

A vertical cylindrical object is the central focus. The top portion is covered in a dark, hexagonal mesh, through which a blurred, colorful scene is visible. The bottom portion is a solid, rusted metal surface. The background is a dark, gradient grey.

# ANA NOROGRANDO

OBRAS 1968 · 2013







# ANA NOROGRANDO

OBRAS | WORKS 1968 • 2013

DO PRESENTE AO FUTURO | FROM THE PRESENT TO THE FUTURE

Apoiar, através deste livro, uma artista como Ana Norogrando muito nos alegra. Neste material que traz um pouco de sua carreira, iniciada ainda nos anos 70, conseguimos transmitir ao futuro uma parte da nossa cultura e referência de arte para a história, perpetuando assim, trabalhos ímpares como o Evento Têxtil, MARGS, 1985 e 1989, e a instalação Sobre as Águas, de 2011.

Espero que os leitores deste trabalho sejam tomados pelo mesmo encantamento que as obras de Ana proporcionam aos espectadores nestes mais de 30 anos de amor à arte.

It brings us great joy to support, through this book, an artist like Ana Norogrando. In this material that brings a bit of her career, which began in the 1970s, we were able to pass on to the future a part of our culture and art reference, thus immortalizing unique works such as the Textile Event, MARGS, 1985 and 1989, and the Sobre as Águas installation, held in 2011.

We hope the readers are taken by the same enchantment that Ana's works have provided to spectators in these 30 years of love for art.

RODRIGO VONTOBEL  
Vice-Presidente Vonpar S/A.

---

◆ Este livro foi publicado por ocasião da exposição Ana Norogrando: Obras 1968 - 2013, realizada de 20 de dezembro de 2013 a 23 de março de 2014, organizada e produzida pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. | This book was published for the exhibition Ana Norogrando: Works 1968 - 2013, held from December 20, 2013 to March 23, 2014, organized and produced by the Rio Grande do Sul Museum of Art.

◆ Todos os direitos pertencentes ao autor e ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Esta publicação não pode ser reproduzida, em todo ou em parte, por quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito do autor. | All rights reserved to the author and the Rio Grande do Sul Museum of Art. This publication cannot be reproduced without the previous written consent of the author.

© Museu de Arte do Rio Grande do Sul  
© Gaudêncio Fidelis

Capa | Cover  
*Submarino*, 2013  
Fragmento de manequim, cano de ferro pintado, tela e parafusos em metal cromados | *Mannequin part, painted iron pipe, chrome metal screen and screws*  
206 x 40 x 28 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*

Realização



Apoio



Patrocínio



Financiamento



◆ Este projeto é financiado pelo PROCULTURA/RS, Lei n° 13.490/10, através do ICMS que você paga.

# ANA NOROGRANDO

OBRAS | WORKS 1968 • 2013

Curadoria e Textos  
GAUDÊNCIO FIDELIS



Dezembro de 2013

# SUMÁRIO | TABLE OF CONTENTS

## INTRODUÇÃO | INTRODUCTION

11 | 12

### UM MUSEU QUE CUMPRE SEU PAPEL

A Museum that Fulfills its Role

Assis Brasil - Secretário de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul | Secretary of State for Culture of Rio Grande do Sul

15 | 17

### UMA INTRODUÇÃO FEMINISTA

A Feminist Introduction

Gaudêncio Fidelis - Diretor do MARGS e Doutor em História da Arte | Director of MARGS and Ph.d. in Art History

## ENSAIOS | ESSAYS

21 | 27

### FONTANA FEMINISTA: O DESAFIO POLÍTICO DA OBRA DE ANA NOROGRANDO

Feminist Fontana: The Political Challenge of Ana Norograndó's work

31 | 36

### CANIBALISMO DA FORMA E DEGLUTIÇÃO ESCULTÓRICA

Cannibalism of Form and Sculptural Deglutition

41 | 48

### INTERIORES: EM DIREÇÃO A UMA CRÍTICA DA DIMENSÃO DECORATIVA NA ARTE.

Interiors: Toward a Critique of the Decorative Dimension of Art

53 | 59

### SENSIBILIDADE À MARGEM: A RECEPÇÃO E A LEGIBILIDADE DA OBRA DE ANA NOROGRANDO

Sensibility at the Margins: The Reception and Legibility of Ana Norograndó's Work

63 | 68

### TERRA ESTRANHA: REGIONALISMO E O FUTURO DO ESPAÇO NA ARTE

Strange Land: Regionalism and the Future of Space in Art

73 | 82

### O ENGANO PICTÓRICO: PARA UMA BREVE TEORIA DO ESPAÇO PLANAR NAS VIDEOINSTALAÇÕES DE ANA NOROGRANDO

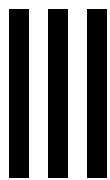
The Pictorial Deceit: For a Brief Theory of Planar Space in Ana Norograndó's Video Installations

87 | 98

### CORPOS E PARTES: NEOFEMINISMO E ALEGORIA NAS ÚLTIMAS OBRAS DE ANA NOROGRANDO

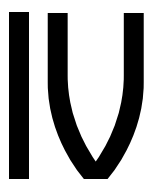
Bodies and Parts: Neofeminism and Allegory in Ana Norograndó's Latest Works





OBRAS | WORKS

104



CRONOLOGIA | CHRONOLOGY

250



EXPOSIÇÕES | EXHIBITIONS

272



TEXTOS PUBLICADOS | PUBLISHED TEXTS

280

ANA NOROGRANDO: DO TÊXTIL AO  
ESCULTÓRICO

Ana Norogrande: From textiles to sculptures  
Carlos Scarinci

282

TEXTO

Text  
Edemur Casanova

283

TEXTO

Text  
Silvestre Peciar

284

OS TOTENS METÁLICOS DE ANA  
NOROGRANDO

The metallic totems of Ana Norogrande  
Alphonsus Benetti

285

ESPAÇO, LUZ E MOVIMENTO:  
RESSONÂNCIAS (INSTALAÇÃO)

Space, light and movement: Resonances  
(Installation)  
Daisy V. M. Peccinini Alvarado

286

TERRA

Earth  
Armindo Trevisan

288

POÉTICA DOS TRANÇADOS

The poetic of weaving  
Ana Norogrande

289

TEXTO KAINGANG

Text Kaingang  
Dorvalino Refej Cardoso  
Traduzido | Translated by Diana Nascimento

290

TODAS AS ÁGUAS: IMANÊNCIA,  
DIFERENÇA E MULTIPLICIDADE  
30° 00' 34" S/ 51° 13' 51" W

All waters: Immanence, difference, multiplicity  
30° 00' 34" S/ 51° 13' 51" W  
Marcelo Gobatto

292

A PARTE DA ÁGUA

The part of the water  
Ana Maria Albani de Carvalho



---

INTRODUÇÃO | INTRODUCTION

---





# UM MUSEU QUE CUMPRE SEU PAPEL

ASSIS BRASIL  
Secretário de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul

O Governo do Estado do Rio Grande do Sul, em seu propósito de promover a difusão de todas as formas de expressão artística, tem, no MARGS, uma de suas mais atuantes instituições. Sucodem-se as iniciativas inovadoras de prestígio da arte local, sem discriminações de qualquer espécie, tendo como referente máximo a qualidade estética e a força de renovação.

Nesse sentido, esta exposição de Ana Norogrande é paradigmática. Temos, na obra da singular e operosa artista, um exemplo de inquietação intelectual, que não se cinge a uma forma de expressão ou a um exclusivo material de trabalho. Ver-se-á o quanto a trajetória de Ana é coerente e mais, o quanto evolui no tempo. A partir de formas elementares – toda a grande arte parte de algo elementar –, Ana busca o diálogo com formas divergentes e complementares, compondo o objeto artístico ao influxo das vertentes mais atuais da cultura e das intenções das mulheres e homens de nosso tempo.

É, sim, uma exposição que vitaliza o pensamento feminista, mas isso ocorre com naturalidade e sem as exasperações próprias do feminismo do século passado; mas penso que, para além disso, é uma exposição que consagra a arte que, como tal, transcende os gêneros e os períodos históricos.

Parabéns ao MARGS, um museu que cumpre seu papel. Parabéns a Ana Norogrande, que com esta exposição coloca-se em lugar de destaque na arte brasileira.

# A MUSEUM THAT FULFILLS ITS ROLE

ASSIS BRASIL  
Secretary of State for Culture of Rio Grande do Sul

The Government of Rio Grande do Sul, in its purpose to promote the diffusion of several forms of artistic expression, has in MARGS one of its most prolific institutions. Innovative initiatives to promote local art succeed without discrimination of any kind, having aesthetic quality and force of renewal as maximum reference.

In this sense, Ana Norogrande's exhibition is paradigmatic. We have, in the singular and laborious work of the artist, an example of intellectual inquietude that is not restricted to one form of expression or one exclusive type of material. Her trajectory is coherent, and more, it evolves with time. From elementary forms – all great art comes from something elementary –, Ana converses with divergent and complementary forms, composing the artistic object at the influx of the most current cultural perspectives and intentions of women and men of our time.

Yes, it is an exhibition that vitalizes feminist thought, but this occurs naturally and without exacerbations typical of last century's feminism; but I consider that, furthermore, it is an exhibition that helps establish an art that, as such, transcends genders and historical periods.

Congratulations to MARGS, a museum that fulfills its role. Congratulations to Ana Norogrande, who places herself, with this exhibition, in a prominent position in Brazilian art.







# UMA INTRODUÇÃO FEMINISTA

GAUDÊNCIO FIDELIS

Diretor do MARGS – Doutor em História da Arte

A realização de uma exposição retrospectiva de Ana Norogrande no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) integra um conjunto de ações voltadas a um programa museológico que pretende dar relevância à produção de artistas mulheres, principalmente aquelas cuja produção ainda não recebeu adequada visibilidade.

Esse programa iniciou com a aquisição de obras para o preenchimento de lacunas no acervo do museu e tomou forma efetivamente já em 2011 no início desta gestão, com a exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*<sup>1</sup>. Desde então, um conjunto de ações vêm sendo realizadas com o objetivo de que a instituição torne-se mais consciente do papel dessa produção. A exposição de Ana Norogrande é a primeira retrospectiva dessa artista que há muito merecia receber uma exposição e publicação relevante sobre a sua obra. Meu primeiro contato com a obra da artista em uma exposição ocorreu em 1991, quando a convidei para participar da exposição *Arte Gaúcha Contemporânea* no Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (IEAVI). De lá para cá, em diversas ocasiões observei sua obra, mas a oportunidade de realizar uma exposição de porte surgiu apenas recentemente, quando concluímos que o MARGS deveria estar engajado na produção de exposições de um grupo de artistas mulheres que há muito merecem reconhecimento.

Esta é uma exposição inovadora porque propõe uma leitura original da produção da artista, considerando outras avenidas na interpretação da obra e enfatizando o caráter feminista e ativista de sua produção. Não por outra razão, a exposição de fato atribui grande ênfase ao caráter feminista da obra da artista, resgatando seus mais diversos aspectos nas várias fases de sua produção. Os textos deste catálogo assinalam o contexto de sua obra em relação à tradição da escultura e da videoinstalação, propondo assim uma interpretação aprofundada e mais radical.

A obra de Ana Norogrande revela-se através desta exposição a partir de uma leitura original da problemática de sua obra e aponta sua relevância para o contexto da escultura local. A obra determina ainda um espaço no âmbito da arte brasileira que podemos considerar como sendo indispensável para entendermos a relevância da produção artística de artistas mulheres. Em um país que não consoli-

---

1. A curadoria da exposição foi realizada pelo autor e consistiu na primeira exposição feminista da história do museu, realizada de 20 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012.

dou uma tradição artística feminista, em que os museus ainda ignoram essa produção e sua relevância para suas coleções. Poucas exposições com tal caráter foram realizadas até hoje, a necessidade de considerar a produção de artista mulheres de maneira mais adequada deve ser parte da missão institucional do MARGS. Outra ação já havia sido empreendida no âmbito do MARGS, com o resgate da produção da obra da artista Heloisa Schneiders da Silva e a produção de um extenso livro sobre sua obra.<sup>2</sup>

A retrospectiva de Ana Norogrande pode ser considerada um novo estágio de exposições monográficas a ser realizadas pelo MARGS, em que a reflexão, a produção de conhecimento inovador e a atitude política de dar visibilidade à produção que ainda não recebeu a atenção que merece, para além do caráter simplesmente celebratório de uma exposição individual, mostram-se indispensáveis para que o museu avance na geração de programas de exposições qualificados.

---

2. Cabe lembrar, porém, que tanto a exposição quanto o livro foram uma iniciativa de um grupo de pessoas da sociedade civil, empenhadas e comprometidas com a produção da artista. Ver também Gaudêncio Fidelis, "Elementos para Análise de uma Outra Tradição Pictórica, um Outro Cânone: a Obra de Heloisa Schneiders da Silva no Contexto dos Anos de 1980", in *Heloisa Schneider – Obras e Escritos*, Mônica Zielinsky (org.), Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

# A FEMINIST INTRODUCTION

GAUDÊNCIO FIDELIS  
Diretor of MARGS – Ph.d. in Art History

Ana Norogrande's monograph exhibition held at the Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) is part of a series of actions aimed at promoting a museological programme that gives relevance to female artists, mainly those whose production has not yet received adequate visibility.

The programme began with the acquisition of artworks to fill the gaps of the museum's collection and was effectively established in 2011, in the beginning of the current administration, with the exhibition *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*.<sup>1</sup> Since then, several actions have been carried out intending to make the institution more conscious of the important role of this production. Ana Norogrande's exhibition is the first retrospective of an artist who has long deserved a relevant exhibition and publication of her work. My first contact with the artist's work was in an exhibition held in 1991, when I invited her to participate in the exhibition *Arte Gaúcha Contemporânea* at the Rio Grande do Sul State Institute for Visual Arts (IEAVI). From then on, I had the chance to observe her work in several occasions, but the chance to hold a major exhibition arose only recently, when we came to the conclusion that MARGS should be more committed to producing exhibitions of a group of female artists that much deserving acknowledgement.

This is an innovative exhibition because it proposes an original reading of the artist's production, considering other routes in the interpretation of her work and emphasizing the feminist and activist character of her production. For no other reason, the exhibition undeniably attributes great emphasis to the feminist character of the artist's work, rescuing its most diverse aspects in the several stages of her production. The texts published in this catalog point to the context of her work in relation to the traditions of sculpting and video installation, thus proposing a deeper, more radical interpretation.

Ana Norogrande's work is revealed in this exhibition through an original reading of its problematic, indicating its relevance for the local sculpting context. The work further deter-

mines a space in Brazilian art which we consider indispensable to understand the relevance of the artistic production of female artists. In a country where a feminist artistic tradition has never been consolidated, where museums still ignore this production and its relevance for their collections, where only a small number of such exhibitions have ever been held, the need to consider the production of female artists more adequately should be part of the institutional mission of MARGS. Another similar action had been previously undertaken at MARGS with the recovery of Heloisa Schneiders da Silva's work and the production of an extended book on her body of work.<sup>2</sup>

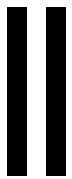
Ana Norogrande's retrospective can be considered the first step in a new stage of monographic exhibitions to be organized by MARGS, in which reflection, production of innovative knowledge and the political attitude of giving visibility to works that have not yet received the attention they deserve, beyond the simple celebratory aspect of an individual exhibition, are indispensable for the museum to move forward in the generation of quality exhibition programmes.

---

2. It is worth noting, however, that both the exhibition and the book were first an initiative of a group of people from civil society, committed to the artist's production. See also "Elementos para Análise de uma Outra Tradição Pictórica, um Outro Cânone: a Obra de Heloisa Schneiders da Silva no Contexto dos Anos de 1980", in *Heloisa Schneider – Obras e Escritos*, Mônica Zielinsky (org.), Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brazil.

---

1. The exhibition was curated by the author and is the museum's first ever feminist exhibition. It was held from December, 20, 2011 to March 18, 2012.



---

ENSAIOS | ESSAYS

---





**ANA NOROGRANDO**

*Vul-crânio*, 1993

Fibra metálica galvanizada, barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica | Galvanized metal fiber, iron bar, molding plaster, acrylic paint

130 x 90 x 50 cm

Acervo | Collection Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS

# FONTANA FEMINISTA: O DESAFIO POLÍTICO DA OBRA DE ANA NOROGRANDO

A obra *Vul-crário* (1993), de Ana Norogrande, consiste em uma escultura que invoca a forma de uma vagina. Realizada com telas de metal, e lembrando a configuração estrutural de uma planta, essa escultura relaciona-se de maneira considerável com as pinturas em forma de vulva da artista americana Georgia O’Keeffe (1887-1986). O’Keeffe pode ser considerada uma das precursoras de uma abordagem feminista nas artes visuais no contexto americano, tendo realizado pinturas biomórficas abstratas em que a forma do órgão sexual feminino “aflora” literalmente através de imagens de flores voluptuosamente pintadas em grandes formatos.

Essa forma criada pela artista Ana Norogrande é emblemática porque constitui uma passagem entre dois mundos, uma confluência de dois tempos, um antes e um depois. Trata-se, portanto, de um espaço de transição entre dois estados. Ao conceber uma forma como transição, essa obra preconiza um ritual de passagem que pode ser concebido como um caminho entre seu trabalho anterior e posterior, transição esta realizada pelo corte de uma dessas formas circulares. Ao olhar através dessa forma, vislumbramos diversas manifestações metafóricas, entre elas uma história da arte em transformação, simbolicamente falando, considerando a capacidade transitiva de uma forma que se caracteriza por possibilitar a experiência singular de promover uma relação consequente com o trabalho de modo a nos relacionar com obras de arte em condições que tornem possível considerarmos a relação entre o corpo do objeto e o corpo do espectador. A dimensão estética que é considerada quando pensamos sobre formas desviantes e relacionadas a alguma escala do corpo é relevante para a história da arte, sobretudo por sua dimensão simbólica e pelo potencial de levarmos em conta historicamente a realidade da consciência estética que redimensiona a diferença entre aquilo que podemos conceber como distinto de uma relação descaracterizada pelo cotidiano da obra de arte.

Uma concepção feminista da obra implica diretamente uma aproximação política da forma como estratégia de mudança das prerrogativas feministas do trabalho e o ressurgimento de tais prerrogativas em outras obras da artista menos sujeitas a tal incidência. Uma iconografia específica do feminino constitui, assim, uma considerável parcela da dimensão estética da obra de Ana Norogrande ao questionar o *status* da visibilidade por meio de uma prerrogativa de gênero. Quando concebemos a obra a

partir de uma consciência de sua materialidade, sem levarmos em conta o conteúdo simbólico, ou vice-versa, a experiência mostra-se limitada e reduzida a uma formalidade. O conjunto de forças que extrapola a experiência associativa da obra de arte é passível de transformação à medida que redimensionamos o seu caráter estético em direção às suas proposições conceituais, ou seja, justamente aquelas prerrogativas que podemos considerar como diferenciadas em relação ao redimensionamento da arte diante do mundo.

A forma de uma vagina também implica, nesse caso, refletirmos sobre uma topografia do feminino expressa na relação entre interior e o exterior, na conexão entre dentro e fora, em um estado de transição entre um lugar e outro, recontextualizando o olhar durante esse processo. Agindo como um túnel do tempo, a passagem entre esses dois mundos, através dessa forma vaginal, consiste em uma possibilidade única de articular a experiência da visão graças a um dispositivo que possibilite a constituição de uma nova relação com o olhar. Nesse caso, a possibilidade de *ver através* transforma essa escultura em um objeto mais simbólico do que propriamente um campo de mistério, pois a forma que a artista propõe aqui é aberta, física e simbolicamente falando. A possibilidade de *ver através* de uma vagina constitui o componente político dessa obra e seu caráter de interatividade, que se manifesta no próprio exercício da constituição de um olhar metafórico — ainda que o olhar seja essencialmente comprometido e que a estrutura de sua constituição realize a vontade como modo de articulação da visibilidade, em vez de simplesmente constituir o pensamento reflexivo como um meio de formalização dos princípios da visão.

\* \* \*

A transparência física é um aspecto fundamental da obra de Ana Norogrando nas obras até 2012, mas cabe lembrar que não podemos banalizar a noção de transparência como aquela de simplesmente “ser visível” através do material. A noção de transparência em arte é carregada de uma série de significado e simbologia, constituindo-se muitas vezes em metáforas que são fundamentais para entendermos sobre o que estamos falando quando se trata de legibilidade e entendimento. Assim, muitas vezes, tal noção é apenas um sintoma da materialidade da obra e não adquire uma dimensão conceitual significativa. Nesses casos, a evidência proporcionada pela construção de um órgão normalmente voltado para a interioridade escura do útero torna-se imediatamente inquisitiva dos desdobramentos do olhar ao promover a curiosa noção de que podemos, em vez de mergulhar em suas profundezas, *ver através* dele. Uma obra torna-se tanto mais transparente quanto maior for sua capacidade de deixar-se mostrar. Contudo, é evidente que incorrer na perspectiva mais óbvia do que a transparência significa para esse conjunto de trabalhos não ser uma estratégia adequada. Logo, certa obscuridade mostra-se inerente às obras de arte e à sua própria natureza.

Ver “através da vagina” constitui uma proposição inovadora que problematiza o ato do *olhar* através de uma perspectiva feminista que pode ser considerada relevante.



Se o olhar masculino está carregado de fetiche, ele teria de obrigatoriamente se desvencilhar dessa perspectiva fetichista ao *atravessar* tal mecanismo. Se, por um lado, somos colocados contra a parede (literalmente), já que uma obra é sempre vista contra um fundo (cultural), a possibilidade de liberarmos o olhar para uma condição de alteridade e consciência através dessa obra torna-se por demais significativa. Não é à toa que a dicotomia figura-fundo regulou a obra de arte durante séculos. Simplificada excessivamente a ponto de ser banalizada nas escolas de arte como sendo apenas aquela de um objeto sobre um fundo literalmente, sem as implicações culturais e ideológicas que a envolviam, tal dicotomia representa a problemática do contexto em relação ao universo da cultura e aquele no qual a obra de arte existe e circula. A relação figura-fundo assinala ainda a consciência da localização política da obra de arte, uma vez que nos possibilita refletir acerca de sua natureza e constatar a diferença entre o objeto e sua relação com o mundo, a cultura entre eles. A diferença entre uma perspectiva ocularcentrista e a visão “vaginal” do olhar, ou seja, literalmente *olhar através da vagina*, reconsidera o olhar sob uma nova perspectiva, distante daquela visão comprometida que regula os princípios de formação canônica da obra de arte. Aos poucos, o olhar é removido de sua “habitualidade” em direção a uma percepção desajustada e transforma-se em forma propositiva no interior do universo do pensamento reflexivo.

\* \* \*

Em outra ocasião, organizei a exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* [Fig. 1], que tratou, entre outras questões, da possibilidade de dar visibilidade à arte por meio da vagina. Conceitualmente, a exposição foi estruturada em torno de um sistema reprodutivo feminino que ultrapassava todas as instâncias da exposição, redefinindo o aparato museológico a partir de uma diferenciação contextual. Uma plataforma museográfica constituída por um sistema reprodutivo feminino, integrado por uma vagina, trompas de falópio e uma indicação sinalizadora para o útero [Fig. 2], foi construída para abrigar as obras e reestruturar o espaço de exposição. Ao fazê-lo, a proposição utilizada para *O Museu Sensível* possibilitou uma virada epistemológica no centro da estrutura do museu, conduzindo-o a uma subversão de sua vocação patriarcal, ao menos temporariamente. Se é verdade que tal perspectiva dificilmente possa ser subvertida, torna-se imperativo que consideremos a possibilidade, ainda que provisória, de fazê-lo. As intervenções no aparato museológico são em grande parte temporárias e podem ser consideradas essencialmente estratégicas e raramente efetivas por um longo período de tempo, visto que esse aparato em seguida se reconstitui em sua essência constitutiva.

Figura 1

Vista da exposição | View of the exhibition *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul  
De 20 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012  
December 20, 2011 to March 18, 2012  
Curadoria | Curated by Gaudêncio Fidelis  
Fotografia: Carlos Stein - Viva Foto





Figura 2

Detalhe da exposição | *Detail of the exhibition*  
 O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres  
 na Coleção do MARGS mostrando a sinalização no piso |  
*Exhibition signage on the floor*  
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul  
 De 20 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012  
 December 20, 2011 to March 18, 2012  
 Curadoria | *Curated by Gaudêncio Fidelis*  
 Fotografia: Carlos Stein - Viva Foto

Exibir e ver constitui uma equação de estrutura complementar que pode ser construída, nesse caso, por meio de uma nova estratégia de articulação política do olhar, reestruturada conforme uma gama de princípios de dimensões de construção de um olhar mais reflexivo. O meio que determina a confluência entre uma experiência regulatória da visão e uma condição de visibilidade em novos termos de construção do olhar torna-se possível nesse contexto, à medida que criamos outra possibilidade de articular tal experiência diante do seu exercício. A obra *Vul-crário*, de Ana Norogrande, deveria estar naquela exposição, porém não fazia parte do acervo do MARGS como faz hoje. Um conjunto de obras de teor feminista não estava disponível na coleção do MARGS simplesmente porque não havia sido colecionada, mas já era tempo de tais obras serem incorporadas ao acervo do museu. A constituição de uma pequena tradição artística que revele de maneira consistente nossa história da arte precisa ser iniciada pelos museus locais. Lamentavelmente, muito pouco tem sido feito nesse sentido nos últimos anos e quase nada pode ser creditado a tais museus no sentido de articular uma história da arte local.<sup>1</sup>

\* \* \*

Não é a primeira vez que uma obra de Ana Norogrande recorre a um expediente similar. Outra obra da artista intitulada *Paralelas* (2002) [Fig. 3], de caráter geométrico, assinala a dimensão planar da pintura e realiza uma ação demonstrativa daquilo que podemos considerar o espaço *entre*, estabelecido através de uma série de barras de ferro pintadas na cor verde. Sua perspectiva construtiva está relacionada igualmente aos delimitadores do olhar, aquelas barreiras que provocam impedimento. Uma espécie de grade prisional disfarçada pela cor (verde) apresenta-se como se fosse uma bela paisagem, mas cujo deslumbramento causado pelo espaço esconde uma indisfarçável limitação física. A luz que ilumina sua interioridade demonstra a especificidade do espaço que tal obra aborda e que trata especificamente de um espaço interior, limitado pelo campo de ação de uma grade cromática que dissimula a sua condição prisional. Se não conseguimos ver através desse trabalho, embora ele se insinue como tendo aberturas, essa possibilidade é realizada plenamente através da obra *Vul-crário*, que demonstra uma visibilidade condizente com a estrutura conformacional da obra.

\* \* \*

Este texto trata de equivalências e discrepâncias. Do conhecimento da história da arte e do reconhecimento local. Do estabelecido e do marginalizado. Assim, é possível promover uma consciência mais politizada da dimensão estética da produção artística, sem que seja necessário incorrer em obras exclusivamente temáticas.

1. Dos museus locais, o Museu de Arte Contemporânea do RS estabeleceu um programa no início de sua fundação, no começo da década de 1990, com o objetivo de investir intensamente na produção local e adotar um projeto a longo prazo. Tanto é assim que a produção daquele período encontra-se em um museu justamente pela disposição do museu de colecioná-la, através da política de colecionismo estabelecida naquela gestão.

Paulo Herkenhoff foi categórico sobre a influência de Lucio Fontana (1899-1968) na arte brasileira quando escreveu que o artista não a influenciou.<sup>2</sup> Herkenhoff apontou os paralelos entre a produção artística do país e a obra do artista argentino, assinalando “preocupações similares [com aquelas do artista] na arte brasileira”,<sup>3</sup> principalmente aquelas voltadas para as questões espaciais. Podemos pensar vários dos cortes de Lucio Fontana em suas telas como uma forma vaginal: uma abertura vertical para o interior com um alargamento mais pronunciado localizado em seu centro. Se Fontana fosse um feminista, certamente pensaríamos que esses cortes estariam relacionados a uma perspectiva feminista de abordagem da pintura.

É quase desnecessário dizer que a pintura tem-se mostrado o domínio por excelência da masculinidade (Jackson Pollock, Barnett Newman e Iberê Camargo, só para citar alguns), com sua consolidação no território das formas canônicas. Porém, os cortes de Fontana são ilustrativos do que poderíamos considerar uma intervenção feminista no espaço da pintura. Quadros vagina *per se*. Podemos, então, reconsiderar parte da obra de Lucio Fontana como acontecendo no território do feminino, ainda que sua intervenção simbólica pertença muito mais ao campo da masculinidade pela posição afirmativa do pintor diante da tela, sem sequer inclinar-se, mas “atacando-a” através de um corte. Elisabeth Mangini não caracteriza a atitude de Fontana como sendo de “violência ou raiva”,<sup>4</sup> mas como sendo a atitude de romper com o “todo inviolável”.<sup>5</sup> Se podemos vislumbrar a possibilidade de uma violação na expressão teórica de Mangini, a verdade é que o corte da tela, sendo ela uma entidade feminina *per se*, representa a investida de Fontana em direção ao espaço imaculado da tela (é importante observar que as telas cortadas e perfuradas de Fontana são em sua maioria monocromáticas), apontando para um ato de penetração simbólica. Para Fontana, entretanto, tal “violação” não foi realizada sem um preço, aquele de romper com o espaço ficcional da tela, sem que fosse possível deixar cometer um ato de violência simbólica e carregado de *invasão* corporal do corpo feminino (a tela).

O que interessa aqui, todavia, é demonstrar que estamos tratando de um “Fontana feminista” quando abordamos a obra *Vul-crário*, de Ana NoroGrando, ou seja, de uma versão feminista de um Fontana. Tomemos por exemplo o sentido de interioridade do olhar ao conceber a forma como aberta e transparente. Os cortes de Fontana assinalavam mais a escuridão do que a luz, e sua abordagem vertical do corte, embora coincidente, deixava claro que a verticalidade é mais importante que o movimento orgânico da intervenção, mesmo que em alguns casos esse corte tenha sido realizado de maneira inclinada, ainda que este não tenha sido seu *leitmotiv*. Sob um ponto de vista feminista, nada seria mais agressivo que um Fontana ao proceder um corte (ele) em uma tela (nela).



Figura 3

ANA NOROGRANDO

*Paralelas*, 2002

Chapas de ferro e compensado, fios elétricos, lâmpadas e tinta acrílica | Iron and plywood plates, electric wires, lamps, acrylic paint

81 x 61 x 6,5 cm

Coleção da artista | Artist's collection

2. Paulo Herkenhoff, “A Ótica do Invisível – Desejo de Espaço: Fontana/Brasil”, in *Brasil/Fontana* (Milano: Charta, 2001), 15.

3. Idem, 15.

4. Elisabeth Mangini, “This not a Painting: Space Exploration and Postwar Italian Art”, in *Target Practice: Painting Under Attack – 1949-78*, catálogo da exposição, Seattle Museum of Art, 2009, 97.

5. Idem, 97.

Ao assumirmos uma referência ao “corte” de Lucio Fontana, a obra de Ana Norogrande estabelece uma perspectiva feminista de caráter antropofágico que podemos identificar em uma característica de como ela articula determinados princípios operacionais que lhe são peculiares. A dimensão periférica que estabelece o contato da obra com o entorno diferencia a experiência daquela que pode ser considerada como tendo uma especificidade interna à consciência do campo conceitual da história da arte, reavaliando o seu sentido e as suas relações simbólicas no âmbito de uma produtividade consciente da dimensão artística. A base conceitual pode ser constituída diante da articulação simbólica da experiência entre a confluência do campo constitutivo da arte e a dimensão simbólica de suas referências estéticas.

Sendo assim, o campo de ação do trabalho articula-se de modo a levar em conta a estratégia cultural como uma referência que podemos caracterizar como sendo distinta da experiência do campo cultural da arte e que desconsidera as relações entre obras, períodos, tradição e estilo como uma coincidência, quando na verdade se trata de uma estratégia política e cultural que redimensiona as transações simbólicas para o terreno da arte. O que vemos então é a *transformação* de Fontana: uma metamorfose nos termos de Ovídio em seu poema *Metamorfose*, “de um estado a outro”. Vemos a possibilidade de vislumbrar uma nova perspectiva de abordagem dos cortes que tanto problematizaram a história da arte, especialmente a pintura moderna, e vê-las transformada em uma visão produtiva da lógica política da obra de arte. Através dessa obra de Ana Norogrande, podemos rearticular o princípio de que as trocas simbólicas relacionadas a um redimensionamento da arte devem considerar a história como possibilidade de ativação dinâmica da forma artística, e não apenas adotar uma perspectiva contemplativa e passiva de leitura e interpretação.

É preciso reivindicar uma nova perspectiva de visão para atravessar essa passagem constituída por um mecanismo do olhar. Seria fundamental, portanto, considerar a disposição feminista e/ou feminina de abordagem através de uma perspectiva diferenciada, que permita a introdução de um olhar descompromissado. O olhar através da vagina implica um espaço de considerável inovação de pensamento e reflexividade, que possibilite a redefinição do olhar como alteridade possível de uma visão feminista. É preciso, assim, realizar uma crítica de Fontana, nos termos da *contraintrusão* e da *antepenetrção* do espaço. Se, por um lado, a penetração física de qualquer forma como manifestação simbólica do poder da determinação masculina torna-se problemática, por outro a consideração de uma experiência da visão através do corte vaginal pode propiciar uma possibilidade considerável de romper o ocularcentrismo euro-americano e construir um espaço de relevância para uma nova perspectiva da geografia do corpo que auxilie na construção de um campo conceitual de relevância para uma história alternativa da arte — principalmente aquela produção local que ainda se encontra desassistida de uma plataforma crítica.

# FEMINIST FONTANA: THE POLITICAL CHALLENGE OF ANA NOROGRANDO'S WORK

Ana Norogrando's work *Vul-crário* (1993) is a sculpture that invokes the shape of a vagina. Equally made with metal screens and reminding the structural configuration of a plant, this sculpture relates considerably with the vulva-shaped paintings of American artist Georgia O'Keeffe (1887-1986). O'Keeffe might be considered one of the pioneers of a feminist approach to visual arts in the American context, having made abstract biomorphic paintings in which the shape of the female organ literally "flourishes" through the images of large voluptuously painted flowers.

This form created by Ana Norogrando is emblematic because it represents a passage between two worlds, a confluence of two times, a before and an after. It is therefore a space of transition between two states. By conceiving a form as a transition, this work advocates a ritual of passage that can be conceived as a path between her earlier and later works, a transition carried out by the cut of one of those circular shapes. By looking through this form, we glimpse several metaphorical manifestations, among which a history of art in transformation, symbolically speaking, considering the transitive ability of a form that is characterized by enabling the singular experience of promoting a consequent relation with the work so as to relate us with works of art in conditions that make it possible to consider the relation between the object's body and the spectator's body. The aesthetic dimension considered when we think about forms that are deviant and somewhat related to the body is considered relevant for the history of art especially due to its symbolic dimension and the potential of historically taking under consideration the reality of aesthetic consciousness that redimensions the difference between what we might conceive as different from a relation uncharacterized by the daily life of the work of art.

A feminist conception of the work directly implies a political approach of the form as a strategy of shifting the feminist prerogatives of the work and the reemergence of such prerogatives in other works of artists less subjected to such incidence. A specific iconography of the *feminine* constitutes, thus, a considerable part of the aesthetic dimension of Ana Norogrando's work by questioning the status of visibility through a prerogative of gender. When we conceive the work from the consciousness of its materiality, without taking under consideration its symbolic content, or vice-versa, the experience seems limited and reduced to a formality. The combined forces that extrapolate the associative experience of the work of art are subject to change as we redimension its aesthetic charac-

ter toward its conceptual propositions. In other words, those are exactly the prerogatives that we can consider as differentiated in relation to the redimensioning of art in face of the world.

The shape of a vagina also implies, in this case, a reflection on the topography of the female expressed in the relation between the interior and the exterior, in the connection between in and out, in the state of transition between one place and another, recontextualizing the gaze during this process. Acting as a time tunnel, the passage between these two worlds, through this vaginal form, is a unique possibility to rearticulate the viewing experience thanks to a device that enables the constitution of a new relation with seeing. In this case, the possibility of *seeing through* makes this sculpture a more symbolic object rather than properly a field of secrecy, for the form proposed here by the artist is open, physically and symbolically speaking. The possibility of *seeing through* a vagina constitutes the political component of this work and its character of interactivity, manifested in the exercise of constituting a metaphorical view – although the eye is essentially committed and the structure of its constitution fulfills the desire as a way of articulating visibility, instead of simply constituting the reflexive thought as a means of formalization of the principles of vision.

\* \* \*

Physical transparency is a fundamental aspect of Ana Norogrando's works until 2012, although it is worth noting that we should not trivialize the notion of transparency simply as "being visible" through the material. The notion of transparency in art is laden with a series of meanings and symbolism, many times becoming essential metaphors to understand what we are talking about when speaking of legibility and understanding. Thus, many times, such notion is only a symptom of the materiality of the work and does not acquire a significant conceptual dimension. In these cases, the evidence provided by the construction of an organ normally directed toward the obscure interiority of the uterus, immediately becomes inquisitive of the unfolding of the eye by promoting the curious notion that we can, instead of diving in its depths, see through it. A work becomes all the more transparent the greater its capability of showing itself. However, it is evident that using the more obvious perspective of what transparency means to this group of works would not be an adequate strategy. Thus, certain obscurity seems inherent to the works of art and their own nature.

To see “through the vagina” is an innovative proposition that problematizes the act of *looking* through a feminist perspective that can be considered relevant. If the male look is fraught with fetish, it would necessarily break free from this fetishist perspective by *going through* such mechanism. If, on one hand, we are put (literally) against the wall, since a given work of art is always seen against a (cultural) background, the possibility of freeing the eye toward a condition of alterity and consciousness through this work becomes remarkably significant. It is no wonder that the dichotomy figure-background has regulated works of art for centuries. Excessively simplified to the point of being trivialized in art schools as being literally just an object against a background, without the cultural and ideological implications that involve it, such dichotomy represents the problematic of the context in relation to the universe of culture and the universe in which the work of art exists and circulates. The figure-background relation also signals the consciousness of the political location of the work of art, given that it enables us to reflect on its nature and find the difference between the object and its relation with the world, or the culture between them. The difference between an ocularcentric perspective and the “vaginal” perspective of seeing, literally *seeing through the vagina*, reconsiders it under a new perspective, different from the compromised perspective that regulates the principles of canonic formation of the work of art. The gaze is gradually removed from its “customariness” towards a maladjusted perception and is transformed into a propositional form in the interior of the universe of reflexive thought.

\* \* \*

In another occasion, I organized the exhibition *O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*<sup>1</sup> [Fig. 1], that dealt with, among other issues, the possibility of giving visibility to art through the vagina. Conceptually, the exhibition was structured around a female reproductive system that surpassed every instance of the exhibition, redefining the museological apparatus from a contextual differentiation. A museological platform constituted of a female reproductive system, integrated by a vagina, fallopian tubes and an sign indicating the uterus [Fig. 2], was built to shelter the works and restructure the exhibition space. By doing so, the proposition used for *O Mundo Sensível* enabled an epistemological turn in the center of the structure of the museum, leading to a subversion of its patriarchal vocation, at least temporarily. If it is true that such perspective can hardly be subverted, it becomes imperative that we consider the possibility, although provisional, of doing so. The interventions on the museological apparatus are largely provisional and can be considered essentially strategic and

---

1. Exhibition held from December 20, 2011 to March 18, 2012, curated by the author.

rarely effective for a long period of time, given that this apparatus is then reconstituted in its constitutive essence.

Exhibiting and seeing constitutes a complementary structural equation that can be built, in this case, through a new strategy of political articulation of seeing, restructured according to a range of principles of dimensions of construction of a more reflexive seeing. The medium determines the confluence between a regulatory experience of the view and a condition of visibility in new terms of construction of the look becomes possible in this context, as we create another possibility of articulating such experience in face of its exercise. Ana Norograndó's work *Vul-crário*, should have been included in that exhibition, but it was not part of MARGS' collection, which it is today. A series of works with feminist content was not available in MARGS' collection simply because they had not been collected, but it was about time these works were incorporated to the museum collection. The constitution of a small artistic tradition able to consistently reveal our art history needs to be started by local museums. Regrettably, little has been done in this direction in recent past and almost nothing can be credited to local museums in the sense of articulating a local art history.<sup>2</sup>

\* \* \*

It is not the first time that one of Ana Norograndó's works resorts to a similar recourse. Another of the artist's works, entitled *Paralelas* (2002) [Fig. 3], imbued of a geometric nature, signals the planar dimension of painting and carries out a demonstrative action of what we could consider as the *between* space, established through a series of green colored iron bars. Its constructive perspective is equally related to the delimiters of the gaze, those barriers that cause a hindrance. A sort of prison bar disguised by its color (green) is presented as a beautiful landscape, but whose fascination caused by the space hides an undisguised physical limitation. The light that shines its interiority demonstrates the specificity of the space that this work approaches and that concerns specifically an interior space, limited by the field of action of a chrome grille that dissimulates its prison-like condition. If we are unable to see through this work, although it insinuates having openings, this possibility is fully carried out through the work *Vul-Crário*, which demonstrates a visibility consistent with the conformational structure of the work.

\* \* \*

This text is about equivalences and discrepancies; about the knowledge of art history and local recognition; about the es-

---

2. Of the local museums, MAC established a programme in the beginning of its foundation in the early 1990s aimed to invest intensively in local production and adopting a long term project. So much so that the production of that period can be found in the museum exactly because of its willingness to collect it through the collection policy established in that administration.



tablished and the marginalized. Thus, it is possible to promote a more politicized consciousness of the aesthetic dimension of artistic production, without being necessary to resort to exclusively thematic works.

Paulo Herkenhoff was categorical about the influence of Lucio Fontana (1899-1968) in Brazilian art when he wrote that the artist did not influence it at all.<sup>3</sup> Herkenhoff pointed out the parallels between the country's art production and the work of the Argentinean artist, signaling "similar concerns [as the artist's] in Brazilian art"<sup>4</sup>, mainly those directed toward spatial issues. We can think of many of Lucio Fontana's cuts in his works as having a vaginal form: a vertical opening toward the interior with a more pronounced bulge in the middle. If Fontana were a feminist, we would certainly think of these cuts as being related to a feminist approach to painting.

It is almost unnecessary to say that painting has been the domain, by excellence, of masculinity (Jackson Pollock, Barnett Newman and Iberê Camargo, only to mention a few), being consolidated in the territory of canonic forms. However, Fontana's cuts are illustrative of what we can consider a feminist intervention in the space of painting. Vagina paintings, *per se*. We can then reconsider part of Lucio Fontana's work as happening in the territory of femininity, even if his symbolic intervention belongs much more to the field of masculinity by the affirmative position of the painter before the canvas, without inclining, but "attacking it" through a cut. Elisabeth Mangini does not characterize Fontana's attitude as "violent or angry"<sup>5</sup>, but as an attitude of rupturing with the "inviolable whole"<sup>6</sup>. If we can glimpse the possibility of a violation in Mangini's theoretical expression, truth is that the cuts on the screen, being a feminine entity *per se*, represent Fontana's attempt toward the immaculate space of the canvas (it is important to observe that Fontana's cut and pierced screens are mostly monochromatic), pointing to an act of symbolic penetration. To Fontana, however, such "violation" was not carried out without a cost: that of rupturing with the fictional space of the screen, without it being possible to commit an act of symbolic violence loaded of a corporal *invasion* of the female body (the canvas).

What matters here, however, is to demonstrate that we are dealing with a "feminist Fontana" when we approach Ana Noro-  
grando's work *Vul-Crário*, or, in other words, a feminist version of a Fontana. We can take as example the meaning of interiority of seeing by conceiving a form as open and transparent. Fontana's cuts signal more darkness than light, and his vertical approach to the cut, although coincident, makes it clear that in some cases this

cut had been made at an angle, even if this was not his *leitmotiv*. Under a feminist point of view, nothing would be more aggressive than a Fontana conducting a cut (him) on a canvas (her).

By assuming a reference to Lucio Fontana's "cuts", Ana Noro-  
grando's work establishes an anthropophagical feminist perspective that we can identify in how she articulates certain operational principles that are peculiar to her. The peripheral dimension that establishes the work's contact with its surroundings differentiates the experience of what can be considered as having an internal specificity to the consciousness of the conceptual field of art history, reevaluating its meaning and its symbolic relations in the ambit of a conscious productivity of the artistic dimension. The conceptual basis can be constituted in face of a symbolic articulation of experience between the confluence of the constitutive field of art and the symbolic dimension of its aesthetic references.

Thus, the work's field of action is articulated so as to take on account the cultural strategy as a reference that can be characterized as different from the experience of the cultural field of art and that disregards the relations among works, periods, tradition and style as a coincidence, when it in fact concerns a political and cultural strategy that redimensions the symbolic transactions to the terrain of art. What we then see is Fontana's *transformation*: a change, in the terms of Ovid in his poem *Metamorphosis*, "from one state to another". We can see the possibility of glimpsing a new perspective of approaching the cuts that so problematize the history of art, especially modern painting, and seeing them changed into a productive view of the political logic of the work of art. Through Ana Noro-  
grando's work, we can rearticulate the principle that symbolic exchanges related to a redimensioning of art should consider history as a possibility of dynamic activation of the artistic form, not merely adopting a passive and contemplative perspective of reading and interpretation.

It is necessary to lay claim to a new perspective of seeing to pass through this constituted passage by a mechanism of seeing. It would, therefore, be essential to consider the feminist and/or feminine disposition of approach through a differentiated perspective that could allow the introduction of an uncommitted eye. Seeing through the vagina implies a space of considerable innovation of thought and reflexivity that may enable the redefinition of the eye as possible alterity of a feminist perspective. Thus, it is necessary to criticize Fontana in the terms of *counterinvasion* and *antipenetration* of space. If, on one hand, physical penetration of any form as symbolic manifestation of the power of male determination becomes problematic, on the other, the consideration of an experience of looking through the vagina can propitiate a considerable possibility of rupturing Euro-American ocularcentrism and building a space of relevance for a new perspective of the geography of the body that can help build a relevant conceptual field for an alternative history of art – especially concerning the local production that is still un-  
sisted of a critical platform.

3. Paulo Herkenhoff, "A Ótica do Invisível – Desejo de Espaço: Fontana/Brasil", in *Brasil/Fontana* (Milano: Charta, 2001), 15.

4. Idem, 15.

5. Elisabeth Mangini, "This is not a Painting: Space Exploration and Postwar Italian Art", in *Target Practice: Painting Under Attack – 1949-78*, exhibition catalog, Seattle Museum of Art, 2009, 97.

6. Idem, 97.



**ANA NOROGRANDO**

*O Canibal, 2000*

Tela galvanizada, barra de ferro, massa plástica e  
tinta acrílica | Galvanized screen, iron bar, molding  
plaster, acrylic paint

146 x 50 x 72 cm

Coleção da artista | Artist's collection



# CANIBALISMO DA FORMA E DEGLUTIÇÃO ESCULTÓRICA

A introdução de formas que podemos considerar impuras, fora da norma ou desviantes do vocabulário artístico mais tradicional da produção escultórica local sempre incomodou parte da crítica que raramente conseguiu promover uma base teórica para dar legibilidade a esses objetos. Quando muito, conseguiu caracterizá-las sob a jurisdição do *informe*,<sup>1</sup> imprimindo a eles uma base homogênea que não consegue dar conta do sentido do desvio que define essas formas para além do simples estranhamento. Por outro lado, uma institucionalidade anêmica na qual tais obras são obrigadas a existir agrava ainda mais sua assimilação estética e limita as possibilidades de tais formas contribuírem efetivamente para o ambiente social que, é em última instância, onde se constitui a intensidade estética da arte. Parte desse problema está relacionado ao conteúdo formal dessas obras, que se mostram deslocadas de determinados princípios de formação canônica, embora seja preciso dizer que sua maior dificuldade reside na interpretação objetiva de seu significado, além de uma considerável limitação imposta pela forma de projetar uma lógica que pareça mais evidente à luz do contexto interpretativo.<sup>2</sup> Nesse sentido, essas obras requerem ser desvendadas com base em associações interpretativas capazes de lhes conferir um contexto e, ao mesmo tempo, propiciar-lhes o mínimo de clareza conceitual.

O surgimento de formas híbridas na vida pública da arte brasileira foi claramente introduzida na exposição *Arte Híbrida*,<sup>3</sup> que viajou pelo país em 1989. Naquela época, o discurso que caracterizava determinadas perspectivas de *estranhamento* da forma no contexto brasileiro era completamente novo, e o meio absorveu tais produções a partir de uma perspectiva de pura excentricidade ao não lhe conferir a significativa importância com a proposição conceitual que engendrou. Por outro lado, abordagens como o pós-colonialismo — que posteriormente viria a abordar tais proposições sob o viés da *Antropofagia* e da assimilação de formas “importadas” — ainda estavam longe de chegar ao território brasileiro, já que este era o período do multiculturalismo e do discurso das diferenças. Ele viria

---

1. O conceito de informe foi extensivamente desenvolvido por Rosalind Krauss e Ives-Alain Bois em seu livro *Formelles – A User's Guide*, originário da exposição com o título homônimo. Explorado a partir do conceito de informe de George Bataille, em que este considerou como um desvio operacional que colocou em deslocamento a forma e o conteúdo, resultando em uma terceira possibilidade. Rosalind Krauss e Ives-Alain Bois, *Formelles – A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997). Publicado originalmente em francês como *L'informe: mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, catálogo da exposição, 22 de maio a 26 de outubro de 1996.

2. De fato, podemos concluir que a teoria trabalha mais com evidências do que com especulação quando se trata da análise crítica, embora a recorrente subjetividade faça do contexto quase uma contradição.

3 - Exposição coletiva com os artistas Leda Catunda, Ana Maria Tavares, Mônica Nado e Sérgio Romagnolo. A exposição foi apresentada na Galeria Rodrigo Melo Franco (FUNARTE), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e no Espaço Cultural BFB, em Porto Alegre.

acompanhado pela volta à pintura no contexto internacional,<sup>4</sup> obscurecendo ainda mais qualquer manifestação diversa que ocorresse no território da escultura e dessas formas que não encontravam um lugar adequado para existirem. Podemos dizer que hoje no Brasil vivemos um período muito mais pluralista da produção artística, sem grandes correntes hegemônicas dominando a cena e permitindo assim uma maior liberdade criativa.

O lastro teórico que nos possibilitaria hoje produzir legibilidade acerca de determinadas obras só viria a surgir no início dos anos 2000 com a consolidação de abordagens pós-colonialistas, por meio de suas diversas contribuições no contexto mundial e, no Brasil especialmente, com a introdução na esfera pública da *Antropofagia* de Oswald de Andrade,<sup>5</sup> agora transformada em um mecanismo de legibilidade que permitiria à arte brasileira ser contextualizada e lida em um universo mais amplo em relação a outras tradições artísticas já consolidadas no contexto euro-americano. Se, por um lado, a *Antropofagia* como plataforma teórica e interpretativa surge como estrategicamente viável em meados da década de 1990<sup>6</sup> — relativamente tarde, portanto —, ela ganha força somente a partir da *XXIV Bienal Internacional de São Paulo* em 1998,<sup>7</sup> curada por Paulo Herkenhoff. O impacto dessa bienal no ambiente internacional consolida a *Antropofagia* como uma das mais eficientes plataformas interpretativas para a arte brasileira, a qual viria a ser a mais utilizada por aqueles agentes que a abordaram e que pretenderam produzir uma especificidade<sup>8</sup> que a tornasse legível em relação às tradições artísticas do centro.<sup>9</sup>

---

4. Podemos resumir a três as grandes correntes da pintura internacional dominantes na época: O *neoexpressionismo alemão*, que teve como principais representantes os artistas Anselm Kiefer, A.R. Penk, George Baselitz, Georg Jiri Dokoupil, Markus Lüpertz, Helmut Middendorf e Jörg Immendorff; a *transvanguarda italiana*, cujos principais representantes foram Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Nicola de Maria e Sandro Chia; e a chamada *má pintura americana*, cujos principais representantes foram David Salle, Eric Fischl, Julian Schnabel e Suzan Rothemberg. No Brasil, a exposição *Como Vai Você Geração 80?*, realizada no Parque Lage em julho de 1984, marcou o retorno da pintura no contexto artístico brasileiro. A exposição contou com a participação de 123 artistas e, embora nem todos fossem pintores, foi com essa marca que a exposição acabou sendo definida. Uma série de exposições realizadas no início dos anos de 1980 foi precursora de um movimento internacional que já demonstrava forças no contexto brasileiro. Exposições como *Entre a Mancha e Figura*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1982, e *3 x 4 Grandes Formatos*, no Centro Empresarial Rio, ambas organizadas por Frederico Morais, *Pintura como Meio*, no Museu de Arte Contemporânea da USP, *Brasil Pintura*, no Palácio das Artes em Belo Horizonte, todas realizadas em 1983, foram algumas das mais importantes exposições de pintura no período.

5. O *Manifesto Antropofágico* foi escrito em 1928 e publicado inicialmente na *Revista de Antropofagia*, n. 1 do mesmo ano.

6. No início dos anos de 1990, é possível ver nas mais diversas publicações estrangeiras na área da cultura e especialmente das artes visuais a referência à antropofagia como uma via interpretativa para a arte brasileira. Um exemplo marcante e definidor é a publicação de um número da revista *Poliester* (posteriormente extinta) dedicada inteiramente ao tema da Antropofagia. Aquele número foi editado por Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita e inclui textos de diversos autores. *Poliester*, n. 8 (Spring 1994), 9.

7. A *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, cujo projeto curatorial teve a *Antropofagia* como conceito, pode ser considerada a primeira exposição brasileira de alcance internacional que adotou uma plataforma baseada em um referencial exclusivamente brasileiro. É a primeira vez, portanto, que uma exposição introduz a proposta de rever o cânone da arte mundial sob uma perspectiva local. O enorme impacto dessa bienal no contexto internacional foi sua capacidade de construir uma leitura da arte brasileira sob uma nova perspectiva, promovendo sua legibilidade em relação às tradições estrangeiras e assinalando diversos graus de especificidade da produção artística realizada no Brasil.

8. Alguns profissionais da área têm-se mostrado defensores da especificidade cultural e histórica de determinada produção. De fato, podemos argumentar que é somente com base nela que seria possível promover uma distinção entre produções diversas, que na superfície parecem apresentar significativa similaridade. Outro aspecto que cabe assinalar é que a especificidade é significativamente mais importante para a produção daquelas áreas geográficas colocadas à margem, visto que sempre cabe a elas demonstrar sua qualidade, originalidade e relevância diante das produções consideradas hegemônicas.

9. Explorei estas e outras questões assinaladas neste texto no que se refere à Antropofagia como plataforma em minha tese de doutorado, intitulada *The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in the United States (1995-2005)*, Ph.D. Dissertation, State University of New York, Binghamton, NY, 2008.

A *Antropofagia* já havia surgido em obras importantes da arte brasileira anteriormente, e aquela que inaugurou o movimento foi a obra *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral (1886-1973). Contudo, para Paulo Herkenhoff, outra obra anterior de Tarsila, *A Negra* (1923), pintada cinco anos antes é que estabelece conceitualmente as bases da *Antropofagia*. No outro lado desse espectro, ele aponta a *Baba Antropofágica* (1973), de Lygia Clark, como sendo igualmente representativa de uma concepção antropofágica e abordagem estética.<sup>10</sup> Em 1928, Tarsila realiza a pintura *Antropofagia*, na qual as duas figuras aparecem juntas, sintetizando claramente o período antropofágico.

\* \* \*

A obra *O Canibal* (2000), de Ana Norogrande, consiste em uma escultura modelada em tela e revestida com massa plástica que parece brotar do chão, com uma base que organicamente se assenta de modo suave sobre o piso. Uma forma alongada projeta-se em direção ao espaço como uma garganta, de onde surge o que pode ser descrito como uma grande abertura em formato de uma boca. O interior vermelho-sangue do “organismo” contrasta com o exterior branco e opaco. Suas curvas articulam-se organicamente em um antropomorfismo que lhe confere considerável parcela de dúvida: estamos a olhar um *bicho* ou diante de uma estranha máquina? Do centro da abertura, projetam-se filetes de metal que parecem ser reminiscências de alguma espécie de planta que, uma vez deglutida, mostra ter deixado apenas alguns traços de verde que esta continha. Inclínados em direção ao interior como se estivesse sido sugada por uma força descomunal, esses elementos da natureza parecem ter sido engolidos em um só golpe de sucção. Não se sabe se *O Canibal*, de Ana Norogrande, está deglutindo ou regurgitando, ou se na verdade fazendo as duas coisas. O que se sabe com certeza é que, como o próprio título anuncia, trata-se de uma obra de caráter claramente antropofágico, ainda que não necessariamente ligada ideológica ou politicamente ao movimento por razões diversas, além de sua óbvia distância no tempo.

*O Canibal* é uma forma híbrida que em muitos aspectos resiste à classificação. Por vezes, essa escultura lembra uma forma alienígena; por outras, beira demais a certa familiaridade. É possível imaginar que, por sua configuração formal, este ser, que nos parece à primeira vista estranho, confere ao ambiente que o rodeia uma atmosfera de desconforto. Em sua presença, somos consideravelmente deslocados para outro espaço, que não é mais aquele das formas claras, puras e minimalistas, mas o da ficção, de mundos da natureza extraterrestre e da configuração híbrida. Não é só a escultura minimalista que determina uma mudança no espaço, mas também aquela que é barroca. Entretanto, a maneira como esta última altera o espaço merece uma consideração à parte. Se a maior parte da escultura moderna promoveu uma transformação espacial a partir de um redimensionamento das formas arquetípicas e sua articulação com a dimensão ocular das linhas retas, aquela

---

10. Paulo Herkenhoff, “The Contemporary Art of Brazil: Theoretical Constructs”, in *The Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*, 37.

foi uma experiência da ordem da simplificação do ato de olhar através da eliminação de quaisquer obstáculos em que este pudesse esbarrar em seu deslizamento nas superfícies através das quais navegava pelo espaço. O resto ficava por conta do processo fenomenológico e de sua interpretação a partir das estratégias conceituais do relativismo conceitual.

Aqui o que experienciamos é uma considerável artimanha do significado que nos desloca para um espaço que não é mais sustentado pela racionalidade moderna, mas alimentado em grande parte pela difusa e relativa manifestação do imaginário. Se aos poucos podemos vislumbrar um território nebuloso e coincidente com o campo da ficção ou da fantasia monstruosa da vontade antropofágica, não é só porque é possível atribuir sentido a tudo o que recebe a denominação de arte, mas essencialmente porque os mecanismos de produção de significado propiciados pelo trabalho estão em plena atividade. À primeira vista, esse aspecto de monstruosidade parece ser combinado com aquele de uma criatura fantástica surgida em voluptuosas florestas tropicais, embora esta seja uma visão por demais estereotípica da forma. Podemos concebê-la como uma configuração mais estranha, voltada para a complexidade de um organismo alienígena, como já se falou. Outra alternativa ainda seria entender essa obra como uma experiência de consistente relatividade que se projeta em um desvio da experiência da Antropofagia no qual nos encontramos na atualidade, já que um conjunto de ações faz com que esta produza a legibilidade que está em curso. Em qualquer um dos casos, fica claro de antemão o potencial da obra em empreender um denominador comum que se mostre consideravelmente relevante, capaz de determinar o sentido da obra como significativo ao contexto da produção contemporânea. O conceito de hibridismo começa a tomar forma na Renascença com sua perspectiva de exploração de outros territórios, das maravilhas do universo e do caráter transformacional das coisas e dos seres. O estrito regime da modernidade abriu-nos as portas da disciplina estética, mas, por outro lado, restringiu a experiência transitiva inaugurada pelo Renascimento, que aceitava as criações da natureza como localizadas entre os gêneros e a passagem de um estado a outro das coisas, ou seja, um estado de metamorfose. Um híbrido é de outra forma um organismo de aceitação e inclusividade ao admitir a confluência de diversas características que se mostram à primeira vista discrepantes. Ele se torna, assim, um depositário de aceitação e de generosidade da forma.

\*\*\*

Estamos falando antes de tudo de objetos de aderência que “se colam” ao sentido que a eles atribuímos, à medida que começamos a lhe conferir determinada plataforma conceitual. A assimetria e a organicidade desta escultura atribuem a ela considerável aparência de um *monstro* porque nos sentimos inclinados a olhar para dentro dessa *garganta* que tudo parece querer consumir. No entanto, os metais pontiagudos que se projetam dessa boca repelem uma tentativa mais intimista de contato e somos obrigados a reprimir a curiosidade. Em se tratando de arte, território no qual a curiosidade é um fator indispensável para realizar o sentido entre a obra e o espectador, podemos concluir que o próprio olhar aqui é consumido pelo caráter antropofágico da obra, considerando sua capacidade de repelir a visão através de sua constituição física.

A obra *O Canibal* é um aparato de deglutição. Ela tudo devora. O entorno, o ateliê da artista, as obras que nele se encontram, o significado das obras que a acompanham em uma exposição, a própria realidade de uma produção crítica que se concentre na obra da artista e até mesmo o sentido de exibi-la. Ela se torna um mecanismo de processamento e da digestão por vias metafóricas. Poucas formas escultóricas mostram-se tão poderosas como aqueles que invocam a tradição antropofágica, pois, ao modo do canibalismo, a sua capacidade de *devoração* é praticamente infinita.

A estratégia de deglutição foi desenvolvida de maneira extremamente perspicaz por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropofágico*. Através desse mecanismo teórico de caráter visual, a cultura e a arte brasileira poderiam finalmente atingir a tão esperada autonomia e emancipação por via da absorção canibalista, processando a cultura europeia (ou euro-americana nos termos atuais) e regurgitá-la de maneira original após um processo de digestão. A imagem do limão que representa o sol na pintura de Tarsila do Amaral reflete com clareza o calor escaldante e ácido de um país tropical com sua paisagem árida, assim como a vontade antropofágica manifesta-se com considerável agudez na experiência de absorver a carne/corpo do europeu e vomitá-la, transformado agora em um outro original. É importante lembrar que, nos termos do manifesto antropofágico, a voracidade canibal deglutia apenas os inimigos mais fortes, justamente para absorver sua força e incorporá-la ao corpo.

*O Canibal* é uma escultura em estágio de plena articulação expansiva. Ela cresce conforme se alimenta de sua própria capacidade de gerar significado: quanto mais se parece deslocada da mecânica do sentido lógico, mais ela ganha em suas características singulares. Sua capacidade de devorar o entorno e regurgitá-lo na forma de sentidos é o que a torna um protótipo do processo digestivo. Ela se desenvolve à medida que engole, digere e regurgita. Podemos pensar em uma perspectiva aprofundada do sentido da lógica antropofágica à medida que nos aproximamos da experiência emancipacionista do processo de assimilação e tomamos consciência de uma trajetória divisional entre a realidade material e as articulações do desejo.

Se, por um lado, o processo digestivo envolve um considerável perigo, visto que a contaminação (cultural) pode provocar a eliminação do corpo pelo contágio, por outro, deglutir a exterioridade é uma manifestação de absorção tão poderosa que pode mostrar-se significativamente emancipatória e conduzir a um estágio de liberdade artística sem precedentes. *O Canibal* é, assim, uma obra que nos oferece a visão da voracidade antropofágica ao indicar a possibilidade de deglutição de seu entorno. Realizada ainda quando Ana NoroGrando residia em Santa Maria da *Boca do Monte*,<sup>11</sup> ela invoca igualmente a geopolítica de um lugar onde a artista construiu grande parte de sua trajetória, vinculando a obra a uma referência metafórica que indica que o *interior*, subjugado pela metrópole, também a devora em determinado momento e, mais dia menos dia, manifesta sua intensidade cultural como espécie de revolta, seja deglutindo, seja regurgitando, mas em ambos os casos produzindo considerável força de originalidade.

---

11. A cidade de Santa Maria, localizada no interior do Rio Grande do Sul, a 286 km de Porto Alegre, ficou conhecida como "Santa Maria da Boca do Monte" em virtude de sua proximidade com uma montanha. Tal expressão também provém do primeiro povoado que posteriormente deu origem ao nome da cidade.

# CANNIBALISM OF FORM AND SCULPTURAL DEGLUTITION

The introduction of forms we might consider impure, outside the norm, that deviate from the more traditional vocabulary of local sculptural production has always bothered part of the critics who were seldom capable of developing a theoretical basis to give meaning to these objects. At best, they were able to describe them under the jurisdiction of the *formless*,<sup>1</sup> imprinting them with a homogeneous base unable to account for the meaning behind the deviation that defines these forms as something far from simple strangeness. On the other hand, such works are forced to exist within anemic institutions, further aggravating their aesthetic assimilation and limiting the possibilities of these forms to effectively contribute for the social environment, which is ultimately where the aesthetic intensity of art is made. Part of the problem has to do with the formal content of these works of art, which seem dislocated from some principles of canonic formation, although it should be noted that the greatest difficulty lies in the objective interpretation of its meaning and the overwhelming limitation imposed by projecting a logic that seems more evident in light of the interpretative context.<sup>2</sup> Therefore, these works need to be unveiled based on interpretative connections capable of giving them a context while simultaneously providing them with a minimal conceptual clarity.

The appearance of hybrid forms in the public life of Brazilian art can be dated back to the exhibition *Arte Híbrida*,<sup>3</sup> which toured the country in 1989. At the time, the discourse that gave certain perspectives for an *estrangement* of the form was completely new in the Brazilian context, and the field absorbed such productions from a purely eccentric point of view,

by not providing them with substantial importance with the conceptual proposition they engendered. On the other hand, approaches such as post-colonialism – which would later address such propositions in terms of *Anthropophagy* and the assimilation of “imported” forms – was still far from reaching Brazilian territory, as this was still the period of multiculturalism and the discourse of differences. It would come accompanied by the return to painting in the international context,<sup>4</sup> further obscuring any different expression that might occur in the field of sculptures and these forms that could not find an adequate place. Today, we can say that we live a much more plural moment for the production of art in Brazil, without major hegemonic currents dominating the scene, thus allowing more creative freedom.

