Glaucia Villas Bôas commente le contexte d'« apparition concrétisme à Rio de Janeiro » en 2014 : « L'expérience sui generis de l'atelier a déplacé l'axe de la critique d'art des milieux académiques officiels et littéraires vers les milieux thérapeutiques, scientifiques et journalistiques, faisant du rapport entre art et folie, le centre du débat sur le processus créatif et la formation de l'artiste ; en outre, elle a permis la conversion de jeunes artistes plasticiens de l'art figuratif à l'art concret. »⁴

Au début des années 1950, le Brésil fait figure de modernité. L'Europe sort meurtrie de la guerre, alors que le Brésil a continué son développement. C'est un pays dans lequel la modernité semble avoir eu un avenir tout tracé. La construction de la nouvelle capitale Brasilia entre 1956 et 1960 incarne cet esprit moderniste. Pour des raisons géopolitiques, les Européens, qui redoutent une guerre nucléaire, s'intéressent au Brésil. Le pays représente alors un refuge possible en cas de nou-

¹ MORAIS, Frederico. « Abraham Palatnik : A Pioneer of Technological ». Abraham Palatnik. Retrospectiva, Mac Niteroi, 1999, p. 56.

² Avec Aaron Avni (1906-1951), Moshe Sternshuss (1903-1992) et Zvi Shor (1898-1979).

³ Mario Pedrosa a soutenu une thèse de doctorat intitulée *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* [De la nature affective de la forme dans l'œuvre d'art] en 1949 à la Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro [Faculté Nationale d'Architecture de Rio de Janeiro]. La thèse de Mario Pedrosa a été publiée au Brésil en 1979 dans l'ouvrage *Arte / forma e personalidade* [Art / forme et personnalité]. Cette étude théorique est antérieure aux publications des ouvrages du théoricien d'art allemand Rudolf Arneim (1904-2007), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* [Art et Perception Visuelle : Une psychologie de l'œil créatif] (1954) et *Visual Thinking* [La pensée visuelle] (1969). La thèse de Pedrosa a fait l'objet d'une exposition organisée par le Musée Reina Sofia à Madrid, Mário Pedrosa. *De la naturaleza afectiva de la forma*, du 28 avril au 16 octobre 2017.

⁴ BOAS, Glaucia Villas. « La sociologie des arts visuels au Brésil, Art concret et folie : le cas de l'Atelier de Engenho de Dentro à Rio de Janeiro dans les années 1940 ». *Revue internationale. Sociologie de l'Art, OPuS* 22, 2014, p. 75.

velle conflagration entre l'Est et l'Ouest. Se constitue ainsi un maillage de relations culturelles entre l'Europe et le Brésil, des transferts transatlantiques contribuant à déplacer les sphères d'influences euro-centrées dans une direction qui n'est plus unilatérale. Ces échanges artistiques se développent en dehors de la sphère d'influence exercée par le géant Nord-Américain. Le retour à la démocratie, la restitution des libertés politiques et la croissance économique stimulent les élites intellectuelles brésiliennes pendant presque deux décennies. Dès la fin des années 1940, la scène artistique brésilienne s'organise et se professionnalise. Le pays crée ses premiers musées d'art moderne sur l'axe São Paulo-Rio de Janeiro entre 1947 et 1949. Des critiques d'art brésiliens, comme Mario Pedrosa et Ferreira Gullar (1930-2016), jouent un rôle considérable dans l'expansion des réseaux artistiques et dans le développement de l'art concret au Brésil. Mario Pedrosa est le promoteur de l'avant-garde concrète brésilienne dans les années 1950. Il participe à l'organisation des biennales de São Paulo dès 1953, il en est le directeur artistique en 1961. Au début des années 1960, il dirige le musée d'art moderne de São Paulo et collabore régulièrement à celui de Rio de Janeiro dans les années 1950 et 1960. Pedrosa est l'auteur des premiers textes critiques sur l'œuvre de Palatnik. Fort de son double cursus – artistique et technologique – des découvertes et des rencontres faites au Brésil à partir de 1948, Palatnik initie ses recherches luminocinétiques l'année suivante.

