Organização / Edited by
Giselle de Moraes

Comparação de Valores

COMPARISON OF VALUES

ANTONIO ARNEY

Com textos de / With texts by
Adolfo Montejo Navas
Artur Freitas
Eduardo R. Virmond
Eliane Prolik
Fernando A. F. Bini

1º Edição
2019

intermeios
CASA DE ARTES E LIVROS

Editora Intermeios

Rua Cunha Gago, 420 / casa 1 - Pinheiros

CEP 05421-001 - São Paulo - SP - Brasil

Fones [11] 2365-0744 - 94898-0000

www.intermeioscultural.com.br

Comparação de valores

Comparison of values

ANTONIO ARNEY

1ª edição: fevereiro 2019

Conselho Editorial

Vincent M. Colapietro (Penn State University)

Daniel Ferrer (ITEM/CNRS)

Lucrécia D'Alessio Ferrara (PUCSP)

Jerusa Pires Ferreira (PUCSP)

Amálio Pinheiro (PUCSP)

Josette Monzani (UFSCar)

Rosemeire Aparecida Scopinho (UFSCar)

Ilana Wainer (USP)

Walter Fagundes Morales (UESC/NEPAB)

Izabel Ramos de Abreu Kisil

Jacqueline Ramos (UFS)

Celso Cruz (UFS)

In memoriam Alessandra Paola Caramori (UFBA)

Claudia Dornbusch (USP)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

M827 Moraes, Giselle de, Org.
Comparação de valores = Comparison of values: Antonio Arney / Organização de Giselle de Moraes. Textos de Adolfo Montejo Navas, Artur Freitas, Eduardo R. Virmond, Eliane Prolik e Fernando A. F. Bini. – São Paulo: Intermeios, 2019.
160 p.; Il.

Edição bilingue Português / Inglês

ISBN 978 85 8499 145 7

1. Arte. 2. Arte Contemporânea. 3. Arte Brasileira. 4. Artista Brasileiro. 5. Antonio Arney. I. Título. II. Comparison of values. III. Entre a abstração e o objeto: Antonio Arney [1950 a 1970]. IV. Opacidade e transparência em Antonio Arney. V. Antonio Arney: Estruturas e valores. VI. Antonio Arney. VII. Antonio Arney dos Santos: a humildade diante do material. VIII. Estações. IX. Moraes, Giselle de, Organizadora. X. Navas, Adolfo Montejo. XI. Freitas, Artur. XII. Virmond, Eduardo R. XIII. Prolik, Eliane. XIV. Bini, Fernando A. F. XV. Santos, Antonio Arney dos. XVI. Intermeios – Casa de Artes e Livros.

CDU 778:016 CDD 770:002

Catalogação elaborada por Regina Simão Paulino – CRB-6/1154

Fontes utilizadas:
Meta Serif Pro e FF Meta Pro

Impresso em:
Papel Eurobuk 150g/m² e Polen Bold 90g/m² [miolo]
Papel couché brilho 150g/m² [revestimento capa]

Tiragem:
1.000 exemplares

Sumário

11 Apresentação

33 **Entre a abstração e o objeto**
Antonio Arney [1950 a 1970]
Giselle de Moraes

45 **Opacidade e transparência em Antonio Arney**
Artur Freitas

63 **Antonio Arney - Estruturas e Valores**
Adolfo Montejo Navas & Eliane Prolik

113 **Antonio Arney**
Eduardo Rocha Virmond [1976]

115 **Antonio Arney dos Santos**
A humildade diante do material
Fernando A. F. Bini [2003]

120 **Estações**
Adolfo Montejo Navas [2015]

122 Cronologia

140 Bibliografia

142 English version

Opacidade e transparência em Antonio Arney

Artur Freitas

> *Ao abordar as coisas visuais pelo prisma do dilema, acreditamos poder escolher um lado, isto é, obter finalmente uma posição estável; mas na realidade encerramo-nos na imobilidade sem recurso das ideias fixas, das posições entrincheiradas. E nos condenamos a uma guerra imóvel: um conflito transformado em estátua, medusado.*
>
> *Georges Didi-Huberman*

Por mais de meio século, a trajetória artística de Antonio Arney vem gravitando ao redor de um campo de questões bastante reduzido. Talvez por isso mesmo, suas obras possuam uma coerência notável, teimosa, quase obsessiva, como se girassem sobre si mesmas. Apesar do longo tempo de produção, o artista mantém próximas suas margens de interesse e investigação, e com elas demonstra uma persistência conceitual rara, porque imune ao ecletismo selvagem de parte da arte contemporânea. A crer na constância de seu projeto poético, Arney parece pertencer àquele seleto clube de artistas que aspira a uma obra-tipo, como se cada trabalho particular fosse a ocorrência de uma ideia que se quer universal. Com algumas exceções, a obra-tipo de Arney, dispersa em inúmeras de suas obras individuais, poderia ser assim descrita: uma montagem abstrata construída com tábuas desgastadas e sobrepostas que, sem abrir mão do formato retangular, tende à simetria bilateral e à planificação espacial relativa, cujo relevo pode ou não derivar da incorporação de materiais diversos como parafusos, pregos, porcas e arruelas, além da colagem de papéis tingidos.

