

O SUBMARINO FEMINISTA AQUAFLUXO

The Feminist Aquaflux Submarine

Uma Instalação de | An Installation by ANA NOROGRANDO

GAUDÊNCIO FIDELIS

O SUBMARINO FEMINISTA AQUAFLUXO

The Feminist Aquaflux Submarine

Uma Instalação de | An Installation by **ANA NOROGRANDO**

Um Projeto Curatorial de | A Curatorial Project by **GAUDÊNCIO FIDELIS**

**MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA
LISBOA, PORTUGAL**

De 10 de maio a 30 de junho de 2024 | May 10 - June 30, 2024

O SUBMARINO FEMINISTA AQUAFLUXO

The Feminist Aquaflex Submarine

Uma Instalação de | An Installation by ANA NOROGRANDO

Curadoria | Curated by GAUDÊNCIO FIDELIS

MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA, LISBOA, PORTUGAL
National Museum of Contemporary Art, Lisbon, Portugal

De 10 de maio a 30 de junho de 2024 | May 10 - June 30, 2024

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida de nenhuma forma ou por nenhum meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação, ou qualquer sistema de armazenamento de informação ou reestabelecimento, sem permissão por escrito do editor e seus autores. | No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher and its authors.

Todos os direitos reservados | All rights reserved

© GAUDÊNCIO FIDELIS
© ANA NOROGRANDO

SUMÁRIO | TABLE OF CONTENTS

EMÍLIA FERREIRA

Diretora do Museu Nacional de Arte Contemporânea | Director of the National Museum of Contemporary Art

VEJA COM MAIS SENTIDOS ————— 4

SEE WITH MORE SENSES

GAUDÊNCIO FIDELIS

A FORÇA PROPULSORA DA MÁQUINA “SUBMARINO FEMINISTA AQUAFLUXO” — 7

THE DRIVING FORCE OF THE “AQUAFLUX FEMINIST SUBMARINE” MACHINE ————— 25

O CORPO HORIZONTAL DO SUBMARINO E SEU SISTEMA DIGESTIVO ————— 35

THE HORIZONTAL BODY OF SUBMARINE AND ITS DIGESTIVE SYSTEM ————— 53

A POSTURA ERETA, O SURFE E A GEOMETRIA

BARROCA DAS ONDAS DO MAR ————— 63

THE UPRIGHT POSTURE, SURFING AND THE BAROQUE GEOMETRY OF SEA WAVES ————— 75

O SOFRIMENTO DE BUDA E OBÁ ATRAVÉS DA JORNADA

DA OBSOLESCÊNCIA TECNOLÓGICA ————— 81

BUDDHA AND OBBA'S SUFFERING THROUGH THE JOURNEY ————— 99

OF TECHNOLOGICAL OBSOLESCENCE

A ILUMINAÇÃO NA CAVERNA: UMA COREOGRAFIA DE SOMBRAS ————— 108

LIGHTING IN THE CAVE: A CHOREOGRAPHY OF SHADOWS ————— 110

BIOGRAFIAS ————— 112

BIOGRAPHIES

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Morgana Marcon, CRB-10/1024)

S941

O SUBMARINO feminista aquaflexo (the feminist aquaflex submarine):
uma instalação (an installation by) de Ana Norogrando. | curadoria
de Gaudêncio Fidelis. – Lisboa: Museu Nacional de Arte
Contemporânea, 2024.
116 p.; il.

Edição bilingue: português, inglês.

1. Norogrando, Ana: artes visuais: instalação: catálogo. 2. Artes
visuais: feminismo: exposição. 3. Arte contemporânea:
catálogo de exposição.
Norogrando, Ana. II. Fidelis, Gaudêncio. III. Museu Nacional de Arte
Contemporânea (Lisboa, Portugal).

CDU: 73/76-055.2 (058)

VEJA COM MAIS SENTIDOS

EMÍLIA FERREIRA

Diretora do Museu Nacional
de Arte Contemporânea

Quantos sentidos envolvemos na percepção de uma obra de arte? De um modo geral, é a visão que nos aproxima do objeto artístico. Mas a verdade é que, o convite para visitar o museu implica sempre a relação física, mais abrangente, com a obra. Há, é certo, todos os dados que a percepção visual nos dá. Cor, formato, textura, volume. Mas há, também os mais dados que a presença física da obra nos permite. O caráter relacional que devemos estabelecer com a obra (tal como com os demais; tal como com o mundo em que nos inserimos) é apenas clara e mais profundamente estabelecido quando nos encontramos no mesmo espaço.

E, assim, não só a cor, o formato, a textura, o volume se alteram e reapresentam perante os nossos olhos, como se nos dão a mais sentidos. O tato (tantas vezes proibido nos museus, por razões de conservação preventiva das obras), como o olfato (diferentes materiais provocam de modo diverso o nosso sentido do olfato), como também a audição (o espaço e a nossa percepção dele alteram-se com a presença dos distintos corpos que o habitam num dado momento), como ainda a própria relação, a um nível mais envolvente, completo, complexo, do nosso corpo – tudo isso contribui para dilatar, de modo incontornável, o diálogo direto estabelecido com a obra.

Evitá-la, contorná-la, tentar lê-la, perceber o que a move, como se edifica, o que nos quer transmitir – tudo isso são desafios da nossa relação com o mundo. E o objeto artístico não está fora do mundo, antes dentro dele, construindo-o, questionando-o, projetando-o para tempos e lugares insuspeitos. É isso que encontramos no *Submarino Feminista Aquafluxo*, de Ana Norogrande. Como descreve o curador, esta instalação multimodalidade é uma metáfora que se move e nos desafia a pensar, com uma pluralidade de sentidos, sobre a própria identidade de um objeto/projeto artístico hoje.

SEE WITH MORE SENSES

EMÍLIA FERREIRA

Director of the National Museum
of Contemporary Art

How many senses do we engage in the perception of a work of art? In a general way, it is sight that brings us closer to the object of art. But the truth is that the invitation to visit the museum always implies a physical relationship, all encompassing, with the artwork. It is true that there is, all the information that visual perception gives us. Color, format, texture, volume. Furthermore, we also have more data than the physical presence of the work allows us. The relational character that we must establish as a work (just like everyone else; just like the world in which we insert ourselves) is barely clear and more deeply established when we find ourselves in the same space.

And, likewise, not only the color, the format, the texture, or the volume are altered and reintroduced before our eyes, as they were given to us in our senses. Touch (so many times not allowed in museums, for reasons of preventive conservation of works), as well as olfaction (different materials provoke our sense of smell in different ways), as well as hearing (the space and our perception change in the presence of two different bodies that inhabit space at any given moment), as well as in our own relationship, at a more enveloping, complete, complex level, with our body – all of which contributes to dilate, in an unstoppable way, the direct dialogue established with the work.

To avoid it, to contour it, to attempt reading it, to perceive what it moves, how it is built, or what it wants to transmit to us – all are challenges to our relationship with the world. The artistic object is not outside of the world, but inside it, building it, questioning it, projecting it for unexpected times and places. This is what we find in *The Aquafluxo Feminist Submarine*, by Ana Norogrande. As the curator explains, this multimodality installation is a metaphor that moves and challenges us to think, with a plurality of senses, about the very identity of a current artistic object/project that exists today.

A FORÇA PROPULSORA DA MÁQUINA “SUBMARINO FEMINISTA AQUAFLUXO”

A obra *O Submarino Feminista Aquafluxo* é uma instalação multimodalidade da artista Ana Norogrande composta de esculturas, objetos, pinturas, fotografias, documentação impressa de arquivo, música composta por um compositor e designer de som, vídeoprojeções e outros elementos construtivos. A obra foi concebida como uma construção metafórica que invoca o interior de um submarino intitulado *aquafluxo*. Essa interioridade é então transformada em uma exterioridade através de paralelismo com o espaço do museu onde foi instalada, não somente por essa construção metafórica, mas através de um vínculo com a realidade do chamado “sistema da arte”, representada aqui pelo espaço longitudinal específico da galeria [PeP] do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC). A obra foi concebida como um repositório de ideias e conceitos, ao contrário de uma estrutura fechada em si mesma no mais das vezes, composicional, quando todas as suas partes se inter-relacionam em um todo coerente.

A instalação foi construída como sendo uma plataforma de experimentação sensorial, com vistas a dar uma colaboração para construir uma “historiografia dos sentidos”,¹ mas de uma maneira mais sofisticada e não ilustrativa, com a utilização de dispositivos conceituais relacionados aos sentidos. Nesta obra da artista, a forma artística e a invenção do design são expressas através da *fatura* (*faktura-фактура*) destes objetos, e mediadas por meio das recorrentes modalidades artísticas (escultura, pintura, desenho, fotografia, etc.) e, finalmente, ativadas pela introdução operacional dos cinco sentidos (visão, olfato, tato, audição e paladar), na construção da forma e sua existência no espaço, em uma relação espaço-tempo/aquática.

Aspectos como a realidade material dos objetos, a estrutura semântica da forma, a especificidade da artesanaria, o design da forma, os modos de *display* e a operacionali-

1. Não existe ainda na historiografia da arte brasileira qualquer referência a uma “historiografia dos sentidos” e menos ainda uma tentativa de construí-la, o que sinaliza para uma incapacidade da disciplina de abordar estratégias que não sejam institucionalizadas (canônicas) na produção de conhecimento.



Fig. 1

Transporte das obras da artista Ana Norogrande para a 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América | Transportation of Ana Norogrande's work for the 10th Mercosul Biennial – Messages From a New America

Curadoria geral | Curated by Gaudêncio Fidelis [Chief-curator]

Outubro de 2015 | October 2015

Na fotografia, a artista Ana Norogrande transportando as obras através da área alagada do lago Guaíba em torno de seu estúdio | In the picture, the artist Ana Norogrande moving the works across the flooded area of lake Guaíba around her studio

Porto Alegre, Brasil

Foto: Arquivos da artista | Artist's archives

dade conceitual e metafórica dos sentidos (considerando sua determinação histórica) e sua percepção, são alguns dos determinantes deste projeto artístico.

É sabido que a história da arte ocidental é fundada no sentido da visão, sendo que os outros sentidos foram relegados historicamente a uma posição mais baixa na hierarquia, com eventuais deslocamentos nesta estrutura ao longo do tempo. Por consequência, o cânone da história da arte encontra-se solidamente fixado nas premissas da visão (o olhar) como o sentido predominante. Diante disso, as grandes narrativas, e até mesmo aquelas tidas como narrativas marginais, possuem consideráveis “pontos cegos”, produzidos pela ausência de obras de inclinações estéticas que considerem outros sentidos na tradição artística. Uma parte ainda muito pequena da produção contemporânea vem desafiando estes princípios e esta obra de Ana Norogrande propõe-se a dar uma contribuição relevante neste aspecto.

Com o intuito de transcender barreiras de tempo e espaço, a instalação possui diversos pontos nodais concebidos como uma *misse em abyme*, para estabelecer um dimensionamento temporal e espacial simultâneo. Assim, a artista muda os elementos da operação da imagem, muitas vezes no sentido inverso do processo: uma mesa de cavaletes, à frente da qual se vê uma pintura, cuja imagem de um pântano que está pintado sobre uma plataforma de cavaletes de toras, mesa esta construída na forma de uma “estação” de trabalho do ambiente doméstico como aquele de uma cozinha referenciada em uma “mesa”; uma projeção de uma imagem de vídeo sobre uma imagem de vídeo (de um barco sobre um barco); esculturas feitas de algodão sintético na forma de ondas do mar, apresentadas na forma de imagens (fotografias), a partir de imagens de ondas, são alguns dos exemplos dos procedimentos que a artista adotou para esta instalação.

A obra inclui o que pode ser classificado como uma “trilha sonora” intitulada *SoundMorfose_24*, criada por Alfonso Benetti, e que se inspira no mito das sereias de Homero, criaturas aquáticas que habitavam uma remota ilha no mar Tirreno, passagem obrigatória do trajeto de Ulisses (Odisseu) pelo mar mediterrâneo em seu regresso da guerra de Troia. Segundo a estória, Ulisses ordenou

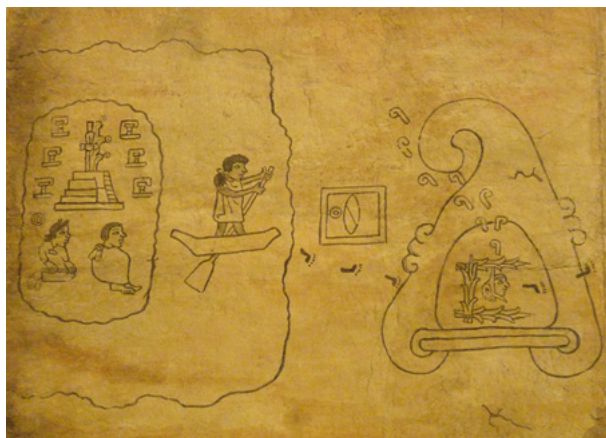


Fig. 2
 Fragmento da Primeira Página da "Tira da Peregrinação" | Fragment from the First Page of the "Pilgrimage Strip"
 c. 1519-1521
 Códice Boturini | Boturini Codex
 Saída do povo mexica de canoa da mítica ilha de Aztlan no ano de 1168 início da peregrinação até a chegada a Xochimilco antes da fundação da cidade de Tenochtitlán, atual cidade do México | Departure of the Mexica people by canoe from the mythical island of Aztlan in the year 1168, beginning of the pilgrimage until arrival in Xochimilco before the founding of the city of Tenochtitlán, today's Mexico City
 549 x 19,8 cm

que a tripulação do navio o amarrasse junto ao mastro e tapassem com cera os seus próprios ouvidos (obstrução auditiva) de forma a escapar do poder mortal do canto das sereias. Ela foi concebida através da exploração de recursos sonoros provenientes do piano no que respeita a sua execução habitual em interseção com outras abordagens: a utilização de técnicas estendidas (tais como a utilização de peças de vidro nas cordas, de forma a aludir ao canto das sereias, manipulação do tampo e caixa harmônica para criar ambientes sonoros conflitantes), manipulação eletrônica sobre a voz humana, interação com recursos eletrônicos, tecnológicos, e colagem musical, que o compositor chamou de "métodos de procedimentos adaptativos" entre outros. O resultado da obra sonora originou-se de processos de experimentação que foram mixados através de programação de áudio. Na obra, há uma equivalência de um "mergulho" na interioridade do "ser" como site da condição humana, com vistas a colocar ênfase em sua dimensão temporal que se encontra em um estado de submersão de sua energia potencial, traduzindo-se, assim, em uma sintonia com a instalação e sua concepção através da construção metafórica de um submarino.

Em 2015, a artista, que mantém uma residência às margens do rio Guaíba (hidrograficamente, o Guaíba é caracterizado como um lago), na cidade de Porto Alegre, no sul do Brasil, viu-se obrigada a transportar suas obras para a 10ª Bienal do Mercosul em um barco de transporte local, depois que uma chuva torrencial de vários dias provocou o trans-

bordamento do rio e deixou seu ateliê isolado e sem acesso ao transporte oficial da exposição da Bienal que pudesse se aproximar do local [Fig. 1]. Esse incidente emblemático é agora incluído como dispositivo metafórico neste projeto, com a introdução de outros elementos relacionados (um barco, com a simulação volumétrica das obras de arte da artista e fotografias da ocasião, reproduzidas anteriormente no livro da artista *Geometrias Canibais* de 2019).²

Nesta instalação, a artista vincula este "trajeto" pelas águas do rio Guaíba em 2015 ao modelo mitológico de trajetória de migração (Porto Alegre, Brasil-Lisboa, Portugal), a outros inseridos da história da humanidade, tais como aquela do povo *mexica* desde suas origens do lugar mítico Aztlán³ até a cidade de fundação do México, na época Tenochtitlán, documentados na conhecida "Tira da Peregrinação" do *Códice Boturini* [Fig. 2]. Mas outros tipos de trajetórias transatlânticas também influenciam esta obra da artista.

A artista introduz nesta instalação outra figura que passou por um processo de sincretismo no Brasil e no Caribe, especialmente em Cuba, aquela da imagem de Iemanjá (Yemanjá) com a *Virgem de Regla* em Cuba, cuja figura é negra, e com a Nossa Senhora dos Navegantes no sul do Brasil, especificamente em Porto Alegre, onde a artista mantém residência. Anualmente, no dia 2 de fevereiro, um feriado local no estado do Rio Grande do Sul, onde a artista reside no Brasil, a estátua/imagem de Nossa Senhora dos Navegantes é carregada em uma procissão popular em um trajeto por terra, seguido de outro por barcos pela água do rio Guaíba. As duas entidades (a virgem e a orixá), são celebradas concomitantemente em diversas regiões do país.⁴ Vários dos objetos que se encontram nesta instalação (sobre a plataforma) referem-se alusivamente a Iemanjá, com a introdução da cor azul, mas a estátua do orixá, que a artista incluiu junto a uma outra de Buda, é a mais clara destas alusões.

Iemanjá, na cultura popular "a rainha do mar", é um orixá oriunda da cultura Yorubá, da África Ocidental, mais especificamente aquela de habitantes de partes da

Fig. 3
 Estatueta da Deusa Cobra "Sacerdotisa", do complexo do palácio em Cnossos | Snake Goddess "Priestess" figurine, from palace complex at Knossos
 ca. 1600-1550 B.C.E.
 Coleção | Collection Archeological Museum, Herakleion, Crete
 Faience
 29,5 cm



2. Gaudêncio Fidelis, *Ana Norogrando - Geometrias Canibais*, editora Marcavizual, Porto Alegre, RS, 2019.
 3. Para um detalhamento desta trajetória, ver, por exemplo, Ma. Teresa Gutiérrez de MacGregor e Joge González Sánchez, "De Aztlán a Tenochtitlán: cartografía actual de los lugares señalados en la Tira de la Peregrinación", *Journal of Latin American Geography*, V. 10, N. 1 (2011), 35-51.
 4. Em outros Estados do país, Iemanjá também é celebrada neste mesmo dia.



Fig. 4
ANA NOROGRANDO
 Visor | Viewfinder, 2024
 Imagem digital sobre adesivo
 autocolante | Digital image on
 self-adhesive sticker
 116 x 73 cm

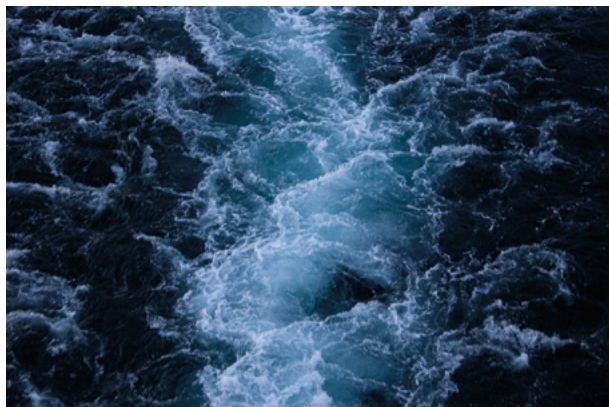


Fig. 5
ANA NOROGRANDO
 "Perturbação" | "Disturbance",
 2024
 Vídeo em HDV, cor | HDV video,
 color
 Duração | Length 2'30"
 Edição de | Editing by Nando
 Rossa

Nigéria, Benin e Togo, e representa uma das entidades que, ao migrar para o "Novo Mundo" através do tráfico de escravos, passou por diversos ajustes sincréticos que mudam de lugar para lugar (Cuba, Brasil e outros territórios do Caribe).

Essa história de migração de uma civilização que está vinculada à existência da água, como aquela do povo *mexica*, ofereceu um *template* (modelo) para a concepção de obras para esta instalação, para a trajetória da artista como uma *flâneuse* (Ana *flâneuse* por vias aquáticas), que agora é assunto de abordagem de outra exposição da artista no Fórum Cultural de Ermesinde, na freguesia de Valongo, em Portugal,⁵ para aquela de uma *psycocar-*

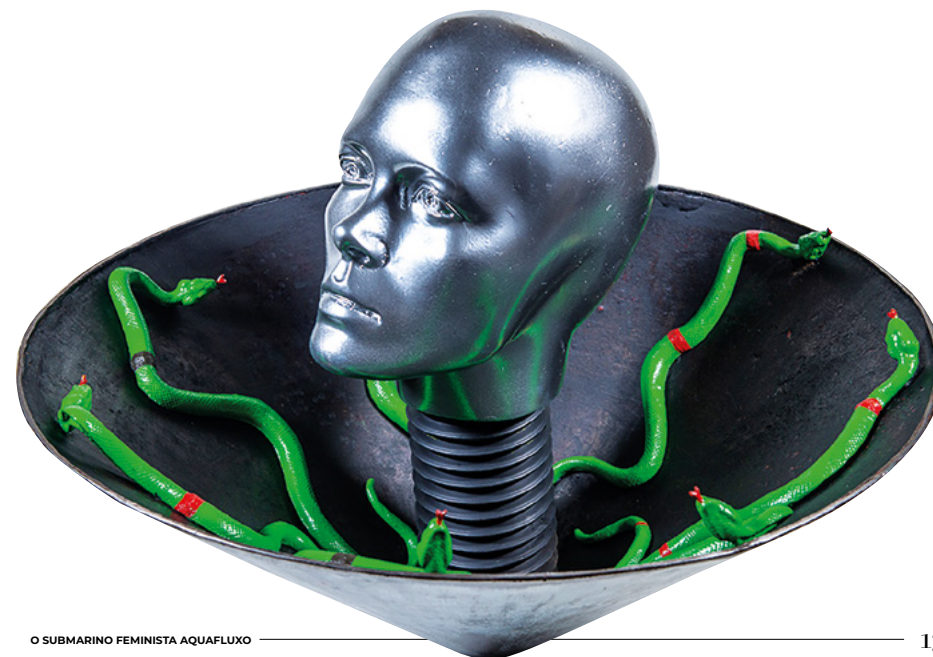
5. A exposição realiza-se de 7 de junho a 30 de setembro 2024, com curadoria do autor, e é intitulada "A Cruzada da Forma de Ana Flâneuse". Um excelente livro que aborda a

topografia da trajetória artística pela água (uma cartografia das vias aquáticas, portanto). Nesse projeto artístico, a artista examina através destes elementos, por vezes, a estrutura molecular da água, a geologia do terreno (*Porto Alegre-Brasil* e *Lisboa-Portugal*), a relevância metafórica da água como energia feminista, com o objetivo de construir uma economia aquática da forma artística através destas conexões "transaquáticas".

Tendo a artista vivido sempre à margem dos grandes centros da arte contemporânea internacional, esse projeto toma as zonas fronteiriças (entre meios artísticos, inclusive), como uma estratégia de extrapolação dos limites através da água, suas zonas marítimas e transcontinentais, seus lagos e pântanos, explorando uma intervenção feminista das zonas de conflito entre o espaço doméstico e aquela da esfera pública da profissionali-

histórica invisibilidade da *flâneuse*, publicado já em 2006, é a antologia *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, de Aruna D'Souza e Tom McDonough (eds.) (Manchester and New York: Manchester University Press, 2006). Esta publicação reexamina a crença de que a vida em Paris era dividida de acordo com normas estritas de gênero, com os homens livres para circular no espaço público, enquanto as mulheres estavam restritas à privacidade da esfera privada de casa. Nos últimos anos estudos urbanos vinculados à história da arte e disciplinas afins, vem construindo uma topografia de gênero na modernidade, e neste caso especialmente Paris, o reduto do *flâneur*, a figura prototípica por excelência, cuja ausência de seu equivalente feminino assinala a sua predominância na vida pública.

Fig. 6
ANA NOROGRANDO
 Cone Com Serpentes | Cone with
 Serpents, 2016-2017
 Cone de ferro galvanizado,
 cabeça de manequim, tubo de
 borracha, serpentes de borracha
 látex, esmalte sintético e tinta
 metálica | Cone galvanized
 iron, mannequin head, rubber
 tubing, latex rubber snakes,
 synthetic enamel and metallic
 38 x 50 cm de Ø
 Photo: Fernando Zago - Studio Z



zação de artistas mulheres. A obra busca reverter o fluxo marítimo dentro de uma geopolítica da energia hidráulica: da direção Euro-América para a periferia, revertendo para periferia-centro (Porto Alegre-Lisboa) e margem/abaixo (Porto Alegre-Brasil) e centro/acima (Lisboa-Portugal).

O caráter feminista desta obra encontra em um emblemático artefato da civilização Greco-Minoica produzido durante a Idade do Bronze, cuja iconografia é relevante para a abordagem da instalação. Representada por uma deusa segurando serpentes em suas mãos levantadas em forma de um enunciado celebratório, [Fig. 3] essa figura prototípica atua como um emblema de natureza iconográfica para esta instalação, sintetizando a equação feminista do submarino e “anunciando” a serpente como um mecanismo demonstrativo de energia feminina posta em movimento. Estas figuras são associadas ao poder religioso e político das mulheres, e cobras são um motivo fre-

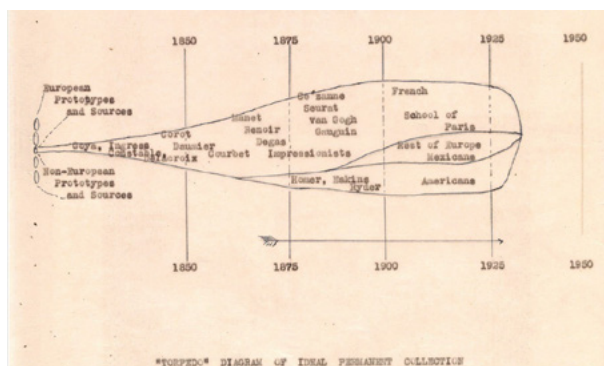


Fig. 7
Alfred H. Barr, Jr (United States, 1902-1981)
Uma primeira versão do “torpedo” diagrama da coleção ideal permanente do Museu de Arte Moderna (MoMA), 1941 | An earlier version of the “torpedo” diagram of the ideal permanent collection of The Museum of Modern Art (MoMA), 1941.
MoMA Archives
Cortesia | Courtesy

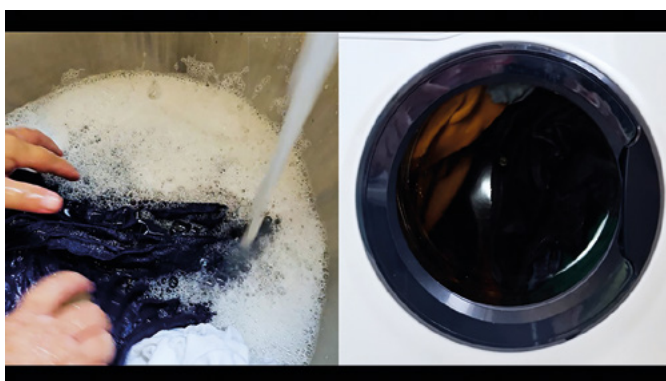


Fig. 8
ANA NOROGRANDO
Rotação e Circularidade |
Rotation and Circularity, 2024
Video feito em celular, cor | Video
Made with Smartphone, color
Duração | Length 1'32”
Edição de | Editing by Nando
Rossa

quente na arte Minoica, extraordinária também por suas cerâmicas com tais motivos. A figura da artista passa, assim, por uma reencarnação através destes arquétipos, impulsionando assim a criatividade geracional alimentada por estas tipologias e colocando um repositório em movimento através deste “submarino feminista”. Trata-se de um repositório de histórias e estórias não-patriarcais. Essa *psycogeografia* aquática (pela água marítima) propicia este contraste com uma outra trajetória por terra da *flâneuse* na exposição da artista “A Cruzeira da Forma de Ana Flâneuse”, que é mobilizada pela vontade política de construir formas intervencionistas (utilizando o *tropos* da guerra na melhor tradição das vanguardas históricas), como meio de transformar o mundo artístico, ainda que por vezes em uma modesta contribuição.

Esta obra explora a modalidade de instalação como uma fronteira doméstica do feminismo dentro de uma tradição histórica de uma fenomenologia do feminismo. A água, esta substância amorfa que encontra uma ressonância no fluido amniótico necessário para a gestação da vida, e que colide, por sua vez, com uma ressonância no espaço interno do submarino (uma máquina de natureza imersiva), o qual agora a artista hipoteticamente conduz (dirige) e que, simultaneamente, estabelece uma confluência com um segundo estágio de ressonância neste espaço longitudinal do museu onde a obra está montada, sugerindo uma identidade aquosa para esta instalação da artista.

Nestas relações de distância geográfica e simbólica, o projeto situa-se entre o espaço doméstico e o espaço transnacional do trabalho artístico profissional, aquele do mundo das exposições. Esta obra localiza-se em um lugar híbrido, de uma “cozinha”, transformado agora em um submarino, imersa na água (ver periscópio) localizada conceitualmente dentro da imaginação aquática do espaço, enfatizada através da luz azul, uma referência direta à figura de Iemanjá e ao contexto aquoso da instalação.