■ 292

II. Les développements du cinéchromatisme à partir des années 1950

A partir d'expériences fondées sur l'exploration des possibilités offertes par un kaléidoscope ouvert dans l'espace tridimensionnel, Abraham Palatnik met au point plusieurs dispositifs lumino-cinétiques. Il constate que l'ordre chromatique lumineux est différent de celui de la peinture. Ses recherches portent sur les propriétés de la lumière colorée, les interactions des effets, la variation des combinatoires, la projection dans l'espace et dans un volume placé derrière un écran. Ses essais sont marqués par les contributions théoriques de Mario Pedrosa, des écrits sur la cybernétique naissante du mathématicien américain Norbert Wiener (1894-1964), ceux de Moholy-Nagy et de Thomas Wilfred. Ainsi conforté, il réalise plusieurs dispositifs entre 1949 et 1951. Mario Pedrosa soutenant son travail novateur, l'invite à le présenter à la première Biennale de São Paulo en 1951. Sa pratique s'assimile à une forme de « cinéma sans caméra ». En raison de la nature luminocinétique et électromécanique, son œuvre intitulée *Azul e roxo em primeiro movimento* [Bleu et violet en premier mouvement], fait l'objet d'un rejet. Elle ne correspond pas aux disciplines artistiques existantes pouvant concourir à la sélection de la Biennale. Après des revirements avec les organisateurs de la Biennale São Paulo, la présentation de l'Appareil cinéchromatique aboutit, grâce à la défection de la délégation japonaise qui n'a pu envoyer à temps ses œuvres au Brésil et à la sagacité de Mavignier et de Pedrosa. Ces derniers affirment que l'œuvre appartient à l'« art de l'avenir ». ⁵ Selon Mavignier, le critique d'art « Sergio Millet [1898-1966]⁶ et Maria Eugênia Franco ont été très impressionnés [quand ils ont vu l'œuvre], et après cela, le travail de Palatnik a été admis dans la première Biennale». ⁷

L'appareil est distingué par un second jury international qui ignore le refus du comité national brésilien. Une « mention spéciale » est décernée à Palatnik pour le caractère novateur et pionnier de son travail. Dans un courrier du 20 décembre 1951, le président de la Première Bienal Internacional de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) annonce à l'artiste la nouvelle : « [...] Nous sommes heureux de porter à votre connaissance que le Jury de la première Biennale de São Paulo a eu la possibilité d'apprécier la pièce que vous avez exposée, « l'ayant considérée comme une manifestation importante de l'art moderne et digne de figurer dans le musée d'art moderne de São Paulo »⁸. L'œuvre du fait de son état expérimental et précaire ne peut dans les faits entrer dans les collections du musée d'art moderne de São Paulo dès 1951. Lors de la première édition de la Biennale de São Paulo, Max Bill (1908-1994) reçoit le premier prix de sculpture pour l'œuvre *Undidade Tripartite* (1948/1949), le français Roger Chastel (1897-1981), représentant de l'École de Paris, remporte un prix de peinture. Parmi les artistes brésiliens, Ivan Serpa reçoit un « prix de jeune peinture » pour l'œuvre *Formas [Formes]* (1951) et Tarsila do Amaral reçoit un prix d'acquisition du musée d'art contemporain de São Paulo pour l'œuvre *Estrada de Ferro Central do Brasil [Station centrale de chemin de fer du Brésil]* (1924). Dans cette Biennale où se confrontent les partisans de la figuration liée au modernisme brésilien associant des « questions d'identité nationale et de figuration post-cubist»⁹ et les défenseurs de « l'autonomie de la forme, dans ses caractéristiques abstraites et/ou ses moyens spécifiques »¹⁰, les débats autour de l'œuvre de Palatnik sont aussi révélateurs de cette scission.

En 1953, une nouvelle version de l'appareil cinéchromatique est présentée à la deuxième Biennale de São Paulo. Dans les années suivantes, l'appareil connaît des améliorations. L'année 1959 compte la plus importante production avec la création de neuf appareils cinéchromatiques. La production totalise plus d'une trentaine d'appareils dans les années 1960. En parallèle, l'artiste conçoit d'autres œuvres, des peintures sur verre, des jeux, du mobilier et des brevets pour des industries agro-alimentaires et médicales dans le cadre de ses activités d'ingénieur et de directeur technique.