The theoretical basis that currently allows us to produce legibility of certain works of art only appeared in the beginning of the 2000s, with the consolidation of post-colonial approaches by means of its many contributions in a global context and in Brazil specifically with the introduction in the public sphere of Oswald de Andrade’s *Antropofagia*,<sup>5</sup> now turned into an interpretation mechanism that would allow Brazilian art to be contextualized and read in a broader universe in comparison with other artistic traditions already consolidated in the Euro-American context. If, on the one hand, *Anthropophagy* as a theoretical and interpretative framework emerges as something strategically

---

1. The concept of formless was extensively developed by Rosalind Krauss and Ives-Alain Bois in the book *Formless – A User’s Guide*, from an exhibition with the homonymous title. It was explored from George Bataille’s concept of *informe*, considered as an operational deviation that dislocated form and content, resulting in a third possibility. Rosalind Krauss and Ives-Alain Bois, *Formless – A User’s Guide* (New York: Zone Books, 1997). Originally published in French as *L’informe: mode d’emploi*, Centre Georges Pompidou, exhibition catalog, May 22 to October 26, 1996.

2. Indeed, we can conclude that the theory works more with evidence than with speculation when concerning critical analysis, although the recurrent subjectivity makes the context almost a contradiction.

3. Group exhibition with artists Leda Catunda, Ana Maria Tavares, Mônica Nado and Sérgio Romagnolo. The exhibition was held at the Galeria Rodrigo Melo Franco (FUNARTE), Rio de Janeiro Museum of Modern Art, and the Espaço Cultural BFB in Porto Alegre.

---

4. We can sum up the three major dominant international painting movements at the time as: *German neo-expressionism*, represented by artists such as Anselm Kiefer, A.R. Penk, George Baselitz, Georg Jiri Dokoupil, Markus Lüpertz, Helmut Middendorf and Jörg Immendorf; *Italian transavantgarde*, represented especially by Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Nicola de Maria and Sandro Chia; and the so-called *American bad painting*, mainly represented by David Salle, Eric Fischl, Julian Schnael and Suzan Rothemberg. In Brazil, the exhibition *Como Vai Você Geração 80*, held at Parque Lage in July, 1984, marked the return of painting to the Brazilian art context. Exhibitions such as *Entre a Mancha e a Figura*, held at the Rio de Janeiro Museum of Modern Art in 1982, and *3 x 4 Grandes Formatos*, at the Centro Empresarial Rio, both organized by Frederico Morais; *Pintura como Meio*, held at the USP Museum of Contemporary Art, *Brasil Pintura*, at the Belo Horizonte Fine Arts Palace, both held in 1983, were some of the most important exhibitions of the period.

5. The *Manifesto Antropogágico* was written in 1928 and first published in the *Revista de Antropofagia*, n. 1, from the same year.



viable by the mid 1990s<sup>6</sup> – thus, relatively late –, it gains momentum only after the *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, held in 1998,<sup>7</sup> and curated by Paulo Herkenhoff. The impact of this Biennial in the international scenario consolidated *o Anthropophagy* as one of the most efficient interpretative frameworks for Brazilian art, and it would later be used by agents wanting to produce a specificity<sup>8</sup> that made it legible in regards to the artistic traditions of the center.<sup>9</sup>

*Anthropophagy* had already appeared in important works of Brazilian art. The inaugurating work of the movement was Tarsila do Amaral's (1886-1973) *Abaporu* (1928). However, according to Paulo Herkenhoff, it was one of Tarsila's previous works, *A Negra* (1923), painted five years earlier, that conceptually established the foundations for *Anthropophagy*. On the other end of the spectrum, Herkenhoff points to Lygia Clark's *Baba Antropofágica* (1973) as equally representative of an anthropophagic conception and aesthetic approach.<sup>10</sup> In 1928, Tarsila painted *Antropofagia*, in which both figures from *A Negra* and *Abaporu* appear together, clearly synthesizing the anthropophagic period.

\* \* \*

Ana Norogrando's work *O Canibal* (2000) is a sculpture modeled in canvas and coated with molding plaster that seems

to sprout from the ground, with a base that sits smoothly and organically on the floor. An elongated shape projects into space like a throat, from where emerges what can be described as a large opening in the shape of a mouth. The blood-red interior of the "organism" contrasts with the white opaque exterior. Its curves articulate organically in anthropomorphic style, giving it a considerable element of doubt: are we looking at an *animal* or are we facing a strange machine? From the middle of the opening, metal threads seem like the remains of a species of plant that, swallowed, only shows some traces of the green it once had. Inclined to the inside as if sucked by a colossal force, these elements of nature seem to have been swallowed in a single stroke of suction. It is unknown if Ana Norogrando's *Cannibal* is swallowing or regurgitating, or if both things at the same time. What is known for sure is that, as the title itself suggests, it is clearly an anthropophagic work, although not necessarily connected politically or ideologically with the movement for several reasons besides the obvious distance in time.

*O Canibal* is a hybrid form that in many aspects resists classification. Sometimes the sculpture resembles an alien form; other times, it exhales certain familiarity. One can imagine that, because of its formal configuration, this being that seems so strange at first sight would make the environment around it exude an atmosphere of discomfort. In its presence, we are considerably dislocated to another place, one that is no longer a space for clear, pure, minimalist forms, but one of fiction, of worlds of extraterrestrial nature and hybrid arrangements. The minimalist sculpture is not the only one that causes a change in space. The baroque, too, can have that effect. Nevertheless, how the latter alters space deserves its own considerations. If the majority of modern sculpture has promoted a spatial transformation by resizing archetypal forms and its articulating with the ocular dimension of straight lines, that was an experience of simplification of the act of looking by eliminating all obstacles that could stumble in the sliding surfaces through which it navigated in space. The rest is left to the phenomenological process and its interpretation through the strategies of conceptual relativism.

What we experience here is a notable use of an artifice dislocates us to a space no longer sustained by modern rationality, but fueled largely by the diffuse and relative manifestation of the imaginary. If we slowly glimpse into a nebulous territory that coincides with the field of fiction or monstrous fantasy of anthropophagic desire, it is not only because it is possible to give meaning to everything considered art, but essentially because the mechanisms of production of meaning offered by the work are in full activity. At first sight, this aspect of monstrosity seems combined with that of a fantastic creature arisen from voluptuous tropical forests, although this is an overly stereotypical vision of the form. As mentioned before, we can conceive it as a

6. In the beginning of the 1990s, it was possible to observe in several foreign publications of the field of culture and especially visual arts the reference to Anthropophagy as an interpretative route for Brazilian art. A good defining example is the publication of an edition of the journal *Poliéster* (now defunct) entirely dedicated to the theme of Anthropophagy. That edition was edited by Paulo Herkenhoff and Ivo Mesquita and includes articles from several authors. *Poliéster*, n. 8 (Spring, 1994), 9.

7. The *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, which had as curatorial project the concept of Anthropophagy, may be considered the first international Brazilian exhibition that adopted a framework based on an exclusively Brazilian referential. It was, therefore, the first time an exhibition introduced the proposal of reviewing the canon of world art under a local perspective. The enormous impact of this Biennale in the international context was due to its ability to build a new perspective of Brazilian art, promoting its legibility in relation to foreign traditions and drawing out several degrees of specificity of Brazilian art production.

8. Some professionals of the field have become defenders of the sculptural and historical specificity of a given production. In fact, we can argue that it is only based on this that it would be possible to promote any sort of distinction between different productions which in surface might seem to present a significant similarity. Another aspect worth noting is that the specificity is significantly more important for the production made in marginal geographic areas, given that it is always up to these places to demonstrate their quality, originality and relevance in face of the production considered hegemonic.

9. I explored these and other issues presented in this essay regarding Anthropophagy as a framework in my Ph.D. dissertation entitled *B The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in the United States (1995-2005)*, Ph.D. Dissertation, State University of New York, Binghamton, NY, 2008.

10. Paulo Herkenhoff, "The Contemporary Art of Brazil: Theoretical Constructs", in *Ultramoder: The Art of Contemporary Brazil*, 37.

more foreign configuration, better resembling the complexity of an alien organism. Another alternative would be to understand this work as an experience of consistent relativity projected as a deviation of the experience of Anthropophagy in which we currently find ourselves, given that a series of actions make it produce the legibility in course. In either case, it is clear beforehand that the work's potential to undertake a common denominator is considerably relevant, which makes it meaningful to the context of contemporary production. The concept of hybridism starts to take shape in the Renaissance, with the new perspectives for exploration of unknown territories, the wonders of the universe and the transformational character of things and beings. The strict regimen of modernity opened the doors for aesthetic discipline, but, on the other hand, restricted the transitive experience inaugurated by the Renaissance, which accepted that creations of nature could be located between genres, as well as the passage of things from one state to another, that is, a state of metamorphosis. A hybrid can also be considered an organism of acceptance and inclusiveness, given that it admits the confluence of several characteristics which at first may seem discrepant. It thus becomes a depositary for the acceptance and generosity of form.

\*\*\*

First of all, we are talking about objects that adhere like "glue" to the meaning we attribute to them, as we start giving it a specific conceptual framework. The sculpture's asymmetry and organic nature make it considerably similar to a *monster* because we feel inclined to look inside this *throat* that seems to want to eat everything around it. However, the sharp metal threads projected from this mouth repel any more intimate attempt of contact and we are forced to repress our curiosity. In dealing with art, a territory in which curiosity is an indispensable factor to achieve the connection between the work and the spectator, we can conclude that the look itself is consumed by the anthropophagic character of the work, given its ability to repel the spectator's view because of its physical constitution.

The work *O Canibal* is a swallowing device. It devours everything: the surroundings, the artist's studio, the works in it, the meaning of the works exhibited alongside it, the reality itself of a critical production that concentrates on the artist's body of work and even the meaning in exhibiting it at all. It becomes a mechanism for processing and digestion through metaphorical routes. Few sculptural forms appear as powerful as those that invoke the anthropophagic tradition, for, in the manner of cannibalism, its ability to devour is practically infinite.

The strategy of deglutition was developed with extreme shrewdness by Oswald de Andrade in his *Manifesto Antropofági-*

*co*. Through this visual theoretical mechanism, Brazilian art and culture could finally reach the much anticipated autonomy and emancipation through cannibalistic absorption, processing European culture (or Euro-American, in current terms) and regurgitating it in an original fashion after a digestive process. The image of the lemon representing the sun in Tarsila do Amaral clearly reflects the scalding and acid heat of a tropical country with its dry landscape. The anthropophagic desire also manifests itself with considerable acuteness in the experience of absorbing the meat/body of the European and vomiting it, now transformed into an original *other*. It is important to recall that, in the terms within the anthropophagic manifest, the cannibal voracity swallowed solely the strongest enemies, precisely to absorb and incorporate their strength into the body.

*O Canibal* is a sculpture in stage of full expansive articulation. It grows as it feeds on its own ability to generate meaning: the more it seems dislocated from the mechanics of logical sense, the more it gains in singular characteristics. Its ability to devour the surroundings and regurgitate it in the form of meanings is what makes it a prototype of the digestive process. It develops as it swallows, digests and regurgitates. We can think more deeply in the meaning of anthropophagic logic as we approach the emancipationist experience of the assimilation process and become aware of the divisional path between material reality and the articulations of desire.

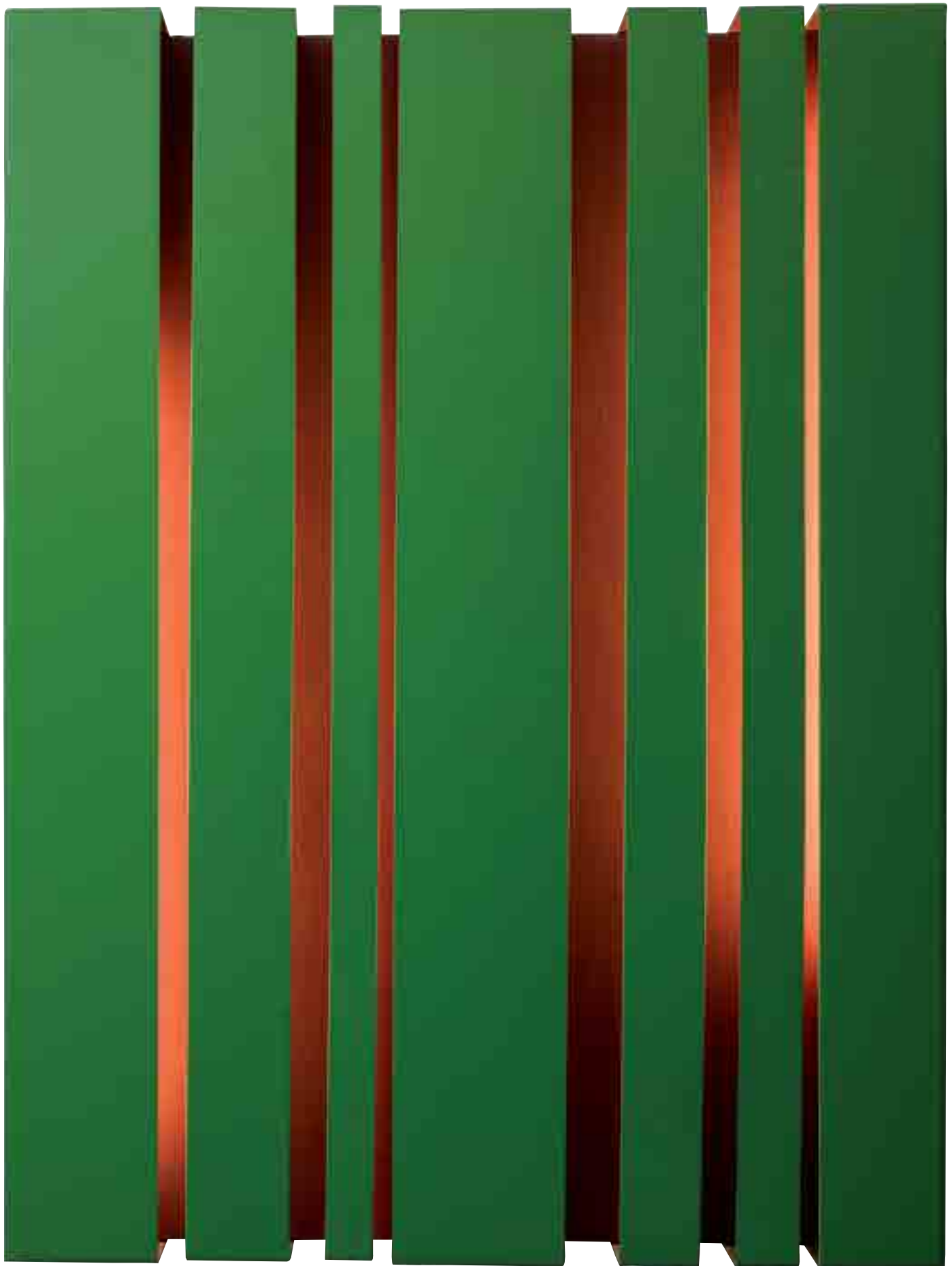
If, on one hand, the digestive process involves considerable danger, given that the (cultural) contamination can cause the elimination of the body by contagion, on the other hand, swallowing the exteriority is a manifestation of such powerful absorption that it can appear significantly emancipating and lead to a stage of unprecedented artistic freedom. *O Canibal* is, therefore, a work of art that offers us a vision of anthropophagic voracity by indicating its possibility of swallowing the surroundings. Created while Ana Norogrande lived in Santa Maria da Boca do Monte,<sup>11</sup> it equally invokes the geopolitics of a place where the artist built a major part of her career, linking the work to a metaphorical reference that indicates that the *interior*, subjugated by the metropolis, also devours it at a given moment and, sooner or later, manifests its cultural intensity in a revolt, be it by swallowing or regurgitating, but in both cases, producing considerable force of originality.

---

11. The city of Santa Maria, located in the interior of the state of Rio Grande do Sul, 286 km from the capital Porto Alegre, became known as "Santa Maria da Boca do Monte" due to its proximity with a mountain. This expression also comes from the first settlement that later gave name to the city.







# INTERIORES: EM DIREÇÃO A UMA CRÍTICA DA DIMENSÃO DECORATIVA NA ARTE

A arte estabeleceu diversas vezes cruzamentos com a decoração, devido à sua conexão com o espaço e à disposição de considerar o componente estético das relações entre coisas, objetos e indivíduos. Ao fazê-lo, essa disposição com frequência se traduz em uma forma harmônica que define o *status* do objeto artístico em sua relação com a experiência produtiva do *décor*. Essa característica é específica do universo da decoração de interiores e também do ornamento, atribuindo à arte uma interferência em campos que se aproximam ou se assemelham em registro, mas que diferem em sua especificidade. O procedimento decorativo pressupõe o embelezamento das *superfícies* e, em última instância, do espaço. No caso do primeiro, o arranjo do espaço como confluência de elementos de estatura organizacional é capaz de elevar o ambiente a um campo de organização formal cuja disposição torne-se surpreendentemente relevante para a “beleza” do ambiente. No caso das superfícies, a estrutura interna de sua constituição reflete a disposição constitutiva da experiência decorativa, como modo complementar de sua vocação organizacional que se limita a estruturar a disposição de seu sentido decorativo.

Uma vez disposta no espaço, uma obra “decora”, “ornamenta” e reorganiza o ambiente, estabelecendo com ele uma relação que podemos chamar de cumplicidade associativa e articulando uma clara disposição de sintonia com o espaço circundante. Mesmo quando ative o espaço criticamente, a disposição de sintonia está posta no cerne de tal relação. Nesse processo, a obra determina um território de disposição discursiva em relação ao espaço que salienta determinadas características formais, ocasionando uma indistinguível interferência no campo da retórica da espacialidade. É claro que essa mesma crítica da espacialidade substituiu tal concepção por conceitos diversos, como os conhecidos modos de “ativar o espaço”, “promover o significado”, “transformar o lugar”, “tornar o espaço específico”, e assim sucessivamente. Ao longo desses desdobramentos teóricos, a manifestação de uma articulação decorativa tomou corpo em maior ou menor escala, dependendo da relação constitutiva que a obra conseguiu estabelecer com o espaço, considerando os fatores mais enigmáticos que sejam passíveis de decifrar uma obra de arte. A confluência de determinada disposição formal e elementos considerados do universo da decoração assinala certa predisposição da obra em direção a uma consciência da interatividade

Figura 3

ANA NOROGRANDO  
*Paralelas*, 2002  
Chapas de ferro e compensado,  
fios elétricos, lâmpadas e tinta  
acrílica | *Iron and plywood  
plates, electric wires, lamps,  
acrylic paint*  
81 x 61 x 6,5 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



Figura 4

PABLO PICASSO  
*Still Life with Chair-Caning*, 1912  
Óleo sobre tela com moldura de corda  
*Oil on canvas, with rope frame*  
© Musée Picasso, Paris  
Cortesia | Courtesy

Esse caráter composicional pode ser buscado nas origens da colagem, e talvez possamos iniciar com a criação da obra *Natureza Morta com Forro de Cadeira* [Still Life with Chair-Caning], de Pablo Picasso (1912) [Fig. 4]. O impacto desta colagem consistiu em solapar não somente a noção de unidade da obra de arte, mas também o próprio conceito de autenticidade. A investida de Picasso chocou ao alterar a estrutura fundacional da pintura, coincidindo com a rearticulação da dimensão planar do campo pictórico e ocasionando por último uma virada epistemológica das mais radicais ao introduzir consideráveis mudanças no plano pictórico pela inclusão de materiais estrangeiros à sua superfície. A invenção da colagem estabeleceu novas regras de articulação estrutural da vontade construtiva da arte, consolidando o elemento compositivo como seu mais significativo componente e deixando à mostra os aspectos “decorativos”, por assim dizer, que estavam imbuídos no caráter da obra de arte. Há um caráter pacífico e intrínseco ao procedimento da colagem, à medida que a junção de suas partes pressupõe uma convivência harmônica. Mesmo em uma relação de contrastes e em seus rompimentos históricos com a tradição, a colagem pretende ser compositiva.

Um dos mais relevantes aspectos do surgimento da colagem diz respeito à quebra do espaço de representação, graças à inclusão de elementos que desestabilizam o espaço ficcional da pintura, passando a representar sua própria condição material. A prioridade das articulações do espaço pictórico passa a ser então aquela de sua realidade material, ao mesmo tempo em que as articulações do significado não provêm mais da representação da imagem construída, e sim da imagem apropriada e desta com a combinação de fatores que se conjugam em favor de uma experiência do plano pictórico que passa a construir uma lógica da estratégia composicional. Podemos especular se, com o rompimento do espaço ficcional da pintura e a introdução a colagem pelos cubistas, dadaístas e surrealistas, não ingressou na arte um forte componente decorativo que permanece adormecido em suas entranhas e, vez por outra, ressurge na forma de uma manifestação compositiva.

\* \* \*

Em algum ponto de sua constituição, as obras de arte apresentam uma intrínseca vocação decorativa.<sup>1</sup> Elas dependem de paredes, bases, pisos e outros artifícios para que possam ser exibidas. Também podemos dizer que elas “embelezam” o espaço e o ambiente. Se por vezes esse embelezamento caracteriza-se por uma sintonia com o seu potencial simbólico em conexão com os aspectos formais, a relação que estabelecem entre a experiência que temos com as coisas e sua inclinação decorativa demonstra que a arte imprime ao convívio cotidiano relações de considerável dimensão composicional. Portanto, uma crítica à dimensão decorati-

---

1. O assunto foi abordado em diversas exposições, mas uma em especial envolveu artista brasileiros. Trata-se de *Decorative Strategies*, curada por Georgia Lobacheff para o BardCollege, Annandale-on-Hudson, de 5 a 19 de abril de 1998. A exposição incluiu Saint Clair Cemin e Beatriz Milhazes, entre outros.

va da arte requer antes de tudo uma análise das prerrogativas do objeto artístico e de sua dimensão compositiva com o espaço de convivência. Nesse sentido, o contexto é fundamental para que seja possível constituir o *status* criativo da produção artística. Esse contexto implica definir o espaço físico onde a obra pode ser articulada conceitualmente e estabelecer noções de lugar, disposição, orientação, situação e altura da obra em relação ao piso, tomando-as como definições elementares da manifestação concreta da lógica espacial e das necessidades do campo de disposição da arte.<sup>2</sup>

Uma política do arranjo toma forma cada vez que uma obra é disposta para o espectador, consolidando de maneira definitiva o mecanismo da contemplação. Ao passar por essa transformação, a obra de arte coloca-se em uma condição de teatricalidade em relação ao espectador, um fenômeno descrito por Michael Fried em seu texto *Art and Objecthood* (1967), publicado posteriormente em livro com título homônimo.<sup>3</sup> Para Fried, as obras de arte literais (arte minimalista, estruturas primárias e objetos específicos), justamente por sua literalidade, estabelecem um grau de interatividade ao se relacionar com o espectador, demandando certa consciência e fazendo com que ele aja “de acordo”<sup>4</sup> com a obra.

\* \* \*

No que se refere à modificação do contexto do espaço expositivo para abrigar obras e suas transformações, é possível falar de uma “tecnologia museológica”, cuja influência sobre as obras é capaz de transformá-las ao acrescentar novas possibilidades de leitura através de uma nova e mais original disposição espacial. Sobre essa questão, escrevi anteriormente quando abordei em um texto o design museográfico da exposição *O Triunfo do Contemporâneo* [Fig. 5]. O design museográfico dessa exposição partiu do pressuposto de que:

[...] no futuro, grande parte da arte contemporânea deixará de levar em conta o contexto como uma vantagem de uma obra de arte e será prioritariamente compreendida por “objetos nômades” que irão migrar de um espaço ou lugar específico para outro (do chão para cima de um móvel, da parede para o piso, do teto para uma mecanismo de display, e assim por diante), deixando para trás uma série de regras que regulam o mundo do display como o conhecemos hoje. Estes serão objetos híbridos, entidades que, a despeito de ainda ter especificidade cultural (alguns

2. Algumas dessas questões foram exploradas em projetos curatoriais do MARGS em que obras foram colocadas em distâncias inusitadas do solo ou deslocadas das direções paralelas das paredes, migrando, por exemplo, para os cantos. Tratava-se, porém, de deslocamentos extremamente específicos. Posteriormente, houve a banalização de tais procedimentos por algumas exposições institucionais locais que ridicularizaram tais intenções através de uma mímica superficial dessas investidas curatoriais.

3 - Michael Fried, *Art and Objecthood: Essay and Reviews* (The University of Chicago Press, 1998), 148-172. Originalmente publicado em *Artforum* 5 (June 1967), 12-23.

4 - Idem. Michael Fried, *Art and Objecthood*, 155.



Figura 5

Vista da exposição | View of the exhibition  
*O Triunfo do Contemporâneo: 20 Anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul*  
De 7 de março a 22 de abril de 2012 | March 7 to April 22, 2012  
Curadoria | Curated by Gaudêncio Fidelis  
Santander Cultural - Porto Alegre, RS  
Fotografia: Fábio Del Re e Carlos Stein - Viva Foto

não terão), não serão mais conectados a convenções culturais. Parte dessas mudanças são devidas à reavaliação do contexto como um site de convenções, e não somente a demandas estéticas.<sup>5</sup>

Projetos de exposições mais recentes têm buscado explicitar tal “dimensão decorativa”,<sup>6</sup> ou seja, as características composicionais da arte, redimensionando a experiência que temos das obras ao salientar suas características distintivas, demonstrando as peculiaridades que transformam a arte em seu caráter compositivo com o espaço. Tais projetos ainda são raros em um contexto de exposições críticas da dimensão material e simbólica do objeto artístico — uma das mais significativas características que demonstra o potencial discursivo do objeto artístico em adaptar-se a todo e qualquer ambiente no sentido de “decorá-lo”, por mais radical que este seja em termos estéticos e conceituais.

\* \* \*

A obra de Ana Norogrande vem desafiando algumas das prerrogativas daquilo que consideramos decorativo no sentido mais amplo do termo, especialmente o caráter composicional que surge da dimensão ornamental do trabalho. As formas circulares utilizadas pela artista condicionam a forma a uma afetiva condição de combinação com o entorno, mas há também uma intermitente presença de formas que invocam a consciência de uma vontade decorativa intrínseca ao objeto artístico. Parte do sentido composicional advindo dessas obras está relacionado ao conjunto de elementos que podemos caracterizar como sendo da ordem de uma prática da combinação entre cor, forma e superfície. Nesse sentido, a relação original dessas obras como aquilo que se consagrou chamar arte têxtil é uma demonstração de que a experiência estética é determinada em grande parte pelas relações que estabelecemos com o objeto artístico. Se por vezes detectamos uma impressão decorativa em certa obra, podemos concluir que ela é resultado de uma condição inerente à natureza do procedimento adotado pelo artista ou uma característica atribuída, sendo que a segunda necessariamente também é resultado da primeira. Por mais óbvia que possa parecer essa afirmação, ela precisa ser enfatizada continuamente, pois é capaz de revelar a lógica da constituição do objeto estético e seu insistente desvio para determinadas formas.

Na obra de Ana Norogrande, podemos vislumbrar uma considerável influência de elementos composicionais que se mostram muito frequentes em toda a sua produção artística voltada inicialmente para a arte têxtil. Contudo, tal condição não se caracteriza como inerente, mas contingencial, surgindo como resultado de

---

5. Gaudêncio Fidelis, “O Olhar Contemporâneo Como Resultado da Tecnologia Museológica: O Design de Exposições de O Triunfo do Contemporâneo”, in *O Triunfo do Contemporâneo: 20 Anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul*, Santander Cultural, catálogo da exposição, 06 de março a 22 de abril de 2012, 88.

6. Essa dimensão figurativa foi agora transformada em uma estratégia de abordagem das relações espaciais, levando-se em conta a disposição composicional na articulação de um conjunto de obras.

uma filiação estética ao conjunto de elementos subjacentes àquilo que podemos considerar como a dimensão decorativa resultante dos procedimentos em sua tentativa de promover a composição formal do objeto. Em grande parte, o que vemos é na verdade a projeção do sentimentalismo individual refletido nos objetos. Tal percepção é obtida através de uma combinação da vontade perceptiva e a realidade material do objeto, projetada na forma de uma consciência da visão diante da forma artística. Trata-se, portanto, de determinada percepção da obra em relação ao contexto, que pode ser modificada, ainda que a obra em si não mude, apenas nossa contingencial percepção dela.

A diferença entre aquilo que concebemos como decorativo e o que pode ser absorvido como apresentando tais características é praticamente imperceptível à consciência à primeira vista. Podemos assim redimensionar a perspectiva da obra em um patamar de consideração justificável apenas pela inclusão de uma definição clara do que seja o papel do ornamento na história da arte. Seu valor compositivo e sua inserção na produção conceitual atingiram inclusive a colagem, que se caracterizou essencialmente pelo seu caráter composicional, enquanto outras obras foram determinadas por sua capacidade fugidia à composição e ao sentido harmônico. A noção de que obras podem ou não ser consideradas decorativas tende a ocasionar um distúrbio em nossa concepção de que a estética diverge das relações do trabalho que se aproximam da composição, mas ao mesmo tempo salienta a dimensão experimental da criatividade, que se mostra de maneira temporária como um desvio.

Consideradas as características dominantes da obra de Ana Norogrande que determinam a sua dimensão simbólica e excluídas as possibilidades que podem dissimular a experiência de algumas dessas obras como sendo decorativas, podemos concluir, afinal, que grande parte daquilo que esperamos ser indiferente ao conjunto de sua aparência é, na verdade, uma inclinação crítica em direção a determinados clichês da contemporaneidade. A busca excessiva de construir obras que primam por dissimetria e pureza em sua constituição, sem qualquer reminiscência de excesso ou diferenciação na superfície após o estabelecimento do Minimalismo, de certo modo nos impossibilitou de verificar a propriedade qualitativa de obras mais barrocas ou “contaminadas” com um maior grau de constituição retórica.

A possibilidade de reconstruir uma crítica da espacialidade decorativa da arte, nos termos das considerações conceituais da obra de Ana Norogrande, viabiliza a investigação de um conjunto de elementos para reavaliar o trabalho à luz desses “desvios” da forma. Se pouco da dimensão supostamente decorativa podemos articular como sendo da ordem da dispersão inconclusiva da forma, a vontade que determina a experiência artística introduz o que podemos apontar como características que demonstram que o espaço da obra no território da experiência artística é o que nos permite articular uma reflexão mais ampla em torno de sua produção.

É preciso adotar uma perspectiva voltada para a verificação da especificidade artística para que possamos diferenciar aquilo que se configura como um desvio

e a norma produtiva da experiência estética, que por vezes incorre em ratificação dos termos passíveis de ser reavaliados à luz da dimensão decorativa da arte. Nesse caso, a perspectiva de rearticular a lógica que determina a construção da escultura em uma perspectiva considerada relevante é fundamental para que compreendamos o que é indispensável na determinação construtiva desses trabalhos, fazendo com que alguns deles por vezes pareçam inclinados para o decorativo. As obras circulares da série *Peneiras*, que invocam determinados elementos dos trançados e da cestaria, dos padrões regulares dos tecidos, o emprego da cor em combinação com os elementos metálicos, a utilização do dourado e do branco como combinação, são alguns dos elementos que sinalizam para uma vontade constitutiva que se inclina em direção à vocação composicional de caráter decorativo.

Poucos são os artistas que se arriscam nesse território e até mesmo em uma vocação dimensionada para a composição. Obras com tal inclinação disfarçam seus próprios pressupostos, resguardadas que estão do conjunto de prerrogativas que arregimentam as características da arte como um ofício que explicita suas aproximações com o design, as artes aplicadas e outras disciplinas próximas. Parte da obra de Ana Norogrande engajou-se em procedimentos de considerável experimentação em relação a uma construção de caráter formal que lhe conferiu uma aparência que inventa formas simétricas e que lhes adicionou significativo embelezamento plástico.

Das poucas vezes em que a obra configurou-se como estando próxima de uma vocação do disforme e de sua aparência desviante, a aparência que lhe concedeu uma disposição constitutiva de teor claramente compositivo serviu para dissimular um teor maior de engajamento político da obra no território da estética. Esse destino atribuiu à obra um tom de manipulação das categorias do decorativo, subjugando-o a uma dimensão que, se por um lado aparenta ser da jurisdição do embelezamento escultórico, por outro encaminhou a obra a uma distração. Assim, tornou-se difícil que entendêssemos esse procedimento como um dispositivo crítico, mesmo que em um primeiro momento ele pudesse não ter sequer sido construído com a intenção de sê-lo explicitamente.

Entre as inúmeras razões pelas quais uma obra pode caracterizar-se como tendo inclinação decorativa, aquela que mais se configura como determinante é a disposição de referendar a experiência como sendo relevante para o espaço decorativo. Desse modo, ela cria uma competitividade com outros elementos que possam apresentar a mesma inclinação no espaço em que a obra venha eventualmente a ser inserida. Assim, a lógica decorativa manifesta-se de maneira proeminente e produz um conjunto de sentidos capazes de ativar o espaço circundante, ocasionando atritos e inclusive irritação estética.



Nesse universo de incompatibilidades, a diferença entre a especificidade do campo da experiência em que o espectador se vê imerso e aquele da proposição conceitual torna-se perigosamente próxima para que não cause atrito. No caso das obras de Ana Norogrande, o espectador está diante de um perigo que ameaça a inclinação estética de influir em sua experiência e desestabilizar seu senso estético, que tenderia a buscar em uma obra a clareza (embora retórica) do minimalismo ou a definição barroca, em um campo de objetos que não deixassem dúvidas sobre a própria natureza. Contudo, a obra de Ana Norogrande não constitui uma construção de procedimentos de fácil legibilidade, enganando a sensibilidade que se manifesta sob o impulso sentimentalista da estética e exigindo uma demanda contrária à ordem do processo racional da verdade da realidade material do objeto.

# INTERIORS: TOWARD A CRITIQUE OF THE DECORATIVE DIMENSION OF ART

Art has constantly crossed paths with decoration due to its connection with space and a willingness to consider the aesthetic component of the relations among things, objects and individuals. By doing so, this willingness frequently translates into a harmonic form that defines the status of the artistic object in its relation with the productive experience of *decór*. This characteristic is specific of the universe of interior decoration and ornamentation, making art interfere in fields that closely resemble it in record but differ in specificity. The decorative procedure presupposes the embellishment of *surfaces* and, ultimately, of space. In the case of the first, the arrangement of space as the confluence of elements of organizational stature is capable of elevating the environment to a field of formal organization whose disposition become surprisingly relevant for the “beauty” of the ambience. In the case of surfaces, the internal structure of their constitution reflects the constitutive disposition of the decorative experience, as a complementary form of their organizational vocation that is limited to structuring the disposition of their decorative meaning.

Once disposed in space, an artwork “decorates”, “ornaments” and reorganizes the environment, establishing with it a relation we can call associative complicity and articulating a clear disposition of harmony with the surrounding space. Even when it critically activates space, the disposition of harmony is in the core of such relation. In this process, the work determines the territory of discursive disposition in relation to the space that emphasizes certain formal characteristics, causing an indistinguishable interference in the field of rhetoric of spatiality. Of course, this same critique of spatiality replaced such idea for several concepts, such as the known forms of “activating space”, “promoting meaning”, “transforming the place”, “making the space specific”, and so on. Throughout these theoretical ramifications, the manifestation of a decorative articulation took shape to a greater or lesser extent, depending on the constitutive relation that the work was able to establish with space, considering the more enigmatic factors that are capable of deciphering a work of art. The confluence of certain formal dispositions and elements of the universe of decoration points to a certain pre-disposition of the work toward a consciousness of interactivity.

\* \* \*

This compositional charcter can be found in the origins of collage, maybe beginning with Pablo Picasso’s *Still Life with*

*Chair-Caning* (1912) [Fig. 4]. The work had a strong impact because it undermined not only the notion of unity of the work of art, but also the concept of authenticity itself. Picasso’s work shocked by altering the foundational structure of painting, coinciding with the rearticulating of the planar dimension of the pictorial field and ultimately occasioning an extremely radical epistemological turn by introducing considerable changes in the pictorial plane by the inclusion of materials foreign to its surface. The invention of collage established new rules of structural articulation of the constructive will of art, consolidating the compositional element as its most significant component and leaving on display the “decorative” aspects, as it were, that were imbued with the character of works of art. There is a peaceful and intrinsic quality to the procedure of collage, as the junction of parts presupposes a harmonic co-existence. Even in a contrasting relation and with its historical ruptures with tradition, collage intends to be compositional.

One of the most relevant aspects of the emergence of collage concerns the rupture of the space of representation, thanks to the inclusion of elements that destabilize the fictional space of painting, coming to represent their own material condition. The priority of the articulations of painting thus becomes that of its material reality; at the same time the articulations of meaning do not derive anymore from the presentation of the constructed image, but from the appropriated image and of the later with the combination of factors that combine in favor of an experience of the pictorial plane that begins to build a logic of compositional strategy. We can only speculate that, with the rupture of the fictional space of painting and the introduction of collage by the Cubists, Dadaists and Surrealists, a strong decorative component that remains dormant in its insides entered art, and that, now and then, it reemerges in the form of a compositional manifestation.

\* \* \*

At one point of their constitution, works of art present an intrinsic decorative vocation.<sup>1</sup> They depend on walls, bases, floors and other artifices in order to be exhibited. We

---

1. The subject was approached in several exhibitions, but one in special involved Brazilian artists. *Decorative Strategies*, curated by Georgia Lobacheff for Bard College, Annandale-on-Hudson, April 5 to 19, 1998. The exhibition included Saint Clair Cemin and Beatriz Milhazes, among others.

can also affirm that they “embellish” the space and environment with their presence. If this embellishment is occasionally characterized by a harmony with its symbolic potential in connection with formal aspects, the relation they establish between the experiences we have with things and their decorative inclination demonstrates that art prints relations of considerable compositional dimension to everyday life. Therefore, a critique of the decorative dimension of art requires, above all, an analysis of the prerogatives of the artistic object and its compositional dimension with its space of coexistence. Accordingly, context is essential to make it possible to constitute the creative status of the artistic production. This context implies in defining the physical place where the work can be conceptually articulated and establishing notions of location, disposition, orientation, situation and height of the work in relation to the floor, taking them as elementary definitions of the concrete manifestation of the spatial logic and the needs of the field of disposition of art.<sup>2</sup>

An arrangement policy takes shape each time a work is disposed for the spectator, definitely consolidating the mechanism of contemplation. By going through these changes, the work of art puts itself in a condition of theatricality in relation to the spectator, a phenomenon described by Michael Fried in his text *Art and Objecthood* (1967), later published in a homonymous book.<sup>3</sup> For Fried, the literal works of art (minimalist art, primary structures and specific objects), exactly due to their literality, establish a degree of interactivity when relating to the spectator, demanding certain consciousness and making him/her “accordingly”<sup>4</sup> with the work.

\* \* \*

In what regards the change of context of the exhibition space in order to harbor works and their transformations, it is possible to speak of a “museological technology”, whose influence on the works is capable of transforming them by adding new possibilities of reading through a new and more original spatial disposition. I had previously written about this when I approached in words the exhibition design of the exhibition *O Triunfo do Contemporâneo* [Fig. 5]. The exhibition design of this exhibition assumed that:

---

2. Some of these issues were explored in curatorial projects at MARGS in which works were placed in unusual distances from the ground or dislocated from the parallel directions of walls, migrating, for example, to the corners. These were extremely specific dislocations. These procedures were later trivialized by some local institutional exhibitions that ridiculed such intentions through a superficial mimic of these curatorial attempts.

3. Michael Fried, *Art and Objecthood: Essay and Reviews* (The University of Chicago Press, 1998), 148-172. Originally published in *Artforum* 5 (June 1967), 12-23.

4. Idem. Michael Fried, *Art and Objecthood*, 155.

[...] in the future, a large part of contemporary art will cease to take into account the context as an advantage of a work of art and will primarily be understood as “nomad objects” that will migrate from one specific space or place to another (from the ground to the top of a furniture, from the wall to the floor, from the ceiling to a display mechanism, and so on), leaving behind a series of norms that regulates the display world as we know it today. These objects will be hybrid entities that, in spite of still possessing a cultural specificity (some will not), will not be connected to cultural conventions anymore. Part of these changes is due to the reassessment of the context as a site of conventions, and not only to aesthetic demands.<sup>5</sup>

More recent exhibition projects have sought to explicit this “decorative dimension”<sup>6</sup>, or in other words, the compositional characteristics of art, redimensioning the experience we have of the works by emphasizing their distinctive characteristics, demonstrating the peculiarities that transform art in its compositional dimension with space. Such projects are still rare in a context of critical exhibitions of the material and symbolic dimension of the artistic object – one of the most significant characteristics that demonstrates the discursive potential of the artistic object in adapting to each and every environment in the sense of “decorating it”, as radical as it is in aesthetical and conceptual terms.

\* \* \*

Ana NoroGrando’s work has been challenging some of the prerogatives of what we consider *decorative* in the broad sense of the term, especially the compositional character that arises from the work’s ornamental dimension. The circular shapes used by the artist condition the form to an affective state of combination with its surroundings, but there is also an intermittent presence of forms that invoke the consciousness of an intrinsic decorative will to the artistic object. Part of the compositional meaning coming from these works is related to the set of elements that we can characterize as being of the order of a practice of combining color,

---

5. Gaudêncio Fidelis, “O Olhar Contemporâneo Como Resultado da Tecnologia Museológica: O Design de Exposições de O Triunfo do Contemporâneo”, in *O Triunfo do Contemporâneo: 20 Anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul*, Santander Cultural, exhibition catalog, March 06 to April 22, 2012, 88.

6. This figurative dimension was now transformed in a strategy to approach spatial relations, taking into account the compositional disposition in the articulation of a series of works.

shape and surface. Thus, the original relation of these works with what was established as textile art is a demonstration that the aesthetic experience is largely determined by the relations we establish with the artistic object. If we sometimes detect a decorative impression in certain work, we can conclude that it is the result of a condition inherent to the nature of the procedure adopted by the artist or an attributed characteristic, whereas the second is also necessarily a result of the first. However obvious this assertion may seem, it needs to be continuously emphasized, for it is capable of revealing the logic of constitution of the aesthetic object and its insistent deviation to certain forms.

We can glimpse in Ana Norogrando's work a considerable influence of compositional elements that appear frequently in all the artistic production initially directed toward textile art. However, such condition is not characterized as inherent, but as a contingency, emerging as the result of an aesthetic affiliation to the set of elements subjacent to what we can consider as the decorative dimension resulting from the procedures in its attempt to promote the object's formal composition. To a large extent, what we see in fact is the projection of the individual sentimentalism reflected in the objects. Such perception is obtained through a combination of perceptive will and the material reality of the object, projected in the form of a vision's consciousness facing the artistic form. It therefore concerns a certain perception of the work in relation to the context, which can be changed, even though the work itself does not change, but only our contingent perception of it.

The difference between what we conceive as decorative and what can be absorbed as presenting such characteristics is practically imperceptible to the consciousness at first sight. We can therefore redimension the work's perspective to a justifiable level of consideration only by the inclusion of a clear definition of the role of the ornament in the history of art. Its compositional value and insertion in the conceptual production have even reached collage, which was essentially characterized by its compositional character, while other works were determined by an ability that eludes the composition and a sense of harmony. The idea that the works can or cannot be considered decorative tends to cause a disturbance in our conception that aesthetics diverges from the work's relations that get close to the composition, but at the same time emphasizes the experimental dimension of creativity, that appears temporarily as a deviation.

Having considered the dominant characteristics of Ana Norogrando's body of work that determine its symbolic

dimension and having excluded the possibilities that might dissimulate the experience of some of these works as being decorative, we can conclude, after all, that a large part of what we expect to be indifferent to the whole of its appearance is, in fact, a critical inclination towards certain contemporary *clichés*. An excessive pursuit to build works that strive for their dissymmetry and purity of constitution, without any reminiscence of excess or differentiation in the surface after the establishment of Minimalism, in a certain way enabled us to verify the qualitative property of more baroque or "contaminated" works with a higher degree of rhetorical constitution.

The possibility of rebuilding a critique of the decorative spatiality of art, in the conceptual terms of Ana Norogrando's work, allows an investigation of a series of elements to reassess the work in light of these "deviations" of form. If we can articulate a little of the supposedly decorative dimension as being of the order of inconclusive dispersion of the form, the desire that determines the artistic experience introduces what we can point to as characteristics that demonstrate that the space of the work in the territory of artistic experience is what allows us to articulate a broader reflection concerning her production.

It is necessary to adopt a perspective directed toward the verification of artistic specificity so that we can differentiate what is configured as a deviation and the productive norm of aesthetic experience, which sometimes incurs in a ratification of terms which may be reevaluated in light of the decorative dimension of art. In this case, the perspective of rearticulating the logic that determines the construction of the sculpture in a relevantly considered perspective is essential so that we can comprehend what is indispensable in the constructive determination of these works, causing some of them to sometimes seem inclined toward a decorative nature. The circular works of the *Peneiras* series, which invoke certain elements of embroidery and basketry, of the regular pattern of fabrics, the use of color in combination with metallic elements, the use of gold and white as a combination, are some of the elements that signal to a constitutive desired inclining towards the compositional vocation of decorative nature.

Few are the artists that venture into this territory and even into a vocation dimensioned for composition. Works with such inclination disguise their own presuppositions, safeguarded as they are from the set of prerogatives that organize the characteristics of art as a craft that spells out its approximations with design, applied arts and other similar disciplines. Part of Ana Norogrando's work has been committed to procedures of considerable testing in regards to

a formal experimentation that conferred it an appearance that invents symmetric forms and that adds to it a significant plastic embellishment.

Of the few times the work was configured as being close to its vocation of shapelessness and its deviant appearance, the appearance that gave it a constitutive disposition of clearly compositional content served to assimilate a higher degree of political commitment of the work in the territory of aesthetics. This fate attributed to the work a tone of manipulation of the decorative categories, subjugating it to a dimension that, if on one hand seems to belong to the jurisdiction of sculptural embellishment, on the other has led the work toward a distraction. Thus, it becomes difficult for us to understand this procedure as a critical device, even if at first it could have not even been built with the explicit intention of being so.

Among the many reasons why a work can be characterized as having a decorative inclination, the one configured as determinant is the disposition to ratify the experience as relevant for the decorative space. It thereby creates competitiveness with other elements that might present the same inclination in the space where the work will be eventually inserted. Therefore, the decorative logic is manifested prominently and produces a series of meanings capable of activating the surrounding space, causing attritions and even aesthetic irritation.

In this universe of incompatibilities, the difference between the specificity of the field of experience, in which the spectator is immersed, and the conceptual proposition becomes dangerously close so that there is no attrition. In the case of Ana Norograndó's works, the spectator faces a danger that threatens the aesthetic inclination of influencing its experience and destabilizing its aesthetic sense, which would lead to seek in the work the clarity (although rhetoric) of minimalism or a baroque definition in a field of objects that left no doubt about its own nature. However, Ana Norograndó's work is not a construction of easy-to-read procedures, deceiving the sensitivity that is manifested under the sentimentalist impulse of aesthetics and requiring a demand contrary to the order of the rational process of the object's material reality.



# SENSIBILIDADE À MARGEM: A RECEPÇÃO E A LEGIBILIDADE DA OBRA DE ANA NOROGRANDO

Durante muito tempo, a obra de Ana NoroGrando foi criticamente considerada dentro dos parâmetros restritos da “tapeçaria” ou “arte têxtil”. Restritos porque circunscritos às prerrogativas da linguagem que determinam a experiência de transformar as obras em limitadoras de requisitos que foram demarcados por aquela modalidade artística: tecer, invocar tramas, fiar, desfiar, construir planos, utilizar fibras, introduzir maleabilidade ao “tecido” construtivo do trabalho, e assim por diante. Contudo, enquadrar a obra da artista de meados dos anos de 1980 para cá nos parâmetros limitados da tapeçaria, ou mesmo em um parentesco construtivo com ela, seria adotar uma visão reducionista de sua obra e desconsiderar sua contribuição maior para a produção contemporânea. O contemporâneo, aliás, seria talvez a única categoria de definição passível de ser adotada para tomar como referência o trabalho da artista, já que ele, ao deixar o terreno da tapeçaria e passar pelo que se consagrou chamar de “arte têxtil”, chegou a um momento cujas categorias restritas parecem não se aplicar mais.

No início das décadas de 1960 até meados de 1970, surgiu um movimento de arte têxtil na Europa que buscava afastar o processo têxtil dos fins da indústria e trazê-los para o campo da arte. Se esse movimento chegaria no Brasil um pouco mais tarde, em um primeiro momento a arte aplicada ainda seria o forte; em seguida, formas autônomas adquiriram espaço e atingiram um patamar de formalização de grande relevância para a produção artística brasileira. Um considerável número de artistas produziu grandes obras em arte têxtil, como Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Concessa Colaço, Ivandira Doto, Erika Turk, Liciê Hunsche, Heloisa Crocco, Yedo Titze, Marlene Trindade, Norberto Nicola, Salomé, Sonia Malta e Zoravia Betiol, entre tantos outros.

Em determinado momento, Ferreira Gullar definiu a arte têxtil como sendo a do surgimento de um “corpo” destituído de um grau de representação que a pintura possuía.<sup>1</sup> Ele situa o “renascimento” da arte têxtil em 1962, com a *Bienal de Tapeçaria de Lausanne*. Tratava-se, nesse caso, de um renascimento para o mundo contemporâneo. Naquele período, o estabelecimento das categorias artísticas ainda era fundamental para definir as características da linguagem e tornar visível um campo de existência semântica da obra. Posteriormente, tais categorias tornaram-se não só restritivas,

---

1. Ferreira Gullar, “Redescoberta de uma Linguagem”, in *Arte Têxtil no Brasil*, Rita Cáurio (Rio de Janeiro: Gráfica Editora Primor, 1985), 7.



Figura 6

ANA NOROGRANDO

*Silhueta*, 1983

Tecidos, linha e cola | *Fabric, thread and glue*

110 x 68 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*

mas consideravelmente obsoletas, e artistas foram abandonando cada vez mais suas prerrogativas. Logicamente, porém, aqui se trata de uma abordagem contemporânea do que se consagrou chamar de “tapeçaria” e que demonstra seus primeiros sinais de aparecimento já na Grécia antiga no século III a.C.

Os aspectos narrativos da tapeçaria são extremamente significativos, sendo que um dos mais emblemáticos exemplares dessa narratividade pode ser visto na *Tapisserie de Bayeux* (c.1070), uma tira alongada de cerca de 70 metros de comprimento ricamente bordada. Embora a obra seja chamada de tapeçaria, ela é considerada pelos especialistas de fato como sendo um bordado. Representando 50 cenas que narram os eventos que levaram à conquista da Inglaterra pela Normandia, culminando com a batalha de Hastings, a tapeçaria de Bayeux guarda uma enorme força estética por sua estreita relação com a tecelagem e tradição de construir objetos com fios. Seu conteúdo histórico é imenso, elevando-a a um patamar de grande relevância entre os exemplares mais significativos desse tipo de obra dentro da história da arte.

No entanto, muito pouco do que conhecemos como tapeçaria poderia ser atribuído ao que passamos a vislumbrar como arte têxtil na década de 1960. Na verdade, olhando em retrospecto e considerando a necessidade de grande expansão das linguagens artísticas naquela década, a adoção de uma nomenclatura como a arte têxtil serviu para situar conceitualmente esses objetos artísticos, embora tenha conduzido seu potencial artístico a uma nomenclatura reducionista da linguagem. É fácil concluir que, na falta de tais elementos capazes de dar sentido a uma modalidade artística, esses objetos seriam enquadrados em outros parâmetros de julgamento que talvez lhes conferissem maior amplitude de verificação conceitual, situando-os simplesmente na condição de “objetos de arte”, como ocorre hoje com grande parte da produção atual.

É preciso considerar, porém, que grande parte da produção de Ana NoroGrando remonta à tradição artística da arte têxtil e que o trabalho da artista apropriou-se de seus procedimentos e até mesmo de precursores remanescentes da tapeçaria mais tradicional. Um exemplo claro é a obra *Silhueta* (1983), que consiste em uma figura delineada sobre um quadriculado de tecidos industriais de diversas cores [Fig. 6]. A obra obedece inclusive a uma disposição formal de um “quadro” para ser pendurado na parede. O suporte na forma de *banner* atribui-lhe ainda uma compleição mais tradicional e consistente com o que se convencionou chamar de estandarte, embora a obra não tenha atingido uma escala para tanto e tenha permanecido com seu caráter mais intimista.

O fato de essa figura estar confinada em uma forma oval quase circular guarda uma considerável relação com seus trabalhos posteriores, que adotaram o círculo como forma predominante, atravessando toda a sua produção. Posteriormente, a artista trabalhou com *batik*, técnica com a qual produziu extensivamente. Além da maleabilidade de trabalhar com tecido, a introdução da cor e padrões “decorativos” mergulhará a sua obra em um universo consideravelmente mais próximo da artesanaria. O batik consiste em uma técnica de tingimento de tecidos pelo uso de cera e parafina, passando por vários banhos de tingimento. É desse processo que deriva seu padrão de



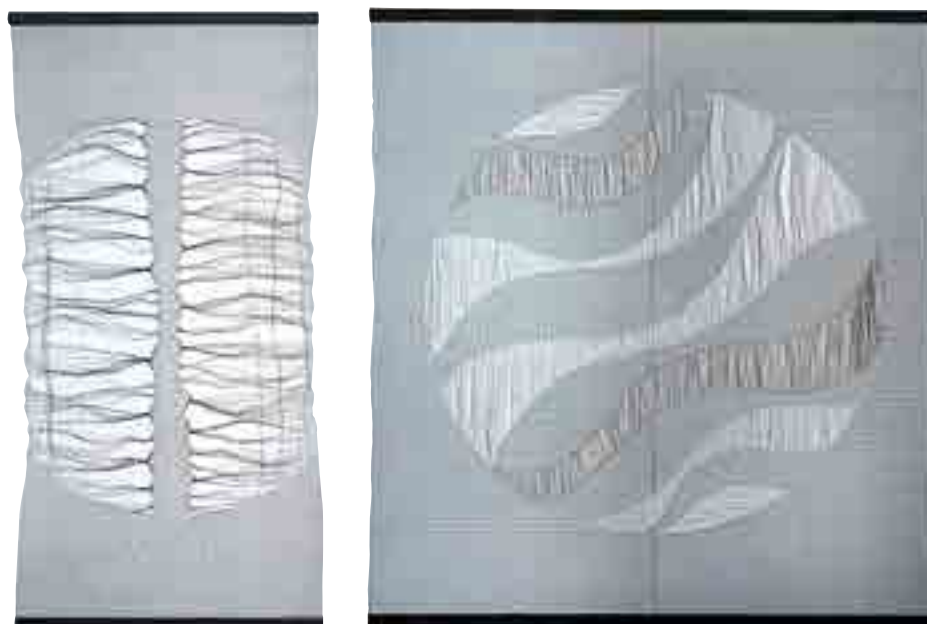


Figura 7

ANA NOROGRANDO

*Tramas e Tensões III*, 1986

Tela metálica galvanizada e barra de ferro | Galvanized metal screen and iron bar

120 x 60 cm

Coleção da artista | Artist's collection

Figura 8

ANA NOROGRANDO

*Tramas e Tensões V*, 1986

Tela metálica galvanizada, barra de ferro e fios de cobre | Galvanized metal screen, iron bar and copper wires

132 x 120 cm

Coleção da artista | Artist's collection

ranhuras ou craquelê. Um padrão similar de desenhos ressurgirá posteriormente em suas peças de bainhas abertas em tela de metal a partir de 1985, como é possível ver claramente, por exemplo, em obras como *Tramas e Tensões III* (1986), realizadas em metal, e *Tramas e Tensões V* (1986) [Fig. 7 e 8].

Em um momento posterior, Ana Norogrande realiza uma transição definitiva para a escultura, guardando muito dos procedimentos conhecidos como sendo da tapeçaria e da arte têxtil e adicionando outros que viriam a produzir um vocabulário singular em sua produção. Nessas novas obras, vislumbramos o desenvolvimento de uma excepcional dimensão técnica que lhe confere um lugar de distinção no universo da escultura local. Por outro lado, pode-se ver a demonstração de uma força física na execução dessas obras, expressa em um significativo trabalho de abrir essas telas de metal, um material visualmente delicado, porém áspero e agressivo como esses fios de metal. Tudo isso para que possamos vê-los transformados em delicadas superfícies translúcidas.

Não obstante, a ocupação do espaço por essas obras, às vezes arredondadas, às vezes pontiagudas e com arestas e ângulos retos, provoca certo desconforto, pois suas arestas, embora em maior sintonia com os ângulos retos das paredes, forçam o olhar em determinadas direções que caminham mais em diagonais, contrastando com verticais e paralelas. Por outro lado, suas formas circulares introduzem linhas cujas direções são por demais irregulares, apresentando uma considerável variação das direções que poderíamos considerar aparentemente harmônicas. Apesar dessas formas pontiagudas e arestas ásperas, seria incorrer em um lugar comum falar aqui em agressividade, já que não é disso que se trata, mas sim de uma confluência de intrincados recortes que elevam a escultura a um patamar de complexas proposições formais. A obra da artista passa a ser identificada como uma confluência de elementos que a distinguem de todos os diferenciais que a sujeitam a transformar-se em um lugar comum, embora trabalhem e existam justamente nos seus limites.

É preciso entender a arte têxtil como categoria artística na atualidade não só por meio de suas relações de materiais e procedimentos, mas também como um conjunto de características que determinam as referências artísticas que fundamentam o trabalho. As características do meio, as determinações do trabalho e a dimensão da materialidade começam a tomar dimensões mais significativas — e a produção de Ana Norogrande direciona-se para o universo da produção simbólica do material, adotando o vento, os elementos religiosos e a terra como centro gravitacional, constituindo um novo conjunto de fatores que passaram a influenciar a obra e a redefinir um patamar operacional diferenciado que lhe atribui características específicas, confinando essas obras em uma plataforma de atuação conceitual de dimensões específicas que redefinem o lugar da obra em um *status* que considera um campo definido de opções de desenvolvimento.

Nesse caso, o que a produção acaba assinalando é confluência de um considerável avanço em direção ao campo de atuação da obra que lhe confere uma noção de movimento, de fenomenologia do tempo e de radiografia do espaço geográfico. Do pouco que podemos observar da diferença de atuação dessa obra e de outras produções de artistas da mesma geração que Ana, sua insistência em um repertório de assuntos voltados a uma insistência de arregimentar possibilidades de trabalhar a partir de um vocabulário originário da tapeçaria que providencia uma dimensão do trabalho dedicada a uma perspectiva de trabalhar arduamente, sem que necessariamente tenhamos ao final desse processo uma aparência voluptuosa ou sedutora da forma. Se, por um lado, determinadas obras mostram-se deslumbrantes, o mesmo processo de “dificuldade” empreendido pelos procedimentos revelam-se no final em seu resultado. De um caminho árduo se origina um trabalho restritivo e contido visualmente, com uma paleta de cores também reduzida e voltada mais para a materialidade demonstrativa do que para um conjunto de coisas que venha a ser determinado pela sedução da matéria.

Essas obras de Ana Norogrande produziram um desdobramento significativo da experiência de tecer, soldar e montar, sem necessariamente incorrer em uma noção por demais “escultórica” que lhes conferisse o *status* das obras canônicas que experienciassem o conjunto de divergências que possibilitasse chegar a bom termo com a dimensão ocasional do espaço construtivo de diferenciação entre o sentido de projeto e aquela dimensão da execução. Poucos são os conjuntos de obras que podemos caracterizar como tendo definido um espaço claro de atuação e cujas referências estejam consideravelmente assentadas sobre uma tradição artística que lhes confira uma contextualização adequada, sem necessariamente ascender a um campo de obras-primas. Nesse caso, podemos considerar que a dimensão formal do trabalho é capaz de situá-lo em determinado espaço de experiência que lhe dimensione novamente como obedecendo aos parâmetros de julgamento capazes de conferir à obra uma estatura mais ampla e menos circunscrita a um universo que venha a confiná-la em possibilidades de interpretação restritiva, como aquela conhecida como arte têxtil.

A necessidade de tecer, costurar, desfiar e fazer bainhas parece mostrar-se na produção de Ana Norogrande não como um predicativo de natureza preciosista, mas justamente como resultado de intenções de manter o fazer artístico segundo uma lógica de regramento conceitual que lhe confira organização e disciplina. Uma vez atingido esse objetivo, a experiência de realizar tal conjunto de obras torna-se um projeto de vida que transforma a arte em mais do que aquilo que ela pode caracterizar, situando-se mais em um campo de ação discursiva do que de proposições formalistas propriamente ditas.

A obra da artista vem, ao longo dos anos, redimensionando paulatinamente a consciência de que todas as características do processo artístico são redutivas ao espaço de atuação do gesto como uma mobilização do indivíduo “artista” e de que o resultado de sua atuação reposiciona a obra em um campo social significativo, independentemente do resultado formal desse procedimento. De fato, o que o trabalho parece querer assinalar, mais do que a vontade de produzir objetos estéticos, é uma trajetória simbólica formada por um conjunto de ações relevantes que lhe atribuem uma dimensão política, embora eles não estejam, literalmente falando, engajados em uma militância ou predisposição para adotar esta ou aquela posição estética na arena pública, como, por exemplo, tomando tópicos de abordagem como plataformas de desenvolvimento.

Sendo assim, como estabelecer com maior clareza os níveis de legibilidade e recepção da obra diante de um difuso campo que localiza essa produção como tendo considerável relação com a dimensão experimental da lógica produtiva da escultura contemporânea, principalmente aquela localizada no Rio Grande do Sul? Se é possível redefinir a importância de determinada produção do trabalho da arte como aquele que se caracteriza pelo redimensionamento da experiência em um campo de legibilidade, não importa em que nível aconteça, a localização da obra pode ser repensada em termos de um diferencial que lhe caracteriza como sendo de uma escala dispersiva, em vez de restritiva. Podemos afirmar que a orientação do trabalho está mais inclinada a uma intervenção do sentido no espaço público da arte do que aquele da busca pelo *status* de objetos de relevância celebratória. Refiro-me aqui a uma disposição de existir em determinado contexto como “objetos ativos”, localizados menos no âmbito do fenômeno da experimentação e mais nos limites da certeza objetiva da forma.

O que podemos caracterizar como sendo próprio do projeto artístico de Ana Norogrande é o chamado “recolhimento”, em que as formas, uma vez produzidas, esperam ser reconhecidas como significativas — mais do que impõe uma visão decisiva da arte. Não se trata evidentemente de supor que suas características não sejam definidas, mas de caracterizar a dimensão estética dessas obras como quase intimistas, embora elas ainda apresentem uma significativa imposição formal. Disso podemos depreender, em relação ao redimensionamento estético dessas obras, que elas se mostram menos propositivas e mais confinadas à própria sorte, proporcionando ao campo da arte uma significativa intervenção pela via da presentificação de sua disposição artística e mais

em sintonia com os pressupostos que a caracterizam como atuando em uma operação regular da consciência de si mesmas mais do que aquela de seus pares. Refiro-me ao fato de que a obra de Norogrande é menos arte sobre arte e mais sobre outras coisas, relegando a segundo plano seu diálogo com as formas da história da arte e priorizando a apresentação dos objetos diante do mundo sem necessariamente relacioná-los aos seus antecedentes estéticos.

Disso resulta a dificuldade de recepção dessas obras, tendo em vista a necessidade quase compulsiva da crítica e da história da arte de relacionar formas atuais com formas históricas como modo de estabelecer uma relação genealógica a partir da qual possa surgir o significado e o relacionamento entre proposições estéticas, movimentos e estilos. Historicamente, a legibilidade e a recepção têm sido construídas com base em um conjunto de elementos relacionados entre tradições históricas similares, ou ocasionalmente por contraste, sem as quais as obras se encontrariam em um vácuo histórico, produzindo um abismo relacional que desencadeia diferentes sintomas. A dimensão que podemos atribuir a uma considerável falta de relacionamento com a história varia em intensidade de uma produção para outra, assim como sua capacidade de articulação com o próprio repertório. De modo geral, contudo, tal dificuldade advém do fato de que a história da arte é também uma história de formas que se sucedem e se relacionam através do tempo.

É preciso considerar a produção de Ana Norogrande, principalmente aquela da década de 1980 para cá, como estando situada em parâmetros compreendidos como apresentando uma considerável inclinação em direção a formas desviantes, não reguladas pelos princípios de canonicidade, e dispostas a um envolvimento com o cotidiano do universo rotineiro das coisas. Formas que lembram peneiras, ostensórios e peças de arado são algumas das investidas que a artista realiza no universo dos objetos e das formas reconhecíveis. Se, por vezes, ela retira dessas formas um repertório de questões que se mostram surpreendentemente universais e em sintonia com a história da arte, é mais em virtude de sua relação com o imaginário proveniente de sua formação discursiva e menos em virtude de uma coincidência formal. A surpresa reside na consciência de que um conjunto de questões de teor político, como o feminismo, a vontade antropofágica e a noção de território, que tornam-se visíveis e presentificadas na realidade material desses objetos, mostrando apenas nossa cegueira, a qual não nos permitiu antes vislumbrá-las com clareza diante da opacidade do mundo.