Dessa rede de operações, o resultado visual mais imediato, já notado em outras ocasiões, consiste na tensão deliberada entre a mentalidade projetual, de vocação construtiva, rigorosa, e a paixão incorrigível pela matéria bruta e deteriorada[1]. Nesse registro, vemos que a estrutura planejada e invariavelmente cuidadosa de suas obras, baseada no arranjo de áreas geométricas simples, não oblitera, todavia, a atenção concedida à memória dos objetos. A corrosão da matéria, a ferrugem dos metais, o apreço confesso pela madeira maltratada e envelhecida não arrefecem no artista o desejo de impor sobre o caos sua ordem particular. Ao suspender o tempo das coisas, Arney é de fato o artesão dos rejeitos, o mestre das ruínas perdidas capaz de extrair da natureza sua cota de sentido e prazer.

Mas essa é apenas meia verdade. Embora presente em toda a trajetória do artista, a tensão entre geometria e matéria é somente o sintoma mais evidente de uma questão primeira, de ordem geral, a qual eu gostaria de comentar. Em linhas gerais, a poética de Arney guarda em seu núcleo um determinado regime de visibilidade que consiste na relação deliberada entre transparência e opacidade. Central na história da pintura, tal regime pressupõe a interação, por vezes conflituosa, entre dois modelos ou teorias do visível.

Teorias do visível

O modelo da transparência, mais antigo e por isso mesmo necessário à existência transgressora do segundo, implica a existência de um meio de representação ideal que, ao menos em teoria, reivindica a imediaticidade do conteúdo representado. Já em Leon Battista Alberti, no renascimento, a pintura é entendida como uma representação imediata do que se vê através de um "vidro translúcido" que atravessa, como uma intersecção, a chamada pirâmide visual[2]. Leonardo da Vinci, estudioso da perspectiva linear, recomenda ao pintor a tarefa de registrar o mundo como quem contorna as imagens surgidas num painel de vidro interposto entre o artista e seu tema[3]. Num caso como noutro, a imagem é uma janela que

1. A tensão entre geometria e materialidade na obra de Arney é mencionada por diversos críticos, com destaque para: NAVAS, Adolfo Montejo. Antonio Arney: estações [out. 2015]. In: *Antonio Arney*: estações. Museu de Arte Sacra, Curitiba, 14 nov. 2015 a 14 fev. 2016. Fôlder de exposição; BINI, Fernando. A humildade diante dos materiais. In: *Antonio Arney*: análise crítica. MAC-PR, Curitiba, 10 out. a 30 nov. 2003. Catálogo de exposição.

2. ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1999 [1435], p. 86-87

3. DA VINCI, Leonardo. Of the plane of glass. In: *The notebooks of Leonardo da Vinci*. v. 1. New York: Dover Publications, [s.d.], p. 83-84.

funciona tanto melhor quanto mais transparente for: uma espécie de aparição desencarnada cuja materialidade parece preterida pelas exigências de ilusão e referência.

Na modernidade, as críticas à teoria da transparência insistem, em polo oposto, na irredutível materialidade da obra de arte. Para Ortega y Gasset, trata-se de uma simples questão de ótica. Em vez de olharmos uma pintura como quem olha um jardim através do vidro de uma janela, basta acomodar nossa visão, detendo-a no vidro, para que a paisagem desapareça e dela só vejamos uma massa de formas e cores[4]. Em contraposição ao platonismo da ilusão, Gasset nos sugere que essa acomodação ocular é a melhor maneira de ver uma pintura, qualquer uma, incluindo um Leonardo. Nos casos mais radicais, os críticos da transparência chegam a defender a equivalência entre obra e matéria. Expulsa da ordem dos signos, a obra de arte, nesses termos, pertence à ordem das coisas, e com ela recusa não apenas o poder da ilusão, como qualquer possibilidade de evocação. Diante de uma obra, afirma Frank Stella, "*what you see is what you see*", ou seja, você vê o que vê: um ponto, uma linha, uma superfície, um volume.

Arthur Danto nomeia tal interpretação de opacidade e vê nela, com razão, uma tendência tão reducionista quanto a teoria da transparência[5]. No âmbito pictórico, o primeiro modelo afirma, portanto, que uma obra é aquilo que se vê através de uma janela diáfana, ao passo que o segundo, ao contrário, decreta que a pintura coincide com a própria materialidade do vidro, em sua densidade de coisa. Em face da força histórica da pintura ilusionista, cuja hegemonia atravessa séculos de história da arte, as teorias da opacidade assumem, ao longo do século XX, um papel decisivo na afirmação da pintura moderna. De Clive Bell a Clement Greenberg, a negação da imagem transparente e a defesa da forma significante perfazem juntas um campo discursivo em tudo favorável à ideia de uma arte autônoma e autorreferencial, típica de certa modernidade. Uma das faces mais visíveis dessa disputa se expressa na oposição, bastante elementar, entre figuração e abstração.

4. ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999 [1925], p. 27.

5. DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1981], p. 234.

Opacidades

Nascido em 1926, Antonio Arney pertence à geração de artistas que se encontra com a pintura durante a segunda leva da abstração, surgida no pós-guerra e pujante nas décadas seguintes. No início dos anos 1960, as primeiras obras maduras do artista dialogam abertamente com o informalismo, uma conhecida poética matérica, orgânica e não figurativa que à época alcança a arte brasileira. Nesse contexto, suas pinturas são colagens tingidas que, não obstante o caráter abstrato, ainda guardam um raciocínio compositivo tradicional, oriundo do espaço ilusionista, como se vê, por exemplo, em *Variação n. 23*, de 1963 [figura 01].

Na sequência, contudo, a vocação artesanal de Arney, aprendida em casa, com seu pai, revela-se no trabalho com a madeira, desde então sua marca registrada[6]. A ética operária do ofício manual se sobrepõe em definitivo, na trajetória do artista, à mística romântica da inspiração transcendental, de ordem imaterial. Transfigurado pela energia do labor, o ateliê do pintor se confunde abertamente com uma oficina de marcenaria. Em meio a tábuas, bancadas e formões, o artista não se limita à imaginação sem corpo, como na *cosa mentale* de Leonardo. Ao contrário: ele agora corta, prega, cola, parafusa. Sente o peso das coisas. Opera sobre

6. Arney menciona diversas vezes o impacto do trabalho de marcenaria de seu pai sobre suas escolhas como artista, como se vê em: ARNEY, Antonio. Entrevista a Violeta Franco [5 ago. 1977]. In: TEDESCHI, Silvia. *O suporte na obra de Antonio Arney*. Monografia (Especialização em História da Arte), EMBAP, Curitiba, 1999, p. 56; KASPCHAK, Carlão. Onde anda Antonio Arney? *Gazeta do Povo*, Curitiba, 4 jun. 2000; RUPP, Isadora. O mágico da madeira, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 22 jul. 2014; FERNANDES, José Carlos. Antonio Arney e os seus cupins, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 8 abr. 2016.

Fig. 01: *Variação nº 23*, 1963 (madeira, papel, papelão, anilina para madeira e prego), 61,7 x 88 x 2,5 cm, coleção Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba.

os acidentes da matéria como quem instiga, pelo toque, o corpo amado. O orgulho do suor define sua causa própria: arte como *cosa corporale*. O resultado é revelador. Tábua sobre tábua, o artista elabora montagens sólidas, táteis, que obstruem a transparência do espaço ilusionista. A partir de meados dos anos 1960, as melhores obras de Arney apelam à opacidade do olhar. São ainda abstrações, por certo, mas de outra ordem. Para além do informalismo estrito das primeiras obras não figurativas, as novas montagens do artista ecoam algumas das premissas mais avançadas da segunda leva da abstração.

De modo surpreendente, obras como *Uma hora mais ou menos*, de 1966 [figura 02], estão mais próximas do célebre conceito de *flatness*, usado poucos anos antes por Greenberg, que a maior parte da arte brasileira do período[7]. Da mesma forma, a obra-tipo de Arney dialoga sem rodeios com o pensamento do crítico Leo Steinberg. Opondo-se ao essencialismo greenbergiano, Steinberg propõe, em 1972, que parte considerável da arte de sua época se caracteriza pelo

7. GREENBERG, Clement. Pintura modernista [1960]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

Fig. 02: *Uma hora mais ou menos*, 1966 (papel, madeira, anilina para madeira, parafuso, arruela, porca, prego), 71,6 x 78 x 5 cm, coleção Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba.

Fig. 03 e 04: Antonio Arney trabalhando em seu ateliê.

que chamou de plano *flatbed*. Mais que uma mera planaridade ótica (*flatness*), a pintura contemporânea se afirmaria como um lugar de trabalho sobre uma superfície. Para o crítico, o plano *flatbed* põe em crise a percepção vertical e ereta do corpo humano, e ao fazê-lo opõe a verticalidade do "ver", típica da pintura tradicional, de matriz renascentista, à horizontalidade do "fazer"[8]. A obra de arte, nesses termos, é menos um lugar de visão que de ação.

Em vez de um reflexo do mundo, como na teoria da transparência, a pintura, deliberadamente opaca e material é, portanto, um plano fabricado: uma superfície aberta à incorporação de "qualquer material"[9].

Olhemos por um instante as fotografias de Arney trabalhando em seu ateliê-oficina. Nã há ali qualquer sombra do cavalete do pintor. Em lugar da verticalidade do "ver", o artista, debruçado sobre uma mesa ou bancada, concentra-se na horizontalidade do "fazer". Com o zelo de um marceneiro, ele escava a madeira, lixa a superfície, alisa e analisa a matéria, delimita um espaço de trabalho. Até o final dos anos 1970, algumas obras do artista exibem abertamente as marcas dessas operações. Veja-se o caso, por exemplo, das montagens *Comparação de Valores I* [figura 05] e *Comparação de*

8. STEINBERG, Leo. Outros critérios [1972]. In: *Ibidem*, p. 205.

9. *Idem, ibidem*, p. 204.