⁵ FERREIRA, Gloria. « Movimento aleatorio disciplinado ». *Arte & Ensaios*, n° 11, 2004, p. 8.

⁶ Poète, peintre et critique d'art, Sergio Millet prend part au mouvement moderniste dans les années 1930. En 1949, il co-fonde l'Association Brésilienne de Critique d'Art (ABCA). L'année suivante, il organise une exposition rétrospective de Tarsila do Amaral au musée d'art moderne de São Paulo. Il est directeur artistique des trois Biennales de São Paulo en 1953, 1955 et 1957.

⁷ GIOIA, Maria. « Almir Mavignier relembra experiência em hospital psiquiátrico e trajetória na Alemanha », *Folha de São Paulo*, 12/05/2008. URL : <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/05/400457-almir-mavignier-relembra-experiencia-em-hospital-psiquiatrico-e-trajetoria-na-alemanha.shtml>. Consulté le 01/07/2015. « O Sergio Millet [1898-1966] e Maria Eugênia Franco ficaram impressionados e depois o Palatnik foi incluído na 1ª Bienal. »

⁸ Reproduction du courrier dans : SCOVINO, Felipe. « Cronologia/Chronology ». In : Abraham Palatnik: *A Reinvenção da Pintura*. São Paulo : MAM-SP, 2014, p. 167. « temos a satisfação de levar a seu conhecimento que o Juri de Premiação da I Bienal de São Paulo, tendo oportunidade de apreciar a peça exposta por V.S., « considerou-a uma importante manifestação da arte moderna e digna de figurar no Museu de Arte Moderna de São Paulo ». »

⁹ Osorio, Luiz Camillo. "The Chromo-kinetics of Abraham Palatnik and Concretism in Rio de Janeiro." In : Olea, Héctor and Ramírez, Mari Carmen. *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston*. New Haven, Conn: Yale University Press, 2010, p. 185.

¹⁰ ASBURY, Michael. « Some notes on Abraham Palatnik's Aparelho cinecromático ». In : Abraham Palatnik : *A reinvenção da pintura*. São Paulo : MAM-SP, 2014, p. 69.

Dès 1955, les œuvres de Palatnik sont présentées au-delà du Brésil, en Europe, en France, et en Allemagne en 1959. Au Brésil, l'artiste participe au groupe Frente à partir de 1954. Le groupe est constitué par Ivan Serpa avec des élèves de son cours d'art plastique qu'il donne au musée d'art moderne de Rio de Janeiro depuis 1952. Parmi les élèves se trouvent Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-1924) et Hélio Oiticica (1937-1980), des futurs membres du mouvement néo-concret qui s'organise à Rio de Janeiro avec le lancement du Manifeste du néo-concrétisme et de « La théorie du non-objet » rédigés par Ferreira Gullar en 1959. Palatnik partage des problématiques communes avec les artistes néo-concrets. Cependant, il ne prend pas part à leurs actions collectives et il n'est pas signataire de leur manifeste. Dans les années 1950, bien que l'Appareil cinéchromatique fasse partie du registre du cinétisme, il n'est pas encore associé aux manifestations qui lui sont consacrées. A partir de la décennie suivante, le cinéchromatisme est inséré dans les expositions internationales en lien avec le cinétisme et l'art technologique.

Des critiques d'art tels que Mario Pedrosa, Walter Zanini (1925-2013), Rubem Braga (1913-1990) et Jorge Romero Brest (1905-1989) soutiennent les travaux de Palatnik. Plusieurs articles sont édités lors des présentations des Appareils cinéchromatiques aux biennales de São Paulo et dans les musées d'art moderne de Rio de Janeiro et de São Paulo. Au Brésil, l'intérêt pour l'art concret se trouve renforcé au cours des premières éditions de la Biennale de São Paulo. Dès son apparition, le cinéchromatisme de Palatnik est projeté sur une scène artistique internationale. L'appareil lumino-cinétique a néanmoins du mal à trouver sa place. L'Appareil cinéchromatique est classé « hors catégorie » à la Biennale de São Paulo qui lui offre une vitrine sans pouvoir y concourir durant plusieurs années dans les années 1950.