# SENSIBILITY AT THE MARGINS: THE RECEPTION AND LEGIBILITY OF ANA NOROGRANDO'S WORK

For a long time, Ana NoroGrando's work was critically considered within the parameters of "tapestry" or "textile art". Restricted because they were circumscribed to the prerogatives of language that determine the experience of transforming the works according to the limited requirements demarcated by that specific art form: to weave, invoke threads, spin, shred, build planes, use fibers, introduce malleability to the constructive "fabric" of work, and so on. However, to frame the artist's work from the mid-80s on into the limited parameters of tapestry, or even in a constructive kinship with it, would be to adopt a reductionist view of her work and disregard her biggest contribution to contemporary production. The *contemporary*, by the way, might be the only category which can be adopted as a reference for the artist's work, given that the work, by leaving the terrain of tapestry and passing by what was established as "textile art", has reached a moment in which restricted categories do not seem to apply anymore.

In the beginning of the 1960s through the mid 1970s, a textile art movement arose in Europe seeking to distance the textile process from industrial purposes and bring it to the field of art. If this movement would arrive in Brazil a little later and, at first, applied art would still be stronger; but soon autonomous forms would gain space and reach a level of formalization of great relevance for Brazilian art production. A considerable amount of artists have produced major works in textile art, including Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Concessa Colaço, Ivandira Doto, Erika Turk, Liciê Hunsche, Heloisa Crocco, Yedo Titze, Marlene Trindade, Norberto Nicola, Salomé, Sonia Malta and Zoravia Betiol, among many others.

In a certain moment, Ferreira Gullar defined textile art as the emergence of a "body" destitute of the degree of representation that painting had attained.<sup>1</sup> He situates the "renaissance" of textile art in 1962, with the *Lausanne Tapestry Biennial*. In this case, it was a renaissance for the contemporary world. At the time, the establishment of art categories was still essential to define the characteristics of language and to make visible a field of semantic existence of the work. Later, such categories became not only restrictive, but considerably obsolete, and artists increasingly abandoned their prerogatives. But, of course, here we are talking about a contemporary approach for what was es-

tablished as "tapestry", which had demonstrated its first signs in ancient Greece during the III century BC.

The narrative aspects of tapestry are extremely meaningful, and one of the most emblematic examples of this narrativity can be seen in the *Tapisserie de Bayeux* (c. 1070), an elongated strip of about 70 meters of richly embroidered length. Although this work is called a work of tapestry, it is in fact considered by experts as embroidery. Representing 50 scenes that narrate the events that led to the Norman conquest of England, culminating with the battle of Hastings, the Bayeux tapestry has enormous aesthetic strength due to the close relation between weaving and the tradition of building objects with threads. Its historical content is huge, elevating it to a level of great relevance among other more significant examples of this type of work in the history of art.

However, very little of what we know as tapestry can be attributed to what we viewed as textile art in the 1960s. In fact, looking back and considering that decade's great expansion of artistic languages, the adoption of a nomenclature such as textile art served to conceptually situate these artistic objects, although it led its artistic potential to a reductionist nomenclature. It is easy to conclude that, in the absence of such elements capable of giving meaning to an art form, these objects would be framed into other parameters of judgment that might give them greater amplitude of conceptual verification, by simply situating them in the condition of "art objects", as occurs today with much of the current production.

One must consider, however, that a major part of Ana NoroGrando's production refers to the artistic tradition of textile art and that the artist appropriated its procedures and even those of precursors reminiscent from a more traditional form of tapestry. A clear example is the work *Silhueta* (1983), which consists in a figure delineated on a checkered industrial fabric of several colors [Fig. 6]. The work even obeys the formal disposition of a "picture" to be hung on the wall. The banner-shaped support also gives it a more traditional look consistent with the so-called banner, although the work had not reached a scale for such and remained with its more intimist character.

---

1. Ferreira Gullar, "Redescoberta de uma Linguagem", in *Arte Têxtil no Brasil*, Rita Cássio (Rio de Janeiro: Gráfica Editora Primor, 1985), 7.

The fact that this figure is confined to an oval, almost circular shape holds a considerable relation with her later works, which adopted the circle as predominant shape, permeating her entire production. The artist later worked with *batik*, a technique she produced extensively. Besides the malleability of working with fabric, the introduction of color and “decorative” patterns plunged her work into a universe considerably closer to craftsmanship. *Batik* consists in a fabric coloring technique that uses wax and paraffin, passing through several dyebaths. From this process derives her pattern of scratches and crackles. A similar pattern of drawings will later reemerge in her open sheath pieces on metal screen after 1985, as can be seen, clearly for example, in works such as *Tramas e Tensões III* (1986), woven in metal, and *Tramas e Tensões V* (1986) [Fig. 7 and 8].

Later on, Ana Norogrande makes a definitive transition to sculpting, keeping much of the procedures considered as tapestry and textile art and adding others that would come to produce a singular vocabulary in her production. In these new works, we can glimpse the development of an exceptional technical dimension that gives them a distinctive position in the universe of local sculpting. On the other hand, one can notice the demonstration of physical strength in the execution of these works, expressed in a significant effort expended to open these metal screens, a visibly delicate material, although rough and aggressive like these metal threads. All this work so we can see them transformed into delicate translucent surfaces.

Notwithstanding, the occupation of space by these works, sometimes round, some times pointy and with straight angles and edges, causes certain discomfort, for these edges, although more in tune with the straight angles of the walls, force the view toward certain directions that walk diagonally, contrasting with the verticals and parallels. On the other hand, their circular shapes introduce lines whose directions are far too irregular, presenting a considerable variation of directions that we could apparently consider harmonic. In spite of these pointy shapes and rough edges, it would be commonplace to speak here of aggressiveness, since it is more about a confluence of intricate cuts that elevate the structure to a level of complex formal propositions. The artist’s work is now identified as a confluence of elements that distinguishes it from all the differentials that subject it to become commonplace, although they work and exist precisely in their limits.

\* \* \*

It is necessary to understand textile art as an art form today not only through their relation with materials and procedures, but also as a set of characteristics that determine the artistic referentials that sustain the work. The medium’s char-

acteristics, the work’s determinations and the dimension of materiality begin to reach more significant dimensions – and Ana Norogrande’s production flows toward a universe of symbolic production of the material, adopting wind, religious elements and earth as gravitational center, forming a new set of factors that began influencing the work and redefining a differentiated operational level that attributes it specific characteristics, confining these works in a conceptual platform of specific dimensions that redefine the place of the work in a status that considers a well-marked field of development options.

In this case, what the production ends up signaling is the confluence of a considerable advancement toward the work’s field of performance that confers it a notion of movement, phenomenology of time and radiography of geographic space. Of the little difference we could observe from this work and the productions of other artists from Ana’s generation, is their persistence in a repertoire of subjects directed to an insistence in gathering possibilities to work through an original tapestry vocabulary that provides a dimension of work dedicated to a perspective of hard work, without necessarily emerging from this process a voluptuous or seductive appearance of the form. If, on one hand, certain works seem overwhelming, the same “difficult” process undertaken by the procedures are revealed in the end result. From an arduous path comes a restrictive, visually contained work, with a palette of colors also reduced and directed more toward the demonstrative materiality than to a set of things that may be determined by the seduction of matter.

These works by Ana Norogrande have produced a significant unfolding of the experience of weaving, welding and shaping, without necessarily incurring in an overly “sculptural” notion that could give them the status of canonic works that experienced the set of divergences that would allow them to reach good terms with the occasional dimension of constructive space of differentiation between the meaning of the project and the dimension of execution. Few are the series of works that we could characterize as having a clear space of action and whose references are considerably settled on the artistic tradition that grants them an adequate contextualization, without necessarily ascending to a level of masterpiece. In this case, we can consider that the formal dimension of the work is capable of situating it in certain space of experience that resizes it obeying the parameters of judgment capable of giving the work a wider, less circumscriptive stature to a universe that comes to confine it in restrictive possibilities of interpretation, as what is known as textile art.

The need to weave, sew, hem and fray seem to show up in Ana Norogrande’s production not merely as a fastidious predicative, but exactly as the result of the intentions of keeping the artistic action according to a certain conceptual regimentation that confers it organization and discipline. Once this goal is reached,

the experience of making the series of works becomes a life project that transforms art into more than what it can characterize, something more situated in the field of discursive action than in the formalist propositions themselves.

The artist's work has, throughout the years, gradually redimensioned the idea that all characteristics of the artistic process are reducible to the performance space of the gesture as a mobilization of the individual "artist" and the result of the performance repositions the work in a significant social field, independently of the formal result of this procedure. In fact, what the work seems to want to signal, more than the desire to produce aesthetic elements, is a symbolic trajectory formed by a series of relevant actions that attribute it a political dimension, although they are not, literally speaking, committed to an activism or predisposed to adopt this or that aesthetical position in the public arena, like, for example, taking topics of approach as platforms for development.

Therefore, how to better establish the levels of legibility and reception of the work in face of a diffuse field that locates this production as having a considerable relation with the experimental dimension of the productive logic of contemporary sculpting, mainly the type produced in Rio Grande do Sul? If it is possible to redefine the importance of certain production of the art work as characterized by the redimensioning of experience in a field of legibility, indifferent to which level it occurs, the location of the work can be rethought in terms of a differential that characterizes it as having a dispersive, instead of restrictive scale. We can affirm that the work is more inclined to an intervention of the meaning of the public space of art than to a search for the status of objects with celebratory relevance. Here I am referring to a disposition of existing in certain context as "active objects" located less in the field of the phenomenon of experimentation and more on the limits of the objective certainty of the form.

What we can characterize as pertaining to the artistic project of Ana Norogrande is the so-called "gathering", in which the forms, once produced, hope to be recognized as significant – more than imposing a decisive vision of art. It is evidently not about supposing that its characteristics are not defined, but characterizing the aesthetic dimension of these works as almost intimist, although they present a significant formal imposition. From this we can conclude, regarding the aesthetic redimensioning of these works, that they appear less propositional and more confined to their own luck, providing the field of art a more significant intervention by means of the presentification of their artistic disposition and more in tune with presuppositions that characterize them as acting in a regular operation of consciousness of themselves more than that of their peers. I am referring to the fact that Norogrande's work is less art about art and more

about other things, pushing to the background her dialogue with the forms of art history and prioritizing the presentation of objects before the world without relating them to their aesthetic antecedents.

This results in the difficult reception of these works, considering the almost compulsive need of criticism and art history to relate current forms with historical forms as a way of establishing a genealogical relation from where the meaning and relationship between aesthetic propositions, movements and styles can emerge. Historically, legibility and reception have been built based on a series of related elements of similar historical traditions, or occasionally by contrast, without which the works would be found in a historical vacuum, producing a relational abyss that set off different symptoms. The dimension we can attribute to a considerable lack of relationship with history varies in intensity from one production to the other, as well as its capability of articulation with the repertoire itself. In general, however, such difficulty comes from the fact that the history of art is also a history of forms that succeed and relate throughout time.

It is necessary to consider Ana Norogrande's production, especially from the 1980's on, as situated in parameters comprehended as presenting a considerable inclination towards deviant forms, unregulated by the principles of canonicity, and willing toward the everyday life universe of things. Forms that remind us of sieves, monstrances and plow parts are some of the attempts the artist makes in the universe of recognizable objects and forms. If occasionally she withdraws from these forms a repertoire of questions that appear surprisingly universal and in tune with the history of art, it is more in virtue of her relation with the imaginary originating from her discursive formation and less in virtue of a formal coincidence. The surprise resides in the awareness that a series of political issues, such as feminism, anthropophagical desire and the notion of territory, become visible and made present in the material reality of these objects, only demonstrating our blindness, which has not allowed us to see them with clarity in face of the opaqueness of the world.





# TERRA ESTRANHA: REGIONALISMO E O FUTURO DO ESPAÇO NA ARTE

Muitos artistas utilizaram a terra em suas obras em algum momento da trajetória de sua produção. De pequenas intervenções à grandiosidade das obras de *Land Art* e os *Earthworks*, ou outras investidas não claramente categorizadas como dessa modalidade, como, por exemplo, o *Earth Room* (1977), de Walter De Maria, com a introdução desse elemento da natureza no vocabulário artístico, artistas têm deixado obras que merecem ser revistas criticamente –se não por sua inusitada presença, então pelo conjunto de proposições que compreendem. Não deixa de ser curioso que artistas utilizem a terra como material, embora não se possa dizer de fato que alguma forma e matéria, seja ela qual for, possa ser tida como estranha ao contexto artístico.

Invariavelmente, os artistas são atraídos pela força da terra como elemento plástico e introduzem componentes terrosos em suas obras, ora deslocando-a de seu contexto, ora utilizando-a como meio. Ana Norogrande começou a coletar terras de diferentes locais do Rio Grande do Sul a partir de uma preocupação de explorar a diferenciação geográfica de sua composição, articulando um campo de experimentação realizado a partir do que podemos considerar um desvio. O que a motivou à busca pela matéria da terra foi uma série de peças de arado que a artista incorporou ao seu trabalho, nas quais posteriormente realizou interferências e cuja determinação de repensar o contexto levou-a a retornar à terra para lhe imprimir algum senso de realização e contexto.

Digo isso porque, deslocadas de sua estrutura mecânica original, essas peças tornam-se um objeto de caráter ficcional, lembrando, ironicamente e literalmente, “objetos não identificados”, uma propriedade condicionada à sua falta de especificidade objetual, que se mostra ampliada por sua condição de *objetos encontrados* e apropriados. Contudo, se a apropriação confere a esses objetos, em um primeiro momento, certa condição de isolamento contextual, eles vêm em seguida a encontrar alento quando retornam à sua ligação com a terra e quando o impacto artístico dessa junção confere-lhes uma dimensão geográfica, cultural e conceitual de estatura considerável. A investigação do regionalismo como um potencial campo de exploração da linguagem artística ainda é pouco discutida pela historiografia da arte brasileira.

\* \* \*

Os “discos” de Ana Norogrande são espessas formas de ferro cujo peso, configuração, superfície e forma, mostram-se por demais divididos entre a familiaridade simbólica

do círculo e o estranhamento da conformação que lhes é atribuída. De qualquer modo, a introdução do elemento terra em obras de arte sempre caracterizou uma via problemática, justamente pela banalização de um material generosamente encontrado na natureza e em muitos aspectos considerado não específico. Assim, o emprego de terra em obras de arte requer considerável análise, tendo em vista estabelecer a verificação das premissas que lhe atribuem uma justificativa conceitual adequada e que seja capaz de distanciá-los de uma manifestação exclusivamente excêntrica ou até mesmo ingênua. Tudo isso para que possamos distinguir entre aquelas produções que banalizam a utilização de terra e esculturas, objetos pinturas e instalações, e outras que são consideravelmente importantes por serem revestidas, graças ao uso de um elemento como a terra, de um espaço de reflexão original e merecedor de consideração analítica.

O que é possível observar no campo de emprego de materiais no que se refere ao uso de elementos chamados “naturais” —ou talvez, melhor dizendo, produtos da natureza — em obras de arte é a atribuição de um realismo ao objeto artístico que confira ao campo do trabalho um espaço de desenvolvimento de caráter diferencial. Se, por um lado, esse campo de experiência estética demonstra que o universo da arte é capaz de absorver toda e qualquer matéria que se mostre passível de fazer arte (e a maioria do que se conhece é passível de utilização), as possibilidades de realização de objetos significativos são, porque não dizer, ainda muito pouco considerados diante do imenso corpo de produção existente. A inclusão de terra em obras de arte é também uma demonstração do estabelecimento de uma conexão mais direta com os elementos da natureza através de uma estetização da matéria. Ela se caracteriza pela apropriação de um diferencial de considerável relevância de abordagem, na medida em que encoraja uma suplementação do universo do significado da obra como sendo passível de redimensionamento em relação ao contrato social que esta estabelece com o contexto no qual ela existe.

Os artistas têm buscado insistentemente construir um campo de atuação sobre o qual suas obras possam estabelecer-se, incorrendo em dispositivos de formação de contextos que sejam referenciais para sustentar suas obras em um campo conceitual de legibilidade e recepção, embora a sustentação de uma exigência contratual para a existência da obra seja relativa e consideravelmente pequena, já que muitas vezes as obras podem existir sem nenhuma afirmação que lhes propicie estrutura histórica e crítica, vindo a ser construída posteriormente. A existência de obras cujos materiais provêm de uma dimensão relativamente instável e transitória como a terra, estabelece mais uma dificuldade em construir um campo de sustentação para o espaço social do trabalho ao longo de sua vida para-institucional.

Dos poucos momentos em que a experiência artística esteve em considerável sintonia com a realidade factual da arena pública, podemos dizer que o campo de atuação do trabalho obteve maiores condições de ajustar-se à mobilidade de seu sentido e ao mesmo tempo considerá-lo, ao menos empiricamente, sujeito a uma compreensão maior de seu significado. A dimensão artística que pode ser invocada quando da inclusão de

elementos naturais na construção de determinados objetos artísticos demonstra que a construção do sentido perpassa a realidade material do campo de realização periférico no qual se encontra a obra. O espaço de realização do sentido torna-se, assim, uma dimensão puramente autorreferente, e não mais simplesmente condizente com o espaço da trivialidade do material, em especial aquele como a terra, que existe em abundância na natureza, podendo causar a impressão de que se trata de uma postura “relaxada” do artista apropriar-se dela como instrumento de construção de uma obra.

As obras de arado de Ana Norogrande são emblemáticas de determinadas construções circulares que são recorrentes através da história da arte, desde aquelas que se caracterizam apenas pela relação entre as formas até a pintura figurativa de caráter regionalista, sobretudo de artistas do Rio Grande do Sul, onde esta é tão comum. Quando se trata de identificar certas similaridade entre a superfície que essas obras contabilizam e sua colocação no espaço, acentuando a funcionalidade do campo construtivo que lhe serve como complementaridade, podemos elevar sua dimensão simbólica àquilo que identificamos como sendo uma teoria da espacialidade e sua disposição diagramática. Ao distribuir esses discos sobre determinada quantidade de terra, é possível verificar que a “ambientação” do trabalho tornou-se uma construção de contexto relacionado ao campo da disposição do significado em um universo museológico. Ele contabiliza os objetos como sendo de uma diferenciação que lhe confere uma intensidade de dimensões que podemos caracterizar como alternativas, em vez de diagramar as relações a partir da regularidade do campo entre a ciência e a arte, mas fazendo-o agora por meio da experiência sensível que determina o espaço como sendo atribuído de aspectos folclóricos e distinguíveis ao campo relacional da arte. Se temos poucas alternativas para localizar essas obras de Ana Norogrande fora de um tratamento que podemos considerar imperativo da determinação isonômica do meio que lhe confere significado *a priori*, ou seja, o regionalismo, o trabalho na terra e as lidas campeiras, aquilo que podemos pensar como sendo de caráter estritamente compensatório e através do qual se articula o significado da espacialização pode ser considerado mais relevante do que aquilo que diferenciamos como sendo apenas de origem particularizada.

O regionalismo que podemos identificar nessas obras não advém das considerações que possam ser estabelecidas entre espaço e tempo, mas da confluência de uma série de referências que lhe atribuem considerável relevância quando determinado pela relação entre o indivíduo e a terra, entre o espaço vivido e aquele tempo da experiência. Dessa maneira, a vivência não se torna mais exclusivamente uma experiência da subjetividade: muito mais do que isso, transforma-se em determinado contrato regido por um acordo tácito entre aquilo que acreditamos como trabalho e o que sugerimos como sendo apenas o seu sentido cultural.

Quando se trata de definir a razão administrativa do sentido de regionalismo para a arte, é possível colher os dividendos da correlação entre a complexidade do campo produtivo e a disfuncionalidade daquilo que regula realidade e significado, diante dos quais podemos definir a experiência artística como sendo singular e única.

Colocada em perspectiva diante de certa ordem que podemos chamar de lógica da razão produtiva, a formação de uma noção de identidade e a confluência de consideráveis disposições analíticas capazes de decodificar a implementação de uma ideologia do local como lugar de realização das similaridades torna-se fundamental quando tratamos da obra de um artista cuja produção queremos desvendar.

No caso de um conjunto de obras que tenha se empenhado em organizar o espaço através da apropriação da terra, ou melhor, de um conjunto de terras diversas e de proveniências variadas, é fundamental a definição de uma experiência que se mostre condizente com a aplicação do significado que lhe confere diferenciação. Essa diferença entre aquilo que denominamos experiência e o aspecto dominante que caracteriza a utilização de determinados materiais é consideravelmente grande para que possamos estabelecer uma conclusão definitiva para contabilizar o caráter das escolhas entre a vontade e aquela manifestação arbitrária da definição de exclusividade que determina uma inclinação por este ou aquele material.

Podemos definir obras de arte que utilizam terra como sendo de diversas categorias: entre elas aquelas que utilizam a terra como espelhamento da natureza; aquelas que transformam a terra como matéria pictórica; aquelas que estetizam a terra, transformando-a em “texturas”. Existem ainda aquelas que se deslocam contextualmente da natureza em direção a um espaço de apresentação, e outras ainda com características que marcam um espaço de territorialização dos objetos. Podemos localizar essas obras de Ana Norogrande como situadas entre essas duas últimas categorias.

A visão metafórica que nos remete a uma “terra estranha” pode ser considerada como sendo relevante ao contexto da observação que podemos fazer para que sejamos capazes de identificar o que pode ser considerado importante para análise do período que torne possível contabilizar na experiência do artista que determina a forma de seu trabalho a partir da terra que escolhe. Essa mesma determinação é aquela que podemos considerar como sendo definitiva para contextualizar o espaço e a terra em relação aos objetos.

Parte das relações que podemos estabelecer com a experiência da terra nessas obras de Ana Norogrande ultrapassa notavelmente a tradição da *Land Art* e seus desdobramentos. O termo, cunhado pelo artista americano Robert Smithson (1938-1973), assinala justamente uma relação estreita entre a obra e a paisagem. Um de seus desdobramentos, os *Earthworks*, demonstra uma relação mais próxima com essa conexão com a terra. É claro que a característica fundamental daquelas obras é acontecerem em espaços abertos, como parte da própria paisagem, mas não demoraria muito para que seus desdobramentos migrassem novamente para a interioridade dos espaços de arte das galerias e dos museus. Em certa medida, quando obras que contêm terra migram para dentro do espaço de arte, a tradição dos *Earthworks* migra junto com elas. É importante lembrar que, quando obras de *Land Art* foram concebidas, elas demonstraram uma abordagem relacionada à crítica do espaço institucional e à estetização da obra de arte e sua conseqüente aproximação com o comércio.

A inclusão de terra na obra determina, assim, uma considerável materialização formal do regionalismo pela via da localização geográfica que se concentra em um campo de atuação estética definido pela consideração da vontade de localizar o sentido da escolha do material em determinado local. A terra, por essência, apresenta uma localização determinada, ao contrário de outros materiais industriais comumente empregados na produção artística. O destino que é dado depois de seus deslocamentos faz dela um elemento de frequente indicação do espaço, definido um referencial que se estabelece como indicativo de seus próprios determinantes, ou seja, de onde ela é retirada, é o que faz com que se pronuncie como diferencial. Considerando que a terra é antes de tudo um elemento da natureza que se articula conceitualmente como frequentemente determinante do lugar de onde foi retirado, seu coeficiente de espacialização passa a ser significativo. A relação entre contexto e espaço determina o sentido entre aquilo que parte de uma origem e uma posterior manifestação quase altruística e romântica da abordagem do espaço. A dimensão estabelecida pela realidade interativa entre o espaço criado e aquele imaginário é fundamental para redefinir uma construção diversificada da experiência do espaço na sua relação com a arte. As obras de peças de arado e terra de Ana Norogrande oferecem assim uma possibilidade a mais de tornar-se definidas por uma característica das dimensões simbólicas do espaço.

Se no passado nossa relação com o espaço na arte caracterizava uma experiência cujas referências assinalavam um campo de ação mais restrito, visto que a tendência era vislumbrar o espaço em seus aspectos mais físicos do que simbólicos, hoje o redimensionamento da espacialidade na arte adquiriu outra problematização: passamos a observar que existem inúmeras questões sobre a matéria que precisam ser alocadas como tendo considerável efeito sobre o espaço. O significado da obra passa a ser, então, uma característica que lhe posiciona como dimensionada através dos determinantes simbólicos daquilo que conhecemos como espaço na arte. Suas características tornam-se cada vez mais determinantes em relação ao conteúdo de articulação do sentido, sendo caracterizadas pela averiguação da dimensão altruística da razão estética, como já se falou anteriormente. Salientar as características espaciais da obra implica uma caracterização de caráter essencial, e suas dimensões mostram-se articuláveis conforme o caráter formal da obra, sem que seja necessário interferir em uma plataforma de características que lhe confirmam coerência interna, mas, antes de tudo, uma dimensão puramente espacial.

O emprego, nestas obras, de 33 tipos de terra coletadas no trajeto entre Porto Alegre e Santa Maria define um campo de ação para essas peças como apresentando também um perfil biográfico. A razão é justamente o fato de que a coleta foi feita no espaço geográfico constituído pelo trajeto percorrido frequentemente pela artista entre a cidade onde ela residia e a cidade onde viria a se estabelecer definitivamente.

# STRANGE LAND: REGIONALISM AND THE FUTURE OF SPACE IN ART

Many artists have used soil in their works in some moment in the course of their production. From small interventions to grandiose works such as *Land Art* and *Earthworks*, or considering other hard to categorize works such as Walter de Maria's *Earth Room* (1977), for example, with the introduction of this element of nature in the artistic vocabulary, artists have produced works that deserve to be critically reviewed – if not for their unusual presence, then by the set of propositions they encompass. It is nonetheless curious that artists have used soil as material, although it is not possible to truly affirm that any form and matter, whatsoever, can be taken as foreign to the art context.

Invariably, artists are attracted by the force of earth as a plastic element and have introduced earthly components in their works, sometimes shifting it from its context, other times using it as a medium. Ana Norogrande began to collect soil from different places in Rio Grande do Sul because she was concerned with exploring the geographical differentiation of its composition, articulating a field of experimentation carried out through what we might call a *deviation*. What motivated her to look for earth matter was a series of plow parts the artist had incorporated to her work, in which she later interfered with, determined to rethink the context that led her to return to her home land and give it some sense of realization and context.

This can be said because, dislocated from their original mechanical structure, these parts become a fictional object, reminding, ironically and literally, “non-identified objects”, a characteristic conditioned to the lack of objectual specificity, that appear expanded by their condition as *found and appropriated objects*. However, if, at first, the appropriation grants these objects a certain condition of contextual isolation, they soon find peace when they return to their connection with the earth and when the artistic impact of this junction gives it a considerable geographical, cultural and conceptual dimension. The investigation of regionalism as a potential field of exploration for artistic language is still seldom discussed by Brazilian art historiography.

\* \* \*

Ana Norogrande's “discs” are thick iron forms whose weight, configuration, surface and shape appear overly di-

vided between the symbolic familiarity of the circle and the estrangement of the conformation that is attributed to them. Anyhow, the introduction of the element earth in works of art has always been characterized as a problematic route, exactly due to the trivialization of a material generously found in nature and in many aspects considered as non-specific. Thus, the use of soil in works of art requires a considerable analysis aimed at verifying the premises that could grant it an adequate conceptual justification capable of distancing it from an exclusively exocentric, or even naïve, manifestation. All this so we can distinguish between productions that trivialize the use of earth in sculptures, object paintings and installations, from others that are significantly important by being clothed, thanks to the use of an elements such as earth, of an original space for reflection deserving of analytical consideration.

What can be observed considering the use of so-called “natural” elements – or rather, products of nature – in works of art is the attribution of realism to the artistic object, granting the field of labor a space for the development of a differentiated character. If, on one hand, this field of aesthetic experience demonstrates that the art universe is capable of absorbing any matter whatsoever that appears capable of producing art (and the majority of what is known can be used), the possibilities of making significant objects are, in fact, still not taken much into consideration in face of the immense existing body of work. The inclusion of soil in works of art is also a demonstration of the establishment of a more direct connection with the elements of nature through an aestheticization of matter. It is characterized by the appropriation of a considerably relevant difference of approach, in that it encourages the supplementation of the work's universe of meaning as being open to a new platform in relation to the social contract that is established in its context.

Artists have insistently sought to build a field of performance into which their works could be established, incurring in context formation devices that could serve as reference to sustain their works in a conceptual field of legibility and reception, although the support of a contractual requirement for the existence of the work is relative and considerably small, since many times the works can exist without any affirmation granting them a historical and critical structure, which is only built afterwards. The existence of works whose

materials come from a relatively unstable and transitory dimension, such as soil, create another difficulty for building a field of sustentation for the social space of the work throughout its parainstitutional life.

Of the few moments when artistic experience has been considerably in tune with the factual reality of the public arena, we can affirm that the field of labor has obtained the greatest conditions of adjusting to the mobility of its meaning and, at the same time, consider it, at least empirically, subjected to a greater understanding of its meaning. The artistic dimension that can be invoked when natural elements are included in the construction of certain artistic objects demonstrates that building meaning permeates the material reality of the peripheral field of performance where the work resides. The space of giving meaning thus becomes a purely self-referring dimension, not simply consistent with the triviality of the material space, especially when considering soil, which exists in abundance in nature, and may cause the impression of a “sloppy” posture by the artist to appropriate it as an instrument for building a work of art.

Ana NoroGrando’s plow works are emblematic of certain circular works that are recurring in the history of art, from those characterized only by the relation between forms to the regionalist figurative painting; especially of artists from Rio Grande do Sul, where this characteristic is so common. When concerning the identification of certain similarities between the surface of these works and their placement in space, accentuating the functionality of the constructive field that serves as its complement, we can elevate its symbolic dimension to that which we identify as being a theory of spatiality and its diagrammatic disposition. By distributing these discs on certain amount of soil, it is possible to verify that the “setting” of the work has become a construction of the context related to the field of disposition of meaning in a museological universe. It accounts for the objects as a differentiation that grants it an intensity of dimensions that can be characterized as alternatives, instead of diagramming the relations from the regularity of the field between science and art, but now doing so through the sensible experience that determines the space as attributed of folkloric aspects, distinguishable from the relational field of art. If we have few alternatives to locate these works by Ana NoroGrando outside the treatment we can consider as imperative of the isonomic determination of the medium, which gives it meaning *a priori*, in other words, regionalism and the labor of the land, that which we can think of as being strictly compensatory and through which the meaning of spatialization is articulated can be considered more relevant than that which we differentiate as being something of merely particularized nature.

The type of regionalism we identify in these works stems not from the considerations that can be established between time and space, but from the confluence of a series of references that attribute it considerable relevance when determined by the relation between the individual and the land, between the lived space and the time of experience. Thus, the experience is not exclusively an experience of subjectivity: much more than so, it is transformed into a certain contract governed by a tacit agreement between what we suppose is work and what we suggest as being only its cultural meaning.

When it comes to defining the administrative reason for the meaning of regionalism for art, it is possible to reap the rewards of the correlation between the complexity of the productive field and the dysfunctionality of that which regulates reality and meaning, in face of which we can define the artistic experience as being singular and unique. Put in perspective before a certain order that we could call the logic of productive reasoning, establishing a notion of identity and confluence with considerable analytic dispositions capable of decoding the implementation of an ideology of the local as a place of realization of similarities becomes fundamental when dealing with the work of an artist whose production we wish to unveil.

In the case of a group of works that has strived in organizing space through the appropriation of land, or rather, of a set of diverse lands and proveniences, it is essential to define an experience that appears consistent with the application of the meaning that grants it its differentiation. This difference between what we call experience and the dominant aspect that characterizes the use of certain materials is considerably large enough for us to establish a definitive conclusion to account for the character of the choices made between desire and that arbitrary manifestation of the definition of exclusivity that determines an inclination towards this or that material.

We can classify works of art that use soil into several categories: those that use it as a mirror of nature; those that transform it into pictorial matter; and those that aestheticize it, transforming it into “textures”. There are also those that contextually dislocate nature towards a space of presentation, and others with characteristics that mark a space of territorialization of objects. We can locate Ana NoroGrando’s works mentioned here within these last two categories.

The metaphorical view that takes us to a “strange land” can be considered relevant to the context of the observation we are able to make to identify what can be considered important for the period analysis that makes it possible to take into account the artist’s experience which determines the form of her work through the soil she chooses. This same



determination is what we consider as definitive to contextualize space and land in relation to the objects.

Part of the relations we can establish with the experience of land in Ana Norogrande's works notably surpasses the tradition of *Land Art* and its unfoldings. The term, coined by American artist Robert Smithson (1938 – 1973), indicates precisely this narrow relation between the work and the landscape. One of its unfoldings, the *Earthworks*, demonstrates a closer relation with this connection to the land. Of course, the main characteristic of these works is that they occur in an open space, as part of the landscape itself, but it would not take long for its unfoldings to migrate again to the interiority of the art spaces of galleries and museums. To some extent, when works that contain soil migrate to the interior of the art space, the tradition of *Earthworks* migrates along with them. It is worth noting that, when works such as *Land Art* were conceived, they demonstrated an approach related to the critique of the institutional space and the aestheticization of the work of art and its consequent proximity to the market.

The inclusion of earth thus determines a considerable formal materialization of regionalism by the route of geographic location concentrated in a field of aesthetic performance defined by the consideration of wanting to locate the meaning of the choice of material to a certain location. Soil, by essence, presents a certain location, as opposed to other industrial materials commonly used in artistic production. The fate given to it after its dislocations makes it an element of frequent indication of space, once defined a referential that establishes itself as an indicator of its own determinations, or in other words, the place where it was removed is what pronounces its differential. Considering that earth is above all an element of nature that articulates conceptually as frequently determining of the place where it was removed, its coefficient of spatialization becomes significant. The relation between context and space determines the meaning of something that departs from an origin and a posterior almost altruistic romantic manifestation of the approach of space. The dimension established by the interactive reality between the created space and that imaginary space is essential to redefine a diversified construction of the experience of space in its relation with art. Ana Norogrande's plow works of art thus offer another possibility of being defined by a characteristic of the symbolic dimensions of space.

If in the past our relation with space in art was characterized by an experience whose references marked a stricter field of action, given that the tendency was to watch the space in its more physical, rather than symbolic aspect, to-

day the redimensioning of spatiality in art acquired another problematization: we have now started to observe that there are innumerable questions concerning matter that need to be allocated as having a considerable effect on space. The meaning of the work thus becomes a characteristic that positions it as dimensioned through the symbolic determinants of what we know as space in art. Its characteristics become increasingly determining in relation to the content of articulation of meaning, being characterized by the investigation of the altruistic dimension of aesthetic reason, as mentioned before. To emphasize the spatial characteristics of the work implies in an essential characterization, and its dimensions appear articulable according to the formal character of the work, without it being necessary to interfere in a platform of characteristics that give it internal coherence, but, above all, a purely spatial dimension.

The use, in these works, of 33 types of earth collected in the route between Porto Alegre and Santa Maria define a field of action for these parts as also presenting a biographical profile. The reason is exactly the fact that the collection was made in a geographical space constituted by the route frequently taken by the artist between the city where she lived and the city where she would definitively establish herself.







Vista da exposição na | *View of the exhibition at Galeria Janete Costa,*  
Parque Dona Lindu. Recife-PE, 2013.  
Fotografia: Juliano Ambrosini

# O ENGANO PICTÓRICO: PARA UMA BREVE TEORIA DO ESPAÇO PLANAR NAS VIDEOINSTALAÇÕES DE ANA NOROGRANDO

Imagens cinemáticas ultrapassam a condição de representação da pintura, mas não competem com elas em essência. Seria um engano pensar que em algum momento o caráter representacional da imagem em movimento (*moving image*) entrecruzou-se com aquela da pintura, para além de sua incidência sobre a constituição representacional da imagem, atribuindo a ela a exclusividade do movimento. A pintura, por outro lado, mesmo quando figurativa, introduz uma realidade *fixada*, construída a partir das convenções culturais e consolidada através da história das modalidades artísticas. Assim, podemos considerá-la como tendo incorporado a superfície, a cor e o espaço. Posteriormente, a dimensão planar da pintura passou a ser um aspecto fundamental e um dos mais explorados pela produção pictórica a partir do modernismo. Esse aspecto foi abordado de maneira brilhante na exposição *The Planar Dimension*, realizada pelo museu Guggenheim de Nova York. Tida como a “dimensão da pintura”,<sup>1</sup> o aspecto planar trata da estabilidade, retração ou projeção do plano para além da superfície pictórica. Vimos a estabilidade nos monocromos radicais, a retração em direção ao fundo nos cortes de Fontana e a exacerbação do plano em direção ao espectador nas obras de Mira Schendel e Nuno Ramos, entre vários outros artistas brasileiros e estrangeiros.

Como se sabe, o plano na pintura e do filme apresenta características específicas. A relação figura-fundo raramente se rompe em obras cinemáticas, embora ganhe um alívio nessas obras de Ana Norogrande em razão da planaridade excessiva produzida por imagens planas da água. O campo de desdobramento do movimento concretiza-se apenas pela superfície da água, e a obra é definida a partir da ondulação dessa superfície, considerada agora como a aparência da movimentação diante do deslocamento.

Estas são imagens em movimento feitas para provocar um deslizamento do olhar, enquanto a maior parte da pintura produz um travamento e até mesmo um “atolamento” do olhar diante da superfície. Se, por um lado, a condição de instabilidade da água colabora para ocasionar esse deslizamento, a aparência pictórica que o trabalho engendra é apenas uma ilusão passageira, na mesma medida em que a superfície da água também o é. Nem a condição que lhe escapou ao redimensio-

---

1. Margit Rowell, “The Planar Dimension 1912-1932: From Surface to Space”, in *The Planar Dimension: Europe, 1912-1932*, catálogo da exposição, curadoria de Margit Rowell, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 1979, 9.

namento histórico do vídeo pode estabelecer a função de consolidar um campo de ação que lhe valha de revelação diante da experiência do mundo das superfícies, inclusive aquelas que são ilusórias, como a água. A política e a ideologia da imagem perpassam tudo o que é produzido, deixando apenas uma possibilidade de solucionar a produtividade da criação e reduzi-la à condição de uma aparência antes de manifestar-se como materialidade.

\* \* \*

A introdução da fotografia e da imagem em movimento não determinou o fim da pintura, nem poderia fazê-lo. Podemos supor que quem acreditou nessa possibilidade não conhecia o potencial da pintura, nem a necessidade que os artistas têm de explorar os avanços da natureza pictórica para além dos limites da representação. Não obstante, as vanguardas históricas talvez tenham obtido algum sucesso, conforme escrevi em outra ocasião:

Seria desnecessário iniciar este texto dizendo que, depois de tantas tentativas de se matar a pintura, ela ainda não morreu. Tal assertiva tornou-se, por que não dizer, um clichê. Apesar disso, parece que a pintura jamais se livraria do estigma de ser, em certo sentido, um corpo à beira da morte e, se assim de fato o fosse, capaz de ressuscitar a qualquer momento. Talvez porque, depois de Manet, as estratégias vanguardistas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, que pensaram a morte da pintura como um meio eficaz de expressão artística, tenham de fato obtido algum sucesso.<sup>2</sup>

Uma vez que avançamos em direção à pintura monocromática com as investidas de Kasimir Malevich por volta de 1915, com seu quadrado preto sobre fundo branco, o caminho estava pavimentado para a introdução do monocromo. A representação chegava próximo ao grau zero, porém nunca viria a ser atingida porque o caso limite, testado por Mondrian em suas pinturas, demonstrou que as horizontais e verticais que o artista utilizou ainda “representavam” as duas direções da natureza. Ferreira Gullar apontou essa questão em seu canônico texto *Teoria do Não-Objeto*.<sup>3</sup> A pintura se mostraria irreduzível à representação e estaria para sempre ligada a ela. Contudo, seu exercício ocorre no plano e não pode ser contabilizado como simulando o movimento, porque, mesmo nesse caso, tal condição seria apenas um instante congelado da imagem.

Os vídeos de Ana NoroGrando que integram suas videoinstalações não trabalham com a ilusão nos termos do cinema e com aquilo que tradicionalmente se conhece na área de estudos do filme como “suspensão da descrença” (suspension

---

2. Gaudêncio Fidelis, “A Pintura Como Ela É”, in *A Persistência da Pintura*, Paulo Sérgio Duarte (org.), catálogo da exposição, 5a Bienal do Mercosul, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, RS, 2005, 19.

3. O texto de Ferreira Gullar escrito em 1959 foi republicado em versão bilíngue português - inglês, em *Experiência Neoconcreta: Momento Limite da Arte* (São Paulo: Cosac Naify, 2007) 90 - 100.

of disbelief).<sup>4</sup> Richard Allen argumenta que a ilusão projetiva (projective illusion) é “de maneira mais consistente proporcionada pelo cinema em virtude das propriedades específicas do meio”.<sup>5</sup> Podemos então concluir que a imagem em movimento não se constitui da mesma forma que as propriedades das modalidades artísticas, que se estabeleceram muito mais a partir de convenções culturais que as definiu como sendo escultura, pintura, desenho, e assim por diante. O cinema, por sua vez, definiu-se primordialmente pelas propriedades da tecnologia. Imagens cinematográficas, ao contrário, passaram a simular em alguns casos uma aparência característica da pintura, ou seja, sua imobilidade.

Em seu ensaio *A Dúvida de Cézanne*, escrito em 1945, Maurice Merleau-Ponty demonstra como o artista se preocupava com os sentidos da visão e do tato ao tentar representar a passagem do tempo e a atmosfera do entorno do motivo. Podemos dizer que Cézanne tinha uma perspectiva cinematográfica da pintura e que o movimento das coisas ocasionou a própria dúvida que perseguiu o artista na constituição de sua obra.

Por horas a fio, às vezes nos deparamos com vídeos e filmes que pouco se movem, inclusive testando os limites da imobilidade, ainda que estejam sendo filmados com imagens em movimento. Outros exploram a articulação linear da superfície da imagem, como se formas gráficas fossem alteradas para conduzi-las a verdadeiros substitutos do *desenho*. Seria um engano pensar, entretanto, que uma produção de vídeos como a de Ana Norogrande, que carregada de uma dimensão política e de uma abordagem de caráter ativista, ao angariar um extenso conjunto de imagens produzidas sobre o entorno em que vive, na Ilha Grande dos Marinheiros em Porto Alegre, poderia ser reduzida a um conjunto de proposições formais.

Envolvida com questões feministas e com um considerável grau de responsabilidade ecológica em sua obra, a artista tem-se engajando, desde meados de 2008, em uma produção de vídeos de caráter artístico, que retira de uma estratégia da tradição do documentário sua própria fundamentação. Seu primeiro vídeo finalizado, *Entre as Águas* (2009) [Fig. 9], foi gravado contornando a ilha que tem aproximadamente 13km de extensão através de um passeio pelo Delta do Jacuí, traçando um panorama do cotidiano da população ribeirinha. Essa “outra margem” é demonstrada em um ciclo que inicia pela manhã e termina à tarde. Cenas de carroceiros que coletam lixo surgem em determinado momento, remetendo de imediato à preocupação ecológica que pode ser vislumbrada nas imagens do excessivo volume de lixo expelido pelo rio. O trabalho não se enquadra no que conhecemos como “estética do lixo”, permanecendo, ao contrário, no âmbito de uma estratégia voltada para a dimensão política da imagem, e ingressando finalmente em um território que determina a confluência de questões que podemos caracterizar como *ativista*. *Entre as Águas* é um primeiro estágio da produção de vídeo



Figura 9

ANA NOROGRANDE  
*Entre as Águas*, 2009  
 Filmagem miniDV, cor e som | MiniDV footage, color, sound  
 Duração | Duration 10'50"  
 Frames do vídeo | Video frames  
 Edição | Editing Marcelo Gobatto  
 Entrevistas | Interviews Pedro Nunes e Vilmar de Oliveira Neves  
 Apoio para as filmagens | Filming assistance Fermino A. Grandó  
 Coleção da artista | Artist's collection

4. O termo *suspension of disbelief* foi cunhado pelo poeta e filósofo Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) e tem sido amplamente teorizado no campo dos estudos de cinema. Em linhas gerais, designa um acordo tácito pelo qual o leitor ou espectador voluntariamente abandona (ou é forçado a aceitar, conforme os teóricos da área têm argumentado) seu julgamento, de modo que um “mundo ficcional” possa impor-se. Trata-se de um mecanismo de identificação de faz o espectador acreditar que o que se passa na tela é verdadeiro.

5. Richard Allen, *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality* (Cambridge University Press, 1995), 4.



Figura 10

ANA NOROGRANDO  
*Sobre as Águas*, 2010  
 Filmagem HDV, cor e som | HDV  
 fotaqe, color, sound  
 Duração | Duration 09'15"  
 Frame do vídeo | Video frames  
 Edição | Editing  
 Juliano Ambrosini  
 Trilha Sonora | Soundtrack  
 Fábio Mentz  
 Acervo | Collection Museu de Arte  
 Contemporânea do Rio Grande do Sul e | and  
 Coleção da artista | Artist's collection

da artista e é exibido em uma tela plana, ao invés de uma projeção. Posteriormente, Ana Norogrande realizou a videoinstalação *Sobre as Águas* (2010) [Fig. 10], apresentada em uma projeção na parede de 3,5 x 5 x 3,5m e refletida em um piso adjacente de espelhos. As diferentes tomadas do vídeo foram realizadas geralmente ao entardecer em diferentes épocas do ano (de maio a outubro), propiciando imagens da água de tonalidades diferenciadas, como laranja, amarelo e um desvio para o marrom.

O vídeo *Desenho Líquido* (2010) [Fig. 11] é uma videoinstalação de um canal que consiste na imagem de um pedaço de madeira fincado no rio em que a câmera se desloca verticalmente em direção à superfície da água até transformar a imagem refletida em um pequeno borrão. Talvez essa obra seja a que mais se aproxime da lógica da pintura impressionista, embora ainda assim seja apenas uma referência ao conjunto de imagens e sua referência às impressões da natureza, fugidias e transitórias como uma imagem impressa sobre a água. *Gravataí* (2010) [Fig. 12] é uma videoinstalação composta por imagens gravadas em primeiro plano do rio Gravataí, um dos mais poluídos da região metropolitana. Projetada sobre uma parede negra, a imagem é interrompida apenas por uma placa de acrílico jateado que revela em parte a projeção, como se o rio conseguisse obter ali um pequeno resquício de vida. Suspensa no teto em diagonal em relação aos planos da parede, essa placa produz uma oscilação da imagem capaz de reconstituir um pequeno fragmento do rio que há muito tempo morreu. *Delta do Jacuí* (2010) [Fig. 13] consiste em imagens captadas na posição diagonal em relação ao movimento da água. Editado sobre uma linha alongada de 40 x 400cm, o trabalho é projetado na altura do olhar nessa mesma dimensão sobre uma parede de 4m de extensão.

*Confluências* (2010) é uma videoinstalação com três projeções simultâneas captadas de ângulos e planos diferenciados em dias e horários variados. A trilha sonora foi editada a partir do som ambiente. As imagens desafiam nossa percepção do plano em relação à distância e à proximidade. Determinadas combinações de imagens fazem com que os planos se diferenciem, produzindo por vezes opacidade e brilho, proporcionado pela diferenciação entre a superfície da água e a reflexão da luz sobre a superfície. Essas obras mobilizam a energia da água, manifesta em sua superfície. Ora as águas revoltas do rio, ora as superfícies plácidas da água conferem a esses vídeos um aspecto familiar, distinto da maior parte da produção recente de vídeo que incorre em cenários “estrangeiros” à rotina reconhecível que normalmente vivemos.

*Interlúdio* (2012), consiste na filmagem de 12 trechos do pôr-do-sol projetados

Figura 11

ANA NOROGRANDO

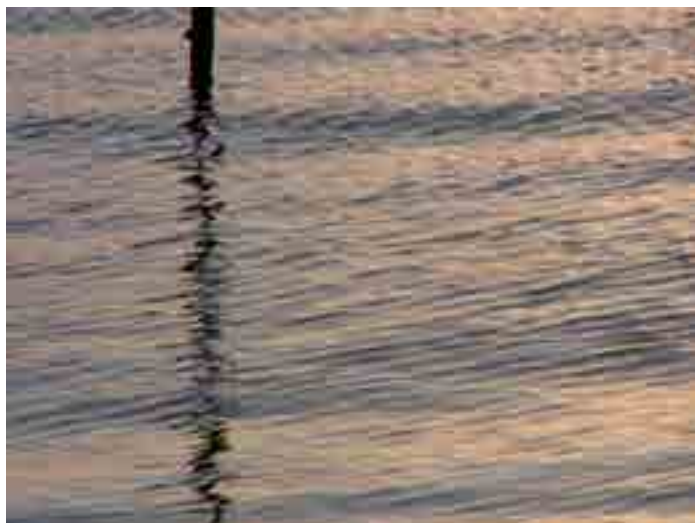
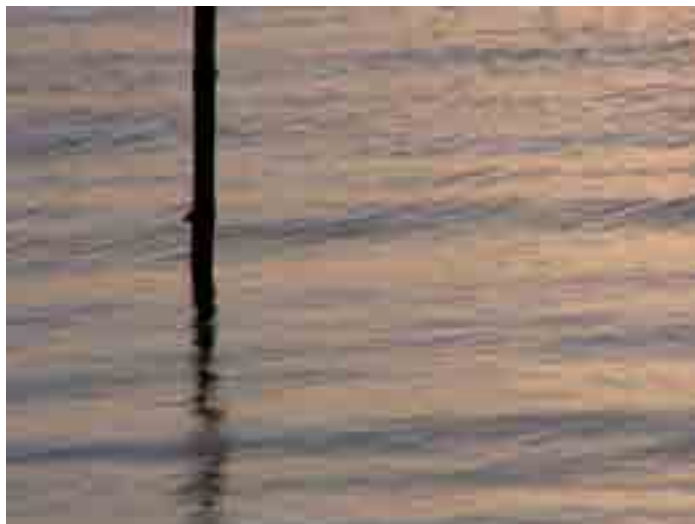
*Desenho Líquido*, 2010

Filmagem HDV e cor | *HDV footage, color*

Duração | *Duration* 04:30"

Edição | *Editing* Juliano Ambrosini

Coleção da artista | *Artist's collection*





e intercalados com uma imagem da água. À medida que o sol se põe, a superfície da água projetada de modo paralelo modifica-se em direção à corrente e à tonalidade. A cada *loop* de projeção, um novo pôr-do-sol é projetado e cada um deles apresenta uma cor diferenciada. A obra suscita uma relação demonstrativa, tendo em vista que a cada novo ciclo de imagens um novo pôr-do-sol é projetado em torno de 7,5 minutos em sobreposição com água. Há nessas imagens um tom apocalítico e claustrofóbico que convive com sua extrema beleza. A referência ao título aparece na alusão ao espaço *entre*, explorado na relação entre o sol e à água e entre o som da água e a sobreposição com o som da natureza. Em alguns momentos, a superfície da água aproxima-se do espectador, possibilitando uma maior consciência de sua proximidade.



Figura 12

ANA NOROGRANDO  
*Gravataí*, 2010  
 Filmagem HDV | HDV footage  
 Duração | Duration 02'58"  
 Frames do vídeo | Video frames  
 Edição | Editing Juliano Ambrosini  
 Coleção da artista | Artist's collection

Outra videoinstalação, intitulada *Rua João Inácio da Silveira – Lado Direito e Lado Esquerdo* (2010), consiste em uma filmagem de *traveling* da rua onde mora a artista, filmada de maneira contínua a partir do término desse trajeto. O aspecto biográfico é determinado pela localização na qual reside a artista. Os sons do local foram captados para compor a trilha sonora. Compostas para serem exibidas em uma videoinstalação de duas projeções paralelas, replicando o contexto de onde foram filmadas, as projeções revelam em uma trajetória de 19 minutos, uma cartografia das residências daquela rua, demonstrativas das diversas classes sociais que habitam aquela área.

\* \* \*

A história da videoarte<sup>6</sup> já é tão vasta que seria improdutivo explorá-la aqui como tentativa de elucidar a obra de Ana Norogrande e sua incursão nessa área. A melhor estratégia é explorar seu caráter artístico, deixando o contexto histórico para que eventualmente ocorra sua inserção. Talvez seja suficiente dizer que muito recentemente o vídeo começou a sair de sua classificação experimental e passou a entrar para o conjunto de formas canônicas. O lançamento pela Sony Corporation, em 1965, do *portapack*, um equipamento de vídeo portátil, forneceu novas ferramentas para a utilização dos artistas em um período que se mostrava extremamente favorável após

6. Ver, por exemplo, A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video: From Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice* (London: BFI Publishing, 1999).



o advento das vanguardas históricas. Devido ao ambiente político, os anos de 1960 favoreceram o advento de tal tecnologia. O artista Nam June Paik comprou um dos primeiros *portapacks* para os Estados Unidos e produziu um vídeo documentário enquanto andava em um táxi em Nova York.<sup>7</sup>

O mesmo equipamento só chegaria ao Reino Unido em 1968, importado por John Hopkins, e ao Brasil em 1974 por meio de Tob Azulay, que trouxe um *portapack* e colocou-o à disposição de alguns artistas do Rio de Janeiro.<sup>8</sup> A década de 1970 foi a mais fértil em termos experimentais para os pioneiros da videoarte no Brasil e no mundo. Contudo, o reconhecimento do vídeo pelas instituições só viria a acontecer duas décadas depois, quando museus<sup>9</sup> e galerias passam a exibir a produção de vídeo com mais frequência. Os meados dos anos de 1960 e início dos anos de 1970 foram também tempos de rejeição do objeto tangível e do início do processo de desmaterialização do objeto artístico. Apesar disso, os experimentos com a videoarte devem muito à introdução definitiva do espaço e tempo na pintura a partir do Cubismo. Seus diversos pontos de vista introduziram um aspecto não antes visto no plano pictórico que agora se desdobrava em múltiplas vistas, em uma tentativa de absorver o objeto representado a partir de facetas variadas.

Luz e movimento ultrapassam essas duas modalidades artísticas, vídeo e pintura. Desde a pintura impressionista é que a luz foi tratada no espaço pictórico como um elemento primordial, sem que a pintura tivesse abdicado de seu caráter de representação. A luz em obras que incorporam a imagem em movimento como o vídeo e cinema adquire outro caráter, sobretudo quando esta entrou definitivamente para a o espaço da galeria (ou do museu):

No espaço de exposição, as obras são iluminadas por uma fonte de luz, seja ela natural ou artificial. No caso de obras cinemáticas (filme e vídeo), a luz que ilumina a obra é gerada por ela mesma: a luz que ilumina o espaço de exposição é a mesma luz que ilumina a obra. No caso de esculturas e pinturas, quando as luzes do espaço de exposição são apagadas, a obra ainda permanece como uma entidade material e a prova de que a obra existe em sua materialidade concreta ainda permanece à meia-luz ou na sombra do espaço do museu. No caso de obras cinemáticas, quando o projetor é desligado, o qual corresponde à própria fonte de luz da exposição, a obra cessa de existir. O fato de que ela existe apenas como informação digital ou um rolo de negativos não é suficiente para justificar sua existência nos mesmos termos em que são concebidos os objetos do museu, uma vez que as obras cinemáticas somente existem como imagens em movimento, o que é tornado possível quando uma série de fotografias é mostrada uma após a outra,



Figura 13

ANA NOROGRANDO

*Delta do Jacuí, 2010*

Filmagem HDV | HDV footage

Duração | Duration 03'58"

Frames do vídeo | Video frames

Edição | Editing Juliano Ambrosini

Coleção da artista | Artist's collection

7. O trabalho intitulado *Pope Paul VI's visit to New York* foi exibido no café *A Go Go* em Nova York.

8. Entre esses artistas, estavam Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger, Ivens Machado e Antônio Dias, aos quais posteriormente se juntaram outros nomes, como Paulo Herkenhoff, Leticia Parente e Mirian Danowski.

9. Somente em 1973 é que a Bienal de Whitney viria a incluir o primeiro trabalho de vídeo e, em 1976, houve o reconhecimento da videoarte por uma coleção nacional de arte do Reino Unido.

tornando possível ao olho percebê-las como uma seqüência em movimento, que é o que, de fato, constitui a obra.<sup>10</sup>

Ao final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, mudanças notáveis começaram a acontecer na produção de instalações de grande escala exibidas em museus. Tais mudanças puderam ser observadas em obras que assimilaram vários mecanismos tecnológicos, assim como objetos de diversa natureza material. Obras em instalação passaram a incorporar elementos de vídeo. Essa ocorrência mostra que o vídeo tornou-se um elemento de distinção material como qualquer outro na obra, enquanto a imagem em movimento tornou-se assim mais um instrumento de comunicação das questões do trabalho. Paralelamente a isso, obras de videoinstalação continuaram a crescer e atingiram seu ápice na década de 1990, com o crescimento de outros recursos tecnológicos de projeção e seu progressivo baixo custo, possibilitando aos artistas realizar trabalhos cada vez mais sofisticados.

Entretanto, o ingresso do vídeo, das videoinstalações e de outras obras do gênero no espaço do museu começaria tarde — e as razões para isso residem essencialmente no fato de que tais obras são consideradas “estrangeiras” ao universo do museu, acostumado com obras fixas, que não se movem. A natureza do museu está relacionada à movimentação do espectador, que circula por entre objetos que não se movem, enquanto o filme e vídeo exigem que o espectador permaneça diante da obra por algum tempo, como no teatro tradicional. É claro que determinadas obras em vídeo incorporaram o movimento em sua constituição; em essência, porém, elas requerem que o espectador detenha-se diante delas e ali permaneça por algum tempo. A entrada de imagens em movimento no museu provocou uma mudança nas premissas que o regulam, como escrevi anteriormente:

A incorporação sistemática de objetos cinemáticos terá um impacto significativo no caráter do museu e em sua especificidade que, como já se falou, é essencialmente constituída por exibir imagens estáveis e fixas. Além disso, a inclusão de tais obras nesse espaço tende a forçar o museu a ampliar ainda mais aquilo que é o objeto de suas funções. Tal situação constitui uma ameaça às forças institucionalizantes do museu, uma vez que elas se baseiam na prerrogativa de exibir objetos cuja característica é a unicidade. Essa prerrogativa foi rompida nesse caso, já que o filme não possui tal caráter e, por não se constituir desse modo, poderá colocar o organismo museológico em uma posição delicada para transgredir regras historicamente estabelecidas, aquelas mesmas que o constituíram.<sup>11</sup>

Nesse processo, é possível identificar claramente uma diferença entre a categoria instalação e aquela historicamente constituída do *site-specific*, as quais começaram a

---

10 - Gaudêncio Fidelis, “A Imagem em Movimento no Museu: a Política de Exibição de Obras Cinemáticas”, in *Direções no Novo Espaço*, Paulo Sérgio Duarte (org.), catálogo da exposição, 5a Bienal do Mercosul, Fundação Bienal do Mercosul, 2005, 24.

11 - Idem. Gaudêncio Fidelis, “A Imagem em Movimento no Museu: a Política de Exibição de Obras Cinemáticas,” 23.

se confundir quando uma modalidade passou a incorporar características da outra. Foi nesse momento que o museu começou a mudar drasticamente suas estratégias de exibição no que diz respeito à incorporação de obras que apresentavam imagem em movimento. Inicia-se, assim, o ingresso de obras que incorporam imagem em vídeo, embora grandes e complexas instalações cinemáticas sofram resistência a ser incorporadas em coleções museológicas. Para que isso acontecesse, todas as prerrogativas que fundamentaram o cânone artístico tiveram de ser reavaliadas com vistas a incorporar não só obras fixas e estáveis, fisicamente falando, mas também aquelas em que a imagem dependia de ser ativada por mecanismos eletrônicos.

O cânone ocidental, com sua rigidez de princípios e regras, não conseguia incorporar nada que não fosse baseado em uma realidade material duradoura (mármore, madeira, tinta a óleo, etc.), já tendo realizado inúmeras concessões para obras de modalidades que se mostravam relativamente destituídas dessas características. Ingressar no espaço museológico requeria, portanto, o mesmo conjunto de critérios ao qual o filme e o vídeo não estavam submetidos. Esta é a principal razão pela qual as obras cinemáticas tiveram seu ingresso no museu retardado, ou seja, mais pela própria natureza da instituição museológica do que por uma política institucional conservadora.

A obra de Ana Norogrande aponta para uma maneira de vislumbrar a natureza que está inextricavelmente ligada à dimensão planar da pintura, embora não se mostre engajada em fazer dessa relação um campo de demonstração formal. Se, por um lado, a obra elegeu a água como seu principal motivo, por outro, mesmo quando lança mão de uma leitura longitudinal do espaço, como na obra *João Inácio da Silveira – Lado Direito e Lado Esquerdo*, a superfície das coisas é predominante. Muito do que podemos esperar dessas obras abrange o exercício do olhar em relação a seu deslizamento pelas superfícies e o movimento ocular que se materializa na construção de um espaço de reflexão crítica, a partir da mecânica do olho, como um desdobramento da tecnologia do vídeo. Se por vezes essa questão parece imperceptível e até mesmo irrelevante para o espectador, ela desfaz a lógica simplista de “filmar” como registro documentarista.

# THE PICTORIAL DECEIT: FOR A BRIEF THEORY OF PLANAR SPACE IN ANA NOROGRANDO'S VIDEO INSTALLATIONS

Cinematic imagery surpasses painting's condition of representation, but does not compete with it in essence. It would be a mistake to think that at some point the representational character of the moving image intercrossed with that of painting beyond its incidence on the representational constitution of the image, attributing it the exclusiveness of movement. Painting, on the other hand, even when figurative, introduces a *fixed* reality, built from cultural conventions and consolidated through the history of art forms. Therefore, we can consider that it incorporated surface, color and space. The planar dimension of painting became a fundamental aspect and one of the most explored by the pictorial production after the modernist movement. This aspect was approached brilliantly in the exhibition *The Planar Dimension*, held at the Guggenheim Museum in New York. Considered as the "dimension of painting"<sup>1</sup>, the planar aspect concerns the stability, retraction or projection of the plane beyond the pictorial surface. We see stability in radical monograms, in the retraction toward the background in Fontana cuts and the exacerbation of the plane toward the spectator in the works of Mira Schendel and Nuno Ramos, among other Brazilian and foreign artists.

It is needless to say that the plane in painting and film presents specific characteristics. The figure-background relation is rarely ruptured in films, although it is somewhat alleviated in Ana Noro-grando's works due to the excessive planarity of flat images of water. The unfolding of the movement is materialized only by the water surface, and the work is defined by the ripple of the surface, now considered as the appearance of movement regarding dislocation.

These images are meant to provoke a dislocation of the eye, while the majority of paintings makes the eye lock and even "jam" in face of surface. If, on one hand, the condition of instability of water collaborates for this dislocation, the pictorial appearance the work engenders is merely a passing illusion, as occurs with the water surface. Not even the condition that escapes the historical redimensioning of video can establish the function of consolidating a field of action that could serve to reveal the experience of the world of surfaces, including illusory ones like water.

---

1. Margit Rowell, "The Planar Dimension 1912-1932: From Surface to Space", in *The Planar Dimension: Europe, 1912-1932*, exhibition catalog, curatorship of Margit Rowell, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 1979, 9.

The politics and ideology of image permeate everything that is produced, leaving only the possibility of solving the productivity of creation and reducing it to the condition of an *appearance* before manifesting as materiality.

\* \* \*

The introduction of photography and moving images did not spell the end of painting, and neither could it. We can suppose that whoever believed in this possibility was unaware of the potential of painting as well as the artists' need to explore advances in pictorial nature beyond the limits of representation. Notwithstanding, the historical vanguards may have obtained some degree of success, as I mentioned in another occasion:

It would be unnecessary to begin this text saying that, after so many attempts to kill painting, it has not died. And such statement became, for that matter, a cliché. Nevertheless, it seems that painting would never get rid of the stigma of being, in a certain way, a body on the brink of death and, if it were so, capable of resurrecting at any moment. Maybe because, after Manet, the vanguard strategies of the late 1960s and early 1970s that thought of the death of painting as an efficient form of artistic expression had actually obtained some success.<sup>2</sup>

Once we advanced toward monochromatic painting, with Kasimir Malevich around 1915 and his black square on white background, the path was paved for the introduction of the monochrome. Representation almost reached ground zero, though this would never occur because the limit case, tested by Mondrian in his paintings, demonstrated that the horizontals and verticals used by the artist still "represented" the two directions of nature. Ferreira Gullar pointed this out in his ca-

---

2. Gaudêncio Fidelis, "A Pintura Como Ela É", in *A Persistência da Pintura*, Paulo Sérgio Duarte (org.), exhibition catalog, 5a Bienal do Mercosul, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, RS, 2005, 19.

3. Ferreira Gullar's text, written in 1959, was republished in a bilingual Portuguese and English version, in *Experiência Neoconcreta: Momento Limite da Arte* (São Paulo: Cosac Naify, 2007) 90 - 100.

nonic text *Teoria do Não-Objeto*.<sup>3</sup> Painting proved irreducible to representation and would be forever connected to it. However, it occurs in the plane and cannot be considered as simulating movement, because, even in this case, such condition would occur for only a frozen instant of the image.

Ana NoroGrando's video installations do not work with the illusion in terms of cinema and with what is traditionally known in the area of film studies as "suspension of disbelief"<sup>4</sup>. Richard Allen argues that the projective illusion is "most consistently afforded by cinema because of the specific properties of the medium".<sup>5</sup> We can conclude that the moving image is not equally made of the properties of the art forms that were established much more through the conventions that defined them, like sculpting, painting, drawing, and so on. Cinema, on the other hand, has been primordially defined by technological properties.

Cinematic images, on the contrary, has begun simulating, in some cases, a characteristic trait of painting: its immobility. In his essay *Cézanne's Doubt*, written in 1945, Maurice Merleau-Ponty demonstrates how the artist was concerned with the senses of vision and tact to try to represent the passing of time and the atmosphere surrounding the motif. We can say that Cézanne had a cinematic perspective of painting and that the movement of things made him to doubt the very question that haunted the artist in building his work.

For hours and hours, we sometimes come across videos and movies that move ever so slightly, actually testing the limits of immobility, although they were filmed with moving images. Others explore the linear articulation of the image's surface, as if graphic shapes were altered to lead them to become true substitutes of drawing. It would be wrong to think, however, that a video production such as Ana NoroGrando's, loaded with a political dimension and an activist approach, by gathering an extensive repertoire of images produced in her surroundings, at Ilha Grande dos Marinheiros, Porto Alegre, could be reduced to a set of formal propositions.