Esta tecnologia submersível transforma um ambiente consideravelmente masculino, instituído pela vasta história do design de sistemas de submarinos, em um ambiente supervisionado pelo “olho”, através de uma visão periscópica em direção à superfície da água. Esse caráter voyeurístico que a obra introduz, uma vez que o espaço do museu em que se encontra instalada possui um aparato que é regulado pelo regime da visão, apresenta um novo

problema conceitual de caráter artístico-filosófico, já que a experiência do olhar se transforma em uma persistente redefinição de suas premissas. Outro elemento na instalação faz alusão a este aspecto voyeurístico do aparato de vigilância do submarino. Trata-se de uma imagem da água em movimento com um círculo ao centro, adesivada sobre a parede de vidro do fundo do espaço da instalação, que invoca o visor do periscópio [Fig. 4]. O círculo é um rebatimento da pupila do olho e, ao mesmo tempo, um “buraco” que reverbera em muitos dos dispositivos da instalação, incluindo a boca da serpente e a tubulação do próprio periscópio. Localizada ao fundo, esta imagem situa-se em uma lógica de reverso, já que provém de um vídeo que a artista gravou da turbulência da água causada pela turbina de um barco em movimento. Tal imagem “deriva” da obra *“Perturbação”* (2014), um vídeo em loop projetado sobre o piso do espaço da instalação logo na entrada [Fig. 5]. Essa “perturbação” simbólica é, ao mesmo tempo, aquela que incomoda as premissas do cânone, um aspecto que esta obra de Ana NoroGrando enfatiza com considerável afinco.

É através dessa alusão a um submarino e o seu instrumento de vigilância que uma nova topografia da visão “vem à tona” (aquela da sensação de afogamento da “artista esquecida” da submersão à superfície) e o deslocamento pela água. O periscópio encontra ainda equivalência no aparelho digestivo, como uma forma de recorrer ao “canibalismo cultural” (a antropofagia brasileira nos termos do *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, de 1928). Aqui a forma do periscópio foi concebida invocando a imagem de uma serpente, ou um periscópio/serpente, melhor dizendo, cujo padrão da pele de uma cobra Sucuri, habitante da região Amazônica, foi replicado para cobrir a sua superfície. Não é a primeira vez que a artista utiliza serpentes em sua obra. A escultura *Cone com Serpentes* (2016-2017) [Fig. 6] invoca a força propulsora de Medusa, cuja figura mitológica era capaz de transformar indivíduos em pedra pelo cruzamento do olhar. Na obra *Metamorfoses*, de Ovídeo, Medusa foi decapitada por Teseu, que então utiliza sua cabeça como uma arma contra inimigos. A estória mitológica encontra um vasto desenvolvimento iconográfico na história da arte, justamente pelo seu estrito vínculo com o olhar.

Observemos que, em 1941, o então diretor do Museu



Fig. 10

ANA NOROGRANDO

Cubo Negro com Água | Black Cube with Water, 2023.

Placas de ardósia, vidro e água | Slate, glass, and water plates

30 x 30 x 30 cm



Fig. 9

ANA NOROGRANDO

Torre I | Jabuticabeira, 2017

<https://vimeo.com/256170186>

Ferro oxidado, parafusos, porcas e arruelas em aço galvanizado, borracha, esmalte sintético, mão de manequim, tomadas e fios elétricos, tablet e vídeo | Rusty iron, bolts, washers and galvanized steel nuts, rubber, synthetic enamel, mannequin hand, electrical outlets and cables, tablet and video

172 x 27 x 40 cm

Vídeo Jabuticabeira |

Jabuticabeira Video, 2017

Filmagem HDV e cor | HDV footage, color

Duração | Duration 01: 36

Edição | Editing Nando Rossa

Photo: Fernando Zago - Studio Z

de Arte Moderna de Nova Iorque, Alfred H. Barr Jr., concebeu um “torpedo” como diagrama de modelo para o “museu ideal”, em 3 campos de ação (a *Escola de Paris*, o *Resto da Europa*, *Estados Unidos* e o *México*). Tal concepção diagramática seria impulsionada através da obra de cinco artistas (*Gauguin*, *Cézanne*, *Seurat*, *Van Gogh* e *Louiseau*) [Fig. 7]. O mecanismo diagramático de Barr, um subversivo, é emblemático da orientação mobilizadora em direção à frente, de acordo com a vocação das vanguardas, através de um torpedo e sua alusão metafórica, a “guerra” pela hegemonia do cânone e que, ao mesmo tempo, permanece imerso nas profundezas do oceano.

Nesta instalação, a artista cria um vínculo genealógico que existe entre a orelha direita de Van Gogh e a orelha esquerda do orixá Obá, já que ambos protagonistas conduziram a si próprios a uma mutilação. Elas reúnem zonas dicotômicas (Ocidental e não-Ocidental) em um lugar neutro, reconciliando tradições da história em um exercício de empatia e reunificação sincrética.

Nesta instalação, a artista Ana NoroGrando concebeu um submarino “dirigido” por uma figura feminina de uma *flâneuse*, a própria artista, que circula hipoteticamente via águas do Atlântico em direção a Lisboa. O periscópio transforma este espaço do museu no interior do submarino e desloca toda a instalação para o espaço designado do Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa. Este espaço foi concebido como uma plataforma “movida” pela energia da água, metaforicamente falando, onde todos os elementos



Fig. 11
ANA NOROGRANDO
 Cubo Monocromo | Monochrome
 Cube, 2023

Areia, vidro, água, espuma
 expansiva e lã de rocha | Sand,
 glass, water, expanding foam and
 rock wool

30 x 30 x 30 cm

Fig. 12
ANA NOROGRANDO
 Cubo Partido e Água | Broken Cube
 With Water, 2021-2022

Adobe, cimento branco, conchas,
 peixe, espinhas e cabeça de peixe,
 vidro e água | Adobe, white cement,
 shells, fishes, shellfish and fish
 heads, glass and water

30 x 50 x 35 cm



Fig. 13 e | and Fig. 14
ANA NOROGRANDO
 Cubo com Fenda e Mão | Cube with
 Slot and Hand, 2021

Adobe, cimento branco, mão de
 manequim, chapas de alumínio,
 espelhos, conchas, fragmentos
 de objetos (azulejos, cerâmica,
 vidro etc.), espinha de peixe,
 carcaças de caranguejos e seixos |
 Adobe, white cement, mannequin
 hands, aluminum plates, mirrors,
 shells, fragment of objects (tiles,
 ceramics, glass, etc.), fishbones, crab
 carcasses, and pebbles

40 x 30 x 30 cm



possuem um vínculo com a natureza aquática do planeta.

O Submarino Feminista Aquafluxo busca intervir na estrutura da forma e sua inscrição no mundo da cultura através de conjuntos de dispositivos conceituais que funcionam como “instrumentos” metafóricos ligados à vida aquática conforme segue:

Esculturas de Ondas: (Esculturas que “imitam” ondas do mar-plano e imagem). A “imitação” (mímica) aqui tem dois objetivos: investigar o conceito de semelhança do antropomorfismo e extrair da sensação de uma substância amorfa como a água um procedimento de formalização. Inclui ainda esculturas que empregam água e sal (gosto), como a escultura *Cubos, Sal, Enguias e Cabeça* (2021).

Esculturas de Galhos: (elementos que desconstroem a linearidade regular do traço no design). Estes objetos, que a artista inclui na instalação, buscam introduzir uma contribuição no campo conceitual do design experimental/especulativo, sugerindo que uma estrutura de galhos possa propor alternativas reflexivas sobre a composição



Fig. 15

ANA NOROGRANDO

Protótipo do barco utilizado pela artista para transporte de suas obras para a 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América durante uma enchente em outubro de 2015 a ser reconstruído para a instalação | Prototype of the boat used by the artist to transport her works to the 10th Mercosul Biennial – Messages from a New America in October, 2015, to be built for the installation

linear do mundo dos objetos em conexão com a ecologia e a história da escultura através de obras “antinormativas”.

Elementos Cinemáticos (vídeos e vídeo-projeções): a instalação inclui diversas superfícies/áreas com projeções de vídeos e monitores com vídeo que a artista realizou sobre água, gravados e produzidos em Porto Alegre e em Portugal. O periscópio na forma de serpente inclui um endoscópio que transmite imagens da parte superior do espaço para o visitante. Não é a primeira vez que Ana Noro-grando trabalha com um mecanismo de operacionalização do olhar através dessa tipologia vertical de uma máquina. Uma série de quatro esculturas que a artista realizou em 2017, *Torre I/Jabuticabeira* [Fig. 9], *Torre II/Grama*, *Torre III/Água* e *Torre IV/Dracena*, utilizavam-se de uma configuração formal e material relacionada a diversos elementos que aparecem aqui neste periscópio, incluindo um dispositivo de vídeo no topo destas esculturas verticais (ereta), e uma construção tubular.⁶ Naquela obra a artista recorreu ao antropomorfismo, mais uma vez, para assinalar a irre-dutibilidade da máquina à “noção de semelhança”. A instalação inclui também um vídeo da artista intitulado *Rotação e Circularidade* (2014) em que vemos mãos lavando roupas manualmente em justaposição com a imagem frontal de uma máquina de lavar que faz alusão novamente ao olho e por consequência ao visor do periscópio [Fig. 8]. Mas uma

6. Sobre estas obras ver meu texto “A Imagem em Movimento nas Correlações Entre o Olho da Câmera e o Corpo do Robô: Obras em Vídeo de Ana Noro-grando e o Modus Operandi de produção de Corpos de Fábrica”, em Gaudêncio Fidelis, *Corpos de Fábrica: Ana Noro-grando, Obras 2016*, editora Marcavizual e Museu Oscar Niemeyer, 2017, 130-142.

vez esta instalação enfatiza os vários “buracos”, orgânicos, tecnológicos e ilusórios da representação.

Imagens de Pintura de Água: (conexão entre a pintura ocidental [Martin Johnson Heade – US, 1819-1904], *Gremlin in the Studio I* [c. 1871–75] e o Oriente asiático e a África Ocidental com a inclusão de uma estátua do Buda e outra de Iemanjá, cuja imagem sincrética provém da cultura Yorubá, da Nigéria e outras partes da África Ocidental). A introdução da reprodução de uma pintura cuja convenção estabelece os mecanismos da representação é rompida, sendo que esta utiliza o artifício de uma “pequena cachoeira” transformada aqui em uma alusão à sublimação urinária masculina (patriarcal). Logo abaixo desta plataforma, foi incluída uma estátua



Fig. 16

ANA NOROGRANDO

Objeto de Transporte | Object of Transportation, 2022

Mala de mão, tinta acrílica fosforescente, escultura em resina do rosto da artista, rolos de diferentes papéis e materiais, tubo de PVC, parafuso metálico em metro e cordão de acrílico e outros materiais | Carry-on suitcase, phosphorescent acrylic paint, resin sculpture of the artist's face, rolls of various materials and paper, metal and plastics, PVC tube, meter screw and acrylic cord and other materials

140 x 50 x 35cm

do Buda como uma “forma” (o Buda como forma), um protótipo que alude a um estado de meditação assentada sobre uma flor aquática-lótus e das águas do mar, respectivamente, substituindo (tomando o lugar da) representação de uma “figura” (o *gremlin*) que aparece na parte inferior/central da pintura original de Heade.

Objetos Cúbicos: (abstrações da lousa (Portugal)/quadro negro (Brasil), que se vinculam conceitualmente a uma psicologia do aprendizado através da introdução da água como veículo): estes objetos realizados com ardósia originária da freguesia de Valongo do distrito do Porto, em Portugal, que invocam a forma prototípica do “cubo-branco” (um cubo negro, agora), com textos relacionados à água, aludem à um espaço institucional de aprendizado. Esse conjunto contém um cubo com uma garrafa transparente com água, que invoca a “alegoria da caverna” de Platão, intitulado *Cubo Negro com Água* (2023) [Fig. 10], e um segundo que se vincula à tradição artística do monocromo *Cubo Monocromo* (2023) [Fig. 11], dividido em duas partes e que alude à forma de um aquário, e um terceiro cubo que infere uma forma de aprisionamento, aludindo igualmente à alegoria da caverna, exceto que o vínculo aqui se realiza pelo confinamento deste galho de árvores em um espaço contido, galhos estes de natureza similar àquele que se encontra suspenso na instalação [Fig. 11, pag. 9c]. Há ainda na instalação dois objetos cúbicos adicionais, *Cubo Partido e Água* (2021-2022) [Fig. 12] e *Cubo com Fenda e Mão* (2021) [Fig. 13 e 14], duas obras feitas com adobe, espinhas de peixe e carcaças de crustáceos marinhos das águas de Portugal. A primeira contém um recipiente com água azul, uma alusão aos diversos aspectos relacionados à água do oceano e sua furtiva e ilusória cor e à orixá Iemanjá, cuja figura mitológica colabora para estabelecer um vínculo com a realidade material da cor e da transversalidade cultural do sincretismo.

Escultura de Barco: a instalação possui uma construção de um barco que invoca a escala e volume daquele que a artista utilizou para transportar suas obras pelas águas do Rio Guaíba para a exposição anteriormente referida [Fig. 15]. O barco remonta à natureza precursora (a história pregressa emergente) em oposição ao submarino (imersivo e futuro) dentro da trajetória migratória e transnacional da instalação.

Esculturas de Órgãos: A instalação inclui diversos objetos e esculturas que aludem diretamente a partes do corpo. Estes incluem uma escultura de uma orelha intitulada

justamente “*Orelha*” (entre aspas) e outros objetos que são feitos com partes de mãos de manequins e referências a outras partes do corpo, tais como veias e intestinos.

Periscópio: a instalação inclui uma construção prototípica de um periscópio, realizada na forma de uma “serpente”, inspirada em uma sucuri, que se desdobra no espaço, fazendo alusão direta ao aparelho digestivo e conectando-se ao interior do submarino, transformando-se no interior do corpo, ele também um corpo na horizontal, em um retorno ao período anterior da postura ereta do *Homo Sapiens*. Trata-se de um dispositivo de visualização que faz uso de um endoscópio eletrônico para transmissão de imagem, instalado em uma altura superior da sala para uma tela ao alcance do visitante. O *periscópio* transforma o espaço da instalação como um todo em um submarino de natureza metafórica.

Zonas Antropo/Zoomórficas da Vida Aquática: objetos construídos com partes de manequins e partes mecânicas/objetos colocados sob essa que podemos chamar de “mesa da desordem”, uma plataforma onde a hibridez e o sincretismo das formas se encontram. Esta estrutura é remanescente dos mecanismos de *display* como cubos, plataformas, etc., e cuja construção alude à canônica e emblemática pintura da *Santa Ceia*. Este conjunto de objetos sobre uma mesa tematiza transformações alquímicas através da água e formas do corpo.

Encostada em um ponto da instalação, a artista Ana Norogrande colocou um objeto intitulado *Objeto de Transporte* (2022) [Fig. 16], uma mala de viagem de mão em que um número considerável de materiais se acumula em seu interior sem que consigam se ajustar ao seu espaço interno. Pelo lado de fora, precariamente atada a estes materiais, pode-se ver uma forma de “máscara” feita a partir da moldagem do rosto da artista. A obra é uma alusão ao constante trânsito transnacional que a artista vem fazendo, especialmente entre o Brasil e Portugal, e a progressiva transmutação da identidade pelo constante impacto de processo de “transculturização”, para referir ao conceito cunhado em 1940 pelo antropólogo e ensaísta Fernando Ortiz (Cuba, 1981-1969). Assim como o conceito de Ortiz implica em uma perda, quando da transmutação de uma cultura em outra pela “mistura” de repertórios e tradições, a circumambulação de Ana Norogrande envolve um deslocamento progressivo de certas características identitárias.

THE DRIVING FORCE OF THE MACHINE “AQUAFLUX FEMINIST SUBMARINE”

The work *The Aquaflux Feminist Submarine* is a multimodality installation by artist Ana Norogrande composed of sculptures, objects, paintings, photographs, printed archival documentation, music composed by a composer and sound designer, video projections and other elements. The work was conceived as a metaphorical construction that invokes the interior of a submarine called *aquaflux*. This interiority is subsequently transformed into an exteriority by parallelism with the space of the museum where it was installed, not only through this metaphorical construction, but as a link with the reality of the so-called “art system”, represented here by the specific longitudinal space of a room of [PeP] gallery at the National museum of Contemporary Art of Portugal (MNAC). The work was conceived as a repository of ideas and concepts, as opposed to a structure that is mostly self- enclosed in on itself compositionally, when all its parts converge into a coherent whole.

The installation was conceived as a platform for sensory experimentation, with a view to collaborating in the construction of a “historiography of the senses”,¹ but in a more sophisticated and non-illustrative way, using conceptual devices related to the senses. In this work by the artist, the artistic form and the invention of design are expressed through the *making* (faktura-φактура) of these objects, and mediated through the recurring artistic modalities (sculpture, sculpture, sculpture, etc.) and, finally, activated by the operational introduction of the five senses (sight, smell, touch, hearing and taste), in the construction of form and its existence in space, in a space-time/aquatic relationship.

Aspects such as the material reality of the objects, the semantic structure of the form, the specificity of craftsmanship, the design of the form, the modes of *display* and the conceptual and metaphorical operability of the senses (considering their historical determination) and their perception, are some of the determinants of this artistic project.

It is well known that the history of Western art is founded on the sense of sight, and the other senses have historically been relegated to a lower position in the hierarchy, with occasional shifts in this structure over time. As a result, the canon of art history is solidly fixed on the premise of vision (the gaze) as the predominant sense. As a result,

1. There is still no reference to a “historiography of the senses” in the historiography of Brazilian art, much less an attempt to construct it, which signals an inability of the discipline to address strategies that are not institutionalized (canonical) in the production of knowledge.

the great narratives, and even those seen as marginal narratives, have considerable “blind spots”, produced by the absence of works of aesthetic inclinations that consider other senses in the artistic tradition. A very small part of contemporary production has been challenging these principles and this work by Ana NoroGrando aims to make a relevant contribution in this regard.

In order to transcend barriers of time and space, the installation has several nodal points designed as a *misse in abyme*, to establish a simultaneous temporal and spatial dimensioning. Thus, the artist changes the elements of the image operation, often in the reverse direction of the process: a table of trestles, in front of which one sees a painting, whose image of a swamp that is painted on a platform of log trestles, a table built in the form of a “workstation” of the domestic environment as that of a kitchen referenced on a “table”; a projection of a video image on a video image (of a boat on a boat); sculptures made of synthetic cotton in the form of sea waves, presented in the form of sculptures and photographed and shown in the form of images (photographs) from wave images are some of the examples of the procedures that the artist adopted for this installation.

The work includes what can be classified as a “soundtrack” entitled *SoundMorfose_24*, created by Alfonso Benetti, which is inspired by the myth of Homer’s mermaids, aquatic creatures that inhabited a remote island in the Tyrrhenian Sea, an obligatory passage on Ulysses’ (Odysseus) journey through the Mediterranean Sea on his way back from the Trojan War. According to the story, Ulysses ordered the ship’s crew to tie him to the mast and cover his own ears with wax (hearing obstruction) in order to escape the deadly power of the mermaids’ song. It was conceived through the exploration of sound resources coming from the piano in terms of its usual execution in intersection with other approaches: the use of extended techniques (such as the use of glass pieces on the strings, in order to allude to the singing of the mermaids, manipulation of the top and harmonic box to create conflicting sound environments), electronic manipulation over the human voice, interaction with electronic and technological resources, and musical collage, which the composer called “adaptive procedural methods” among others. The result of the sound work originated from processes of experimentation that were mixed through audio programming. In the work, there is an equivalence of a “dive” into the interiority of the “being” as a *site* of the human condition, with a view to emphasizing its temporal dimension, which is in a state of submergence of its potential energy, thus translating into an attunement with the installation and its conception through the metaphorical construction of a submarine.

In 2015, the artist, who maintains a residence on the banks of the

Guaíba River (hydrographically, the Guaíba is categorized as a lake), in the city of Porto Alegre, in southern Brazil, was forced to transport her works to the 10th *Mercosur Biennial* on a local transport boat, after torrential rain that poured over several days caused the river to overflow and left her studio isolated and without access to the Biennial’s official exhibition transport that could approach the local [Fig. 1]. This emblematic incident is now included as a metaphorical device in this project, with the introduction of other related elements (a boat, with the volumetric simulation of the artist’s artworks and photographs of the occasion, previously reproduced in the artist’s book *Geometrias Canibais* (Cannibal Geometries) (2019)).²

In this installation, the artist links this “journey” through the waters of the Guaíba River in 2015 to the mythological model of the migration route, here reenacted by the pathway Porto Alegre, Brazil-Lisbon, Portugal, to others inscribed in the history of humanity, such as that of the Mexica people from their origins in the mythical place Aztlán³ to the founding city of Mexico, at the time Tenochtitlan, documented in the well-known “Pilgrimage Strip” of the *Codex Boturini* [Fig. 2]. But other types of transatlantic journeys also influence NoroGrando’s work.

The artist introduces, in this installation, another figure that has undergone a process of syncretism in Brazil and the Caribbean, especially in Cuba, that of the image of Yemonja with the Virgin of Regla in Cuba, whose figure is black, and with Nossa Senhora dos Navegantes (Our Lady of the Navigators) in the south of Brazil, specifically in Porto Alegre, where the artist lives. Every year, February 2nd is a local holiday in the state of Rio Grande do Sul, where the artist lives in Brazil, the statue/image of Nossa Senhora dos Navegantes (Our Lady of the Navigators) is carried in a popular procession on a land route, followed by another by boats on the water of the Guaíba River. The two entities (the virgin and the orisha) are celebrated simultaneously in various regions of the country⁴. Several of the objects found in this installation (on the platform) refer allusively to Yemonja, with the introduction of the color blue, but the statue of the orisha, that the artist included with another of Buddha, is the clearest of these allusions.

Yemonja, in popular culture “the queen of the sea”, is an orisha from the Yoruba culture of West Africa, more specifically that of the inhabitants of parts of Nigeria, Benin and Togo, and represents one of the entities that, when migrating to the “New World” through the transatlantic slave trade, underwent various syncretic adjustments that change

2. Gaudêncio Fidelis, *Ana NoroGrando – Geometrias Canibais*, editora Marcavizual, Porto Alegre, RS, 2019.

3. For details of this trajectory, see, for example, Ma. Teresa Gutiérrez de MacGregor e Joge González Sánchez, “De Aztlán a Tenochtitlán: cartografía actual de los lugares señalados en la Tira de la Peregrinación”, *Journal of Latin American Geography*, V. 10, N. 1 (2011), 35-51.

4. In other states of the country, Yemonja is also celebrated on the same day.

from place to place (Cuba, Brazil and other Caribbean territories).

This history of migration of a civilization that is linked to the existence of water, such as that of the Mexica people, offered a *template* for the conception of works for this installation, for the artist's trajectory as a *flâneuse* (Ana *flâneuse* by waterways), which is now the subject of another exhibition by the artist at the Ermesinde Cultural Forum, in the parish of Valongo, Portugal,⁵ for that of a *psychocartography* of the artistic trajectory by water (a cartography of waterways, therefore). In this artistic project, the artist examines through these elements, sometimes the molecular structure of water, the geology of the terrain (Porto Alegre-Brazil and Lisbon-Portugal), the metaphorical relevance of water as feminist energy, with the aim of building an aquatic economy of the artistic form through these "transaquatic" connections.

Since the artist has always lived on the margins of the great centers of international contemporary art, this project takes the border areas (between artistic means, inclusive), as a strategy of extrapolation of boundaries through water, its maritime and transcontinental zones, its lakes and swamps exploring a feminist intervention of the conflict zones between the domestic space and that of the public sphere of the professionalization of women artists. The work seeks to reverse the maritime flow within geopolitics of hydraulic energy: from the Euro-America direction to the periphery, reverting to the periphery-center (Porto Alegre-Lisbon) and margin/below (Porto Alegre-Brazil) and center/above (Lisbon-Portugal).

The feminist character of this work finds in an emblematic artifact of the Greco-Minoan civilization produced during the Bronze Age, whose iconography is relevant to the installation's approach. Represented by a goddess holding snakes in her raised hands in the form of a celebratory utterance, [Fig. 3] this prototypical figure acts as an emblem of an iconographic nature for this installation, synthesizing the feminist equation of the submarine and "announcing" the serpent as a demonstrative mechanism of feminine energy set in motion. These figures are associated with the religious and political power of women, and snakes are a frequent motif in Minoan art, which is also extraordinary for its ceramics with such motifs. The figure of the artist thus undergoes a reincarnation through these archetypes, thus boosting the generational creativity fed by these typologies and setting a repository in motion

5. The exhibition takes place from June 7 to September 30, 2024, curated by the author, and is entitled "The Rawness of the Form of Ana Flâneuse". An excellent book that addresses the historical invisibility of the flâneuse, published already in 2006, is the anthology *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, by Aruna D'Souza and Tom McDonough (eds.) (Manchester and New York: Manchester University Press, 2006). This publication re-examines the belief that life in Paris was divided according to strict gender norms, with men free to circulate in public space, while women were restricted to the privacy of the private sphere of home. In recent years urban studies linked to the history of art and related disciplines, has been building a topography of gender in modernity, and in this case especially Paris, the stronghold of the flâneur, the prototypical figure par excellence, whose absence of its female equivalent marks its predominance in public life.

through this "feminist submarine". It is a repository of non-patriarchal stories and histories. This aquatic *psycho-geography* (by sea water) provides this contrast with another land-based trajectory of the flâneuse in the artist's exhibition "The Rawness of Ana Flâneuse's Form", which is mobilized by the political will to construct interventionist forms (using the tropes of war in the best tradition of the historical avant-gardes), as a means of transforming the artistic world, even if sometimes in a modest contribution.

This work explores the modality of installation as a domestic frontier of feminism within a historical tradition of a phenomenology of feminism. Water, this amorphous substance that finds a resonance in the amniotic fluid necessary for the gestation of life, and which in turn collides with a resonance in the internal space of the submarine (a machine of an immersive nature), which the artist now hypothetically drives (directs) and which simultaneously establishes a confluence with a second stage of resonance in this longitudinal space of the museum where the work is mounted, suggesting an aqueous identity for this installation by the artist.

In these relations of geographical and symbolic distance, the project is located between the domestic space and the transnational space of professional artistic work, that of the world of exhibitions. This work is located in a hybrid place, a "kitchen", now transformed into a submarine, immersed in water (see periscope) conceptually located within the aquatic imagination of space, emphasized through blue light, a direct reference to the figure of Yemonja and to the aqueous context of the installation.

This submersible technology transforms a considerably masculine environment, instituted by the vast history of design of submarine systems, into an environment supervised by the "eye", through a periscopic view towards the surface of the water. This voyeuristic character that the work introduces, since the space of the museum in which it is installed has an apparatus that is regulated by the regime of vision, presents a new conceptual problem of an artistic-philosophical nature, since the experience of the gaze propels a persistent redefinition of its premises. Another element in the installation alludes to this voyeuristic aspect of the submarine's surveillance apparatus. This is an image of moving water with a circle in the center, adhesive on the glass wall with a circle in the center, adhered to the glass wall at the back of the installation space, which invokes the periscope display [Fig. 4]. The circle is a rebound of the pupil of the eye and at the same time a "hole" that reverberates in many of the facility's devices, including the snake's mouth and the periscope's own tube. Located in the background, this image is located in a reverse logic, as it comes from a video that the artist recorded of the turbulence of the water caused by the turbine of a moving

boat. Such an image “derives” from the work “*Perturbação*” (Disturbance, 2014), a loop video projected on the floor of the installation space right at the entrance [Fig. 5]. This symbolic “disturbance” is, at the same time, the one that disturbs the premises of the canon, an aspect that Ana Norogrande’s work emphasizes with considerable effort.

It is through this allusion to a submarine and its surveillance instrument that a new topography of vision “comes to light” (that of the sensation of drowning of the “forgotten artist” of submersion to the surface) and the displacement by water. The periscope also finds an equivalent in the digestive system, as a way of resorting to “cultural cannibalism” (Brazilian anthropophagy in the terms of Oswald de Andrade’s *Anthropophagic Manifesto* of 1928). Here the shape of the periscope was conceived by invoking the image of a snake, or rather a periscope/serpent, whose skin pattern of an anaconda snake, an inhabitant of the Amazon region, was replicated to cover its surface. This is not the first time the artist has used snakes in her work. The sculpture *Cone with Snakes* (2016-2017) [Fig. 6] invokes the propulsive force of Medusa, whose mythological figure was able to turn individuals into stone by the power of her gaze. In Ovid’s *Metamorphoses*, Medusa was beheaded by Theseus, who then used her head as a weapon against his enemies. The mythological story finds a vast iconographic development in the history of art, precisely because of its strict link with the sight and the gaze.

Note that in 1941, the then director of the Museum of Modern Art of New York, Alfred H. Barr Jr., conceived a “torpedo” as a model diagram for the “ideal museum” in 3 fields of action (*the Paris School, the Rest of Europe, the United States and Mexico*). This diagrammatic conception would be driven by the work of five artists (*Gauguin, Cézanne, Seurat, Van Gogh and Lousseau*) [Fig. 7]. Barr’s diagrammatic mechanism, a subversive, is emblematic of the mobilizing orientation towards the front, according to the vocation of the vanguards, through a torpedo and its metaphorical allusion, the “war” for the hegemony of the canon and that, at the same time, remains immersed in the depths of the ocean.

In this installation, the artist creates a genealogical link that exists between Van Gogh’s right ear and the orisha Ọ̀bà’s left ear, since both protagonists led themselves to a mutilation. They bring together dichotomous zones (Western and non-Western) in a neutral place, reconciling traditions of history in an exercise of empathy and syncretic reunification.

In this installation, the artist Ana Norogrande conceived a submarine “directed” by a female figure of a *flâneuse*, the artist herself, who circulates hypothetically (and metaphorically) via Atlantic waters towards Lisbon. The periscope transforms this museum space inside the submarine and moves the entire installation to the designated space of the National Museum of Contemporary Art in Lisbon. This space was

conceived as a platform “moved” by the energy of water, also metaphorically speaking, where all elements have a link with the aquatic nature of the planet.