Fig. 05: *Comparação de Valores I*, 1978 (madeira, papel tingido com anilina para madeira, parafuso, arruela, porca e prego), 103 x 131 cm, coleção Museu de Arte da UFPR, Curitiba.

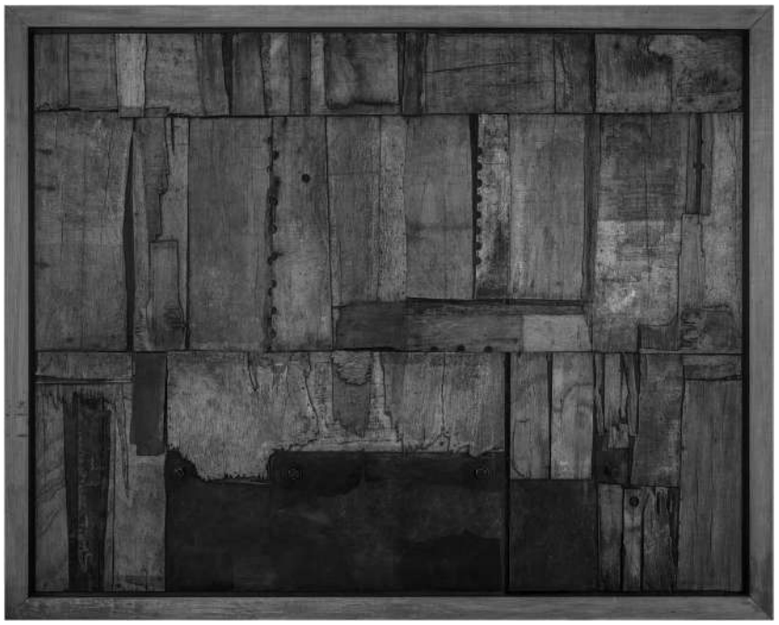

Fig. 06: *Comparação de Valores III – 8ª série*, 1978 (madeira, papel tingido com anilina para madeira, parafuso, arruela, porca e prego), 114 x 141 x 3,5 cm, coleção Museu Oscar Niemeyer, Curitiba.

Valores III [figura 06], ambas de 1978. Nelas, o olhar é obrigado a deduzir o esforço de elaboração da matéria. Pregadas e parafusadas numa certa ordem, as chapas de madeira irregular retêm não apenas a memória do mundo natural, em si mesmo corruptível e avesso ao desejo, mas também, e sobretudo, a memória – humana, demasiada humana – do mundo do trabalho. Longe de evocar qualquer ideia de transparência ou ilusão, cuja mítica supõe uma relação idílica entre o ser e o cosmos, as montagens de Arney são um elogio às manifestações corpóreas do ofício e do engenho. Como superfícies do fazer, elas assumem na opacidade a melancolia de um mundo desencantado, mas realista.

Contudo, é preciso notar que a sincronia entre as obras de Arney e o pensamento da crítica de arte possui uma raiz mais intuitiva que programática. É um crítico de arte, aliás, o primeiro a mencionar, já em 1969, a "profunda intuição" do artista[10]. Sabe-se que Arney não possui educação formal no campo artístico – o que, entretanto, não significa nada. Por pudor ou honestidade, todo e qualquer currículo, apresentação ou verbete do artista dão por certo o seu caráter "autodidata"[11]. Eu precisaria de mais tempo para

10. Eduardo Rocha Virmond menciona o caráter intuitivo de Arney em pelo menos duas ocasiões: VIRMOND, Eduardo Rocha. [Sem título]. In: *Antonio Arney*: pinturas recentes. Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, 1969. Catálogo de exposição; VIRMOND, Eduardo Rocha. [Sem título]. In: ANTONIO ARNEY: obras recentes. MAC-PR, Curitiba, 14 maio a 8 jun. 1976. Catálogo de exposição.

11. A menção ao "autodidatismo" de Arney é demasiada recorrente para que se possa aqui referenciá-la por completo. Basta localizá-la nos mais importantes dicionários de artes visuais do Brasil e do Paraná, de autoria de José Roberto Teixeira Leite, Roberto Pontual e Adalice Araujo, para que se note sua aceitação generalizada. Cf.: LEITE, José R. Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 34; PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 40; ARAUJO, Adalice. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. v. 1. Curitiba: Edição do Autor, 2006, p. 100.

evidenciar, com Hubert Damisch, o "autodidatismo" inerente ao próprio Greenberg, para citar um exemplo eloquente[12]. O caso, em resumo, é que Arney é desses artistas cuja sensibilidade estética se educa em público, no calor da hora, por meio de contatos diretos ou indiretos com a arte de seu tempo. Não à toa, Arney é reconhecido pela crítica de arte brasileira dos anos 1960 e 1970 como um dos artistas locais mais importantes de sua geração[13]. Em face do cenário artístico do Paraná, dominado à época pelo embate entre a figuração modernista dos discípulos de Viaro e a abstração informal triunfante nos Salões Paranaenses, as montagens de Arney revelam, de fato, uma potência extraordinária[14]. Nas muitas histórias da arte, tão plurais quanto as vozes que lhes integram, não é raro nos surpreendermos com as intuições de um "autodidata".