Involved with feminist issues and having manifested a considerable degree of ecological responsibility throughout her works, the artist has been committed, since the beginning of 2008, to an artistic video production that uses a strategy from the documentary tradition as its grounding. Her first finished

---

4. The expression *suspension of disbelief* was coined by poet and philosopher Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) and has been largely theorized in the field of film studies. Generally speaking, it designates a tacit agreement by which the reader or spectator voluntarily abandons (or is forced to accept, according to arguments of theorists of the field) his/her judgment, so that a "fictional world" can impose itself. It is a mechanism of identification that makes the spectator believe that what is on the screen is real.

5. Richard Allen, *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality* (Cambridge University Press, 1995), 4.

video, *Entre as Águas* (2009) [Fig. 10] was recorded while circumventing the island in a boat ride through the Jacuí Delta, which has approximately 13km of length, tracing a panorama of the daily life of the riverside population. This "other margin" is demonstrated in a cycle that begins in the morning and ends in the afternoon. Scenes of carters collecting garbage appear in a certain moment, immediately referring to the ecological concern that can be seen in the images of the excessive volume of trash expelled by the river. The work does not fit what we know as "aesthetics of trash", remaining, on the contrary, in the domain of a strategy directed toward the political dimension of the image, and finally entering a territory that determines the confluence of issues that we can characterize as *activist*. *Entre as Águas* [Fig. 9] is the artist's first stage of video production and is displayed in a flat screen, instead of being projected. Later, Ana NoroGrando made the video installation *Sobre as Águas* (2010) [Fig. 10], projected on a 3.5 x 5 x 3.5 m wall in an adjacent floor of mirrors. The different video takes were filmed generally at sunset in different times of the year (from May to October), providing images of water with different tones, from orange, yellow and a shift to brown.

The video *Desenho Líquido* (2010) [Fig. 11] is a video installation of a canal which consists of a piece of wood stuck to the river in which the camera slides vertically toward the water surface until transforming the reflected image into a small blur. This might be the work that most resembles the logic of impressionist painting, although it is still just a reference to the series of images and its allusion to the impressions of nature, fleeting and transitory like an image printed on water. *Gravataí* (2010) [Fig. 12] is a video installation made of images recorded in the foreground at the Gravataí River, one of the most polluted rivers in the metropolitan area. Projected on a black wall, the image is only interrupted by a blasted acrylic plaque that partially reveals the projection; as if the river could there obtain a small remainder of life. Suspended on the ceiling diagonally in relation to the planes of the wall, this plaque produces an image oscillation capable of reconstructing a small fragment of the river that was long dead. *Delta do Jacuí* (2010) [Fig. 13] consists in images recorded diagonally in relation to the water movement. Edited on an elongated 40 x 400cm line, the work is projected at eye level in this same dimension on a 4m long wall.

*Confluências* (2010) is a video installation with three simultaneous projections recorded from different angles and planes in different days and hours. The soundtrack was edited from ambient sound. The images challenge our perception of the plane in relation to distance and depth. Certain combinations of images make the planes different, sometimes producing opacity and brightness, provided by the differentiation between water surface and the reflection of light on the surface. These works

mobilize the energy of the water, manifested in its surface. Sometimes the troubled waters, others the placid water surfaces grant these videos a familiar aspect, differently from the majority of recent video productions which incur in scenarios “foreign” to the recognizable routine we normally live.

*Interlúdio* (2012) is a 12-section footage of the sunset projected and interlaced with an image of the water. As the sun sets, the water surface projected in parallel changes in towards the current and tonality. At each loop, a new sunset is projected and each of them presents a different color. The work raises a demonstrative relation, having in view that, in each new cycle of images, a new sunset is projected for about 7.5 minutes in superposition to the water. There is an apocalyptic and claustrophobic tone to these images that coexists with its extreme beauty. The title reference is an allusion to the *between* space, explored in the relation between the sun and the water and between the sound of the water and its superposition to the sound of nature. In some moments, the water surface approaches the spectator, enabling a higher consciousness of its proximity.

Another video installation, entitled *Rua João Inácio da Silveira – Lado Direito e Lado Esquerdo* (2010), is made of a traveling footage of the street where the artist lives, filmed continuously from the end of the route. The biographic aspect is determined by the geography of the place where the artist lives. Its sounds were captured to make the soundtrack. Composed to be displayed in a video installation of two parallel projections, replicating the context where they were shot, the projections reveal in a 19 minute trajectory, a map of the street’s houses, proper of the several social classes that live in the area.

\* \* \*

The history of video art <sup>6</sup> is already so vast that it would be unproductive to explore it here in an attempt to elucidate Ana Norograndó’s body of work and her incursion in this field. A better strategy is to explore its artistic character, leaving the historical context for when its eventual insertion occurs. It might suffice to say that video has just very recently begun to leave its experimental classification and enter the set of canonical forms. Sony Corporation’s release, in 1965, of the portapack, a portable video device, provided new tools for the use of artists in a period that demonstrated to be extremely favorable after the advent of the historical vanguards. Due to the political environment, the 1960s favored the introduction of this new technology. The artist Nam June Paik bought one the first por-

---

6. See, for example, A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video: From Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice* (London: BFI Publishing, 1999).

tapacks in the United States and produced a video documentary while she rode a cab in New York.<sup>7</sup>

The same equipment would only arrive in Great Britain in 1968, imported by John Hopkins, and in Brazil in 1974 thanks to Tob Azulay, who brought a portapack and made it available for a few artists in Rio de Janeiro.<sup>8</sup> The 1970s were the most fertile decade in terms of experimentalisms for the pioneers of video art in Brazil and abroad. However, the recognition of video by institutions would only occur two decades later, when museums <sup>9</sup> and art galleries began exhibiting video production more frequently. The mid 1960s and 1970s were also times of rejection of the tangible object and the beginning of the dematerialization process of the artistic object. In spite of this, experiments with video art owe a lot to the definitive introduction of space and time in painting after Cubism. Its several perspectives introduced an aspect never before seen in the pictorial plane that now unfolded into multiple views in an attempt to absorb the represented object through several aspects.

Light and movement surpass these two art forms: video and painting. Since impressionist painting, light has been treated in the pictorial space as a primordial element, without painting having to abdicate of its representational character. Light in works of art that incorporate moving imagery such as video and film acquire another character, especially when it definitely entered the space of the art gallery (or museum).

In the exhibition space, the works are illuminated by a source of light, be it natural or artificial. In the case of cinematic works (film and video), the light that illuminates the work is generated by itself: the light that illuminates the exhibition space is the same light that illuminates the work. In the case of sculptures and paintings, when the lights of the exhibition space are turned off, the work still remains as a material entity and the evidence that the work exists in its concrete materiality still remains in half light or in the shadows of the museum. In the case of cinematic works, when the projector, which corresponds to the exhibition’s own source of light, is turned off, the work ceases to exist. The fact that it only exists as digital information or a reel of negatives is not enough to justify its existence in the same terms in which museum

---

7. The work entitled *Pope Paul VI’s visit to New York* was exhibited at the *A Go Go* café in New York.

8. Among these artists are Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger, Ivens Machado and Antônio Dias, which were later joined by other names such as Paulo Herkenhoff, Leticia Parente and Mírian Danowski.

9. Only in 1973 did the Whitney Biennial include its first video work and, in 1976, video art was recognized by a national art collection in the United Kingdom.



objects are conceived, since cinematic works solely exist as moving images, what is made possible when a series of pictures is shown one after the other, making it possible for the eye to perceive them as a moving sequence, which is what, in fact, makes the work.<sup>10</sup>

At the end of the 1980s and beginning of the 1990s, notable changes began to occur in the production of large scale installations exhibited in museums. Such changes could be observed in works that assimilated several technological devices, as well as objects with diverse material nature. Installation works began incorporating elements of video. This occurrence demonstrates that video became an element of material distinction like any other in the work, while the moving image became more an instrument of communication of the issues contained in the work. In parallel, video installation works continued to grow and reached their apex in the 1990s with the growth of other technological resources of projection at a progressively lower cost, enabling artists to make increasingly sophisticated works.

However, the introduction of video, video installations and other similar works in the space of the museum would occur late – and the reasons for this reside essentially in the fact that such works are considered “foreign” to the universe of the museum, which is used to works that do not move. The nature of the museum is related to the movement of the spectator, who walks between objects that do not move, while film and video demand that the spectator stand still in front of the work for some time, like in traditional theater. Of course, certain works in video have incorporated movement; in essence, however, they require the spectator to stop in front of them and remain there for some time. The introduction of moving images in the museum caused a change in the premises that regulate it, as I mentioned in an earlier article:

The systematic incorporation of cinematic objects has a significant impact on the character of the museum and its specificity that, as mentioned already, is essentially made to exhibit stable, still images. Moreover, the inclusion of such works in this space tends to force the museum to further expand that which is the object of its functions. Such situation is a threat to the institutionalizing forces of the museum, given that it is based on the prerogative of exhibiting objects whose characteristic is its uniqueness. This prerogative is ruptured in this case, since film does not possess such character and,

so, could put the museological organism in a delicate position to transgress historically established rules; the same rules that constituted it.<sup>11</sup>

In this process, it is possible to clearly identify a difference between the category *installation* and the one historically constituted as *site-specific*, a line which began to blur when the art form began incorporating characteristics from the others. It was in this moment that the museum began to drastically change its exhibition strategies concerning the incorporation of works that presented moving imagery. Thus begins the introduction of works that incorporated video images, albeit large and complex cinematic installations suffered resistance to be incorporated in museological collections. For this to happen, all the prerogatives that grounded artistic canon had to be reassessed so as to incorporate not only fixed, stable works, physically speaking, but also those whose image depended on electronic devices to be activated.

Western canon, with its rigidity of principles and rules, was unable to incorporate anything that was not based on a lasting material reality (marble, wood, oil paint, etc.), having already made innumerable concessions for works from art forms that seemed relatively destitute of these characteristics. To enter the museological space required, therefore, the same set of criteria to which film and video were not submitted. This is the main reason why cinematic works were late to enter the museum, or in other words, it was more due to the nature of the museological institution than to a conservative institutional policy.

Ana NoroGrando's work points to a way of looking at nature which is inextricably connected to the planar dimension of painting, although it does not show commitment in making this relation a field of formal demonstration. If, on one hand, the work opted for water as its main motif, on the other, even when using a longitudinal reading of space, as in *João Inácio da Silveira – Lado Direito e Lado Esquerdo*, there is a predominance of the surface of things. Much of what we can expect from these works involves the exercise of looking in relation to its sliding through surfaces and the ocular movement that is materialized in the building of a space of critical reflection, through the mechanics of the eye, like an unfolding of video technology. If this issue sometimes appears unperceivable and even irrelevant to the spectator, it undoes the simplistic logic of “filming” as documentary record.

---

11. Idem. Gaudêncio Fidelis, “A Imagem em Movimento no Museu: a Política de Exibição de Obras Cinemáticas,” 23.

---

10. Gaudêncio Fidelis, “A Imagem em Movimento no Museu: a Política de Exibição de Obras Cinemáticas”, in *Direções no Novo Espaço*, Paulo Sérgio Duarte (org.), exhibition catalog, 5th Mercosul Biennial, Fundação Bienal do Mercosul, 2005, 24.



Figura 27

ANA NOROGRANDO

*Asas com Pneu*, 2013

Capôs de carro, correntes e fios de aço inox,  
pneu de borracha, cano de metal e tinta  
automotiva | *Car hoods, stainless steel*  
*chains and wires, rubber tire, metal pipe,*  
*automotive paint*

125 x 336 x 60 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*



# CORPOS E PARTES: NEOFEMINISMO E ALEGORIA NAS ÚLTIMAS OBRAS DE ANA NOROGRANDO

As últimas obras de Ana NoroGrando, realizadas em 2013, colocam em xeque determinadas noções de escultura que conhecemos — principalmente aquelas estabelecidas a partir de uma tradição escultórica no contexto local. Essas obras precognizam também outro *status* canônico para a produção escultórica, já que, em vez de promover a harmonia, o equilíbrio e o dispêndio qualitativo, elas apenas mimetizam a excelência como um procedimento, agora não mais de uma árdua e penosa artesanaria, tão típica da tradição escultórica do Rio Grande do Sul, porém a praticidade conceitual da apropriação e do arranjo — e, ainda assim, faz pouco caso desta última. Ao contrário, ao realizar tal mimetismo, a artista adota uma tática militante, aquela de desestabilizar os parâmetros de qualidade, excelência e parentescos estéticos para vislumbrar um campo de ação que transita por diversas tradições culturais e artísticas. Além dos aspectos canônicos pertinentes às questões de ordem formal, há aqueles de ordem política. Gênero e oposições binárias, como o papel e o lugar de homens e mulheres artistas, também estão entre os fatores que precisam ser considerados na leitura dessas obras. Trajetórias artísticas referenciais em relação a esta série de trabalhos, geralmente aquelas da produção masculina, precisam aqui ser abordadas de forma crítica, pois não há nada de ingênuo em uma produção que toma para si a empreitada de reivindicar um espaço de confluência entre as políticas de gênero e as investidas formalistas.

Lembremos, por exemplo, algumas das obras da artista como *Vul-crário* (1993) [Fig. 14], *Conter e Não Conter-me* (2009) [Fig. 15] ou a escultura “hermafrodita” que integra a série “*Nossos Bosques Têm Mais Vida*” (1994) [Fig. 16]. Todas existem em um espaço de gêneros em transição, diferenciação e especificidade cultural. Para realizar tais deslocamentos, a artista lança mão de expedientes formais combinados com estratégias de politização da forma. Entre as primeiras estão a verticalidade, a substituição da base pelo ponto de apoio e as aproximações com o design. O pop, a materialidade da *arte povera*, a proposição da arte conceitual e a política do significado, a apropriação, a figuração surrealista: todos esses componentes são transformados na força produtiva da forma. O corpo é abordado nessas obras por meio de uma insistente supressão da integridade física, agora não mais constituída por uma coerência entre suas partes, porém fragmentado de maneira definitiva e reintegradas através de procedimentos, ora



Figura 15

ANA NOROGRANDO

*Vul-crário*, 1993

Fibra metálica galvanizada, barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica | Galvanized metal fiber, iron bar, molding plaster, acrylic paint  
130 x 90 x 50 cm

Acervo | Collection Museu de Arte do Rio Grande



Figura 15  
**ANA NOROGRANDO**  
*Conter e Não Conter-me*, 2009  
 Chapa e barras de ferro | *Iron bars and plate*  
 200 x 60 x 30 cm  
 Coleção da artista | *Artist's collection*

em sintonia, ora em completa dissonância em sua relação com os materiais. O corpo, na civilização ocidental, é igualmente um conjunto de fragmentos, desajustados pela impossibilidade do direito, da liberdade e da consciência plena, mesmo que tratemos aqui de algumas projeções utópicas.

Esses corpos de manequins perfeitos contrastam com as estruturas de ferro às quais se encontram presos ou conectados. A origem industrial de um contrasta com a de outro, promovendo um confronto de considerável efeito conceitual, que multiplica as formas como se fosse uma combinação tecnológica de caráter híbrido. A despeito do perfil excêntrico, híbrido e sem caráter estilístico dessas obras, o que vemos aqui são obras de seu tempo, porque seria difícil imaginar que elas pudessem ter sido produzidas anos atrás e, ao mesmo tempo, ser “reconhecidas” em um contexto artístico específico. O ambiente local não estaria pronto para percebê-las como elas realmente são. A realidade material das obras é complexa e problemática, pois arremonta um conjunto de elementos que se mostram por vezes incompatíveis e estranhos uns aos outros.

\* \* \*

Há certo aspecto biônico nessas obras, com suas partes complementares às partes do corpo, como canos de metal, tubos de plástico e vidros adaptados. A obra *Klein Desomenagem* [Fig. 17], por exemplo, é constituída por uma cabeça de manequim apoiada dentro de um “vaso” de vidro assentado sobre um pedaço de tecido de seda. Um líquido com anilina azul propicia vida a esse aparelho conceitual. Em um mundo de ficção científica, tal constituição preconiza a redução da técnica da ciência ao mínimo de elementos para o funcionamento do corpo. A obra representa especialmente uma crítica às *Antropometrias*, de Ives Klein (1928-1962), produzidas na década de 1960, quando o artista utilizou o corpo de mulheres para produzir pinturas performáticas. A anilina dissolvida na água, com o passar do tempo, assenta-se no fundo do recipiente de vidro, precisando ser ativada de tempos em tempos para que retorne à densidade do azul. Ao contrário das obras assertivas de Klein, com seu azul intenso e monocromático (patenteada como IKB — *International Klein Blue*), essa obra de Ana Norogrado existe na precariedade de uma política da cor e evidencia a precisão tática de vislumbrar em uma das obras mais celebradas da história da arte, nada mais nada menos que uma boa dose de misoginia. É de se perguntar por que motivo Klein nunca utilizou homens em suas performances quando cobriu mulheres nuas com sua tinta e as arrastou sobre largas superfícies de papel, guiando-as para constituir o campo pictórico de suas pinturas. *Klein Desomenagem* é também um movimento contrário — e, portanto, crítico (e libertário) — ao recorrente procedimento de artistas mulheres prestarem homenagens a “mestres” artistas do sexo masculino.

Outra obra, *Braço com Tecido Vermelho* [Fig. 18], constituída por uma peça de manequim alimentada por um tubo de plástico com um de seus dedos em metal na forma de uma prótese, mostra ainda uma simulação do sangue criada pelo artifício de tecido. De modo geral, essas obras imitam algumas coisas e simulam outras.



Figura 16  
**ANA NOROGRANDO**  
*Hermafrodita que integra a série* | *integrating the series*  
*“Nossos bosques têm mais vida”*, 1994  
 Fibra metálica galvanizada, chapa, tubo e barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica | *Galvanized metal fiber, iron bar, pipe and plate, molding plaster, acrylic paint*  
 185 x 78 x 38 cm  
 Coleção da artista | *Artist's collection*



Figura 17

**ANA NOROGRANDO**  
*Klein Desomenagem*, 2013  
 Manequim, recipiente de vidro, água, anilina e tecido artesanal de seda e algodão | *Mannequin, glass recipient, water, aniline, silk and cotton handmade fabric*  
 103 x 67,5 x 78 cm  
 Coleção da artista | Artist's collection

Nada é muito verdadeiro, nada é muito falso em sua constituição. Próteses, aliás, estão presentes na maior parte desses trabalhos, de maneira mais evidente em *Articulação I, II e III*. A sua lógica de construção está baseada em um contínuo flerte com o inautêntico, ainda que saibamos que a natureza se mostra flertando com a autenticidade a todo o momento, sem nunca nos propiciar uma resposta precisa sobre aquilo que de fato é genuíno ou o que podemos caracterizar como sendo evidentemente falso.

Duas outras obras desse conjunto, *Plantas* [Fig. 19] e “V” [Fig. 20], fazem uma clara menção ao “corpo Surrealista”,<sup>1</sup> aqui de cabeça para baixo, como em um mergulho. As duas obras invocam uma situação opressiva e de perda da identidade. Rostos, pernas e braços foram desmembrados. A obra *Plantas* (dos pés) é uma referência à vegetação tropical com seus caules e formas espessas. Essas duas estruturas estão colocadas sobre um tecido de poliéster, como se fosse um ambiente árido, com seus caules que mais parecem novamente formas biônicas, em crescimento desordenado. “V”, por outro, lado mostra um corpo submerso em um tubo de ferro, na tradição das obras surrealistas. Manequins podem ser considerados um dos “elementos” mais utilizados nas esculturas e instalações dos surrealistas de 1930.<sup>2</sup> Seu caráter de simulacro do corpo humano confere a esses seres “replicantes” um repertório de vasto interesse para aqueles artistas desde o advento dos manequins de moda em meados do século 18. No entanto, os manequins eram não somente material de trabalho, mas também assunto das obras dos surrealistas. O desmembramento também era frequente na obra desses artistas. Os manequins utilizados em suas obras eram todos



Figura 18

**ANA NOROGRANDO**  
*Braço com Tecido Vermelho*, 2013  
 Fragmento de manequim, cabo de aço, mangueira plástica, chiffon de seda, cano de aço inox e massa plástica | *Mannequin part, steel cable, plastic tube, silk chiffon, stainless steel pipe, molding plaster*  
 9,4 x 95 x 50 cm  
 Coleção da artista | Artist's collection

1. Refiro-me, nesse caso, à utilização de manequins pelos Surrealistas na década de 1930.

2. Sobre essa questão, ver, por exemplo, o capítulo “Manequin Street”, in Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous* (Cambridge and London: The MIT Press, 2001), 38-67.

Figura 19

ANA NOROGRANDO  
Plantas, 2013

Fragmentos de manequim, mangueira, parafusos de aço inox,  
tinta acrílica e tecido de poliéster | *Mannequin parts, hoses,  
stainless steel screws, acrylic paint, polyester fabric*  
65 x 152 x 60 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*



femininos: “confirmando a persistente fetichização surrealista do corpo feminino”.<sup>3</sup> Duchamp talvez tenha sido o único a chamar a atenção para questões de gênero apontando para tal fetichização.<sup>4</sup>

Uma das mais impressionantes instalações dos Surrealistas com manequins foi realizada para a exposição Internacional de 1938 na Galerie Beaux-Arts quando 16 manequins foram “vestidos” por outros 16 artistas, entre eles Marcel Duchamp, Jean Arp, Max Ernst, Joan Miró e Salvador Dalí. Havia em seu meio apenas uma mulher, Sonia Mossé, artista que permanece obscura na história do Surrealismo. Não é difícil imaginar o fascínio dos surrealistas pelos manequins com sua aparência mais do que humana, seu caráter de duplicidade e seus aspectos de indivíduos imortais, não sendo destituídos da tipificação de etnias — recentemente, podemos encontrar inclusive manequins que imitam diferentes raças e tipos físicos. Um artista local que trabalhou com manequins foi Iberê Camargo em sua produção da década de 1990. Em suas visitas frequentes à Rua da Praia, em Porto Alegre, Iberê observava vitrines das lojas, tendo produzido um considerável número de pinturas e obras em papel a partir de suas observações de manequins [Fig. 21]. A aparência desse tema na obra do artista indica igualmente uma ligação com a tradição surrealista que nunca foi explorada na literatura em sua obra.

\* \* \*



Figura 20

ANA NOROGRANDO  
V, 2013

Fragmento de manequim e cano de ferro  
pintado | *Mannequin part, painted iron pipe*  
220 x 52 x 35 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*

A verticalidade de vários desses trabalhos constitui uma de suas mais significativas características e não pode ser ignorada. Aqui ela demonstra a tentativa simbólica de redimensionar o *feminino* em uma condição de alteridade, baseada nas características do corpo, sem ignorar a experiência político/repressiva da qual as mulheres vêm sendo vítimas. O trabalho também busca subverter a lógica da escultura moderna com sua recorrente verticalidade e, ao lançar mão dela, tornar-lhe uma força produtiva. Colunas, por outro lado, atravessaram a história da arte desde a Antiguidade, enquan-

3 - Idem. “Manequin Street”, 38.

4 - Idem, 47.

to a verticalidade que lhes orienta é reincidente, a tal ponto que, em determinado momento, a arte moderna subverteu essa lógica privilegiando a construção de esculturas horizontais. Algumas delas dissipam-se completamente pelo piso. Depois disso, a verticalidade não passou a ser mais uma característica relevante para a escultura. Seu retorno, quando acontece, torna-se um fator determinante no significado, em vez de ser exclusivamente um elemento estrutural de sustentação.

Uma figura aprisionada por uma treliça de metal cromado lembra uma burca na obra *Submarino* [Fig. 22], assim como outro rosto feminino mostra-se confinado em um tubo de metal enferrujado, adornado com tecidos pendurados em ganchos como se fossem cabides na obra *Visor com Figura e Tecidos*. Há também uma figura sem rosto na obra *Coluna com Braços* [Fig. 23], uma escultura com dois braços presos a um tubo de ferro, cuja parte superior, onde seria o torso, foi pintada de preto, uma referência à falta de reflexão da luz proveniente da ausência do olhar. Trata-se, portanto, de uma referência à cegueira, pois o olhar do espectador, direcionado à obra, não retorna, enquanto os braços permanecem em sua tentativa de encontrar uma direção, descorporificados de sua relação com a visão. Esta é ainda uma obra que faz menção ao tato como o sentido privilegiado além da visão.



Figura 21

**IBERÊ CAMARGO**

(Restinga Seca - RS, 1914 | Porto Alegre - RS, 1994)

*Manequim na Rua da Praia*, 1986

Óleo sobre tela | Oil on canvas

76,8 x 53,8cm

Acervo | Collection Museu de Arte do Rio Grande do Sul

© Iberê Camargo - Fundação Iberê Camargo



Figura 22

**ANA NOROGRANDO**

*Submarino*, 2013

Fragmento de manequim, cano de ferro pintado, tela e parafusos em metal cromados | Mannequin part, painted iron pipe, chrome metal screen and screws

206 x 40 x 28 cm

Coleção da artista | Artist's collection

Figura 23

**ANA NOROGRANDO**

*Coluna com Braços*, 2013

Fragmentos de manequim, cano e chapa de ferro e tinta acrílica | Mannequin parts, iron pipe and plate, acrylic paint

203 x 50 x 45 cm

Coleção da artista | Artist's collection

\* \* \*

A escultura *Abstract Baby* [Fig. 24], realizada com um manequim infantil e tubos de aço inox, incorpora procedimentos da pintura abstrata. Sobre uma superfície branca, na forma de um corte lateral, a artista pintou elementos na forma de pequenas manchas na cor prata que imitam a superfície da própria *pele* do manequim. Atravessando a história das intervenções do corpo, tais como o *piercing*, a tatuagem e a pintura ornamental, essa obra traz para o contexto da história da arte a dimensão sociológica do campo popular da performatividade. A *body art* foi incorporada pelas obras de Ana Norogrande, jogando-as para o mundo contemporâneo dos objetos, um futuro da política das questões de gênero, convenções culturais e etnia. A pintura invoca ainda imagens da ciência, como doenças, microrganismos e, simbolicamente, a contaminação cultural. O mesmo acontece com a obra *Figura com Flores*, na qual há o torso de um manequim feminino, cujo corpo pintado de branco foi coberto de adesivos coloridos. O título da escultura *Abstract Baby* também faz referência à adoção da língua estrangeira no vocabulário coloquial, com ênfase na pintura abstrata e seu surgimento no contexto americano ao qual se refere.

A menção à indústria da moda não consegue mascarar a condição dessas obras. Braços, rostos, pernas, seios e torsos são postos em situações de extrema fragmentação e tensão, expondo cruamente uma visão da condição da mulher. Vítimas de um capitalismo tardio que já ultrapassa décadas, do trabalho nas lidas campeiras aquele nas grandes cidades industriais, essas figuras formam uma galeria de tipos cuja excentricidade remonta à tradição da escultura figurativa que se contrapõe à uma visão romântica de determinado seguimento da escultura do Rio Grande do Sul que sempre idealizou a mulher como se a condição social que lhe foi imposta estivesse fora da pauta de discussões e inclusive ou não existisse. Portanto, podemos considerar a obra de Ana Norogrande como uma estratégia neofeminista, visto que o feminismo radical não levaria o formalismo em consideração e suas estratégias não poderiam mais ser consideradas como eficientes ao incorporar o conjunto de elementos da tradição escultórica acadêmica. O caráter híbrido dessas esculturas invoca a tradição da pintura psicodélica do final dos anos de 1960, com suas cores sintéticas e sua natureza um tanto alienígena. Tudo isso combinado com uma considerável e por vezes excessiva formalização, o que propicia a essas obras um caráter único no contexto local, distante das tentativas de investigação da materialidade, do formalismo estéril e das investidas ingênuas da conceituação relacional.

\* \* \*

*Panela com Corpo* [Fig 25] e *O Canibal* (2000) [Fig 26] remontam à antropofagia ou ao canibalismo cultural, à exceção do fato de que sua referência à domesticidade agora lhe imprime uma dimensão feminista. Um corpo cujas características mostram-se um tanto indefinidas, com suas feições ambíguas, um braço que parece mais feminino do que masculino, um rosto com a pele mais escura que o



Figura 24

ANA NOROGRANDE

*Abstract Baby*, 2013

Manequim, canos de aço inox, tinta acrílica e

massa plástica | *Mannequin, stainless steel*

*cables, acrylic paint, molding plaster*

33,2 x 74 x 40,5 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*



outro membro que o acompanha. A mesma situação ambivalente aparece na obra *Articulação I* [Fig 27], em que um rosto mais feminino está conectado a um braço masculino, ou ainda *Corpo Dividido* (2013) uma coluna de metal circundada por um corpo feminino, cujos seios artificiais indicam novamente uma ambiguidade que vem sendo explorada na obra de Ana NoroGrando em vários momentos. O caráter *queer* dessas obras demonstra um campo alternativo de possibilidades do tratamento das questões de gênero, considerando que o termo possibilita a inclusão de comportamentos *queer*-heterossexuais e *queer*-homossexuais, assim como outras



Figura 25  
**ANA NOROGRANDO**  
*Panela Com Corpo*, 2013  
 Fragmentos de manequim, cano de ferro patinado e conexão hidráulica | *Mannequin fragments, patinated iron pipe, hydraulic connection*  
 67 x 57 x 26 cm  
 Coleção | *Collection*  
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul



Figura 26  
**ANA NOROGRANDO**  
*O Canibal*, 2000  
 Tela galvanizada, barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica | *Galvanized screen, iron bar, molding plaster, acrylic paint*  
 146 x 50 x 72 cm  
 Coleção da artista | *Artist's collection*

categorias localizadas entre eles. Essas partes de corpo apoiados no limite do recipiente circular invocam a condição mais radical da performatividade de gênero nos termos de Judith Butler.<sup>5</sup> Um rosto ambíguo, com uma pele escura e um braço branco, demonstra que um ou mais corpos foram envolvidos nessa *mélange* antropofágica. A pele branca e mestiça das partes desses corpos contrasta com o vermelho-sangue do recipiente que a abriga. É como se, em um ritual antropofágico, a carne desse corpo tivesse sido retirada e restasse somente a ossatura. O semblante um tanto ambíguo dessa figura anuncia uma situação que podemos chamar de *queer canibalismo*, ou seja, a sublimação do desejo *queer* à condição da morte pela absorção do corpo através da comida. O aspecto simbólico do canibalismo amoroso é invocado, enquanto a expressão entre agressividade e afetividade transita em uma linha tênue de definição:

O canibalismo merece igualmente a designação de forma simbólica. Não é ex-

5. Butler desenvolveu a noção de performatividade do gênero a partir de seu livro *Gender Trouble*, publicado em 1990. Desafiando a suposição de que gênero é uma categoria culturalmente construída, Butler invoca a necessidade de problematizar a categoria de gênero através de performatividade, desestabilizando a noção de que entre a biologia do sexo e a cultura que consolida a noção de gênero reside uma farsa, que pode ser redescoberta e retrabalhada através da performance individual.

6. Eli Sagan, *Cannibalism: Human Aggression and Cultural Form* (Santa Fé, New Mexico: Fish Drum Magazine Press, 1993), 51.



Figura 27

ANA NOROGRANDO  
*Articulação I*, 2013

Fragmentos de manequim, chapa e parafusos de  
aço inox | *Mannequin parts, iron and stainless  
steel screws*

64 x 47 x 26,3 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*

pressão pessoal, individualizada de agressão; é uma expressão e satisfação de agressão em um contexto social – é a institucionalização de um desejo psíquico.<sup>6</sup>

Esse desejo, uma vez estabelecido na confluência entre a disposição da vontade e a agressão, mostra-se cada vez mais tênue, assinalando uma condição que podemos caracterizar como ambivalente:

O desejo de comer alguém e o desejo de ser comido por alguém resta tão próximo na psique que não podemos expressar a um sem ter de lidar, ao mesmo tempo, com o outro. Há uma polarização básica na antropofagia entre afeto e agressão. Pode muito bem ser que, por trás disso, esteja uma ambivalência mais elementar – seja para comer ou ser comido.<sup>7</sup>

\* \* \*

Uma perspectiva neofeminista não poderia deixar de abrigar um elenco de problemas ainda maior e mais complexo do que aquele do momento fundacional do feminismo militante ainda na década de 1960. Não seria um engano vislumbrar essas esculturas como apresentando diversas referências ao universo masculino da tradição escultórica. Uma escultura vertical intitulada *Giacomedimetria* pode ser considerada uma referência a um Giacometti, à exceção de que sua construção realizada em módulos invoca igualmente a obra *Coluna Sem Fim*, de Brancusi. A base da escultura é disfarçada em direção ao espaço do piso, enquanto os módulos se encaixam em continuidade; porém, ao contrário da obra de Brancusi, essa escultura termina com uma figura que se transforma a partir de um alongado corpo que se junta à cabeça. De certa forma, ela se refere à construção do cânone (escultórico), já que a origem da palavra está relacionada à noção de medida. Etimologicamente, a palavra grega *κάνων* (kânon) significa haste de medição, padrão de medida. Outra escultura, que consiste em um corpo feminino atravessado longitudinalmente por um tubo de ferrô contém o emblemático título de *Incidente do Cânone*. Esse jogo de palavras, o qual indica uma espécie de erro, não deixa de revelar sua alusão à violência à produção artística feminina (através de uma imagem do corpo) que se mostra contígua às investidas agressivas do cânone para se estabelecer, principalmente aquelas que promovem, por conseguinte, a exclusão da produção das mulheres, artistas de outras etnias, a produção *queer* e a produção da arte não ocidental. Formalmente, a obra ainda faz uma alusão aos parâmetros das armas de fogo e à violência com este tubo de ferro atravessando um corpo feminino.

No âmbito de um tradicional e conservador universo escultórico local, consolidado por artistas do sexo masculino, a obra escultórica de Ana NoroGrando soa qua-

---

7. Idem. Eli Sagan, 34.



se como uma assombração da tradição. Graças à predominante verticalidade de suas obras, ora constituídas por “colunas”, ora por figuras carnavalescas e surrealistas que invocam mulheres com suas saias rodadas e descorporificadas, o sentido de articulação das peças demonstra que a trajetória dessa escultura está engajada em um conjunto de questões variadas e, ao mesmo tempo, voltadas para um foco de atenção único, de caráter feminista. A dificuldade de existirem conforme os padrões de uma norma formal que consagrou a escultura de teor canônico mostra-se consideravelmente disfuncional em relação ao conjunto de obras que constituem hoje uma tradição de escultura local.

\* \* \*

Capôs e pneus de carro aparecem na obra *Asas com Pneu* [Fig 28]. Sendo o carro o símbolo último da masculinidade, partes dele são penduradas em uma barra de cor fosforescente, formando uma linha de sinalização que suspende essas peças em precário equilíbrio. As partes da obra oscilam de um lado ao outro, mostrando ora a parte dianteira dessas peças de carro, ora sua parte traseira. Na parte de trás dessas peças, marcas de tinta criam um padrão que lembra asas de algum inseto, mais provavelmente uma borboleta. Vale lembrar que boa parte da obra anterior da artista, de 1980 a 1987, era predominantemente aérea, como se tocar no chão fosse uma atitude por demais arriscada.

O caráter de tragédia está implícito nessas peças amassadas que invocam acidentes. Carros são um dos poucos produtos do capitalismo moderno que resistem a qualquer deslocamento da construção do gênero por meio do consumo. Largamente utilizados por mulheres, eles ainda permanecem como um símbolo predominante da masculinidade. A construção do gênero através da imagem dos carros tem sido exaustivamente explorada por estratégias de marketing. A era dos automóveis já foi ultrapassada, e o esgotamento dos recursos da natureza pela utilização de uma tecnologia que pode ser considerada obsoleta e caracterís-



Figura 28  
ANA NOROGRANDO  
*Asas Com Pneu*, 2013  
Capôs de carro, correntes e fios de aço  
inox, pneu de borracha, cano de metal e  
tinta automotiva | Car hoods, stainless  
steel chains and wires, rubber tire, metal  
pipe, automotive paint  
125 x 336 x 60 cm  
Coleção da artista | Artist's collection

tica de países subdesenvolvidos parece ter chegado ao seu limite. Infelizmente, a cultura do automóvel, aliada à indústria da propaganda, transformou o carro no bastião da masculinidade.

*Asas com Pneu* é uma obra que trata da decadência da era automobilística na esfera política ao criar um *display* horizontal, como se fosse um anúncio, com dois capôs de carro amassados intercalados por um pneu. Esses três elementos, suspensos por correntes, invocam a decadência automobilística e a tragédia dos acidentes de carro, uma máquina de produção de estatísticas, seja acerca dos números de vendas recordes, seja das mortes por acidentes. Distinções de classe são também claramente explicitadas pela indústria automobilística com seus veículos de luxo e seus carros

Figura 29  
**ANA NOROGRANDO**  
*Figura Com Flores*, 2013  
 Busto, fragmentos de manequim,  
 cone de ferro, cabos de aço,  
 tinta acrílica, adesivos e massa  
 plástica | *Bust, mannequin*  
*parts, iron cone, steel cables,*  
*acrylic paint, molding plaster*  
 130 x 100 cm Ø  
 Coleção da artista | *Artist's collection*



Figura 30  
**ANA NOROGRANDO**  
*Figura Com Vidro*, 2013  
 Fragmento de manequim, cone  
 de ferro pintado, chapa de ferro  
 pintada e vidro | *Mannequin*  
*part, painted iron cone, painted*  
*iron plate, glass*  
 151 x 70 cm Ø  
 Coleção da artista | *Artist's collection*



populares, entre aqueles novos de fábrica e os carros usados, adquiridos pela classe de menor poder aquisitivo. *Asas com Pneu* é um módulo de articulação de vários elementos que configuram uma miríade de questões macroeconômicas que permeiam as relações de mercado, tanto aquelas que dizem respeito ao mercado de automóveis e o que ele representa quanto o próprio mercado de arte, visto que coloca em xeque a lógica do comércio como objeto do desejo que ressurgiu a partir do segundo, como uma fantasmagoria daquele que pode ser considerado ainda um dos objetos de consumo mais desejados na sociedade contemporânea.

Outra série de três obras de Ana NoroGrando — *Figura com Flores*, *Figura com Vidro* e *Figura em Vermelho* [Figs. 29, 30 e 31]— produz um estranho mecanismo de inversão: transforma manequins em outros manequins. Do artificialismo ao para-artificialismo, essas obras recorrem a um expediente de supraprodução discursiva que remete ao próprio discurso, uma espécie de metalinguagem. Desmembradas em parte, elas parecem definitivamente mutiladas, considerando que perderam braços, pernas e rostos, para retornar a um corpo protético e estilizado. Figuras femininas adotam

saias de metal originárias dessas peças de funil de semeadeira e adubadeira. A tonalidade de cores dessas peças e seus acessórios de “embelezamento” conferem-lhes uma aparência decadente e nostálgica, na qual a colagem, o remendo e a articulação de partes possibilitam a construção de figuras que sinalizam para um campo da experiência do corpo (feminino), como aquela representativa da transformação pelo uso da vestimenta ou pela intervenção cirúrgica. Nesse sentido, *Cabeça com Tubo Amarelo e Azul* é o exemplo mais evidente dessa situação, com sua tubulação e suas junções articuladas sustentando precariamente uma cabeça feminina. É justamente o estado instável dessa escultura que demonstra que a fragilidade do corpo é permanente e, ao mesmo tempo, resultado da dimensão física de sua natureza orgânica, ainda que preconizemos seu estado de espírito como forma de salvação.

Como se tivesse saído das revistas de moda, a obra *Natureza Morta* consiste em um mecanismo de suspensão de um torso feminino semivestido por um tecido de renda de poliéster. A cor negra confere-lhe de imediato um estado de monocromia que se refere ao lugar da tristeza e do luto. A transparência que deixa à vista o corpo contrasta com tal sobriedade, apontando para uma dimensão transcendente da condição feminina e sua aura de mistério, aspecto explorado continuamente pela sociedade contemporânea.

Ao observarmos bem essas figuras, podemos concluir que o fundamental é a transformação do corpo pelo esforço de diversas naturezas, as quais vislumbramos desde os primórdios da humanidade. A vontade de transcender as barreiras do corpo coincide com aquele da sua própria exploração. A dimensão política da economia do desejo nunca foi capaz de sublinhar a quase trágica experiência do corpo na sociedade moderna, que lhe atribuiu a condição de um aparelho em funcionamento precário, sempre sujeito a incidentes que vão das doenças aos acidentes trágicos, da sujeição das limitações culturais às transformações da tecnologia. Muitas dessas obras abordam tal assunto, tocando aqui e ali em um ponto nevrálgico da natureza humana, e explicitando — às vezes de forma mais política, às vezes mais poética — a condição feminina e sua trajetória na sociedade, principalmente aquela posterior ao advento da modernidade, já que ela apenas amplifica a experiência, não muito diferente da que veio antes dela. A exceção talvez tenha sido os avanços sobre a consciência da mulher; contudo, ainda estamos longe de uma sociedade justa e condizente com o processo civilizatório.



Figura 31

ANA NOROGRANDO

*Figura Com Vermelho*, 2013

Busto de manequim em acrílico, cone de ferro pintado e massa plástica | *Acrylic mannequin bust, painted iron cone, molding plaster*

129 x 100 cm Ø

Coleção da artista | *Artist's collection*

# BODIES AND PARTS: NEOFEMINISM AND ALLEGORY IN ANA NOROGRANDO'S LATEST WORKS

Ana NoroGrando's latest work, from 2013, calls into question certain known notions of sculpture – especially those established within a local sculptural tradition. These works also advocate another canonic status for sculptural production, given that, instead of promoting harmony, balance and qualitative expenditure, they only mimic excellence as a procedure, and no longer an arduous and laborious craft so typical of the sculptural tradition of Rio Grande do Sul, but the conceptual practicality of appropriation and arrangement – and, nevertheless, makes light of the later. On the contrary, by mimicking, the artist adopts militant tactics, destabilizing the parameters of quality, excellence and aesthetic parentage to glimpse a field of action that transits through several cultural and artistic traditions. In addition to the canonic aspects pertaining to questions of formality, there are those of political nature. Gender and binary oppositions, like the role and place of male and female artists, are also among the factors that need to be considered in reading these works. Referential artistic trajectories in relation to these works, generally those of male production, need to be critically approached here, given that there is nothing naïve in a production that takes upon itself the task of claiming a space of confluence between gender politics and formalist attempts.

Let us remember, for example, some of the artist's works, such as *Vul-Crário* (1993) [Fig. 14], *Conter e Não Conter-me* (2009) [Fig. 15], or the “hermaphrodite” sculpture that is part of the *Nossos Bosques Têm Mais Vida* (1994) [Fig. 16]. They all exist in a space of genders in transition, differentiation and cultural specificity. In order to make such displacements, the artist uses formal resources combined with strategies of politicization of the form. Among the first are verticality, the replacement of the base by the foothold and approximations with design. *Pop*, the materiality of *arte povera*, the proposition of conceptual art and the politics of meaning, appropriation, surrealist figuration; all these elements are transformed in the productive force of the form. The body is approached in these works through an insistent suppression of physical integrity, no longer constituted of coherence among parts, but definitely fragmented and reintegrated through procedures, either in tune, either in complete

dissonance in its relation with the materials. The body, in western civilization, is equally a set of fragments, unadjusted by the impossibility of rights, liberty and full consciousness, even if we are dealing here with some utopian projections.

These bodies of perfect mannequins contrast with the iron structures to which they are attached or connected. The industrial origin of one contrasts with the other, promoting a confrontation with considerable conceptual effect, multiplying the forms as if they were a hybrid technological combination. Despite the eccentric, hybrid and stylistically characterless profile of these works, what we see here are works of their time, because it would be hard to imagine that they could have been produced years ago and simultaneously be “recognized” in a specific artistic context. The local context would not be ready to see them as they really are. The material reality of the works is complex and problematic, for they regiment a series of elements that sometimes appear to be incompatible and strange to one another.

\* \* \*

There is a certain bionic aspect in these works, with their parts a complement of body parts, like metal pipes, plastic tubes and adapted glass. The work *Klein Desomenagem* [Fig. 17], for example, is made of a mannequin's head inside a glass “vase” sitting on a piece of silk fabric. A blue aniline colored liquid gives life to this conceptual apparatus. In a world of science fiction, this constitution advocates the reduction of the techniques of science to a minimum amount of elements for the functioning of the body. The work especially represents a critic to Ives Klein's (1928-1962) *Anthropométries*, produced in the 1960's, when the artist used female bodies to produce performative paintings. The aniline dissolved in water, with the passing of time, rests in the bottom of the glass container, needing to be activated from time to time to return to the original density of blue. As opposed to the assertive works of Klein, with their intense monochromatic blue (patented as IKB – International Klein Blue), Ana NoroGrando's work exists in the precariousness of a color politics and evidences the tactic precision of glimpsing one

of the most celebrated works in art history, nothing more, nothing less than a good dose of misogyny. One wonders the reason why Klein never used men in his performances when he covered naked women with his paint and dragged them through broad paper surfaces, guiding them to make the pictorial field of his paintings. *Klein Desomenagem* is also a movement of opposition – and, therefore critical (and libertarian) – to the recurring procedure of female artists paying homage to “master” male artists.

Another work, *Braço com Tecido Vermelho* [Fig. 18], made of a mannequin part fed by a plastic tube with one of its metal fingers in the shape of prosthetics, also demonstrate a simulation of the blood created by the artifice of fabric. Generally speaking, these works imitate some things and dissimulate others. Nothing is overly true and nothing overly false in their constitution. Prosthetics, by the way, are present in the majority of these works, more evident in *Articulação I, II e III*. Their logic of deconstruction is based in a continuous flirtation with the unauthentic, even if we know that nature shows itself with authenticity all the time, without ever providing us a precise answer about what in fact is genuine or what we can characterize as evidently false.

Two more works of this series, *Plantas* [Fig. 19] and “V” [Fig. 20], clear references to the “Surrealist body”,<sup>1</sup> here are upside down, as if diving. The two works invoke an oppressive situation and a loss of identity. Faces, legs and arms have been dismembered. The work *Plantas* (of the feet)<sup>2</sup> is a reference to the tropical vegetation with its thick stems and forms. These two structures are placed on a polyester fabric, resembling a dry environment, with its stems that look more like, again, bionic parts, in inordinate growth. *V*, on the other hand, shows a body submersed in an iron tube, in the tradition of surrealist works. Mannequins can be considered one of the most used “elements” in surrealist sculptures and installations of the 1930s.<sup>3</sup> Their nature of simulacrum of the human body gives these “replicating” beings a vastly interesting repertoire for artists since the invention of fashion mannequins in the mid 18th century. However, mannequins have not been only work material, but also the subject of the works of surrealists. Dismemberment was also frequent in these artists’ works. The mannequins used in their works were all female “confirming the long-standing Surrealist fetishization of the female body”.<sup>4</sup> Duchamp was

maybe the only one to call attention to gender issues pointing to such fetishization.<sup>5</sup>

One of the most impressive Surrealist installations with mannequins was made for the International Exhibition of 1938 at the Galeria Beaux-Arts, when 16 mannequins were “dressed” by 16 artists, among them Marcel Duchamp, Jean Arp, Max Ernst, Joan Miró and Salvador Dalí. Only one woman was represented in the group: Sonia Mossé, an artist who remains obscure in the history of Surrealism. It is not difficult to imagine the fascination of surrealists with mannequins and their humanlike appearance, character of duplicity and aspects of immortal individuals, not being destitute of ethnic classifications – more recently we can even find mannequins that imitate different races and physical types. One local artist that worked with mannequins was Iberê Camargo in his production in the 1990s. In his frequent visits to Rua da Praia<sup>6</sup>, in Porto Alegre, Iberê observed store windows and produced a considerable amount of paintings and works on paper from these observations of mannequins [Fig. 21]. The emergence of this theme in the artist’s work equally indicates a connection with the surrealist tradition that has never been explored in the literature on his work.

\* \* \*

The verticality of several of these works constitutes one of the most meaningful characteristics and cannot be ignored. Here it demonstrates the symbolic attempt to redimension the *feminine* in a condition of alterity, based on characteristics of the body, without ignoring the political/repressive experience that has victimized women. The work also seeks to subvert the logic of modern sculpture with its recurrent verticality and, by using it, make it a productive force. Columns, on the other hand, have permeated the history of art since Antiquity, while the verticality that guides them is recurrent to the point that, in a given moment, modern art subverted this logic, privileging the construction of horizontal columns. Some of them dissipate entirely through the floor. After this, verticality was no longer a relevant characteristic of sculpting. Its return, when it occurs, becomes a determining factor for meaning, instead of exclusively a structural element of support.

A figure imprisoned by a metal chrome lock remembers a burqa in the work *Submarino* [Fig. 22], and another female face is shown confined to a rusty metal tube, adorned

1. I am referring here to the use of mannequins by Surrealists in the 1930s.

2. “Planta” in Portuguese is “plant”, and “planta do pé” can be translated as “sole”.

3. On this issue, read, for example, the chapter “Mannequin Street”, in Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous* (Cambridge and London: The MIT Press, 2001), 38-67.

4. Idem. “Mannequin Street”, 38.

5. Idem. “Mannequin Street”, 47.

6. Rua da Praia is a well known street in downtown Porto Alegre.

with fabric hanging in hooks as if they were coat hangers in the work *Visor com Figura e Tecidos*. A faceless figure also appears in the work *Coluna com Braços* [Fig. 23], a sculpture with two arms tied to an iron tube, whose upper part, where the face should be, was painted black in a reference to the lack of reflection of light because of the absence of vision. It is therefore a reference to blindness, for the spectator's view, directed towards the work, does not return, while the arms remain in their attempt to find a direction, disembodied of its relation with the gaze. This is also a work that mentions the sense of touch as a privileged sense beyond sight.

\* \* \*

The sculpture *Abstract Baby* [Fig. 24], made with a child mannequin and stainless steel tubes, incorporates procedures of abstract painting. On a white surface, as a lateral cut, the artist painted elements in the shape of small spots on silver that imitate the surface of the mannequin's *skin*. Passing through the history of body intervention, such as piercing, tattoo and ornamental painting, this work brings to the context of art history the sociological dimension of the popular field of performativity. Body art was incorporated in Ana Norogrando's works, hurling them to the contemporary world of objects, a future of gender politics and cultural and ethnic conventions. The painting also invokes images of science, such as diseases, microorganisms and, symbolically, cultural contamination. The same occurs with the work *Figura com Flores*, in which a female mannequin torso was painted white and covered with colored stickers. The title of the sculpture *Abstract Baby* also refers to the adoption of a foreign language in colloquial vocabulary, with emphasis on abstract painting and its emergence in the American context to which it refers.

Mentioning the fashion industry does not mask the condition of these works. Arms, faces, legs, breasts and torsos are put in situations of extreme fragmentation and tension, crudely exposing a perspective on the condition of women. Victims of a late capitalism that already surpasses decades, from work in the field to work in the large industrial cities, these figures form a gallery of types whose eccentricity goes back to the tradition of figurative sculpting that opposes a romantic vision of certain following of sculpture in Rio Grande do Sul that has always idealized women as if the social condition imposed on them were outside the agenda and did not even exist. Therefore, we can consider Ana Norogrando's work as containing a neo-feminist strategy, given that radical feminism could not take formalism in consideration and its strategies could no longer be considered efficient by

incorporating a series of elements of academic sculptural tradition. The hybrid nature of these sculptures invokes the tradition of psychedelic painting of the late 1960s, with their synthetic colors and somewhat alien nature. All this combined with a considerable, at times excessive, formalization, which gives these works a unique character in the local context, distant from the attempts of investigation of materiality, of the sterile formalism and naïve attempts of relational conceptualization.

\* \* \*

*Panela com Corpo* [Fig. 25] and *O Canibal* (2000) [Fig. 26] make a reference to Anthropophagy or cultural cannibalism, except for the fact that their reference to domesticity now gives them a feminist dimension: a body whose characteristics appear to be somewhat indefinite, with ambiguous features, an arm that seems more feminine than masculine, a face with a darker skin color than the other member that accompanies it. The same ambivalent situation appears in the work *Articulação I* [Fig. 27], in which a more feminine face is connected to a male arm, or in *Corpo Dividido* (2013), a metal column circled by a female body, whose artificial breasts again indicate an ambiguity that has been explored several times in Ana Norogrando's works. The *queer* nature of these works demonstrate an alternative field of possibilities for dealing with gender issues, considering that the term allows the inclusion of *queer*-heterosexual and *queer*-homosexual behaviors, as well as other categories located between them. These body parts leaning on the limits of the circular container invoke a more radical condition of gender performativity in the terms of Judith Butler.<sup>7</sup> An ambiguous face with dark skin and a white arm demonstrate that one or more bodies have been involved in the anthropophagic *mélange*. The white and mixed skin of these body parts contrast with the blood-red of the container that supports them. It is as if, in an anthropophagic ritual, the body's meat has been removed and only the bones were left. The somewhat ambiguous aspect of this figure announces a situation we can call *queer cannibalism*, or in other words, the sublimation of the *queer* desire to the condition of death by the absorption of the body as food. The symbolic aspect of loving cannibalism is invoked, while the expression between aggressiveness and

---

7. Butler developed the notion of performativity of gender in her book *Gender Trouble*, published in 1990. Challenging the supposition that gender is a culturally constructed category, Butler invokes the need to problematize the category of gender through performativity, destabilizing the notion that between the biology of sex and culture that consolidates the notion of gender resides a farce, which can be rediscovered and reworked through the individual performance.



affection transits in a fine line of definition:

Cannibalism equally deserves the designation of symbolic form. It is not personal, individualized expression of aggression; it is an expression and satisfaction of aggression within a social context – it is the institutionalization of a psychic desire.<sup>8</sup>

This desire, once established in the confluence between will and aggression, appears increasingly tenuous, signaling a condition we can characterize as ambivalent:

The desire to eat someone and the desire to be eaten by someone lie so close together in the psyche that we cannot express the one without having to deal, at the same time, with the other. There is a basic polarization in anthropophagy between affection and aggression. It may very well be that laying in back of this is a more basic ambivalence – whether to eat or to be eaten.<sup>9</sup>

\* \* \*

A neo-feminist perspective could not fail to hold a series of even bigger and more complex problems than those of the foundational moment of militant feminism from the 1960s. It would not be a mistake to see these sculptures as presenting several references to the male universe of sculptural tradition. A vertical sculpture entitled *Giacomediotria* can be considered a reference to a Giacometti, except that its modular construction equally evokes Brancusi's work *Coluna Sem Fim* [Endless Column]. The base of the sculpture is disguised towards the space of the floor, while the modules fit together continuously; however, opposite to Brancusi's work, this sculpture ends with a figure that changes through an elongated body connected to the head. In a certain way, it refers to the building of the (sculptural) canon, since the word etimologically is related to the notion of measure. Another sculpture, consisting of a female body longitudinally passing through an iron tube contains the emblematic title of *Incidente do Cânone*.<sup>10</sup> This wordplay, indicating some sort of mistake, indeed reveals its allusion to the violence suffered by female artistic production (through an image of the body) that appears contiguously to the aggressive attempts of the

---

8. Eli Sagan, *Cannibalism: Human Aggression and Cultural Form* (Santa Fé, New Mexico: Fish Drum Magazine Press, 1993), 51.

9. Idem, Eli Sagan, 34.

10. Incidente do cânone could be translated as "Incident of the canon".

canon to establish itself, and mainly those that promote it, and the consequent exclusion of the production of women, artists from other ethnicities, the *queer* production and other non-Western art production. Formally, the work also alludes to the parameters of fire arms and violence with the iron passing through the female body.

In the ambit of a more traditional and conservative local sculptural universe, consolidated by male artists, Ana Norogrande's sculptural body of work sounds almost like a haunting of tradition. Thanks to the predominant verticality of her works, sometimes made of "columns", others of carnivalesque surrealist figures that invoke women with disembodied skirts, the meaning of the articulation of the parts demonstrates that this sculptor's trajectory is committed to a series of issues and, at the same time, directed toward a sole focus of attention of feminist nature. The difficulty of existing according to the standards of a formal norm that has consecrated canonic sculpting appears considerably dysfunctional in relation to the set of works that today constitute a more local sculpting tradition.

\* \* \*

Car hoods and tires appear in the work *Asas com Pneu* [Fig. 28]. The car being the ultimate symbol of masculinity, parts of it hang in a phosphorescent bar, forming a signaling line that suspends these parts in unstable balance. The parts of the work oscillate from one side to the other, sometimes showing the front of these car parts, others the back. In the back, paint marks create a pattern that reminds us of the wings of an insect, most likely a butterfly. It is worth noting that a good part of the artist's previous work, from 1980 to 1987, was predominantly aerial, as if touching the ground was a way too risky attitude.

The tragic character is implicit in these bent parts that invoke car crashes. Cars are one of the few products of modern capitalism that resist to any type of gender construction through consumption. Largely used by women, they still remain predominantly a symbol of masculinity. Gender building through the image of cars has been exhaustively explored by marketing strategies. The age of the automobile has been exceeded, and the depletion of natural resources by the use of a technology that can be considered obsolete and a characteristic of underdeveloped countries seems to have reached its limit. Unfortunately, the culture of the automobile, together with the advertising industry, has made the car a bastion of masculinity.

*Asas com Pneu* is a work that deals with the decadence of the age of the automobile in the political sphere by crea-

ting a horizontal display, resembling an ad, with two bent car hoods interspersed by a tire. These three elements, suspended by chains, invoke the decadence of the automobile and the tragedy of car crashes, a statistic-producing machine, be it concerning sales records, be it deaths by accident. Class distinctions are also made clear by the automobile industry with its luxury vehicles and popular cars, new and used, acquired by the lower class. *Asas com Pneu* is a module of articulation of several elements that configure a myriad of macro-economic issues that permeate market relations, both those that concern the automobile market and what it represents and the art market itself, given that it raises questions concerning the logic of commerce as the object of desire that reemerges from the second like a phantasmagoria of what can still be considered one of the most desired objects of consumption of contemporary society.

Another series of three works by Ana Norogrande — *Figura com Flores*, *Figura com Vidro* e *Figura em Vermelho* [Figs. 29, 30 e 31] — produces a strange inversion mechanism: it transforms mannequins in other mannequins. From artificiality to para-artificiality, these works resort to a discursive supraproduction that remits to its own discourse in a type of metalanguage. In part dismembered, they seem definitely mutilated, considering that they lost arms, legs and faces, to return to a more prosthetic and stylized body. Female figures adopt metal skirts made from these funnel parts of seeders and fertilizing machines. The color tones of these parts and their “embellishment” accessories give them a decadent and nostalgic look, in which the collage, mending and articulation of the parts enable the construction of figures that signal toward a field of experience of the (female) body, representative of change by the use clothing or surgical intervention. In this sense, *Cabeça com Tubo Amarelo e Azul* is the clearest example of this situation, with its articulating tubing and junctions precariously sustaining a female head. It is exactly the unstable state of this sculpture that demonstrates that the frailty of the body is permanent and, at the same time, a result of the physical dimension of its organic nature, even if we advocate its state of mind as a form of salvation.

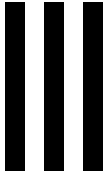
As if it had come from fashion magazines, the work *Natureza Morta* consists of a female torso semi-dressed by a polyester lace. The color black immediately gives it a monochrome state that refers to a place of sadness and mourning. The transparency that reveals the body contrasts with this sobriety, pointing toward a transcendent dimension of the

female condition and its aura of mystery, an aspect continuously explored by contemporary society.

When giving a good look at these figures, we can come to the conclusion that the essential aspect is the transformation of the body by several types of effort, which we glimpse from the beginning of mankind. The desire to transcend the barriers of body coincides with the desire of its own exploration. The political dimension of the economy of desire has never been capable of underlining the almost tragic experience of the body in modern society, which attributed it the condition of a malfunctioning device, always subjected to incidents that range from disease to tragic accidents, from the subjection to cultural limitations to transformations of technology. Many of these works approach this subject, touching here and there a neuralgic spot of human nature, and making evident — sometimes politically, sometimes poetically — the female condition and its trajectory in society, mainly after modernity, since they only amplify the experience, not very different of what came before. The exception might be the advances on women’s awareness; however, we are still far from a fair society consistent with the civilizing process.