■ 294

III. Les évolutions des œuvres et la diffusion internationale à partir des années 1960

Les années 1960 sont marquées par les collaborations de l'artiste à l'international avec la galeriste Denise René (1913-2012) à Paris, la galeriste de Hella Nebelung (1912-1985) à Düsseldorf et le galeriste Howard Wise (1903-1986) à New York. A la Biennale de Venise où Palatnik expose en 1964, il rencontre Denise René qui l'invite à participer à l'exposition Mouvement 2 organisée à Paris du 25 décembre 1964 au 28 février 1965, avec plus d'une trentaine d'artistes européens et latino-américains¹¹. Le catalogue est introduit par un texte de Jean Cassou (1897-1986), conservateur et premier directeur du Musée national d'art moderne en France. En Allemagne, Hella Nebelung est active dans l'art contemporain depuis 1945 ; elle diffuse les artistes du cinétisme depuis 1963 dans le cadre d'échanges avec Denise René. Palatnik y présente une exposition personnelle en 1965. Quant à Howard Wise

¹¹ Sergio de Camargo, Martha Boto, Paul Talman, Walter Zehring, Michel Seuphor, Lily Greenham, Antonio Virduzzo, Francisco Sobrino, Francis R. Hewitt, Anuszkiewicz, Ernst Benker, R. Mortensen, Gunther Uecker, Heinz Mack, R. Lohse, Nicolas Schöffer, George Rickey, François Morellet, Joël Stein, Gunther Fruhtrunk, Keith Potts, Julio Le Parc, Ivan Picelj, Bernard Lassus, Victor Vasarely, Tony Costa, Harry Kramer, Jesus Rafael Soto, Carl Gerstner, Giara Novak, Yaacov Agam, Lilian Florsheim, Yvaral, Alexander Calder, Jean Tinguely, Lygia Clark, Enzo Mari, Alviani Getulio, Abraham Palatnik, Gerhard von Graevenitz, Josef Albers, Equipo 57 (Duart, Ibarrola, Serrano), Uli Pohl, Gregorio Vardanega, Edwin Mieczkowski, Horacio Garcia-Rossi, Luis Tomasello et Calos Cruz-Diez.

(1903-1989), il a ouvert une galerie à Manhattan en 1964 pour soutenir les artistes travaillant dans le domaine associant l'art, la technologie et l'art cinétique. Dès 1965, Wise présente Palatnik dans sa programmation et l'accompagne durant plusieurs années au cours des années 1960. Palatnik participe en 1967 à l'exposition *Lights in Orbit* [Lumières en orbite] qui donne une vue générale sur l'art luminocinétique aux Etats-Unis. Le travail de Palatnik est confronté aux représentants du Light art américain (Howard Jones, Earl Reiback, USCO...) et participe aux manifestations internationales du lumino-cinétisme¹². Cette contribution situe l'artiste brésilien dans le champ du cinéma élargi comprenant des « théâtres de lumière » apparus dans l'art des années 1960, répertorié par le théoricien américain Gene Youngblood (1942). Même si ce dernier ne fait pas mention de Palatnik dans son ouvrage consacré à l'« expanded cinema » paru en 1970¹³.

La période des années 1960 est riche d'une historiographie d'expositions nombreuses complétée par des éditions de catalogues et une fortune critique abondante. Aux auteurs des années 1950, s'ajoutent des historiens d'art, des artistes, des théoriciens et des critiques tels que Murilo Mendes (1901-1975), Pietro Maria Bardi (1900-1999), Walmir Ayala (1933-1991), Roberto Pontual (1939-1994), Marisa Raja Gabaglia (1942-2003), Allen Stuart Weller (1907-1997), George Rickey (1907-2002), Clarival do Prado Valladores (1918-1983), Jayme Mauricio (1926-1997), Pierre Cabanne (1921-2007), Michel Ragon (1924), Frank Popper (1918), Jürgen Morschel (1933) et Frederico Morais (1936). Parmi les manifestations remarquables liées au cinétisme, outre les projets portés par Popper, l'exposition itinérante initiée par Harald Szeemann (1933-2005) à la Kunsthalle Berne réunissant cent soixante-quinze œuvres de cinquante-sept artistes, collectées dans dix-sept pays semble contribuer à la renommée de Palatnik. Elle est successivement présentée en Suisse, en Belgique, en Allemagne et en Autriche entre 1965 et 1966. Durant cette période, les œuvres de Palatnik entrent dans les collections privées et publiques.