The Aquaflux Feminist Submarine seeks to intervene in the structure of form and its inscription in the world of culture through sets of conceptual devices that function as metaphorical “instruments” linked to aquatic life, as follows:

Wave Sculptures: (Sculptures that “imitate” waves of the sea-plane and image). The “imitation” (mime) here has two objectives: to investigate the concept of similarity in anthropomorphism and to extract a formalization procedure from the sensation of an amorphous substance like water. It also includes sculptures that use water and salt (taste), such as the sculpture *Cubes, Salt, Eels and Head* (2021).

Branches Sculptures: (elements that deconstruct the regular linearity of the line in design). These objects, which the artist includes in the installation, seek to introduce a contribution to the conceptual field of experimental/speculative design, suggesting that a structure of branches can propose reflexive alternatives to the linear organization of the world of objects in connection with ecology and the history of sculpture through “anti-normative” works.

Cinematic Elements (video projections): the installation includes various surfaces/areas with video projections and monitors with videos that the artist made on water, recorded and produced in Porto Alegre and Portugal. The snake-shaped periscope includes an endoscope that transmits images from the top of the space to the visitor. It’s not the first time that Ana Norogrande works with a mechanism for operationalizing the gaze through this vertical typology of a machine. A series of four sculptures that the artist made in 2017, *Tower I/Jaboticabeira* [Fig. 9], *Tower II/Grass*, *Tower III/Water* and *Tower IV/Dracaena*, used a formal and material configuration related to various elements that appear here in this periscope, including a video device at the top of these vertical (upright) sculptures, and a tubular⁶ construction. In that work, the artist resorted to anthropomorphism, once again, to signal the irreducibility of the machine to the “notion of resemblance”. The installation also includes a video by the artist entitled *Rotation and Circularity* (2014) in which we recorded hands washing clothes manually in juxtaposition with the frontal image of a washing machine that alludes again to the shape of the eye and consequently to the periscope [Fig. 8]. Once again this installation emphasizes the various holes,” organic, technological and metaphorical in representation.

6. On these works, see my essay “A Imagem em Movimento nas Correlações Entre o Olho da Câmera e o Corpo do Robô: Obras em Vídeo de Ana Norogrande e o Modus Operandi de produção de Corpos de Fábrica”, in Gaudêncio Fidelis, *Corpos de Fábrica: Ana Norogrande, Obras 2016*, editora Marcavizual e Museu Oscar Niemeyer, 2017, 130-142.

Images of Water Painting: (connection between Western painting [Martin Johnson Heade - US, 1819-1904], *Gremlin in the Studio I* [c. 1871-75] and East Asia and West Africa with the inclusion of a statue of the Buddha and another of Yemonja, the Yoruba orisha, whose syncretic image comes from Yoruba culture, Nigeria, and other parts of West Africa). The introduction of a reproduction of a painting whose convention establishes the mechanisms of representation is broken, as it uses the artifice of a “small waterfall” transformed here into an allusion to male (patriarchal) urinary sublimation. Just below this platform, a statue of the Buddha as a “form” (the Buddha as form) has been included, a prototype that alludes to a state of meditation sitting on an aquatic lotus flower and the sea waters respectively, replacing (taking the place of) a representation of a “figure” (the Gremlin) that appears at the bottom/center of Heade’s original painting.

Cubic Objects: (lousa abstractions (Portugal)/blackboard (Brazil), which are linked conceptually to a psychology of learning through the introduction of water as a vehicle): these objects made with slate originating in the parish of Valongo in the district of Porto, in Portugal, which invokes the prototypical form of the “white cube” (a black cube, in this case), with texts related to water, allude to an institutional space for learning. This set contains a cube with a transparent bottle with water, which invokes the “allegory of the cave” of Plato, entitled *Black Cube with Water* (2023) [Fig. 10], and a second that is linked to the artistic tradition of the monochrome *Monochrome Cube* (2023) [Fig. 11] divided into two parts and alluding to the shape of an aquarium, and a third cube that infers a form of imprisonment, also alluding to the allegory of the cave, except that the link here is realized by the confinement of this branch of trees in a contained space, branches of a nature similar to that suspended in the installation [Fig. 11 page 9c]. There are also in the installation two additional cubic objects *Broken Cube with Water* (2021-2022) [Fig. 12] and *Cube with Slot and Hand* (2021) [Figs. 13 and 14], two works made with adobe, fish bones and the carcasses of marine crustaceans from Portuguese waters. The first contains a container of blue water, an allusion to the various aspects related to ocean water and its furtive, illusory color, and to the orisha Yemonja, whose mythological figure helps to establish a link with the material reality of color and the cross-cultural nature of syncretism.

Boat sculpture: the installation has a construction of a boat that invokes the scale and volume of the one that the artist used to transport her works through the waters of the Guaíba River for the aforementioned exhibition [Fig. 15]. The boat dates back to the precursor nature (the emergent past history) in opposition to the submarine (immersive and future) within the migratory and transnational trajectory of the installation.

Organ Sculptures: The installation also includes several objects

and sculptures that allude directly to body parts. These include a sculpture of an *ear* entitled exactly “Ear” (between quotation marks) and other objects that are made with parts of mannequin hands and includes references to other parts of the body, such as veins and intestines.

Periscope: the installation includes a prototypical construction of a periscope, carried out in the form of a “snake”, inspired by a Sucuri snake from the Amazonian region, which unfolds in space, making direct allusion to the digestive tract and connecting to the interior of the submarine, transforming itself into the interior of the body, also a horizontal body, in a return to the previous period of the upright posture of *Homo Sapiens*. It is a surveillance device that makes use of an electronic endoscope for image transmission, installed at a higher height of the room to a screen within reach of the viewer. The periscope transforms the space of the installation as a whole into a submarine of a metaphorical nature.

Anthropomorphic/Zoomorphic Zones of Aquatic Life: objects built with parts of mannequins and mechanical parts/objects placed under a table call the “table of disorder”, a platform where hybridity and syncretism of forms meet. This structure is reminiscent of display mechanisms such as cubes, platforms, etc., and whose construction alludes to the canonical and emblematic painting of *Last Supper*. This group of objects on a table thematizes alchemical transformations through water and body forms.

Leaning against the wall at some place in the installation, the artist Ana Norogrande placed an object entitled *Object of Transport* (2022) [Fig. 16], a handbag in which a considerable number of materials are accumulated inside without being able to adjust to its internal space. From the outside, precariously tied to these materials, one can see a form of a “mask” made from the molding of the artist’s face. The work is an allusion to the constant transnational transit that the artist has been doing, especially between Brazil and Portugal, and the progressive transmutation of identity by the constant impact of the process of “transculturation” to refer to the concept coined in 1940 by anthropologist and essayist Fernando Ortiz (Cuba, 1981-1969). Just as the concept of Ortiz implies a loss, when the transmutation of one culture into another by the “mixture” of repertoires and traditions, the circumambulation of Ana Norogrande involves a progressive displacement of certain characteristics of identity.

O CORPO HORIZONTAL DO SUBMARINO E SEU SISTEMA DIGESTIVO

Na transição para a postura ereta, o olhar se transformou em contemplação.¹ Ao moverem-se para distante do solo, nosso ancestrais empreenderam um movimento contra a própria natureza. Os animais (o cachorro, o cavalo, o boi e outros ainda) se movem em direção ao comprimento de seu corpo em relação ao seu “trato gastrointestinal”² “orientado pela boca”.³ Um submarino, pela sua característica zoomórfica, razão pela qual possui a mesma lógica dinâmica, foi concebido com esta mesma estrutura gastrointestinal. A grande maioria das máquinas e objetos que criamos obedece a alguma forma de manifestação zoomórfica ou antropomórfica, não só porque tendemos a replicar em formas e objetos nossas próprias características e aquelas de outros seres, mas também porque elas respondem a uma eficiência orgânica e mecânica que é necessária para que as máquinas funcionem.

O corpo humano atua na posição horizontal quando está dormindo (em repouso) ou nadando (em movimento horizontal). O corpo do mergulhador, não por coincidência, é um mecanismo submersivo autossuficiente. Ele tem a habilidade de se ajustar às pressões da água e, ainda que possua limitadas reservas de ar, possui a capacidade de locomover-se, acuidade visual circunstancial dependendo da limpeza e profundidade da água, e considerável fonte de reserva de energia. No passado, os órgãos do corpo cujas membranas seriam suscetíveis à pressão da água, como os ouvidos, os olhos e o nariz produziram preocupações de ordem de gênero, como a noção estabelecida pelo viajante e geógrafo grego Pausanias (c.110-c.180), de que jovens mulheres poderiam nadar ou mergulhar sem preocupações de perder a virgindade pela pressão da água.⁴

Fig. 1

Cobra arbórea verde (Chondropython viridis), enrolada em um galho de árvore | Green tree snake (Chondropython viridis), coiled around a tree branch

15.7 x 10.1 cm

Photoprint

Photo: c. 1900/1920

Coleção Wellcome | Wellcome collection, London



1. Essa tese foi desenvolvida inicialmente na área de “antropologia filosófica” por Erwin E. Straus em seu primeiro ensaio sobre o assunto, publicado em 1948, intitulado “The Upright Posture”.

2. E. W. Straus, “Born to See, Bound to Behold: Reflections on the Function of Upright Posture in the Esthetic Attitude”, *Tijdschrift voor Filosofie*, n. 4 (December 1965), 666.

3. Idem. E. W. Straus, 666.

4. Citado em James B. Sweeney, *A Pictorial History of Oceanographic Submersibles*

Os subversivos criados pela tecnologia imitam a natureza do corpo, replicando-a na forma de uma máquina, como fazemos, aliás, com as inúmeras antropomorfizações ou zoomorfizações das formas artísticas. Ao contrário de outros organismos capazes de flutuar sobre a superfície da água, o homem não possui naturalmente tal capacidade, justamente por sua natureza subversiva propiciada pela estrutura de seus órgãos. Algumas criaturas, como certas cobras e aranhas, têm esta capacidade de locomover-se mergulhadas na água.



Fig. 2
ALEXANDER É BAIXADO AO MAR, Fólio de um Khamsa (Quinteto) de Amir Khusrau Dihlavi. Alexandre, o Grande, em uma redoma imerso na água, miniatura de Aina-e-Sikandari (Espelho de Alexandre) | ALEXANDER IS LOWERED INTO THE SEA, Folio from a Khamsa (Quintet) of Amir Khusrau Dihlavi. Alexander the Great in a bell jar immersed in water, miniature from Aina-e-Sikandari (Mirror of Alexander)

Amir Khusrau Dihlavi (Indian, Patiyali, 1253–1325 Delhi)
Tinta, aquarela e ouro sobre papel | Ink, watercolor, gold on paper
New York, The Metropolitan Museum of Art
Domínio público | Public domain

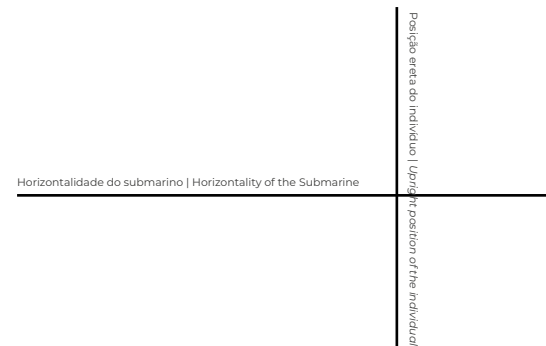
Cobras verdes, por exemplo, podem locomover-se com desenvoltura, assim como através de galhos de árvores [Fig. 1]. Tal necessidade de domínio entre a submersão e a superfície colocou a humanidade em uma busca pela

(New York: Crown Publishers, Inc., 1970, pp. 15.

tecnologia que possibilitasse tal empreendimento de locomover-se submersa nas profundezas do oceano.

Um dos primeiros relatos da existência de um imersivo reconta a estória de que Alexandre, o Grande teria mergulhado no oceano dentro de um contêiner de vidro, sendo retratado em diversas imagens provenientes de fontes antigas [Fig. 2]. Elas atestam um interesse de longa data em máquinas de submersão, embora tenham se mostrado implausíveis na época. Leonardo da Vinci (Itália, 1452-1519) trabalhou exaustivamente em projetos para equipamentos de mergulho e, embora sua contribuição tenha sido significativa, da Vinci não chegou a um modelo que funcionasse em termos práticos. Poucas máquinas tecnológicas como os imersivos, especialmente submarinos, desafiaram tanto a imaginação quanto o enorme desejo da humanidade de se locomover sob a água. Durante séculos as tentativas persistiram, em grande parte, porque o mistério do oceano e seus extraordinários desafios físicos impuseram um conjunto de demandas e necessidades que se mostraram, sobre inúmeros aspectos, difíceis de ser superadas. Além do mais, o submarino teria que ser concebido na horizontal, para conformar-se à dinâmica da circulação pela água, enquanto o ser humano já havia se posicionado na posição contrária, aquela da postura ereta. Interessante observar que a grande maioria das tentativas de fabricar um submersivo levou em conta justamente a postura ereta do indivíduo, já que concebiam o piloto de pé, e foi justamente quando esta con-

Fig. 3
Esquema das relações entre horizontalidade e verticalidade vinculadas à postura ereta em relação à estrutura de um submarino | Diagram of the relationships between horizontality and verticality linked to the erect posture in relation to the structure of a submarine.
Desenho do autor | Drawing by the author, 2024.



cepção foi substituída que estes se tornaram factíveis. Anos depois do salto evolutivo adquirido pela postura ereta, que alavancou inúmeros avanços cognitivos, distanciando o *Homo Sapiens* dos outros seres do reino animal, a cultura Ocidental consolidou no inconsciente

Fig. 4

Fotografia periscópica no Pacífico | Periscope photograph in the Pacific

Fotografia periscópica - Segunda Guerra Mundial - Fotografias de combate | Periscope Photograph - World War II - Combat Photographs
Coleção | Collection United States Naval Academy

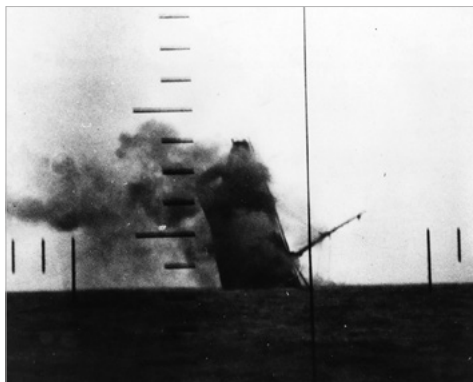


Fig. 5

"Flor da Morte" | "Bloom of Death"
Fotografias de combate | World War II - Combat Photographs

Dois cargas de profundidade explodem simultaneamente enquanto um pequeno e rápido U.S. barco PC da Marinha lança seu ataque contra um submarino do Eixo. No horizonte, na extrema esquerda, pode-se ver um navio mercante afastando-se do local. Os géisers revelam o impacto das cargas de profundidade | Two depth charges explode simultaneously as a U.S. navy PC boat launches its attack against an Axis submarine. On the horizon at the extreme left may be seen a merchant vessel steaming away from the scene. The geysers show the power of depth charges.

Coleção | Collection United States Naval Academy

coletivo que a postura vertical é aquela do progresso, da evolução e da manifestação da vida, enquanto a horizontal, aquela da doença, da paralisia e da morte. Há um tanto de verdade nos dois casos.

Quando nossos ancestrais adquiriram a postura ereta, o mundo se abriu a um horizonte infinito e a humanidade passou a mover-se em direção ao futuro por um caminho sem volta. Não por outra razão, o preconceito contra o retorno ao passado, mesmo que ele seja necessário para assimilar as lições da História, não é bem-visto moralmente e é frequentemente atribuído como sendo uma manifestação de nostalgia. O progresso transformou-se na motivação que impulsiona o movimento e, ao mesmo tempo, a energia mobilizadora da produtividade e do avanço tecnológico "para frente", em direção à linha do horizonte que se posicionou diante do ser humano quando este se distanciou do solo.

A postura ereta implicou ainda sacrifício físico com o ingresso do corpo no mundo da realidade do trabalho e do avanço tecnológico. Mãos deixaram de ser apenas membros de apoio sobre o solo e transformaram-se em uma extensão dos braços. Estes, por

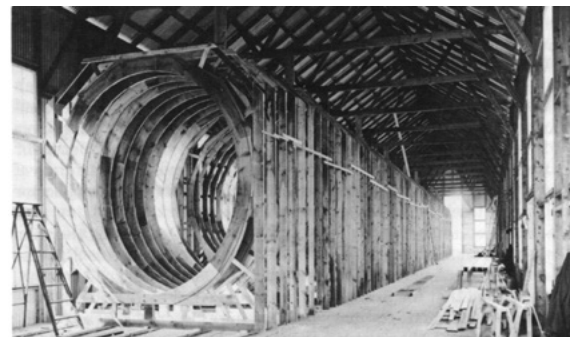


Fig. 6

Vista interior de um pavilhão modelo de um submarino | Interior view of a submarine model shed, 1917

Portsmouth Naval Shipyard, United States

Photo: Naval Historical Center, Washington, D.C.

sua vez, passaram a movimentar-se em todas as direções (para cima, para baixo, para as laterais, para frente, para trás, em circularidade) e, em seguida, demandaram a existência de extensões: a produção de ferramentas, equipamentos e, finalmente, as armas. Em um movimento reverso, as pontas dos dedos tornaram-se fundamentais para a execução de tarefas complexas, a arte entre elas, embora em muitos casos este ofício requiera considerável uso de ferramentas complementares à ação dos membros do corpo.

A orientação espacial do submarino situa-se no campo da horizontalidade que existe em uma relação

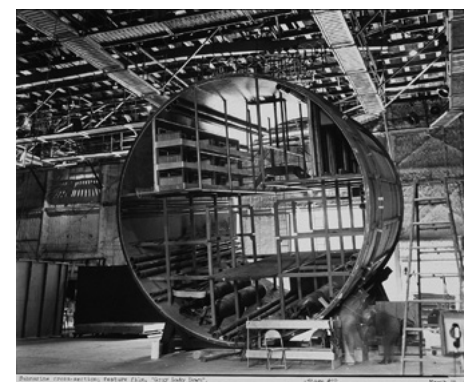


Fig. 7

Seção transversal do submarino: longa-metragem, 'Gray Lady Down' - Etapa 12, | Submarine cross-section: feature film, 'Gray Lady Down' - Stage #12

14 de março de 1977 | March 14, 1977

Impressão reto-(impresso) 'Seção transversal submarina: longa-metragem 'Gray Lady Down' | Print recto-(printed), Submarine cross-section: feature film 'Gray Lady Down'

Impressão em gelatina prata | Gelatin silver print

19, 7 x 24,8 cm.

Coleção | Collection George Eastman House, Rochester, New York, USA

© Todos os direitos reservados | All rights reserved

frontal-perpendicular em relação à postura ereta do indivíduo [Fig. 3]. Neste aspecto, cognitivamente falando, a máquina do submarino reside no passado (ela mobi-



Fig. 8
 Bernard Schultze
 (Polônia, 1915-2005)
 Composição Subaquática
 | Submarine Komposition;
 Composition sous-marine, 1949
 Sanguínea e carvão sobre papel |
 Sanguine and charcoal on paper
 23,4 x 45,4 cm
 Coleção | Collection Musée National
 d'Art Moderne, Centre Georges
 Pompidou, Paris, France
 Réunion des Musées Nationaux | Art
 Resource, N.Y.
 © Todos os direitos reservados | All
 rights reserved

liza as funções biológicas do passado) e o corpo humano ereto posiciona-se no futuro (apruma-se e orienta-se em direção ao horizonte), mas o primeiro “funciona” em paralelo com a horizontalidade do mundo, submetido à necessidade funcional tecnológica, enquanto o corpo, em relação à força mobilizadora da cultura. “Na contemplação, possibilitada pela postura ereta, a visão perpendicular ao eixo do próprio corpo confronta as coisas à medida que elas se elevam verticalmente em um plano frontal-paralelo”;⁵ [“In beholding, made possible by upright posture, vision perpendicular to one’s own body axis confronts things as they rise up vertically in a fronto-parallel plane”] escreveu Straus em seu, hoje canônico, texto sobre a postura ereta.

Essa construção cultural do horizonte diante do campo cultural da “visão” é especialmente clara através das imagens produzidas pelo periscópio de um submarino, e estas são instrumentais para definir a especificidade de sua natureza. Especialmente porque o campo de visão do periscópio é estruturado sobre uma zona planar instável, aquela da água do mar, ou seja, uma composição mais abstrata das relações entre o horizonte e o plano que o sustenta. Imagens de batalha obtidas através de um periscópio mostram claramente estas relações porque causam um distúrbio nesse campo de visão geralmente estável e constituído pela confluência da verticalidade e uma horizontalidade em um eixo comum [Figs. 4 e 5].

5. Idem. E. W. Straus, 682.

Fig. 9
 ANA NOROGRANDO
 Cubos, Sal, Enguias e Cabeça |
 Cubes, Salt, Eels and Heads 2021.
 Aço cortem, sal, enguias e cabeça
 de manequim | Corten iron, salt,
 eels and mannequin head
 150 x 30 x 30 cm



O artista Piet Mondrian (Holanda, 1987-1944) construiu uma obra emblemática fundadas nas duas direções da natureza, a vertical e a horizontal, entrecruzadas em suas pinturas. É fundamental observar que Mondrian teria falhado nesta tentativa em sua busca por fugir ao destino inevitável da representação, e chegar assim a um grau zero da pintura. Esse fracasso, segundo Ferreira Gullar (Brasil, 1930-2016), em sua *Teoria do Não-Objeto*,⁶ deu-se justamente porque, nas pinturas mais abstratas do artista, a existência destas duas direções da natureza ainda se faziam presentes e, para Gullar, elas indicavam exatamente a impossibilidade de escapar da fatalidade inerente da representação, por ainda representar as duas orientações da natureza. A representação mostrava-se, assim, irredutível aos seus vínculos com a realidade e estas imagens de periscópio aludem a esta orientação de transversalidade da qual parece que não conseguimos fugir. A obra de um/a artista consiste também em continuamente redefinir esta condição fatalista.

Assim, a *forma* do submarino está vinculada a uma dinâmica do tempo/espço, cuja natureza é instrumental para esta instalação de Ana Norogrande, além de suas propriedades imersivas (física e metaforicamente falando). Do fluido amniótico ao espaço da interioridade do submarino, que encontra agora um equivalente no espaço longitudinal do museu, foi necessária uma enorme adaptação cognitiva, cultural e educativa que promoveu uma transformação do estágio fetal até a posição cultural do corpo de pé, no mundo da política, da convivência e do trabalho.

Quando verificamos a estrutura de “moldagem” de construção de um submarino [Fig. 6], podemos ver que ele se enquadra dentro dos parâmetros deste espaço da Galeria [PeP] do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), onde esta instalação de Ana Norogrande foi montada. Outro corte da estrutura mostra visivelmente a relação entre este “corpo” e sua dimensão circular tubular, que assinala claramente a compartimentalização ambiental interna dessa máquina. [Fig. 7]

6. Escrita em 1959 e publicada inicialmente em Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta realizada de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960, no Rio de Janeiro.

Máquinas imersivas como o submarino funcionam envoltas por uma enorme massa de matéria da água do mar. Sua única ligação com a superfície, na margem do horizonte (da superfície da água), é o dispositivo do periscópio, um mecanismo que possui uma

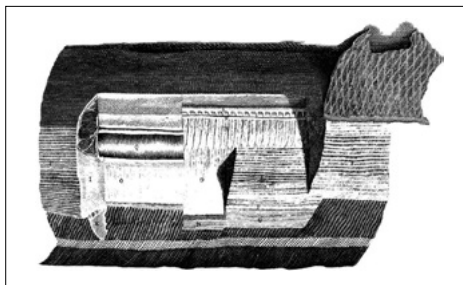


Fig. 10
Dissecação do cientista e cirurgião John Hunter (Escócia, 1728-1793), de uma enguia elétrica mostrando os órgãos elétricos dentro do corpo | Dissection of an electric eel by the scientist and surgeon John Hunter, showing the electric organs inside the body, 1775

Ilustração de James Roberts impresso em | Illustrated by James Roberts printed in John Hunter, F. R. S., *An Account of the Gymnotus Electricus*, 1775.

ressonância com as vísceras do corpo humano. Lembremo-nos que o visor do periscópio possui a mesma lógica orgânica do corpo ereto, uma vez que o olho fica localizado em sua extremidade superior. A visão do periscópio estabelece um vínculo do olhar com o aparelho digestivo a partir da boca. Não é somente uma coincidência que ele foi concebido com um dispositivo vertical, em oposição à horizontalidade do submarino. Claro, primeiro por razões funcionais e práticas, mas segundo porque o olhar em direção ao horizonte é determinado pela postura ereta. Também por necessidade e, terceiro, porque demonstra a inevitabilidade da lógica relacional entre organismos e máquinas e sua equivalência funcional com o corpo humano ligado ao interior do submarino. O olho não mais olha para baixo em direção ao solo, como antes da postura ereta, mas agora para o horizonte em direção ao infinito.

O processo evolucionário moveu os olhos das laterais para a frente, em direção ao horizonte e, agora, ajudados pela tecnologia, alcançam distâncias antes inimagináveis com precisão. O periscópio gira 360 graus, da mesma forma que a cabeça humana com o movimento do corpo. O visor do periscópio, que se transformou aqui no equivalente do olho, agora tecnologicamente mais avançado (olha-se pela parte inferior e vê-se através da parte superior), outro paralelo entre a



Fig. 11
Man Ray (USA, 1890-1976)
Onde Lápis São Fabricados | Where Pencils Are Made, 1936
Tinta e lápis sobre papel | Ink and pencil on paper
11 x 15 1/8 in
Coleção privada | Private collection
© Todos os direitos reservados | All rights reserved

boca em cima e o final do intestino embaixo, se projeta a partir de uma forma que corresponde ao equivalente de seu próprio “aparelho digestivo” formado pelo seu interior. Aqui vemos a evidência de que o olho se tornou um voraz consumidor de imagens através desse imersivo, algo que sempre foi o caso, aliás.

Tomemos, por exemplo, uma pintura de Bernard Schultze (Polônia, 1915-2005), *Composição Subaquática* (Composition sous-marine), de 1949 [Fig. 8], que invoca a interioridade da vida subaquática através da tradição do informalismo. Um mundo de “elementos” coabita esta dimensão subterrânea de uma zona abaixo da linha do horizonte e, ao mesmo tempo, dentro de uma matéria fluida. Essa mesma fluidez é aquela que orienta a organização dos componentes da instalação de Ana Noro-grandó em *O Submarino Feminista Aquafluxo*. Uma interioridade fragmentária via formas e objetos que obtêm coesão pela conceptualização localizada de seus elementos, um fator que muda e/ou pode mudar se estes objetos e elementos forem reorganizados em outra instalação da artista.

A postura ereta definiu o *Homo Sapiens* como um ser *contra* a natureza, direcionado para a razão e o desenvolvimento cognitivo e em direção à ciência. Para que este processo se concretizasse através de uma transição de sua capacidade (ou incapacidade) de ver a superfície do solo para onde olhava a maior parte do

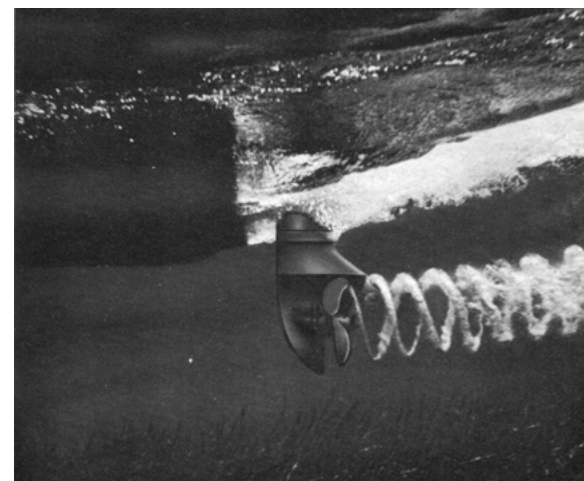


Fig. 12
Ação da hélice e corrente resulta na forma de uma corrente de parafuso | Propeller action and resulting in a screw current
Fotografia publicada na página 47 de | Photograph published on page 47 of Harbor Craft Crewman's Manual Handbook, Headquarters, Department of the Army Technical Manual [TM 55-501] (December, 1958)



tempo, levantar-se do solo foi um movimento radical necessário para empreender um saldo cognitivo. Na postura ereta, o olhar passou a ser definido como um isolamento dos objetos do seu contexto, transformando-os em imagem dotadas de contorno. Não é difícil imaginar as consequências disso. Tudo passou a ser “enquadrado”, atribuído de um contexto, formulado através de um vínculo com a realidade perceptual. A conhecida dicotomia “figura-fundo” nos obriga a perceber e entender o mundo e a realidade determinada pelas convenções da cultura.

Cabe à arte desestatizar tais convenções, e esta é uma das funções operacionais sugeridas pela instalação *O Submarino Feminista Aquafluxo*. A contextualização e descontextualização do sentido da visão transformaram-se, então, em dois lados da mesma moeda, situando-a em primeiro lugar na hierarquia dos sentidos. A atribuição de outros sentidos, como a operacionalidade gustatória do “canibalismo cultural”, surge em seguida como caracterizações metafóricas desta obra da artista. Esta construção linguístico/poética implica em um processo de absorção e consumo de imagens através do olho, que encontra um substrato evolutivo na história da humanidade de nossos ancestrais.