---

OBRAS | WORKS

---





*Positivo*, 1985  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro |  
Galvanized metal screen, iron bar  
148 x 120 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



*Negativo*, 1985  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro |  
Galvanized metal screen, iron bar  
144 x 120 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



*Positivo - Negativo, 1985*  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro |  
Galvanized metal screen, iron bar  
153 x 120 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



*Tramas e Tensões I, 1986*  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro | Galvanized metal screen, iron bar  
144 x 60 cm  
Coleção da artista | Artist's collection  
Obra destruída | Destroyed



*Tramas e Tensões II, 1986*  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro | Galvanized metal screen, iron bar  
144 x 60 cm  
Coleção da artista | Artist's collection  
Obra destruída | Destroyed work



*Tramas e Tensões III, 1986*  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro | Galvanized metal screen, iron bar  
120 x 60 cm  
Coleção da artista | Artist's collection

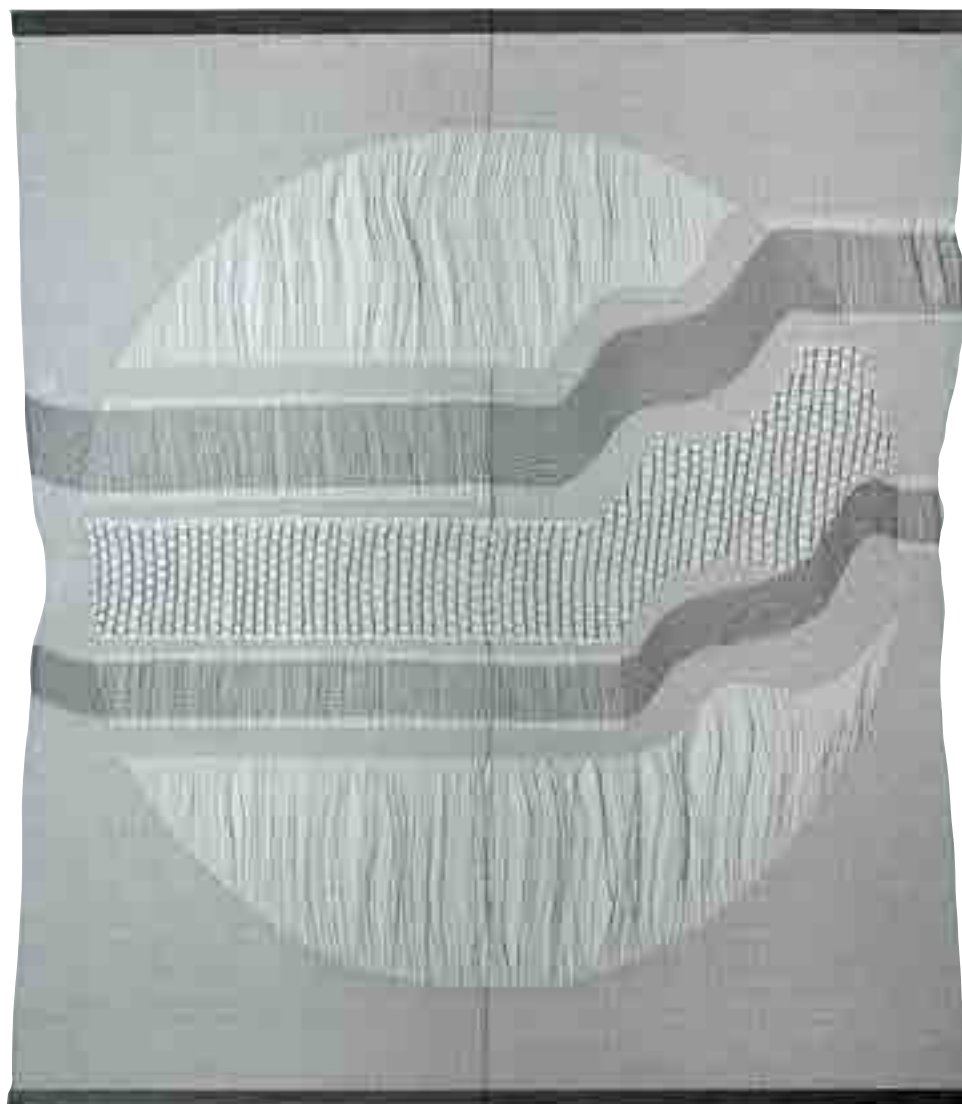


*Tramas e Tensões IV, 1986*  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro |  
Galvanized metal screen, iron bar  
130 x 120 cm  
Acervo | *Collection* Museu de Arte do Rio Grande do Sul

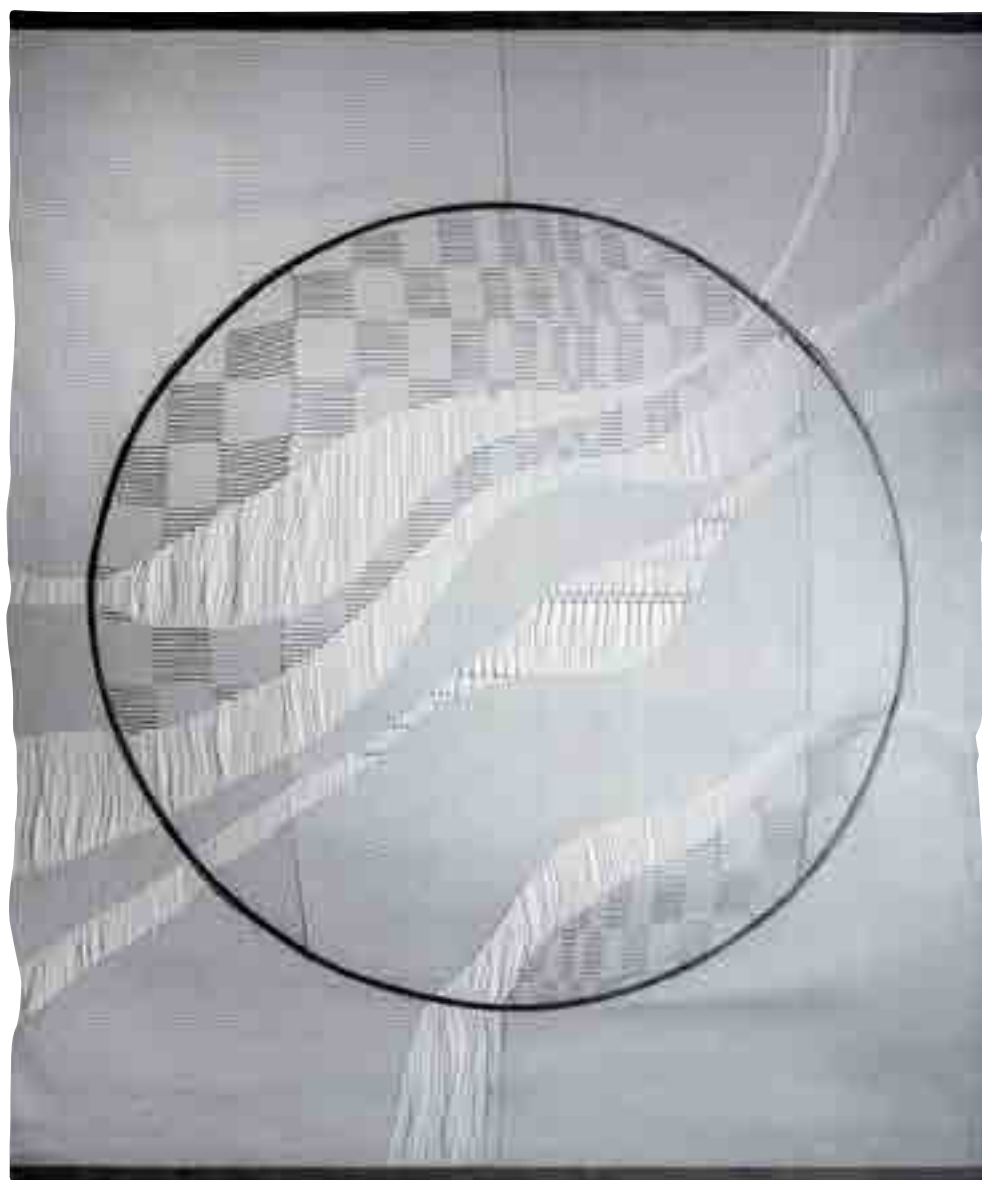


*Tramas e Tensões V, 1986*  
Tela metálica galvanizada, barra de ferro e fios de cobre |  
Galvanized metal screen, iron bar, copper wires  
132 x 120 cm  
Coleção da artista | Artist's collection





*Tramas Tensões VI, 1986*  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro |  
*Galvanized metal screen, iron bar*  
138 x 120 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



*Círculo Integrado III, 1987*  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro |  
Galvanized metal screen, iron bar  
146 x 120 x 18 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



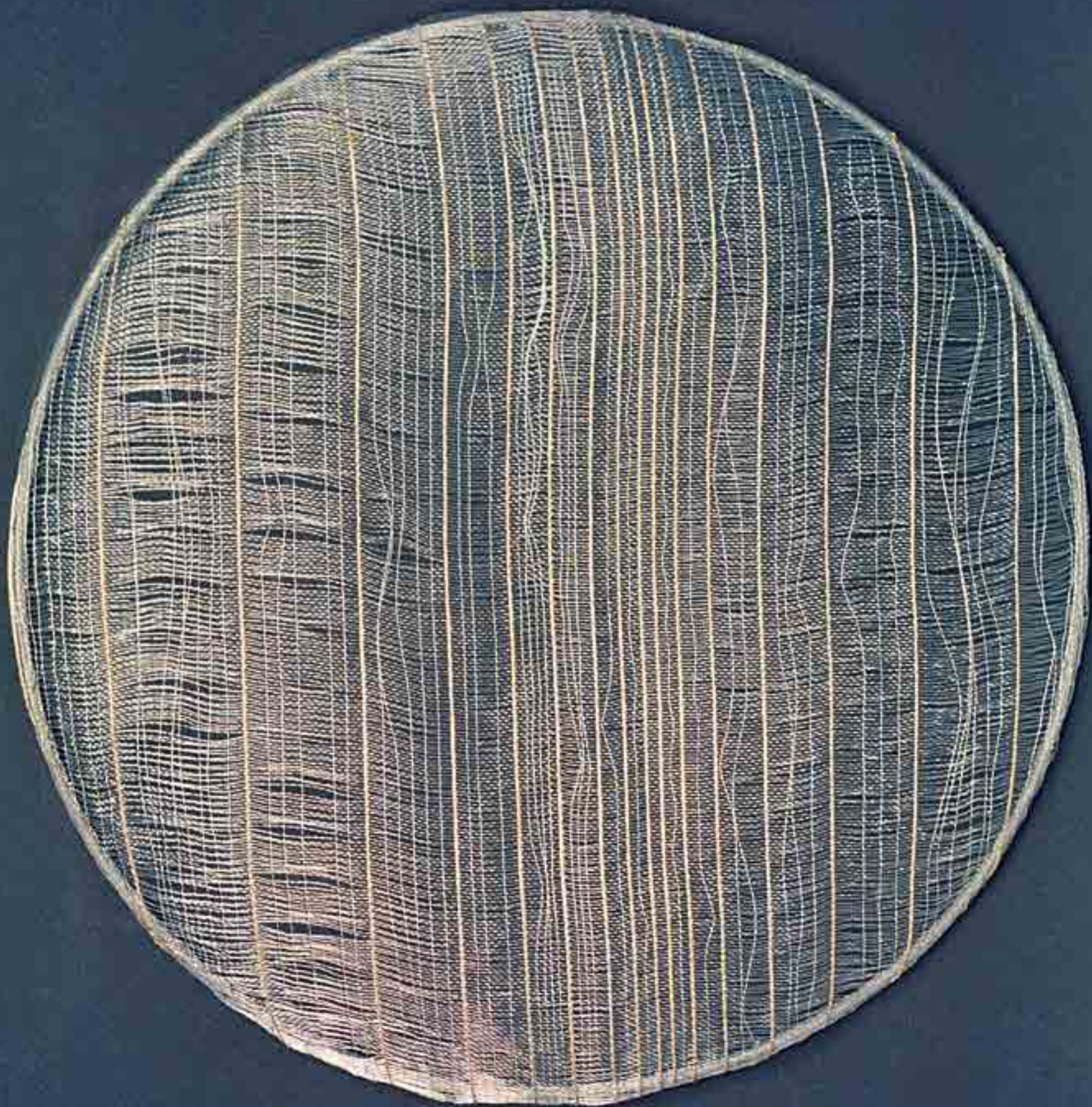
*Círculo Integrado V*, 1987  
Tela metálica galvanizada e  
barra de ferro | Galvanized metal  
screen, iron bar  
168 x 95 x 23 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



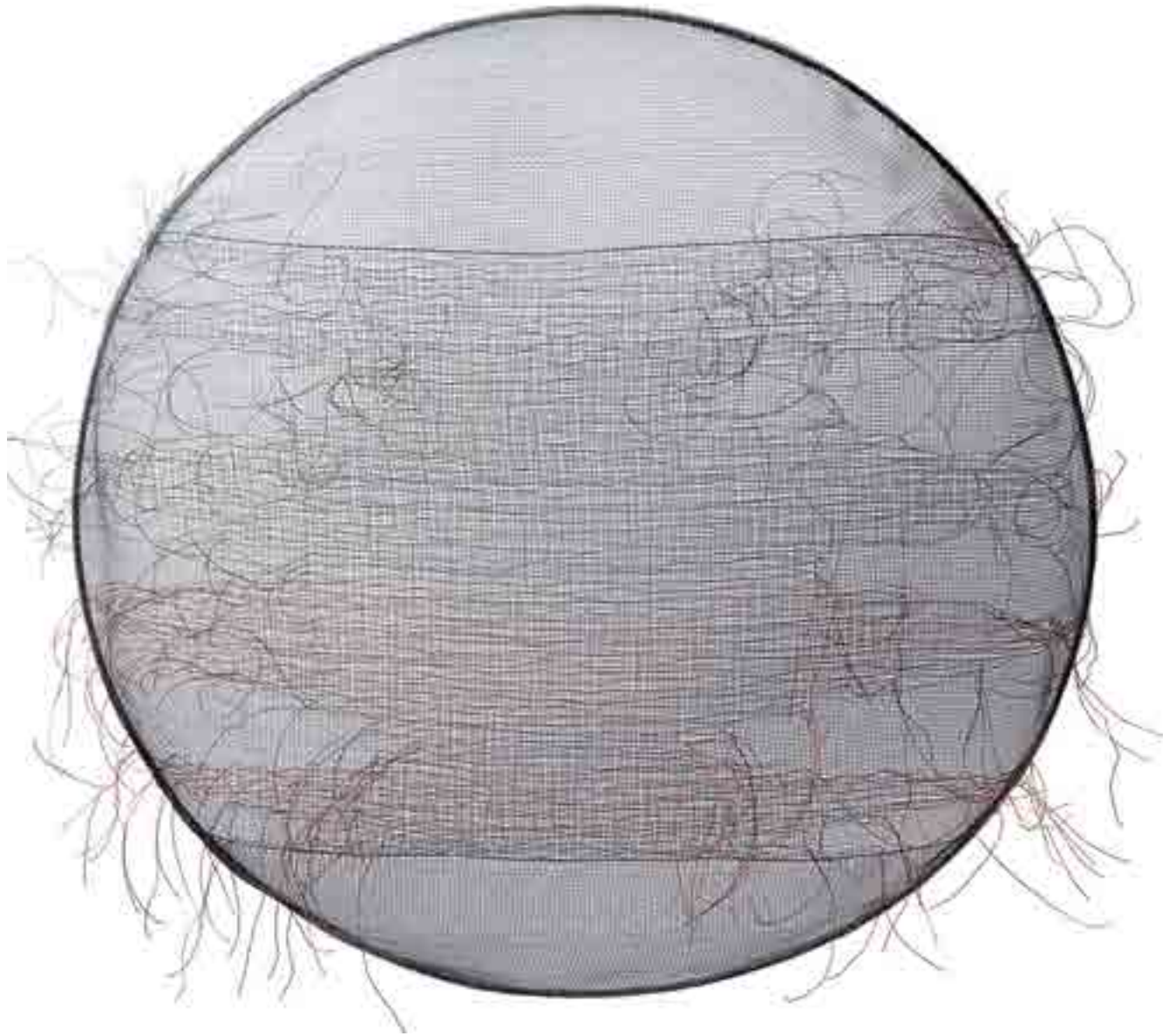
*Peneira I*, 1987  
Tela metálica galvanizada, barra de ferro e  
fios de cobre | Galvanized metal screen, iron  
bar, copper wires  
97 cm Ø x 15 cm  
Coleção da artista | Artist's collection

*Peneira II*, 1987  
Tela metálica galvanizada, barra de ferro e  
fios de bronze | Galvanized metal screen,  
iron bar, copper and bronze wires  
93 cm Ø x 20 cm  
Coleção particular | Private collection

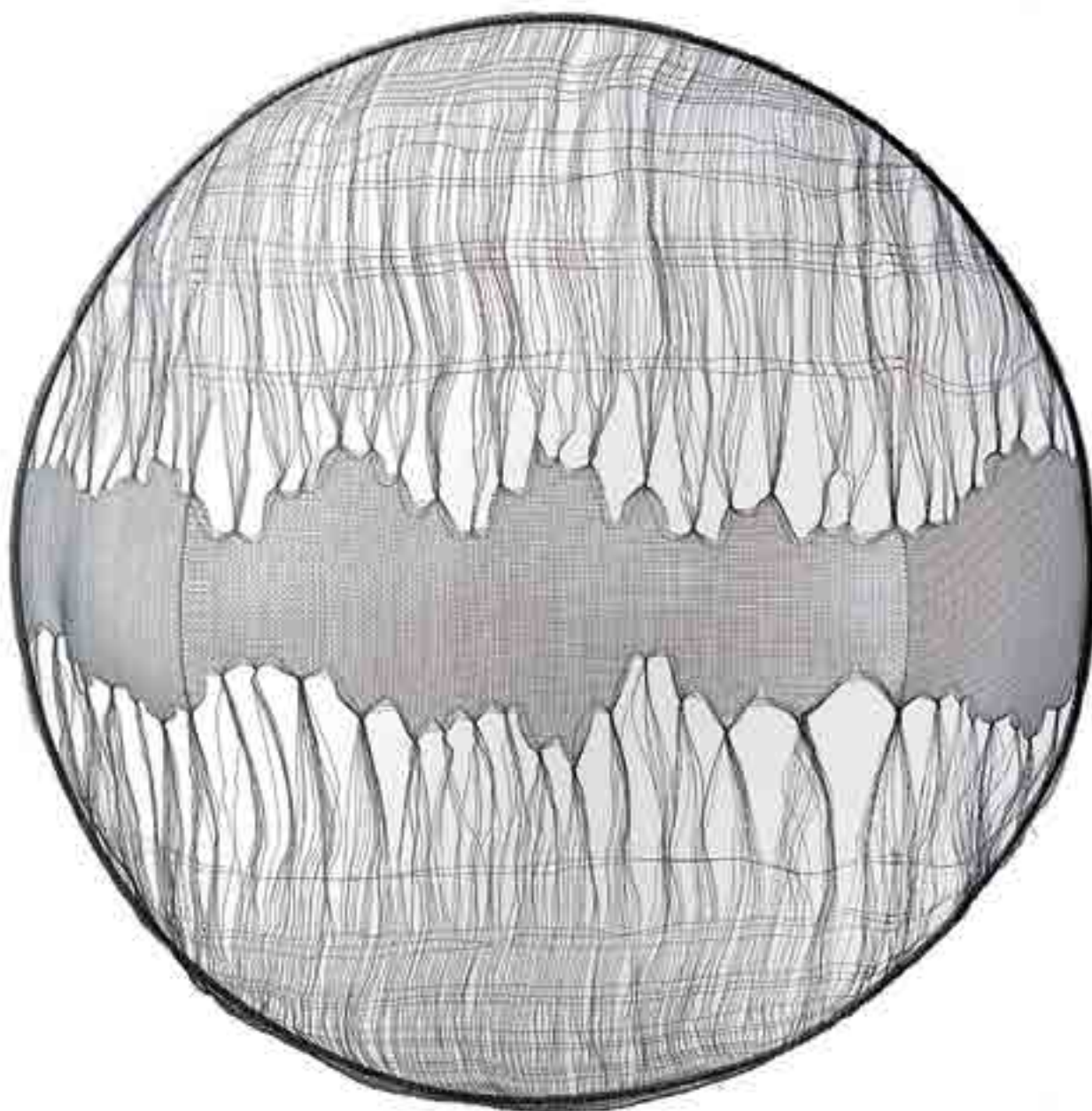




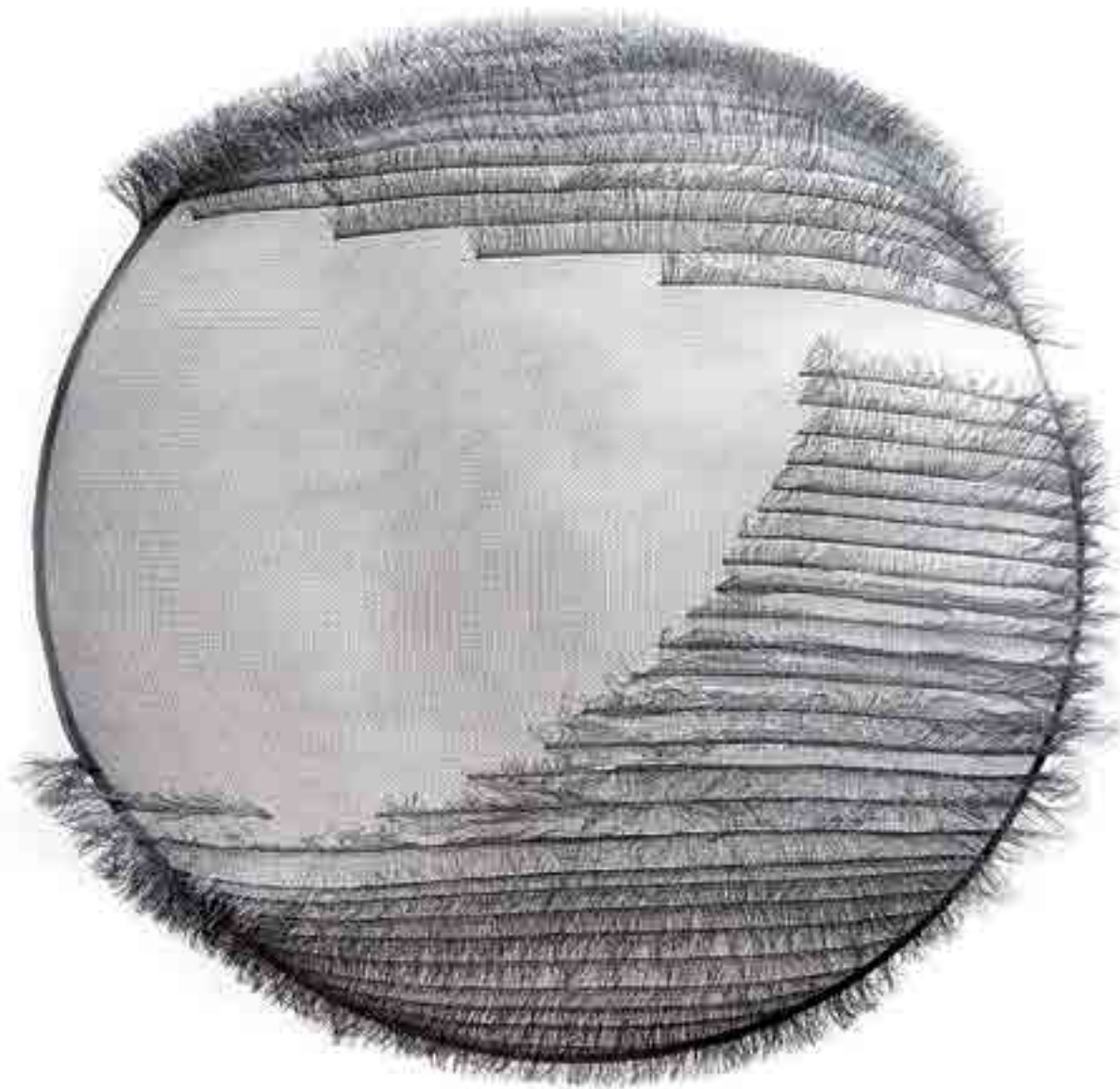




*Peneira III*, 1987  
Tela metálica galvanizada, barra de ferro e fios de  
cobre e bronze | *Galvanized metal screen, iron bar,*  
*copper and bronze wires*  
100 cm Ø x 21 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



*Peneira IV, 1987*  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro |  
Galvanized metal screen and iron bar  
96 cm Ø x 18 cm  
Coleção da artista | Artist's collection

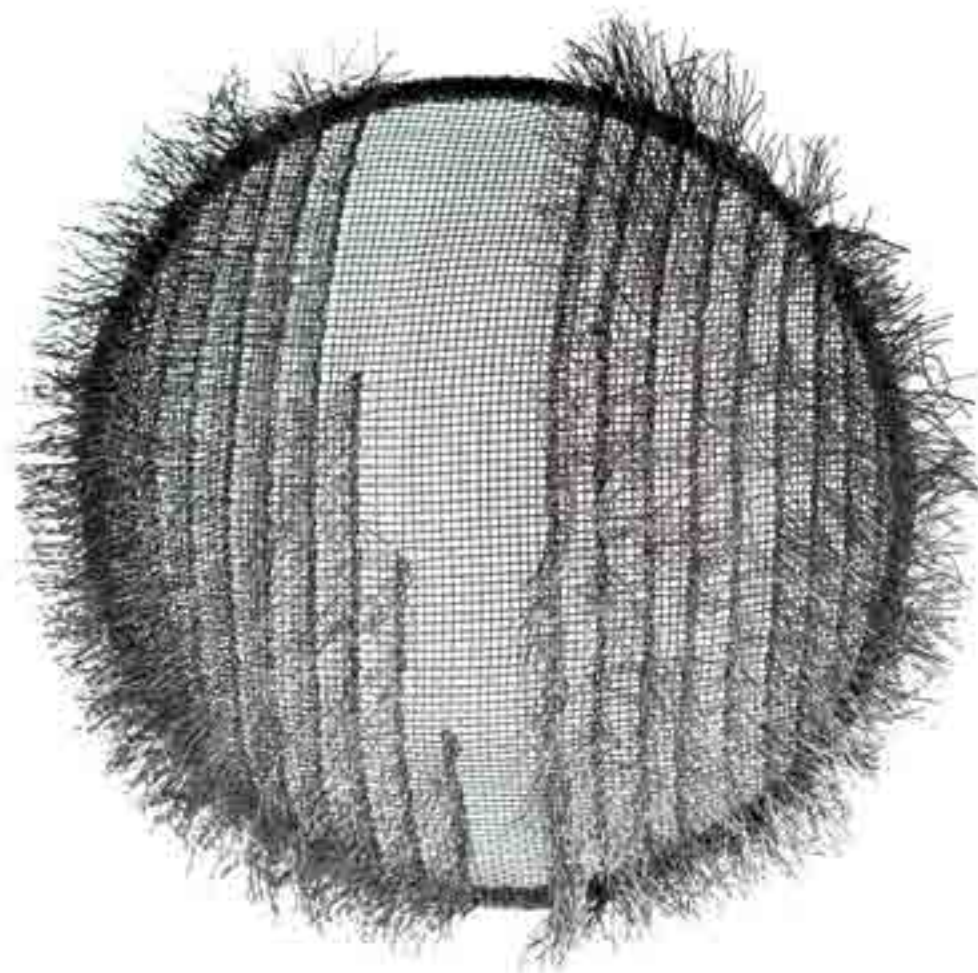


*Peneira V*, 1987  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro  
| Galvanized metal screen and iron bar  
92 cm Ø x 25 cm  
Coleção da artista | Artist's collection

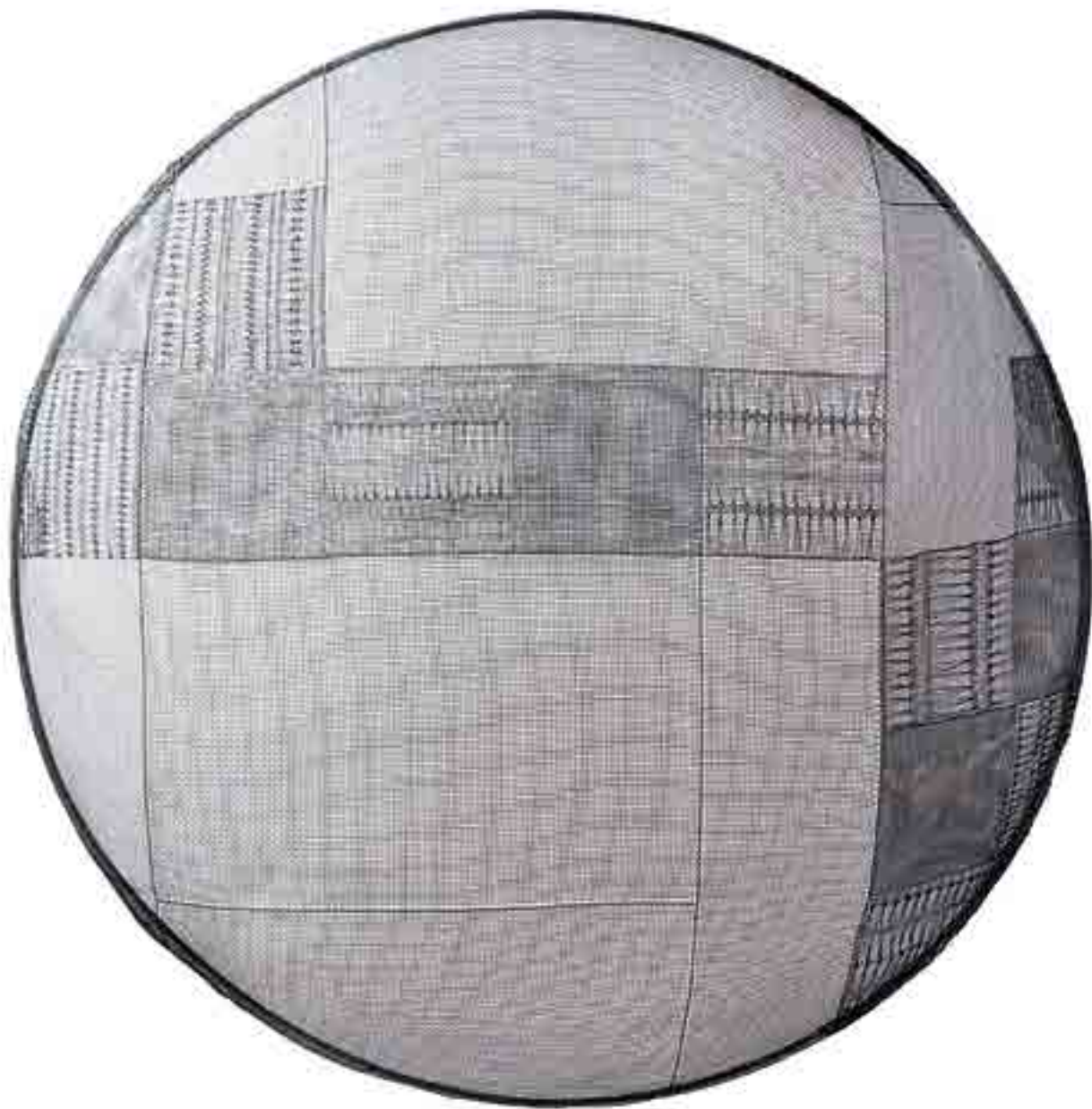




*Peneira VI*, 1987  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro  
| Galvanized metal screen and iron bar  
90 cm Ø x 28 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



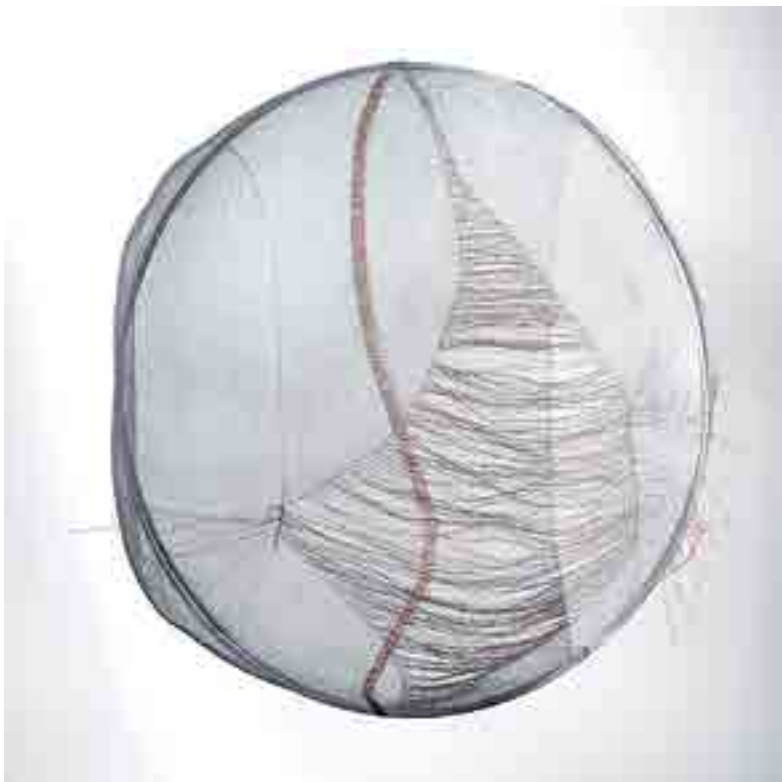
*Peneira VII, 1988*  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro |  
Galvanized metal fiber and screen, iron bar  
20 cm Ø x 7 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



*Peneira VIII, 1988*  
Tela metálica galvanizada e barra de ferro |  
Galvanized metal screen, iron bar  
90 cm Ø x 15 cm  
Coleção da artista | Artist's collection







*Tramas e Transparências I, 1988*  
Tela metálica galvanizada, barra de  
ferro e fios de cobre | *Galvanized metal*  
*screen, iron bar, copper wires*  
97 x 110 x 32 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



*Tramas e Transparências II, 1988*  
Tela e fibra metálica galvanizada e barra de ferro |  
*Galvanized metal fiber and screen, iron bar*  
37 x 31 x 15 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



*Tramas e Transparências III, 1989*  
Tela e fibra metálica galvanizada e barra de ferro |  
*Galvanized metal fiber and screen, iron bar*  
22 cm Ø x 15 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



*Tramas e Transparências IV*, 1989  
Tela galvanizada, barra de ferro e estanho |  
Galvanized screen, iron and tin bar  
35 x 35 x 19 cm  
Coleção da artista | Artist's collection





*Ostensório em Prata*, 1989  
Tela e fibra metálica galvanizada e tubo e barra de ferro | *Galvanized metal fiber, iron bar and pipe*  
185 x 132 x 75 cm  
Coleção particular | *Private collection*  
Fotografia Renato Seerig





*Ostensório em Prata e Bronze, 1989*  
Tela e fibra metálica galvanizada, tubo  
e barra de ferro e fios de bronze |  
*Galvanized metal fiber and screen, iron*  
*bar and pipe, bronze wires*  
185 x 132 x 45 cm  
Coleção particular | *Private collection*  
Fotografia Renato Seerig



Ostensório I, 1989  
Tela e fibra metálica  
galvanizada, barra de ferro  
e fios de cobre | Galvanized  
metal fiber and screen, iron bar,  
copper wires  
65 x 28 x 18 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



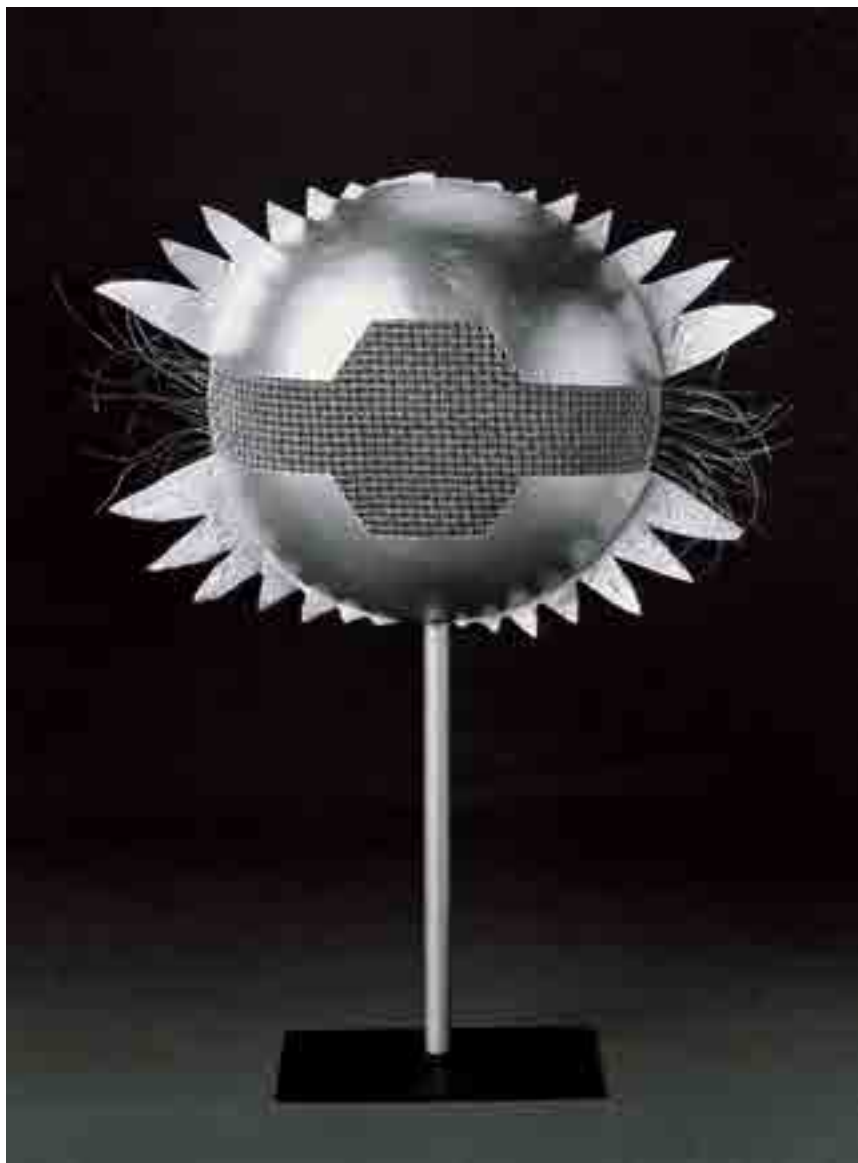
*Ostensório II*, 1991  
Fibra metálica galvanizada, barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica | *Galvanized metal fiber, iron bar, molding plaster, acrylic paint*  
80 x 50 x 18 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



*Ostensório III*, 1991  
Fibra metálica galvanizada, barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica | *Galvanized metal fiber, iron bar, molding plaster, acrylic paint*  
80 x 50 x 18 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



Ostensório IV, 1992  
Fibra metálica galvanizada, barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica | Galvanized metal fiber, iron bar, molding plaster, acrylic paint  
50 x 32 x 80 cm  
Coleção da artista | Artist's collection  
Fotografia Renato Seerig



*Ostensório VI, 1992*

Fibra metálica galvanizada, ferro, fios de cobre e bronze, massa plástica e tinta acrílica | *Galvanized metal fiber, iron, copper and bronze wires, molding plaster, acrylic paint*

80 x 50 x 32 cm

Coleção particular | *Private collection*

Fotografia Renato Seerig





*Ostensório V*, 1992  
Fibra metálica galvanizada, barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica |  
Galvanized metal fiber, iron bar, molding plaster, acrylic paint  
80 x 40 x 22 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



*Ostensório VII, 1992*  
Tubo e barra de ferro, massa plástica, fios  
de cobre e bronze | *Iron bar and pipe,*  
*molding plaster, iron and bronze wires*  
83 x 50 x 30 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*





*Objeto Lunar I*, 1992  
Fibra metálica galvanizada, tubo e barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica | Galvanized metal fiber, iron bar and pipe, molding plaster, acrylic paint  
170 x 90 x 30 cm  
Coleção particular | Private collection  
Fotografia Renato Seerig



*Objeto Lunar II, 1992*  
Fibra metálica galvanizada, tubo e barra de ferro, fios de cobre, bronze, massa plástica e tinta acrílica | *Galvanized metal fiber, iron bar and pipe, copper and bronze wires, molding plaster, acrylic paint*  
170 x 90 x 30 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



Nossos bosques têm mais vida, 1994  
Fibra metálica galvanizada, chapa, tubo e  
barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica |  
Galvanized metal fiber, iron bar, pipe and plate,  
molding plaster, acrylic paint  
Cutting, welding, shaping and sewing  
185 x 500 x 80 cm  
Coleção da artista | Artist's collection





*Totem I*, 1994  
Tela galvanizada, tubo e barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica | Galvanized screen, iron bar and pipe, molding plaster, acrylic paint  
190 x 60 x 40 cm  
Coleção particular | Private collection



*Totem III*, 1996  
Fio metálico galvanizado, tubo e chapa de ferro | Galvanized metal wire, iron pipe and plate  
192 x 73 x 32 cm  
Acervo | Collection Museu de Arte Contemporânea de Santa Catarina



*Totem II*, 1995  
Fio metálico galvanizado, tubo, barra  
e chapa de ferro | Galvanized metal  
wire, iron bar, pipe and plate  
200 x 80 x 23 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



Ara - Totem 01, 1996  
Fibra metálica galvanizada, tubo e  
barra de ferro, massa plástica, tinta  
acrílica | Galvanized metal fiber,  
iron bar and pipe, molding plaster,  
acrylic paint  
155 x 65 x 32 cm  
Coleção da artista | Artist's collection





*Ara - Totem 02, 1996*  
Fibra metálica galvanizada, tubo e barra  
de ferro, massa plástica, tinta acrílica |  
*Galvanized metal fiber, iron bar and pipe,*  
*molding plaster, acrylic paint*  
148 x 60 x 30 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



*Ara - Totem 03, 1996*

Fibra metálica galvanizada, tubo e barra de ferro, massa plástica, tinta acrílica e grafite | *Galvanized metal fiber, iron bar and pipe, molding plaster, acrylic paint and graphite*

148 x 70 x 26 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*



Ara - Totem 06, 1996  
Fibra metálica galvanizada, tubo  
e barra de ferro, massa plástica,  
tinta acrílica | *Galvanized metal  
fiber, iron bar and pipe, molding  
plaster, acrylic paint*  
182 x 62 x 45 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*

Ara - Totem 04, 1996  
Fibra metálica galvanizada, tubo  
e barra de ferro, massa plástica,  
tinta acrílica | Galvanized metal  
fiber, iron bar and pipe, molding  
plaster, acrylic paint  
182 x 65 x 15 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



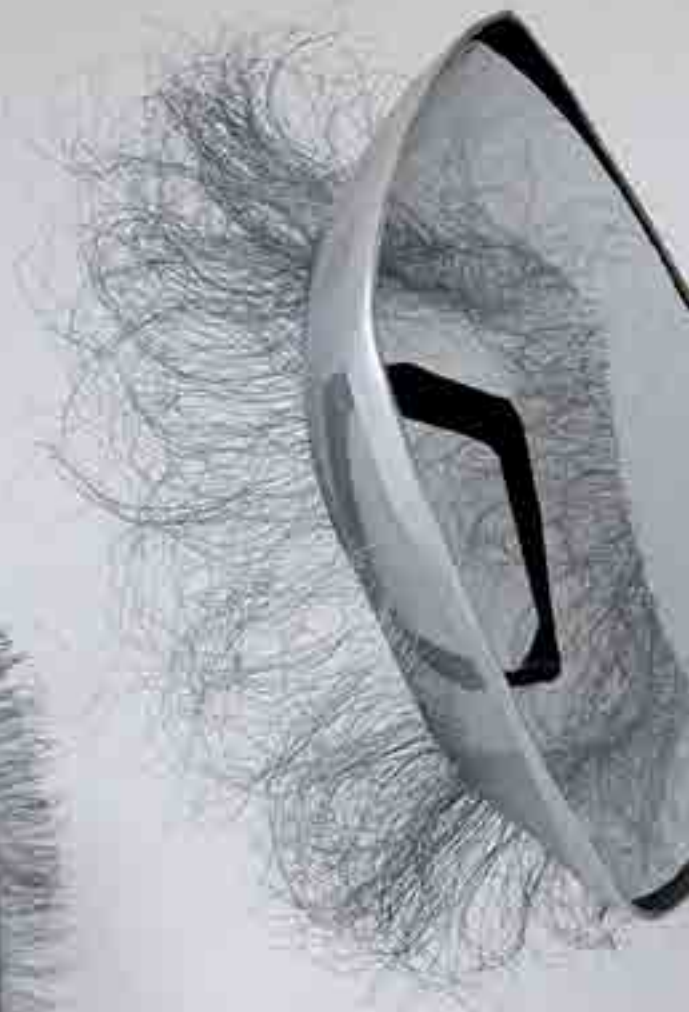
Ara - Totem 05, 1996

Fibra metálica galvanizada, tubo e barra de ferro, massa plástica, tinta acrílica | Galvanized metal fiber, iron bar and pipe, molding plaster, acrylic paint

182 x 65 x 15 cm

Coleção da artista | Artist's collection





Ressonâncias, 1996  
Fibra metálica galvanizada, ferro, massa plástica, tinta  
acrílica e spots | Galvanized metal fiber, iron, molding  
plaster, acrylic paint, spots  
280 x 500 x 500 cm  
Coleção da artista | Artist's collection







*Vento Norte*, 1996  
Vista da obra em exposição | *View on exhibition* SESC  
Escultura 96 - 1ª Exposição Internacional de Esculturas  
ao Ar Livre no SESC Campestre, Porto Alegre-RS  
Tubo, barra e chapa de ferro e rolamentos em aço |  
*Iron bar, pipe and plate, steel rollers*  
400 x 325 x 80 cm  
Fotografia Acervo documental da artista  
Acervo | *Collection* Museu de Arte de Santa Maria,  
Santa Maria-RS





*Vento Norte*, 1996  
Vista | View Jardim da Biblioteca Pública Municipal - Largo da Locomotiva. Santa Maria-RS, 1998  
Tubo, barra e chapa de ferro e rolamentos em aço | *Iron bar, pipe and plate, steel rollers*  
400 x 325 x 80 cm  
Fotografia Janio Seeger  
Acervo | *Collection* Museu de Arte de Santa Maria, Santa Maria-RS



*Transmutação*, 1998  
Vistas da obra em  
exposição | View at  
exhibition Jardim  
do Centro de Artes  
e Letras da UFSM,  
Santa Maria-RS  
Acervo | Collection  
Museu da Escultura ao  
Ar Livre, Assembléia  
Legislativa do Estado de  
São Paulo, São Paulo-SP.  
Fotografia Acervo  
documental da artista





*Transmutação*, 1998  
Vista da obra | *View of the work at* Museu da  
Escultura ao Ar Livre na Assembléia Legislativa do  
Estado de São Paulo, São Paulo-SP  
Tubo, barra e chapa de aço inoxidável escovado  
e rolamentos | *Brushed stainless steel bar, pipe  
and plate, rollers*  
400 x 310 x 130 cm  
Acervo | *Collection* Museu da Escultura ao Ar Livre,  
Fotografia Acervo documental da artista





*Solstício*, 1999

Tube, e chapa de aço inoxidável escovado, sistema de rolamentos e lâmpadas fluorescentes | *Brushed stainless steel pipe and plate, bearing system, fluorescent lamps*  
600 x 310 x 200 cm

Obra localizada na rótula da | *Work installed at the corner*  
Avenida Brasil, esquina com | *with Rua Venâncio Aires,*  
Santo Ângelo-RS

Fotografia Acervo documental da artista

*Solstício*, 1998

Maquete | *Model*

Cano e chapa de alumínio | *Aluminium tube and plate*  
58 x 24 x 20 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*



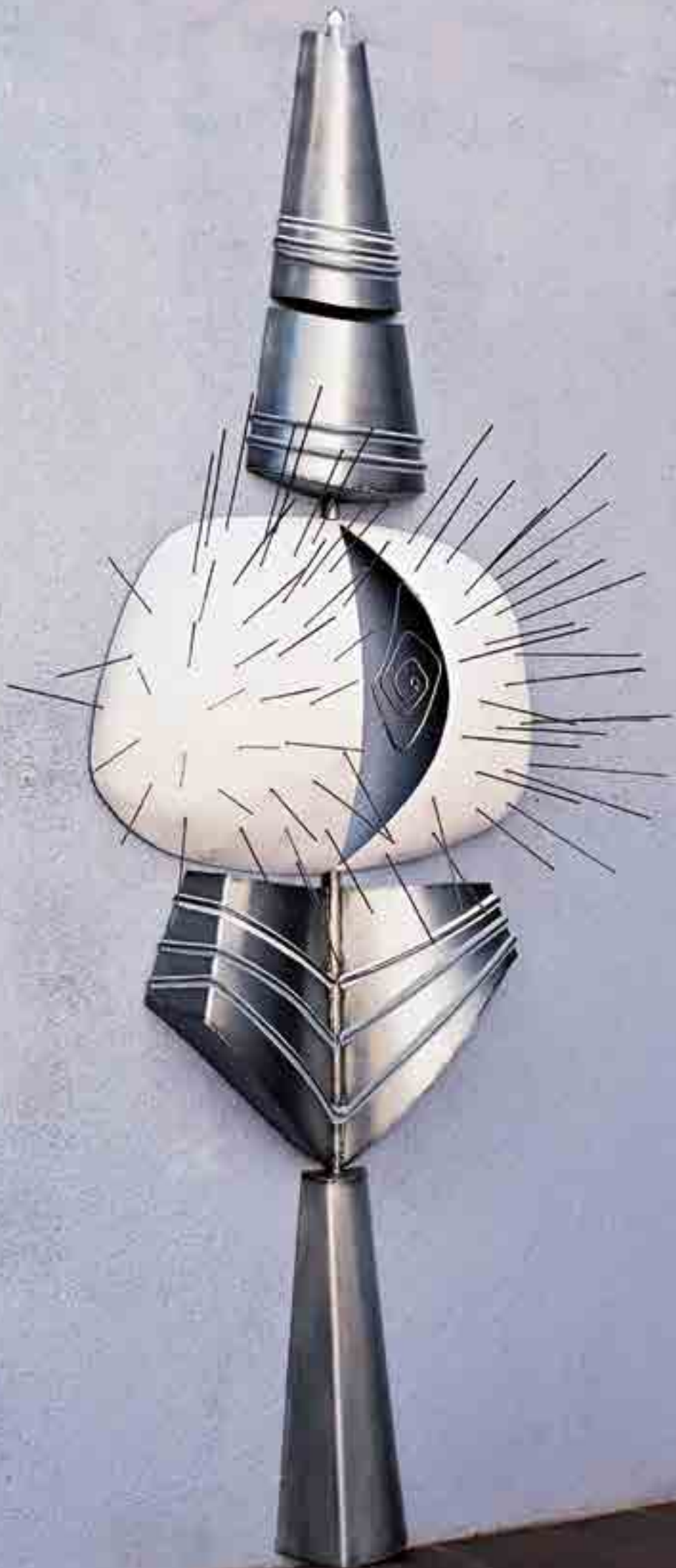
*H-Uno*, 1999

Barra e chapa de ferro, massa plástica e tinta acrílica |  
*Iron bar and plate, molding plaster, acrylic paint*

380 x 170 x 80 cm

Obra localizada | *Work installed at Jardim externo do*

Acervo/Collection Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, Passo  
Fundo-RS







*Netuno*, 2000  
Barra de ferro e chapa de ferro galvanizado | *Iron bar,*  
*galvanized iron plate*  
45 x 38 x 12 cm  
Acervo | *Collection* Museu de Arte do Rio Grande do Sul



*Urano*, 2000  
Barra de ferro e chapa e fio de ferro galvanizado | *Iron bar,*  
*galvanized iron wire and plate*  
45 x 32 x 12 cm  
Acervo | *Collection* Museu de Arte do Rio Grande do Sul

*Marte, 2000*  
Barra de ferro, chapa de ferro  
galvanizado e papel cartolina |  
*Iron bar, galvanized iron plate,*  
*cardstock paper*  
35 x 17 x 11 cm  
Acervo | Collection Museu de Arte do Rio  
Grande do Sul



*Plutão, 2000*  
Barra de ferro e chapa de ferro  
galvanizado | *Iron bar, galvanized*  
*iron plate*  
27 x 14 x 11 cm  
Acervo | Collection Museu de Arte do Rio  
Grande do Sul



*Terra, 2000*  
Barra de ferro e chapa de ferro  
galvanizado | *Iron bar, galvanized*  
*iron plate*  
30 x 20 x 13 cm  
Acervo | Collection Museu de Arte do Rio  
Grande do Sul



*Mercúrio, 2000*  
Barra de ferro e chapa de ferro  
galvanizado | *Iron bar, galvanized*  
*iron plate*  
30 x 18 x 13 cm  
Acervo | Collection Museu de Arte do Rio  
Grande do Sul





*Vênus*, 2000  
Tubo em aço inoxidável e chapa de ferro galvanizado | *Stainless steel pipe, galvanized iron plate*  
36 x 18 x 18 cm  
Acervo | *Collection* Museu de Arte do Rio Grande do Sul



*Júpiter*, 2000  
Barra de ferro e chapa e fio de ferro galvanizado | *Iron bar, galvanized iron wire and plate*  
37 x 24 x 24 cm  
Acervo | *Collection* Museu de Arte do Rio Grande do Sul



Saturno, 2000  
Barra de ferro e chapa de  
ferro galvanizada | Iron bar,  
galvanized iron plate  
53 x 28 x 23,5 cm  
Acervo | Collection Museu de Arte  
do Rio Grande do Sul



*Sol e Lua*, 2000  
Barra de ferro e chapa e fio de ferro  
galvanizado | *Iron bar, galvanized iron  
wire and plate*  
80 x 43 x 46 cm  
Acervo | *Collection* Museu de Arte do Rio  
Grande do Sul





1



2



3



4



5



6



7



8



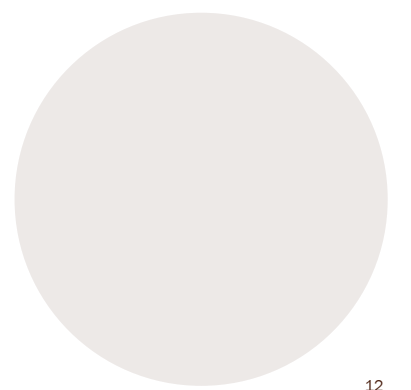
9



10



11



12



13



14



15



16

1-Terra Origem  
 2-Terra Centro  
 3-Terra Planeta  
 4-Terra Sol  
 5-Terra Lua  
 6-Terra Eclipse  
 7-Terra Cosmos  
 8-Terra Vestigio  
 9-Terra Rastro

10-Terra Conquistada  
 11-Terra repartida  
 12- Terra Sofrida  
 13-Terra Arada  
 14-Terra Semeada  
 15-Terra Germinada  
 16-Terra Brotada  
 17-Terra Florescida  
 18-Terra Frutificada

19-Terra Exaurida  
 20-Terra Irradiante  
 21-Terra Mecanizada  
 22-Terra Usurpada  
 23-Terra Comunicação  
 24-Terra Globalizada  
 25-Terra Primitiva  
 26-Terra Invadida  
 27-Terra Energética

28-Terra Ferida  
 29-Terra Célula  
 30-Terra Futuro  
 31-Terra infinito  
 32-Terra Mistério  
 33-Sem Terra





17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32

*Terra (Discos), 2004*

Ferro fundido, barras e canos de ferro, aço inox, cobre e latão | Cast iron, iron bar and tubes, inoxidable steel, copper and brass

5 a 15 cm x 60 a 65 cm Ø

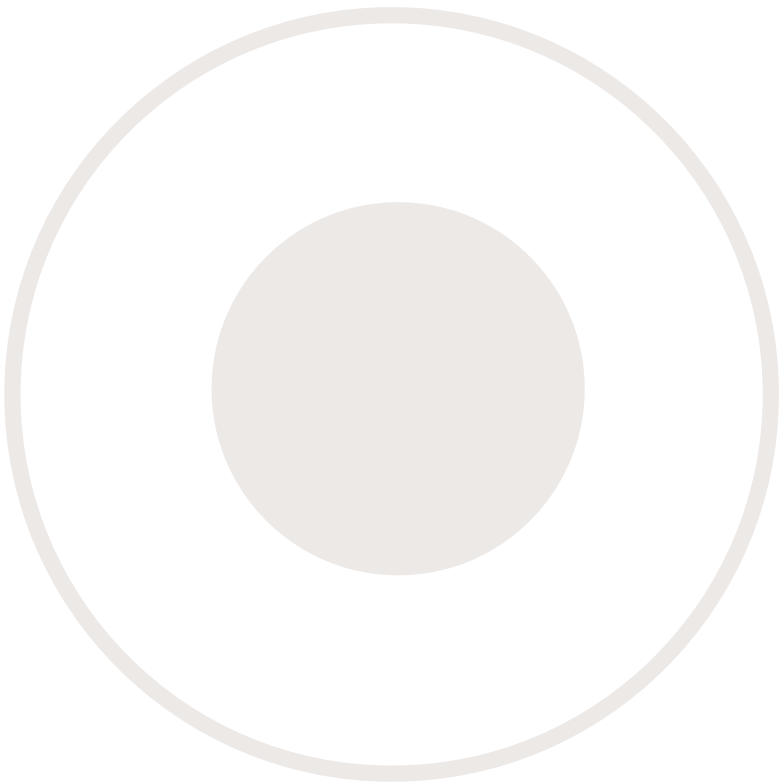
Coleção da artista | Artist's collection



5



12



33





13



2

*Terra (estruturas), 2004*  
Discos e terras | *Discs and soil*  
15 a 25 cm x 110 cm Ø  
Coleção da Artista | *Artist's collection*





*Terra, 2004*

Vista da instalação | *Installation view*

Discos, terra e spots | *Discs, soil and lighting*

33 estruturas constituídas de um disco e terra em diferentes cores,  
texturas e desenhos. | *33 structures built from disc and soil of different  
color, textures and drawings*

Exposição no Armazém A6 do Cais do Porto, MAC-RS, Porto Alegre-RS

Fotografia Acervo Documental da artista







*Fonte do Sol*, 2005/2006  
Aço inoxidável escovado e polido, alvenaria, tinta, terra,  
grama, lampadas e água | *Brushed and polished stainless  
steel, brickwork, acrylic paint, soil, grass, lamps, water*  
300 x 1100 x 220 cm  
Obra localizada | *Work installed* Reitoria do Centro  
Universitário Franciscano, Santa Maria-RS  
Fotografia Janio Seeger





Sol, 2006  
Tubo, chapa e disco de ferro |  
Iron pipe, plate and disk  
114 x 44 x 30 cm  
Acervo | Collection Museu de Arte  
do Rio Grande do Sul



*Lua*, 2006  
Tubo, chapa e disco de ferro |  
Iron pipe, plate and disk  
104 x 47 x 15 cm  
Coleção da artista | Artist's  
collection







*Poética dos trançados, 2007*

Vista da Instalação | *View of the installation Poética dos trançados no evento Essa Poa é Boa*

Taquaras, cipós, fios plásticos, pigmentos naturais e anilinas  
65 peneiras feitas por artesões Kaingang que variam entre 80 a 150 cm de diâmetro | *Bamboos, vines, plastic wires, natural pigments, aniline*

65 sieves ranging made by Kaingang craftsman measuring from 80 to 150 cm of diameter  
Duração | *Duration 5'30"*

Acervo do Laboratório de Interculturalidade e Diversidade/ LAID da Universidade Federal do Paraná - Setor Litoral | *Federal University of Paraná - Coastal Sector Interculturality and Diversity Lab (LAID) collection*  
Fotografia Cyrene Dallegrave







*Conter e Não Conter-me, 2009*  
Chapa e barras de ferro | *Iron bars and plate*  
200 x 60 x 30 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



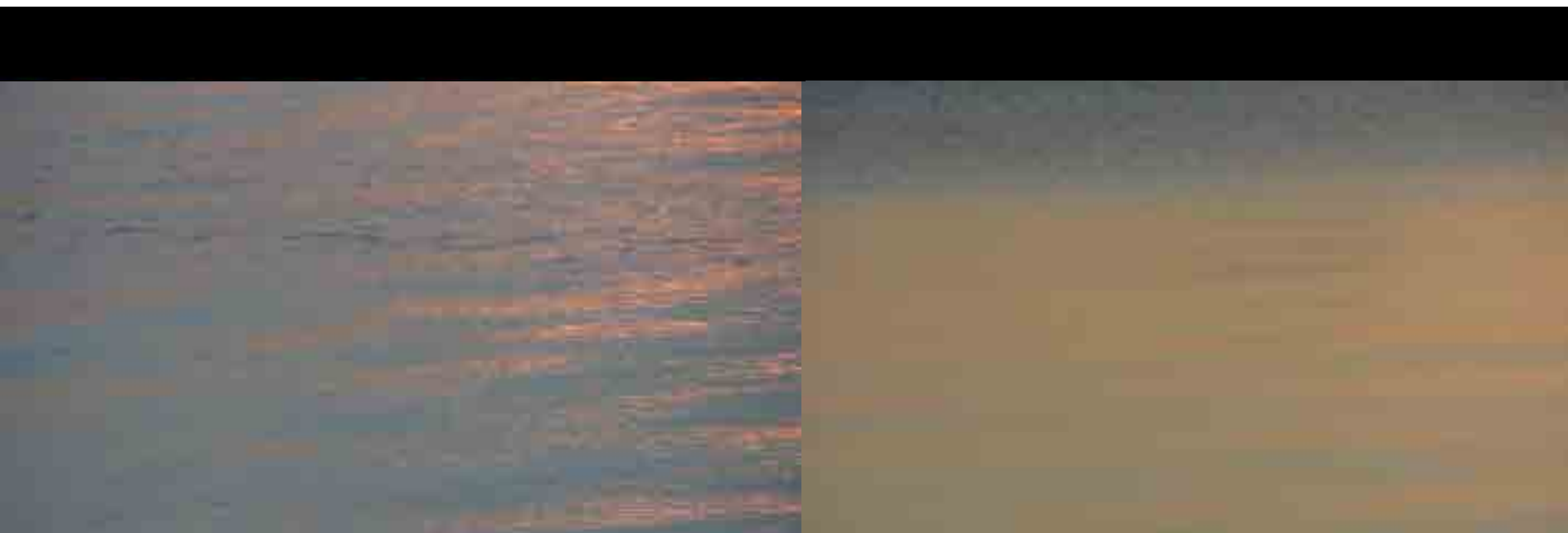
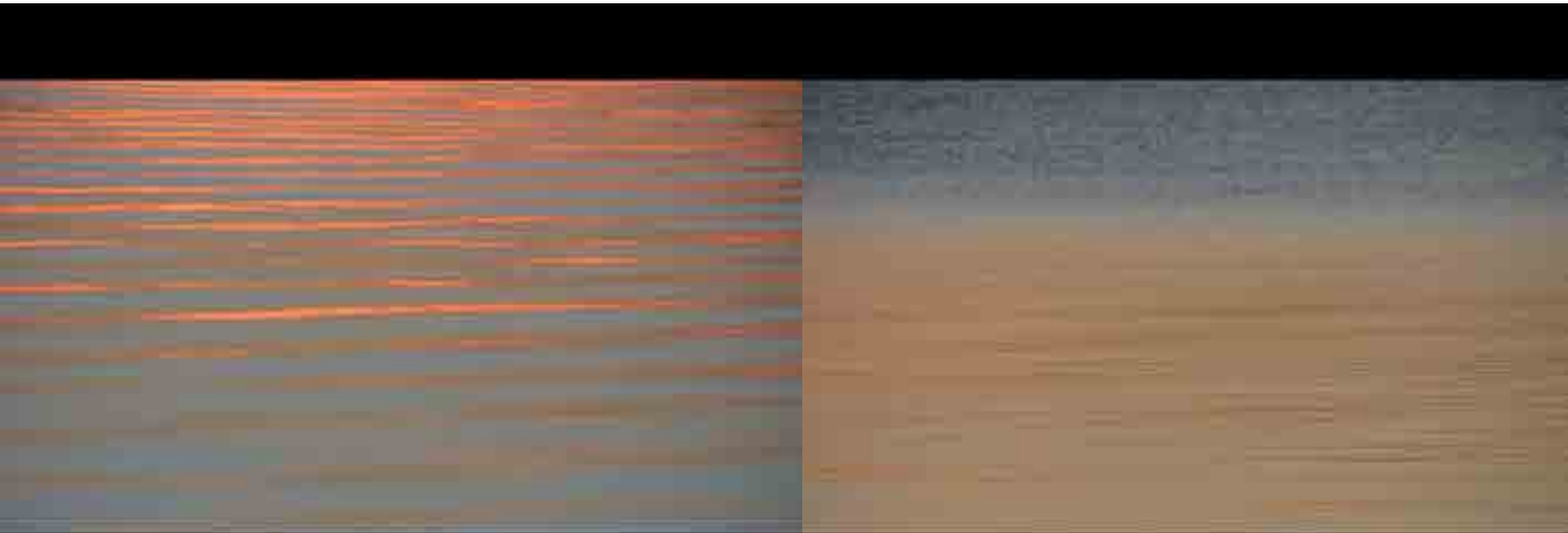


*Entre as Águas*, 2009  
Filmagem miniDV, cor e som | *MiniDV footage, color, sound*  
Duração | *Duration* 10'50"  
Frames do vídeo | *Video frames*  
Edição | *Editing* Marcelo Gobatto  
Entrevistas | *Interviews* Pedro Nunes e Vilmar de Oliveira Neves  
Apoio para as filmagens | *Filming assistance* Fermino A. Grandó  
Coleção da artista | *Artist's collection*



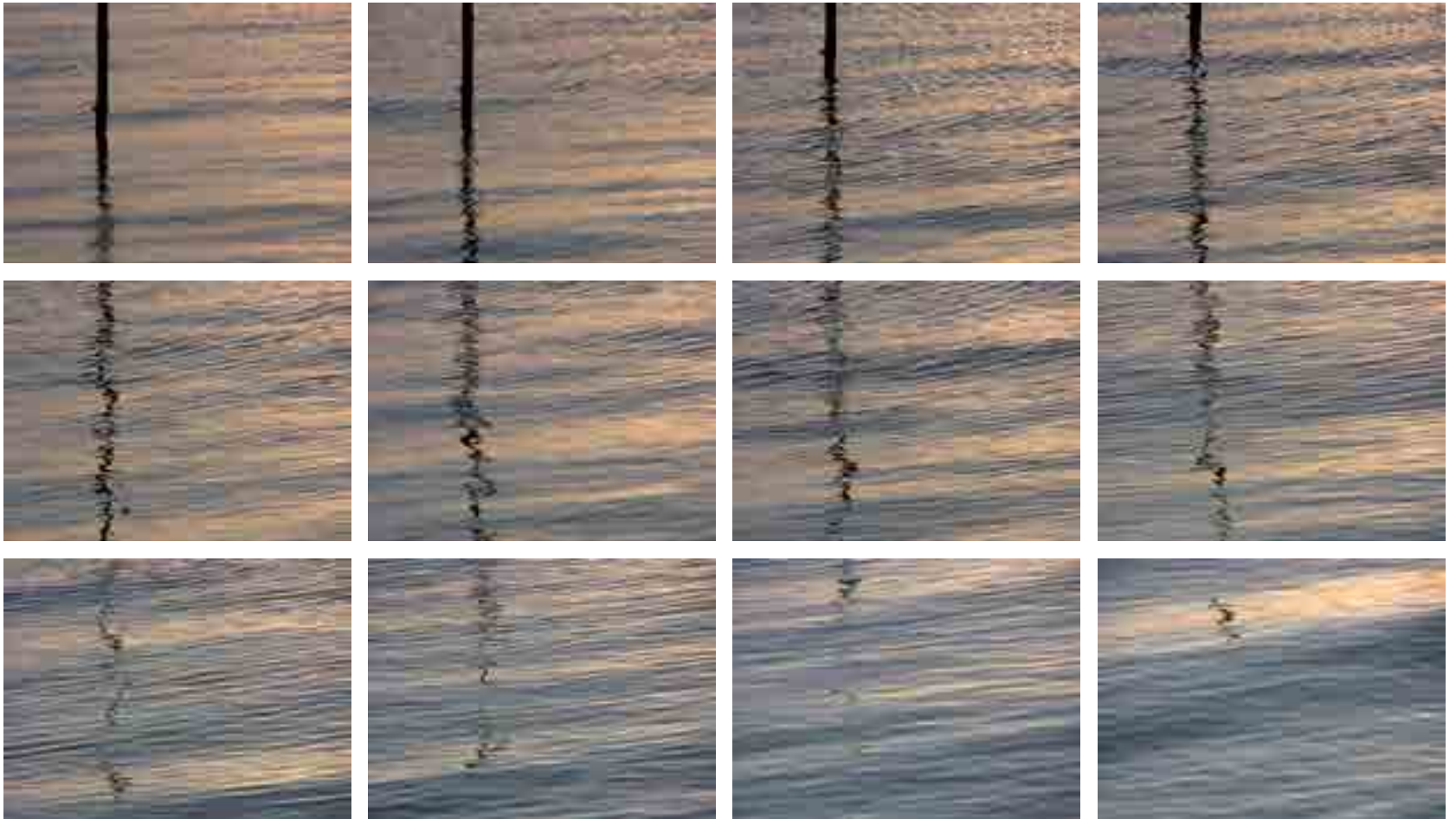
*Sobre as Águas*, 2010  
Filmagem HDV, cor e som | *HDV footage, color, sound*  
Duração | *Duration 09'15"*  
Frame do vídeo | *Video frames*  
Edição | *Editing Juliano Ambrosini*  
Trilha Sonora | *Soundtrack Fábio Mentz*  
Acervo | *Collection Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e | and*  
Coleção da artista | *Artist's collection*









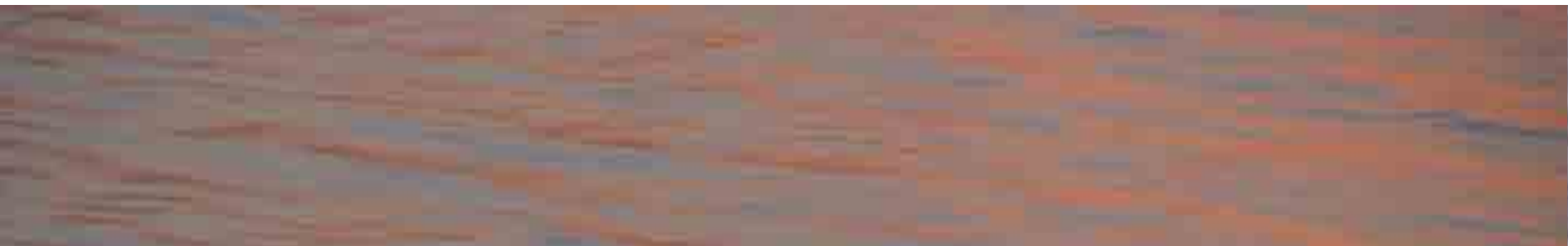


*Desenho Líquido, 2010*  
Filmagem HDV e cor | *HDV footage, color*  
Duração | *Duration 04'30"*  
Edição | *Editing Juliano Ambrosini*  
Coleção da artista | *Artist's collection*