Mas voltemos ao tema. A obra-tipo de Arney atua no centro nervoso daquele regime de visibilidade que implica a correlação entre transparência e opacidade. Em suas décadas iniciais, todavia, é da afirmação estrita da opacidade, como vimos, que ela extrai seu vigor fundamental. Por outro lado, embora evidentemente oposta à janela transparente, a poética inicial do artista não se resume à planaridade da superfície pictórica. Ao contrário. Ela toma a superfície não como um ponto de chegada, o *télos* implacável da pintura moderna, mas como um ponto de partida, o trampolim para um salto no espaço da experiência comum, ordinária, não transcendental. Sobre a superfície plana da base de madeira, o artista não pinta como quem aspira devolver ao suporte sua condição original, bidimensional. A rigor, a base é ali apenas um campo aberto à incorporação de sucessivas camadas de matéria, madeira, papel, parafuso. Em vez de simplesmente ocultar ou exibir o caráter opaco da superfície pictórica, o artista, para falar como o crítico Alberto Tassinari, trabalha sobre um "anteparo"[15]. A opacidade do primeiro Arney, em síntese, deriva da lógica da colagem e da *assemblage*, e com ela pressupõe a inserção da obra numa espacialidade tátil, tridimensional, e por isso mesmo situada para além da dualidade entre ilusão e superfície – ou entre jardim e vidraça, para retomar os termos de Ortega y Gasset.

12. DAMISCH, Hubert. O autodidata [1993]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Op. cit.*, p. 251 e ss.

13. Nas palavras de críticos como Walmir Ayala, Roberto Pontual e Adalice Araujo, Antonio Arney é o "maior artista vivo do Paraná", "um dos artistas de maior reconhecimento, inclusive nacional, da nova arte paranaense", "o cartão de visita da arte paranaense". Cf.: ARAUJO, Adalice. Retrospectiva de Antonio Arney. In: *III Encontro de Arte Moderna*. Galeria Largo do Comendador, Curitiba, 18 a 23 de out. 1971. Fôlder de exposição; ANTONIO ARNEY, um dos maiores talentos da arte paranaense, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 29 ago. 1973; Excertos de textos diversos publicados em: *Antonio Arney:* obras recentes. MAC-PR, Curitiba, 14 maio a 8 jun. 1976. Catálogo de exposição.

14. Sobre esse embate, sugiro: LEÃO, Geraldo. *Escolhas abstratas*: arte e política no Paraná – 1950-1962. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2002; FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná, *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 8, n. 2, 2003.

15. TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 29-30.

Arte-arquitetura

Nas décadas seguintes, Arney segue trabalhando, silencioso como suas obras. Com a paciência dos artesãos, o artista sustenta a coerência enxuta de seu projeto, e com ele se mantém alheio ao caldeirão explosivo da arte contemporânea. O isolamento, todavia, tem seu custo. Absorto em suas pesquisas pessoais, Arney parece irremediavelmente longe dos holofotes, do discurso crítico, da curadoria de ocasião. Entre o final dos anos 1980 e o início dos 1990, o crítico Ennio Marques Ferreira chega a falar da triste condição de artistas que, como Arney, não encontram respaldo nas instituições e no mercado de arte[16]. Em certa medida, sofre-se aqui, em Curitiba, como em outras partes do país, os males de um sistema artístico ainda frágil e errante. Mas cada coisa a seu tempo. Apesar do isolamento, não convém desprezar a força da repetição, da integridade poética, da expressão sincera de uma visão de mundo não apenas persistente, mas obsessiva. Nos anos 2000, ocorre uma mudança sutil, mas relevante na trajetória de Arney. Embora fiel a si mesma, sua obra-tipo revela agora um novo amadurecimento, em tudo ligado, mais uma vez, à relação entre opacidade e transparência[17].

A partir de 2013, aproximadamente, e, sobretudo, de 2015, parte considerável das obras de Arney parece apostar, a seu modo, no diálogo entre arte e arquitetura[18]. Central no campo da produção visual contemporânea, tal diálogo pressupõe uma extensa variedade de abordagens e imbricações. Das mil formas de *environments*, intervenções urbanas e instalações artísticas aos edifícios inspirados no minimalismo, a relação arte-arquitetura já se configura como um relevante campo de estudos, inclusive com historiografia própria[19]. Mas o caso de Arney é de outra ordem. Distante do caráter expansivo das instalações, o artista se mantém no registro da pintura para, a partir dela, justamente, evocar a arquitetura não em sua literalidade espacial ou expositiva, mas como metonímia. De um lado a outro, suas obras recentes tomam a parte pelo todo, e ao fazê-lo evocam casas imaginárias, residências desconhecidas cuja completude é apenas sugerida por meio de discretos, mas insistentes elementos arquitetônicos. Nelas, a mão do artesão tece um elogio ao ofício que,

16. Assunto tratado em: FERREIRA, Ennio Marques. [Sem título]. In: *Antonio Arney*: pinturas. Galeria de Arte Banestado, Curitiba, 13 nov. a 4 dez. 1987. Fôlder de exposição; FERREIRA, Ennio Marques. [Sem título]. In: *Montagem no tempo/35*. MAP, Curitiba, dez. 1993. Fôlder de exposição; MONTAGEM NO tempo, *O Estado do Paraná*, Curitiba, 12 dez. 1993; MAP FAZ retrospectiva de Antonio Arney, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 dez. 1993.