De acordo com uma teoria científico/evolucio-

Fig. 13

ANA NOROGRANDO

Curva VI, 2016

Chapa de aço polido | Polished stainless steel sheet

53 x 130 x 48 cm

Coleção da artista | Artist's collection

Photo: Fernando Zago - Studio Z

nista da visão, nossos ancestrais teriam que ser capazes de distinguir as serpentes entre a folhagem no denso e camuflado ambiente da vegetação da selva, para evitar encontros mortais. A fobia de serpentes está inscrita na profundidade da psiquê humana, justamente por sua relevância na história evolucionária do olho humano. Nossa ligação evolutiva com as serpentes explica, em grande parte, o desenvolvimento de nosso senso de visão aguçado, mas com implicações dramáticas para a perda do olfato com o surgimento do bipedalismo e da postura ereta. Foi exatamente ela que trouxe a contemplação, possibilitando a existência da arte, aqui nesta instalação estabelecida através da visão em direção à linha do horizonte que a tecnologia do periscópio mesmo propicia.

A serpente da “Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal” é, segundo a chamada *Snake Detection Theory* [Teoria da Detecção da Serpente],⁷ a mesma que nos levou a possuir enorme acuidade visual. Não deixa de ser surpreendente que um episódio bíblico encontre ressonância na história biológica e evolutiva do *Homo Sapiens*. Nesta instalação de Ana NoroGrando, a serpente, o olho e a evolução tecnológica do submarino, o museu como aparato da visibilidade, estão todos conectados através de uma genealogia do olhar.

Uma das mais emblemáticas esculturas que a artista realizou na exposição intitulada *Coreografia de Sombras* e que incluiu nesta instalação é *Cubos, Sal, Enguias e Cabeça* (2021) [Fig. 9]. Como o próprio título anuncia, trata-se uma “coluna” de cubos de aço e vidro que contém sal e enguias com uma cabeça feminina de manequim. No terceiro segmento da escultura, de baixo para cima (zona esta que poderia ser tomada como uma referência à zona intestinal), encontram-se várias enguias mergulhadas em sal.

Enguias são peixes alongados da classe dos *Anguiliformes*, cuja variedade chega a ter cerca de mil espécies, algumas das quais podem chegar a até 5m de comprimento. Não deixa de ser significativo para esta obra que esses sejam animais noturnos localizados

7. Lynne A. Isbell, *The Fruit, The Tree, and the Serpent: Why We See So Well* (Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 2009). Ver especialmente o capítulo “Testing the Snake Detection Theory”, p. 125-144.

em águas profundas, embora ocasionalmente vivam em águas rasas e possam ser vistas durante o dia. Não por coincidência, elas produzem energia elétrica de até 860 volts, nadam gerando ondas que percorrem todo o comprimento de seus corpos e podem, inclusive, nadar para trás, invertendo a direção do movimento produzido pelo corpo. Além disso, elas vivem em oceanos, com algumas raras exceções de suas subespécies. A conhecida enguia elétrica da América do Sul (genus *Electrophorus*) não é uma enguia propriamente dita, mas um peixe mais aproximadamente relacionado às carpas e aos bagres.⁸ A espécie que a artista utilizou nesta obra é de uma espécie migratória, a enguia-europeia (*Anguilla anguilla*), o que, aliás, introduz outro aspecto relevante nesta instalação, aquele de uma contra estratégia pós-colonial pela utilização dos próprios instrumentos do “centro”. Enguias possuem um extraordinário organismo que se assemelha em muito a interioridade construtiva de um submarino [Fig. 10].

Aprisionadas em contêineres cuja superfície se torna proeminente, estes seres vivos contrastam com a artificialidade do mundo dos manequins, que Norogrande vem utilizando há um tempo em suas obras. Ao exalar um cheiro forte das enguias, a obra interfere na nossa percepção, no mais das vezes voltadas para as relações construtivas e geometrizadas da obra (ainda neste caso constitutivamente hierárquicas) que invocam uma relação imediata com os interstícios do corpo e sua ligação primordial com a profundidade dos oceanos. O forte cheiro “contamina” uma área considerável da exposição e gera uma perturbação que distrai o olhar, tantas vezes conformado com as aparências formais da obra de arte e de sua pacífica e, muitas vezes, aparentemente ingênua existência no espaço.

Vejamos agora um desenho de Man Ray (US, 1890-1976), *Where Pencils Are Made* (1936) (Onde Lápis São Fabricados) [Fig. 11], que é instrumental para o argumento sobre esta instalação. Uma estrutura representando um lápis, um instrumento de realização da escritura, cuja extremidade de grafite materializa a linguagem (ou seja, a *vislumbra*) é posicionado verticalmente como se fosse um periscópio. Ao fundo, uma

8. John Hunter, F. R. S., *An Account of the Gymnotus Electricus*, 1775.

montanha, e entre a forma do lápis e aquela vemos uma serpente, motivo que proporciona a conceitualização desta instalação para efeitos de um vínculo com o mecanismo da visão. Símbolo do conhecimento pela escritura, o lápis no desenho de Man Ray, colocado na postura vertical (ereta), encontra-se simultaneamente vinculado a uma serpente e à forma emblemática de uma montanha. Conhecimento, visão e aspiração cognitiva encontram uma representação demonstrativa nesta disposição diagramática. Outro surpreendente detalhe deste desenho é que a estrutura vertical do lápis se levanta do interior da terra, como uma erupção similar à maneira com que um submarino surge da água como uma baleia.

O periscópio funciona, nesta instalação, como um dispositivo que nos lembra a todo momento que a relação da percepção com a arte é mediada prioritariamente pelo sentido da visão. Mas, ao mesmo tempo, este mecanismo se encarrega de produzir uma conexão entre o interior do espaço físico do museu e a exterioridade metafórica que liga a arte com o mundo externo, abrindo uma lacuna de intervenção para os outros sentidos, outras cosmologias. Além disso, esta estrutura constitui um corpo cuja organicidade (como o interior de uma grande baleia), com seus cabos, fios e tubos, compartimentos tais como a casa de máquinas, cozinha, dormitórios e uma hélice (um *propeler*) configura uma entidade corpórea [Fig. 12]. Esse mecanismo giratório e produtor de energia propulsora é significativo nesta instalação porque indica contínuo movimento, ao mesmo tempo que invoca a transformação cíclica da forma através, justamente, da parte do submarino que lhe dá movimento.

Em 2016, Ana Norogrande já havia realizado uma escultura em metal intitulada *Curva VI* [Fig. 13], que invoca a forma circular do movimento da água de uma hélice. A hélice do motor que se vincula ao barco que a artista utilizou para retirar suas obras do ateliê durante a enchente que transbordou o rio Guaíba em 2015, a concepção de uma obra cuja forma está vinculada à “circularidade” e ao motor do submarino. A artista atribuiu a esta escultura uma dimensão abstrata ao considerar a possibilidade de uma não-lugar determinante de display. A obra pode adquirir suas próprias condições de exibição, na vertical ou horizontal.

O “periscópio”, nesta instalação, foi coberto com

tecido cujo padrão de superfície foi extraído da pele da cobra sucuri, recriado pela artista na forma de uma grade geométrica que se utiliza de um motivo mais orgânico com a sobreposição de outro mais geométrico, entendendo que ambas as caracterizações são relativas, conceitualmente falando. Esses padrões foram aplicados impresso sobre um tecido para cobrir a superfície do periscópio, transformando-o, agora, em uma grande cobra que se desdobra pelo espaço das exposições. Dentro dela, como se fossem seus órgãos digestivos, encontra-se a fiação de um dispositivo de transmissão de imagem. A superfície invoca, ainda, as tradições históricas da abstração geométrica recorrente na arte da América Latina, que possui uma ressonância nas vanguardas históricas europeias do concretismo ao informalismo, ambas “consumidas” pela estratégia de canibalização das formas transformadas (aqui literalmente) em algo original.

Neste aspecto, esta instalação de Ana NoroGrando toma emprestadas as estratégias pós-coloniais antiderivativas (em minha perspectiva) do “canibalismo cultural”, especialmente do “manifesto antropofágico” de 1928 de Oswald de Andrade,⁹ produzindo entre elas a noção de camuflagem (imitação) e hibridez (absorção ativa), reunindo-as em um processo que se caracteriza como uma *mélange* de sentidos e signos. Os escritos de Silviano Santiago (Brasil, 1936) também se anteciparam a Homi Bhabha (Índia, 1949) em seu conceito de um espaço Latino-Americano “entre-lugar” (*in-between*), publicado em 1971, quando ele exemplificou com o relato de Pero Vaz de Caminha que, segundo o escriba, eram conduzidos à conversão pela imitação do gesto dos Cristãos durante o ritual católico da missa. A “imitação”, escreveu Santiago, “[...] um mero reflexo de um objeto em uma superfície de espelho, um ritual destituído de palavras – é o mais convincente argumento que o navegador é capaz de enviar ao seu rei, de forma a provar a inocência dos Índios”.¹⁰

Esse procedimento de “mímica” de NoroGrando, que invoca a atividade doméstica da artesanaria e,

9. Refiro-me ao *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade.

10. Silviano Santiago, “Latin American Discourse: The Space In-Between”, in Silviano Santiago, *The Space In-Between: Essays on Latin American Culture*, Ana Lúcia Gazzola (ed.), (London and Durham: Duke University Press, 2001), 28.

ao mesmo tempo, o processo de fabricação industrial, estabelecendo uma confluência entre a costura, o artesanato e a colagem (no sentido da tradição artística do produto), introduz nesta instalação um processo mimético e assimilacionista da mímica e camuflagem



Fig. 14 e | and Fig. 15
Exposição “Coreografia de Sombras” de Ana NoroGrando | Exhibition Coreography of Shadows by Ana NoroGrando
Curadoria de | Curated by Gaudêncio Fidelis
Galeria Morgados da Pedricosa, Aveiro, Portugal
Trilha sonora de | Soundtrack by Alfonso Benetti
Poesias de | Poetry by Azeredo Negrão
De 28 de agosto à 30 de setembro de 2021 | From August 28 to September 30, 2021



das superfícies no universo dos objetos. Vale lembrar que a obra de Ana NoroGrando possui uma ligação histórica com a tradição do *Batik*, uma técnica que a artista utilizou largamente em suas obras no final da década de 1970 e início da década de 1980.

Sabe-se que a sucuri do sexo feminino é conhecida pela prática do canibalismo. Portanto, não é uma coincidência a escolha desta serpente para invocar o sistema de construção metafórica da instalação, já que esta obra da artista está implicada conceitualmente com a tradição do canibalismo cultural. Como já se viu em certos dispositivos que estão incluídos nela: o cor-

po do submarino e a ocupação física e/ou metafórica dos corpos humanos dos visitantes e da artista como agente; a duplicidade espelhada desta forma, concebida como submarino na própria estrutura física do espaço do museu (dentro dela, um corpo dentro do outro); o “submarino aquafluxo” que se retroalimenta para dentro e para fora de si mesmo em “troca” simultânea com o espaço físico do museu, invocando enorme potencial metafórico de teor antropofágico.

Essa intervenção antropofágica é permeada por um significativo grau de estratégia feminista, que vem permeando a obra de Ana Norogrande por vários anos de maneira bastante específica. Ao invés de um feminismo militante expresso na abordagem temática, a artista recorre a intervenções inscritas na forma artística e na circulação da obra através de enunciados que surgem tanto na determinação declarativa das exposições (títulos, conceitualização, especificidade etc.), nos títulos dados pelos enunciados das obras, nos condicionantes da circulação da obra por determinados lugares e, é claro, na própria construção destas obras através de uma trajetória de constituição, agora em trânsito através dos inúmeros deslocamentos que a artista vem realizando, não somente entre Brasil e Portugal, os dois países de sua residência e trabalho, mas também por outras partes do mundo.

Nesse sentido, a concepção de um “submarino feminista” transforma-se em uma máquina de considerável interesse conceitual dentro do contexto da história das formas artísticas, não só por ser uma máquina de guerra, cuja propensão metafórica “atravessa” um considerável universo histórico e cultural, mas também de exploração científica e historicamente existente no âmbito predominantemente masculino. A “instalação” da obra (uma instalação como modalidade artística) dentro de uma sala de um museu, que se conforma com a estrutura longitudinal de um submarino, produz um conjunto de significados que se reestruturam através da Arte, da Cultura e da História.

Em 2021, Ana Norogrande realizou a exposição intitulada “Coreografia de Sombras”,¹¹ [Figs. 14 e 15]

11. Exposição com curadoria do autor realizada na galeria Morgados da Pedricosa, em Aveiro, Portugal.

que incluiu obras em vídeo, escultura e pintura. Naquela ocasião, a artista reivindicou igualmente uma abordagem contextual de sua produção progressiva, que teve como origem as águas do rio Guaíba, no Brasil, entre 2009-2013 e Portugal em 2009, e adotou uma estratégia arqueológica de cunho metafórico que teve como centro as rias e salinas de Aveiro. O movimento e a transposição pictórica da sombra ganharam uma dimensão localizada entre a volatilidade da imagem e o brutalismo da realidade da matéria. Naquela exposição, a artista buscou enfrentar uma perspectiva feminista do conhecimento Ocidental, direcionando sua abordagem para a “alegoria da caverna”, de Platão, que tem justamente “nas sombras” o centro epistemológico da percepção.

Na instalação *O Submarino Feminista Aquafluxo*, a artista volta-se para o vasto campo do oceano, de suas profundezas à superfície vislumbrada pelo horizonte do periscópio, mas, vale salientar, situado em uma estrutura cavernosa de um espaço museológico. Como que submergindo depois de um profundo mergulho na história dos vínculos entre o feminismo e o desenvolvimento das formas artísticas, tecnológicas e do design, três campos de ação através dos quais a artista consistentemente transita em suas obras ao longo do tempo. Situando-se em constante fluxo, onde o que se torna relevante não é a “exibição de obras” em uma exposição, mas a contínua recontextualização de objetos de acordo com a situação relacional que a artista procura estabelecer através da mobilidade do conteúdo. Norogrande cria, assim, incessantes situações de flexibilidade comunicativa e linguística em que um sistema em constante processo digestivo, uma contundente posição, reafirma a atividade gustatória, proveniente de uma estratégia de canibalismo cultural ligado à uma política de circulação de sentido através do aparato de exposição.

THE HORIZONTAL BODY OF SUBMARINE AND ITS DIGESTIVE SYSTEM

In the transition to the upright posture, gazing became contemplation.¹ By moving away from the ground, our ancestors made a move against nature itself. Animals (dogs, horses, oxen and others) move in the direction of the length of their body in parallel to their “gastrointestinal tract”² “oriented by the mouth.”³ A submarine, due to its zoomorphic characteristic, which is why it has the same dynamic logic, was designed with this same gastrointestinal structure. The vast majority of the machines and objects we create obey some form of zoomorphic or anthropomorphic manifestation, not only because we tend to replicate in forms and objects our own characteristics and those of other beings, but also because they respond to an organic and mechanical efficiency that is necessary for machines to work.

The human body acts in a horizontal position when it is asleep (at rest) or swimming (in horizontal movement). The diver’s body, not coincidentally, is a self-sufficient submerged mechanism. It has the ability to adjust to the pressures of the water and, although it is capable of limited air reserves, it has the ability to move around, circumstantial visual acuity depending on the cleanliness and depth of the water, and a considerable source of reserves of energy. In the past, body organs whose membranes would be susceptible to water pressure, such as the ears, eyes and nose, produced gender concerns, such as the notion established by the Greek traveler and geographer Pausanias (c.110-c.180) that young women could swim or dive without worrying about losing their virginity due to water pressure.⁴

The subversives created by technology imitate the nature of the body, replicating it in the form of a machine, as we do, in fact, with the numerous anthropomorphizations or zoomorphizations of artistic forms. Unlike other organisms capable of floating on the surface of the water, man does not naturally possess such capacity, precisely because of his non-subversive nature provided by the structure of his organs. Some creatures, such as certain snakes and spiders, have this ability to move around immersed in water. Green snakes, for example, can move with ease, as well as through tree branches [Fig. 1]. Such a need for dominance between submersion and the surface has placed humanity in a search for technology that would

1. This thesis was first developed in the field of “philosophical anthropology” by Erwin E. Straus in his first essay on the subject, published in 1948, entitled “The Upright Posture”.

2. E. W. Straus, “Born to See, Bound to Behold: Reflections on the Function of Upright Posture in the Esthetic Attitude”, *Tijdschrift voor Filosofie*, N. 4 (December 1965), 666.

3. Idem. E. W. Straus, 666.

4. Quoted in James B. Sweeney, *A Pictorial History of Oceanographic Submersibles* (New York: Crown Publishers, Inc., 1970), 15.

enable such an endeavor to move submerged in the depths of the ocean.

One of the first accounts of the existence of an immersive recounts the story that Alexander the Great plunged into the ocean inside a glass container, which is depicted in several images from ancient sources [Fig. 2]. They attest to a longstanding interest in submersion machines, although having proved implausible at the time. Leonardo da Vinci (Italy, 1452-1519) worked extensively on projects for diving equipment and, although his contribution was significant, da Vinci did not arrive at a model that worked in practical terms. Few technological machines like the immersive ones, especially submarines, challenged both the imagination and the enormous desire of humanity to move under water. For centuries attempts have largely persisted because the mystery of the ocean and its extraordinary challenges imposed a several demands and needs that proved, on numerous aspects, difficult to be overcome. Furthermore, the submarine would have to be designed horizontally to conform to the dynamics of water circulation, while humans had already positioned themselves in the upright posture. It is interesting to note that the vast majority of attempts to manufacture a submersible took into account precisely the upright posture of the individual, as they envisioned the pilot standing, and it was precisely when this conception was replaced that they became feasible.

Years after the evolutionary leap acquired by the upright posture, which leveraged numerous cognitive advances, distancing *Homo Sapiens* from other beings of the animal kingdom, the Western culture consolidated in the collective unconscious that the vertical posture is that of progress, the evolution and manifestation of life, as the horizontal, that of disease, paralysis, and death. There's a bit of truth in both cases.

When our ancestors acquired the upright posture, the world opened up to an infinite horizon and humanity started moving towards the future along a path of no return. For no other reason, the prejudice against returning to the past, even if it is necessary in order to assimilate the lessons of history, is not morally welcomed and is often attributed to nostalgia. Progress has become the motivation that drives movement and, at the same time, the mobilizing energy of productivity and technological advancement "forward", towards the line of the horizon that was positioned in front of the human being when he distanced himself from the ground.

The upright posture also implied physical sacrifice as the body entered the world of work and technological advancement. Hands ceased to be merely supporting limbs on the ground and became an extension of the arms. These, in turn, began to move in all directions (up, down, sideways, forwards, backwards, in circularity) and then demanded the existence of further extensions: the production of tools, equipment and, finally, weapons. In a reverse movement, the fingertips became fundamental for the execution of complex tasks, art among them, although in many cases such tasks require considerable use of complementary tools for the activities of the limbs of the body.

The submarine's spatial orientation is inscribed within the field of horizontality, which exists in a frontal-perpendicular relationship to the individual's upright posture [Fig. 3]. In this aspect, cognitively speaking, the submarine machine resides in the past (it mobilizes the biological functions of the past) and the upright human body is positioned in the future (it straightens up and orients itself towards the horizon), but the former "works" in parallel with the horizontality of the world, subjected to technological functional necessity, while the body, in relation to the mobilizing force of culture. "In beholding, made possible by upright posture, vision perpendicular to one's own body axis confronts things as they rise up vertically in a fronto-parallel plane"⁵ Straus wrote in his now canonical text on the upright posture.

This cultural construction of the horizon in relation to the cultural field of "vision" is especially clear through the images produced by a submarine's periscope, and these are instrumental in defining the specificity of its nature. Especially since the periscope's field of vision is structured on an unstable planar dimension, that of seawater, that is, a more abstract composition of the relationship between the horizon and the plane that supports it. Battle images taken through a periscope clearly show these connections because they cause a disturbance in this field of usually stable view and consisting of the confluence of verticality and a horizontality on a common axis [Figs. 4 and 5].

Artist Piet Mondrian (Netherlands, 1918-1992) built an emblematic body of work grounded in the two directions of nature, the vertical and horizontal, intertwined in his paintings. It is essential to note that it may be conceivable that Mondrian would have failed in this attempt in his search to escape the inevitable destiny of representation, and thus reach a "zero degree" of painting. This failure, according to Ferreira Gullar (Brazil, 1930-2016), in his *Theory of Non-Object*,⁶ occurred precisely because, in the artist's most abstract paintings, the existence of these two directions of nature were still present and, for Gullar, they indicated exactly the impossibility of escaping the inherent fatality of representation, as it still represents exactly the two orientations of nature. The representation was thus irreducible to its links with reality and these periscope images we see illustrated here and elsewhere, allude to this orientation of transversality from which we seem to be unable to escape. An artist's work also consists in continually redefining this fatalistic condition.

Thus, the *shape* of the submarine is linked to the dynamics of time and space, the nature of which is instrumental to this installation by Ana Norogrande, in addition to its immersive properties (physical and metaphorically speaking). From the amniotic fluid to the space

5. Idem. E. W. Straus, 682.

6. Written in 1959 and initially published in *Jornal do Brasil's* Sunday Supplement as a contribution to the *Neoconcret Exhibition* held from November 21 to December 20, 1960, in Rio de Janeiro.

of the submarine's interiority, which now finds an equivalent in the longitudinal space of the museum, an enormous cognitive, cultural and educational adaptation was necessary, which promoted a transformation from the fetal stage to the cultural position of the standing body, in the world of politics, coexistence and work.

When we check the structure "molding" of a submarine [Fig. 6], we can see that it fits within the parameters of this specific space of the [PeP] Gallery at the National Museum of Contemporary Art (MNAC), where this installation by Ana Norogrando was exhibited. Another cut of the structure shows visibly the relationship between this "body" and its tubular circular dimension, which clearly marks the internal environmental compartmentalization of the machine of the submarine. [Fig. 7]

Immersive machines like the submarine work surrounded by a huge mass of matter from sea water. Its only connection with the surface, on the edge of the horizon (from the surface of the water), is the periscope device, a mechanism that has a resonance with the intestines of the human body. Remember that the periscope lenses obeys the same organic logic as the upright body, since the eye is located at its upper end. The vision of the periscope establishes a link between the eye and the digestive system through the mouth. It is not just a coincidence that it was designed as a vertical device, as opposed to the horizontality of the submarine. Naturally, first for functional and practical reasons, but second because the look towards the horizon is determined by the upright posture. Also, out of necessity and, third, because it demonstrates the inevitability of the relational logic between living organisms and machines with their functional equivalence with the human body attached to the inside of the submarine. The eye no longer looks down towards the ground, as before the upright posture was acquired, but now directed to the horizon towards infinity.

The evolutionary process has moved the eyes from the sides of the face to the front, towards the horizon, and now, aided by technology, they may reach previously unimaginable distances with precision with aid of moving forward. The periscope rotates 360 degrees, just as the human head does with the movement of the body. The periscope's viewfinder, which has here become the equivalent of the eye, now technologically more advanced (you look through the bottom and see through the top), another parallel between the mouth at the top and the end of the intestine at the bottom, projects from a shape that corresponds to the equivalent of its own "digestive tract" formed by its interior. Here we see evidence that the eye has become a voracious consumer of images through this immersive machine, something that has indeed always been the case.

Take, for example, a painting by Bernard Schultze (Poland, 1915-2005), *Composition sous-marine*, from 1949 [Fig. 8], which invokes the interiority of underwater life through the tradition of informalism. A world of "elements" cohabits this subterranean dimension of a zone below the line of the horizon

and, at the same time, within a fluid matter. This same fluidity is what guides the organization of the components of Ana Norogrando's installation *The Aquaflex Feminist Submarine*. A fragmentary interiority by means of forms and objects that achieve cohesion through the localized conceptualization of their elements, a factor that changes and/or may change if these objects and elements are reorganized in another installation by the artist.

The upright posture defined *Homo Sapiens* as a being against nature, directed towards reason and cognitive development and towards science. In order for this process to take place through a transition from his ability (or inability) to see the surface of the ground at which he looked most of the time, getting up from the ground was a radical movement necessary to undertake a cognitive advancement. In the upright posture, looking came to be defined as isolating objects from their context, transforming them into images with a contour. It is not hard to imagine the consequences of this. Everything became "framed", assigned a context, formulated through a link with perceptual reality. The well-known "figure-ground" dichotomy forces us to perceive and understand the world and reality as determined by the conventions of culture.

It is up to art to destabilize these conventions, and this is one of the operational functions suggested by the installation *The Aquaflex Feminist Submarine*. The contextualization and decontextualization of the sense of sight became two sides of the same coin, placing it first in the hierarchy of senses. The attribution of other senses, such as the gustatory function of "cultural cannibalism", then emerges as metaphorical characterizations of the artist's work. This linguistic/poetic construction implies a process of absorbing and consuming images through the eye, which finds an evolutionary substrate in the human history of our ancestors.

According to a scientific/evolutionary theory of vision, our ancestors would have had to be able to distinguish snakes among the foliage in the dense and camouflaged environment of jungle in order to avoid deadly encounters. Snake phobia is inscribed in the depths of the human psyche, precisely because of its relevance to the evolutionary history of the human eye. Our evolutionary link with snakes largely explains the development of our keen sense of sight, but with dramatic implications for the loss of smell with the emergence of bipedalism and upright posture. It was precisely this that brought about contemplation, making the existence of art possible, here in this installation established through the vision towards the line of the horizon that the technology of the periscope provides.

The serpent in the "Tree of Knowledge of Good and Evil" is, according to the so-called *Snake Detection Theory*,⁷ the same one that led us to possess enormous visual acuity. It is surprising that a biblical episode finds resonance in the biological and evolutionary history of *Homo Sa-*

7. Lynne A. Isbell, *The Fruit, The Tree, and the Serpent: Why We See So Well* (Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 2009). See especially the chapter "Testing the Snake Detection Theory", p. 125-144.

piens. In this installation by Ana Norogrande, the snake, the eye and the technological evolution of the submarine, the museum as an apparatus of visibility, are all connected through a genealogy of the gaze.

One of the most emblematic sculptures that the artist made in the exhibition entitled *Choreography of Shadows* and included in this installation is *Cubes, Salt, Eels and Head* (2021) [Fig. 9]. As the title announces, it is a “column” of steel and glass cubes containing salt and eels with a female mannequin head. In the third segment of the sculpture, from bottom to top (an area that could be taken as a reference to the intestinal area), there are several eels dipped in salt.

Eels are elongated fish of the *Anguilliform* class, of which there are around a thousand species, some of which can reach up to 5m in length. It is significant for this work that these are nocturnal animals found in deep waters, although they occasionally live in shallow waters and can be seen during the day. Not coincidentally, they produce electricity of up to 860 volts, swim by generating waves that run the entire length of their bodies and can even swim backwards, reversing the direction of the movement produced by their bodies. In addition, they live in oceans, with a few rare exceptions of their subspecies. The well-known South American electric eel (*genus Electrophorus*) is not an eel as such, but a fish more closely related to carp and catfish.⁸ The species that the artist used in this work is a migratory species, the European eel (*Anguilla anguilla*), which, incidentally, introduces another relevant aspect to this installation, that of a post-colonial counter-strategy through the use of the center’s own instruments of colonization of culture. Eels have an extraordinary organism that is very similar to the constructive interiority of a submarine [Fig. 10].

Trapped in containers whose surface becomes prominent, these living beings contrast with the artificiality of the world of mannequins, which Norogrande has been using for some time in her works. By exhaling a strong smell of eels, this work interferes with our perception, which is more often than not geared towards the constructive and geometric relationships of the sculpture (even in this case constitutively hierarchical) that invoke an immediate relationship with the interstices of the body and its primordial connection with the depths of the oceans. The strong smell “contaminates” a considerable area of the exhibition and generates a disturbance that distracts the eye, so often conformed to the formal appearances of the work of art and its peaceful and often seemingly naive existence in space.

Let us now look at a drawing by Man Ray (USA, 1890-1976), *Where Pencils Are Made* (1936), [Fig. 11], which is instrumental to the argument for this installation. A structure depicting a pencil, an instrument for the materialization of writing (the notion of *écriture*), whose graphite at the top materializes language (that is, glimpses at it) is positioned vertically as if it were a periscope. In the background, a mountain, and between the shape of the

8. John Hunter, F. R. S., *An Account of the Gymnotus Electricus*, 1775.

pencil and that mountain, we see a serpent, a link that provides the conceptualization of this installation for the purposes of a bridge with the mechanism of vision. A symbol of knowledge through writing, the pencil in Man Ray’s drawing, placed in the vertical, upright posture, is simultaneously linked to a snake and the emblematic shape of a mountain. Knowledge, vision and cognitive aspiration find a demonstrative representation in this diagrammatic disposition. Another striking detail of this drawing is that the vertical structure of the pencil rises from the earth’s interior, like an eruption similar to the way a submarine emerges from the water like very much like a whale.

The periscope works in this installation as a device that reminds us at all times that the relationship between perception and art is mediated primarily by the sense of vision. But at the same time, this mechanism of the periscope is in charge of producing a connection between the interior of the physical space of the museum and the metaphorical exteriority that connects art with the external world, opening a gap of intervention for the other senses and other cosmologies. Moreover, this structure constitutes a body whose organicity (like the interior of a large whale), with its cables, wires and tubes, compartments such as the engine room, kitchen, bedrooms and a propeller, configures a corporeal entity [Fig. 12]. This rotating and energy-producing mechanism is significant in this installation because it indicates a continuous movement, while invoking the cyclic transformation of form through, precisely, the part of the submarine that gives it movement.