En parallèle, Palatnik mène de front des activités artistiques, artisanales et industrielles depuis les années 1950. « Artiste-ingénieur », on peut rapprocher ses productions de deux artistes qu'il admire, Moholy Nagy, et Calder tout en le distinguant. Palatnik est aussi un artiste-designer qui s'investit dans une entreprise de mobilier créée avec son frère en 1954. Des meubles réalisés, plusieurs objets sont remarquables : le fauteuil « Poltrona » offrant une assise confortable muni d'une peinture mobile détachable de la partie arrière du dossier est un mobilier hybride mêlant des visées esthétiques et fonctionnelles ; les buffets des années 1950 et 1960 peuvent présenter une parenté avec certains meubles de Jean Prouvé (1901-1984) et de Charlotte Perriand (1903-199). Ces mobiliers sont loin d'être des sous-produits commerciaux. Ils témoignent de l'engagement de l'artiste dans sa volonté de rapprocher l'art et la vie, une posture privilégiant une approche technique et manuelle des matériaux en rapport avec des enseignements du Bauhaus.

Dans le contexte de sa production de mobilier, Palatnik conçoit des œuvres en bois de jacaranda depuis 1962. Avec ce travail, sa recherche tient à la fois de l'Op art et du tropicalisme. Les reliefs en jacaranda conjuguent des recherches opticalistes et sérielles de l'art optique - un langage visuel universel dans les années 1960 -,

¹² FL'exposition se tient du 4 février au 4 mars 1967 à la Howard Wise Gallery. Elle regroupe trente-six artistes. Palatnik est présenté avec Nam June Paik, Otto Piene, Takis, Vardanega et Thomas Wilfred, etc.

¹³ Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York : E. P. Dutton & Co., Inc., 1970.

avec la « dimension primitive » d'un matériau emblématique du milieu naturel brésilien. La réception des œuvres en jacaranda souligne leur appartenance au domaine du cinétisme et de l'art brésilien. Dès leurs créations, les œuvres en jacaranda de Palatnik sont présentées au Brésil, en Amérique Latine, aux Etats-Unis et en Europe. Certaines de ces manifestations sont accompagnées de catalogues. C'est le cas notamment des expositions personnelles de Palatnik en Europe entre 1964 et 1965, à Munich, à Saint Gallen et à Düsseldorf, au Brésil à la Petite Galerie en 1965, à la galerie Barcinski en 1971 et aux Etats-Unis à la galerie Howard Wise à New York et à la Pan American Union de Washington en 1965.

Par sa participation à la trente-deuxième Biennale de Venise en 1964, Palatnik acquiert une reconnaissance indéniable de pionnier du lumino-cinétisme. Pendant plusieurs années, il expose simultanément les Appareils cinéchromatiques, les « Objets cinétiques », des œuvres électromécaniques développées à partir de 1964, et des reliefs progressifs en bois de jacaranda dans la soixantaine de manifestations auxquelles il prend part entre 1960 et 1969. Au Brésil, l'année 1964 est marquée par un coup d'Etat militaire. Dans les premières années de la dictature, les œuvres de Palatnik circulent encore à l'internationale. Le durcissement du régime dictatorial en 1968¹⁴ s'accompagne d'une mutation de la scène artistique brésilienne et d'un retour à la figuration.

■ 296

Au début des années 1970, Palatnik continue à développer des œuvres cinétiques et électromécaniques dans un contexte de désaffection progressif des œuvres associant art et technologie. Contrairement aux artistes de sa génération, Palatnik reste au Brésil. Lygia Clark et Hélio Oiticica choisissent l'exil et demeurent respectivement en France et en Angleterre. Dans les années 1970 et au début des années 1980, les œuvres cinétiques et luminocinétiques ne sortent plus du Brésil, en dehors des œuvres déjà acquises en Europe, en Argentine et aux Etats-Unis durant les années 1960. Il faut attendre le milieu des années 1980 pour que des œuvres de Palatnik circulent à nouveau en dehors du Brésil dans des programmations internationales, et des manifestations liées à l'art cinétique relevant de présentations de l'art brésilien moderne et contemporain.