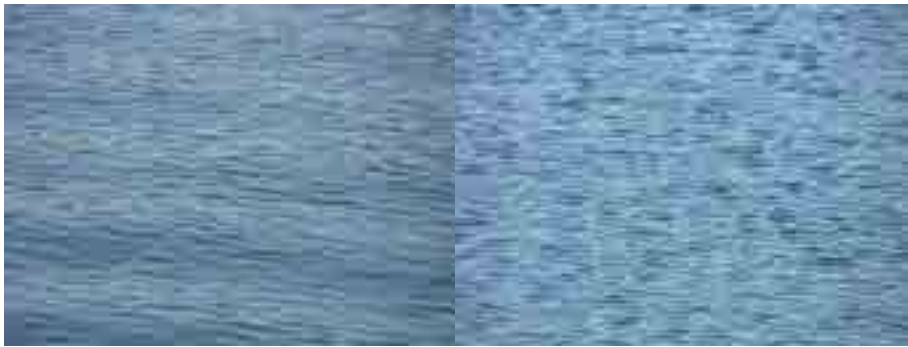
Gravataí, 2010  
Filmagem HDV | *HDV footage*  
Duração | *Duration 02'58"*  
Frames do vídeo | *Video frames*  
Edição | *Editing Juliano Ambrosini*  
Coleção da artista | *Artist's collection*







*Delta do Jacuí, 2010*  
Filmagem HDV | *HDV footage*  
Duração | *Duration 03'58"*  
Frames do vídeo | *Video frames*  
Edição | *Editing Juliano Ambrosini*  
Coleção da artista | *Artist's collection*



*Confluências*, 2010

Filmagem HDV, cor e som | HDV footage, color, sound

Três projeções simultâneas | *Three simultaneous projections*

Duração | *Duration* 09'40"

Frames do vídeo | *Video frame*

Trilha sonora | *Soundtrack* Ulises Ferretti

Edição | *Editing* Juliano Ambrosini

Coleção da artista | *Artist's collection*









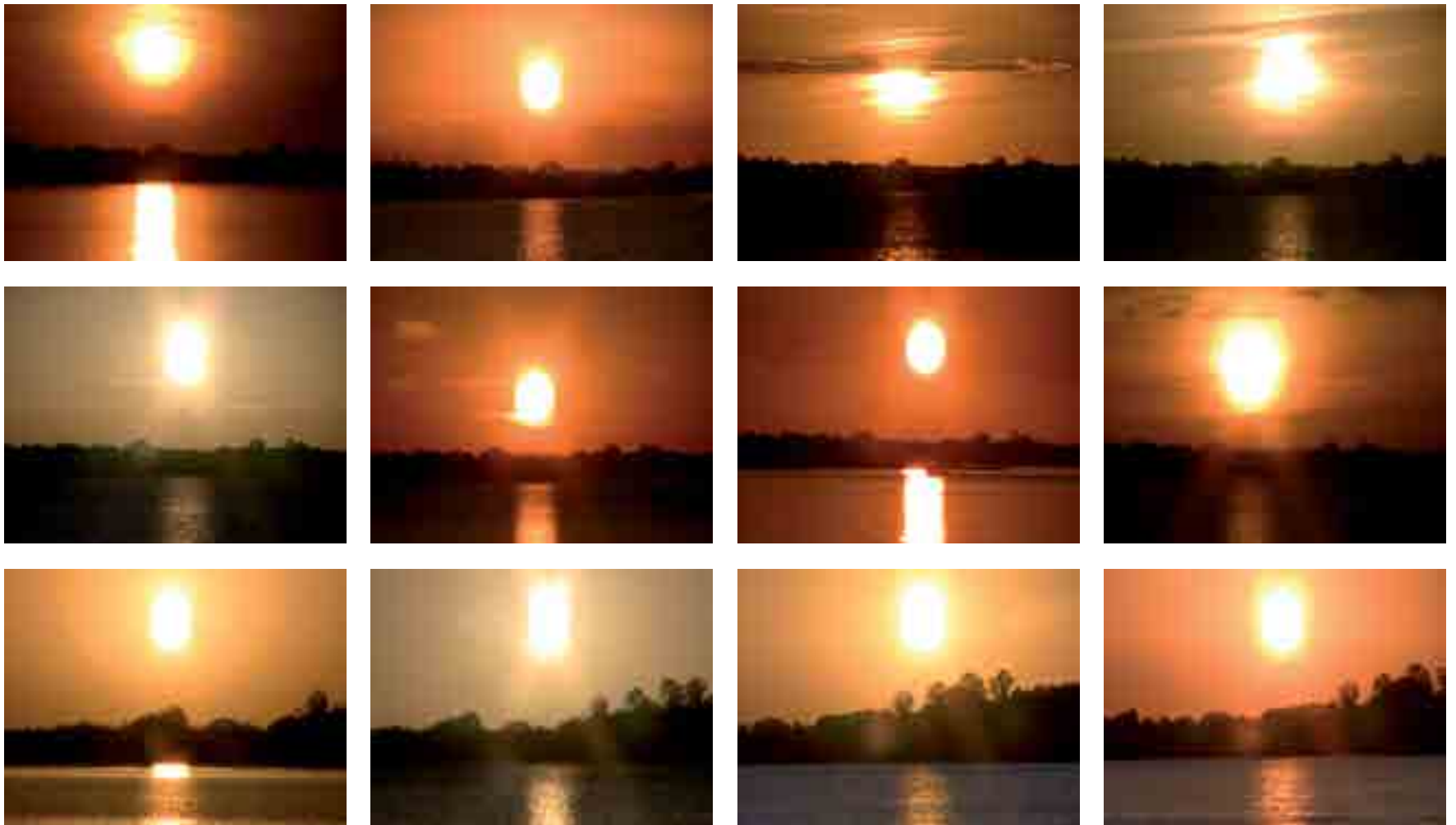
Vista da videoinstalação | *View of the videoinstallation Confluências* na exposição | *at the exhibition Sincronias*, 2013  
Galeria Janete Costa, Parque Dona Lindu, Recife-PE  
Fotografia Juliano Ambrosini







*Rua João Inácio da Silveira, Lado Direito – Lado Esquerdo, 2010*  
Filmagem HDV, cor e som | HDV footage, color, sound  
Projeção simultânea sobre paredes paralelas | Synchronized projection on parallel walls  
Duração | Duration 19'00"  
Frames do vídeo | Video frame  
Captação de som | Sound capture Ulises Ferretti  
Coleção da artista | Artist's collection



*Interlúdio, 2012*  
Filmagem HDV, cor, som | *HDV footage, color, sound*  
Projeção simultânea dos pores do sol e das águas | *Simultaneous projection of sunsets and waters*  
Duração | *Duration 06'30" a 07'30"* cada por do sol com as respectivas águas | *each sunset with respective waters*  
Tempo total de toda a projeção | *Total time of projection 02'00"*  
Frames do vídeo | *Video frame*  
Trilha sonora | *Soundtrack* Ulises Ferretti  
Edição | *Editing* Juliano Ambrosini  
Coleção da artista | *Artist's collection*

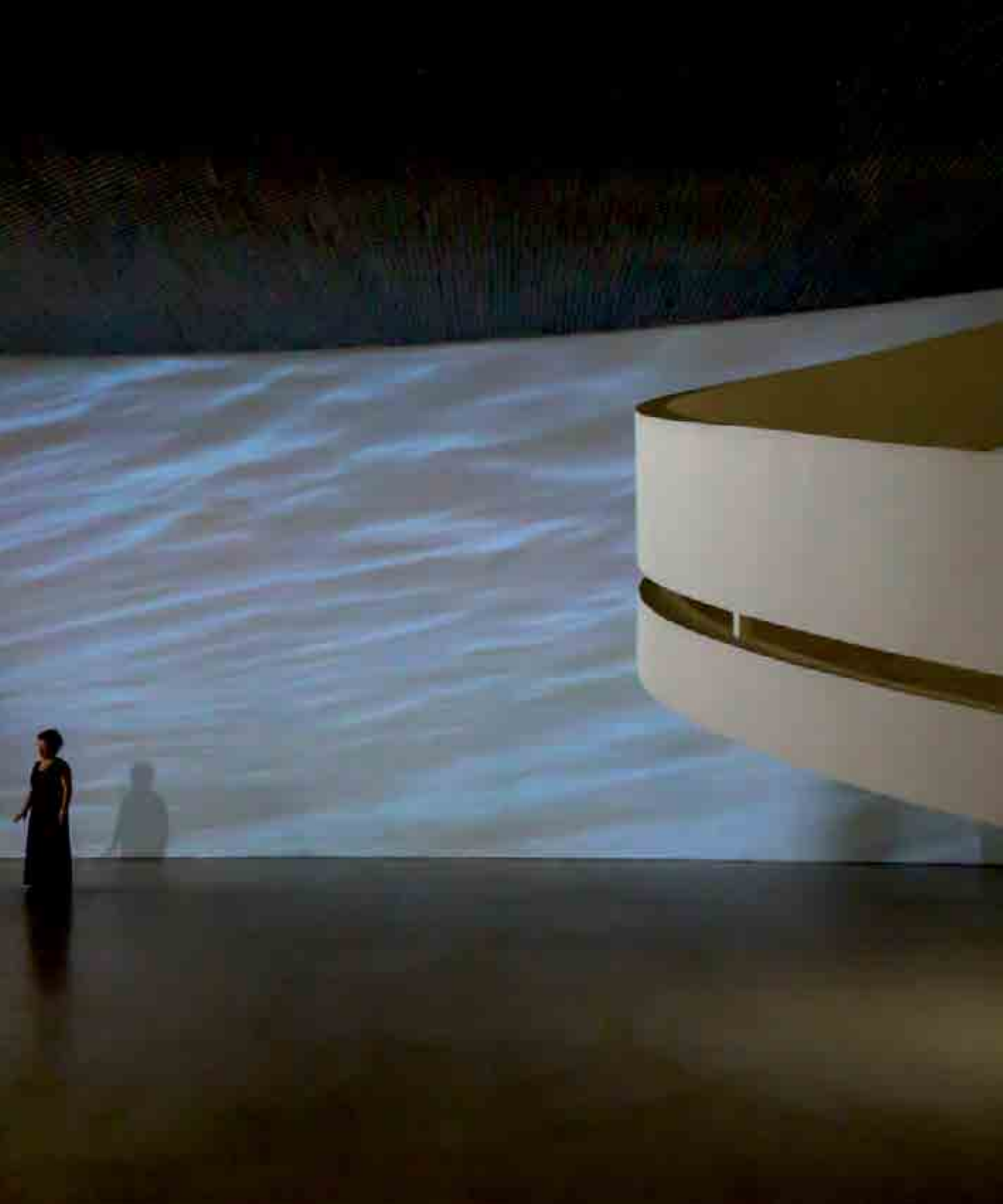


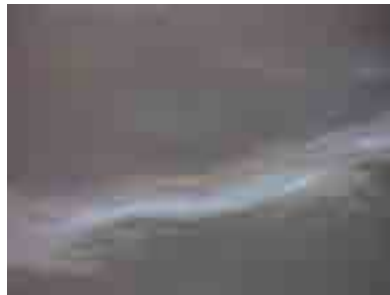


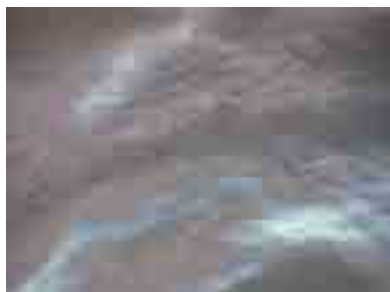


Vista da videoinstalação | *View of the videoinstallation*  
*Interlúdio* na exposição | *at the exhibition Sincronias*, 2013  
Galeria Janete Costa, Parque Dona Lindu, Recife-PE  
Fotografia Juliano Ambrosini









*Derramamento, 2012*  
Filmagem HDV, cor e som | *HDV footage, color, sound*  
Projeção sobre óleo derramado em uma lona no solo | *Projection on spilled oil on a tarp on the floor*  
Duração | *Duration 04'30"*  
Frames do vídeo | *Video frame*  
Coleção da artista | *Artist's collection*





*Útero, 2012*  
Filmagem HDV, cor e som | *HDV footage, color, sound*  
Duas projeções sobre bolha plástica translúcida com sistema de som interno | *Two projections on translucent plastic bubble with internal sound system*  
Duração | *Duration 10'00"*  
Frames do vídeo | *Video frame*  
Coleção da artista | *Artist's collection*







# Klein Desommengem





*Klein Desomenagem, 2013*  
Manequim, recipiente de vidro, água, anilina e tecido  
artesanal de seda e algodão | *Mannequin, glass*  
*recipient, water, aniline, silk and cotton handmade fabric*  
103 x 67,5 x 78 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



*Braço com Tecido Vermelho, 2013*

Fragmento de manequim, cabo de aço, mangueira  
plástica, chiffon de seda, cano de aço inox e massa  
plástica | *Mannequin fragment, steel cable, plastic hose,  
silk chiffon, stainless steel pipe, molding plaster*

9,4 x 95 x 50 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*



**B**RAÇO com

*tecido* *vermelho*



ARTICULAÇÃO I, 2013

Fragments of mannequin, plate and stainless steel screws |

*Mannequin parts, plate and stainless steel screws*

64 x 47 x 26,3 cm

Coleção da artista | Artist's collection



## ARTICULAÇÃO II, 2013

Fragmentos de manequim, ferro e parafusos de aço inox |

*Mannequin parts, iron and stainless steel screws*

52 x 38 x 31 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*



ARTICULAÇÃO III, 2013  
Fragmentos de manequim, cano, parafusos de aço inox, tela metálica galvanizada e massa plástica | *Mannequin fragments, pipe, stainless steel screws, galvanized metal plate, molding plaster*  
35 x 54 x 41,5 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*







# ABS'TRACT BABY





*Abstract Baby, 2013*  
Manequim, canos de aço inox, tinta acrílica e  
massa plástica | *Mannequin, stainless steel*  
*cables, acrylic paint, molding plaster*  
33,2 x 74 x 40,5 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*







*Panela Com Corpo*, 2013  
Fragmentos de manequim, cano de ferro patinado  
e conexão hidráulica | *Mannequin parts, patinated  
iron pipe, hydraulic connection*  
67 x 57 x 26 cm  
Acervo | Collection Museu de Arte do Rio Grande do Sul



PANELA

COM

CORPO

# Plantas

*Plantas*, 2013  
Fragmentos de manequim, mangueira e parafusos  
de aço inox, tinta acrílica e tecido de poliéster |  
*Mannequin parts, hoses, stainless steel screws,*  
*acrylic paint, polyester fabric*  
65 x 152 x 60 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



**Cabeça**  
**com tubo**  
**Amarelo**  
**e Azul**

# GIACOMEDIOMETRIA





*Cabeça com Tubo Amarelo e Azul, 2013*

Fragmento de manequim, cano de ferro, parafuso,  
arruela, porca de aço inox, cano de pvc, eletroduto  
flexível corrugado de polietileno e tinta acrílica |  
*Mannequin part, iron pipe, stainless steel screw,  
washer and nut, PVC, corrugated polyethylene flexible  
conduit, acrylic paint*

120,5 x 25,5 x 15,5 cm

Coleção | *Collection*

Museu de Arte do Rio Grande do Sul

*Giacomediometria*, 2013  
Fragmento de manequim, cano de aço inox e  
massa plástica | *Mannequin part, stainless  
steel pipe, molding plaster*  
176 x 19 x 16 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*





NATUREZA MORTA





*Natureza Morta*, 2013  
Torso de manequim, serpentina de ferro jateado,  
corrente, ilhoses de metal e renda de poliéster |  
*Mannequin torso, blasted iron coil, chain, metal  
eyelets, polyester lace*  
161,5 x 40 x 50 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



Figura com flores

Figura com vidro

Figura com vermelho

Figura com plano e tecido



*Figura Com Flores, 2013*  
Busto, fragmentos de manequim, cone de ferro,  
cabos de aço, tinta acrílica, adesivos e massa  
plástica | *Bust, mannequin parts, iron cone, steel  
cables, acrylic paint, molding plaster*  
130 x 100 cm Ø  
Coleção da artista | Artist's collection

*Figura Com Vidro, 2013*  
Fragmento de manequim, cone de ferro pintado,  
chapa de ferro pintada e vidro | *Mannequin*  
*part, painted iron cone, painted iron plate, glass*  
151 x 70 cm Ø  
Coleção da artista | *Artist's collection*



*Figura Com Vermelho*, 2013  
Busto de manequim em acrílico, cone de ferro  
pintado e massa plástica | Acrylic mannequin bust,  
painted iron cone, molding plaster  
129 x 100 cm Ø  
Coleção da artista | Artist's collection





*Figura Com Plano e Tecido, 2013*  
Busto de manequim, resina, cano, chapa de ferro  
e chiffon de poliéster | *Mannequin bust, resin,*  
*pipe, iron plate, polyester chiffon*  
206 x 40 x 28 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



CORPO

DIVID II



*Corpo dividido, 2013*  
Cano de ferro, tela metálica galvanizada, massa  
plástica, e.v.a., elástico e grampos de metal | *Iron*  
*pipe, galvanized metal screen, molding plaster,*  
*e.v.a., rubber band, metal clips*  
200 x 20 x 40 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



Incidence

cần

nte do

one





*Incidente do Cânone, 2013*  
Torso de manequim, cano ferro e tinta acrílica |  
Mannequin torso, iron pipe and acrylic paint  
91 x 41 x 200 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



# VISOR COM FIGURA E TECIDOS

**SUBMARINO**



*Visor Com Figura e Tecidos, 2013*  
Fragmento de manequim, cano de ferro pintado e oxidado, parafusos de aço inox, chiffon e tecido sarjado de poliéster | *Mannequin part, painted rusted iron pipe, stainless steel screws, polyester twill fabric and chiffon*  
195 x 70 x 60 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



*Submarino*, 2013  
Fragmento de manequim, cano de ferro pintado, tela  
e parafusos em metal cromados | *Mannequin part,*  
*painted iron pipe, chrome metal screen and screws*  
206 x 40 x 28 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



COLUNA COM BRAÇOS





*Coluna Com Braços, 2013*  
Fragmentos de manequim, cano  
e chapa de ferro e tinta acrílica |  
*Mannequin parts, iron pipe and*  
*plate, acrylic paint*  
203 x 50 x 45 cm  
Coleção da artista | Artist's collection



V, 2013  
Fragmento de manequim e cano  
de ferro pintado | *Mannequin part,  
painted iron pipe*  
220 x 52 x 35 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



ASAS COM

PNEU



*Asas Com Pneu, 2013*  
Capôs de carro, correntes e fios de aço inox, pneu de borracha, cano de metal e tinta automotiva | *Car hoods, stainless steel chains and wires, rubber tire, metal pipe, automotive paint*  
125 x 336 x 60 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*







*Asas Com Pneu, 2013*  
Capôs de carro, correntes e fios de aço inox, pneu de borracha, cano de metal e tinta automotiva | *Car hoods, stainless steel chains and wires, rubber tire, metal pipe, automotive paint*  
125 x 336 x 60 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*

IV

---

CRONOLOGIA | CHRONOLOGY

---



# ANA NOROGRANDO: UMA CRONOLOGIA

LIDIANE FERNANDES  
[Compilação]

**1951**  
Nasce Ana Maria Noro no dia 11 de agosto de 1951 em Cachoeira do Sul-RS. Filha de Rafael Noro e de Bertha Elizabeth Grigoletto Noro, conhecida como Albertina, oriundos da região da Quarta Colônia de Imigração Italiana. Sua família é composta por mais três irmãos e uma irmã mais nova: Renato Fortunato Noro, Adalberto Ângelo Noro, Mauro José Noro e Rosélia Noro Fernandes Barbosa.

**1958**  
Realiza o curso primário no Grupo Escolar Cândida Fortes Brandão em Cachoeira do Sul-RS.

**1966**  
Conclui curso ginásial no Colégio Imaculada Conceição em Cachoeira do Sul-RS.

**1967**  
Realiza o curso científico na Escola Estadual Dr. Liberato Salzano Vieira da Cunha em Cachoeira do Sul-RS.

Ingressa no curso de graduação em *Licenciatura em Desenho* na Escola Superior de Artes Santa Cecília (ESASC), extinta Faculdade de Artes de Cachoeira do Sul-RS, onde frequenta o curso Intensivo de *Pintura I* com Ado Malagoli.

**1968**  
Frequenta o curso intensivo de *Pintura II* com Ado Malagoli em Cachoeira do Sul-RS. Nesse mesmo ano, pinta o retrato de uma modelo negra que frequentemente posava para as aulas de desenho e pintura [Fig. 1].

Frequenta curso intensivo de *Modelagem e Escultura* com o Prof. Fernando Corona em Cachoeira do Sul-RS.

Participa da equipe que executou o painel de 2m x 7m alusivo à lavoura que se encontra fixado na entrada da cidade de Cachoeira do Sul-RS.



Figura 1

ANA NOROGRANDO  
*Modelo Negra*, 1968  
Óleo sobre tela | Oil on canvas  
49,5 x 38,5 cm  
Coleção da artista | Artist's collection

**1969**  
Recebe o 3º Prêmio na exposição de *Trabalhos de Alunos da ESASC*, em Cachoeira do Sul-RS, pela execução de uma mesa com tampo em azulejos.

**1970**  
Frequenta curso intensivo de *Estética* com Carlos Scarinci em Cachoeira do Sul-RS. Conclui a graduação em *Licenciatura em Desenho* na ESASC. No mesmo ano, participa da colação de grau da primeira turma de formandos do ensino superior nessa instituição.

**1971**  
Muda-se para Santa Maria-RS após a conclusão do curso para complementar seus estudos em arte. Por intermédio do Prof. Carlos Scarinci, que lá reside e leciona, é apresentada ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa

Maria (UFSM). Passa a frequentar, como aluna especial, várias disciplinas, entre as quais se incluem Tapeçaria (com Yeddo Nogueira Titze), Litografia (com João Garboggini Quaglia) e Xilogravura (com Nelson Elwanger).

Produz alguns trabalhos nas aulas de João Garboggini Quaglia em Santa Maria-RS. Entre esses trabalhos, estão as litografias *Homem* [Fig. 2] e *Homens* [Fig. 3].



Figura 2

ANA NOROGRANDO

*Homem*, 1971

Litografia | Lithography

36 x 25 cm

Coleção da artista | Artist's collection



Figura 3

ANA NOROGRANDO

*Homens*, 1971

Litografia | Lithography

36 x 25 cm

Coleção da artista | Artist's collection

**1972**  
Começa a trabalhar no magistério e atua como professora de Desenho no ensino de primeiro grau no Colégio Marista de Santa Maria-RS. Para tanto, frequenta os cursos de reciclagem para a implantação do curso de Educação Artística, nova proposta pedagógica do governo para o ensino das Artes.

**1973**  
Cursa *Fotografia I* e *Fotografia II* com o professor e fotógrafo Léo Guerreiro na UFSM.

**1974**  
Cursa aulas de *Fotografia III* e *Fotografia IV* com o professor e fotógrafo Léo Guerreiro na UFSM.

É aprovada no concurso para o magistério público estadual em Santa Maria-RS.

Amplia suas atividades docentes ao exercer a função de professora do segundo grau no Colégio Estadual Cilon Rosa em Santa Maria-RS.

Trabalha como fotógrafa auxiliar no *Laboratório de Fotointerpretação no Curso de Pós-Graduação em Engenharia Rural da UFSM*.

**1975**  
Ingressa como docente no Departamento de Artes Visuais da UFSM, incentivada por seu irmão Mauro José Noro.

Frequenta o *Curso Extraordinário de Estamparia para a Indústria Têxtil*, implantado e coordenado pelo Prof. Fernando Ramos.

Realiza estágio na TEKA – Tecelagem Kuehnrich S.A. como designer nesta área em Blumenau-SC.

**1976**  
Viaja para a Europa com Berenice Gorini e Brigitte Gorini. Visita vários países para conhecer coleções e museus de arte.

Casa-se com Fermينو Antonio Grando, de quem adota parte do nome.

Frequenta cursos de aprimoramento de ensino superior e torna-se também professora do *Curso de Estamparia para a Indústria Têxtil* que continua em várias edições, com convênio com indústrias têxteis de todo o país.

Começa a desenvolver uma série de tecidos estampados em seda, inicialmente para vestuário, e depois painéis decorativos pela influência do grupo de professores artistas que atuavam no curso de estamparia – Berenice Gorini, Ivandira Dotto, Yeddo Nogueira Titze e Luis Gonzaga – e que trabalhavam com batik e tapeçaria.

**1977 (1981)**

Realiza exposições individuais com tecidos estampados em *batik* e painéis decorativos, que se iniciam na ESASC na 1ª Semana de Cachoeira do Sul em Cachoeira do Sul-RS.

- 1978: na Sala de Exposições da UFSM;
- 1979: na Aliança Francesa em Florianópolis-SC e na sala de exposições do Clube Caixeiral em Santa Maria-RS;
- 1980: na Escola de Belas Artes em Pelotas-RS, onde ministra curso intensivo de *batik*;
- 1981: na Galeria Arte Nova em Santa Maria-RS e na Fundação Cultural de Curitiba-PR, com catálogos apresentados por Berenice Gorini, Peciar e Yeddo Titze.

**1978**

Participa do seminário *Tapeçaria Contemporânea* no Centro de Artes da UFSM.

**1979**

Exerce a função de coordenadora do *Curso de Educação Artística* no Centro de Artes da UFSM a convite da Profª Lia Achutti, diretora do Centro de Artes da UFSM.

Publica o artigo *A arte da técnica do batique* na revista do Centro de Artes e Letras da UFSM.

Participa do seminário de *Educação Artística: Análises e Experiências em Nível de 3º Grau* no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Porto Alegre-RS.

Participa do seminário *O Ensino Integrado de Artes* na UFSM.

**1980**

Ministra curso de *Técnicas de Pintura em Tecido* no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) em Pelotas-RS.

Nasce Rafaela, a primeira filha do casal, em Cachoeira do Sul-RS.

Inicia o *Mestrado em Educação* no Centro de Educação da UFSM e elege a portuguesa Profª Drª Maria Virginia dos Santos Silva como professora orientadora em Santa Maria-RS.

Publica, juntamente com Maria Augusta S. Gonçalves, os capítulos segundo e terceiro de *Projeção Móvel e Fotografia dos Recursos Audiovisuais: manual do professor*, do Centro de Educação da UFSM.

**1982**

Conclui o *Mestrado em Educação* no Centro de Educação da UFSM.

Participa do seminário *Metodologia e Fluxograma Curricular no Ensino do Desenho* na UFSM.

**1983**

Desenvolve uma série de tapeçarias de montagem utilizando tecidos industrializados e bordados à máquina, entre as quais se inclui *Silhueta*.

As tapeçarias realizadas no período de 1982 e 1983 são decorrentes dos painéis em *batik* (feitos posteriormente aos *batiks* em metro para serem empregados como roupas), nos quais figuras femininas são representadas em forma de silhueta.

Nasce Carmela, a segunda filha do casal, em Cachoeira do Sul-RS. O parto das duas filhas foi realizado pelo irmão de Ana, Adalberto A. Noro.

Realiza a exposição individual *Tapeçaria*, apresentada por Armindo Trevisan, na *Sala de Exposições do Centro de Informações Turísticas Rubens Belém*, na Praça Saldanha Marinho em Santa Maria-RS e na Câmara Municipal de Vereadores em Cachoeira do Sul-RS.

Publica, juntamente com sua orientadora, em forma de artigo a tese intitulada *Relação entre as avaliações atribuídas pelos professores de Artes Plásticas e sua atitude frente ao desempenho acadêmico de seus alunos* na *Revista de Educação* da UFSM, Santa Maria-RS, e nos anais do *VI Encontro de Pesquisadores em Educação dos Estados do Rio Grande do Sul*, Santa Catarina e Paraná.

Começa a realizar trabalhos de pintura em encáustica.



1984

Motivada pela tela em fibra metálica, observada no trabalho operário de peneiração da areia na construção civil, inicia uma pesquisa com esse material intitulada *Fibra metálica – uma linguagem têxtil*. Adota como referencial os elementos visuais da antiga bainha aberta, macramê e outras técnicas utilizadas nas toalhas de mesa e banho por mulheres de descendência italiana.

Continua atuando como docente e participa sistematicamente de comissões técnicas do ensino superior e colegiados de curso.

Integra a comissão de *Verificação das Condições para Autorização de Funcionamento do Curso de Educação Artística, Licenciatura de 1º grau*, em Uruguaiana-RS.

1985

Participa do *Encontro Nacional de Artistas Têxteis*, coordenado por Liciê Hunsche, em Porto Alegre-RS.

Participa da exposição coletiva *Artistas de Santa Maria* na Galeria da Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília-DF, na Galeria de Arte Associação Badesul, Porto Alegre-RS e na Aliança Francesa em Santa Maria-RS.

Participa como artista selecionada em várias exposições, tais como *Exposição Nacional de Arte Têxtil* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) em Porto Alegre-RS, na qual apresenta os primeiros resultados do trabalho em fibra metálica. Após sua primeira exibição, essa mostra itinerou pelas seguintes instituições: Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) em Florianópolis-SC; Sala de Exposições da Fundação Cultural de Brasília em Brasília-DF; Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) em Curitiba-PR; Museu de Arte de Belo Horizonte em Belo Horizonte-MG; Mezanino da Estação Carioca do Metrô no Rio de Janeiro-RJ e Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP) em São Paulo-SP.

Desenvolve trabalhos de pintura com a técnica de encáustica sobre papel e participa com essa proposta do *42º Salão Paranaense* como artista selecionada com o trabalho *Figuras* [Fig. 4] no MAC-PR em Curitiba-PR e do *2º Salão Nacional de Artes Plásticas de Goiânia* novamente como artista selecionada com o trabalho *Figura* [Fig. 5] no Museu de Arte de Goiânia (MAG) em Goiânia-GO.

Participa do *1º Salão de Tapeçaria do Rio Grande do Sul* realizado no Unibanco em Porto Alegre-RS.

Participa da exposição *An Exhibition of Brazilian Contemporary Art* na Auburn University em Opelika Alabama-USA.



Ana Norogrande em seu ateliê | *The artist in her studio*  
Santa Maria-RS, 1985.  
Fotografia Acervo documental da artista



Figura 4  
ANA NOROGRANDO  
*Figuras*, 1985  
Encáustica sobre papel | *Encaustic on paper*  
45 x 60 cm  
Coleção da artista | *Artist's collection*



Figura 5  
ANA NOROGRANDO  
*Figura*, 1985  
Encáustica sobre papel | *Encaustic on paper*  
45 x 60 cm  
Coleção particular | *Private collection*

1986

Realiza a exposição individual *Tramas* na Galeria da Casa de Cultura em Florianópolis-SC.

Muda do apartamento em que vive, no centro da cidade de Santa Maria-RS, para uma casa com pequeno ateliê, construída juntamente com seu marido, no morro com mata nativa no local denominado Chacrão, no final da estrada Ângelo Berleze, entre o centro da cidade e a universidade federal onde trabalha.

Produz alguns trabalhos utilizando a fibra metálica, aos quais pertencem a série *Tramas e Tensões* [Fig. 6].



Figura 6  
Convite da exposição individual de Ana Norogrande realizada na Galeria da Casa de Cultura. Florianópolis-SC, 1986. | *Invitation for Ana Norogrande's solo exhibition at the Galeria da Casa de Cultura. Florianópolis-SC.*



Figura 7  
Convite da exposição individual *Tramas e Tensões* realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS. Porto Alegre-RS, 1987. | *Invitation for the solo exhibition Tramas e Tensões, at the Rio Grande do Sul Museum of Art - MARGS.*

1987

Participa da exposição coletiva de *Artistas Santamarienses* no Espaço Cultural da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) em São Paulo-SP.

Participa da exposição *Fiber Arts – Paternship International*, com curadoria de Chris Scoates (Indianapolis Arte League), em Indianápolis, Indiana-USA.

É artista indicada pelo júri para a *I Mostra Latino-Americana de Pesquisa em Artes Plásticas* do I Festival Latino-Americano de Arte e Cultura no Museu de Arte de Brasília (MAB) em Brasília-DF.

Realiza a exposição individual *Arte Têxtil* na Sala de Exposições Prof. Hélio Homero Bernardi (UFSM), com a presença de José Luiz do Amaral, que apresenta a exposição e participa de encontro na abertura.

Realiza a exposição individual *Tramas e Tensões* no MARGS. [Fig. 7]

Ministra palestra sobre a exposição *Tramas e Tensões* no auditório do MARGS.

Produz alguns trabalhos utilizando a fibra metálica, como os da série *Círculo Integrado*, e cria a série *Peneiras* empregando a mesma técnica.

#### 1988

Integra a *Comissão Verificadora para o Reconhecimento do Curso de Educação Artística – Habilitação Artes Plásticas*, na Fundação Universitária do Rio Grande (FURG) em Rio Grande-RS.

É artista indicada para o *II Intercâmbio Internacional de Obras de Arte – Fiber Art* com mostra realizada no MARGS e no Claypool Court em Indianápolis, Indiana-USA.

Participa como artista selecionada do *1º Encuentro Latinoamericano de Mini-Textil* apresentada no Subte. Municipal em Montevidéu-Uruguai; nas Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires-Argentina, e no MARGS.

Participa da mostra coletiva *Third Annual Internacional Exhibition of Miniature* na Metro Toronto Convention Centre em Ontário-Canadá.

Participa, com Berenice Gorini e André Petry, da *Exposição Fibras* no Centro de Exposición Del Palacio Municipal [Fig. 8]. Essa exposição é considerada entre as mais relevantes daquele ano pela *Associação Internacional de Críticos de Arte do Uruguai (AICA)* em Montevidéu-Uruguai.

Realiza a exposição individual *Do Têxtil ao Escultórico*, com texto de apresentação de Carlos Scarinci, na Galeria do Itaú Cultural em São Paulo-SP.

Produz ainda algumas peneiras, porém unidas, criando a série *Tramas e Transparências*.



Figura 8

Convite da exposição individual *Fibras*, realizada no Centro de Exposición Del Palacio Municipal, Montevidéu-Uruguai, 1988. | Invitation for the solo exhibition *Fibras*, at Centro de Exposición Del Palacio Municipal.

#### 1989

Participa como artista selecionada e recebe a *Menção Referência Especial do Júri* pelo objeto *Ostensório I* no II Salão de Arte Religiosa realizado no Salão Nobre da Pontifícia Universidade Católica do Paraná em Curitiba-PR.

Participa do *I Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas*, coordenado por José Luiz do Amaral, realizado no MARGS.

Participa, juntamente com Silvestre Peciar, do *3º Simpósio Internacional sobre o Ensino da Arte e sua História* na Universidade de São Paulo (USP) em São Paulo-SP. Nesse evento, também apresenta um trabalho sobre currículo em Artes Visuais.

Integra a *Comissão Verificadora para o Reconhecimento do Curso de Educação Artística em Ijuí-RS*.

Participa como artista convidada da *EXPO – A Arte da Fibra Contemporânea* no Museu do Tecido do Rio de Janeiro-RJ.

É selecionada para o *Evento Têxtil 89: Argentina, Brasil, Uruguai* realizado no MARGS.

Participa como artista convidada da *III Bienal de La Habana 89 - Tradicion y Contemporaneidad, Textil Latinoamericano* em Havana-Cuba.

A partir dos objetos em que consistem em duas peneiras unidas, passa a criar as esculturas denominadas *Ostensórios*, entre outros trabalhos, utilizando diversas técnicas, como os *Objetos Lunares* e o tríptico *Interlúdio* [Fig. 9].



Figura 9

**ANA NOROGRANDO**  
*Interlúdio Metálico*, 1992  
Fibra metálica galvanizada e bronzeada, tubos e barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica | Galvanized bronzed metal fiber, iron bar and pipes, molding plaster, acrylic paint  
180 x 228 x 110 cm  
Coleção da artista | Artist's collection  
Fotografia Renato Seerig

#### 1990

Participa do *I Congresso Nacional da ABPA – Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes* na USP, São Paulo-SP.

Torna-se membro do Conselho Estadual de Artes Visuais do Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAVi) sob a direção de José Luiz do Amaral em Porto Alegre-RS.

Participa com a comunicação *Novo Currículo do Curso de Desenho e Plástica da UFSM* no *III Encontro Nacional da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* na USP.

Participa do *II Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas*, coordenado por José Luiz do Amaral, realizado no MARGS.

É eleita por alunos e professores para coordenar o Curso de Desenho e Plástica do Centro de Artes e Letras da UFSM.

Participa como orientadora em Design no *I Curso Livre de Artes Visuais*, a convite de José Luiz do Amaral, coordenador de Artes Plásticas (CODEC) no Auditório do MARGS.

Coordena projeto de Professor Visitante, aprovado pela Fulbright, no Centro de Artes e Letras da UFSM.

Participa da exposição coletiva *10 anos CGTC – Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea* no MARGS.

Participa como artista convidada da exposição coletiva *A Estética da Água como Fenômeno Sensível*, projeto interdisciplinar da UFSM com o Instituto IPN da Universidade de Kiel, Alemanha, coordenado pela Profª Ivone Mendes Richter, na Sala de Exposições Cláudio Carriconde do Centro de Artes e Letras da UFSM.

Realiza a exposição individual *Do Têxtil ao Escultórico II* no Anfiteatro do Centro de Artes e Letras da UFSM. [Fig. 10]

É convidada para integrar o *Júri de Seleção de Artistas* para a Galeria João Fahrion, a convite de José Luiz do Amaral, diretor do IEAVi.



Figura 10

Convite da exposição individual do *Têxtil ao Escultórico* realizada no Anfiteatro do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria-RS, 1990 | Invitation for the solo exhibition *Têxtil ao Escultórico*, at the Federal University of Santa Maria (UFSM) Center of Arts and Languages Amphitheater.

1991

Assume a direção do *Polo de Design Têxtil do Centro de Artes e Letras da UFSM*.

Faz parte da *Comissão Organizadora do I Encontro de Design de Superfície*, juntamente com Evelise Anicet Rüttschilling, Renata Rubim e Anais Missakian em Porto Alegre-RS.

Participa da mesa de debates *O designer no Brasil hoje: sua formação e mercado de trabalho*, no *I Encontro de Design de Superfície* na Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre-RS.

Participa da exposição *Arte Gaúcha Contemporânea*, do Projeto AGC-IEAVI, realizada no Espaço Vasco Prado e nas Galerias da Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre-RS. A comissão curadora da exposição foi composta por Círio Simon, Gaudêncio Fidelis, Heloisa Crocco, José Albano Volkmer e Milton Pereira Couto.

É eleita membro da diretoria do comitê de *Linguagens Visuais da ANPAP*, juntamente com Heloisa Crocco, na gestão 1991-1992 em Porto Alegre-RS.

Participa como artista convidada na exposição coletiva *Arte & Fibra*, com curadoria de Iracema Salgado, na *Galeria de Arte do Centro de Convivência Cultural* em Campinas-SP.

É artista selecionada para o *Segundo Encuentro Latinoamericano de Arte Textil* no Subte Municipal em Montevidéu-Uruguai e no MARGS.

É artista indicada para a exposição *Último Decênio: dores e cores* no MARGS.

1992

Integra a comissão de elaboração da lista de indicados para o *Prêmio de Artes Plásticas Chico Lisboa / 1ª edição*, os melhores de 1991, a convite de José Francisco Alves, presidente da *Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa* em Porto Alegre-RS.

Realiza a exposição individual *Espaços em Trama* na ESASC.

Assume a coordenação do *Curso de Especialização em Design para Estamparia* no Centro de Artes e Letras da UFSM.

Participa como membro efetivo e debatedor do *I Congresso Sobre o Ensino das Artes nas Universidades* na Escola de Comunicações e Artes da USP.

Realiza palestras sobre *Arte Têxtil – Design e Estructura de La Carrera de Artes Plásticas Del C.A.L* na Facultad de Artes da Universidad Nacional de Misiones em Oberá-Argentina.

Ministra *Curso Diseño para Estampado* no *Instituto de Bellas Artes Del Chaco* da Universidad Nacional del Nordeste em Resistencia em Chaco-Argentina.

É eleita presidente da *Associação Italiana* e exerce a função por dois anos em Santa Maria-RS.

Frequenta o *Curso Técnico e Artístico em Fibra de Vidro Resina e Poliéster* com Marcony Ribas Mendes no Centro de Artes e Letras da UFSM.

Representa Santa Maria, juntamente com os artistas Alphonsus Benetti, Edemur Casanova, Regina Rigão e Silvestre Peciar, na exposição *Arte de Três Polos*, com a obra *Interlúdio Metálico*. Projeto idealizado por Gaudêncio Fidelis, diretor do Instituto de Artes Visuais (IA). As exposições iniciam na Galeria de Arte da Biblioteca Central da Universidade de Caxias do Sul (UCS-RS), seguindo para o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), em Pelotas-RS, e depois para a Sala Cláudio Carriconde e Anfiteatro do Centro de Artes e Letras da UFSM. A mostra finaliza no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS), em Porto Alegre-RS.

Apresenta texto crítico do trabalho do artista Edemur Casanova no catálogo da *Arte dos Três Polos*.

Realiza a instalação *Sacrário Profano* no *Espaço Vasco Prado*, no MAC-RS, situado na Casa de Cultura Mário Quintana. Foto da maquete. [Fig. 11]



Figura 11

ANA NOROGRANDO  
*Sacrário Profano*, 1992  
Maquete | Model

Fibra metálica galvanizada, tubo e barra de ferro, massa plástica, fios de cobre e bronze, tinta acrílica e tecido | *Galvanized metal fiber, iron bar and pipe, molding plaster, copper and bronze wires, acrylic paint, fabric*  
30 x 35 x 35 cm

Coleção particular | Private collection

Realiza a exposição individual *Ostensórios – Escultura Têxtil* na *Galeria Arte & Fato*. Silvestre Peciar elabora texto sobre a exposição em Porto Alegre-RS.

É indicada para integrar a exposição *Arte Contemporânea – Destaques no Sul*, com curadoria de Maria Benites Moreno. Apresenta a obra *Objeto Lunar I* no Edel Trade Center em Porto Alegre-RS.

1993

Compõe a lista dos indicados a receber o *Prêmio Anual de Artes Plásticas Chico Lisboa – Destaque em Arte Têxtil* em Porto Alegre-RS.

Participa da exposição coletiva *Artistas Descendentes de Italianos*, organizada por Vani Foletto, no Museu de Arte de Santa Maria (MASM) em Santa Maria-RS.

Participa como artista convidada na exposição *O Corpo e a Obra – Formas Tridimensionais: escultura, instalação, objeto*, onde expõe a escultura *Vul-crário*, no Edel Trade Center. A comissão curadora da exposição foi composta por Gaudêncio Fidelis, Círio Simon, Eduardo Vieira da Cunha e Marilene Pietá.

Participa como artista convidada da exposição *Arte Sul 93* com a obra *Objeto Lunar II* no MARGS.

Coordena as comunicações do painel *Culturas e Práticas Comunicativas no I Seminário Internacional Interdisciplinar* em Santa Maria-RS.

Participa como artista convidada para a mostra *Avenida Cultural Clébio Sória – Mostra Inaugural – Esculturas* e apresenta novamente a obra *Vul-crário* na *Câmara Municipal de Porto Alegre*. A escultura, símbolo da sexualidade feminina, pode ser considerada a obra que finaliza a série de ostensórios.

Participa como artista convidada do *Projeto 500 anos da América – Marcos da Utopia: esculturas e instalações*, com curadoria de Milton Couto, no MAC-RS.

1994

Participa como representante da *I Reunião do Fórum Permanente de Avaliação e Reformulação do Ensino Superior de Artes* e do *I Simpósio de Arte Educação, Ciência e Tecnologia* na Universidade de Brasília (UnB) em Brasília-DF.

Realiza a exposição individual *Interlúdio Metálico/Metallic Interlude* na *Art Society Kaponier e V. Vechta* [Fig. 12], por intermédio da Profª Ivone Mendes Richter, diretora do Centro de Artes e Letras da UFSM, e do Prof. Dr. Wilhelm Walgenbach, do IPN da Universidade de Kiel da Alemanha em Vechta-Alemanha.

É artista convidada para participar da exposição *Nossos bosques têm mais vida? – Meio ambiente e arte* [Fig. 13], com curadoria de José Luiz do Amaral, e apresenta obra de mesmo nome na *Pinacoteca central do MARGS*. O trabalho com título homônimo, marca a passagem dos Totens para uma nova fase em que é utilizado o ferro como material principal.

Participa da exposição coletiva *Una Finestra Italiana*, organizada por Vani Foletto durante a *IV Semana Italiana de Santa Maria*, no Hall da Antiga Reitoria em Santa Maria-RS.



Figura 12

Folder da exposição individual *Interlúdio Metálico*, realizada na *Art Society Kaponier e V. Vechta*. Vechta- Alemanha, 1994. | *Brochure for the solo exhibition Metallic Interlude at Art Society Kaponier e V. Vechta*.



Figura 13

Folder da exposição coletiva *Nossos Bosques Têm Mais Vida? – Meio Ambiente e Arte*, realizada no Museu de Arte do Rio grande do Sul – MARGS. Porto Alegre-RS, 1994. | *Brochure for the group exhibition Nossos Bosques Têm Mais Vida? – Meio Ambiente e Arte, held at the Rio Grande do Sul Museum of Art – MARGS*.



1995

Integra a *Comissão Estadual de Artes Visuais* do IEAVI pelo período de dois anos em Porto Alegre-RS.

Integra a *Comissão Técnica para Elaboração do Projeto para a Realização da Bienal de Artes Visuais do Mercosul* em Porto Alegre-RS.

É membro da *Comissão Julgadora do XIV Salão de Arte Universitária*, Sala Cláudio Carriconde, Centro de Artes e Letras da UFSM.

Presta assessoria no desenvolvimento de produtos e coordena equipe de projetos na Cecrisa Revestimento Cerâmicos em Criciúma-SC.

É artista convidada para participar do *Projeto Relógio do Sol/95*, coordenado por Flávia Motta, no qual apresenta a escultura *Totem II*, no *Café Concerto Majestic* na Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre-RS.

Solicita a aposentadoria do cargo de professora adjunta do Departamento de Artes Visuais (CAL) da UFSM.

Diversas obras compõem a *Fase dos Totens*, que acontece simultaneamente às outras desenvolvidas pela artista. Essas construções de caráter primitivo-simbólico buscam nas formas simples, básicas em sua origem, os elementos estruturais para sua representação.

1996

Participa, juntamente com Alphonsus Benetti, Edemur Casanova, Elizabeth Reverbél de Souza e Jeanine Viero Mutti, da *Coordenadoria de Artes Visuais de Santa Maria*, tendo sido nomeada através de portaria do Secretário de Estado da Cultura Carlos Appel em Porto Alegre-RS.

Participa da exposição itinerante *Via Sacra – O caminho percorrido por quatorze artistas* com a pintura *VI Estação: Jesus imprime a face na toalha* pela *Quarta Colônia da Imigração Italiana* na sala de exposições da UFSM.

É artista indicada para o *SESC Escultura 96 – 1ª Exposição Internacional de Esculturas ao Ar Livre* [Fig. 14], com curadoria de José Francisco Alves. Apresenta a escultura eólica *Vento Norte* no SESC Campestre em Porto Alegre-RS. A escultura de forma abstrata e orgânica, com linhas sinuosas e estrutura aerodinâmica, imprime à forma uma imagem simbólica do vento. O trabalho é uma homenagem a Santa Maria, cidade onde a artista construiu sua carreira acadêmica e artística.



Figura 14

Catálogo da exposição coletiva SESC Escultura 96, realizada no SESC Campestre. Porto Alegre, 1996. | Catalogue for the group exhibition SESC Escultura 96, held at SESC Campestre.

Participa do *X Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* na Universidade de São Paulo (USP) em São Paulo-SP.

Participa da exposição *12 Artistas Pesquisadores* e apresenta a *Instalação Ressonâncias* com iluminação de Nara Maia. Essa mostra comemora os 10 anos da *Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)*, realizada no *Paço das Artes*, Cidade Universitária em São Paulo-SP. O trabalho ainda apresenta características das peneiras, com a fibra metálica, e trata-se de uma pesquisa de luz e movimento.

Participa como artista convidada da exposição *Arte Sul 96* com a *instalação Ressonâncias II* e iluminação de Nara Maia nas Salas Negras do MARGS.

Realiza a *Instalação Ara* [Fig. 15], com texto de apresentação de Alphonsus Benetti, no *Espaço Vasco Prado* do MAC-RS, na Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre-RS; na *Galeria de Arte da Biblioteca Central*, Campus Universitário da UCS em Caxias do Sul-RS e no *MALG* em Pelotas-RS.

Esse trabalho, pertencente à fase dos *Totens*, explora a luz e a sombra, o claro e o escuro, a transparência e a opacidade, criando contextos diferenciados tanto em sua unidade quanto em seu conjunto.

Realiza a exposição individual *Construções – Um Segmento no Tempo* na *Sala de Exposições Cláudio Carriconde* no Centro de Artes e Letras da UFSM. É membro da *Comissão Julgadora do XV Salão de Arte Universitária* realizado na Sala Cláudio Carriconde, Centro de Artes da UFSM.



Figura 15

*Ara*, 1996  
Instalação | Installation  
Fibra metálica galvanizada, tubo e barra de ferro, massa plástica, tinta acrílica | Galvanized metal fiber, iron bar and pipe, molding plaster, acrylic paint  
280 x 500 x 500 cm  
Coleção da artista | Artist's collection

1997

É membro da *Comissão Julgadora do VII Salão Latino-Americano de Artes Plásticas de Santa Maria*, realizado no MASM.

Realiza a exposição individual *Construções – Unidade/Conjunto* no *Espaço Martinho de Haro* no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), em Florianópolis-SC.

É membro do *Júri de Seleção e Premiação do IX Salão de Inverno Internacional de Artes Plásticas*, Departamento Municipal de Cultura de Santana do Livramento-RS.

Apresenta a *Instalação Ressonâncias – Espaço, Luz e Movimento* [Fig. 16], com texto de Daisy V. M. Peccinini Alvarado e iluminação de Nara Maia, no *II Colóquio Latino-Americano de Estética – Estética em Questão*, no Centro Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), a convite de Nilza de Oliveira, coordenadora do evento.



Figura 16

Convite da exposição individual *Ressonâncias - Espaço, Luz e Movimento* realizada no Centro Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Rio de Janeiro-RJ, 1997. | Invitation for the solo exhibition *Ressonâncias - Espaço, Luz e Movimento*, at the Rio de Janeiro State University (UERJ) Cultural Center. Rio de Janeiro-RJ, 1997.

Participa da exposição coletiva *Una Finestra Italiana – Retrati de Famiglia* com a fotomontagem *Famiglia* [Fig. 17], sob a coordenação de Vani Foletto, na VII Semana Cultural Italiana, Sala de Exposições da Associação Italiana de Santa Maria (AISM) em Santa Maria-RS. A fotomontagem simboliza a estrutura familiar de imigrantes italianos e foi realizada com uma foto do acervo da família da artista.

É indicada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) para participar com obra para o acervo do Museu dos Bandeirantes a ser instalado nos Jardins do Palácio do Governo do Estado de São Paulo-SP.

Apresenta o projeto da escultura eólica *Transmutação* à ABCA, que é aprovado pela equipe responsável, coordenada por Rhada Abramo.



Figura 17

ANA NOROGRANDO

*Famiglia*, 1997

Papel fotográfico e imagem de acervo particular | *Photographic paper, image of private*

*photo collection*

60 x 40 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*

1998

Integra a comissão de *Elaboração do currículo do Curso Desenho Industrial – Projeto de produto* do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), juntamente com a Prof<sup>a</sup> Edir Bisognin e o Prof. Orion da Silva Mello, a convite da Reitora Irmã Irani Rupolo em Santa Maria-RS.

Participa do 3<sup>o</sup> Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, coordenado por Anamaria de Moraes, na PUCRJ no Rio de Janeiro-RJ.

Realiza a exposição individual *Têxtil – do Bi ao Tridimensional* no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS) em Passo Fundo-RS.

Conclui e expõe a escultura eólica *Transmutação* no Jardim do Centro de Artes e Letras da UFSM em Santa Maria-RS, antes de seguir para o Museu dos Bandeirantes em São Paulo. [ Fig 18 ]



Figura 18

ANA NOROGRANDO

*Transmutação*, 1998

Maquete | *Model*

Chapa e fio de ferro galvanizado, massa plástica e tinta acrílica | *Galvanized iron wire*

*and plate, molding plaster, acrylic paint*

*Cutting, welding, shaping and painting*

50 x 38 x 20 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*

Encaminha a escultura *Transmutação* para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo que, por motivos legais (tombamento da área) tem sua localização, juntamente com os demais trabalhos, transferida para o Museu da Escultura ao Ar Livre na Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo. A forma aerodinâmica, as linhas e a superfície metálica que compõem a visualidade da obra sintetizam a imagem que São Paulo transmite ao Brasil de um centro receptor e difusor de manifestações sociais, culturais e tecnológicas.

Participa na *Reportagem Coletiva sobre Instalaciones* feita pela crítica de arte Margarita Schultz na *Revista de Artes Visuales Heterogénesis*, número 24, da Suécia.

Recebe o *Prêmio Aquisição* ao ser selecionada no concurso de Arte Pública no Rio Grande do Sul – Programa de Apoio à Criação Cultural. Entre os artistas inscritos, oito projetos são selecionados para integrar o acervo de municípios que fazem parte do programa. O projeto *Solstício* é escolhido pela cidade de Santo Ângelo-RS.

Conclui o Curso de Língua e Cultura Italiana pela *Associazione Culturale Italiana del Rio Grande do Sul (ACIRS)* em Santa Maria-RS.

Faz doação da escultura eólica *Vento Norte* para o Município de Santa Maria-RS. No mesmo ano, é instalada e inaugurada a escultura *Vento Norte* no Jardim da Biblioteca Pública Municipal – Largo da Locomotiva, por intermédio do Sr. Humberto Gabbi Zanatta, Secretário de Município da Cultura, e seu assessor Norberto V. Sangoi Da Cás.

Transfere seus materiais e trabalhos para um ateliê maior, construído a partir de uma casa existente na propriedade localizada na frente de um riacho e de uma mata nativa [Fig. 19]. A arquitetura foi inspirada nas olarias existentes na região. O projeto é realizado e executado pelo engenheiro Tomás Aita em Santa Maria-RS.



Figura 19

Vista panorâmica do ateliê de Ana Norogrande inspirado nas olarias existentes na região. Santa Maria-RS, 1998. | *Panoramic view of Ana Norogrande's studio inspired by the brick factories of the region* Fotografia Acervo documental da artista.

1999

Assume a implantação e *Coordenação do Curso de Desenho Industrial da UNIFRA*, por quatro anos, a convite da Reitora Irmã Irani Rupolo.

Publica, juntamente com a Prof<sup>a</sup> Edir Bisognin, o artigo *Um projeto para o ensino de graduação em Design* na revista VIDYA da UNIFRA.

Participa do *X Encontro Nacional da ANPAP* realizado no SESC Vila Mariana em São Paulo-SP.

Publica artigo sobre *As artes visuais no final do milênio* no Jornal Pensa Fundo do MAVRS & Museu Histórico Regional em Passo Fundo-RS.

Publica artigo sobre *O Curso de Desenho Industrial e o contexto do Design no país* no Jornal da UNIFRA.

Participa da *Primera Escuela Interamericana – Estética e História Del Arte* dirigida por Margarita Schultz e assiste aos seminários de Tício Escobar, Arte Latinoamericano: cuestiones, hoy, Facultad de Artes da Universidad del Chile em Santiago do Chile.

É instalada e inaugurada a escultura eólica *Solstício* na Rótula da Avenida Brasil com Venâncio Aires em Santo Ângelo-RS.

A obra, de forma aerodinâmica, pertence a uma série de trabalhos que exploram

o tema luz e movimento. Como o próprio título já indica, somente um lado é iluminado, como se representasse o próprio solstício, época do ano em que o Sol incide com maior intensidade em um dos hemisférios terrestres.

Realiza o totem mural *H-uno* para o Jardim Interno do MAVRS, a convite da coordenadora do Museu Sra. Roseli Pretto. Criada a partir da instalação *Ara*, essa obra dá continuidade à proposta e insere em sua produção o conceito de hermafroditismo, com imagens simbólicas que se unificam.

## 2000

Realiza Cursos de *Desenho de Jóias Básico* com Andréa Nicácio e *Modelagem em Cera Básico* com Jair Garrido Ribeiro na AJORIO/FIRJAN e iniciação à joalheria no ateliê da ourives Corina Seiferle no Rio de Janeiro-RJ.

Realiza curso de *Fundição de Jóias por Cera Perdida* na Escola de Ourivesaria, FIRJAN/SENAI – Tijuca. Rio de Janeiro-RJ.

Participa do *Concurso de Design BRASIL 500 anos* e recebe o 3º prêmio em Caxias do Sul-RS.

Participa como palestrante no 4º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, com o tema *Um projeto para o ensino de graduação em Design*, na Feevale em Novo Hamburgo-RS.

Participa da *Exposição Mangiare* com a escultura *O Canibal* na VIII Semana Cultural Italiana, Sala de exposições da AISM.

A forma orgânica do *Canibal* apresenta uma grande abertura em vermelho, fazendo referência a um monstro antropofágico que tudo engole.

Realiza o curso de *Moda: sua dinâmica, estética e design* com João Braga no Curso de Design da UNIFRA.

Participa do 6º *Lighting Design*, Seminário Internacional em São Paulo-SP.

Encaminha o projeto *Ara Cósmica* [Fig. 20], em homenagem aos 40 anos da UFSM, para ser instalado em área integrada ao planetário. O projeto compreende dez esculturas distribuídas em 25m² e simbolizam o espaço cósmico no Jardim do Planetário da UFSM.



Figura 20

Maquete da instalação | *Model for the installation Ara Cósmica*. Santa Maria-RS, 2000-2010.  
Fotografia Acervo documental da artista

## 2001

Realiza curso de *Jewellery Design* na Metallo Nobile – Scuola di Formazione Professionale Ricerca e Progettazione em Florença-Itália.

Ministra a oficina *Design de Superfície: revestimento cerâmico* e apresenta palestra *Obra e o Processo de Criação* sobre sua obra no XV Festival de Arte Cidade de Porto Alegre na Sala Álvaro Moreyra, a convite de Eleonora Fabre, diretora do Atelier Livre Xico Stockinger de Porto Alegre-RS.

Participa do *Seminário Internacional Polo Cerâmico da Região da Campanha* com o tema *A importância do design para a indústria cerâmica* na Universidade da Região da Campanha (URCAMP) em Bagé-RS.

Torna-se membro da *Comissão Julgadora do XXIII Concurso Fotográfico – Cidade de Santa Maria*, realizado no MASM.

Participa do projeto do SEBRAE, *Criação de Coleções de Jóias para Consórcios de Exportação (AJERS)* e Jóias Condor, juntamente com Ana Nardi e Marcos Trommer. Esse trabalho foi coordenado pelas designers Irina Aragão e Miriam Baeta, do Rio de Janeiro.

## 2002

Faz parte da comissão de *Elaboração do Projeto de Criação do Curso de Arquitetura* da UNIFRA.

Recebe o *Diploma de Mérito com a Menção de Reconhecimento e de Agradecimento* do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) em Santa Maria-RS.

Autoriza a utilização da imagem da escultura *Vento Norte* para o *Festival Santa Maria Vídeo e Cinema*, a pedido do jornalista Luiz Carlos Grassi, e executa protótipo da obra para a fundição do *Troféu Vento Norte* [Fig. 21] para os premiados do evento.

Realiza a obra *Paralelas*, que simboliza os parreirais iluminados pelos frutos e pelo vinho.

Realiza uma *Coleção de Jóias* em ouro e pedras preciosas do Rio Grande do Sul para a Ícaro Jóias da empresa Jóias Condor de Guaporé em Guaporé-RS.



Figura 21

*Troféu Vento Norte* para os premiados do Festival Santa Maria Vídeo e Cinema. Santa Maria-RS, 2002. | *Trophy Vento Norte for the winners of Santa Maria Festival of Film and Video*

## 2003

Publica o texto crítico *Elements of dimension: a romance between abstractionism and graphic symbolism*, sobre a pintura do artista Márcio Decker, no catálogo da exposição realizada em Truckee, California-USA.

Publica o texto crítico sobre os trabalhos de *Design Têxtil* das designers Riane Ribeiro e Sabrina Bicca, no catálogo da exposição realizada em Santa Maria-RS.

## 2004

Participa do *XVI<sup>th</sup> International Congress of Aesthetic – Changes in Aesthetic* no Rio de Janeiro-RJ.

Assume a direção da área de Artes Letras e Comunicação da UNIFRA.

Publica o texto crítico da exposição *Espaço-tempo: do original ao caos*, que apresenta imagens infográficas da Praça Saldanha Marinho da artista Ziza Mezzomo em Santa Maria-RS.

Realiza a exposição individual instalação *Terra* [Fig. 22], apresentada por Armindo Trevisan, com montagem e iluminação de Fermino A. Grando, realizada no Armazém A6 do Cais do Porto, MAC-RS. O material utilizado nessa obra foi coletado em sítios no interior do estado e, para isso, a artista contou com a colaboração de seu irmão Renato F. Noro e de seu marido. A instalação, criada a partir de arados danificados encontrados em sítios e galpões, explora as superfícies desses objetos e resgata a memória por meio dos vestígios e símbolos que expressam o trabalho árduo. Esses 33 objetos têm como referência simbólica a idade de Cristo, uma vez que o trabalho de agricultores e colonos do Rio Grande do Sul é, de modo geral, extremamente sofrido.

Participa como artista convidada para integrar o espaço *Hall de entrada – Elemento Terra*, a convite da ARQ Conjunta, por intermédio das arquitetas Têssia Kapp e Nívea da Costa, na mostra *Casa&Cia* em Santa Maria-RS.





Figura 22

Convite da exposição individual *Terra* realizada no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MAC-RS. Porto Alegre-RS, 2004. | *Invitation for the solo exhibition Terra at Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art - MAC-RS.*

## 2005

Inicia a execução do projeto aprovado da *Fonte do Sol*, que tem como referência o *Cântico do Sol de São Francisco* para ser instalado na entrada da reitoria da UNIFRA, a convite da Reitora Irmã Irani Rupolo e apoio da Irmã Inacir Pederiva. Teve a colaboração do Prof. Miguel Pelizan nos desenhos técnicos do projeto.

Pede desligamento de suas funções acadêmicas na UNIFRA para dedicar-se integralmente a projetos de arte.

Muda-se para Porto Alegre e passa a viver na Ilha Grande dos Marinheiros, Porto Alegre-RS, em uma casa no Delta do Jacuí em meio à vegetação nativa ribeirinha. O conceito da casa/ateliê [Fig. 23] é inspirado em dois fumeiros (estufas para curar tabaco, encontradas no interior do estado) sobre palafitas. O projeto foi concebido pelo arquiteto Sérgio Brondani e o ateliê, construído posteriormente, pelo arquiteto Ronaldo Kern.



Figura 23

Vista do ateliê de Ana NoroGrando, localizado na Ilha Grande dos Marinheiros. Porto Alegre-RS, 2005. | *View of Ana NoroGrando's studio, located at Ilha Grande dos Marinheiros in Porto Alegre.*

Fotografia Acervo documental da artista.

## 2006

Contata autoridades e antropólogos da área Indígena e apresenta projeto de arte *Poética dos Trançados* ao Conselho Estadual dos Povos Indígenas (CEPI), o qual é aprovado.

Inicia o desenvolvimento do projeto *Poética dos Trançados*, que começa com visita a todas as terras indígenas e comunidades Kaingang do Rio Grande do Sul. Abre diálogo com os caciques e as lideranças para viabilização da proposta. Conta com a participação efetiva de Ceres Zasso Zago, professora e pesquisadora da UNIFRA, na pesquisa bibliográfica e in loco, e com o apoio de Fermino A. Grando na localização das áreas indígenas.

Inaugura a *Fonte do Sol* [Fig. 24], monumento integrado à fachada do *Prédio da Administração Central da UNIFRA*. Esse projeto utilizou em sua estrutura *O Cântico do Sol de São Francisco*, que é composto pelos elementos simbólicos que caracterizam a oração: o sol, a lua e as estrelas, o vento e as nuvens, a água, o fogo (luz), a terra e a morte.



Figura 24

ANA NOROGRANDO

*Fonte do Sol*, 2005 - 2006

Aço inoxidável escovado e polido, alvenaria, tinta acrílica, terra, grama, lâmpadas e água | *Brushed and polished stainless steel, brickwork, acrylic paint, soil, grass, lamps, water*  
300 x 1100 x 220 cm

Obra localizada no Centro Universitário Franciscano - UNIFRA em Santa Maria- RS | *Work located at the Franciscan University Center - UNIFRA*

Fotografia Janio Seeger

## 2007

Participa do XVII<sup>th</sup> *International Congress of Aesthetics - Aesthetics Bridging Cultures* e apresenta o trabalho teórico *Symbolic Constructions in the Kaingang Braids*, realizado juntamente com Ceres Zasso Zago, na Middle East Technical University em Ankara-Turquia.

Conclui o projeto *Poética dos Trançados* junto às comunidades indígenas.

A instalação apresenta uma nova contextualização e visualização dos trançados dos índios Kaingang, fundamentada em sua tradição cultural. O trabalho foi realizado com a participação de artesãos de 11 terras e comunidades Kaingang do Sul do país, que desenvolveram peneiras na técnica tradicional do trançado e empregaram símbolos relevantes de sua cultura.