In 2016, Ana Norogrande had already made a metal sculpture entitled *Curve VI* [Fig. 13], which invokes the circular shape of the water movement of a propeller. The propeller of the engine that is linked to the boat the artist used to remove her works from the studio during the flood that overflowed the Guaíba River in 2015, the conception of a work whose form is linked to “circularity” and the engine of the submarine. The artist gave this sculpture an abstract dimension by considering the possibility of a determinant non-place of display in the vertical, horizontal, hanging on the wall or resting on a pedestal. It has been conceived as an autonomous object in space. The work can, therefore, acquire its own exhibition rules, vertically or horizontally.

The “periscope” in this installation has been covered with fabric whose surface pattern was taken from the skin of the Sucuri snake, recreated by the artist in the form of a geometric grid that uses a more organic motif with the superimposition of another rather geometric, understanding that both characterizations are relative, conceptually speaking. These patterns were printed onto a fabric to cover the surface of the periscope, transforming it into a large snake that unfolds across the exhibition space. Inside it, as if it were its digestive organs, is the wiring of an image transmission device. The surface also invokes the historical traditions of geometric abstraction recurrent in Latin American art, which has a resonance in the historical European avant-gardes from concretism to informalism, both “consumed” by the strategy of cannibalization of forms transformed (here literally) into something original.

In this aspect, Ana NoroGrando's installation borrows the post-colonial anti-derivative strategies (in my perspective) of "cultural cannibalism", especially from Oswald de Andrade's 1928 "anthropophagic manifesto",⁹ producing among them the notion of camouflage (imitation) and hybridity (active absorption), bringing them together in a process that is characterized as a *mélange* of meanings and signs. Silviano Santiago's writings (Brazil, 1936) also anticipated Homi Bhabha (India, 1949) in his concept of a Latin American "in-between" space, published in 1971, when he exemplified it with Pero Vaz de Caminha's account that, according to the scribe, indians were led to conversion by imitating the gestures of Christians during the Catholic ritual of mass. The "imitation", wrote Santiago, "[...] a mere reflection of an object on a mirror surface, a ritual devoid of words - is the most convincing argument that the navigator is capable of sending to his king, in order to prove the innocence of the Indians".¹⁰

NoroGrando's "mimicry" procedure, which invokes the domestic activity of craftsmanship and, at the same time, the industrial manufacturing process, establishing a confluence between sewing, handicrafts and collage (in the sense of the artistic tradition of the product), introduces in this installation a mimetic and assimilationist process of the mimicry and camouflage of surfaces in the universe of objects. It is worth remembering that Ana NoroGrando's work has a historical connection with the Batik tradition, a technique that the artist used extensively in her work in the late 1970s and early 1980s.

It is well known that the female Sucuri is known for its practice of cannibalism. Therefore, the choice of this snake to invoke the installation's metaphorical system of construction is no coincidence, since the artist's work is conceptually implicated in the tradition of cultural cannibalism. As already seen in certain devices that are included in it: the body of the submarine and the physical and/or metaphorical occupation of the human bodies of the visitors and the artist as an agent; the mirrored duplicity in this way, conceived as a submarine in the very physical structure of the museum space (inside it, one body inside the other); the "aquaflex submarine" that feeds back into and out of itself in simultaneous "exchange" with the physical space of the museum, invoking enormous metaphorical potential of an anthropophagic proclivity.

This anthropophagic intervention is permeated by a significant degree of feminist strategy, which has permeated Ana NoroGrando's work for several years in a very specific way. Instead of a militant feminism expressed in the thematic approach, the artist resorts to interventions inscribed in the artistic form and circulation of the work through statements that arise both in the declarative determination of the exhibition (titles, conceptualization, specificity, etc.) the titles given by the statements of the

9. I refer to Oswald de Andrade's *Manifesto Antropofágico* (Anthropophagic Manifesto).

10. Silviano Santiago, "Latin American Discourse: The Space In-Between", in Silviano Santiago, *The Space In-Between: Essays on Latin American Culture*, Ana Lúcia Gazzola (ed.), (London and Durham: Duke University Press, 2001), 28.

works, the constraints of the circulation of the work by certain places and, clearly, in the construction of these works through a trajectory of materialization, now in transit through the numerous displacements that the artist has been making, not only between Brazil and Portugal, the two countries of her residence and work, but also in other parts of the world.

In this sense, the concept of a "feminist submarine" becomes a machine of considerable conceptual interest within the context of the history of artistic forms, not only because it is a war machine, whose metaphorical propensity "crosses" a considerable historical and cultural universe, but also because of scientific and historically existing exploration in the predominantly male sphere. The "installation" of the work (an installation as an artistic modality) inside a museum gallery, which conforms to the longitudinal structure of a submarine, produces a set of meanings that are restructured through Art, Culture and History.

In 2021, Ana NoroGrando made the exhibition entitled "Choreography of Shadows",¹¹ [Figs. 14 and 15] which included works in video, sculpture and painting. On that occasion, the artist also claimed a contextual approach to her previous production, which originated from the waters of the Guaíba River in Brazil between 2009-2013 and Portugal in 2009 and adopted an archaeological strategy of a metaphorical nature that had as its core the rias and salines (salt mines) of Aveiro. The movement and pictorial transposition of the shadow gained a localized dimension between the volatility of the image and the brutalism of the reality of matter. In that exhibition, the artist sought to confront a feminist perspective of Western knowledge, directing her approach to Plato's "allegory of the cave", which has precisely "within the shadows", the epistemological core of perception.

In the installation *The Aquaflex Feminist Submarine*, the artist turns to the vast field of the ocean, from its depths to the surface glimpsed through the horizon of the periscope, but it should be noted, situated in this cavernous structure of a museum space. As if submerging after a deep dive into the history of the links between feminism and the development of artistic, technological and design forms, three fields of performativity through which the artist consistently moves in her works overtime. They are in constant flux, where what becomes relevant is not the "display of works" in an exhibition, but the continuous recontextualization of objects according to the relational situation that the artist seeks to establish through the flux of content. NoroGrando thus creates incessant situations of communicative and linguistic flexibility in which a system in a constant digestive process, a forceful position, reaffirms the gustatory activity, stemming from a strategy of cultural cannibalism linked to the politics of circulation of meaning centered around the exhibition apparatus.

11. Exhibition curated by the author held at the gallery Morgados da Pedricosa, in Aveiro, Portugal.

A POSTURA ERETA, O SURFE E A GEOMETRIA BARROCA DAS ONDAS DO MAR

Uma das mais fascinantes manifestações do corpo humano e sua postura ereta é a habilidade de surfar nas ondas do mar. Esse extraordinário exercício do movimento alterna a postura horizontal do corpo sobre a prancha que oscila entre movimentos semi-dobrados dos joelhos até aquele do corpo na posição vertical. Esta posição é aquela que foi consolidada na era moderna como sendo a forma estabelecida de surfe, ou, ainda, utilizando apenas o próprio corpo (*body surfing*) para deslizar sobre as ondas sem o auxílio de uma prancha, considerado por muitos a forma mais pura da prática do esporte.

No chamado “surfe em ondas grandes” [*Big Wave Surfing*], uma modalidade que requer enorme treinamento físico e técnico e cujo talento é indispensável o surfista “pega” ondas em média de 6 metros de altura, com recordes de 26,21 metros, recorde este batido pelo surfista Sebastian Steudtner (Alemanha, 1985), na Praia do Norte, em Nazaré, em Portugal, em 2020, um recorde que até o dia de hoje não foi ultrapassado. A marca anterior é da brasileira Maya Gabeira (Brasil, 1987), obtida na mesma praia, em 2020, quando surfou em uma onda de 22,40 metros.

Algumas exceções a estes recordes existem documentadas, como o excepcional caso do surfista Laird Hamilton (USA, 1959) que surfou em uma onda em Teahupoo, um vilarejo na costa sudoeste da ilha do Taiti, na Polinésia Francesa, no sul do Oceano Pacífico, em agosto do ano 2000. Naquele dia, com ondas maiores que o normal, Darrick Doerner, encarregado de rebochá-lo até a embarcação, o levou até as ondas. Puxando e soltando o cabo de reboque, ele desceu até o enorme vórtice do chamado túnel da onda, à vista das câmeras dos fotógrafos e cinegrafistas que estavam localizados em barcos próximos. Com seu talento artístico característico, o surfista continuou esculpindo profundamente a água, emergindo por cima da crista da onda.

Uma fotografia dele surfando a onda foi capa da

Fig. 1

Capa da revista | Cover of Magazine Surfer, vol. 42. N.1 (Janeiro/January, 2001).

A capa traz a chamada “oh meu deus...” com uma matéria sobre o recorde de Laird Hamilton na prática de Big Wave Surfing | The cover brings the title “oh my god...” with an article on Laird Hamilton's record on the practice of Big Wave Surfing

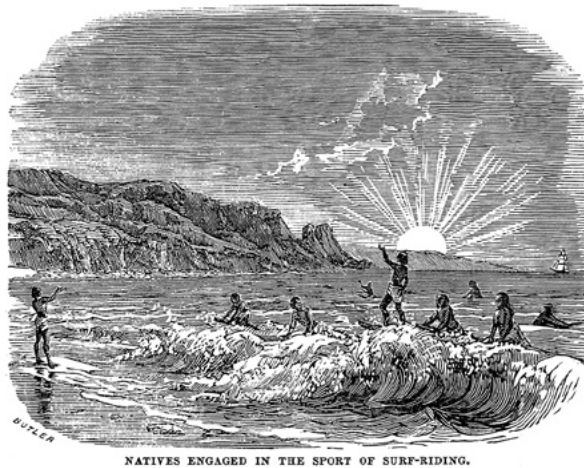


Fig. 2

Butler

Ilustração de revista de nativos havaianos surfando, de um artigo intitulado "Nossos vizinhos das ilhas Sandwich" publicada em Hutchings' California Magazine, novembro de 1858 | Magazine illustration of native Hawaiians surf-riding (surfing) from an article entitled "Our Neighbors of the Sandwich Islands" in Hutchings' California Magazine, November 1858 | Hutchings' California Magazine, Volume 3, Number 5 (November 1858)

© Todos os direitos reservados | All rights reserved



NATIVES ENGAGED IN THE SPORT OF SURF-RIDING.

revista *Surfer*, com a chamada: “oh meu Deus...”. A onda ficou conhecida como “a mais pesada já surfada”, considerando o volume de água que acumulou. [Fig. 1] O surfista descreveu aquele como sendo o “dia mais perigoso de sua carreira”,¹ uma vez que o imenso volume de água e o ruidoso barulho em meio à massa da onda foi descrita por ele como sendo equivalente a uma “bomba de nêutron”.² Logo que pegou a onda, Laird se deu conta que aquela poderia ser sua última manobra.

Ondas como esta chegam a atingir velocidades de até 80 km/h, o que faz do surfe, em grande parte, um esporte de alto risco. *Big Wave Surfing* é altamente perigoso e acidentes graves ou até mesmo fatais que atingem a medula espinhal não são tão raros. Justamente a parte do corpo que determina a postura ereta. Mas o impacto dos ventos na velocidade introduz um fator relevante na geometria destas ondas que se tornam mais surpreendentes e complexas como fenômeno.

Especula-se que o surfe moderno, como o conhecemos hoje, tenha se originado no Havaí [Fig. 2], mas a história do surfe data de c. 400 d.C., na Polinésia, onde os moradores locais que o iniciaram se-

1. Laird Hamilton, *Force of Nature: Mind, Body, Soul, and, of Course, Surfing* (New York: Rodale, 2008), 7.

2. Idem. *Force of Nature*, 8.

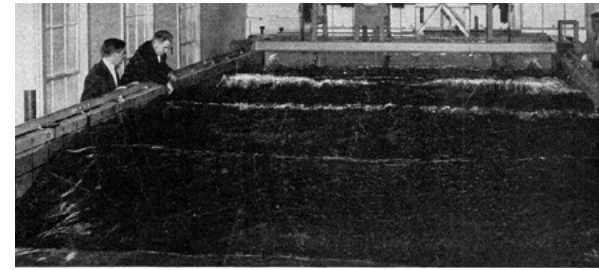


Fig. 3

Pequenas ondas geradas por máquinas como parte de pesquisa para previsão de surf | Small waves generated by machines as part of research for surf forecasting.

Imagem impressa em | Printed on Bureau of Naval Personnel Information Bulletin, n. 354 (August, 1946), p. 31.

© Official U.S. Navy Photographs

guiram para as ilhas havaianas vindos do Taiti e das Ilhas Marquesas. Eles levaram muitos de seus costumes, incluindo surfar em pranchas de Paipo com a barriga e o corpo deitado sobre a prancha. Entretanto, foi no Havaí que foi inventada a manobra de surfar em pé sobre as pranchas. Antes da chegada dos europeus na ilha, em 1778, o surfe possuía um caráter religioso, realizado depois de orações e oferendas como uma forma de desenvolvimento da consciência espiritual. Com a chegada dos missionários Calvinistas, em 1820, o surfe no Havaí sofreu um progressivo declínio em cerca de apenas duas décadas pela repressão ao esporte, considerado selvagem, e os surfistas, tidos como bárbaros, além do que a prática do surfe seria possivelmente incompatível com as orientações normativas do comportamento do corpo e visto como antinatural, horrorizando os europeus.

Quando se trata do surfe, ainda mais impressionante, talvez, seja o fato de que o corpo, com a ajuda do dispositivo da prancha, consiga flutuar sobre a superfície da massa de água em movimento, seja à frente dela ou sobre o topo de superfícies ondulatórias. Tanto a artesanaria da prancha quanto o treinamento do corpo são fundamentais para a excelência na prática do surfe.

De todos os esportes tidos como de “superfície da água”, o surfe é um dos que mais desafia as leis da gravidade em uma relação direta com o corpo humano. Pensando bem, poucas manifestações que envolvem mobilidade sobre superfícies instáveis como a água, com a utilização de um dispositivo aparentemente tão simples como uma prancha e uma corda de perna (*leash*), podem ser definidas como sendo no mínimo surpreendentes para que o corpo possa

Fig. 4

Máquina para testar a relação entre a velocidade das ondas e a profundidade da água | Machine to test the relation between speed of waves and depth of water.

Imagem impressa em | Printed on Bureau of Naval Personnel Information Bulletin, n. 354 (August, 1946), p. 31.

© Official U.S. Navy Photographs



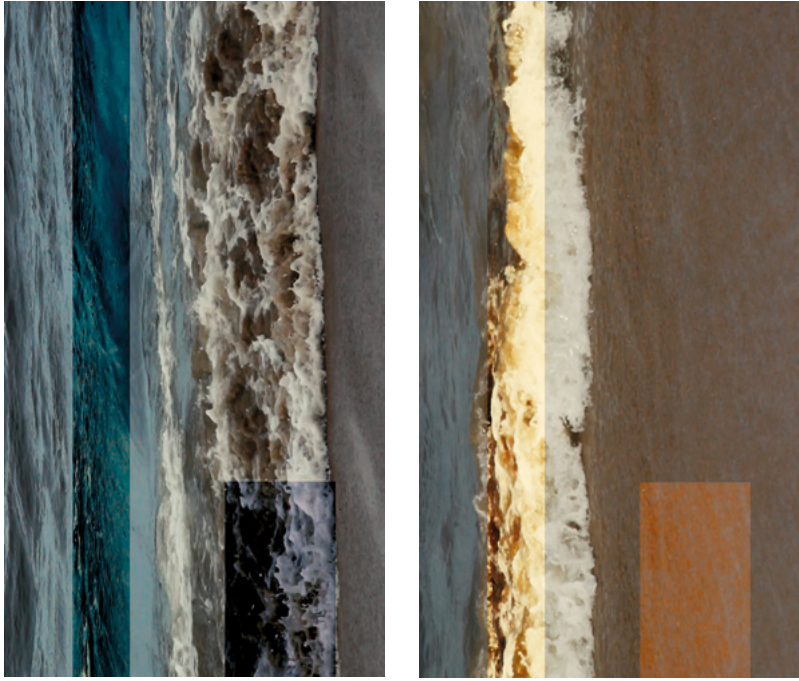


Fig. 5
ANA NOROGRANDO
 Vídeo Ondas | Video Waves, 2022-2024 [projeção vertical | Vertical Projection]
 Vídeo em HDV, cor | HDV video, color
 Duração | Length 5'30"
 Edição de | Editing by Nando Rossa
 Trilha sonora de | Soundtrack by Alfonso Benetti

alcançar manobras tão sofisticadas que envolvem equilíbrio, velocidade e mobilidade gestual, ao mesmo tempo em que há a constante manutenção da “contemplação” do horizonte, adquirida com a postura ereta. Importante observar ainda que, por razões culturais, a contemplação foi estabelecida como sendo direcionada em relação ao horizonte, seja ele terrestre ou marítimo, enquanto o surfista é forçado a contemplar a linha gerada pela terra firme que invoca uma sensação arquetípica de retorno. Trata-se de um movimento retroativo se comparado com a determinação cultural, onde a contemplação foi concebida inicialmente em direção ao futuro incerto, razão pela qual, inclusive, a relação desta com a arte é de uma natureza filosófica e metafísica ao justamente existir dentro de um registro de incerteza e indeterminação de um lugar de existência da ação criativa.

Para o surfista, esta condição é sublimada na forma de uma mobilização interna da existência, em que sua motivação se encontra alinhada com a constituição



Fig. 6
 Katsushika Hokusai (Japão, 1760-1849)
 A Grande Onda de Kanagawa | The Great Wave of Kanagawa
 Xilogravura | Woodcut, c. 1829-1832
 25,7 x 37,9 cm
 Coleção | Collection Metropolitan Museum of Art, New York
 © Todos os direitos reservados | All rights reserved

emocional do corpo com um organismo sob controle, cuja interioridade alinha-se, por sua vez, com aquela do submarino e suas entranhas, sendo que, neste último, o corpo humano compartilha o espaço por habitação.

Além de seu enorme impacto cultural, o surfe atesta a capacidade do organismo em termos de adaptabilidade e performance física, uma vez que inclui considerável determinação criativa e inovação através do aperfeiçoamento das manobras de movimento e da técnica fundada em uma dependência cognitiva, ao mesmo tempo que estabelece um vínculo entre a história evolutiva do *Homo Sapiens* e a aquisição da postura ereta. Ele é, portanto, revelador das conexões entre corpo, cultura e invenção técnica, em uma manifestação que esse demonstra nessa ação operacional sobre a água.

De todas estas invenções, a arte é certamente

Fig. 7
ANA NOROGRANDO
 Onda I | Wave I, 2022
 Escultura | Sculpture
 Tela metálica, manta acrílica e fibra siliconada | Metal mesh, acrylic blanket and silicone fiber
 30 x 28 x 12cm





Fig. 8
ANA NOROGRANDO
 Onda V | Wave V, 2022
 Escultura | Sculpture
 Tela metálica, manta acrílica e
 fibra siliconada | Metal mesh,
 acrylic blanket and silicone fiber
 24 x 22 x 8 cm



Fig. 9
ANA NOROGRANDO
 Onda VI | Wave VI, 2022
 Escultura | Sculpture
 Tela metálica, manta acrílica e fibra
 siliconada | Metal mesh, acrylic
 blanket and silicone fiber
 28 x 15 x 10 cm

uma das mais sofisticadas. Sua estrutura de linguagem e a intrincada política de convenções que mantém a arte inteligível como um conjunto de dispositivos de comunicação criativa é, muitas vezes, subestimada e/ou compreendida erroneamente. A noção de que a arte é apenas uma manifestação da vontade expressiva do indivíduo, de suas emoções, ou mesmo de ideais concebidos e formalizados através de obras, ignora alguns de seus mais importantes aspectos que são intrínsecos à sua complexidade linguística e cultural. Tais características incluem a condição única da arte de existir através de determinantes históricos e acordos tácitos de comunicação fundados em convenções culturais que subsistem através do tempo justamente e unicamente por sua razão histórica e sua existência contextual. Sem a compreensão destas regras e sua operacionalidade discursiva histórica, nunca será possível entender plenamente a lógica da arte como um sofisticado instrumento de signos de linguagem.

Não por outra razão, esta instalação de Ana NoroGrando utiliza-se destas convenções e as reúne através de um “contêiner”, físico e metafórico, de circulação aquática, neste caso, concebido na forma de um submarino que adiciona componentes metafóricos de fluidez, retroalimentação (o “canibalismo cultural” e sua reverberação histórica) e mecanismos geracionais constituídos como dispositivos de conceitualização.

A prática do surfe requer uma mudança do olhar para baixo, em direção à superfície da água, similar àquela exercitada antes da postura ereta, isso sem considerar que boa parte do surfe praticado não é realizado com o corpo plenamente na postura vertical, mas sem ela não existiria, visto que a mecânica de sua mobilidade depende de mirar o horizonte em uma relação alternativa do movimento dos olhos (o olhar). Outro detalhe singular é que a superfície da água se move, diferentemente do



Fig. 10
ANA NOROGRANDO
 Onda I | Wave I, 2023
 Fotografia | Photograph
 Impressão digital sobre vinil mate
 em placa PVC expandido | Digital
 print on vinyl matte on expanded
 PVC board
 40 x 38 cm

solo fixo da terra. Contínuas olhadas para o horizonte próximo são necessárias para o domínio do equilíbrio e o perfeito controle sobre o desenvolvimento da onda. Poucos esportes exigem tamanho domínio perceptual, considerando que o surfista atua sobre uma superfície instável como a água.

A operacionalidade dessa massa da onda em movimento existe em um paralelo com as formas barrocas. Curiosamente, um dos mecanismos mais proeminentes do surfe consiste no fato de que o surfista “pega a onda” sempre voltado para a terra, como já se viu, em direção à margem do mar, justamente pela formação da onda. Expelido para fora do oceano,³ como Jonas foi pela Baleia. O mar revolto, pleno de uma massa barroca, é o melhor para o surfe, já que produz ondas mais altas e fortes.

A velocidade do chamado “tubo” é produzida pelo “inchaço” da massa de água que proporciona a medida de avanço da quebra ao longo do comprimento e da velocidade com que o surfista deve se mover ao longo da onda para acompanhar o avanço do tubo de água. A velocidade do tubo pode ser descrita usando o ângulo de “descascamento” e a celeridade da onda. O ângulo de casca é o ângulo entre a frente dessa massa de água e a projeção horizontal do “ponto de quebra” (classificado em derramamento [$\xi_p < 0.4$]; desmoronamento [$0.4 < \xi_p < 2$] e surgimento [$\xi_p > 2$]), sendo que só os dois primeiros possibilitam a prática do surfe em uma quebra regular e são mais facilmente representados pela linha de água branca deixada após a quebra.⁴

Ainda nos anos de 1940, a marinha americana dedicou inúmeros experimentos e estudos para medir o impacto das ondas em praias inimigas,⁵ com o objetivo de conseguir prever com antecedência seus efeitos, evitar custos adicionais com operações anfíbias e fracassos em manobras de guerra. Os experimentos foram conduzidos em diversos centros oceanográficos americanos e resultaram



Fig. 11
ANA NOROGRANDO
 Onda II | Wave II, 2023
 Fotografia | Photograph
 Impressão digital sobre vinil mate em placa PVC expandido | Digital print on vinyl matte on expanded PVC board
 40 x 44,4 cm



Fig. 12
ANA NOROGRANDO
 Onda III | Wave III, 2023
 Fotografia | Photograph
 Impressão digital sobre vinil mate em placa PVC expandido | Digital print on vinyl matte on expanded PVC board
 40 x 53,3 cm



Fig. 13
ANA NOROGRANDO
 Onda IV | Wave IV, 2023
 Fotografia | Photograph
 Impressão digital sobre vinil mate em placa PVC expandido | Digital print on vinyl matte on expanded PVC board
 40 x 52,2 cm

3. O surfe também pode ser praticado em rios, lagos e, mais recentemente, em piscinas com ondas.

4. J. Lewis, S. Hunt, e T. Evans, “Quantification of Surfing Amenity for Beach Value and Management”, (2015).

5. “Surf Seers”, *Bureau of Naval Personnel Information Bulletin*, n. 354 (August, 1946), 30-31.

na fabricação de máquinas de teste para verificação de seus impactos, através da coleta de dados, para possibilitar a previsão do efeito das ondas do mar de acordo com o clima [Fig. 3 e 4].⁶ A complexidade do processo para estabelecer previsão do impacto das ondas envolve interpretação de fotografias aéreas, obtidas com intervalos de poucos segundos, com o intuito de medir a distância entre as cristas das ondas que avançam entre as imagens fotografadas para medir a velocidade das ondas, dados que são, então, aplicados a gráficos para obter medidas de profundidade da água na praia, fundamental para saber a previsão de impacto.⁷

Ana NoroGrando explora esta linha de água em vídeos que realizou de ondas rasas quando se desfaziam nas margens. Em alguns casos a artista vira a imagem da horizontal para a vertical, provocando uma vertigem ao subverter o mecanismo da Gestalt, criando um desconforto resultante da imagem em movimento e nossa percepção normativa dela [Fig. 5]. Essa intervenção das convenções da “linha do horizonte”, regulada agora pela postura ereta, faz desses vídeos surpreendentes intervenções na imagem, que resultam em uma forma de abstração.

Estas imagens da artista invocam a espuma branca do descarregamento da onda nas margens, já que ela é uma “quebra” que se fecha, o equivalente a uma dobra do Barroco, e que, de uma só vez ao longo de seu desenvolvimento, ao deixar a água branca paralela à frente da onda, lhe atribui essa condição de dissipação. Uma quebra que avança mais lentamente ao longo da face da onda deixará uma linha de água branca em um ângulo com a linha da face.⁸

É difícil que encontremos uma referência histórica mais significativa e apropriada para essa extensão investida sobre a forma das ondas do mar como aquela na conhecida obra de Katsushika Hokusai

6. “Ondas superam as tempestades que as geram. Estudos mostram que os furacões do Atlântico e os tufões do Pacífico, que se movem a 10 e 15 nós, avançam à frente das tempestades a 20 a 25 nós e às vezes viajam mais de 5.000 milhas”. Idem. “Surf Seers”, 30.

7. Ibidem. “Surf Seers”, 30.

8. Ver, por exemplo, Ana Conceição Mendonça, Juana Conceição Fortes, Rui Captain, Grace Maria, Maria Neves Antunes, José Antunes do Carmo e Theo Moura, “Hydrodynamics Around an Artificial Surfing Reef at Leirosa, Portugal”, *Journal of Waterway, Port, Coastal, and Ocean Engineering*, 138 [3] (2012), 226–235.

Fig. 14

ANA NOROGRANDO

Onda V | Wave V, 2023

Fotografia | Photograph

Impressão digital sobre vinil mate em placa PVC expandido | Digital print on vinyl matte on expanded PVC board



(Japão, 1760-1849) e sua obra *A Grande Onda de Kanagawa* (1829-1832) [Fig. 6]. Hokusai produziu uma série de gravuras sobre estas ondas imensas, cujo fundo é o monte Fuji. Parece que, para o artista, apenas elas conseguiam “quebrar” a majestade desta montanha vulcânica, cujo caráter mítico ele traduziu em um conjunto de obras de forte conteúdo espiritual sobre a imortalidade. O artista produziu inicialmente *Thirty-Six Views* (Trinta e Seis Vistas) da montanha, que consistiu na verdade em 10 obras mais do que o previsto. O projeto foi seguido por *One Hundred Views of Mt. Fuji*, a primeira série produzida em gravuras coloridas de grande formato, e o segundo em um livro impresso em tons monocromáticos preto e cinza, publicado em 3 pequenos volumes pela primeira vez em 1834.

Na instalação *O Submarino Feminista Aquafluxo*, Ana Norogrande incluiu um conjunto de obras feitas a partir de um processo que a artista iniciou em 2022 com vídeos e fotografias de ondas das praias de Portugal. Este conjunto incluiu duas séries sobre o assunto, uma que a artista intitulou “esculturas de ondas” [Figs. 7-9], objetos que simulam formas inspiradas em ondas do mar com o uso de um material sintético avesso ao formalismo, e outra de fotografias feitas a partir destas formas [Figs.

10-14]. Ambas são exercícios estéticos de simulação da forma derivadas da natureza da manifestação das ondas vistas como “escultóricas”. Elas possuem uma vocação essencialmente barroca, embora venham a solapar de imediato a consistência material da forma pela sua natureza transitória.

É através do Barroco, o *Neobarroco*, melhor dizendo, uma estratégia de *contraconquista* do Barroco quando migra para o Novo Mundo, que a artista estrutura a definição espacial desta instalação, cujo mecanismo de *horror vacui* (horror ao vazio) inscrito na natureza da tradição artística barroca e atribuído ao espaço através da inclusão assoberbada de elementos. A dobra originária da quebra da onda é tipificada em uma estrutura conceitual mobilizadora nestas “obras de ondas” de Ana Norogrande. Sua conceitualização é articulada nos termos Deleuzianos sobre o Barroco, cuja elaboração teórica está fundamentada na obra de Leibnitz, que era para Deleuze, considerado o filósofo do Barroco. A experiência barroca é indissociável, portanto, daquela da “dobra” e possui considerável papel de desenvolvimento na produção dos elementos desta instalação e sua vocação espacial. Trata-se de uma estratégia operacional da redefinição do espaço e tempo através do *tropos* do Barroco, considerando suas infinitas prerrogativas de desenvolvimento da espacialidade.