17. Em 2003, uma reportagem de época chega a falar que o artista, depois de um tempo afastado, "volta a produzir". Anos depois, o crítico Fernando Bini nota com clareza a retomada do artista: "Arney ficou obscurecido por alguns anos e agora, a partir dos anos 2000, retoma com força as suas criações". Respectivamente em: SATO, Ana Karina. Foco contemporâneo, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 15 out. 2003; BINI, Fernando. [Sem título]. In: *Coisa com coisa é outra coisa*. MUSA, UFPR, Curitiba, 18 fev. a 6 abr. 2016. Catálogo de exposição.

18. Diálogo este notado primeiramente pelo crítico Adolfo Navas em: NAVAS, Adolfo Montejo. Antonio Arney: estações [out. 2015]. *Op. cit.*

19. Por exemplo: HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais*: a plástica exponencial da arte (1900-2000). Belo Horizonte, C/Arte, 2012; FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [2011]; KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity [1997], *Arte & Ensaios*, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, 2008; KRAUSS, Rosalind. A escultura do campo ampliado [1979], *Revista Gávea*, v. 1, Rio de Janeiro, 1985.

Fig. 07: *Fachadas, 2015* (madeira, MDF, papel tingido com anilina para madeira, tinta acrílica, pigmento, parafuso, arruela, porca e prego), 60 x 50 x 8 cm, coleção do artista.

por meio do trabalho com a madeira, demonstra a potência igualmente estética de utensílios comuns, casas e obras de arte.

A série *Fachadas*, de 2015, é um exemplo sintomático [figura 07]. Apesar da evidente particularidade de cada peça do conjunto, o núcleo da obra-tipo de Arney se mantém ali firme, inviolável. Como antes, essas obras são também montagens retangulares e simétricas com tábuas desgastadas e materiais diversos. A diferença, entretanto, é o caráter alusivo, referencial. A opacidade pura e simples de tábuas e papéis tingidos de outrora dá lugar à evocação da arquitetura. Transfigurados pela geometria, retângulos, campos de cor e filetes de madeira são agora basculantes, persianas, soleiras e umbrais. O mais simples setor visual de uma obra é ou pode ser uma meia-coluna, uma faixa decorativa, um friso singelo ou magnífico. Em outras obras, bastante recorrentes, Arney incorpora áreas circulares [figura 08]. Como de praxe nos trabalhos recentes, a referência à arquitetura prossegue. Em vez de se limitarem à opacidade

material, os semicírculos, pintados ou recortados, sugerem atravessamentos visuais, cumprindo um papel ora cheio, ora vazio, por vezes ambíguo, embora sempre sugestivo. No âmbito referencial, as curvas, em parceria com os demais elementos, remetem a meias-luas, abóbadas, arcos ou arcadas. Curioso. São apropriações livres de vocábulos distantes. O conjunto, no geral, confessa o capricho e as limitações da arquitetura popular. A atmosfera sugere a melancolia da vida no subúrbio. A cada novo lar, vemos paredes descascadas, o trabalho indelével do tempo. E imaginamos as varandas de flores tristes, as cadeiras na calçada. São casas simples, como diz a canção. A coisa toda acontece como que por convite. Subtraídos do mundo da experiência, lá estamos nós, caminhando pelas ruas de uma cidade imaginária, quando de repente Arney nos retém o passo e nos convida a admirar uma fachada, e depois outra, e então mais uma. Os elementos visuais se repetem, claro, mas cada casa é única como um indivíduo que traz no rosto as marcas de sua história.

Fig. 08: *Colagem com Rejeitos*, 2015, (madeira, MDF, puxador, papel tingido com anilina para madeira, tinta acrílica, pigmento, e prego), 59 x 52 x 7,5 cm, coleção do artista.

Janelas fechadas

A capacidade evocativa, nessas obras, ganha corpo. A simetria bilateral, acrescida de uma verticalidade ostensiva, faz com que o olhar se concentre, em meio às fachadas aludidas, na figuração de janelas e afins. Nesse ponto, Arney parece reconsiderar o papel da transparência em sua poética. A ideia da pintura como janela que se abre e avança sobre o mundo visível é uma imagem antiga na trajetória do artista, ainda que atípica e pontual. Entre os anos 1970 e 1990, algumas de suas pinturas são, enquanto exercícios de metalinguagem, representações explícitas de janelas abertas, e do que se vê por meio delas [figura 09]. De acordo com o próprio artista, suas obras teriam inclusive inspirado, por meio da curva e do arco, as janelas semicirculares do Centro de Criatividade de