Avec les Appareils cinéchromatiques, Palatnik a introduit une forme d'art technologique au Brésil exposée dès la Première Biennale de São Paulo en 1951. La nouveauté du dispositif lumino-cinétique a suscité simultanément l'enthousiasme et le rejet de l'œuvre du fait de sa dimension technologique. Le caractère novateur inscrit dans la démarche de l'artiste trouve des échos avec les œuvres présentées en 1955, dans l'exposition Le Mouvement à la galerie Denise René. Le travail pionnier de Palatnik est en synchronie avec les recherches artistiques cinétiques développées en Europe, en Amérique du Sud, et le « Light Art » aux Etats-Unis¹⁵. En associant des formes naturelles vernaculaires du jacaranda, par un geste relevant de l'anthropophagie culturelle, Palatnik invente une peinture sensible et construite, éloignée d'un langage électronique tout en s'intéressant aux questions de perception et de programmation. Son cinétisme tropicalisant apaise, fascine, divertit, stimule

¹⁴ La promulgation de l'acte institutionnel n° 5 (AI 5) en décembre 1968 marque le renforcement de la dictature. Le gouvernement réprime les mouvements de guérilla urbaine et de contestations des étudiants s'opposant au régime. Le 10 septembre 1969, la peine de mort, prévue en principe uniquement en temps de guerre, est rétablie. A partir d'octobre 1969, le pays rentre dans une période de violences politiques exercées à l'encontre de la population : ces « années de plomb » s'étendent de 1968 à 1974. Le retour à un régime civil se fait le 15 janvier 1985 avec l'élection du Président de la République Tancredo Neves (1910-1985).

la perception visuelle, développe les capacités cognitives, repose et participe au quotidien. S'il existe une réception spécifique de l'art abstrait et de l'art cinétique dans le contexte du Brésil, la singularité d'Abraham Palatnik renvoie à son parcours, et plus généralement à la trajectoire de l'art brésilien dans la seconde moitié du XXe siècle.

Références

ASBURY, Michael. « Some notes on Abraham Palatnik's Aparelho cinecromático ». In : Abraham Palatnik : A reinvenção da pintura. São Paulo : MAM-SP, 2014.

BÔAS, Gláucia Villas. « La sociologie des arts visuels au Brésil, Art concret et folie : le cas de l'Atelier de Engenho de Dentro à Rio de Janeiro dans les années 1940 ». Revue internationale. Sociologie de l'Art, OPuS 22, 2014.

FERREIRA, Gloria. « Movimento aleatorio disciplinado ». Arte & Ensaios, n° 11, 2004.

Gioia, Maria. « Almir Mavignier relembra experiência em hospital psiquiátrico e trajetória na Alemanha », Folha de São Paulo, 12/05/2008. URL : <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/05/400457-almir-mavignier-relembra-experiencia-em-hospital-psiquiatrico-e-trajetoria-na-alemanha.shtml>. Consulté le 01/07/2015.

297 ■

MORAIS, Frederico. « Abraham Palatnik : A Pioneer of Technological ». Abraham Palatnik. Retrospectiva, Mac Niteroi, 1999.

OSORIO, Luiz Camillo. "The Chromo-kinetics of Abraham Palatnik and Concretism in Rio de Janeiro." In : Olea, Héctor and Ramírez, Mari Carmen. Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston. New Haven, Conn: Yale University Press, 2010.

SCOVINO, Felipe. « Cronologia/Chronology ». In : Abraham Palatnik: A Reinvenção da Pintura. São Paulo : MAM-SP, 2014.

YOUNGBLOOD, Gene. Expanded Cinema. New York : E. P. Dutton & Co., Inc., 1970.

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

¹⁵ Voir la récente exposition Kinesthesia: Latin American Kinetic Art, 1954-1969 organisée du 26 août 2017 au 15 janvier 2018 au Palm Springs Art Museum qui s'intéresse aux pionniers du lumino-cinétisme.

Como citar:

BEUZARD , M. L'art cinétique au Brésil: le rôle de pionnier d'Abraham Palatnik. ouvirOUver; Uberlândia, v.14,n.2, p.288-298, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>; DOI:<http://doi.org/10.14393/OUV23-v14n2a2018-2>



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