Os trançados, representando a arte têxtil, foram apresentados em diversas exposições (como *Tramas e Tensões*, *Tramas e Transparências*) e tiveram lugar de destaque na trajetória artística. O sol e a lua (o círculo, simbolizando o sol e a lua, que contemplam o mito de origem das metades Kamé e Kainru-kré) foram representados em esculturas e um monumento, em que a natureza e a questão da dualidade são temas recorrentes.

## 2008

Participa do evento *Essa POA é Boa*, organizado e coordenado por Lenira Fleck, Gustavo Nakle, Marise Mariano e Maria Tomaselli, com a instalação *Poética dos Trançados*, na Fábrica da Renner do DC Shopping no bairro Navegantes em Porto Alegre-RS. Participam dessa instalação Ceres Zasso Zago e Eleonora Fabre na museografia, Isabella Carnevalle e Marcelo Gobatto no vídeo e Fermino A. Grando na montagem e iluminação.

Inicia a itinerância da instalação *Poética dos Trançados* pelo MAV-RS em Passo Fundo-RS, na *Sala de Exposições da UNIFRA*, em Santa Maria-RS e na *Sala Java Bonamigo* na Universidade de Ijuí (UNIJUÍ) em Ijuí-RS. [Fig. 25]



Figura 25

Convite da exposição *Poética dos Trançados* realizada na Sala de Exposições Java Bonamigo localizada na Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul - UNIJUÍ. Ijuí-RS, 2008. | *Invitation for the solo exhibition Poética dos Trançados, at the Java Bonamigo Exhibition Room, located at Northwestern Regional University of Rio Grande do Sul.*

Realiza cursos de vídeo com Marcelo Gobatto no Laboratório Experimental em Porto Alegre-RS.

Realiza curso de *Aperfeiçoamento em Joalheria – Modalidade Aperfeiçoamento Profissional* [Fig. 26], no *Centro de Educação Profissional SENAI de Moda e Design*, sob orientação da professora e designer Ana Nardi em Porto Alegre-RS.



Figura 26

ANA NOROGRANDO

Anel Espiral, 2008

Prata | Silver

Fotografia Acervo documental da artista

## 2009

Publica a apresentação do livro *Design: múltiplos enfoques*, organizado por Salette Marchi, pela editora da UNIFRA.

Apresenta, em conjunto com Ceres Zasso Zago, o trabalho teórico *Símbolos Trançados: preservação de uma identidade* no XIII Simpósio de Ensino, Pesquisa e Extensão no SEPE 2009 na UNIFRA.

Recebe o *Diploma de Reconhecimento por seus Méritos* e incansável trabalho na construção da UNIFRA, no *Simpósio de Ensino, Pesquisa e Extensão*, XIII Edição, com o tema Educação, Ciência e Inovação.

Participa da exposição coletiva *Bagagem*, no 7º *Seminário de Arte Têxtil*, com a obra *Conter ou não conter-me*, no Centro Cultural Érico Veríssimo (CEEE) em Porto Alegre-RS.

A obra, feita em chapa de ferro na forma retangular, reporta-se metaforicamente a um esquife (caixão fúnebre). O material utilizado, o ferro oxidado e corroído, remete ao tempo e à terra em que somos sepultados. Já a amarração com fios de ferro parece “prender” o vazio, ou seja, uma síntese de tudo o que pretensamente é armazenado durante a vida.

Realiza a palestra *Entre Fibras e Símbolos* no 7º *Seminário de Arte Têxtil*, coordenado por Maria Rita Webster, no CEEE.

Inicia filmagens captadas nas águas, nos pores do sol, na vegetação e no cotidiano dos moradores da Ilha Grande dos Marinheiros.

Inicia o projeto de vídeo *Entre as Águas* sobre a Ilha Grande dos Marinheiros. As filmagens são feitas de barco contornando toda a ilha, apresentando um panorama das diferentes paisagens e o *modus vivendi* da população ribeirinha. Conta com a ajuda de Fermino A. Grandó para sua viabilização.

## 2010

Apresenta o vídeo *Entre as Águas* na Mostra de Vídeos no Santander Cultural, a convite de Zorávia Bettiol, em Porto Alegre-RS.

Participa como artista convidada no *Salão Internacional de Artes Plásticas/Fiema*, no qual apresenta o vídeo *Entre as Águas*, evento coordenado por Neiva Poletto e Maria del Rosario, em Bento Gonçalves-RS.

Apresenta a videoinstalação *Águas 3*, com trilha sonora de Ulises Ferretti, na Sala de Exposições Angelita Stefani da UNIFRA. Essa videoinstalação é composta por três projeções simultâneas, interligadas e coordenadas entre si. As imagens das águas, captadas em tempos distintos, foram escolhidas em virtude de seu movimento vagaroso e ondulante, gerando ritmos com variações de matizes da luz e sons ao entardecer na ilha.

Realiza gravações para a videoinstalação *Rua João Inácio da Silveira, lado direito – lado esquerdo* em Porto Alegre-RS. Essa videoinstalação apresenta duas projeções frontais, simultâneas e sincronizadas, dos lados direito e esquerdo da Rua João Inácio da Silveira, sul da Ilha Grande dos Marinheiros. O percurso na rua principal retrata de maneira estética e dinâmica as diferenças sociais marcantes existentes entre os moradores da ilha e registra as mudanças que estão ocorrendo naquele cenário.

Participa com o projeto selecionado *Vaca Ametista* na *Cow Parade 2010*. A proposta da vaca coberta com citrinos brutos em diferentes formatos, tamanhos e tons de amarelo e dourado é uma homenagem à cidade de Ametista do Sul-RS, capital mundial da ametista. A obra foi exposta no Shopping Praia de Belas em Porto Alegre-RS.

Encaminha material para a realização de um pré-projeto de catálogo sobre sua obra na editora da UNIFRA sob a coordenação da professora e designer Salette Marchi.

## 2011

Faz parte do *Júri de indicação dos artistas destaques* para o *V Prêmio Açorianos de Artes Plásticas – 2010*, a convite de Anete Abarno, da Coordenação de Artes Plásticas do Município, entregue no Teatro Renascença em Porto Alegre-RS.

Publica, juntamente com Ceres Zasso Zago, o artigo *Construções Simbólicas Kaingang* no livro *Design – Ações Práticas e Reflexivas*, organizado por Salette Marchi, pela editora da UNIFRA.

Apresenta, juntamente com Marcelo Gobatto, o projeto *Sobre as Águas*, que é aprovado pelo Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural (FUMPRO-ARTE) de Porto Alegre. O projeto compreende uma intervenção na Ilha Grande dos Marinheiros e a exposição *Sobre as Águas* em Porto Alegre-RS. Essa proposta conta também com a participação de Márcio Gobatto, Juliano Ambrosini, Juliana Angeli, Marcinho Zola, Isabella Carnevalle, Luciano Alfonso e Mariele Salgado Duran, além da colaboração de Fermino A. Grandó.

Realiza atividades na Ilha Grande dos Marinheiros com o apoio da comunidade e coordenação da direção da Escola Alvarenga Peixoto (professoras Dóris Cezar Alves e Simone Borin), da direção da Escola Marista (Irmão Gabardo) e da Associação de Mães (Nazaret da Silveira Nunes e Bárbara Pereira). As atividades compreendem palestras sobre o meio ambiente com Arlinda Cezar, encontros com professores e alunos do Centro Marista, oficinas de desenho com Mateus Grimm, de escultura com Sérgio Pimentel, de fotografia com Isabella Carnevalle e a grafiteagem dos pilares da ponte sobre a ilha e o muro da escola coordenada por Mateus Grimm.

Realiza a exposição individual *Sobre as Águas* [Fig. 27 e 28], com curadoria de Marcelo Gobatto, composição sonora de Fábio Mentz e edição de vídeo de Juliano Ambrosini na Galeria Sotero Cosme no MAC-RS.

Apresenta a instalação *Poética dos Trançados* no *Centro Cultural da Universidade Federal do Paraná Litoral (UFPR-L)*, em Caiobá-PR, a convite da professora e antropóloga Ana Elisa de Castro Freitas.

Participa de mesa-redonda com representantes da comunidade indígena e da Universidade no *III Encontro de Educação Superior Indígena* no Paraná em Caiobá-PR.



Figura 27

Vista da instalação *Sobre as Águas* realizada no MAC-RS. Porto Alegre-RS, 2011. | *View of the installation Sobre as Águas at MAC-RS.* Fotografia Isabella Carnevalle



Figura 28

Folder da exposição *Sobre as Águas* realizada no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS situado na Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre-RS, 2011. | *Brochure for the solo exhibition Sobre as águas at Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art – MACRS, located at the Mario Quintana Cultural Center.*

Faz doação de todo o material pertencente à instalação *Poética dos Trançados* para o Laboratório de Interculturalidade e Diversidade/LAID da Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral, representado por seus coordenadores Ana Elisa de Castro Freitas e Eduardo Harder em Matinhos-PR.

Participa da exposição coletiva *O Museu Sensível – Uma Visão de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, no MARGS, com curadoria de Gaudêncio Fidelis. A obra incluída, *Tramas e Tensões IV*, pertence à coleção do museu.

2012

Recebe a indicação do VI Prêmio Açorianos de Artes Plásticas – Destaque em Mídias Tecnológicas pela exposição *Sobre as Águas*, realizada na Galeria Sotero Cosme do MAC-RS.

Participa do Lançamento de CD de Fábio Mentz, *Navegantes*, com a projeção do vídeo *Sobre as Águas* no Teatro Renascença em Porto Alegre-RS.

Ministra as disciplinas *Tecnologia de Materiais: Joias x Superfície e Estudo da Cor na Superfície* no curso de Pós-Graduação, especialização em Design de Superfície da UNIRITTER em Porto Alegre-RS.

Participa do evento Concerto e Projeção com o vídeo *Sobre as Águas* no Concerto de piano de Alfonso Benetti, acompanhado por Pedro Burmester, no Auditório do DeCA, Universidade de Aveiro em Aveiro-Portugal.

Participa da exposição coletiva *Idades Contemporâneas*, com curadoria de Paulo Gomes e Marcelo Gobatto, na qual apresenta o vídeo *Sobre as Águas* no MAC-RS.

Participa da exposição coletiva *20/20 Chico Lisboa na Bolsa de Arte* com o trabalho *Paisagem* [Fig 29] em Porto Alegre-RS.



Figura 29

ANA NOROGRANDO

*Paisagem*, 2012

Aço inox, tinta acrílica e fita adesiva | *Stainless steel, acrylic paint, adhesive tape*

20 x 20 cm

Coleção particular | *Private collection*

Fotografia Acervo documental da artista.

Realiza filmagens para a videoinstalação *Derramamento*. Esse trabalho sugere uma reflexão sobre o derramamento de óleo e lixo sobre as águas. As imagens são projetadas em uma superfície de óleo queimado sobre uma lona estendida sobre o piso, enquanto a trilha sonora é composta com sons de caminhões e trituradores de lixo.

Faz gravações para a videoinstalação *Útero*. O trabalho pretende criar um ambiente intrauterino, projetando filmagens das águas sobre uma grande bolha de plástico, acompanhado por trilha sonora ouvida em seu interior.

A videoinstalação *Útero* propõe o fechamento dos primeiros trabalhos por uma evolução do círculo inicial explorado nas primeiras tramas, ainda não espaciais.



Ana Norogrande em seu ateliê | *The artist in her studio*

Porto Alegre-RS, 2012.

Fotografia Acervo documental da artista

2013

Desenvolve uma série de esculturas que têm como referência a mulher, associando partes de manequins a canos de irrigação de água utilizados nos arrozais do interior do estado e outros materiais. Contou com a assistência de Fermino A. Grando para a execução técnica das peças.

Realiza a exposição individual *Sincronias* com vídeos no espaço térreo da Galeria Janete Costa [Fig. 30], Parque Dona Lindu, na Praia da Boa Viagem em Recife-PE. O texto de apresentação é de Ana Maria Albani de Carvalho, a edição de vídeos é de Juliano Ambrosini e a trilha sonora é de Ulises Ferretti.



Figura 30

Catálogo da exposição individual *Sincronias* realizada na galeria Janete Costa, localizada no Parque Dona Lindu, Recife-PE, 2013. | *Catalogue for the solo exhibition Sincronias at the Janete Costa Gallery, located at Parque Dona Lindu.*

Participa da exposição coletiva *Mostra 50 anos do Centro de Artes e Letras da UFSM*, organizada e apresentada por Vani Foletto, no MASM.

Participa da exposição *A Bela Morte: Confrontos com a Natureza Morta no Século XXI*, com curadoria de Ana Zavadil, no MARGS.

Nasce Francesca, a primeira neta de Ana.



ANA NOROGRANDO

*Circulo Inscrito e Circunscrito*, 1993-2013

Câmara de ar, braçadeiras de metal, tela e fibras metálicas galvanizadas e massa plástica

| *Air chamber, metal clamps, galvanized metal fibers and screen, molding plaster*

110 x 110 x 65 cm

Coleção da artista | *Artist's collection*



# ANA NOROGRANDO: A CHRONOLOGY

LIDIANE FERNANDES  
[Compilation]

**1951**  
Ana Maria Noro is born on August 11th in Cachoeira do Sul-RS, daughter of Rafael Noro and Bertha Elizabetha Grigoletto Noro, known as Albertina. The parents are from the region of the Fourth Colony of Italian Immigration. Ana has three brothers and a younger sister: Renato Fortunato Noro, Adalberto Ângelo Noro, Mauro José Noro and Rosélia Noro Fernandes Barbosa.

**1958**  
Enters elementary school at Cândida Fortes Brandão School in Cachoeira do Sul-RS.

**1966**  
Graduates junior high school at Imaculada Conceição School in Cachoeira do Sul-RS.

**1967**  
Graduates high school at Dr Liberato Salzano Vieira da Cunha State School in Cachoeira do Sul-RS.

Enters the undergraduate programme of *Bachelor in Design* at Santa Cecília College of Art (ESASC), defunct Cachoeira do Sul College of Arts, where she attends Intensive Course in *Painting I* with Ado Malagoli.

**1968**  
Attends Intensive Course in *Painting II* with Ado Malagoli in Cachoeira do Sul-RS. In the same year, she paints the portrait of a black model that frequently posed for drawing and painting classes [Fig. 1].

Attends Intensive Course in *Modeling and Sculpting* with prof. Fernando Corona in Cachoeira do Sul-RS.

Is part of the team that created the 2m x 7m panel alluding to farming located in the Cachoeira do Sul-RS city gateway.

**1969**

Wins 3<sup>rd</sup> Prize at the *ESASC Student Work* exhibition held at Cachoeira do Sul-RS, for her tile top table work.

**1970**

Attends an intensive course in Aesthetics with Carlos Scarinci in Cachoeira do Sul-RS.

Gets her diploma of *Bachelor in Design* at ESASC.

In the same year, she is part of the institution's higher learning graduating class.

**1971**

Moves to Santa Maria-RS after finishing her major to complement her studies in art. Thanks to Prof. Carlos Scarinci, who lives and teaches there, she is introduced to the Federal University of Santa Maria (UFSM) Visual Arts Department. She begins to attend several classes as special student, among which Tapestry (with Yeddo Nogueira Titze), Lithography (with Garboggini Quaglia) and Xylography (with Nelson Elwanger).

Produces works in João Garboggini Quaglia's class in Santa Maria-RS. Among these are the lithographs *Homem* and *Homens* [Fig. 2 e 3].

**1972**

Starts teaching Drawing at the elementary level at the Santa Maria Marist School. For this, she attends refresher courses for the implementation of the Art Education course, a new public pedagogic proposal for Art Teaching.

**1973**

Attends *Photography I* and *Photography II* with professor and photographer Léo Guerreiro at UFSM.



**1974**

Attends *Photography III* and *Photography IV* with professor and photographer Léo Guerreiro at UFSM.

Is approved for public teaching at Santa Maria-RS.

Expands her teaching activities and begins teaching high school at Cilon Rosa State School in Santa Maria-RS.

Works as an assistant photographer at the *Photointerpretation Lab* at the UFSM Graduate Course in Rural Engineering.

**1975**

Begins teaching at the UFSM Visual Arts Department, encouraged by her brother Mauro José Noro.

Attends *Stamping for the Textile Industry Extraordinary Course*, implemented and coordinated by prof. Fernando Ramos.

Works as intern designer at TEKA – Tecelagem Kuehnrich S.A, in Blumenau-SC.

**1976**

Travels to Europe with Berenice Gorini and Brigitte Gorini. There she goes to several countries and visits art collections and museums.

Marries Fermino A. Grando, from whom she adopts part of her last name.

Attends higher education improvement courses and becomes a teacher at the *Printing for Textile Industry Course*, which has several editions, in partnership with textile industries from all around the country.

Begins to develop a series of silk printed fabrics, initially for clothing, and later for decorative panels thanks to the influence of a group of artist professors that worked in the printing course - Berenice Gorini, Ivandira Dotto, Yeddo Nogueira Titze and Luis Gonzaga - and with batik and tapestry.

**1977**

Carries out solo exhibitions with batik printed fabric and decorative panels, beginning at the 1st Cachoeira do Sul Week at ESASC, in Cachoeira do Sul-RS.

- 1978: at the UFSC exhibition room;
- 1979: at the French Alliance in Florianópolis-SC and the Clube Caixaerial exhibition room in Santa Maria-RS;
- 1980: at the Pelotas-RS Fine Arts School, where she gives an intensive batik course;
- 1981: at Arte Nova Gallery in Santa Maria-RS and Cultural Foundation in Curitiba-PR, with catalogues presented by Berenice Gorini, Peciar and Yeddo Titze.

**1978**

Attends the seminar *Contemporary Tapestry* at the UFSC Center of Arts.

**1979**

Serves as coordinator of the *Art Education Programme* at the UFSC Center of Arts, invited by Profª Lia Achutti, director of the UFSM Center of Arts.

Publishes the article *A arte da técnica do batiq*ue in the UFSM Center of Arts and Languages journal.

Attends the *Art Education Seminar: Higher Education Analyses and Experiences* at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) Institute of Arts in Porto Alegre-RS.

Attends the seminar *O Ensino Integrado de Artes* at UFSM.

**1980**

Teaches *Fabric Painting* at the Federal University of Pelotas (UFPEL) Department of Visual Arts and Institute of Languages and Arts in Pelotas-RS.

Her first child, Rafaela, is born in Cachoeira do Sul-RS.

Begins her *Masters in Education* at the UFSM Center of Education and chooses Portuguese professor Drª Maria Viriginia dos Santos Silva as advisor in Santa Maria-RS.

Publishes, together with Maria Augusta S. Gonçalves, the second and third chapters of *Projeção móvel e Fotografia dos recursos audiovisuais: manual do professor*, of the UFSM Center of Education.

**1982**

Finishes her *Masters in Education* at the UFSM Center of Education.

Attends the seminar *Metodologia e Fluxograma Curricular no Ensino do Desenho* at UFSM.

**1983**

Develops a series of assembly tapestries using industrialized machine-embroidery fabric, among which are *Silhueta*.

The tapestries made during 1982 and 1983 are a result of the batik panels (made after the batiks in meters, to be used for clothing), in which female figures are represented in the form of silhouettes.

The couple's second child, Carmela, is born in Cachoeira do Sul-RS. Both daughters are delivered by Ana's brother, Adalberto A. Noro.

Carries out the individual exhibition *Tapestry*, presented by Armindo Trevisan, at the *Rubens Belém Center for Tourist Information Exhibition Room*, located at Saldanha Marinho Square in Santa Maria-RS and the Councilmen Chamber in Cachoeira do Sul-RS.

Publishes an article, together with her advisor, of her dissertation entitled *Relação entre as avaliações atribuídas pelos professores de Artes Plásticas e sua atitude frente ao desempenho acadêmico de seus alunos* at the *UFSM Education Journal* and the annals of the *VI Encontro de Pesquisadores em Educação* of the States of Rio Grande do Sul, Santa Catarina and Paraná.

Starts working with encaustic painting.

**1984**

Motivated by the metallic fiber screen observed in the manual labor of sand sifting in construction, she begins a research of this material entitled *Fibra metálica – uma linguagem têxtil*. She adopts as reference the visual elements of the open hem, macramé and other techniques used in table and bath towels by women of Italian descent.

Continues working as a professor and systematically participates in technical committees of higher education and collegiate bodies.

Integrates the commission for the *Verification of Conditions for the Operating Permit of the Art Education Course, Basic Education Graduation*, in Uruguaiana-RS

**1985**

Attends the *National Textile Artists Meeting*, coordinated by Licie Hunsche, in Porto Alegre-RS.

Participates in the group exhibition *Artistas de Santa Maria* at the Federal District Cultural Foundation, Brasília-DF, at the Associação Badesul Art Gallery, Porto Alegre-RS, and French Alliance in Santa Maria-RS.

Participates as a selected artist in several exhibitions, such as the *Exposição Nacional de Arte Têxtil* at the Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) in Porto Alegre-RS, in which she presents the first results of her metallic fiber work. After its first exhibition, this art show travels to the following institutions: Santa Catarina Museum of Art (MASC) in Florianópolis-SC; Brasília Cultural Foundation Exhibition Room in Brasília-DF; Paraná Museum of Contemporary Art (MAC-PR) in Curitiba-PR; Belo Horizonte Museum of Art, in Belo Horizonte-MG; Rio De Janeiro Subway Station Mezzanine, in Rio de Janeiro-RS; São Paulo Museum of Contemporary Art, in São Paulo-SP.

Develops paintings using encaustic on paper technique and participates with this proposal in the *42º Salão Paranaense* as selected artist with the work *Figuras* [Fig. 4] at MAC-PR, in Curitiba-PR and the *2º Salão Nacional de Artes Plásticas de Goiânia*, also as selected artist, with the work *Figura* [Fig. 5] at the Goiânia-GO Museum of Art.

Participates in the *1º Salão de Tapeçaria do Rio Grande do Sul*, held at Unibanco in Porto Alegre-RS.

Participates in *An Exhibition of Brazilian Contemporary Art* at Auburn University in Opelika, Alabama-USA.

**1986**

Carries out the individual exhibition *Tramas* at the Culture House Gallery in Florianópolis-SC.



Moves from her apartment in downtown Santa Maria-RS to a house with a small studio, built with her husband, at a hill with native forest in a location named Chacraão, at the end of Angelo Berleze road, between downtown and the federal university where she works.

Produces some works using metallic fiber, among which are série *Tramas e Tensões* [Fig. 6].

#### 1987

Participates in the collective exhibition *Artistas Santamarienses* at the FAAP Cultural Space Institution Armando Alvares Penteado, in São Paulo-SP.

Participates in the exhibition *Fiber Arts – Paternship International*, curated by Chris Scoates (Indianapolis Art League), in Indianapolis, Indiana-USA.

Is nominated by the jury for the award *I Mostra Latino-Americana de Pesquisa em Artes Plásticas do I Festival Latino-Americano de Arte e Cultura* held at the Brasília Museum of Art, in Brasília-DF.

Carries out the individual exhibition *Arte Têxtil* at the Prof. Hélio Homero Bernardi Exhibition Room (UFSM), with the presence of José Luiz do Amaral, who presents the exhibition and attends the opening meetings.

Carries out the individual exhibition *Tramas e Tensões* at MARGS. [Fig. 7]

Gives a lecture on the *Tramas e Tensões* exhibition at the MARGS auditorium.

Produces works using metallic fiber, such as série *Círculo Integrado*, and creates Série *Peneiras* using the same technique.

#### 1988

Integrates the commission for the *Verification of Conditions for the Operating Permit of the Art Education – Major in Fine Arts*, at the Rio Grande University Foundation (FURG) in Rio Grande-RS.

Is nominated for the *II Intercâmbio Internacional de Obras de Arte – Fiber Art* with exhibition held at MARGS and the Claypool Court in Indianapolis, Indiana-USA.

Participates as selected artist in the *1er Encuentro Latinoamericano de Mini-Textil* held at the Subte Municipal de Montevideo-Uruguay, the Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires-Argentina, and MARGS.

Participates in the group exhibition *Third Annual International Exhibition of Miniature* at the Metro Toronto Convention Centre, in Ontario-Canada.

Participates, with Berenice Gorini and André Petry in the exhibition *Exposição Fibras* at the Centro de Exposición Del Palacio Municipal, in Montevideo-Uruguay. This exhibition is considered one of the most relevant exhibitions of the year by the *Uruguay International Association of Art Critics (AICA)*.

Carries out the individual exhibition *Do Têxtil ao Escultórico*, with introductory text by Carlos Scarinci, at the Galeria do Itaú Cultural in São Paulo-SP.

Produces some attached screens, creating Série *Trama e transparências*.

#### 1989

Participates as selected artist and wins the Special Jury Mention for the object *Ostensorio I* at *II Salão de Arte Religiosa* held at the Paraná Catholic University Auditorium in Curitiba-PR.

Participates in the *I Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas*, coordinated by José Luiz do Amaral and held at MARGS.

Participates, together with Silvestre Peciar, in the *3º Simpósio Internacional sobre o Ensino da Arte e sua História* at Universidade de São Paulo (USP) in São Paulo-SP. She also presents a work in this event.

Integrates the commission for the *Verification of Conditions for the Operating Permit of the Art Education Course* in Ijuí-RS.

Participates as guest artist in the exhibition *EXPO – A Arte da Fibras Contemporânea* at the Rio de Janeiro Textile Museum.

Is selected for *Evento Têxtil 89: Argentina, Brasil, Uruguai* held at MARGS.

Participates as guest artist in the *III Bienal de La Habana – Textil Latinoamericano*, in Havana-Cuba.

After having elaborated the objects that consist of two attached screens, she begins elaborating the sculptures named *Ostensorios*, among other works, using several techniques. Among these are *Objetos Lunares* and the *Interlúdio* triptych [Fig. 9].

#### 1990

Participates in the *I Congresso Nacional da ABPA – Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes* at USP.

Becomes a member of the *State Council of Visual Arts* of the Visual Arts State Institute (IEAVi) under the direction of José Luiz do Amaral in Porto Alegre-RS.

Participates with the communication *New Curriculum of the UFSM Drawing and Plastic Arts Course* at the *III Encontro Nacional da ANPAP – National Association of Researchers in Plastic Arts* at USP.

Participates in the *II Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas*, coordinated by José Luiz do Amaral, and held at MARGS.

Is chosen by students and professors to coordinate the UFSM Center of Arts and Languages Drawing and Plastic Arts Course.

Participates as Advisor in Design in the *I Curso Livre de Artes Visuais*, invited by José Luiz do Amaral, coordinator of Plastic Arts (CODEC) at the MARGS auditorium.

Coordinates the Visiting Professor project, approved by Fulbright, at the UFSM Center of Arts and Languages.

Participates in the group exhibition *10 anos CGTC – Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*, held at MARGS.

Participates as guest artist in the group exhibition *A Estética da Água como Fenômeno Sensível*, interdisciplinary project organized by UFSM with the INP Institute of the University of Kiel, Germany, coordinated by Prof<sup>a</sup> Ivone Mendes Richter, at the Cláudio Carriconde Exhibition Room at the UFSM Center of Arts and Languages.

#### 1991

Assumes as director of the *UFSM Center of Arts and Languages Textile Design Center*.

Is part of the *Organizing Committee* of the *I Encontro de Design de Superfície*, together with Evelise Anicet Rüttschilling, Renata Rubim and Anais Missakian, in Porto Alegre-RS.

Participates in the discussion table *O designer no Brasil hoje: sua formação e mercado de trabalho*, at the *I Encontro de Design de Superfície* at the Mario Quinta Cultural Center, in Porto Alegre-RS.

Participates in the exhibition *Arte Gaúcha Contemporânea*, of AGC-IEAVi Project, held at the Vasco Prado Space and Galleries of the Mario Quintana Cultural Center in Porto Alegre-RS. The exhibition curator commission was composed of Círio Simon, Gaudêncio Fidelis, Heloisa Crocco, José Albano Volkmer and Milton Pereira Couto.

Is chosen member of the board of directors of the Visual Languages committee, along with Heloisa Crocco, for the 1991-1992 administration in Porto Alegre-RS.

Participates as guest artist in the group exhibition *Arte & Fibra*, curated by Iracema Salgado, at the Campinas-SP, *Center of Culture Gallery of Art*.

Is the selected artist for the *Segundo Encuentro Latinoamericano de Arte Textil* at the Subte Municipal in Montevideo-Uruguay and MARGS.

Is the artist nominated for the exhibition *Último Decênio: Dores e Cores*, held at MARGS.

#### 1992

Integrates the committee for the elaboration of the list of nominees for the *Prêmio de Artes Plásticas Chico Lisboa / 1ª edição*, best of 1991, invited by José Francisco Alves, president of the *Francisco Lisboa Rio Grande do Sul Association of Plastic Arts*, in Porto Alegre-RS.

Carries out the individual exhibition *Espaços em Trama* at ESASC.

Assumes the management of the specialization course in *Printing Design* at the UFSM Center of Arts and Languages.

Participates as effective member and debater of *I Congresso Sobre o Ensino das Artes nas Universidades*, held at the USP School of Communications and Arts.

Gives lectures on *Arte Têxtil – Design e Estructura de La Carrera de Artes Plásticas Del C.A.L* at the Facultad de Artes da Universidad Nacional de Misiones in Oberá -Argentina.

Teaches the course *Diseño para Estampado* at the Instituto de Bellas Artes Del Chaco da Universidad Nacional del Nordeste em Resistência, in Chaco-Argentina.

Is chosen president of the *Italian Association* and assumes the role for two years in Santa Maria-RS.

Attends the *Technical and Artistic Course in Glass Fiber, Resin and Polyester* with Marcony Ribas Mendes at the UFSM Center of Arts and Languages.

Represents Santa Maria, together with artists Alphonsus Benetti, Edemur Casanova, Regina Rigão and Silvestre Peciar, at the exhibition *Arte de Três Polos*, with the work *Interlúdio Metálico*. The project was idealized by Gaudêncio Fidelis, director of the Institute of Visual Arts (IA). The exhibitions began at the University of Caxias do Sul (UCS-RS) Main Library Art Gallery, passed by the Leopoldo Gotuzzo Art Museum – MALG, in Pelotas-RS, then the Cláudio Carriconde Room and UFSM Center of Arts and Languages Amphitheater. The exhibition closed at the Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art (MAC-RS), in Porto Alegre-RS.

Presents a critical text of the work of artist Edemur Casanova published in the *Arte dos Três Polos* catalogue.

Carried out the installation *Sacrário Profano* [Fig. 11] at the Vasco Prado Space, at MAC-RS, located at Mário Quintana Cultural Center.

Carries out the individual exhibition *Ostensórios – Escultura Têxtil* at the Arte & Fato Gallery. Silvestre Peciar writes a text on the exhibition in Porto Alegre-RS.

Is indicated to integrate the exhibition *Arte Contemporânea – Destaques no Sul*, curated by Maria Benites Moreno. Presents the work *Objeto Lunar I* at the Edel Trade Center in Porto Alegre-RS.

### 1993

Is part of the list of nominees for the Prêmio Anual de Artes Plásticas Chico Lisboa – Destaque em Arte Têxtil in Porto Alegre-RS.

Participates in the collective exhibition *Artistas Descendentes de Italianos*, organized by Vani Foletto, at the Santa Maria Museum of Art (MASM) in Santa Maria-RS.

Participates as guest artist in the exhibition *O Corpo e a Obra – Formas Tridimensionais: Escultura, Instalação, Objeto*, where she exhibits the sculpture *Vul-crário*, at Edel Trade Center. The exhibition curatorial committee was composed of Gaudêncio Fidelis, Círio Simon, Eduardo Vieira da Cunha and Marilene Pietá.

Participates as guest artist in the exhibition *Arte Sul 93* with the work *Objeto Lunar II*, held at MARGS.

Coordinates communications of the Communicative Cultures and Practices panel in the *I Seminário Internacional Interdisciplinar* in Santa Maria-RS.

Participates as guest artist in the exhibition *Avenida Cultural Clébio Sória – Mostra Inaugural – Sculptures* and re-exhibits the work *Vul-crário* at the Porto Alegre Town Council. The sculpture, a symbol of female sexuality, can be considered the concluding work of her series of monstresances.

Participates as guest artist in the *Projeto 500 anos da América – Marcos da Utopia: Esculturas e Instalações*, curated by Milton Couto, at MAC-RS.

### 1994

Participates as representative in the *I Reunião do Fórum Permanente de Avaliação e Reformulação do Ensino Superior de Artes e do I Simpósio de Arte Educação, Ciência e Tecnologia* at the University of Brasília - DF.

Carries out the individual exhibition *Interlúdio Metálico/Metallic Interlude* at the Art Society Kaponier e V. Vechta [Fig. 12], through prof.ª Ivone Mendes Richter, director of the UFSM Center of Arts and Languages and prof. Dr. Wilhelm Walgenbach, of the IPN of the University of Kiel at Vechta-Germany.

Is guest artist in the exhibition *Nossos bosques têm mais vida? – Meio ambiente e arte* [Fig. 13], curated by José Luiz do Amaral, and presents the homonymous work at the MARGS Main Art Gallery. The homonymous work marks the passage of the Totens to a new stage in which iron is used as main material.

Participates in the collective exhibition *Una Finestra Italiana*, organized by Vani Foletto during the IV Semana Italiana de Santa Maria, at the Hall of the Old Rectory in Santa Maria -RS.

### 1995

Integrates the *IEAVi State Commission of Visual Arts* for two years in Porto Alegre-RS. Integrates the Technical Committee for Project Elaboration of the Mercosul Visual Arts Biennial, in Porto Alegre-RS.

Is member of the Judging Committee of the *XIV Salão de Arte Universitária*, Cláudio Carriconde Room, UFSM Center of Arts and Languages.

Provides advice for product development and coordinates team of projects at Cericrisa Revestimento Cerâmicos in Criciúma-SC.

Is invited to participate in the *Projeto Relógio do Sol/95*, coordinated by Flávia Motta, in which she presents the sculpture *Totem II*, at the Café Concerto Majestic in Mário Quintana Cultural Center, in Porto Alegre-RS.

Requests retirement of her position of adjunct professor at the UFSM Department of Visual Arts (CAL).

Several works compose *Fase dos Totens*, which is held simultaneously as those developed by the artist. These primitive-symbolic constructions find their structural elements in simple basic forms.

### 1996

Participates with Alphonsus Benetti, Edemur Casanova, Elizabeth Reverbel de Souza and Jeanine Viero Mutti, of the *Santa Maria Visual Arts Coordinating Body*, having been named through ordinance of the State Secretary of Culture Carlos Appel, in Porto Alegre-RS.

Participates in the itinerant exhibition *Via Sacra – O caminho percorrido por quatorze artistas* with the painting *VI Estação: Jesus imprime a face na toalha* representing the *Fourth Colony of Italian Immigration*, held at UFSM.

Is nominated for the SESC Escultura 96 – *1ª Exposição Internacional de Esculturas ao Ar Livre* [Fig. 14], curated by José Francisco Alves. Presents the wind sculpture *Vento Norte* at SESC Campestre in Porto Alegre-RS. The abstract, organic sculpture with sinuous lines and aerodynamic structure prints a symbolic image of wind to the sculpture. The work is homage to Santa Maria, the city where the artist built her academic and artistic career.

Participates in the *X Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* at the University of São Paulo (USP) in São Paulo-SP.

Participates in the exhibition *12 Artistas Pesquisadores* and presents the installation *Ressonâncias* with lighting by Nara Maia. The exhibition celebrates the 10th anniversary of the *National Association of Researchers in Plastic Arts (ANPAP)*, held at the Arts Square, University Town, in São Paulo-SP. The work also presents characteristics of sieves, like metallic fibers, and can be considered a research in light and movement.

Participates as guest artist in the exhibition *Arte Sul 96* with the installation *Ressonâncias II* and lighting by Nara Maia at the MARGS Dark Rooms.

Carries out the installation *Ara* [Fig. 15], with introductory text by Alphonsus Benetti, at the MAC-RS Vasco Prado Space located at Mário Quintana Cultural Center in Porto Alegre-RS; at the Main Library Art Gallery, UCS College Campus in Caxias do Sul-RS; and MALG, in Pelotas-RS.

This work belongs to the *Totens* phase, and explores light and shadow, dark and light, transparency and opacity, creating differentiated contexts as a unit and in the whole.

Carries out the individual exhibition *Construções – Um Segmento no Tempo* at the Cláudio Carriconde Exhibition Room at the UFSM Center for Arts and Languages.

Is member of the Judging Committee of the *XV Salão de Arte Universitária* held at Cláudio Carriconde Room, UFSM Center of Arts and Languages.

### 1997

Is member of the Judging Committee of the *VII Salão Latino-Americano de Artes Plásticas de Santa Maria*, held at MASM.

Carries out the individual exhibition *Construções – Unidade/Conjunto* at the Martinho de Haro Space (MASC).

Is member of the Selection and Awards Jury at the *IX Salão de Inverno Internacional de Artes Plásticas*, Municipal Department of Culture, Santana do Livramento-RS.

Presents the installation *Ressonâncias – Espaço, Luz e Movimento*, with lighting by Nara Maia, at the *II Colóquio Latino-Americano de Estética – Estética em Questão*, held at the Rio de Janeiro State University (UERJ) Cultural Center, invited by Nilza de Oliveira, event coordinator.

Participates in the collective exhibition *Una Finestra Italiana – Retrati de Famiglia* with the photomontage *Famiglia* [Fig. 17], under coordination of Vani Foletto, at the VII Semana Cultural Italiana, Santa Maria Italian Association (AISM) Exhibition Room in Santa Maria-RS. The photomontage symbolizes the family structure of Italian immigrants and was carried out using a picture from the family collection.

Is nominated by the *Brazilian Association of Art Critics (ABCA)* to participate with a work of the Bandeirantes Museum collection to be built in the São Paulo State Government Palace Garden.

Presents the wind sculpture project *Transmutação* at ABCA, which is approved by the responsible staff, coordinated by Rhada Abramo.

1998

Integrates the *Curriculum Drafting Committee of the Industrial Design Course – Product project*, at the Franciscan University Center – UNIFRA, together with Prof. Edir Bisognin and Prof. Orion da Silva Mello, invited by Dean Sister Irani Rupolo, in Santa Maria-RS.

Participates in the *3º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, coordinated by Anamaria de Moraes, at PUCRJ in Rio de Janeiro-RJ.

Carries out the individual exhibition *Têxtil – do Bi ao Tridimensional* at the Ruth Schneider Visual Arts Museum (MAVRS) in Passo Fundo-RS.

Finishes and exhibits the wind sculpture *Transmutação* at the UFSM Center of Arts and Languages Garden in Santa Maria-RS, before taking it to the Bandeirantes Museum in São Paulo.

Takes the sculpture *Transmutação* [Fig. 18] to the São Paulo State Government Palace, which, due to legal reasons (it became a heritage site) is transferred, along with other works, to the *Outdoor Sculpture Museum* at the São Paulo State Legislative Assembly. The aerodynamic form, metallic lines and surfaces that compose the work's visuality synthesize the image that São Paulo transmits to Brazil of a receiver and disseminator of social, cultural and technological manifestations.

Her work is mentioned in a group article on Installations organized by art critic Margarita Schultz for the *Revista de Artes Visuales Heterogénesis*, issue 24, published in Sweden.

Wins the Prêmio Aquisição award, being selected at the *Rio Grande do Sul Public Art contest – Support Program for Cultural Creation*. Among registered artists, eight projects are selected to become part of the collection of municipalities that participate in the program. The project *Solstício* is chosen by the city of Santo Ângelo-RS.

Concludes the Italian *Language and Culture Course* offered by *Associazione Culturale Italiana del Rio Grande do Sul (ACIRS)* in Santa Maria-RS.

Donates the wind sculpture *Vento Norte* to the City of Santa Maria-RS. In the same year, the sculpture *Vento Norte* is installed and inaugurated at the Public Library Square Gardens, through Mr. Humberto Gabbi Zanatta, Municipal Secretary of Culture, and his advisor Norberto V. Sangoi Da Cás.

Transfers her works and materials to a bigger studio, built in an existing house located in a property in front of a creek and native forest [Fig. 19]. The architectural design was inspired in the existing brickyards throughout the region. The project is carried out by engineer Tomás Aita, in Santa Maria-RS.

1999

Assumes the implementation and coordination of the UNIFRA Industrial Design Course, for a four year period, invited by Dean Sister Irani Rupolo.

Publishes, together with Prof<sup>a</sup> Edir Bisognin, an article entitled *Um projeto para o ensino de graduação em Design*, in the *VIDYA* journal at UNIFRA.

Participates in the *X Encontro Nacional da ANPAP* held at SESC Vila Mariana, in São Paulo-SP.

Publishes an article entitled *As artes visuais no final do milênio* in the *MAVRS & Regional Historical Museum Pensa Fundo* newspaper, in Passo Fundo-RS.

Publishes an article entitled *O Curso de Desenho Industrial e o contexto do Design no país* in the *UNIFRA Newspaper*.

Participates in the *Primera Escuela Interamericana – Estética e História Del Arte*, directed by Margarita Schultz, and attends the seminars of Ticio Escobar, *Arte Latinoamericano: cuestionos, hoy*, Facultad de Artes da Universidad del Chile in Santiago do Chile.

The wind sculpture *Solstício* is installed and inaugurated at the crossing of Brasil Avenue with Venâncio Aires Street in Santo Ângelo-RS.

The work, with its aerodynamic form, belongs to a series of works that explore the theme of light and movement. As the title already suggests, only one side is lighted, as if representing the solstice itself, a time of year in which the sun shines with greater intensity in one of hemispheres of the Earth.

Makes the mural totem *H-uno* for the MAV-RS internal Garden, invited by museum coordinator Mrs. Roseli Pretto. Created based on the installation *Ara*, this work continues the proposal and inserts in her production the concept of hermaphroditism, with symbolic unified images.

2000

Takes the courses *Basic Jewellery Design* with Andréa Nicácio and *Basic Wax Modeling* with Jair Garrido Ribeiro at the AJORIO/FIRJAN; and *Introduction to Jewellery* at the studio of goldsmith Corina Seiferle in Rio de Janeiro-RJ.

Takes the course *Jewellery Lost Wax Casting at the Goldsmiths School*, FIRJAN/SENAI – Tijuca. Rio de Janeiro-RJ.

Participates in the *Design Contest BRASIL 500 anos* and wins the 3º prêmio in Caxias do Sul-RS.

Participates as lecturer of the *4º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, with the theme *A project for undergrad education in Design*, at Feevale in Novo Hamburgo-RS.

Participates in the exhibition *Mangiare* with the sculpture *O Canibal* at the *VIII Semana Cultural Italiana*, AISM Exhibition Room.

The organic form of the *Cannibal* presents a large red opening, in reference to an anthropophagic monster that swallows everything.

Takes the course *Fashion: its dynamics, aesthetics and design*, with João Braga at the UNIFRA Design Course.

Participates in the *6º Lighting Design, International Seminar* in São Paulo-SP.

Takes the project *Ara Cósmica* [Fig. 20], an homage to UFSM, to be installed in an area adjacent to the planetarium. The project is composed of ten sculptures distributed in 25m<sup>2</sup> and symbolizes the cosmic space of the UFSM Planetarium Garden. The installation is made of ten parts, simulating the dynamics of the cosmos and representing the solar system.

2001

Takes the course *Jewellery Design at Metallo Nobile – Scuola di Formazione Professionale Ricerca e Progettazione*, in Florence-Italy.

Teaches the workshop *Design de Superfície: revestimento cerâmico* and gives the lecture *Obra e o processo de criação*, in which she speaks about her body of work, at the *XV Festival de Arte Cidade de Porto Alegre* at Álvaro Moreyra Room, invited by Eleonora Fabre, director of the Xico Stockinger Free Studio, in Porto Alegre-RS.

Participates in the *Seminário Internacional Polo Cerâmico* da região da Campanha with the theme *A importância do design para a indústria cerâmica* at the Campanha Region University (URCAMP) in Bagé-RS.

Becomes a member of the Judging Committee of the *XXIII Concurso Fotográfico – Cidade de Santa Maria*, held at MASM.

Participates in the SEBRAE project, *Creation of Jewelry Collections for Export Consortiums (AJERS)* and Joias Condor, together with Ana Nardi and Marcos Trommer. This work was coordinated by Rio de Janeiro designers Irina Aragão and Miriam Baeta.

2002

Is part of the Project Elaboration Committee for Creation of the Architecture Course at UNIFRA.

Earns the *Diploma of Merit of the Brazilian Architects Institute (IAB)*, in Santa Maria-RS.

Authorizes the use of a graphical representation of the sculpture *Vento Norte* for the *Santa Maria Video and Film Festival*, at request of journalist Luiz Carlos Grassi, and makes the prototype of the *Troféu Vento Norte* [Fig. 21], awarded to the event's winners.

Makes the work *Paralelas*, which symbolizes the vineyards lighted by grapes and wine.

Makes a jewelry collection in gold and gemstones from Rio Grande do Sul for Ícaro Joias, of the Joias Condor company in Guaporé-RS.

2003

Publishes a critical text *Elements of dimension: a romance between abstractionism and graphic symbolism*, on the paintings of artist Márcio Decker, in the exhibition catalogue of the exhibition held in Truckee, California-USA.

Publishes a critical text on *Textile Design* works of designers Riane Ribeiro and Sabrina Bicca, in the exhibition catalogue of the exhibition held in Santa Maria-RS.

2004

Participates in the *XVIIth International Congress of Aesthetic – Changes in Aesthetics* in Rio de Janeiro-RJ.



Assumes the direction of Arts, Languages and Communications at UNIFRA.

Publishes a critical text of the exhibition *Espaço-tempo: do original ao caos*, which presents infographic images of Saldanha Marinho Square produced by artist Ziza Mezzomo, in Santa Maria-RS.

Carries out the individual exhibition installation *Terra* [Fig. 22], presented by Armindo Trevisan, with montage and lighting by Fermino A. Grando, held at Armazém 7 do Cais do Porto, MAC-RS. The material used in this work was collected in countryside houses in the state, in collaboration with her brother Renato F. Noro and her husband. The installation, created from damaged plows found in farmhouses and sheds, explores the surfaces of these objects and recovers the memory through the traces and symbols that express hard work. These 33 objects are a symbolic reference to the age of Christ, given that the work of farmers and settlers in Rio Grande do Sul is usually extremely suffering.

Participates as guest artist to integrate the space *Hall de entrada – Elemento Terra*, invited by ARQ Conjunta, through architects Têssia Kapp and Nivea da Costa, at the Casa&Cia exhibition in Santa Maria-RS.

#### 2005

Begins to execute the approved project *Fonte do Sol*, a reference to St. Francis song *Cântico do Sol*, to be installed at the entry of the UNIFRA Dean's Office, invited by Dean Sister Irani Rupolo and supported by Sister Inacir Pederiva. The work had the collaboration of prof. Miguel Pelizan in the technical design projects.

Requests the termination of her academic functions at UNIFRA to dedicate herself exclusively to art projects.

Moves to Porto Alegre to live in Ilha Grande dos Marinheiros, in a house at the Jacuí Delta in the middle of the native riparian vegetation. The concept of the house/studio [Fig. 23] is inspired in two smokehouses (stilt houses for producing tobacco found in the countryside). The project was conceived by architect Sérgio Brondani and the studio, built later, by architect Ronaldo Kern.

#### 2006

Contacts authorities and indigenous anthropologists and presents the art project *Poética dos Trançados at the State Council for Indigenous Peoples (CEPI)*, which is approved.

Begins to develop the project *Poética dos Trançados*, that begins with a visit to every Indian land and Kaingang communities. Opens dialogue with the chiefs and leaders to enable the proposal. For the project, she counts with the effective participation of Ceres Zasso Zago, professor and researcher at UNIFRA for the bibliographical and in loco research, and with the support of Fermino A. Grando in locating the Indian lands.

Inaugurates *Fonte do Sol* [Fig. 24], monument integrated to the facade of the *Main Administration Building* at UNIFRA. This project used in its structure the symbolic elements that represent *O Cântico do Sol* de São Francisco: the sun, the moon and the stars, the wind and the clouds, water, earth and death.

#### 2007

Participates in the *XVIIth International Congress of Aesthetics – Aesthetics Bridging Cultures* and presents the theoretical work *Symbolic Constructions in the Kaingang Braids*, carried out with Ceres Zasso Zago, at the Middle East Technical University in Ankara-Turkey.

Finishes the project *Poética dos Trançados* with the indigenous communities. The installation presents a new contextualization and visualization of the Kaingang braids, based on their cultural tradition. The work was executed with the participation of artisans from 11 Kaingang lands and communities in southern Brazil, who developed sieves using the traditional technique of braiding and relevant symbols of their culture.

The braids, representing textile art, were presented in several exhibitions (such as *Tramas e tensões*, *Tramas e transparências*) and hold a prominent place in her artistic career. The sun and the moon (the circle, symbolizing the sun and the moon, which contemplate the myth of origin of the Kamé and Kainru-kré halves) were represented in sculptures and a monument, in which nature and the issue of duality are recurring themes.

#### 2008

Participates in the event *Essa POA é Boa*, organized and coordinated by Lenira Fleck, Gustavo Nakle, Marise Mariano and Maria Tomaselli, with the installation

*Poética dos Trançados*, at the DC Shopping Center Renner Factory in Navegantes Neighborhood in Porto Alegre-RS. Are part of this exhibition Ceres Zasso Zago and Eleonora Fabre in museography, Isabella Carnevalle and Marcelo Gobatto in video and Fermino A. Grando in montage and lighting.

Begins touring the installation *Poética dos Trançados* at MAVRS in Passo Fundo-RS, at the *UNIFRA Exhibition Room* and the *Java Bonamigo Room* at the University of Ijuí (UNIJUÍ) in Ijuí-RS [ Fig. 25].

Takes video courses with Marcelo Gobatto at Laboratório Experimental in Porto Alegre-RS.

Takes the course *Aperfeiçoamento em joalheria – modalidade aperfeiçoamento profissional* [Fig. 26], at the *SENAI Center for Professional Education for Fashion and Design*, under supervision of professor and designer Ana Nardi in Porto Alegre-RS.

#### 2009

Publishes the introduction of the book *Design: múltiplos enfoques*, organized by Salette Marchi, through UNIFRA.

Presents, together with Ceres Zasso Zago, the theoretical work *Simbolos trançados: preservação de uma Identidade no XIII Simpósio de Ensino, Pesquisa e Extensão* at SEPE 2009, UNIFRA.

Earns the Certificate of Recognition for her merit and tireless work in the building of UNIFRA, at the *Simpósio de Ensino, Pesquisa e Extensão*, XIII Edição, with the theme Education, Science and Innovation.

Participates in the collective exhibition *Bagagem*, held at the *7º Seminário de Arte Têxtil*, with the work *Conter ou não conter-me*, at the Erico Veríssimo Cultural Center (CEEE) in Porto Alegre -RS.

The work, made in rectangular iron sheet, refers metaphorically to a casket. The material used rusty, eroded iron, in a reference to the time and earth in which we are buried. The knots with iron strings seem to "imprison" the emptiness, or in other words, they are a synthesis of everything that is allegedly stored during one's lifetime.

Gives the lecture *Entre Fibras e Símbolos* at the *7º Seminário de Arte Têxtil*, coordinated by Maria Rita Webster, at CEEE.

Begins shooting images of the water, sunsets, vegetation and daily life of inhabitants of Ilha Grande dos Marinheiros.

Begins the video project *Entre ás águas* about Ilha Grande dos Marinheiros. The images are made from a boat contouring the entire island, presenting a panorama of the different landscapes and the *modus vivendi* of the riverine population. The project is made viable thanks to the assistance of Fermino A. Grando.

#### 2010

Presents the video *Entre as águas* at the Santander Cultural video exhibition, invited by Zorávia Bettiol, in Porto Alegre-RS.

Participates as guest artist in the *Salão Internacional de Artes Plásticas/Fiema*, in which she presents the video *Entre as Águas*, in an event coordinated by Neiva Poletto and Maria del Rosario, in Bento Gonçalves-RS.

Presents the video installation *Confluências*, with soundtrack by Ulises Ferretti, at the *Angelita Stefani Exhibition Room*, at UNIFRA. This video installation is composed of three simultaneous projections, interconnected and coordinated in synchrony. The images of water, recorded in different moments, were chosen due to their slow wavy movement, generating rhythms with variations of shades of light and sounds of dusk in the island.

Makes recordings for the video installation *Rua João Inácio da Silveira, lado direito – lado esquerdo* in Porto Alegre-RS. This video installation presents two frontal projections, simultaneous and synchronized, of the left and right side of João Inácio da Silveira Street, located in the south of Ilha Grande dos Marinheiros. The route through the main street aesthetically and dynamically portrays the markedly social differences that exist among the inhabitants of the island and register the changes occurring in the scenario.

Participates with the selected project *Vaca Ametista of the 2010 Cow Parade*. The proposal of a cow covered with raw citrines in different formats, sizes and shades of yellow and gold is homage to the city of Ametista do Sul-RS, world amethyst capital. The works was exhibited at Praia de Belas Shopping Center in Porto Alegre-RS.

She starts working with material to develop a pre-project of a catalogue on her body of work at UNIFRA Publisher under the coordination of professor and designer Salette Marchi.

## 2011

Is part of the jury for nomination of feature artists for the *V Prêmio Açoriano de Artes Plásticas – 2010*, invited by Anete Abarno, of the *City Coordination of Plastic Arts*. The award is handed out at the Renascença Theater in Porto Alegre-RS.

Publishes, together with Ceres Zasso Zago, the article *Construções simbólicas Kaingang* in the book *Design – Ações práticas e reflexivas*, organized by Salette Marchi, through UNIFRA.

Presents, together with Marcelo Gobatto, the project *Sobre as Águas*, approved by the Porto Alegre Municipal Fund for *Support of Artistic and Cultural Production (FUMPROARTE)*. The project comprehends an intervention at Ilha Grande dos Marinheiros and the exhibition *Sobre as Águas* in Porto Alegre-RS. The proposal also has the participation of Márcio Gobatto, Juliano Ambrosini, Juliana Angeli, Marcinho Zola, Isabella Carnevale, Luciano Alfonso and Mariele Salgado Duran, besides the collaboration of Fermino A. Grandó.

Carries out activities at Ilha Grande dos Marinheiros with the support of the local community and coordination of the principals of Alvarenga Peixoto School (teachers Dóris Cezar Alves and Simone Borin), Marist School (Brother Gabardo) and the Mother's Association (Nazaret da Silveira Nunes and Bárbara Pereira). The activities comprehend lectures on the environment with Arlinda Cezar, meetings with professors and students of the Marist Center, Drawing workshops with Mateus Grimm, Sculpting workshops with Sérgio Pimentel, and Photography workshops with Isabella Carnevale. Graffiti of the pillars of the bridge over the island and the school walls is coordinated by Mateus Grimm.

Carries out the individual exhibition *Sobre as Águas* [Fig. 27 e 28], curated by Marcelo Gobatto and music composed by Fábio Mentz, at MAC-RS.

Presents the installation *Poética dos Trançados* at the Federal University of the Paraná Coast (UFPRC) Cultural Center, in Caiobá-PR, invited by professor and anthropologist Ana Elisa de Castro Freitas.

Participates of the round table with representatives of the indigenous community and the University at the *III Encontro de Educação Superior Indígena no Paraná* in Caiobá-PR.

Donates all the material from the installation *Poética dos Trançados* to the Interculturality and Diversity Lab/LAID of the Federal University of Paraná – Coast Sector, represented by coordinators Ana Elisa de Castro Freitas and Eduardo Harder in Matinhos-PR.

Participates in the collective exhibition *O Museu Sensível – Uma Visão de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, at MARGS, curated by Gaudêncio Fidelis. The included work, *Tramas e Tensões IV*, is part of the museum collection.

## 2012

Is nominated for the *VI Prêmio Açorianos de Artes Plásticas – Destaque em Mídias Tecnológicas* for her exhibition *Sobre as Águas*, held at the the Sotero Cosme Gallery at MAC-RS.

Participates in the release of Fábio Mentz's CD, *Navegantes*, with the video projection *Sobre as Águas* at the Renascença Theater in Porto Alegre-RS.

Teaches the disciplines *Tecnologia de Materiais: Jóias x Superfície* and *Estudo da Cor na Superfície* at the Graduation Course, specialization in Surface Design at UNIRITTER in Porto Alegre-RS.

Participates in the event *Concerto e Projeção* with the video *Sobre as Águas* at Alfonso Benetti's Piano Concert, accompanied by Pedro Burmester, at the DeCA Auditorium, Universidade de Aveiro, in Aveiro-Portugal.

Participates in the group exhibition *Idades Contemporâneas*, curated by Paulo Gomes and Marcelo Gobatto, where she presents the video *Sobre as Águas* at MAC-RS.

Participates in the group exhibition *20/20 Chico Lisboa at Bolsa de Arte* with the work *Paisagem* [Fig. 29] in Porto Alegre-RS.

Records footage for the video installation *Derramamento*. The work suggests a reflection on oil and garbage spills on water. The images are projected on a surface of burnt oil on a canvas stretched on the floor, while the soundtrack is composed of sounds of trucks and garbage disposals.

Records footage for the video installation *Útero*. The work aims on creating an intrauterine environment projecting images of water on a large plastic bubble, accompanied by a soundtrack.

The video installation *Útero* aims to be a conclusion of her first works by an evolution of the initial circle explored in the first wefts, still non-spatial.

## 2013

Develops a series of sculptures with reference to women, associating mannequin parts to irrigation pipes used in rice fields in the countryside, along with other materials. She had the assistance of Fermino A. Grandó to execute the technique of the parts.

Carries out the individual exhibition *Sincronias* with videos on the first floor of Janete Costa gallery [Fig. 30], Dona Lindu Park, at Boa Viagem Beach in Recife-PE. The introductory text was written by Ana Albani de Carvalho, video editing by Juliano Ambrosini and soundtrack by Ulises Ferretti.

Participates in the collective exhibition *Mostra 50 anos do Centro de Artes e Letras da UFSM*, organized and presented by Vani Foletto, at MASM.

Participates in the exhibition *A Bela Morte: Confrontos com a Natureza Morta no Século XXI*, curated by Ana Zavadil, at MARGS.

Ana's first granddaughter, Francesca, is born.







---

EXPOSIÇÕES | EXHIBITIONS

---



# ANA NOROGRANDO

Cachoeira do Sul-RS, 1951. Vive e trabalha em Porto Alegre  
Born in Cachoeira do Sul - RS, 1951 - Lives and works in Porto Alegre

## EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS | SOLO EXHIBITIONS

- 2013 *Sincronias*. Galeria Janete Costa, Parque Dona Lindu. Recife-PE.
- 2011 *Sobre as Águas*. Galeria Sotero Cosme, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre-RS.
- 2010 *Águas 3*. Sala de Exposições Angelita Stefani, Centro Universitário Franciscano (UNIFRA). Santa Maria-RS.
- 2008 | 2011 *Poética dos Trançados*. Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS), Passo Fundo -RS; Sala de Exposições Angelita Stefani (UNIFRA), Santa Maria-RS; Sala de Exposições Java Bonamigo, Universidade de IJUI, Ijuí-RS e Centro Cultural da Universidade Federal do Paraná-Litoral. Caiobá-PR.
- 2004 *Terra*. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre-RS.
- 1998 *Transmutação*. Jardim do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria-RS.
- 1998 *Têxtil - Do Bi ao Tridimensional*. Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS). Passo Fundo-RS.
- 1997 *Ressonâncias*. Centro Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro-RJ.
- 1997 *Construções - Unidade/Conjunto*. Espaço Martinho de Haro, Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Florianópolis- SC.
- 1996 *Construções - Um Segmento no Tempo*. Sala Cláudio Carriconde, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria-RS.
- 1996 *Ara*. Espaço Vasco Prado, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS), Porto Alegre-RS; Galeria de Arte da Biblioteca Central, Campus Universitário de Caxias do Sul-RS e Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), Pelotas-RS.
- 1994 *Interlúdio Metálico/Metallic Interlude*. Art Society Kaponier e V. Vechta. Vechta-Alemanha.
- 1992 *Ostensórios*. Galeria Arte & Fato. Porto Alegre-RS.
- 1992 *Sacrário Profano*. Espaço Vasco Prado, Museu de arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre-RS.
- 1992 *Espaços em Trama*. Hall e Sala de Exposições da Escola Superior de Artes Santa Cecília (ESASC). Cachoeira do Sul-RS.
- 1990 *Do Têxtil ao Escultórico II*. Anfiteatro do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria-RS.
- 1988 *Do Têxtil ao Escultórico*. Itaú Galeria. São Paulo-SP.
- 1987 *Tramas e Tensões*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre-RS.
- 1987 *Arte Têxtil*, Sala de Exposições Prof. Hélio Homero Bernardi da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria-RS.
- 1986 *Tramas*. Galeria da Casa da Cultura. Florianópolis-SC.
- 1983 *Tapeçaria*. Sala de Exposições Rubens Belém, Praça Saldanha Marinho, Santa Maria-RS e Câmara Municipal de Vereadores, Cachoeira do Sul-RS.

## EXPOSIÇÕES COLETIVAS | GROUP EXHIBITIONS

- 2013 *A Bela Morte: Confrontos com a Natureza-morta no Século XXI*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre-RS.
- 2013 *Mostra 50 anos do Centro de Artes e Letras da UFSM*. Museu de Arte de Santa Maria (MASM). Santa Maria-RS

2012 *Idades Contemporâneas*. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre-RS.

2011 *O Museu Sensível - Uma Visão de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Porto Alegre-RS.

2010 *Entre as Águas*. Santander Cultural, Porto Alegre-RS e Salão Internacional de Artes Plásticas Feima, Bento Gonçalves-RS.

2009 *Bagagem*. Centro Cultural Erico Veríssimo (CEEE). Porto Alegre-RS.

2007 *Poética dos Trançados. Essa POA é Boa*. Fábrica da Renner do DC Shopping. Porto Alegre-RS.

2000 *Mangiare*. Sala de exposições da Associação Italiana de Santa Maria (AISM). Santa Maria-RS.

1997 *Una Finestra Italiana - Retrati de Famiglia*. Sala de Exposições da Associação Italiana de Santa Maria (AISM). Santa Maria-RS.

1996 *Arte Sul 96*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre-RS.

1996 *12 Artistas Pesquisadores*. Paço das Artes, Cidade Universitária. São Paulo-SP.

1996 *SESC Escultura 96 - 1ª Exposição Internacional de Esculturas ao Ar Livre*. SESC Campestre. Porto Alegre-RS.

1996 *Via Sacra- O Caminho Percorrido por Quatorze Artistas*. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria-RS.

1995 *Projeto Relógio do Sol*. Café Concerto Majestic, Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre-RS.

1994 *Nossos Bosques Tem Mais Vida?*. Pinacoteca Central do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre-RS.

1994 *Una Finestra Italiana*. Hall da Antiga Reitoria da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria-RS.

1993 *Projeto 500 anos da América - Marcos da Utopia: esculturas e instalações*. Museu de Arte Contemporânea (MAC-RS), Porto Alegre-RS.

1993 *Avenida Cultural Clébio Sória - Esculturas*. Câmara Municipal de Porto Alegre. Porto Alegre-RS.

1993 *Arte Sul 93 - Formas Tridimensionais*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre-RS.

1993 *O Corpo e a Obra - Formas Tridimensionais: escultura, instalação, objeto*. Edel Trade Center. Porto Alegre-RS.

1992 *Arte Contemporânea - Destaques no Sul*. Edel Trade Center. Porto Alegre-RS.

1992 *Arte de Três Pólos*. Galeria de Arte da Biblioteca Central da Universidade de Caxias do Sul (UCS), Caxias do Sul-RS; Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), Pelotas-RS; Sala de Exposições Cláudio Carriconde e Anfiteatro do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria-RS e Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS), Porto Alegre-RS.

1991 *Último Decênio: Dores e Cores*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) Porto Alegre-RS.

1991 *Segundo Encuentro Latinoamericano de Arte Textil*. Subte Municipal, Montevideo-Uruguay e Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Porto Alegre-RS.

1991 *Arte & Fibra*. Galeria de Arte do Centro de Convivência Cultural. Campinas-SP.

1991 *Arte Gaúcha Contemporânea*. Espaço Vasco Prado e Galerias, Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, RS.

1990 *A Estética da Água como Fenômeno Sensível*. Sala de Exposições Cláudio Carriconde do Centro de Artes e Letras da UFSM. Santa Maria-RS.

1990 *10 anos CGTC - Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre-RS.

1989 *III Bienal de La Habana' 89 - Tradicion y Contemporaneidad*. Textil Latinoamericano. Havana-Cuba.

1989 *Evento Têxtil 89: Argentina, Brasil, Uruguay*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre-RS.

1989 *Expo - A Arte da Fibra Contemporânea*. Museu do Tecido. Rio de Janeiro-RJ.

1989 *II Salão de Arte Religiosa*. Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Curitiba-PR.

1988 *Exposição Fibras*. Centro de Exposición Del Palacio Municipal. Montevideo-Uruguay.

1988 *Third Annual Internacional Exhibition of Miniature*. Metro Toronto Convention Centre. Ontário-Canadá.

1988 *1er Encuentro Latinoamericano de Mini-Textil*. Subte. Municipal, Montevideo-Uruguay; Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires-Argentina e Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Porto Alegre-RS.

1987 | 1988 *Fiber Arts-Partnership Internacional*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Porto Alegre-RS e Claypool Court Indianápolis, Indiana-USA.

1987 *Iª Mostra Latino Americana de Pesquisa em Artes Plásticas*. Iº Festival Latino-Americano de Arte e Cultura, Museu de Arte de Brasília (MAB). Brasília-DF.

1987 *Artistas Santamarienses*. Museu de Arte Brasileira, Espaço Cultural da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). São Paulo-SP.

1985 *An Exhibition of Brazilian Contemporary Art*. Auburn University, Opelika. Alabama-USA.