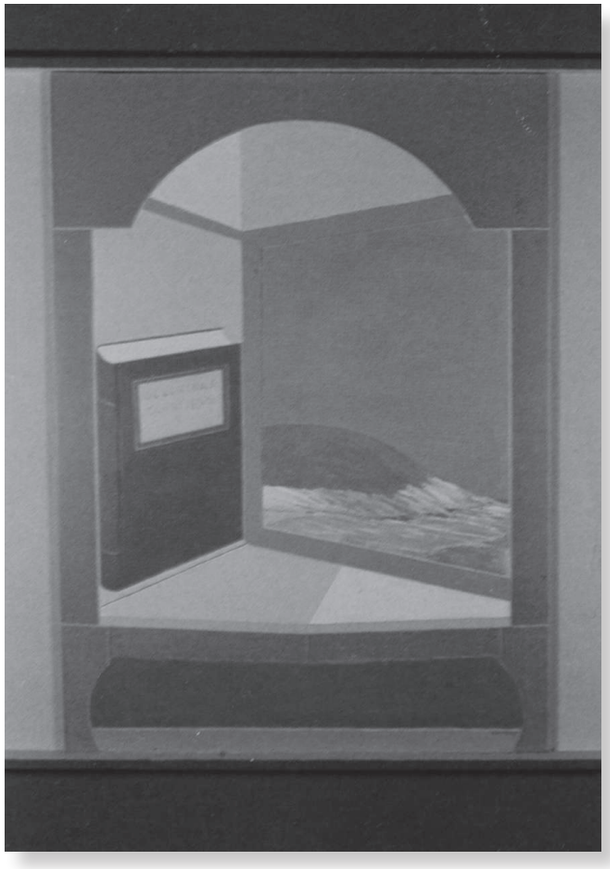

Fig. 09. *Sem título*, c. 1987. Tinta acrílica sobre madeira.

Fig. 10: Janelas semicirculares da fachada do edifício do Centro de Criatividade de Curitiba. Fonte: Fundação Cultural de Curitiba.

Curitiba [figura 10], onde Arney trabalhou como orientador da oficina de madeira[20]. Em trabalhos mais recentes, a sedução do espaço ilusionista é assumida com uma franqueza inédita, mas significativa, como naqueles casos, aliás muito raros, em que as montagens do artista aceitam a intromissão inesperada da fotografia, e com ela exibem, por meio de colagens sobre madeira, velhos retratos de família [11 e 12].

20. ARNEY, Antonio. Entrevista a Ennio Marques Ferreira, Lirdi Jorge e Myriam Sbravati, [1 set. 1993]. In: TEDESCHI, Silvia. *Op. cit.*, p. 66.

Fig. 11: *Sem título,* 2016 (madeira, MDF, puxador, fotografia, papel tingido com anilina para madeira, tinta acrílica, pigmento e prego), 34,5 x 24 x 7 cm, coleção do artista.

Fig. 12: *Família, 2015* (madeira, MDF, puxador, fotografia, papel tingido com anilina para madeira, tinta acrílica, pigmento, parafuso, arruela, porca e fio de costura), 39 x 48,5 x 7 cm, coleção do artista.

Seja como for, considero relevante a insistência de Arney no tema transversal da janela. Em suas obras tardias, mais atuais, a relação entre arte e arquitetura parece evocar, pela via da intuição, o papel central que cabe ao dispositivo arquitetônico, há séculos, na ontologia da pintura. Do renascimento à modernidade, o regime de visibilidade pictórico pressupõe, em larga medida, a afirmação, a negação, no mínimo a consideração da pintura como uma abertura na parede. Por outro lado, não se trata aqui de assumir a eventual verdade de uma ou outra postura. Seria algo frustrante, empobrecedor. As melhores obras recentes de Arney são aquelas que trabalham justamente – dialeticamente – no intervalo desses termos, operando com a impossibilidade de fixarmos a racionalidade de um regime, em si mesmo, irracional. Em algumas de suas *Colagens*

Fig. 13: *Colagem com Rejeitos,* 2015 (madeira, MDF, papel tingido com anilina para madeira, parafuso, arruela, porca e prego), 60 x 50 x 6,5 cm, coleção particular.

com rejeitos [figura 13], nos vemos diante de janelas, por certo, mas de janelas categoricamente fechadas, lacradas, dotadas de uma transparência aludida, prometida, mas para sempre negada, opacizada. O artista não nos deixa ver nada além daquilo que está ali para ser visto, o que não é pouco. Essas obras de Arney, em resumo, alegorizam a insolubilidade de uma antinomia que, se resolvida, deixaria de existir. Assim exposto, o tema é relevante e atual, porque evidencia a inadequação de teorias rígidas à fluência movente do mundo sensível. Opacidade e transparência são ficções úteis, e como tais são tratadas com mais propriedade no âmbito ficcional da arte, como se vê em Arney.