Localizadas neste estágio de transitoriedade, ondas do mar são nada mais que um passageiro momento da forma que, uma vez gravado na retina do olho, deixa a impressão de que a imagem da onda é algo fixo, quando em verdade é apenas uma temporária e furtiva visão da forma. Estas obras de Norogrande atestam essa condição, criando, assim, um conjunto de imagens em dois registros (escultóricos e fotográficos) que assinalam a ilusão de nossa percepção sobre as formas do mundo e especialmente aquelas que encontramos na natureza aquática ao consolidá-las como formas inanimadas.

THE UPRIGHT POSTURE, SURFING AND THE BAROQUE GEOMETRY OF SEA WAVES

One of the most fascinating manifestations of the human body and its upright posture is the ability to surf the sea waves. This extraordinary exercise of movement alternates the horizontal posture of the body on the board that oscillates between half-bent movements of the knees to that of the body in its upright position. This position is one that has been consolidated in the modern era as the established form of surfing, or even using just one's own body (*body surfing*) to slide on the waves without the help of a board, considered by many the purest form of the sport practice.

In the so-called *Big Wave Surfing*, a modality that requires enormous physical and technical training and whose talent is indispensable, the surfer “catches” waves on average 6 meters high, with records of 26.21 meters, this number broken by surfer Sebastian Steudtner (Germany, 1985), at Praia do Norte, in Nazaré, Portugal, in 2020, a record that has not been surpassed to this day. The previous mark is held by Brazilian Maya Gabeira (Brazil, 1987), obtained on the same beach in 2020, when she surfed a 22, 40-meter wave.

Some exceptions to these records have been documented, such as the exceptional case of surfer Laird Hamilton (USA, 1959) who surfed a big wave at Teahupoo, a village on the southwest coast of the island of Tahiti, in the French Polynesia, in the South Pacific Ocean, in August 2000. That day, with bigger waves than usual, Darrick Doerner, in charge of towing him to the boat, took him out into the waves. As Hamilton descended into the enormous vortex of the so-called wave tunnel, in full view of the cameras of the photographers and cameramen who were located on nearby boats with his characteristic skills, the surfer continued to carve deep into the water, emerging above the crest of the wave.

The feat originated one of the most astonishing photographs ever recorded of him surfing the wave that was subsequently published on the cover of *Surfer* magazine, with the headline: “oh my God...”. The wave became known as “the heaviest ever surfed”, considering the volume of water it accumulated. [Fig. 1] The surfer described it as the “most dangerous day of his career”,¹ as the immense volume of water and the roaring noise amidst the mass of the wave was described by him as being equivalent to a “neutron bomb”.² As soon as he caught the wave, Laird realized that this could be his last maneuver.

Waves like this can reach speeds of up to 80 km/h, which makes surfing, for the most part, a high-risk sport. *Big Wave Surfing* is highly

1. Laird Hamilton, *Force of Nature: Mind, Body, Soul, and, of Course, Surfing* (New York: Rodale, 2008), 7.

2. Idem. *Force of Nature*, 8.

dangerous and may become even fatal mainly due to accidents involving the spinal cord have been shown not not rare. Precisely the part of the body that determines the upright posture. But the impact of winds on speed introduces a relevant factor in the geometry of these waves, which become more surprising and complex as a phenomenon.

Modern surfing as we know it today is speculated to have originated in Hawaii [Fig. 2], but the history of surfing dates back to c. 400 AD, in Polynesia, where the locals who started it made their way to the Hawaiian Islands from Tahiti and the Marquesas Islands. They took many of his customs, including surfing Paipo's with the belly and body lying on the board. However, it was in Hawaii that the maneuver of surfing standing on the boards was invented. Prior to the arrival of Europeans on the island in 1778, surfing had a religious character, performed after prayers and offerings as a way of developing spiritual consciousness. With the arrival of the Calvinist missionaries in 1820, surfing in Hawaii suffered a progressive decline in just about two decades due to the repression of the sport, considered wild, and surfers, considered barbarians, in addition to which the practice of surfing would possibly be incompatible with the normative guidelines of body behavior and seen as unnatural, horrifying the Europeans.

When it comes to surfing, even more impressive, perhaps, is the fact that the body, with the help of the surfboard device, can float on the surface of the moving body of water, either in front of it or on top of undulating surfaces. Both board craftsmanship and body training are fundamental to excellence in surfing.

Of all the sports taken as "water surface", surfing is one of the most defiant of the laws of gravity in a direct relationship with the human body. Few manifestations involving mobility on unstable surfaces such as water, with the use of a device apparently as simple as a plank and leash can be defined as being at least surprising so that the body can achieve such sophisticated maneuvers that involve balance, speed and gestural mobility, while there is the constant maintenance of "contemplation" of the horizon, acquired with the upright posture. It is also important to note that, for cultural reasons, contemplation has been established as being directed towards the horizon, be it terrestrial or maritime, while the surfer is forced to contemplate the line generated by the solid ground that invokes an archetypal sensation of return. It is a retroactive movement placed against cultural determination, where contemplation was initially conceived towards the uncertain future, which is also why the relationship between the latter and art is of a philosophical and metaphysical nature precisely because it exists within a register of uncertainty and indeterminacy of a place of existence of creativity.

For the surfer, this condition is sublimated in the form of an internal mobilization of existence, in which his motivation is aligned with the emotional constitution of the body with an organism under control, whose interiority is in turn aligned with that of the submarine and its entrails, and in the latter, the human body shares the space for habitation.

In addition to its enormous cultural impact, surfing attests to the body's ability in terms of adaptability and physical performance, since it includes considerable creative determination and innovation through the improvement of movement maneuvers and technique, founded on a cognitive dependence, while establishing a link between the evolutionary history of Homo Sapiens and the acquisition of upright posture. It is, therefore, revealing of the connections between body, culture and technical invention, in a manifestation that it demonstrates in these operational maneuvers on water.

Of all these inventions, art is certainly one of the most sophisticated. Its language structure and the intricate politics of conventions that keeps art intelligible as a set of creative communication devices is often underestimated and/or misunderstood. The notion that art is only a manifestation of the individual's expressive will, his emotions, or even ideals, conceived and formalized through works, ignores some of its most important aspects that are intrinsic to its linguistic and cultural complexity. Such characteristics include the unique condition of art to exist through historical determinants and tacit agreements of communication based on cultural conventions that subsist through time, precisely and solely by their historical reason and their contextual existence. Without understanding these rules and their historical discursive development, it will never be possible to fully comprehend the logic of art as a sophisticated instrument of language.

For no other reason, this installation by Ana Norogrande makes use of these conventions and brings them together through a physical and metaphorical "container" of aquatic circulation, in this case conceived in the form of a submarine that adds metaphorical components of fluidity, feedback ("cultural cannibalism" and its historical reverberations) and generational mechanisms constituted as conceptualizing devices.

Surfing requires a downward shift of the gaze towards the surface of the water, similar to that practiced before the upright posture, without considering that much of the surfing practiced is not done with the body fully in the vertical posture, but without which it wouldn't exist, since the mechanics of its mobility depends on aiming at the horizon in an alternate relationship of the eyes movement (the gaze). Another singular detail is that the surface of the water moves, unlike the fixed soil of the earth. Continuous glances at the near horizon are necessary for the mastery of equilibrium and perfect control over the development of the wave. Few sports require such perceptual precision, considering that the surfer acts on an unstable surface such as water.

The estate of the moving wave mass exists in parallel with the baroque forms. Interestingly, one of the most prominent mechanisms of surfing is the fact that the surfer "catches the wave" always facing the land, as already seen, towards the seashore, precisely by the formation of the wave. Expelled out of the ocean,³ as Jonah was by the Whale. The rough sea, full of a ba-

3. Surfing can also be practiced in rivers, lakes and, more recently, in wave pools.

roque mass, is the best for surfing, as it produces higher and stronger waves.

The speed of the so-called “tube” is produced by the “swelling” of the water mass that provides the measure of advancement of the break along the length and speed at which the surfer must move along the wave to follow the advancement of the water tube. The tube speed can be described using the “stripping” angle and the celerity of the wave. The shell angle is the angle between the front of this water body and the horizontal projection of the “breaking point” (classified as spillage [c.b<c.4]; collapse [c.4<c.b<2] and emergence [c.b>2]) only the first two allow the practice of surfing in a regular break and are more easily represented by the white water line left after the break.⁴

In the 1940s, the United States Navy dedicated numerous experiments and studies to measuring the impact of waves on enemy beaches,⁵ with the aim of being able to predict their effects in advance, avoiding additional costs with amphibious operations and failure in war maneuvers. The experiments were conducted in various American oceanographic centers and resulted in the manufacture of test machines to verify their impact by collecting data, so that the effect of sea waves could be predicted according to the weather [Figs. 3 and 4].⁶ The complexity of the process to predict the impact of waves involves interpretation of aerial photographs, taken every few seconds, in order to measure the distance between the crests of the waves that advance between the photographed images to measure the speed of the waves, data that are then applied to graphs to obtain measurements of the depth of the water on the beach, which is essential for predicting the impact.⁷

Ana NoroGrando explores this water line in videos she made of shallow waves as they crashed onto the shore. In some cases, the artist turns the image from horizontal to vertical, causing vertigo by subverting the Gestalt mechanism, creating discomfort as a result of the moving image and our normative perception of it [Fig. 5]. This interference in the conventions of the “horizon line”, now regulated by the upright posture, makes these videos surprising interventions in the image, which results in a form of abstraction.

These images by the artist invoke the white foam of the wave discharging on the shore, since it is a “break” that closes, the equivalent of a Baroque fold, and that, at one time throughout its development, by leaving the white water parallel to the wave front, gives it such condition for dissipation. A break that advances more slowly along the face of the wave will leave a line of white water at an angle to the line of the face.⁸

It is difficult to find a more significant and appropriate historical reference

4. J. Lewis, S. Hunt, e T. Evans, “Quantification of Surfing Amenity for Beach Value and Management”, (2015).

5. “Surf Seers”, *Bureau of Naval Personnel Information Bulletin*, N. 354 (August, 1946), 30-31.

6. “Waves surpass the storms that generate them. Studies show that Atlantic hurricanes and Pacific typhoons, which move at 10 and 15 knots, move ahead of storms at 20 to 25 knots and sometimes travel more than 5,000 miles”. *Idem*. “Surf Seers”, 30.

7. *Ibidem*. “Surf Seers”, 30.

8. See, for example, Ana Conceição Mendonça, Juana Conceição Fortes, Rui Captain, Grace Maria, Maria Neves Antunes, José Antunes do Carmo and Theo Moura, “Hydrodynamics Around an Artificial Surfing Reef at Leirosa, Portugal”, *Journal of Waterway, Port, Coastal, and Ocean Engineering*, 138 [3] (2012), 226-235.

for this extensive investigation into the shape of ocean waves than the well-known work of Katsushika Hokusai (Japan, 1760-1849) and his work *The Great Wave of Kanagawa* (1829-1832) [Fig. 6]. Hokusai produced a series of prints of these immense waves, the background of which is Mount Fuji. It seems that, for the artist, only they could “break” the majesty of this volcanic mountain, whose mythical character he translated into a group of works with a strong spiritual content about immortality. The artist initially produced *Thirty-Six Views of the mountain*, which actually consisted of 10 more works than it was initially planned. The project was followed by *One Hundred Views of Mt. Fuji*, the first series produced in large-format color prints, and the second in a book printed in monochrome black and white tones, published in 3 small volumes for the first time in 1834.

In the installation *The Aquaflux Feminist Submarine*, Ana NoroGrando included a set of works departing from a process that the artist began in 2022 with videos and photographs of waves from the beaches of Portugal. This group included two series on the subject, one that the artist titled “wave sculptures” [Figs. 7-9], objects that simulate shapes inspired by sea waves with the use of a synthetic material averse to formalism, and another of photographs made from these forms [Figs. 10-14]. Both are aesthetic exercises of simulation of form derived from the nature of the manifestation of waves seen as “sculptural”. They have an essentially baroque inclination, although they immediately undermine the material consistency of the form due to its transitory nature.

It is through the Baroque, rather, the *Neo-Baroque*, a strategy of *counter-conquest* of the Baroque when migrated to the New World, that the artist structures the spatial definition of this installation, whose *horror vacui* mechanism (horror to emptiness) inscribed in the nature of the baroque artistic tradition and attributed to the space through the inclusion of elements. The original bending of the wave break is typified in a mobilizing conceptual structure in these “works of waves” by Ana NoroGrando. Its conceptualization is articulated in Deleuzian terms about the Baroque, whose theoretical elaboration is based on Leibniz’s work, whom for Deleuze, was considered the philosopher of the Baroque. The baroque experience is inseparable, therefore, from that of the “fold” and has a considerable development role in the production of elements of this installation and its spatial nature. It is an operational strategy of redefining space and time through the Baroque *tropes*, considering their infinite prerogatives of spatiality development.

Located in this stage of transience, sea waves are nothing more than a fleeting moment of the impression of form that, once etched into the retina of the eye, leaves the impression that the wave image is something fixed, when in fact it is only a temporary and stealthy vision of form. These NoroGrando’s works attest to this condition, thus creating a group of images in two ways (sculptural and photographic) that point out the illusion of our perception reading the forms of the world and especially those we find in aquatic nature by consolidating them as inanimate forms.

O SOFRIMENTO DE BUDA E OBÁ ATRAVÉS DA JORNADA DA OBSOLESCÊNCIA TECNOLÓGICA

A instalação *O Submarino Feminista Aquafluxo* inclui, entre seus elementos junto ao piso, uma reprodução de uma estátua de Buda e outra de Iemanjá, localizadas sob uma plataforma na forma de uma bancada. Sobre esta plataforma, a artista colocou 7 objetos escultóricos realizados com materiais diversos exibidos em frente a uma reprodução de uma pintura que possui uma imagem autorreferencial à própria plataforma que está colocada à sua frente. Trata-se da pintura *Gremlin in the Studio I* (c. 1871–75),¹ de Martin Johnson Heade (USA, 1819-1904), [Fig. 1], que consiste em uma imagem de *trompe-l'oeil* de uma paisagem pintada em óleo sobre tela, cuja reprodução foi adquirida pela artista para esta instalação através de uma rede global de venda de produtos on-line. Estas duas figuras prototípicas do Buda e Iemanjá “substituem” a figura do *gremlin* [Fig. 2] que Heade incluiu em sua pintura.



Fig. 1

Martin Johnson Heade (USA, 1819-1904)

Gremlin in the Studio I, ca. 1871-75

Óleo sobre tela | Oil on Canvas

97/8 x 13¾ in.

Coleção privada | Private collection

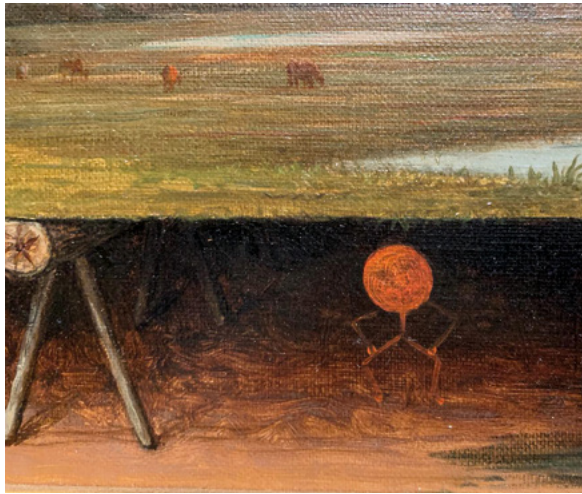
© Todos os direitos reservados | All rights reserved

1. Heade pintou duas pinturas similares com o mesmo assunto. *Gremlins in the Studio, II* (ca. 1865-75) segue uma estrutura similar, sendo que a principal diferença é que este muda a orientação do córrego, que surge da esquerda do quadro ao invés da direita, como na pintura anterior.

Fig. 2

Martin Johnson Heade (USA, 1819-1904)

Gremlin in the Studio I, ca. 1871-75
Detalhe da pintura mostrando a figura de um gremlin na parte inferior da plataforma de cavaletes | Detail of the painting showing the figure of the gremlin underneath the sawhorses platform



Mas o aspecto mais extraordinário da imagem desta pintura de Heade não é o uso do *trompe-l'oeil* e sim, justamente, a estrutura que o artista pintou para sustentar a ilusória vista da paisagem de uma clareira pantanosa com feno e animais, em que a água acumulada na superfície deságua como uma pequena cachoeira para o lado de fora da plataforma, sobre a qual a paisagem estaria assentada. O que surpreende é que a imagem na área superior da pintura quebra o seu aspecto ilusório somente para ingressar em outro estágio da lógica ficcional quando a imagem da água escorrendo para fora da extremidade dessa plataforma em direção ao espectador derrama-se sobre o que seria o piso hipotético do estúdio.

Quando realizou a pintura, Heade estava trabalhando temporariamente no ateliê do artista Frederic Edwin Church (USA, 1826-1900), um dos grandes representantes das pinturas de paisagens idílicas da segunda geração da *Hudson River School*, uma escola de pintura americana influenciada pelo Romantismo. Este segundo grupo de artistas incluiu membros interessados em paisagens da América do Sul, Heade entre eles. Ao contrário de Church, Heade era um cético descrente das representações de paisagens nacionalistas que incorporavam os grandes ideais políticos e científicos dos Estados Unidos em que os artistas da *Hudson River School* estavam fortemente

engajados.² Durante um período, o artista pintou motivos típicos da flora e fauna, tais como orquídeas e beija-flores, depois de seu retorno de uma viagem ao Brasil, em 1870, para onde foi em 1863, poucos anos antes de realizar *Gremlin in the Studio I*. Maggie M. Cao assinala que Heade subverteu as convenções do gênero da paisagem,³ e suas pinturas com motivos da fauna e flora brasileiras transformaram-se em uma conexão que o levou a questionar as convenções pictóricas de forma mais profunda.⁴

Outro aspecto surpreendente é que esta plataforma (*sawhorses* na língua inglesa) que aparece na pintura de Heade é representada na pintura com toras de madeira rústica, sem qualquer polimento. Uma

Fig. 3

GEOGIUS AGRICOLA, De Re Metalica [Sobre a Natureza dos Metais] | On the Nature of Metals], publicado em | published in 1556, p. 285. Na metade direita vemos um homem trabalhando utilizando cavaletes para apoiar tábuas de madeira | On the right middle ground we see a man working using sawhorses to lay pieces of lumber.



das primeiras ilustrações de uma estrutura similar aparece em Geogii Agricola, *De Re Metalica* (Sobre a Natureza dos Metais), publicado em 1556 [Fig. 3], onde um trabalhador utiliza uma delas para apoiar toras

2. Maggie M. Cao, *The End of Landscape in Nineteenth Century America* (Oakland: University of California Press, 2018), 69.

3. Idem. Maggie M. Cao, *The End of Landscape in Nineteenth Century America*, 70.

4. Idem. Maggie M. Cao, *The End of Landscape in Nineteenth Century America*, 70. É possível que Heade tenha quebrado seu vínculo com os princípios da *Hudson River School* quando se confrontou com a luxuriante e maleável paisagem dos trópicos e, uma vez que retornou à pintura quando voltou do Brasil, as convenções acadêmicas do "realismo" já não lhe satisfiziam mais.

de madeira, enquanto constrói um engenho.⁵ Mesas de cavaletes são populares pela sua portabilidade e tem um vasto uso, incluindo seu funcionamento como uma estação de trabalho.

Heade realizou cerca de 120 pinturas durante sua vida e, para muitas delas, pintou um duplo (uma segunda pintura), incluindo *Gremlin in the Studio I*, cuja imagem é aproximada, praticamente uma cópia da primeira pintura realizada, duplo este refletido na inclusão das estátuas de Buda e Iemanjá [Figs. 4 e 5]. Esse caráter “reproduzível” encontra aqui na instalação de Ana Norogrande sua eficácia, justamente quando a artista se utiliza de uma reprodução da pintura de Heade para problematizar a natureza da imagem e seus vínculos metafóricos. Em muitas destas obras, o artista quebrou as convenções da paisagem, transformando-a em um determinante conceitual da representação figurativa.

A “plataforma” de madeira que a artista Ana Norogrande incluiu nesta instalação obedece a mesma lógica construtiva daquela que aparece na pintura. A artista substitui o tradicional cubo/pedestal para esculturas e transforma-a em um suporte para exibição deste conjunto de objetos. Na instalação, a figura do *gremlin* que Heade incluiu em sua pintura é subsequentemente substituído por Norogrande por uma estátua do Buda na postura em que sua mão direita se inclina em direção à terra. A estatua está colocada sobre o piso em uma posição equivalente àquela da figura incluída na pintura e é importante observar que a artista forçosamente adaptou o gesto da mão direita da estatua do Buda, conforme descrito adiante neste texto.

Juntamente com este objeto, a artista incluiu outra tradicional estátua de Iemanjá, um orixá de origem Yorubá que é resultado do sincretismo entre religiões oriundas daquela cultura de matriz africana. Essa substituição iconográfica desencadeia uma lista de conexões entre elementos e dispositivos que constroem, passo a



Fig. 4
Estátua pré-fabricada de Buda incluída na instalação | Prefabricated statue of Buddha included in the installation
Resina e tinta acrílica | Resin and acrylic paint
39 x 25 x 19 cm



Fig. 5
Estátua pré-fabricada de Iemanjá incluída na instalação | Prefabricated statue of Iemanjá included in the installation
Resina e tinta acrílica | Resin and acrylic paint

5. A ilustração aparece na pág. 285. *De re Metallica* é um texto em latim que cataloga o estado da arte da mineração, refinamento e fundição de metais. O autor Georg Bauer, cujo pseudônimo era o latinizado Georgius Agricola. O livro permaneceu como texto oficial sobre mineração por 180 anos após sua publicação. Foi também um importante texto de química para o período e é significativo na história da química.

passo, um conjunto de significados que são instrumentais para a lógica conceitual desta obra da artista.

Segundo a lenda citada em inúmeras fontes, a primeira imagem do Buda foi esculpida em madeira de Sândalo, conhecida por seus óleos voláteis, que são utilizados largamente na indústria de perfumaria e de incensos. A mitologia da fabricação desta primeira estátua de representação antropomórfica, que surgiu centenas de anos depois da morte de Sakyamuni (Siddhartha Gautama), está implicada em uma construção alegórica relacionada à luz e ao reflexo da imagem do Buda diante das superfícies mais transitórias e instáveis, como a água. O artista que a esculpiu, com vistas a evitar a cegueira do brilho da luz refulgente da imagem de Tathãgata (aquele que incorpora uma existência transcendental para além da condição humana), lançou seu reflexo sobre a superfície da água (um lago, provavelmente), e reproduziu sua semelhança a partir da imagem refletida daquela superfície.⁶ Isso explicaria iconograficamente o tecido ondulado que cobre parcialmente o corpo de Buda especialmente na estátuas do tipo

Fig. 6
Martin Johnson Heade (1819-1904)
Flor de Lotus Com uma Pintura de Paisagem ao Fundo | Lotus Flowers with a Landscape Painting in the Background, (ca. 1885-95)
Óleo sobre tela | Oil on Canvas
42.9 x 91.4 cm
Coleção | Collection North Carolina Museum of Art
© Todos os direitos reservados | All rights reserved

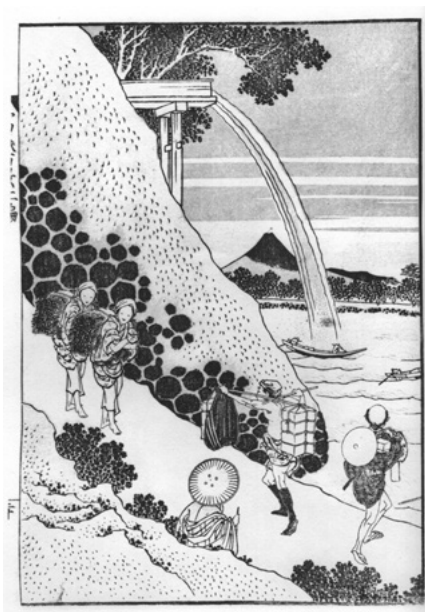


Udayana (frequentemente nas representações na forma ereta) e do estilo Gandhara⁷ (século 1 a.C. e

6. Ver, por exemplo, Benjamin Rowland Jr., *The Evolution of The Buddha Image* (New York: The Asia Society, 1963), 5-6.

7. Gandhara é a região localizada no noroeste do Paquistão, correspondendo ao Vale de Peshawar, tendo extensões nos vales inferiores dos rios Kábul e Swát. A região era um

Fig. 7
 Katsushika Hokusai (Japão, 1760-1849)
 Fugi Sob uma Comporta | Fugi Under a Sluice, c. 1834
 Detalhe | Detail
 Cem Vistas do Monte Fuji | One Hundred Views of Mt. Fuji
 Xilogravura | Woodcut
 © Todos os direitos reservados | All rights reserved



século 7 d.C.) que absorveram influências Greco-Romanas, Persas e finalmente passaram por um processo de “indianização” (influências da Índia), quando as figuras de Buda tornam-se mais rígidas, frontais e hierárquicas.

Mais tarde, para explicar estas ondulações do drapeado, a lenda teria sido inventada, já que a influência clássica visivelmente aparente na forma do drapeado do tecido que cobre os dois ombros (ou, em uma variação, somente o esquerdo), originário do *pallium* (capa), recorrente na escultura Greco-Romana, precisaria de uma justificativa formal para os protótipos de imagem do Buda, sentado ou de pé, juntamente com as diferentes variações de gestos de mudras.

O cânone da imagem do *Buddha* deve-se, em grande parte, à região da província de Gandhara, que promoveu um desenvolvimento iconográfico da re-

entreposto comercial e um ponto de encontro cultural entre a Índia, a Ásia Central e o Oriente Médio. Quando Alexandre, O Grande alcançou as fronteiras da Índia, no século 4 a.C., a cultura Helenística se desenvolveu nas proximidades, no norte do Afeganistão e sudeste do Uzbequistão, onde o impacto do estilo foi mais profundo. A proximidade da região de Gandhara com as rotas de comércio do oriente alimentaram o contato cultural com a cultura Romana.

apresentação de sua imagem. Cada uma das escolas de Gandhara e Mathura se desenvolveu com características únicas no que se refere à representação do Buda por volta do século 1 d.C. A escola originária em Gandhara (conhecida posteriormente pelo mesmo nome) baseou-se em tradições formais antropomórficas Greco-Romanas e representou o Buda com um rosto semelhante ao de Apolo Belvedere, com vestimentas que invocam as roupas imperiais romanas que, por sua vez, haviam sido influenciadas pela arte grega. Os artesãos das escolas de Gandhara e Mathura, de fato, influenciaram-se mutuamente e a conformação iconográfica geral se afastou de uma concepção naturalista e se inclinou para uma imagem fortemente idealizada e abstrata.

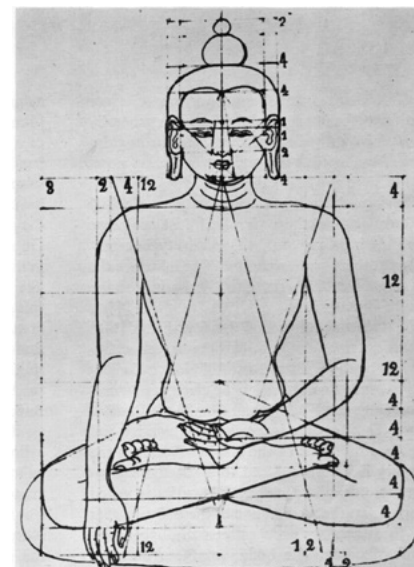


Fig. 8
 Proporções da imagem do Buda in segundo o cânone Tibetano | Canonical proportions of the Buddha according to the Tibetan canon
 Fonte desconhecida | Unknown source

Heade também pintou uma série de flores reclinadas e algumas flores de lótus, um dos motivos que acompanha o repertório iconográfico de Buda (do tipo lírios da água). Uma destas extraordinárias pinturas intitulada *Lotus Flowers with a Landscape Painting in the Background* (Flor de Lótus Com Uma Paisagem ao Fundo) (c. 1885-95), [Fig. 6]. É uma

própria paisagem de Heade que lhe serve de fundo. A flor de lótus cresce em pântanos, razão pela qual seu significado iconográfico tornou-se relevante, tendo em vista a beleza desta flor que se origina de um ambiente inóspito. Heade pintou flores reclinadas sobre superfícies que, muitas vezes, as refletem como se fossem superfícies aquosas ou espelhadas e que se tornaram um dos motivos prototípicos do artista. Na iconografia budista, a flor de lótus está associada à pureza do corpo, do discurso (a audição) e da mente, invocando o despertar espiritual. A flor de lótus é considerada uma flor “pura” porque consegue emergir perfeitamente limpa das águas turvas de um pântano, onde cresce em uma correlação simbólica que sugere a capacidade de flutuar acima das águas barrentas, ou seja, um indicativo do vínculo subserviente entre matéria e desejo físico que a figura de Buda como uma entidade espiritual não mais possui.

Uma das razões pelas quais é possível ver as pinturas de Heade como extremamente significantes é porque ele representa, de certa forma, um dissidente da *Hudson River School* e, ao mesmo tempo, é considerado um artista marginal pela historiografia, aquela que não consegue compreender a complexidade de seus empreendimentos artísticos.