1985 *Exposição Nacional de Arte Têxtil- Evento Têxtil*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) Porto Alegre-RS; Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis-SC; Sala de Exposições da Fundação Cultural de Brasília, Brasília-DF; Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) Curitiba-PR; Museu de Arte de Belo Horizonte, Belo Horizonte-MG; Mezanino da Estação Carioca do Metrô, Rio de Janeiro-RJ e Museu de Arte Contemporânea de São Paulo(MAC-SP), São Paulo-SP.

1985 *IIº Salão Nacional de Artes Plásticas de Goiânia*. Museu de Arte de Goiânia (MAG). Goiânia-GO.

1985 *42º Salão Paranaense*. Museu de Arte contemporânea do Paraná (MAC-PR). Curitiba-PR.

1985 *1º Salão de Tapeçaria do Rio Grande do Sul*. Unibanco. Porto Alegre-RS.

1985 *Artistas de Santa Maria*. Galeria da Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília-DF; Galeria de Arte Associação Badesul, Porto Alegre-RS e Aliança Francesa, Santa Maria-RS.]

#### BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAPHY

Bardi, Pietro Maria. *Em Torno da Escultura no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1989. p. 104.

Cáurio, Rita. *Artêxtil no Brasil: Viagem pelo Mundo da Tapeçaria*. Rio de Janeiro: Primor, 1985. p. 165 - 187.

Foletto, Vani Terezinha e Bisognin, Edir Lucia. *As Artes Visuais em Santa Maria: Contextos e Artistas*. Santa Maria: Pallotti, 2000. p. 84, 132, 139-141.

Gomes, Paulo. *Artes Plásticas no Rio Grande Do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Pallotti, 2007. p. 154.

Pastore, Almir. *Jóias*. São Paulo: A. Pastore, 2003. p. 109.

Presser, Décio e Rosa, Renato. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1997. p. 81.

Richter, Ivone. *Interculturalidade e Estética do Cotidiano no Ensino das Artes Visuais*. Campinas: Mercado de Letras, 2003. p. 187-189, 203.

Schultz, Margarita. *Instalaciones-Reportaje Colectivo*. Revista Heterogénesis de Artes Visuales/ Tidskrift för Visuell Konst. Suécia. n. 24. p. 30-34, jul. 1998.

Silva, Vivian. *Die Brasilianische Situation:Textilforum*. Alemanha. n.1. p. 42, mar. 1992.

Zattera, Vera Stedile. *Arte Têxtil no Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: São Miguel, 1988. p. 94 - 95.

Zattera, Vera Stedile. *Arte & Poesia*. Caxias do Sul: São Miguel, 1987. p. 25 - 27.

#### OBRAS EM ACERVOS E COLEÇÕES PARTICULARES | WORKS IN PRIVATE AND PUBLIC COLLECTIONS

Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria-RS.

Centro Universitário Franciscano (UNIFRA). Santa Maria-RS.

Laboratório de Interculturalidade e Diversidade (LAID) do setor Litoral da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Caiobá-PR.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS). Porto Alegre-RS.

Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS). Passo Fundo-RS.

Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Florianópolis-SC.

Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre-RS.

Museu de Arte de Santa Maria (MASM). Santa Maria-RS.

Museu da Escultura ao Ar Livre da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. São Paulo-SP.

Reitoria da UFSM. Santa Maria-RS.

Secretaria Municipal de Cultura, Lazer e Juventude. Santo Ângelo-RS.

Coleções Particulares.





VI

---

TEXTOS PUBLICADOS | PUBLISHED TEXTS

---



## ANA NOROGRANDO: DO TÊXTIL AO ESCULTÓRICO

O fio condutor, que liga o desenvolvimento da obra de Ana Norogrande, que é também sua lógica, sua consequência, é a busca, nem sempre intencional, mas cada vez mais objetiva, mais consciente, de uma superação da decoratividade têxtil inicial. Isso ocorre por meio da conquista da linguagem escultórica, por uma expressão cada vez mais significativamente tridimensional.

No centro, onde esse desenvolvimento germina, domina uma dialética entre a tela, urdidura ou retícula metálica, que a artista utiliza desde o começo, e o próprio plano, parede ou o que seja, sobre o qual ela se impõe e regula a luz. Ao fechar-se mais ou menos, ao alargar-se, ao abrir regulativamente a malha, ao dilacerar-se até em gesto de impaciência ou ousadia, seus objetos têxteis metálicos faziam-se quase pintura, véus que deixavam passar quantidades controladas de luz, intensidades e cromas, recortando os planos já penetravam a parede, ressaltavam as formas ou refletiam-nas em jogos de luz e sombra, de brilhos metálicos, arremedando na verdade até a cor, sutilmente.

Todavia, no fundo de tudo, um resíduo artesanal, algo caseiro ou familiar predominava, recordando com brilho talentos imemoriais, ou seja, a criatividade tradicional de nossa rendaria popular. Contudo, aí, precisamente, instalava-se a contradição. Há mesmo um paradoxo nesta arte de aparência tão tranquila, tão sem questões: é que a rude natureza industrial do material questiona a tradicionalidade da produção individualizada do objeto expressivo. Ela, com efeito, contrapõe-se à natureza padronizada do material pragmático mediatizado pela racionalidade indiferente e insensível da produção mecânica e, de modo mais geral, industrial. Assim, nessa busca a mais de formas têxteis, artesanalmente expressivas e até certo ponto tradicionais, instala-se a própria questão da Modernidade: tentativa de formular uma nova humanidade (talvez utópica) pelo aproveitamento de uma racionalidade maciçamente quantificada pelo emprego das máquinas.

Se até os “Círculos Integrados”, de 1987, a pesquisa formal ainda dependia do plano e das técnicas tradicionais, mesmo quando formas circulares e planos de outras naturezas se sobrepunham e acabavam propondo multiplicações quase seriadas, apenas interagiam, movimentavam-se, mas não faziam verdadeira tridimensão. Armavam-se, acumulavam-se com ordem, uns sobre os outros, mas sem autonomia, sem formarem seres, a não ser o único ser lógico de sua decorativa ordenação. Com as “Tramas e Tensões”, especialmente a partir de “Peneiras III”, um processo novo de rompimento das fibras metálicas, de interrompimento da destinação mecânica dos fios, de interferência intencional, voluntariosa, na trama da organização mecânica, tende a produzir organismos: o objeto se arrepiava, aguerrido defende sua massa corporal, seu volume, o espaço próprio, atual, através do qual se individualiza, celular, quase bicho, vivo, responsivo, reproduzível. A organização mais mecânica da tela ao quebrar-se, agora se desobjetualiza, perde sua essência industrial, sua objetividade pragmática, deixando introduzir-se magia nova, por meio da qual o objeto se transmuda de sua finalidade secundária de decorar, para assumir a responsabilidade de sua própria, autônoma capacidade de significar-se. Na passagem do objeto têxtil para o escultórico, um mundo surreal de novos seres tende a emergir, embora ainda não se saiba a que nível de realidade, a que estrato de clareza e mistério eles pertencem ou vão gerar.

Na verdade, a obra toda de Ana Norogrande é ainda muito recente. Impõe-se pela força de um talento inquieto, pelo vigor e a perseverança de curiosidade e de trabalho incansáveis, enquanto a busca de novas experiências e novos conhecimentos mantém-na aberta a conquistas de materiais e técnicas ainda desconhecidos, assim como de mundos poéticos inesperados. O salto de suas primeiras obras têxteis planas para as atuais esculturas é evidente. São, porém, os desdobramentos de uma poética que emerge da reflexão ordenada pela regularidade racional dos produtos e materiais do mundo moderno e das máquinas, que parece prometer-nos um novo começo: o da descoberta de possibilidades ainda impensadas dentro da Modernidade mesma, de uma expressão de organismos surrealizados, capazes de se afirmarem na adesão à sua própria significação de seres individuais, carregados de seus próprios dramas e destinos.

---

## ANA NOROGRANDO: FROM TEXTILES TO SCULPTURES

The common thread that links the development of Ana Norogrande's artwork, which is also its logic and consequence, means the search - not always intentional, although more and more objective and conscious - for overcoming the initial textile decorativeness. This happens through the achievement of a sculptural language, in search of a more and more significantly three-dimensional expression.

In the center, where such development grows, it dominates a dialectics between the canvas, the warp or the metal lattice, which the artist uses from the beginning, and the plane, the wall or whatever, on which it imposes itself and regulates light. By closing more or less, extending, relatively opening the mesh, tearing it up in a gesture of impatience or boldness, her metallic textile objects are like paintings, veils through which could pass controlled amounts of light, intensities and chrome, as well. While cutting the planes, they penetrated the wall, highlighted the forms or reflected themselves in gradations of light and dark, of metallic shine; therefore, mimicking even the color in a subtle way.

Nevertheless, at the bottom of everything, a residue of craftsmanship, something homemade or familiar prevailed, brightly reminding us of immemorial talents, that is, the traditional creativity of our popular laciness. Yet, one could find a contradiction exactly at that point. There really is a paradox in such a piece of art, which seems to be so peaceful and neutral: the primitive industrial nature of the material questions the traditionality of the individualized production of expressive objects. Indeed, it opposes the standardized nature of the pragmatic material, which is mediated by the indifferent and insensitive rationality of both the mechanical and, in to a larger extent, industrial production. Thus, in this additional search for textile forms of expressive and rather traditional craftsmanship, the issue of Modernity emerges: an attempt to formulate a new humanity, maybe utopian, by applying massively quantified rationality due to the use of machines.

Up to the “Integrated Circles” (1987), formal research still depended on the plane and traditional techniques, even when circular forms and planes of other natures overlapped and ended up proposing something like serial multiplications.

Thus, they only interacted and moved, but were not true three-dimensional images. They organized themselves, piled up in order, one on top of another, but without autonomy, without forming beings, the only logic being, instead, of their decorative order. With the “The Warp and Tensions”, especially from “Sieves III”, a new process of metallic fibers rupture, of interruption of the mechanical destination of the wires, of intentional and willful interference in the warp of the mechanical organization, tends to produce organisms: the object shivers, and due to its threatening appearance, defends its body mass, its volume, its current space, by means of which it becomes an individual, a cell, almost an animal, alive, responsive, and reproducible. As soon as the most mechanical organization of the canvas breaks, it is not an object anymore. It loses its industrial essence and its pragmatic objectivity, thus bringing into itself new magic, through which the object transforms its secondary purpose of decorating to assume responsibility of its own, an autonomous capacity to change its meaning. In the transformation from textiles to sculptures, a surreal world of new beings tends to emerge, although the level of reality is still unknown, as well as the stratum of clarity and mystery they belong to or will create.

In fact, every piece of art created by Ana NoroGrando is still very recent. She imposes herself by the force of a restless talent, the strength and perseverance of curiosity and tireless work. By seeking new experiences and knowledge, she remains open to achievements of unknown materials and techniques as well as unexpected poetic worlds. The leap from her early flat textile works of art to current sculptures is evident. It is, however, the development of a specific type of poetics, which emerges from reflection ordered by rational regularity of products and materials as a result of the modern world and machinery, that seems to promise us a new beginning: the discovery of possibilities that have not been thought within Modernity itself, of an expression of surreal organisms, capable of asserting themselves in adhering to their own meaning of individual beings, characterized by their own dramas and destinations.

Carlos Scarinci | 1988

Texto publicado no convite da exposição *Fibras*, realizada no Centro de Exposición Del |  
*Published in the invitation for the exhibition Fibras held at*  
Palacio Municipal. Montevideo-Uruguai.

A origem deste trabalho repousa no manuseio sensível e espontâneo, evidenciando perseverança, rigor de linguagem e senso estético requintado.

A presença da fibra metálica, material contemporâneo com poder de resistência, exige do artista – pesquisador, uma grande sensibilidade. Isso faz com que ele se torne mais rígido para permitir as manifestações das possibilidades flexíveis que o material oculta.

No início, o tratamento, munido de tramas e tensões das fibras metálicas, une-se a uma linguagem plástica, não menos tensa: o abstracionismo geométrico. Este trabalho é marcado desde o início, sobretudo, pela presença do círculo.

As linhas retas que habitam a superfície bidimensional em uma metamorfose, oferecem lugar para as linhas curvas, quebradas e mistas. Dois círculos afloram o tridimensional, oferecendo os volumes: as peneiras. Com estas, novos materiais são utilizados, colocando em evidência o nascimento das esferas que, na busca de autonomia, ganham o espaço.

As tramas sistemáticas e regularmente repetidas da estrutura das fibras metálicas, próprias do têxtil, junto ao rigor das formas geométricas (bidimensional no princípio, tridimensional posteriormente, permanentes até os últimos trabalhos) “desorganizam-se” com a presença de novos volumes. A rigidez do ritmo é desestruturada pela dinâmica das superfícies que as formas ovoides passam a oferecer.

Nessa união de linguagens em que o racional e o irracional se completam em um só sistema orgânico, dá-se, então, uma relação estrita entre o têxtil e o escultural.

---

The origin of this work lies in the sensitive and spontaneous handling, show of perseverance, accuracy of language and refined aesthetic sense.

The presence of metallic fibers, a contemporary material with resistance power, requires the artist, that is, the researcher, to show great sensitivity. This makes him/her become more rigid to allow demonstrations of flexible possibilities hidden by the material.

At first, the treatment, provided with the warp and strains of steel fibers combines with visual language, which is not less tense: the geometric abstraction. Since the beginning, this work has been characterized by the presence of the circle.

The straight lines that occupy the two-dimensional surface in metamorphosis can be replaced by mixed, broken and curved lines. Two circles emerge from the three-dimensional surface offering volumes. They are the sieves. While observing them, one can see that new materials have been used, thus, highlighting the birth of spheres which, in search of autonomy, gain space.

The systematical and regularly repeated warp of the metallic fiber structure, which is typical of textiles, together with the accuracy of geometrical shapes (two-dimensional at first, three-dimensional later, standing until the later works), are disarranged by the presence of new volumes. The rigidity of the rhythm is disturbed by the surface dynamics offered by the ovoid forms. In such a union of languages, in which rational and irrational are completed in only one organic system, there is then a strict relationship between textiles and sculptures.

Casanova | 1991

Texto publicado no catálogo da exposição coletiva | *Published in the catalogue for the group exhibition AGC - Arte Gaúcha Contemporânea* realizada pelo | *held at the Instituto Estadual de Artes Visuais - IEAVi no Espaço de Exposições Vasco Prado e galerias.*

Porto Alegre-RS

Conheci Ana Norogrande fazendo tapeçaria. Como são inusitados os caminhos pessoais!!! Hoje, mostra sua evolução de formas no espaço. Escultura? Relevô escultórico? Sua obra se inscreve perfeitamente em categorias contemporâneas, além das tradicionais. Objetos singulares de poderosa atração, onde a matéria rima com as transparências, as texturas, os volumes e, fundamentalmente, a matéria é o contraponto do espaço. O espaço, em Ana Norogrande, adquire um tom lírico: é noite ao redor de um círculo lunar, brilhante, fantástico, simbólico.

Ela fala de "ostensórios". Elevam-se do pedestal e suspensos no espaço, como que abençoam. Raízes na infância religiosa... daí seu fascínio? O metal, branco de prata, é lunar (insisto que são luas!). Distantes luas, perto da mão que descobre diferenças texturais; tramas adquirem ressonâncias de outro contexto; superposições transparentes e passageiras: contínua surpresa!!

Como objetos sagrados ou como luas, produtos da imaginação, convidam a outras interpretações. Porém, o importante não é traduzir o que significam, mas gozar a presença luminosa destas esculturas sem sombras, sem massa, sem peso, que viajam na imensidão a velocidades tão grandes que nos aparecem, paradoxalmente, fixas. Vê-las fixas é uma ilusão: sua realidade é o movimento circular em múltiplas direções.

Ostensórios ou luas, a obra de Ana Norogrande não é representativa ou ilustrativa de ideias tão simples. Como Paul Klee, nasce primeiro a obra, que depois é batizada; porém nasce misteriosamente.

O expressionismo modernista, em Ana Norogrande, não tem lugar. Não é expressionista (ainda que seja muito expressiva). Também não se encaixa na abstração geométrica. Suas criações estão carregadas de sugestões, de inquietudes e de incógnitas que se revelam nos sonhos.

Desse modo, aproxima-se a um certo surrealismo. A atmosfera dos objetos de Ana Norogrande lembra Tanguy... a semelhança está nos conteúdos profundos invisíveis (a forma, como dizia Kandinsky, importa pouco...).

Em Ana Norogrande, o formalismo lhe é alheio. O jogo de formas pela forma mesma levaria a uma arte sem alma. Daí sua insistência no círculo, absorvente de suas preocupações reiteradas, numa luta para variar conteúdos, ainda que se apresente reiterado, o círculo obsessivo.

No amadurecimento da obra, as buscas de Ana Norogrande não deixaram cair em clichês exitosos e estou convencido que continuará sua evolução. A garantia de uma trajetória séria e profunda é o melhor vaticínio.

As sacred objects or moons, that is, products of imagination, they evoke different interpretations. The important thing, however, is not to translate what they mean, but enjoy the luminous presence of these sculptures without shadows, without mass, without weight, which travel in the vastness of space at such high speeds that they seem to be, paradoxically, fixed. It is an illusion, however, to see them fixed: their reality is the circular motion in multiple directions.

Monstrances or moons, the artwork of Ana Norogrande is not representative or illustrative of such simple ideas. According to Paul Klee, the work of art comes first, then it is baptized; however, it is born mysteriously.

The modernist expressionism in Ana Norogrande's work has no place. It is not expressionist, although it is very expressive. It does not fit the geometric abstraction either. Her creations are full of suggestions, concerns and mysteries that reveal themselves in dreams. Thus, her work of art comes close to a sort of surrealism. The atmosphere of the objects created by Ana Norogrande reminds Tanguy... The similarity is in the profound and invisible contents (Because the shape, as Kandinsky used to say, matters little ...).

In Ana Norogrande's work, formalism is so unfamiliar. The mixture of forms in favor of the form itself would lead to a soulless art. Hence, one can see the insistence on the circle, which absorbs repeated concerns in a fight for varying contents, although the obsessive circle is repeatedly presented.

In the growth of her artwork, Ana Norogrande's searches have not let her fall into successful clichés and I am convinced that she will continue her evolution. The guarantee of a serious and deep trajectory is the best prediction.

Peciar | 1992

Texto publicado por ocasião da exposição | *Published on the occasion of the exhibition Ostensórios - Escultura Têxtil*, realizada na | held at Galeria Arte & Fato. Porto Alegre-RS.

---

I met Ana Norogrande making tapestry. How unusual the personal paths can be! Today, she shows her evolution of forms in space. Sculpture? Relief sculpture? Her work of art fits perfectly into contemporary categories, besides the traditional ones. They are singular objects of powerful attraction, in which matter rhymes with transparencies, textures, volumes and, crucially, matter is the counterpart of space. Space, in Ana Norogrande's, acquires a lyrical tone: it is night around a brilliant, fantastic, symbolic circle of the moon.

She talks about "monstrances", these receptacles that ascend from the pedestal and, are suspended in space, apparently blessing us. Roots from a religious childhood ... Does her fascination come from that period? The metal, silver white is lunar (I insist they are moons!). Distant moons, near the hand that finds texture differences in which weavings acquire echoes from another context; transparent and fleeting overlays: a continuous surprise!



## OS TOTENS METÁLICOS DE ANA NOROGRANDO

Em seu percurso, na determinação de sua trajetória como artista plástica - seu aporte às artes visuais, alguns elementos salientam-se a priori. O primeiro deles é a coerência do processo extremamente imbricado de criação, no qual cada obra tem ou encontra um antecedente preciso na obra anterior. Seu método “analítico” impõe à forma, aos materiais às texturas e às cores uma reflexão permanente, fator que parece tornar-se decisivo na concretização da próxima etapa. Nesse sentido, Ana opera com o rigor e a precisão do arquiteto. Outro elemento nos permite estabelecer uma relação entre diversas obras mais recentes e uma espécie de “núcleo inicial,” que pode ser situado naquela forma de estrutura circular, denominada de “Ostensório”. Com efeito, vários trabalhos podem ser lidos como desdobramentos formais criativos, engendrados a partir daquela forma referencial. Desse modo, a artista inventaria, em cada obra, seu acervo anterior, em um processo que, seguramente, significa também a revisão permanente de si própria. E nesse inventariar-se contínuo, delinea-se o sentido de suas futuras criações.

De chapas metálicas, massas de revestimento, tecidos de arame e alguma cor, vão se construindo totens para um ritual de forte silêncio. Inquietante silêncio. Seus metais e suas pratas denunciam seu universo ainda lunar. Ana insufla aos metais a energia necessária para que o ritual prossiga e, a partir dele, perceba-se o engendrar do próximo dia, com seus primeiros sóis.

---

## THE METALLIC TOTEMS OF ANA NOROGRANDO

In the course of her lifetime, to determine herself as an artist, that is, to give her contribution to the visual arts, some elements can be previously emphasized. The first of them is the consistency of the process, which is extremely creative, in which each work of art has or finds a precise antecedent in the previous one. Her “analytical” method imposes a permanent reflection on the form, materials, textures and colors, which seems to become decisive in achieving the next step. In this sense, Ana works with the accuracy and precision of an architect.

Another element allows us to establish a relationship between a number of more recent works of art and a sort of “initial core”, which can be located in that circular-shaped object called “Monstrance”. Indeed, several works of art can be seen as creative formal variations of the original form. Thus, the artist creates, in every work of art, her previous collection, in a process that surely also means to be a constant review of herself. And along this ongoing creative process, one can clearly see the meaning of her future works of art.

By means of metal sheets, coating masses, woven wire cloth and some color, totems are built for a ritual of intense silence; in other words, a disturbing silence. The use of metal and silver reveals a lunar universe in spite of everything. Ana blows the required energy into the metals so that the ritual can continue and, by watching it, one can notice the next day happening, showing its own first rays of sunlight.

Alphonsus Benetti | 1996

Texto publicado no catálogo da exposição | *Published in the catalogue of the exhibition Ara, Galeria Vasco Prado do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre-RS.*

## ESPAÇO, LUZ E MOVIMENTO Ressonâncias - (Instalação)

A pesquisa de Ana Norogrande se dirige às novas possibilidades da visualidade e à sua efêmera presença no espaço. Ana inverte, em suas reflexões, os processos de estudos, acuradamente desenvolvidos pelos artistas através dos séculos a respeito da trajetória da luz sobre os objetos. Assim fizeram os flamengos do séc. XV, por exemplo, com relação à perspectiva atmosférica luminosa; ou os altos contrastes de claro e escuro do Barroco, nos séculos XVII e XVIII; ou a modulação objetiva da luz do Realismo e a captação das ondas luminosas do Impressionismo do séc. XIX. Na instalação de Norogrande, “ESPAÇO, LUZ E MOVIMENTO,” espacializa-se um fenômeno de ordem inversa: as luzes desencadeiam, nos objetos, dinamismos provocadores de rápidas e efêmeras mutações imagístico-formais na matéria e na sua sombra, como afirma a artista: “o objeto em revolução, movimentado pelo espectador caminhante, gera a desconstrução do objeto, multiplicidade de imagens e dinâmica visual”.

---

## SPACE, LIGHT AND MOVEMENT Resonances - (Installation)

The research developed by Ana Norogrande focuses on new visuality possibilities and their ephemeral presence in space. In her reflections, Ana reverses the study processes which have been accurately developed by artists over the centuries about the trajectory of light on objects. So did the Flemings in the 15th century, for example, with respect to the luminous atmospheric perspective; or the strong contrasts of light and shadow in the Baroque period, that is, in the 17th and 18th centuries; or the objective modulation of light in the Realism period, and the process of catching luminous waves in the Impressionist period in the 19th century. In “SPACE, LIGHT AND MOVEMENT”, by Ana Norogrande, a phenomenon of reverse order is spacialized: the lights trigger off dynamisms in the objects, which provoke quick as well as ephemeral formal-imagistic changes in the matter and its shadow, as the artist states: “the object in revolution, moved by the walking viewer, produces the deconstruction of the object, a multiplicity of images and visual dynamics.”

Daisy V. M. Peccinini Alvarado | 1996

Texto publicado no convite da exposição | | *Published in the invitation for the exhibition Ressonâncias* no | *held at Centro Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)*, Rio de Janeiro-RJ.

## TERRA

O projeto artístico de Ana Norogrande impressiona por sua amplitude e coerência. Por um lado, Ana quer preservar a dimensão simbólica das expressões artísticas da tradição; por outro, ela aproveita todas as possibilidades surgidas com a contemporaneidade, especialmente na utilização de novos suportes ou de modalidades de apresentação. Quem acompanhou sua trajetória sabe como ela é inteligente, sensível e discreta em tudo que faz.

Mais uma vez, evidenciam-se suas qualidades de artista exigente na instalação **Terra**, que vale a pena visitar no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, de 2 de setembro a 3 de outubro deste ano.

Trata-se de uma instalação. Muitas pessoas irritam-se só com o som dessa palavra. Mas aqui, como em tudo que se apresenta sob o rótulo de arte, convém ter discernimento. A instalação é uma forma nova de fazer e de exibir uma intenção artística. Tudo vai depender da necessidade dessa instalação, de suas exigências mínimas de criatividade, de suas auréolas significativas. Insistamos num ponto: na significação da instalação, na sua conexão com a realidade socioeconômica e política, uma vez que o caráter, em geral insólito e perturbador da instalação, visa justamente a sacudir os hábitos sensoriais dos espectadores, a obrigá-los a saírem da rotina.

Donde parte a artista para seu trabalho? Justamente: do **trabalho**, no que ele possui de mais concreto. Parte do esforço do homem para tirar da terra o seu sustento, literalmente o seu pão, já que o arado é um dos instrumentos mais antigos da história da agricultura. Ana foi buscar em arados danificados, na sucata de tais instrumentos utilíssimos, os discos de aço que deixam ver nas suas superfícies as cicatrizes, isto é, "os sinais da sua utilização na lida dos campos. São *objets-trouvés*, objetos ao serviço da subsistência do homem, encontrados por aí, nos galpões e em outros sítios, nos quais foram confinados. São objetos que memorizam, à sua maneira, o ganha-pão. São objetos que, à maneira de soldados feridos, guardam na pele os sinais de seu heroísmo. Cada um desses discos é original, conta a sua história. Basta saber decifrá-la como deciframos os signos linguísticos. Ana quer que a sociedade tecnológica e informatizada não esqueça de que sua fonte primeira de vida é a terra e que sem ela o homem será sempre um expatriado. Ela quer que essa dimensão simbólica não turve a realidade concreta da existência de uma dimensão estética na simplicidade de tal história.

Não foi o que fez Van Gogh com seu "Par de Sapatos" (1887), atualmente no Museu de Arte de Baltimore? Heidegger dedicou uma página admirável a tais sapatos, impregnados do suor, das angústias e das esperanças de um pobre casal de camponeses. Os discos de Ana são objetos rudes, cheios de uma espécie de epigrafa ilegível, porém decifrável a olhos atentos, visto que o grafismo que neles se mostra e entremostra encerra o esforço de gerações para se manterem vivas. A olhos treinados, tais relevos - sobre os quais a artista faz interferências simbólicas que não só os valorizam, como também lhes conferem uma aura enigmática ou provocativa - valem por si. São estímulos à visualidade.

Notemos que Ana não ficou nisso: inseriu os discos na terra, que é o seu *locus naturalis*. Por sua vez, não se trata de uma terra homogênea, mas terras de múltiplas cores, cuja finalidade é atizar a curiosidade e a sensibilidade do espectador: *terra origem, terra sol, terra lua, terra de ninguém, terra invadida, terra cultivada, terra florescida, terra futuro, terra morte...* Aliás, a circularidade dos discos tem o objetivo de evocar o ciclo das estações, há o necessário retorno para a maior das revoluções

sociais e econômicas da humanidade e que ocorreu no período Neolítico. Importa sublinhar: de nada adiantariam as intenções de Ana, descendente de camponeses, de cultivadores da terra, se ela não tivesse talento suficiente para transformar sua instalação num evento artístico, no qual os requisitos da sensibilidade, da composição, da mitologia pessoal fossem tornados acessíveis ao público e por ele convertidos em objetos de fruição contemplativa.

Paradoxo? Até certo ponto: o trabalho (termo que etimologicamente conota dor, sofrimento (Aurélio Buarque de Hollanda escreve: "Trabalhar. Do latim vulgar *tripaliare*, "martirizar com o *tripáliu*", instrumento de tortura)") poderá converter-se em objeto de prazer? É possível, contanto que o ergamos à dignidade de um símbolo do que de melhor tem feito o homem, não só para subsistir, mas também para subsistir em convívio humano justo. A própria arte é trabalho, isto é, dor e sofrimento, na medida em que as ideias e as formas não surgem à superfície das águas como peixes-voadores, mas são extraídas do tesouro dos arquétipos do Inconsciente e das lutas contra esse mesmo Inconsciente, sem falar "nas lentas torturas da expressão" a que se referia Mário Quintana.

As belas formas circulares, que dão aos discos de Ana uma ressonância *mandálica*, estão aí não só para deleitarem os olhos, mas também para revelarem os requintes com que a artista dispôs as suas chapas, as suas terras variegadas e as suas interferências. Estas emprestam ao conjunto um toque de magia. Afinal, como filha de agricultores, a artista quis entrar nessa história, deixar suas "impressões digitais" nesse esforço, que tem a ver com o sangue que lhe corre nas veias e nas veias de suas filhas.

---

## EARTH

The artistic design of Ana Norogrande impresses us with its amplitude and coherence. On the one hand, Ana wants to preserve the symbolic dimension of artistic expressions of the tradition; on the other hand, she uses all the possibilities that emerge from the contemporary world, especially in relation to the use of new media or modes of presentation. Those who have followed her career know how intelligent, sensitive and discreet she is concerning everything she does. Once more, the high quality of such a demanding artist's work has been emphasized in the Earth installation, which is worth visiting at the Contemporary Art Museum of Rio Grande do Sul, from September 2 to October 3 this year.

This is a real installation. Many people might get angry just by listening to the sound of that word. But here, as in everything that goes under the label of art, there should be awareness. The installation is a new way to make and display an artistic intent. Everything will depend on the need of the setup, on its minimum requirements in terms of creativity, on its significant halos. We insist on one point: the significance of the installation, its connection to the socioeconomic and political reality, since the aspect of the installation, usually uncommon and disturbing, intends to shake up the sensory habits of the spectators, forcing them to break their routine.

Where does the artist start her work from? Precisely: from work, that is, from its most concrete part. Part of a man's effort to draw sustenance from the earth, literally his bread, since the plow is one of the oldest farming equipments in the history of agriculture. Anna searched in the damaged plows, in the scrap of such useful instruments, the steel

curved blades that allow us to see scars on their surfaces, that is, the signs of hard work in the countryside. They are objets-trouvés, objects aimed to help man's subsistence, found in sheds and other sites where they were confined. They are objects that, to a certain extent, remind us of breadwinning. They are objects that, like wounded soldiers, keep the signs of heroism in their skin. Each of these original curved blades tells its story. We must be able to understand it as we do with linguistic signs. Ana hopes that this technological and computerized society does not forget that their primary source of life is the earth and, without it, a man will always be an expatriate. She hopes that this symbolic dimension does not blur the concrete reality of the existence of an aesthetic dimension in the simplicity of this story. Didn't Van Gogh do the same, with his "Pair of Shoes" (1887), which is currently at the Baltimore Museum of Art? Heidegger dedicated an amazing page to these shoes, impregnated with sweat, anxieties and hopes of a poor peasant couple. Ana's curved blades are primitive objects, filled with a sort of unreadable epigraphy, but decipherable by watchful eyes, since the graphics shown in them reveal the effort of generations to keep themselves alive. Through trained eyes, such reliefs - on which the artist produces symbolic interferences that not only value them, but also give them an enigmatic or provocative aura - are worthwhile. In other words, they are the stimuli to visuality.

Let us notice, however, that Ana did not stop there, but she then inserted the curved blades into the earth, which is their locus naturalis. In turn, this is not a homogeneous earth, but one consisted of multiple colors, whose purpose is to incite the curiosity and sensitivity of the viewer: earth origin, earth sun, earth moon, nobody's earth, invaded earth, cultivated earth, flourished earth, earth future, earth death... Moreover, the circularity of the curved blades is designed to evoke the cycle of the seasons. Thus, it is necessary to return to the greatest economic and social revolutions of mankind, which occurred in the Neolithic period. It must be mentioned that, although Ana is a descendant of peasants, cultivators of the earth, her intentions would be worthless if she did not have enough talent to turn her installation into an artistic event, in which the requirements of sensitivity, composition, and personal mythology were made available to the public and converted by them into objects of contemplative enjoyment.

Is it a paradox? To a certain extent, it is. Could work (a word which etymologically means pain, suffering (Aurélio Buarque de Hollanda writes: "Work. Tripaliare from vulgar Latin, "martyr with the tripáliu", instrument of torture") become an object of pleasure? It is possible, provided that we consider it as a symbol of dignity among the best things that men have done, not only to survive but also to survive in a fair human society. Art in itself is work, that is, pain and suffering, in the sense that the ideas and forms do not appear on the surface of the water like flying fish, but are drawn from the treasury of the archetypes of the unconscious and from the struggles against the same unconscious, not to mention "the slow tortures of the expression", as referred by Mario Quintana.

The beautiful circular shapes, which give a mandalic resonance to Ana's curved blades, are there not only to delight someone's eyes, but also to reveal the refinement with which the artist has displayed their plates, their variegated earth, and their interferences. These lend the series a touch of magic. After all, being a farmer's daughter, the artist wanted to get into this story, leave her "fingerprints" in this effort, which has to do with the blood that runs in her own veins as well as in the veins of her daughters.

Armindo Trevisan | 2004

Texto publicado no folder da exposição | *Published in the brochure for the exhibition Terra*, realizada no | *held at Armazém A6 do Cais do Porto, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MAC-RS. Porto Alegre-RS.*

## POÉTICA DOS TRANÇADOS

Constitui-se numa instalação ambientada com objetos, imagens, som e luz. Essa instalação de arte apresenta uma nova contextualização e visualização dos trançados dos índios Kaingang, fundamentada em sua tradição cultural. Enfatiza e valoriza os elementos mais significativos e representativos de seu mundo estético-formal e simbólico, numa abordagem universal.

Esse trabalho foi realizado com a participação de artesãos de 11 Terras e Comunidades Kaingang do Sul do país, nas quais os artesãos desenvolveram peneiras na técnica tradicional do trançado e empregaram símbolos relevantes de sua cultura. Em trabalhos anteriormente realizados pela artista, a forma circular é uma constante e as peneiras já foram objeto de interpretação. Os trançados - representando a Arte Têxtil - foram apresentados em diversas exposições (tramas, tramas e tensões, espaços em trama, tramas e transparências) e tiveram lugar de destaque na trajetória artística. O sol e a lua foram representados em esculturas e monumento, a natureza e a questão da dualidade são temas recorrentes. A compreensão e a sintonia com aspectos da cultura Kaingang, o vínculo à natureza, o mito de criação do cosmo: o sol e a lua, a representação formal e simbólica vieram ao encontro, em muitos pontos, do universo estético-simbólico do trabalho de Ana Norogrande, motivando, assim, a instalação Poética dos Trançados.

Nesta poética, apenas um objeto, a peneira (ngret), foi escolhido para representar o universo estético-formal da cultura Kaingang. E, uma única forma, o círculo, simbolizando o sol e a lua, que contemplam "o mito de origem das metades Kamé e Kainru-kré". A peneira, objeto comum às duas metades sociológicas Kaingang, além das funções utilitárias, apresenta caráter simbólico-sagrado. Ela é cultuada com grande respeito porque, além de separar os grãos, essenciais para o seu alimento, faz parte de seus rituais xamanistas. A partir dessas considerações foi proposto o desenvolvimento de 6 peneiras por cada uma das 11 Terras e Comunidades Indígenas elegidas: Cacique Doble, Guarita, Inhacorá, Iraí, Nonoi, Rio da Várzea, Serrinha, Votouro, Estrela, Lomba do Pinheiro e São Leopoldo.

Para a viabilização do trabalho foi feito um estudo aprofundado teórico e "in loco" da cultura Kaingang, em particular, dos grafismos de seus artefactos. Nessa etapa contamos com a participação da professora pesquisadora Ceres Zasso Zago. Na instalação propriamente dita colaborou a artista plástica Eleonora Fabre, na iluminação Fermino Antonio Grando e o vídeo foi realizado por Isabella Carnevalle e Marcelo Gobatto. O texto em Kaingang foi feito pelo Kaingang Dorvalino Refej Cardoso e traduzido pela Kaingang Diana Nascimento.

O espaço expositivo foi fundamental na poética que se pretendeu estabelecer. Pensado para espaço negro e escuro, o conjunto de peneiras suspensas, em movimento aleatório rotativo, com luzes focadas e difusas, sons e imagens, transmitem leveza e interação entre si. A luz avoluma os objetos salientando os trançados e grafismos e acentua suas cores. Também permite transparências e, as sombras projetadas das peneiras vazadas, sobre outras, nas paredes e piso, interagem com o vídeo projetado no solo e propõem a integração do espaço e objetos como um todo. Essas construções imagéticas são complementadas com sons de falas e músicas Kaingang. Transmitem um intimismo acentuado e sugerem um lugar ritualístico. A atmosfera dominante traduz um universo místico quase irreal.

## THE POETICS OF WEAVING

It is an installation adapted with objects, images, sound and lighting. This art installation reveals a new contextualization and visualization of the Kaingang Indians' weaving, based on their cultural tradition. It emphasizes and highlights the most significant and representative elements of their formal-aesthetic and symbolic world, under a universal approach.

This work was developed with the participation of artisans from 11 Kaingang Lands and Communities from the Southern region of the country. The artisans made sieves using the traditional technique of weaving and employed symbols which are relevant to their culture.

Taking into consideration some of the works of art previously created by the artist, one can see that the circular shape is a constant and the sieves have already been an object of interpretation. The weaving works of art - representing textile art - were presented in several exhibitions (the warps, the warps and tensions, spaces in the warps, the warps and transparencies) and had a prominent place in the artist's career. The Sun and the Moon were represented in sculptures and monuments. Nature and duality issues are recurring themes.

The understanding and harmony with aspects of the Kaingang culture, the connection with nature, the creation myth of the cosmos: the Sun and the Moon, the formal and symbolic representation came to the meeting, in many aspects, of the aesthetic and symbolic universe of Ana Norogrande's work, thus motivating the installation of The Poetics of Weaving.

In this poetics, only one object, that is, the sieve (ngret), represents the aesthetic-formal universe of the Kaingang culture. And only one shape, that is, the circle, symbolizes the Sun and the Moon, which include "the origin myth of the halves Kamé and Kainru-Kre". The sieve, an object common to both sociological Kaingang halves, beyond its utilitarian purposes, reveals a sacred symbolic aspect. It is worshiped with great respect because, besides separating the grains, essential to their food, it makes part of their shamanistic rituals.

Based on these considerations, the development of six sieves was proposed for each of the 11 Lands and Indigenous Communities: Cacique Doble, Guarita, Inhacorá, Iraí, Nonoi, Rio da Várzea, Serrinha, Votouro, Estrela, Lomba do Pinheiro and São Leopoldo.

In order to achieve this purpose, a deep theoretical and "in loco" research on the Kaingang culture was conducted, mainly on their graphisms and artifacts. At this point, it should be mentioned that Professor Ceres Zasso Zago contributed to the research very much. In addition, artist Eleonora Fabre helped with the installation, and Fermino Antonio Grando with the lighting. Both Isabella Carnevalli and Marcelo Gobatto directed the video. The original Kaingang text was translated into Portuguese by the Kaingang Dorvalino Refej Cardoso and Diana Nascimento.

The exhibition area was essential to the poetics which was intended to be established. Designed for a black, dark space, with focused and diffuse lights, sounds and images, the set of suspended sieves rotating at random evokes lightness and makes them interact among themselves. The lighting swells the objects, emphasizes both weavings and graphisms, and intensifies their colors. It also allows transparencies and shadows, projected by casting sieves onto the others on the walls and floor. They interact with the video projected on

the ground and propose the integration of space and objects as a whole. These imaginary constructions are complemented by sounds of spoken words as well as Kaingang music. They evoke intimacy and suggest a ritualistic place. The dominant atmosphere reflects an almost unreal mystic world.

Ana Norogrande, 2008

Texto publicado por ocasião da exposição | *Published on the occasion of exhibition*

*Poética dos Trançados 2008-2011*

Kanhagág rá rike ta n̄ȳti, rā kar kysā ti.  
Rā ta t̄ȳ kamē n̄i, kysā ta t̄ȳ kanhru n̄i.  
Rá Pir ja ag ta n̄ȳti, Hāra ag ta rárá já n̄i, K̄ȳ rá ta  
kysā kanē r̄ȳ já n̄i.  
K̄ȳ rá ta kysā m̄ȳ, Kurā tá jēngrēg jó, jávo kuty  
jēngrēg n̄i, ke m̄u.  
K̄ȳ ag rá ta vāfy ki n̄ȳti gé.  
Pēnēr t̄ȳ ēg ta nēg ũ e hag ti.  
Kujá ta t̄ȳ ti rānhrānh hag ti gé.

Texto Kaingang: Dorvalino Refej Cardoso

---

...Os Kanhgág herdaram suas marcas do sol e da lua  
...o sol Kamé e a lua Kanhru.  
Porém eles brigaram e o sol feriu o olho da lua.  
Então, o sol disse para a lua: - Eu vou clarear o dia e você clareia a noite.  
As marcas dos dois estão nas peneiras.  
A peneira tem várias utilidades para os Kanhgág.  
E o kujá/ "xamã", usa a peneira para seus rituais.

Tradução | *Translation* Diana Nascimento

---

...The kanhgág inherited their marks from the sun and the moon  
...the sun Kamé and the moon Kanhru.  
But they fought and the sun wounded the moon's eye.  
So, the sun told the moon: - I will brighten the day and you will brighten the  
night.  
The marks of both are in the sieves.  
The sieve has many uses for the Kanhgág.  
And the kujá/"shamans", uses the sieve for their rituals.

Dorvalino Refej Cardoso - 2006

Texto kaingang publicado no catálogo da exposição coletiva *Essa Poa é Boa*, realizada na Fábrica da Renner do DC Shopping no bairro Navegantes, Porto Alegre-RS e publicado no folder da exposição *Poética dos trançados* por ocasião da exposição de mesmo nome, realizada no centro Cultural da Universidade Federal do Paraná - UFPR Litoral. Curitiba-PR|

*Kaingang text published in the exhibition catalogue Essa Poa é Boa, held at the Renner factory at DC Shopping Center in Navegantes, Porto Alegre-RS. Text also published in the exhibition brochure Poética dos trançados for the homonymous exhibition, held at the Cultural Center of the Federal University of Paraná - UFPR Litoral. Curitiba-PR*



## TODAS AS ÁGUAS: IMANÊNCIA, DIFERENÇA, MULTIPLICIDADE |30° 00' 34" S / 51° 13' 51" W

Durante mais de um ano, Ana Norogrande habituou-se a deslocar-se ao entardecer para um ponto próximo de onde mora, na Ilha Grande dos Marinheiros, fixando sua câmera às margens do Rio Guaíba (rio de todas as águas em língua tupi). Cotidianamente, repetindo o procedimento, a artista registrou séries de imagens que constituem verdadeira taxonomia da paisagem local.

Entre estas séries, imagens quase abstratas da superfície da água constituem os vídeos que compõem a instalação *Sobre as Águas*. De um mesmo ponto, mantendo ângulos e enquadramentos, Ana capturou imagens singulares com a atmosfera própria de cada momento, cada dia e cada estação do ano. Na superfície da água, a artista percebeu a incidência da luz e dos ventos que provocavam as variações das cores e linhas, desenhando formas e ritmos em constante mutação. Pequenas vibrações e ondulações que encontraram a resistência de sua máquina (de filmar) e quando projetadas, nosso corpo. O cinema se faz assim: imagem-movimento, experiência de fluxo e movimento contínuos.

A instalação se insere na trajetória de Ana Norogrande de forma especial. Suas obras sempre foram heterogêneas, construídas por diálogos de suportes e de materiais, incluindo escultura, pintura, design e obras públicas. Entre 2000 e 2007, a artista produziu uma série de instalações, onde destacamos *Terra* (exposição realizada em 2004 pelo MAC-RS no Cais do porto) e *Poética dos trançados* (Essa Poa é Boa, 2007). Nestas obras, percebemos pontos de intersecção importantes com a produção atual em seu processo de criação. Elas surgem, respectivamente, a partir da experiência de Ana com o lugar onde vive - o trabalho no campo, o artesanato indígena, a observação da paisagem, e produzem sentidos a partir de relações ambivalentes entre a matéria e a expressão, a história e a memória, o olhar crítico e o poético. Nesse sentido, sua aproximação com o vídeo representa um momento em que as ressonâncias antes criadas e sugeridas com o uso de matérias mais densas são agora produzidas em fluxo-luz (da imagem-vídeo), atingindo outra dimensão perceptiva e de pensamento.

A exposição na Galeria Sotero Cosme do Museu de Arte Contemporânea do RS é composta por uma série de trabalhos. Os vídeos *Entre as águas* e o registro da *Intervenção na Ilha dos marinheiros* encontram-se na entrada da sala contextualizando a paisagem e a vida na Ilha Grande dos Marinheiros. A instalação propriamente dita apresenta-se em três módulos de projeções. Iniciando por *Desenho líquido*, e no centro, o vídeo *Sobre as águas* nos “captura” por seus movimentos constantes e desenhos singulares que se formam sobre a superfície da água e que, por força de uma montagem precisa, se cruzam e se fundem no vídeo. “Abstração em movimento”, como descreve a artista. Imagens que podemos não distinguir como sendo da água.

Além das projeções de imagens, feitas em equipamento de alta resolução, a instalação foi concebida com uma projeção sonora em cinco canais. Sons da água e sons do cotidiano captados na ilha (latidos de cães, o vento na copa das árvores, pássaros, o ruído de motor dos aviões que sobrevoam o local, sons de rádio ao fundo...) são arranjados musicalmente pelo compositor Fábio Mentz especialmente para a instalação. As imagens e os sons dialogam entre si e ecoam

no espaço da galeria com o objetivo de envolver sensorialmente o espectador. O encontro das imagens de Ana com a música de Fábio não é casual. Nas imagens translúcidas das águas e em seus movimentos sobrepostos, assim como nas melodias minimalistas, nos complexos arranjos rítmicos e nas tessituras sonoras presentes na obra de Fábio, sobressai um tempo em espiral, originado do caos e do acaso que regem nossas vidas.

---

## ALL WATERS: IMMANENCE, DIFFERENCE, MULTIPLICITY |30° 00' 34" S / 51° 13' 51" W

For over a year, Ana Norogrande got accustomed to move at dusk to a point near her home, at Ilha Grande dos Marinheiros, setting her camera on the banks of the Guaíba River (“river of all waters” in Tupi language). Everyday, repeating the procedure, the artist recorded series of images that are a true taxonomy of the local landscape.

Among these series, almost abstract images of the water surface compose the videos that make up the installation “*Sobre as Águas*”. From the same spot, keeping the same angles and framings, Ana captured singular images with an atmosphere proper of each moment, each day and each season. On the surface of the water, the artist noticed the incidence of light and winds, which caused variations of color and lines, drawing shapes and rhythms in constant mutation; small vibrations and ripples that find the resistance of her machine (camera) and, when projected, our body. This is how the movie is done: image-motion, streaming experience and continuous movement.

The installation is inserted in Ana Norogrande trajectory in a very special way. Her works have always been heterogeneous, constructed by dialogues between supports and materials, including sculptures, paintings, design and public works. Between 2000 and 2007, the artist produced a series of installations, of which we can highlight “*Terra*” (exhibition held in 2004 by MAC-RS at the city docks) and “*Poética dos trançados*” (Essa POA é Boa, 2007). In these works, we find important points of intersection with the current production in her process of creation. They emerge, respectively, from the experience of Ana with the place she lives – countryside labor, indigenous crafts, the observation of the landscape – and the meanings produced by the ambivalent relations between matter and expression, history and memory, a critical and poetic view. In this sense, her approach to video depicts a moment when the resonances, formerly created and suggested with the use of denser materials, are now produced in flow-light (of the video-image), reaching another dimension of perception and thinking.

The exhibition held at the Museu de Arte Contemporânea do RS Galeria Sotero Cosme consists of a series of works. The videos “*Entre as águas*” and the record of the intervention on the Ilha dos Marinheiros are at the entrance contextualizing the landscape and life at Ilha Grande dos Marinheiros. The installation itself is presented in three modules of projections. Starting with “*Desenho líquido*” (Liquid drawing) and, in the center, with the video “*Sobre as águas*”, we are captured by their constant movements and unique designs formed on the surface of the water that, under a precise assembly, intersect and merge in the video. “*Abstraction in motion*”, as described by the artist: images that cannot be

distinguished as water.

In addition to the projected images, made in high-resolution equipment, the installation was conceived with a five-channel sound projection. Sounds of the water and everyday sounds captured on the island (dogs barking, the wind in the treetops, birds, the noise of airplanes flying over the location, radio sounds in the background...) were musically arranged by composer Fabio Mentz especially for the installation. Image and sound communicate and echo in the space of the gallery with the goal of involving the viewer's senses. The union of Ana's pictures with the Fabio's music is not an accident. In the translucent images of water and their overlapping movements, as well as in the minimalist melodies, in the complex rhythmic arrangements and in the sonorous present in the work of Fabio, stands a time in spiral, caused by the chaos and randomness that govern our lives.

**Marcelo Gobatto , 2011**

Texto publicado no folder da exposição | *Published in the brochure for the exhibition Sobre as Águas*, realizada no | *held at the Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS).*

Porto Alegre-RS

## A PARTE DA ÁGUA

As imagens suscitadas pela água são da ordem do fugidio e do transitório. Não possuem a solidez ou a permanência que associamos à terra e às pedras ou, ao vigor e à vivacidade, aos quais somos remetidos quando estamos diante do fogo. Seu caráter fluido e informe não facilita o trabalho de descrição, nem sequer sua transformação em matéria poética. Ao tentar imaginar a água, as palavras escorrem entre os dedos. Rimas tortuosas e metáforas ligeiras assombram o poeta que se aventura por suas margens. Pintar ou desenhar o elemento água também não é tarefa para iniciantes. Sua horizontalidade plácida ou sua fugacidade mutante não se rendem às formas ou às técnicas de representação corriqueiras.

Por outro lado, observar o movimento aparente das águas de um rio ou o vai e vem das ondas na beira da praia tem qualquer coisa de hipnótico. Aos poucos, o ritmo da água se impõe e adquire um tipo de poder sobre nossa percepção e sensibilidade. Embalados pelo canto da sereia, nossa mente – sempre tão alerta ou inquieta – flutua e, aos poucos, descansa, esvaziada do burburinho provocado pelos pensamentos rotineiros, concretos. A percepção – ser e sentir, ver, ouvir e tocar – assume sua efetiva dimensão. Como argumentava o filósofo Merleau-Ponty, “o sensível não tem apenas uma significação motora e vital, mas é uma certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto do espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão.” Neste ponto, podemos atingir o estado de atenção-plena definido como contemplação, um tipo de conduta que pode ser experimentado tanto em contato com a natureza, quanto com os objetos da arte. A diferença é que, no caso da obra de arte, existe intencionalidade estética que preside as opções formais e técnicas produtoras de sentido.

\*\*\*

A opção de Ana Norogrande pela videoinstalação como modalidade de espacialização para o conjunto de trabalhos apresentados nesta exposição está diretamente relacionada ao desejo de potencializar esse tipo pleno de experiência durante o contato do espectador com a obra. Como o termo indica, uma videoinstalação associa a um trabalho que explora a linguagem do vídeo – de modo geral, imagens em movimento – em um tipo de disposição no espaço expositivo que envolve a questão da montagem em sua dimensão contextual. Não se trata de observar um quadro como um objeto independente do aqui e agora deflagrado pela própria experiência de estar diante da obra e, sim, de considerar a vivência do espectador no momento em que a contempla como parte do processo que faz de uma imagem uma obra de arte.

\*\*\*

O processo de trabalho da artista envolve uma escolha meticulosa do momento e do lugar para a captura das imagens de água e do pôr-do-sol. A luminosidade e as condições climáticas devem ser precisas, viabilizando a tomada de imagens em um mesmo ponto geográfico – um local determinado, às margens do Guaíba, em Porto Alegre – e, mesmo assim, apresentando uma ampla gama de cores, tonalidades, jogos de luz e sombra. Concluída a etapa de coleta das imagens, chega-se ao momento da edição, montando sequências segundo um determinado

ritmo visual e se agrega a parte sonora, com ruídos do ambiente natural, como o som da própria água – mais calma ou revolta –, de um pássaro ou do latido de um cão. As sequências de imagens em movimento são, por fim, especializadas como instalação, isto é, consideram o lugar em que a montagem será realizada no recinto de exposição como elemento integrante da obra.

Assim, tendo como assunto principal dois elementos aparentemente banais como a água e o pôr-do-sol, o dispositivo composto por imagem em movimento – montagem – lugar promove um curto-circuito na economia do olhar convencional, acostumado ao ritmo ditado pelas mídias convencionais. Ao operar com o ritmo lento, com as nuances sutis de cor e luminosidade e com a proposta de atenção plena, as videoinstalações de Norogrande demandam outra forma de contemplar imagens, distante do ritmo acelerado e da leitura esquematizada que caracterizam nossa relação com a televisão ou com os jogos de computador.

Por fim, apesar de empregar equipamentos e tecnologias contemporâneas como o vídeo, a artista produz uma experiência visual que remete à pintura e à história crítica desta linguagem artística, nos termos como opera com a cor e com a bidimensionalidade da imagem. A cor preenche o espaço e aciona um modo de ver reconhecido através da prática da pintura. Concluindo, as imagens suscitadas pela água não se resumem à superfície aparentemente tranquila dos lagos em dias sem vento. Assim, as imagens suscitadas pela água podem ser densas e profundas.

---

## THE PART OF THE WATER

The images brought upon by water are elusive and transitory. Water does not possess the solidity or the permanence that we associate with earth or rocks, or the vigor and vivacity we are submitted to when facing fire. Its fluid and unformed nature does not facilitate the job of description, not even its transformation into poetic matter. By trying to imagine water, the words run through the fingers. Tortuous rhymes and fast metaphors haunt the poet that ventures through its margins. Painting or drawing the element of water is also no job for beginners. Its placid horizontality or its mutating fugacity does not surrender to ordinary forms or representation techniques.

On the other hand, observing the apparent motion of the water of a river or the back and forth of the waves at the shore is somewhat hypnotic. Little by little, the rhythm of the water imposes itself and takes hold of our perception and sensibility. Rocked by the chant of the mermaid, our mind – always so alert and restless – floats and, slowly, rests, emptied of the murmur provoked by daily, concrete thoughts. Perception – being and feeling, seeing, listening and touching – assumes its effective dimension. As the philosopher Merleau-Ponty pointed out, “the sensible has not only a motor and vital significance, but is nothing other than a certain way of being in the world suggested to us from some point in space, and seized and acted upon by our body, provided that is capable of doing so, so that sensation is literally a form of communion”. In this point, we can reach the state of full-attention defined as contemplation, a sort of behavior that can be experimented in touch with nature as well as with art objects. The difference is

that, in the case of the work of art, there is an aesthetic intentionality in the formal and technical options that produce meaning.

\*\*\*

Ana Norogrando's choice for video installation as a modality of spatialization for the series of works presented in this exhibition is directly related to her desire to potentiate this full type of experience during the spectator's contact with the work. As the term indicates, a video installation associates to a work that explores the language of video – generally speaking, moving images – a type of disposition in the exhibition space that involves the issue of montage in its contextual dimension. It is not about observing a picture as an independent object of the here and now triggered by the experience itself of being before the work, but to consider the spectator's experience in the moment he/she contemplates the work as part of the process that makes the image a work of art.

\*\*\*

The artist's process involves a meticulous choice of the moment and place to capture the images of the water and sunset. The luminosity and climatic conditions must be precise, with the images being taken in the same geographic spot – a certain place on the banks of the Guaíba River, in Porto Alegre – and, simultaneously presenting a wide array of colors, tonalities, games of light and shadow. After the phase of image collection is concluded comes to moment of editing, building sequences according to a certain visual rhythm and adding sound, the noise of the natural environment, like the water itself – calmer or more revolt -, or a bird chirping or a dog barking. The sequence of moving images is finally specialized as an installation, in other words, considering the place where the work will be assembled in the exhibition space as its integrating element.

Thus, having as main subject two apparently trivial elements such as water and the sunset, the device composed of “moving images – montage – place” promotes a short-circuit in the economy of conventional view, accustomed to the pace dictated by conventional medias. By operating at a slow pace, with subtle nuances of color and luminosity and with the proposal of full attention, Ana Norogrando's video installations demand another way of contemplating images, different from the accelerated pace and schematized reading that characterize our relation with television or computer games.

At last, despite using contemporary technologies and equipment such as video, the artist produces a visual experience that refers to painting and the critical history of this art language, in the terms in which it operates with color and the bidimensionality of the image. Color fills the space and adds a way of seeing that can be recognized through the practice of painting. To conclude, the images brought upon by water cannot be resumed to the apparently peaceful surface of lakes in windless days. Thus, the images brought upon by water can be dense and profound.

**Ana Maria Albani de Carvalho**

Texto publicado no catálogo da exposição | *Published in the catalogue for the exhibition Sincronias*, realizada na | *held at Galeria Janete Costa, Parque Dona Lindu, Praia da Boa Viagem. Recife-PE.*

REALIZAÇÃO | ORGANIZED BY  
Governo do Estado do Rio Grande do Sul

GOVERNADOR | GOVERNOR  
Tarso Genro

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA | SECRETARY OF  
STATE FOR CULTURE  
Assis Brasil

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO  
MALAGOLI – MARGS

DIRETOR | DIRECTOR  
Gaudêncio Fidelis

CURADORA-CHEFE | CHIEF CURATOR  
Ana Zavadil

NÚCLEO ADMINISTRATIVO | ADMINISTRATIVE  
DEPARTMENT  
Carla Adriana Batista da Silva  
Maria Tereza Heringer – Coord.

NÚCLEO DE CURADORIA | CURATORIAL DEPARTMENT  
Ana Zavadil - Curadora-chefe  
Célia Moura Donassolo  
Eneida Michel da Silva  
Henrique dos Santos Garcia  
Lidiane dos Reis Fernandes  
Mariana Bueno Maier  
Wagner Roberto Viana Patta

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO | COMMUNICATION  
DEPARTMENT  
Cláudia Rejane Antunes - Coord.

NÚCLEO DE DESIGN GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN  
DEPARTMENT  
Gaudêncio Fidelis - Coord.  
Jaqueline Wiggers Piccini  
Jéssica Jank

NÚCLEO DE ACERVO E PESQUISA | REGISTRAR AND  
RESEARCH DEPARTMENT  
Ana Maria Hein  
Maria Tereza de Medeiros  
Nataliê dos Santos Silveira  
Raul César Holtz Silva - Coord.  
Verlisa Suelen Navacosta

NÚCLEO EDUCATIVO | EDUCATIONAL DEPARTMENT  
Camila Barreto Ruskowski  
Vera Lúcia Machado da Rosa - Coord.

NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO |  
CONSERVATION AND RESTORATION DEPARTMENT  
Loreni Pereira de Paula  
Naida Maria Vieira Corrêa - Coord.

CONSELHO CONSULTIVO | ADVISORY BOARD  
Beatriz Bier Johannpeter  
Carlos Fajardo  
Gaudêncio Fidelis - Presidente  
José Luiz de Pellegrin  
Marilene Pietá  
Renato Malcon  
Romanita Disconzi  
Túlio Milman

COMISSÃO DE ACERVO | COLLECTION COMMITTEE  
Ana Zavadil  
Blanca Brittes  
Gaudêncio Fidelis  
José Francisco Alves  
José Luiz de Pellegrin

EQUIPE DE SEGURANÇAS | SECURITY TEAM  
Anderson Luis Martins Kreis  
Antonio Lino Rodrigues  
Darwin Severo Pereira  
Edison Santos da Silva  
Ernesto Saul Heinermer  
Gilnei da Cunha Santos  
Gisele Rodrigues da Silva  
Jean Carlos Dias Paim  
João Anilton Machado Cardoso  
Jorge B. Pacheco Junior  
Jorge da Rosa Silva  
Luis Cláudio Freire Prates  
Manuel José A. Ferreira  
Maurício de Sousa  
Mauro Matos  
Natália Prestes Dornelles  
Paulo César Gonçalves dos Santos  
Rita de Cássia Conceição Figueira  
Romerio Vargas de Siqueira  
Rosa Alvina da Silva  
Saimon Silva da Costa  
Soloí de Cassia Barbosa da Luz  
Tainara Duarte Marques  
Valter Pinto Pereira Junior  
Viviane de Souza

SERVIÇOS GERAIS | GENERAL SERVICES  
Alba Eloisa Brissuella Brum  
Luciane Freitas Dias  
Marcelo Limas da Silveira  
Nelci Anschau  
Sara dos Santos Lima de Souza

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MARGS – AAMARGS |  
FRIENDS OF THE MUSEUM ORGANIZATION  
Beatriz Kessler Fleck– Presidente  
Ilita da Rocha Patrício – Vice-Presidente  
Dirce Zalewsky – Secretária  
Jussara Stockinger – 1ª Tesoureira  
Dione Marques Campello Costa – 2ª Tesoureira  
Evanice Lenuzze Pauletti – Conselho Fiscal  
Maria Glória Miranda Corbetta – Conselho Fiscal

MEDIADORES VOLUNTÁRIOS | VOLUNTEER GUIDES  
Dandara Cagliari  
Iara Nunnenkamp  
Iná Ilse de Lara  
Ledir Carvalho Krieger  
Lenir Maria Perondi  
Mairis Cavalheiro  
Maria Regina Marques Teixeira  
Renato Dias de Mello  
Tânia Valeria Meurer Tipa

#### EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

#### CURADORIA | CURATED BY

Gaudêncio Fidelis

#### ASSISTENTE DE PESQUISA | RESEARCH ASSISTANT

Lidiane Fernandes

#### MUSEOGRAFIA | EXHIBITION DESIGN

Maicon Petroli

#### ILUMINAÇÃO | LIGHTING DESIGN

Petroli & CIA

#### MONTAGEM | EXHIBITION INSTALLATION

Petroli & CIA e equipe

#### IDENTIDADE VISUAL | VISUAL IDENTITY

Jaqueline Piccini

#### CATÁLOGO | CATALOGUE

#### ORGANIZAÇÃO | EDITOR

Gaudêncio Fidelis

#### TEXTOS | TEXTS

Gaudêncio Fidelis

#### CRONOLOGIA | CHRONOLOGY

Lidiane Fernandes

#### DESIGN DO CATÁLOGO | CATALOGUE DESIGN

Jaqueline Piccini

#### REVISÃO | PROOFREADING

Português | Portuguese

Elisangela Rosa dos Santos

#### TRADUÇÃO | TRANSLATION

Gabriel Egger

#### FOTOGRAFIA | PHOTOGRAPHY

Carlos Stein e Fábio Del Re - Viva Foto

#### PUBLICAÇÃO REALIZADA PARA FINANCIAMENTO | PUBLICATION PRODUCED FOR

#### FUNDRAISING

Salette Marchi

Editora UNIFRA

#### REVISÃO DOS TEXTOS REPUBLICADOS | PROOFREADING OF REPUBLISHED TEXTS

Português | Portuguese

Maria de Lourdes Pereira Godinho

Inglês | English

Gabriel Egger

#### TRADUÇÃO DOS TEXTOS REPUBLICADOS | TRANSLATION OF REPUBLISHED TEXTS

Inglês | English

Gabriela Marzari

#### IMPRESSÃO DO CATÁLOGO | CATALOGUE PRINTING

Pancron | São Paulo

#### AGRADECIMENTOS DA ARTISTA

Em especial

A Bertha e Rafael (in memoriam) por tudo que ensinaram e transmitiram;

Ao Toni pelo companheirismo ao longo destes anos e ajuda incondicional na elaboração das obras e instalação das exposições;

A Rafaela e Carmela pelo carinho e compreensão ao "me deixarem trabalhar".

Em particular

Ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul pela edição do livro e abrir as portas para esta exposição retrospectiva;

A Vonpar e ao Pró-Cultura RS por viabilizar esta publicação.

Por fim, a todos aqueles que, de algum modo, contribuíram para a realização deste livro.

#### ARTIST'S ACKNOWLEDGEMENTS

Especially

To Bertha and Rafael (in memoriam) for everything they taught and passed on;

To Toni, for the companionship throughout these years and unconditional help in elaborating the works and installations of the exhibitions;

To Rafaela and Carmela for their love and understanding and for "letting me work".

In particular

To the Rio Grande do Sul Museum of Art for publishing the book and opening doors for this retrospective exhibition;

To Vonpar and Pró-Cultura RS for making this book possible.

At last, to everyone who, in some way, contributed for the realization of this book.







Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Biblioteca Pública do Estado do RS, Brasil)

F451a Fidelis, Gaudêncio.  
Ana Norogrande; obras 1968 - 2013. / Gaudêncio Fidelis.  
Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013.  
300p.

Edição bilíngue: português, inglês.

1. Arte Contemporânea. 2. Escultura. I.Título.

CDU: 730

- ◆ Este catálogo foi composto nas fontes Kozuka Mincho Pro e Franklin Gothic Book, e impresso pela gráfica Pancron em papel couché 150g/m2 em capa dura em uma tiragem de 2.000 exemplares.
- ◆ This catalogue was typeset in Kozuka Mincho Profont and Franklin Gothic Book, and printed by Pancrom printing and publishing company on couché paper, in hardcover with a printing run of 2.000 copies











Realização



Apoio



Patrocínio



Financiamento