Para concluir, deixo para o leitor um parágrafo que eu gostaria de ter escrito, em que o autor, Emmanuel Alloa, trata da complexa relação entre imagens opacas e transparentes:

> Essas duas posições são, no entanto, menos antinômicas do que parecem e só se pode observar que, na tradição, uma combinação tão improvável quanto eficaz se estabeleceu entre elas. Contra a afirmação de que as imagens têm poder, se insistirá sobre o seu caráter material, o qual em seguida se poderá denunciar rapidamente a impotência (têm boca, mas não falam, são dotadas de olhos, mas não veem [Salmo 115]. Sobre a outra vertente, se insistirá sobre o fato de que não há lugar para travestir a imagem com propriedades mágicas, visto que se trata de um certo tipo de simbolização da qual se poderá em seguida descrever a estrutura referencial. A imagem – a "verdadeira", o *eikón*, e não o ídolo que se *toma* por uma "presença real" – *remete* à coisa representada, desviando a atenção de sua própria materialidade[21].

Tal antinomia não passa de um falso dilema, eis a alegoria de Arney, sua força particular. Daí, inclusive, a razão da epígrafe de Georges Didi-Huberman, com a qual abri este texto[22]. No âmbito da visualidade e da arte, como de resto no da própria vida, não se trata de escolher um dos lados do dilema, mas de preservar nele a potência da instabilidade.

21. ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar [2010]. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 13.

22. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998 [1992], p. 75.

Referências

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. 2 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1999 [1435].

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar [2010]. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ANTONIO ARNEY: obras recentes. MAC-PR, Curitiba, 14 maio a 8 jun. 1976. Catálogo de exposição.

ANTONIO ARNEY, um dos maiores talentos da arte paranaense, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 29 ago. 1973.

ARAUJO, Adalice. Retrospectiva de Antonio Arney. In: *III Encontro de Arte Moderna*. Galeria Largo do Comendador, Curitiba, 18 a 23 out. 1971. Fôlder de exposição.

_____. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. v. 1. Curitiba: Edição do Autor, 2006.

ARNEY, Antonio. Entrevista a Ennio Marques Ferreira, Lirdi Jorge e Myriam Sbravati, [1 set. 1993]. In: TEDESCHI, Silvia. *O suporte na obra de Antonio Arney*. Monografia (Especialização em História da Arte), EMBAP, Curitiba, 1999.

_____. Entrevista a Violeta Franco [5 ago. 1977]. In: TEDESCHI, Silvia. *O suporte na obra de Antonio Arney*. Monografia (Especialização em História da Arte), EMBAP, Curitiba, 1999.

BINI, Fernando. A humildade diante dos materiais. In: *Antonio Arney*: análise crítica. MAC-PR, Curitiba, 10 out. a 30 nov. 2003. Catálogo de exposição.

_____. [Sem título]. In: *Coisa com coisa é outra coisa*. MUSA, UFPR, Curitiba, 18 fev. a 6 abr. 2016. Catálogo de exposição.

DA VINCI, Leonardo. Of the plane of glass. In: *The notebooks of Leonardo da Vinci*. v. 1. New York: Dover Publications, s.d.

DAMISCH, Hubert. O autodidata [1993]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1981].

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998 [1992].

FERNANDES, José Carlos. Antonio Arney e os seus cupins, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 8 abr. 2016.

FERREIRA, Ennio Marques. [Sem título]. In: *Antonio Arney*: pinturas. Galeria de Arte Banestado, Curitiba, 13 nov. a 4 dez. 1987. Fôlder de exposição.

_____. [Sem título]. In: *Montagem no tempo/35*. MAP, Curitiba, dez. 1993. Fôlder de exposição.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [2011].

FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná, *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 8, n. 2, 2003.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista [1960]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais*: a plástica exponencial da arte (1900-2000). Belo Horizonte, C/Arte, 2012.

KASPCHAK, Carlão. Onde anda Antonio Arney? *Gazeta do Povo*, Curitiba, 4 jun. 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura do campo ampliado [1979], *Revista Gávea*, v. 1, Rio de Janeiro, 1985.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity [1997], *Arte & Ensaios*, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, 2008.

LEÃO, Geraldo. *Escolhas abstratas*: arte e política no Paraná – 1950-1962. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2002.

LEITE, José R. Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MAP FAZ retrospectiva de Antonio Arney, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 dez. 1993.

MONTAGEM NO tempo, *O Estado do Paraná*, Curitiba, 12 dez. 1993.

NAVAS, Adolfo Montejo. Antonio Arney: estações [out. 2015]. In: *Antonio Arney*: estações. Museu de Arte Sacra, Curitiba, 14 nov. 2015 a 14 fev. 2016. Fôlder de exposição.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1999 [1925].

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RUPP, Isadora. O mágico da madeira, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 22 jul. 2014.

SATO, Ana Karina. Foco contemporâneo, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 15 out. 2003.

STEINBERG, Leo. Outros critérios [1972]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VIRMOND, Eduardo Rocha. [Sem título]. In: *Antonio Arney:* obras recentes. MAC-PR, Curitiba, 14 maio a 8 jun. 1976. Catálogo de exposição.

_____. [Sem título]. In: *Antonio Arney*: pinturas recentes. Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, 1969. Catálogo de exposição.