Essa pequena “cachoeira” da pintura de Heade encontra um equivalente em uma outra imagem do artista Katsushika Hokusai (1829-1832), que alguns anos antes criou uma imagem em xilogravura, *Fuji Under a Sluice* (Fuji Sob uma Comporta),⁸ [Fig. 7], uma cena inusitada, porque a água que escorre através desta pequena comporta derrama-se sobre uma barca que passa pelo rio logo abaixo. Motivos iconográficos como este aparecem nas obras de Ana NoroGrando, como, por exemplo, quando realizou uma série de vídeos de moliceiros em Aveiro, Portugal, em 2019, um dos quais exibiu na exposição *Coreografia de Sombras*, na galeria Morgados da Pedricosa, em 2021.⁹ Naqueles vídeos, moliceiros com passageiros navegam pelo rio, atravessando a área da superfície da tela como se fos-



Fig. 9
ANA NOROGRANDO
 “Orelha” | “Ear”, 2024
 Tela metálica galvanizada, alumínio, massa plástica, arame e tubo eletroduto corrugado flexível | Galvanized metal mesh, aluminum, plastic mass, wire and flexible corrugated conduit tube
 82 x 25 x 11cm



Fig. 10
ANA NOROGRANDO
 Objeto 4 | Object 4, 2023
 Garrafa de vidro, prato de cerâmica, água, tinta acrílica e texto “Planeta Terra” de Guilherme Arantes | Glass bottle, ceramic plate, water, acrylic paint and text “Earth Planet” by Guilherme Arantes
 27 x 18 x 18 cm

sem fotografias em movimento. A artista vem progressivamente investindo em um projeto de exploração de relações entre fragmentos da cultura da América Latina e a portuguesa, com o objetivo de estabelecer vínculos relacionais que revelem significantes vínculos entre estes e outras culturas não ocidentais, especialmente a asiática.

A descoberta do budismo pelos portugueses se deu com a expansão das rotas comerciais marítimas pela coroa portuguesa entre 1497 e 1499 na África e Ásia, possibilitada pelo Tratado de Tordesilhas alguns anos antes, em 1494.¹⁰ O comércio de temperos com a Ásia levou Portugal ao encontro com o Budismo pelo Ocidente, geralmente creditado à França, Alemanha e Inglaterra. Os portugueses estiveram adiantados em suas descobertas do budismo pelo menos três séculos e o fizeram através de observações etnográficas e um diálogo com informantes em diversas partes do território asiático.¹¹ Podemos identificar através dos primeiros estudiosos portugueses, tais como Alessandro Valignano (1539-1606) e Matteo Ricci (1552-1610), que a figura de Buda, metodicamente construída segundo as proporções do cânone da arte budista [Fig. 8], cuja iconometria precisava manter uma rigorosa representação da imagem do Buda destinado à adoração. Os portugueses do século 16 e 17 surpreenderam-se pela força do budismo comparativamente ao cristianismo, reconhecendo-o como um significativo conjunto de crenças, cujo principal problema era, segundo eles, representado pela idolatria. Foi difícil para os portugueses conciliar as concepções que estes tinham de determinações bíblicas da criação e sua continuidade depois do grande dilúvio, cujo único mecanismo de confluência parecia ser aquele da “pré-revelação” cristã,¹² mesmo porque os estudiosos portugueses identificavam indícios da contaminação islâmica no budismo do Extremo Oriente. A artista Ana NoroGrando procura reconciliar estas mitologias da criação pela água em uma só obra, em um conjunto de dispositivos

8. Publicado pela primeira vez em 1834 na forma de livro, intitulado *One Hundred Views of Mt. Fuji*.

9. Exposição com curadoria do autor realizada de 28 de agosto a 30 de setembro de 2021 em Aveiro, Portugal.

10. Stephen C. Berkwitz, “The Portuguese Discovery of Buddhism: Locating Religion in Early Modern Asia”, in *Locating Religions: Contact, Diversity, and Translocality* (Amsterdam: Brill, 2017), 37.

11. Idem. Stephen C. Berkwitz, “The Portuguese Discovery of Buddhism”, 39.

12. Ibid. Stephen C. Berkwitz, “The Portuguese Discovery of Buddhism”, 44.

que produz uma ação operacional do sentido sobre a história da cultura e suas diversas crenças.

Entretanto, NoroGrando produz uma surpreendente ação sobre este objeto, transgredindo metaforicamente as prerrogativas do cânone artístico. Com vistas a “ajustar” a posição da escultura de Buda que a artista adquiriu em uma rede de compras, ela quebra o braço direito da figura e o ajusta para adequá-lo ao gesto conhecido como “tocar o solo”, que representa o momento do despertar do Buda, enquanto ele reivindica a terra como testemunha de sua iluminação. O gesto é realizado com o auxílio da mão direita, que fica posicionada acima do joelho, alcançando o solo com a palma voltada para dentro enquanto toca o trono de lótus. Essa ação performática realizada pela artista, que força uma movimentação do objeto em direção a uma posição canônica apenas para demonstrar que a vontade constituída pela tradição “duchampiana” é capaz de subverter aquela tradição em uma natureza feminista da vontade, reivindicando a força da tradição para ao contexto da política. Esse vínculo ressurgiu, então, em um repertório de parte do corpo, como a orelha esquerda de Obá (reencarnada em uma canônica pintura através da orelha decepada de Van Gogh, que amputou a orelha direita). Obá, que é um orixá da água e ressurgiu aqui nesta instalação para dar complementaridade ao gesto de Buda, que invoca a ligação com a terra.

A peça teatral *Changô de Ima* (1964-65) do teatrólogo e escritor cubano Pepe Carril, cujo título refere-se ao personagem principal da trama, o rei de Ima, um território africano, é uma ficcionalização teatral que introduz segmentos selecionados de lendas nigerianas sobre Xangô.¹³ Carril baseia-se em grande parte no conto narrado em *¡Oh, mio Yemayá!!* (1938), de autoria de Rómulo Lachatañeré (Cuba, 1909-51). O filho de Obatalá e Aganjú, Xangô é criado por três irmãs, os

13. Edward James, *Introduction*, in Pepe Carril, “Chango de Ima: A Yoruba Mystery Play”, introductions by Jerome Rothenberg and Edward James (New York: Doubleday & Company, Inc.: 1970), 43.



Fig. 12 e | and Fig. 13
ANA NOROGRANDO

Objeto 6 | Object 6, 2023

Caixa de madeira, mão de manequim, tinta acrílica, terra e fio em ferro | Wooden box, mannequin hand, acrylic paint, earth and iron wire

15 x 22 x 20 cm

Fig. 11

ANA NOROGRANDO

Escultura de Galhos | Branch Sculpture, 2022/23

Tronco e galhos de árvore suspenso e areia | Tree trunk and branches suspended and sand

Dimensões variáveis | Variable dimensions

orixás Iemanjá, Iansã e Oxum, suas salvadoras de uma morte violenta nas mãos de seu progenitor masculino, que se recusa a admitir sua paternidade. Iemanjá, então, consegue que Xangô se case com Obá, um orixá de distinta beleza. Obá se humilha diante dele e atende ao seu apetite voraz por comida.

Quando Obá comete um ato de autocanibalismo e corta uma de suas orelhas (a esquerda) para fornecer a Xangô sustento adicional em sua interminável batalha contra Ogum, Xangô não a acha mais atraente e a abandona. A desolação de Obá é tão grande pela perda ocasionada por um sacrifício inútil, que suas lágrimas preenchem sulcos na terra e ela é então metamorfoseada em um rio. Obá e Oxum transformaram-se entretanto em rios de águas agitadas. De fato, de acordo com a mitologia, é com as águas que Obá se vincula juntamente com Oxum e Iansã, as três mulheres relacionadas à mitologia de Xangô.

É importante lembrar que a visão da orelha de Obá boiando sobre o líquido da sopa preparada para Xangô recontada na peça teatral de Carril encontra



Fig. 14 e | and Fig. 15
ANA NOROGRANDO
 Objeto 3 | Object 3, 2023
 Torneira de bronze, canos e conexões PVC, chapa e porcas de inox e tinta acrílica
 | Bronze tap, PVC pipes and connections, stainless steel plate and nuts and acrylic paint
 27 x17 x 23 cm

ressonância em uma das versões do mito.¹⁴ Esta é uma “visão” que viria a se transformar em sua própria inscrição na história mitológica, ainda que, de acordo com outras variações da mitologia, Obá tivesse cozinhado mingau de inhame (*amalá*) ou ensopado de quiabo (*cararú*),¹⁵ duas das comidas favorita de Xangô.¹⁶

É uma regra nas cerimônias do Candomblé (e, ocasionalmente, Umbanda) que Obá se apresente cobrindo a orelha esquerda com a mão (ou folhas, ou um lenço, dependendo da versão mitológica), como uma referência ao local da amputação. Esse incidente exasperante é conhecido na história da arte especialmente pelo canônico *Autorretrato Com a Orelha Cortada* (Self-Portrait With Bandaged

14. Há cerca de 16 versões do mito com variações consideráveis sobre o corte da orelha de Obá, assim como o tipo de alimento que ela preparou, além de outros detalhes. William Bascom, “Obás Ear: A Yoruba Myth in Cuba and Brazil”, *Research in African Literatures*, v. 7. n. 2 (Autumn, 1976), 160.

15. Uma das diversas versões sobre a comida preparada por Obá era a legítima esposa de Xangô e Lachatañeré era encarregada das tarefas domésticas, como preparar sua comida nas missões militares, que consistiam em um prato de fubá (*amala*) com resma de carne (*quimbombó*). Obá teria adicionado suas duas orelhas na falta de carne, depois de um longo período de escassez em uma das jornadas militares de Xangô. Rómulo Lachatañeré, “El sistema religioso de los Lacumós y otras influencias Africanas en Cuba” *Estudios Afrocaribios*, 5 (1945-46), 208.

16. Idem. William Bascom, “Obás Ear: A Yoruba Myth in Cuba and Brazil”, 150.



Fig. 16
ANA NOROGRANDO
 Objeto 1 | Object 1, 2023
 Mão de manequim, tubo e conexões em PVC, tinta acrílica e tinta acrílica metalizada, parafuso e porca de aço inox
 | Mannequin hand, PVC tube and connections, acrylic paint and metallized acrylic paint, stainless steel screw and nut
 35 x 18 x 9 cm



Fig. 17 e | and Fig. 18
ANA NOROGRANDO
 Objeto 2 | Object 2, 2023
 Vidro, mão de manequim, tubo plástico transparente, argila e água | Glass, mannequin hand, transparent plastic tube, clay and water
 25 x 13,5 x 15 cm



Ear) (1889), pintado pelo artista cuja orelha cortada é o equivalente a um estigma, ou seja, as feridas de Cristo resultantes da crucificação.

Uma escultura intitulada “Orelha” (2024) [Fig. 9], o órgão e um mecanismo prototípico da audição aparecem na forma de um objeto nesta instalação de NoroGrando, invocando não somente o ato autocanibalista de Obá, mas a atenção para a sonoridade com a qual esta instalação da artista está vinculada. O sentido da audição ressurgue em diversos aspectos desta instalação, caracterizando-a como uma plataforma sensorial que explora diversos pontos nodais na história da cultura e tradições.

Ana NoroGrando realiza seu próprio processo de sincretismo, reconciliando em um confronto e ao mesmo tempo a acomodação de matrizes culturais

Fig. 19

ANA NOROGRANDO

Objeto 5 | Object 5, 2023

Mão de manequim, suporte de plástico transparente, tela metálica, fibra siliconada, cano PVC e areia da praia | Mannequin hand, transparent plastic support, metal mesh, silicone fiber, PVC pipe and beach sand

23 x 30 x 20 cm

múltiplas, muitas vezes conflitantes, em um contexto expressivo partilhado, criando, assim, através da expressão de um sistema de crenças culturais distintos em uma mesma forma expressiva, uma revolução invocatória das circum-navegações (para usar um termo apropriado a esta instalação em relação à “história das descobertas”, em oposição ao “novo”), reivindicando um campo de significado multidirecional, com os “estilhaços” da história, só que com vistas a reconstituí-la através destes pontos nodais dos fatos cronológicos. Norogrande opera dentro deste vasto arco histórico e cultural, cujas hierarquias a artista continua desafiando como meio de assinalar as propriedades artísticas de formas através dos tempos, reinstituídas agora na contemporaneidade.



Fig. 20 e | and Fig. 21

ANA NOROGRANDO

Objeto 7 | Object 7, 2023

Mão de manequim, tubo e conexão PVC e mangueira | Mannequin hand, PVC pipe and connection and hose

23 x 25 x 16 cm

Assim, a artista introduziu uma das suas obras, *Escultura de Galhos* (2022-23) [Fig. 11], cuja forma dos galhos está justamente apontando para baixo, em direção à terra, pendurada na “direção dos céus”, “virada para baixo”, justamente como o braço direito de Buda, ao mesmo tempo que se trata de um galho cortado, assim como a orelha de Obá. A terra acumulada abaixo, como um centro de atração, sinaliza para esta cosmologia.

Se analisarmos os objetos sobre a mesa (perto da mão, distante da terra), longe do universo do Buda, perto daquele de Obá que atuou na cozinha preparando uma sopa para Xangô, vemos que eles mantêm uma interconexão entre a água e a terra em *Objeto 4* (2023) [Fig. 10], justamente por sua referência à música “Planeta Terra”, do brasileiro Guilherme Arantes, inscrita no objeto. Em *Objeto 6* (2023) [Figs. 12 e 13], as mãos e a terra sobre o icônico quadrado (a planta do cubo branco, o quadro), possui seus dedos interligados pelo que parece uma “coroa de espinhos”, uma conexão com o catolicismo.

A obra *Objeto 3* (2023) [Figs. 14 e 15], é uma espécie de “aparelho” tecnológico que alude ao periscópio do submarino, mas, ao invés do “olho”, em seu topo este possui uma torneira, uma alusão ao me-

canismo de sublimação do ato de urinar através do órgão genital masculino, que, pelo seu mecanismo de fechamento e abertura, depende de uma ação da mão para seu próprio funcionamento, assim como o periscópio, aliás. Esse objeto com essa torneira é também um dispositivo que sinaliza para a existência do periscópio dentro da própria instalação da obra, como se fosse um protótipo funcional reconstruído daquele dispositivo.

Ao contrário da mão de Buda posicionada em direção à terra *Objeto 1* (2023) [Fig. 16] e *Objeto 2* (2023) [Figs. 17 e 18] realizado com a mão direita de um manequim mergulhado em água e argila, alude diretamente à mão de Obá, cujo gesto cobre ocasionalmente sua orelha esquerda amputada. Mediados pelas ondas do mar em *Objeto 5* (2023) [Fig. 19], uma outra mão direita segura uma forma sintética de uma onda, similar às replicadas nas imagens que a artista produziu sobre ondas do mar, uma referência já “antiga” de suas abordagens das ondas do mar das praias de Portugal e as águas do Guaíba em Porto Alegre, Brasil.

Um último objeto desta série, o *Objeto 7* (2023) [Figs. 20 e 21], foi produzido com uma mão de manequim, cujas linhas mostram-se delicadas e suaves. A frontalidade deste objeto, entretanto, é “construída” com a palma da mão, em oposição ao direcionamento da visão, reforçando o seu dorso. Um tubo vermelho-sangue como uma veia que lhe dá vida, corresponde à mesma cor de Xangô, lembrando que ele foi “condenado” pelas atribulações pregressas, especialmente aquela de abandono de Obá pela sua mutilação (um papel atribuído a ele como orixá a partir de então) destinado a um ciclo eterno de luz e sombras, nascimento e morte, perpetuamente repetido.

Em realidade, a mão que vemos neste objeto faz um indicativo de um gesto que invoca uma proteção do olhar em relação àquilo que ele está vislumbrando, como se uma luz muito forte o estivesse atingindo. De certo modo, este objeto produz uma referência ao “olhar para o horizonte”, que a postura ereta propiciou ao *Homo Sapiens*, referido em um destes textos. É como se o gesto da mão, agora com a palma virada para fora, tivesse se movido para prevenir os olhos de se ofuscarem pela luz excessiva da realida-

de adquirida pela enorme transição cognitiva advinda com a visão sobre o horizonte, um futuro que é, antes de tudo, assustador, um prenúncio da tragédia causada pelo próprio progresso inevitável.

Vários destes objetos possuem indicativos da cor azul, a cor de Iemanjá, uma referência clara à “rainha do mar”, mas também às águas dentro das quais o “submarino” está mergulhado. Iemanjá é filha de Olokun, orixá de caráter andrógono que, na mitologia Yorubá, foi responsável pela “grande enchente”, que é parte do mito da criação, já que foi ele mesmo, Olokun, que, dentro de um mundo aquoso, presidiu sobre o surgimento da terra em meio às águas. A história de Iemanjá é uma manifestação de libertação feminista e está ligada a um container de perfume (o olfato), uma das oferendas concedidas a ela por ocasião das celebrações de sua divindade. A suposta poção que lhe foi dada pelo pai Olokun era destinada a afastar perigos. Para livrar-se de suas tribulações amoroso-afetivas, Iemanjá teria utilizado o líquido perfumado, transformando-se em um rio que deságua no mar (Guaíba/Porto Alegre, Atlântico/Lisboa). Seu segundo marido, o rei Okerê, se transforma em uma montanha com o objetivo de bloquear seu acesso à liberdade através do mar. Seu filho Xangô parte a montanha ao meio, “abrindo caminho” para que o rio, que agora é Iemanjá, se encontre com o oceano e transforme, assim, Iemanjá na “rainha do mar”.

BUDDHA AND ȢBÀ'S SUFFERING THROUGH THE JOURNEY OF TECHNOLOGICAL OBSOLESCENCE

The installation *The Aquaflux Feminist Submarine* includes, among its elements along the floor, a reproduction of a statue of Buddha and another of Yemonja, located under a platform in the form of a countertop. On this platform, the artist placed 7 sculptural objects made with various materials displayed in front of a reproduction of a painting that has a self-referential image to the platform itself that is placed in front of it. It is the painting *Gremlin in the Studio I* (c. 1871-75),¹ by Martin Johnson Heade (USA, 1819-1904), [Fig. 1], which consists of a *trompe-l'oeil* image of a landscape painted in oil on canvas, whose reproduction was acquired by the artist for this installation through a global retail store. These two prototypical figures of the Buddha and Yemonja “replace” the *gremlin* [Fig. 2] which Heade included in his painting.

But the most extraordinary aspect of the image of this painting by Heade is not the use of *trompe-l'oeil* but, precisely, the structure that the artist painted to support the illusory view of the landscape of a swampy clearing with hay and animals, in which the water accumulated on the surface drains water as a small waterfall to the outside of the platform, on which the landscape would be seated. What is surprising is that the image in the upper section of the painting breaks its illusory aspect only to enter another stage of fictional logic when the image of the water flowing out of the edge of this platform towards the viewer pours on what the hypothetical studio floor would be.

When he did the painting, Heade was temporarily working in the artist Frederic Edwin Church's studio (USA, 1826-1900), one of the greatest representatives of the second generation of the Hudson River School's idyllic landscape paintings, an American painting school influenced by Romanticism. This second group of artists included members interested in South American landscapes, Heade among them. Unlike Church, Heade was a skeptical of the depictions of nationalist landscapes that embodied the great political and scientific ideals of the United States in which the artists of the Hudson River School were heavily engaged.² During a period,

1. Heade painted two similar paintings with the same subject. *Gremlins in the Studio*, II (ca. 1865-75) follows a similar structure, the main difference being that it changes the orientation of the stream, which arises from the left of the frame instead of the right, as in the previous painting.

2. Maggie M. Cao, *The End of Landscape in Nineteenth Century America* (Oakland: University of California Press, 2018), 69.

the artist painted motifs typical of flora and fauna, such as orchids and hummingbirds, after his return from a trip to Brazil in 1870, where he went in 1863, few years before making *Gremlin in the Studio I*. Maggie M. Cao points out that Heade subverted the conventions of the landscape³ genre, and his paintings with motifs of Brazilian fauna and flora creating a connection that led him to question the pictorial conventions in a deeper way.⁴

Another surprising aspect is that this sawhorse platform that appears in Heade's work is represented in the painting with logs of rustic wood, without any polishing. One of the first illustrations of a similar structure appears in Geogii Agricola, *De Re Metalica* (On the Nature of Metals), published in 1556 [Fig. 3], where a worker uses one of them to support logs, while building a mill.⁵ Sawhorse tables are popular for their portability and have a vast use, including their operation as a workstation.

Heade painted about 120 paintings during his lifetime and, for many of them, he painted a double (a second painting), including *Gremlin in the Studio I*, whose image is similar, practically a copy of the first work painted, a double which is reflected in the inclusion of the statues of Buddha and Yemonja [Figs. 4 and 5]. This "reproducible" character is found here in Ana Norogrande's installation, precisely when the artist uses a reproduction of Heade's painting to problematize the nature of the image and its metaphorical links. In many of these works, the Heade broke the conventions of landscape, transforming it into a conceptual determinant of figurative representation.

The wooden "platform" that the artist Ana Norogrande included in this installation obeys the same constructive logic that appears in the painting. The artist replaces the traditional cube/pedestal for sculptures and transforms it into a display stand for this set of objects. In the installation, the *gremlin* figure that Heade included in his painting is subsequently replaced by Norogrande by a statue of the Buddha in the posture in which his right-hand leans toward the earth. The statue is placed on the floor in a position equivalent to that of the figure included in the painting and it is important to note that the artist forcibly adapted the gesture of the right hand of the Buddha statue, as described later in this text.

Along with this object, the artist included another traditional statue of Yemonja, the orisha of Yoruba origin that is the result of syncretism between religions originating from that African culture and Christianity. This iconographic substitution triggers a number of connections between

elements and devices that helps to build, step by step, a variety of meanings that are instrumental to the conceptual logic of this work by the artist.

According to the legend cited in numerous sources, the first image of the Buddha was carved from sandalwood, known for its volatile oils, which are widely used in the perfume and incense industry. The mythology behind the making of this first anthropomorphic statue, which appeared hundreds of years after the death of Sakyamuni (Siddhartha Gautama), involves an allegorical construction related to light and the reflection of the Buddha's image in the face of the most transient and unstable surfaces, such as water. The artist who sculpted it, in order to avoid being blinded by the brilliance of the refulgent light of the image of Tathāgata (the one who embodies a transcendental existence beyond the human condition), cast his reflection on the surface of the water (a lake, probably), and reproduced his likeness from the image reflected from that surface.⁶ Ichnographically, this would explain the wavy fabric that partially covers the Buddha's body, especially in Udayana-type statues (often in representations of the erect form) and the Gandhara⁷ style (1st century B.C and 7th century A.D) that absorbed Greco-Roman, and Persian influences and finally went through a process of "Indianization" (influences of India), when Buddha figures become more rigid, frontal and hierarchical.

Later, to explain these draped undulations, the legend would have been invented, since the classic influence visibly apparent in the draped form of the fabric covering both shoulders (or, in a variation, only the left), originating from the pallium (cover). Recurrent in Greco-Roman sculpture would need a formal justification for the image prototypes of the Buddha, sitting or standing, along with the different variations of mudras gestures.

The canon of Buddha's image is largely due to the region of the province of Gandhara, which promoted an iconographic development of the representation of his image. Each of the schools of Gandhara and Mathura developed with unique characteristics with regard to the representation of the Buddha around the 1st century A.D. The school originating in Gandhara (later known by the same name) was based on Greco-Roman anthropomorphic formal traditions and represented the Buddha with a face similar to that of Apollo Belvedere, with garments that invoke the Roman imperial garments that, in turn, had been influenced by Greek art. The artisans of the schools of Gandhara and Mathura, in fact, influenced each other and

3. Idem. Maggie M. Cao, *The End of Landscape in Nineteenth Century America*, 70.

4. Idem. Maggie M. Cao, *The End of Landscape in Nineteenth Century America*, 70. It is possible that Heade broke his bond with the principles of the *Hudson River School* when he confronted the lush, pliable landscape of the tropics and, once he went back to paint when he returned from Brazil, the academic conventions of "realism" no longer satisfied him.

5. The illustration appears on page 285. *De re Metallica* is a Latin text that catalogues the state of the art of mining, refining and smelting metals. The author Georg Bauer, whose used the Latinized Georgius Agricola. The book remained an official mining text for 180 years after its publication. It was also an important chemistry text for the period and is significant in the history of chemistry.

6. See, for example, Benjamin Rowland Jr., *The Evolution of The Buddha Image* (New York: The Asia Society, 1963), 5-6.

7. Gandhara is the region located in northwestern Pakistan, corresponding to the Peshawar Valley, having extensions in the lower valleys of the Kābul and Swāt rivers. The region was a trading post and a cultural meeting point between India, Central Asia and the Middle East. When Alexander the Great reached the borders of India in the 4th century BC, Hellenistic culture developed nearby in northern Afghanistan and southeastern Uzbekistan, where the impact of the style went deeper. The proximity of the Gandhara region to the eastern trade routes fueled cultural contact with Roman culture.

the general iconographic conformation moved away from a naturalistic conception and leaned towards a strongly idealized and abstract image.

Heade also painted a series of reclining lotus flowers, one of the motifs that accompanies Buddha's iconographic repertoire (of the water lily type). One of these exquisite paintings is entitled *Lotus Flowers with a Landscape Painting in the Background* (c. 1885-95), [Fig. 6]. It is Heade's own landscape that serves as the background. The lotus flower grows in swamps, which is why its iconographic significance has become relevant, given the beauty of this flower that originates from an inhospitable environment. Heade painted flowers reclining on surfaces that often reflect them as if they were watery or mirrored surfaces and which became one of the artist's prototypical motifs. In Buddhist iconography, the lotus flower is associated with purity of body, speech (hearing) and mind, invoking spiritual awakening. The lotus flower is considered a "pure" flower because it manages to emerge perfectly clean from the murky waters of a swamp, where it grows in a symbolic correlation that suggests the ability to float above muddy waters, in other words, indicative of the subservient link between matter and physical desire that the figure of Buddha as a spiritual entity no longer possesses.

One of the reasons why it is possible to see Heade's paintings as extremely significant is because he in a way, a dissident from the Hudson River School and, at the same time, is considered by historiography a marginal artist, whose agency fails to understand the complexity of his artistic endeavors.

This small "waterfall" in Heade's painting finds an equivalent in another image by the artist Katsushika Hokusai (1829-1832), who a few years earlier created a woodcut image, *Fuji Under a Sluice*,⁸ [Fig. 7], an unusual scene, because the water flowing through this small sluice spills onto a boat passing through the river just below. Iconic motifs such as this appear in Ana Norogrande's work, for example when she made a series of videos of moliceiros in Aveiro, Portugal, in 2019, one of which she exhibited in the exhibition *Choreography of Shadows* at the gallery Morgados da Pedricosa in 2021.⁹ In these videos, moliceiros with passengers sail down the river, crossing the surface area of the canvas as if they were moving photographs. The artist has been progressively investing in a project to explore relationships between fragments of Latin American and Portuguese culture, with the aim of establishing relational links that reveal significant connections between these and other non-Western cultures, especially Asian.

The discovery of Buddhism by the Portuguese occurred with the expansion of maritime trade routes by the Portuguese crown between 1497 and 1499 in Africa and Asia, made possible by the Treaty of Tordesillas

a few years earlier, in 1494.¹⁰ The spice trade with Asia led Portugal to encounter Buddhism in the West, generally credited to France, Germany and England. The Portuguese were at least three centuries ahead in their discoveries of Buddhism and did so through ethnographic observations and dialogue with informants in various parts of the Asian territory.¹¹ We can identify through the first Portuguese scholars, such as Alessandro Valignano (1539-1606) and Matteo Ricci (1552-1610), that the figure of Buddha, methodically constructed according to the proportions of the Buddhist art canon [Fig. 8], whose iconometry had to maintain a rigorous representation of the image of the Buddha destined for worship.

The Portuguese of the 16th and 17th century were surprised by the strength of Buddhism compared to Christianity, recognizing it as a significant set of beliefs whose main problem was, according to them, idolatry. It was difficult for the Portuguese to reconcile their conceptions of the biblical determinations of creation and its continuity after the great flood, whose only confluence mechanism seemed to be that of the Christian¹² "pre-revelation", even as Portuguese scholars identified signs of Islamic contamination in Far Eastern Buddhism. The artist Ana Norogrande seeks to reconcile these mythologies of creation by water in a single work, in a set of devices that produces an operational system of meaning on the history of culture and its various beliefs.

However, Norogrande performs a surprising modification on this object, metaphorically transgressing the prerogatives of the artistic canon. In order to "adjust" the position of the Buddha sculpture that the artist acquired in a retail online store, she breaks the figure's right arm and adjusts it to fit the gesture known as "touching the ground", which represents the moment of the Buddha's awakening, as he claims the earth as a witness to his enlightenment. The gesture is performed with the help of the right hand, which is positioned above the knee, reaching the ground with the palm facing inwards while touching the lotus throne. This performative gesture of the artist, who forces the object to move towards a canonical position, only demonstrates that the will, constituted by the "Duchampian" tradition is capable of subverting that tradition in a feminist nature of desire, claiming the strength of tradition for the context of politics. This link then resurfaces in a repertoire of body parts, such as Qbà's left ear (reincarnated in a canonical painting through the severed ear of Van Gogh, who had his right ear amputated). Qbà, who is a water orisha, reappears here in this installation to complement Buddha's gesture, which invokes the connection with the earth.

The play *Chango de Ima* (1964-65) by Cuban playwright and writer

10. Stephen C. Berkwitz, "The Portuguese Discovery of Buddhism: Locating Religion in Early Modern Asia", in *Locating Religions: Contact, Diversity, and Translocality* (Amsterdam: Brill, 2017), 37.

11. Idem. Stephen C. Berkwitz, "The Portuguese Discovery of Buddhism", 39.

12. Ibid. Stephen C. Berkwitz, 44.

8. First published in 1834 as a book entitled *One Hundred Views of Mt. Fuji*.

9. Exhibition curated by the author from August 28 to September 30, 2021 in Aveiro, Portugal.

Pepe Carril, whose title refers to the main character of the plot, the king of Ima, an African territory, is a theatrical fictionalization that introduces selected segments of Nigerian legends about Shango.¹³ Carril is largely based on the tale told in *¡Oh, mío Yemayá!!!* (1938), by Rómulo Lachatañeré (Cuba, 1909–51). The son of Ọbatala and Aganju, Shango is raised by three sisters, the orishas Yemonja, Ọya and Ọṣun, his saviors from a violent death at the hands of his male parent, who refuses to admit his paternity. Yemonja then gets Shango to marry, an orisha of distinguished beauty. Ọbà humbles herself before him and indulges his voracious appetite for food.

When Ọbà commits an act of self-cannibalism and cuts off one of her ears (the left one) to provide Shango with additional sustenance in his endless battle against Ogun, Shango no longer finds her attractive and abandons her. Ọbà's desolation is so great at the loss caused by a useless sacrifice that her tears fill furrows in the earth, and she is then metamorphosed into a river. Ọbà and Ọṣun have since been transformed into rivers of troubled waters. In fact, according to mythology, it is with the waters that Ọbà is linked together with Ọṣun and Ọya, the three women related to the mythology of Shango.

It is important to remember that the vision of Ọbà's ear floating on the liquid of the soup prepared for Shango recounted in Carril's play finds resonance in one of the versions of the myth.¹⁴ This is a "vision" that would become its own inscription in mythological history, even though, according to other variations of the mythology, Ọbà had cooked yam porridge (*amalá*) or okra stew (*cararú*),¹⁵ two of Shango's favorite foods.¹⁶

It is a rule in Candomblé (and occasionally Umbanda) ceremonies that Ọbà presents herself by covering her left ear with her hand (or leaves, or a handkerchief, depending on the mythological version), as a reference to the site of the amputation. This exasperating incident of ear amputation is known in art history especially for the canonical *Self-Portrait With Bandaged Ear* (1889), painted by the artist whose severed ear is the equivalent of a stigma, i.e. Christ's wounds from the crucifixion.

A sculpture entitled "Ear" (2024) [Fig. 9], the organ and a prototypical mechanism of hearing appear in the form of an object in this installation by Norogrande, invoking not only Ọbà's self-cannibalistic act, but attention to the sonority with which this installation by the artist is linked. The sense of hearing resurfaces in various aspects of this

installation, characterizing it as a sensory platform that explores various nodal points in the history of culture and traditions.

Ana Norogrande carries out her own process of syncretism, reconciling in a confrontation and at the same time the accommodation of multiple, often conflicting cultural matrixes in a shared expressive context, thus creating through the expression of a distinct cultural belief system in the same expressive form, an invocatory revolution of circumnavigations (to use a term appropriate to this installation in relation to the "history of discoveries", as opposed to the "new"), claiming a multidirectional field of meaning, with the "shards" of history, only with a view to reconstituting it through these nodal points of chronological facts. Norogrande operates within this vast historical and cultural arch, whose hierarchies the artist continues to challenge as a means of pointing out the artistic properties of forms through the ages, now reinstated in contemporary times.

Thus, the artist introduced one of her works, *Sculpture of Branches* (2022–23) [Fig. 11], whose form of the branches is just pointing downwards towards the earth, hanging in the "direction of the heavens", "facing down", just like Buddha's right arm, at the same time that it is a cut branch, as well as the ear of Ọbà. The earth accumulated below, as a center of attraction, signals to this cosmology.

If we analyze the objects on the table (near the hand, far from the earth), far from the universe of the Buddha, near that of Ọbà who worked in the kitchen preparing a soup for Shango we see that they maintain an interconnection between water and earth in *Object 4* (2023) [Fig. 10] reference to the song "Planeta Terra" (Planet Earth), by the Brazilian singer Guilherme Arantes (Brasil, 1953), inscribed in the object. In *Object 6* (2023) [Figs. 12 and 13], the hands and earth on the iconic square (the plan of the white cube, the frame), have their fingers interconnected by what looks like a "crown of thorns", a connection with Catholicism.

The work *Object 3* (2023) [Figs. 14 and 15], is a kind of technological "apparatus" that alludes to the periscope of the submarine, but instead of the "eye", on its top it has a tap, an allusion to the sublimation mechanism of the act of urinating through the male genital organ, which, by its mechanism of closing and opening, depends on an action of the hand for its own functioning, as well as the periscope, incidentally. This object with this tap is also a device that signals the existence of the periscope within the work's own installation, as if it were a reconstructed functional prototype of that device.

Unlike the hand of Buddha positioned towards the earth, *Object 1* (2023) [Fig. 16] and *Object 2* (2023) [Fig. 17 and 18] made with the right hand of a mannequin immersed in water and clay, allude directly to the hand of Ọbà, whose gesture occasionally covers her amputated left ear. Mediated by sea waves in *Object 5* (2023) [Fig. 19], another right hand holds a synthetic form of a wave, similar to those replicated in the im-

13. Edward James, *Introduction*, in Pepe Carril, "Chango de Ima: A Yoruba Mystery Play", introductions by Jerome Rothenberg and Edward James (New York: Doubleday & Company, Inc.: 1970), 43.

14. There are around 16 versions of the myth with considerable variations on the cutting off of Ọbà's ear, as well as the type of food she prepared besides other details. William Bascom, "Obás Ear: A Yoruba Myth in Cuba and Brazil", *Research in African Literatures*, v. 7. n. 2 (Autumn, 1976), 160.

15. One of the various versions of the food prepared by Ọbà is that she was Shango's legitimate wife and Lachatañeré was in charge of domestic chores, such as preparing his food on military missions, which consisted of a dish of cornmeal (*amala*) with a ream of meat (*quimbombó*). Ọbà would have added her two ears in the absence of meat, after a long period of scarcity on one of Shango's military journeys. Rómulo Lachatañeré, "El sistema religioso de los Lacumós y otras influencias Africanas en Cuba" *Estudios Afrocaribios*, 5 (1945–46), 208.

16. Idem. William Bascom, "Obás Ear: A Yoruba Myth in Cuba and Brazil", 150.

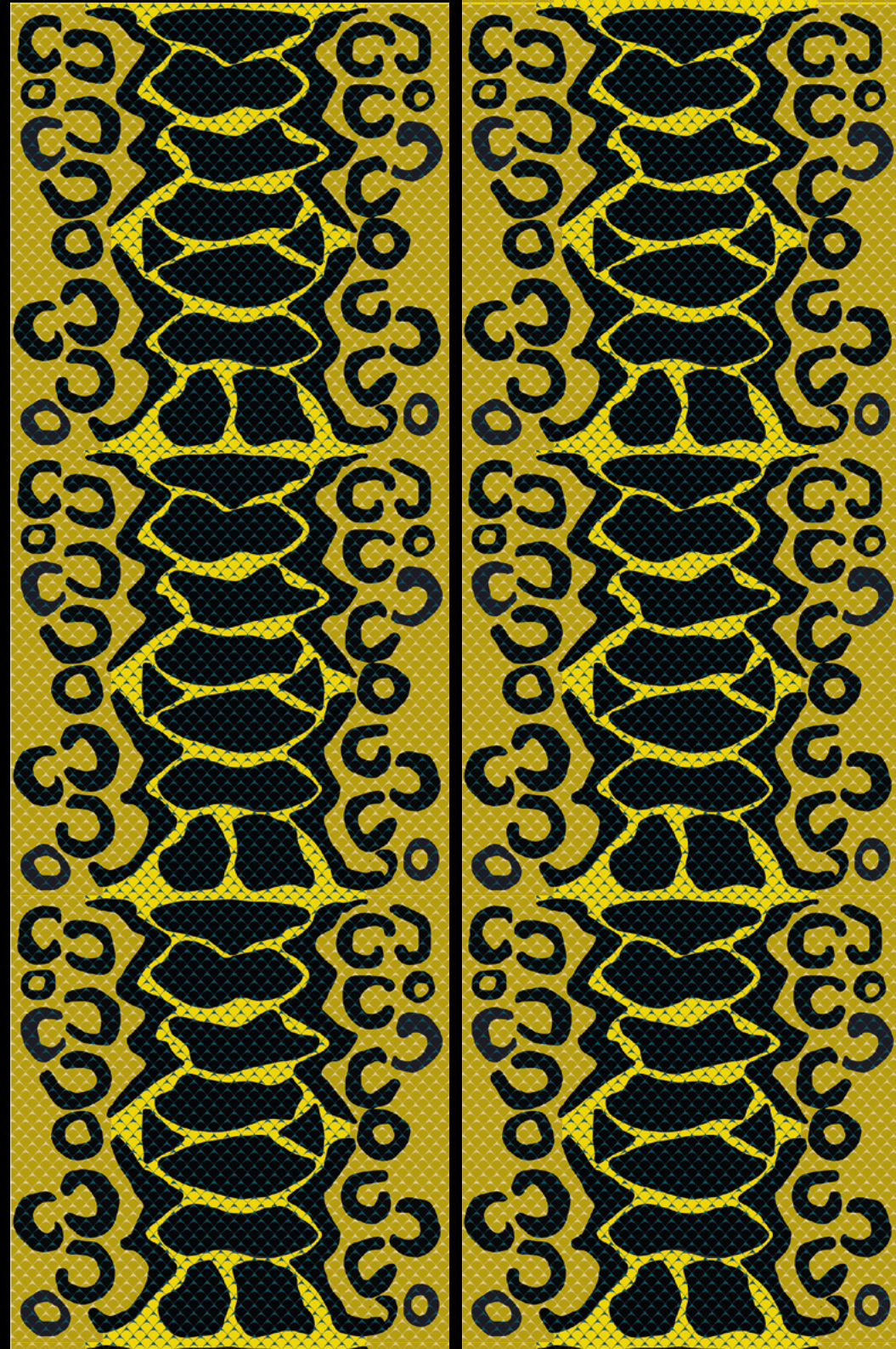
ages that the artist produced on sea waves, an already “old” reference of her approaches to the sea waves of the beaches of Portugal and the waters of the Guaíba River in Porto Alegre, Brazil.

One last object in this series, *Object 7* (2023) [Figs. 20 and 21], was produced with a mannequin hand, whose lines are delicate and smooth. The frontality of this object, however, is “built” with the palm of the hand, as opposed to the direction of vision, reinforcing its back. A red-blood tube like a vein that gives him life, corresponds to the same color as Shango, remembering that he was “condemned” by the previous tribulations, especially that of abandonment of Qbà because of her mutilation (a role attributed to him as an oricha from then on) destined for an eternal cycle of light and shadows, birth and death, perpetually repeated.

In reality, the hand we see in this object makes an indicative of a gesture that invokes a protection of the look in relation to what he is glimpsing, as if a very strong light were reaching it. In a way, this object produces a reference to the “look at the horizon”, which the upright posture provided to *Homo Sapiens*, referred to in one of these texts. It is as if the gesture of the hand, now with the palm facing outward, had moved to prevent the eyes from being dazzled by the excessive light of reality acquired by the enormous cognitive transition coming with the vision on the horizon, a future that is, first of all, frightening, a harbinger of tragedy caused by inevitable progress itself.

Several of these objects have indications of the blue color, the color of Yemonja, a clear reference to the “queen of the sea”, but also to the waters in which the “submarine” is immersed. Yemonja is the daughter of Olokun, an androgenous deity who, in Yoruba mythology, was responsible for the “great flood”, which is part of the creation myth, since it was himself, Olokun, who, within an aqueous world, presided over the emergence of the earth amid the waters. The story of Yemonja is a manifestation of feminist liberation and is linked to a container of perfume (smell), one of the offerings granted to her on the occasion of the celebrations of her deity. The supposed potion given to him by his father Olokun was meant to ward off dangers. To get rid of his loving-affective tribulations, Yemonja would have used the perfumed liquid, transforming himself into a river that drains into the sea (Guaíba/ Porto Alegre, Atlantic/ Lisbon). Her second husband, King Okerê, transforms himself into a mountain in order to block her access to freedom through the sea. Her son Shango breaks the mountain in half, “making way” for the river, which is now Yemonja, to meet the ocean and transform Yemonja into “queen of the sea”.

Padrão de design criado por Ana Norogrande baseado na pele de uma cobra
Sucuri Amazônica impresso sobre tecido para cobrir a superfície do periscópio na
instalação O Submarino Feminista Aquafluxo | Design pattern created by Ana
Norogrande based on the Sucuri Amazonian snake, printed on fabric used to cover the
surface of the periscope in the installation The Feminist Aquaflux Submarine



A ILUMINAÇÃO NA CAVERNA: UMA COREOGRAFIA DE SOMBRAS

Este ensaio foi publicado pela primeira vez por ocasião da exposição *Coreografia de Sombras*, de Ana Norogrande com curadoria de Gaudêncio Fidelis na Galeria Morgados da Pedricosa, em Aveiro, Portugal, em 25 de agosto de 2021. Ele é republicado aqui devido às suas ligações conceituais com as questões tratadas na instalação *The Feminist Submarine Aquaflux*.

Podemos dizer que ingressar em um espaço de exposições produz certa alienação temporária. Essa instabilidade, causada pelo processo inicial de assimilação da obra de um artista, dissipa-se rapidamente quando o visitante decide mergulhar no ato interpretativo. Nesta exposição, o evento performativo desse ingresso encontra uma equivalência na alegoria da *Caverna de Platão*, uma das grandes contribuições do pensamento Ocidental. A história, descrita na obra *A República (Livro VII)*, traz a imagem de prisioneiros acorrentados que presumem que as sombras (metáfora arquetípica do mundo ilusório) projetadas na parede pelas chamas de fogo, são reais. Assim, presos a essa ilusão, eles ignoram a realidade e vivem alienados da rotina da vida diária. A *Caverna de Platão* é, portanto, uma construção mitológica sobre o conhecimento e invoca uma dicotomia inerente: de um lado, a escuridão das trevas (a ignorância) e, de outro, a clareza da luz (a sabedoria). As sombras aqui apresentam uma verdade transformacional, mesmo que às vezes sejam um empecilho para compreender a realidade do mundo. Entretanto, o enfrentamento da realidade é doloroso e insustentável para muitos dos prisioneiros da caverna que viessem a confrontar a luz caso fossem libertados. Entre os mundos da impressão (opinião) e do sensível, a alegoria ainda nos oferece uma extraordinária metáfora sobre a sociedade contemporânea.

A artista Ana Norogrande confronta nesta exposição uma perspectiva feminista do conhecimento, direcionando sua abordagem para a alegoria da caverna, que tem justamente nas sombras o centro epistemológico da percepção. O espaço da galeria, com seus objetos, pinturas sobre imagens digitais e projeções de imagens em movimento, transforma-se em um equivalente metafórico para o exercício do conhecimento. Ela adota, na produção destes trabalhos, um procedimento de natureza arqueológica, que tem como centro as rias e as salinas da cidade de Aveiro (Portugal). O movimento e a transposição pictórica da sombra ganham uma nova dimensão entre a volatilidade da imagem e o brutalismo da realidade da matéria nestas esculturas realizadas com adobe, cimento branco, sal, fragmentos de cerâmica e manequins, ferro, carcaças de animais marinhos e ratos, etc. As projeções que integram a exposição “lançam uma luz” sobre o espaço da galeria, produzindo sombras que são pervasivas em um mundo iluminado pelo Sol (um dos dispositivos de conhecimento da alegoria) e, ao mesmo tempo, mostrando um vasto repertório delas. A artista apresenta um conjunto de obras que, de diversas formas, desafia o nosso sistema de crenças e a maneira como eles operam. O enunciado transforma-se em poesias (de Azeredo Negrão) e sons (de Alfonso Benetti); imagens digitais em pinturas; sombras em projeções; uma arqueologia viva em cheiro; e o sal que (por vezes alimenta) salga o corpo. Todos esses mecanismos produzem agora uma interferência na “galeria/caverna”.

Pode-se deduzir que quatro dos sentidos estão presentes na alegoria da caverna. A audição, pela referência ao diálogo entre os homens que transportam objetos por trás dos prisioneiros (que falam enquanto carregam coisas), assim como pelos sons vindos de fora da caverna; a visão, pelas sombras que os prisioneiros enxergam; o tato, porque este não poderia estar ausente; o paladar, pois se supõe que os prisioneiros teriam de ser alimentados. Porém, o olfato foi suprimido da construção mitológica de Platão, já que não aparece em nenhum momento da alegoria. A partir disso, podemos inferir também a incapacidade que os prisioneiros tinham de perceber a presença de outros indivíduos, compreendendo-os como sombras e não os reconhecendo como seus pares.

Platão considerava o cheiro instável e capaz de afetar os sentidos de maneira imprevisível. Para ele, o cheiro só poderia ser classificado como bom ou ruim, prazeroso ou desagradável. Talvez daí possamos deduzir que a visão platônica acerca do olfato estava mais ligada ao gosto pessoal do que à razão e, assim, não digno de relevância para a formação do conhecimento. Portanto, Platão viria a declarar o olhar como sendo o principal dos sentidos, em sintonia com o que podemos chamar de um regime de teor ocularcentrista. Em sua alegoria, por exemplo, ele estabelece claramente o olhar como o mecanismo privilegiado da construção do conhecimento.

Nesta exposição, a estrutura da luz e da escuridão aparece na superfície reflexiva destes cubos como um dispositivo conceitual. O cubo é aqui uma construção prototípica que se relaciona à gênese da “galeria de arte”, de onde brotam cabeças femininas e mãos (brancas e negras), em uma alusão dicotômica ao mundo das estruturas binárias em que o claro e o escuro (a luz e a sombra) desempenham um papel que constitui a lógica da diferença. Incrustados em suas superfícies, vemos uma variedade de fragmentos, como azulejos, conchas, cabeças e espinhas de peixes, vidros e outros, que nos transportam para o campo da arqueologia. Anos atrás, entre 2009 e 2013, a artista realizou uma série de vídeos sobre as águas do Rio Guaíba, em Porto Alegre, onde mora. Agora, ela se volta para as rias de Aveiro, um complexo ecossistema formado por uma rede de canais que começou a se formar no final do século 15 e se estende por cerca de 45 km de extensão e 11 de largura.

Tanto nos cubos como nas pinturas, o que está exposto é o mundo do lado de fora, a superfície externa das coisas. Dentro do espaço da galeria, existem quadrados e superfícies que encontram paralelismos no canônico espaço de exposições. Essas construções arquitetônicas prototípicas criam um campo de forças relacionado aos paralelos dos planos (as paredes da galeria e as arestas dos cubos) que problematizam uma genealogia da forma e encontram equivalência na história dos espaços de exposições do “cubo branco” (Brian O’Doherty) e do “cubo negro” (Okwui Enwezor - Documenta 11).

No cenário da exposição, o corpo da artista foi o primeiro a ingressar no espaço e a transformá-lo através das “sombras”. Espaços de exposições sempre estiveram sujeitos a uma variedade de incursões que os distinguem de qualquer outro lugar de interação. Assim, se considerarmos o funcionamento e a dinâmica da experiência artística na dimensão interior da galeria como uma *Caverna de Platão*, veremos que a perturbação que a artista causa neste espaço, devido à luz, às sombras e ao cheiro, é uma contramedida à condição imposta aos “prisioneiros da caverna”, visto que eles têm um pouco de cada um de nós em sua ignorância sobre o mundo.

LIGHTING IN THE CAVE: A CHOREOGRAPHY OF SHADOWS

This essay was first published on the occasion of the exhibition *Choreography of Shadows*, by Ana NoroGrando curated by Gaudêncio Fidelis at the Galeria Morgados da Pedricosa, in Aveiro, Portugal in August 28, 2021. It is republished here due to its conceptual links with the issues dealt with in installation *The Feminist Submarine Aquaflux*.

We may say that entering an exhibition space creates a temporary alienation. Such instability, caused by the initial process of assimilating an artist's work, quickly dissipates when the visitor decides to dive into the interpretive act per se. In this exhibition the performative event of the entrance finds an equivalence in the Plato's allegory of the cave. The story described in Book VII of *The Republic* describes the image of prisoners in chains who assume that the shadows (an archetypal metaphor of the illusory world) projected on the wall by flames behind them are real. Trapped in that illusion, they ignore reality and live alienated from the routine of daily life. Plato's allegory is therefore a mythical construction on knowledge and invokes an inherent dichotomy: on the one hand the opacity of darkness (ignorance) and on the other the clarity of light (wisdom). The shadows introduce a transformational truth, even though they are sometimes an obstacle for the understanding of reality. However, facing such reality is painful and unsustainable for many of the cave's prisoners who would face the light if they were unchained. Between the world of impression (opinion) and the sensible, the allegory offers us an extraordinary metaphor about contemporary society.

In this exhibition, the artist Ana NoroGrando confronts a feminist perspective on knowledge, directing her approach to the Allegory of the Cave, which has in the shadows the epistemological center of perception. The gallery space, with its objects—paintings made on digital images and moving images—becomes a metaphorical equivalent for the exercise of knowledge as we see in Plato's allegory. In the making of these works, the artist adopts an archaeological approach, which has as its center the *rias* and salt mines of the city of Aveiro (Portugal). The movement and pictorial transposition of the shadow gains a new dimension between the volatility of image and the *brutalism* of matter in sculptures made with adobe, white cement, salt, fragments of ceramics and mannequins, iron, carcasses of marine animals and rats, etc. The projections in the exhibition shed light on the gallery space, producing shadows that are pervasive in the sunlit world we live (one of Plato's devices of knowledge) and, at the same time, showing a vast repertoire of them. The artist presents a number of works that, in different ways, challenges our system of beliefs and the way they operate. The utterance is transformed into poetry (by Azeredo Negrão) and sounds (by Alfonso Benetti); digital images into paintings; shadows into projections; an archeology alive with smell; and the salt that sometimes nourishes the body. All these mechanisms produce an interference in the "gallery/cave" of this exhibition.

It can be deduced that four of the senses are present in the allegory of the cave. Hearing, due to the reference to the dialogue between the men who carry objects behind the prisoners (who speak while carrying things), as well as the sounds

coming from outside the cave; vision, through the shadows that the prisoners see; touch, because it could not be absent; taste, as it is assumed that the prisoners would have to be fed. However, smell was suppressed from Plato's mythological construction, as it does not appear at any point in the allegory. We can also conclude of such absence by the prisoners' inability to perceive the presence of other individuals, "understanding" them as shadows and not recognizing them as their peers.

Plato considered smell unstable and capable of affecting the senses in unpredictable ways. For him, smell could only be classified as good or bad, pleasant or unpleasant. Perhaps from this we may deduce that the Platonic view of smell was purely subjective and not the result of reason—and not worthy of the formation of knowledge. Plato would come to declare sight as being the most important of the senses, in tune with what we may call an ocularcentrist regime. In his allegory, he clearly establishes the gaze as the privileged mechanism for the construction of knowledge.

In this exhibition, the structure of light and dark appears in the reflective surface of cubes as a conceptual device. The cube is a prototypical construction that relates to the genesis of the "art gallery", from which female heads and hands (in black and white) sprout, in a dichotomous allusion to the world of binary structures in which light and dark (light and the shadow) plays a role that constitutes the very logic of difference. Embedded in its surfaces, we see a variety of fragments, such as tiles, shells, fish heads and carcasses, glass and others, which transport us to the field of archeology. Years ago, between 2009 and 2013, the artist made a series of videos about the waters of the Guaíba river, located in the city of Porto Alegre where she lives. Now, the artist turns to the *rias* of Aveiro, a complex ecosystem formed by a network of channels that began to form by the end of the 15th century and extends over 45 km long and 11 km wide.

In both cubes and paintings, what is displayed is the world outside, the outer surface of things. Within the gallery space, there are squares and surfaces that find parallels in the canonical exhibition space or modernism. These prototypical architectural constructions create a field of forces related to the parallels of the planes (the walls of the gallery and the edges of the cubes) that problematize a genealogy of form and find equivalence in the history of the exhibition spaces of the "white cube" (Brian O'Doherty) and the "black cube" (Okwui Enwezor - *Documenta 11*).

The artist's body in this exhibition was the first to enter the space and transform it through "shadows". Exhibition spaces have always been subject to a variety of incursions that set them apart from any other site of interaction. If we take into consideration the functioning and dynamics of the artistic experience in the inner dimension of the gallery as a Plato's Cave, we will see that the disturbance that the artist causes in this space, by the use of light, shadows and smell, produces a countermeasure to the condition imposed on the "prisoners of the cave," as they embody a little bit of each of us in their ignorance of the world.

ANA NOROGRANDO [Brasil, 1951 – Vive e trabalha em Porto Alegre-Brasil e Aveiro-Portugal]. Desenvolve projetos em escultura, e instalações multisensoriais. Realizou projetos de pesquisa em arte junto às terras e comunidades indígenas Kaingang do sul do Brasil e na comunidade da Ilha Grande dos Marinheiros, em Porto Alegre, Brasil. Realizou residência artística e desenvolveu o projeto pelas Águas da Ria em Aveiro-Portugal. Possui obras em diversos acervos públicos e coleções particulares. Realizou inúmeras exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior, tais como *Sobre as Águas* no MAC/RS, *Sincronias* na Sala Janete Costa/PE, a retrospectiva *Ana NoroGrando - Obras 1968-2013* no MARGS/RS, *Corpos e Partes* na Fundação Badesc/SC, *Corpos de Fábrica* no Museu Oscar Niemeyer/PR e *Coreografia de Sombras* na Galeria Morgados da Pedricosa/Aveiro, Portugal. Participou de inúmeras exposições coletivas como a 10ª Bienal do Mercosul – *Mensagens de Uma Nova América* em 2014, *Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* em 2017-2018, da *Bienal de Valongo*, na cidade de Porto, Portugal em 2023. *Fora das Sombras* no Museu Oscar Niemeyer/Brasil em 2022 e *Trama* na Fundação Iberê Camargo/Brasil em 2023. (www.ananorogrando.com.br) | Brazilian born, 1951. Lives and works in Porto Alegre-Brasil, Brazil and Aveiro, Portugal]. She is an artist who has worked on sculpture, objects and multisensory installations. She has carried out research projects in art at the Kaingang Indigenous Lands and Communities of the south of the country, in the community of Ilha Grande dos Marinheiros, in Porto Alegre/RS and by the waters of Aveiro's Ria in Portugal. Her work is included in numerous public and private collections. She participated in solo and group exhibitions in Brazil and abroad, such as *In the Waters at MAC/RS* in 2011, *Synchrony* at the Sala Janete Costa/PE in 2013, a retrospective titled *Ana NoroGrando - Works 1968-2013* at Rio Grande do Sul Museum of Art/RS in 2013. *Bodies and Parts* at the Badesc Foundation/SC in 2016. and *Factory Bodies: Works 2016 – 2017* at the Oscar Niemeyer Museum/PR in 2017. *Choreography of Shadows* at the Galeria Morgados da Pedricosa/Aveiro/PT in 2021. She also participated in major exhibitions such as the 10th Mercosul Biennial - *Messages From New America* in 2014 and *Queermuseum: Cartographies of Difference in Brazilian Art* in 2017, *Out of the Shadows* at the Oscar Niemeyer Museum/PR, *Trama* at the Iberê Camargo Foundation/RS and the *Valongo Biennial /Porto/Portugal*, both in 2023.

GAUDÊNCIO FIDELIS [Brasil, 1965-Vive na cidade de Nova Iorque] é curador e historiador de arte especializado em arte brasileira moderna e contemporânea e arte das américas. É Mestre em Arte pela *New York University* (NYU) e Doutor em História da Arte pela *State University of New York* (SUNY). Foi fundador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do RS, em 1992. Publicou entre inúmeros livros *O Cheiro Como Critério: em Direção a Uma Política Olfatória em Curadoria* (Argos, 2015). Organizou e realizou a curadoria de mais de 50 exposições. Foi diretor do Museu de Arte do Rio Grande Sul/Brasil (MARGS) entre 2011-14. Foi Curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul – *Mensagens de uma Nova América* em 2015 e curador da exposição *Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* em 2017 mostrada em Porto Alegre o Santander Cultural e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 2018. De 2019 a 2022 foi financiado pelo Institute of International Education (IIE) - *Scholars Rescue Fund* (SRF), e pelo programa *The New School University in Exile Consortium* (UIE), enquanto trabalhava como pesquisador na Parsons School of Design em New York. Em 2022 tornou-se professor Assistente de Curadoria da Parsons School of Design de Nova Iorque. Foi diretor do Sheila C. Johnson Design Center da mesma instituição. É atualmente professor Associado de História da Arte do programa de Arte e História da Arte do Hunter College da Universidade do Estado de Nova Iorque. |

Brazilian born, 1965-Lives and works in New York city), is a curator and art historian specialized in modern and contemporary art from the Americas. He holds an M.A. from *New York University* (NYU) and a Ph.D. in Art History from the *State University of New York* (SUNY-Binghamton). In 1992 he was the founder and first director of the *Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art* in Brazil. He published any books including *Smell as a Criterion: Toward a Politics of Olfactory Curating* (Argos University Publisher, 2015). He has organized and curated more than fifty exhibitions. In 2016 Mr. Fidelis was the director of the *Rio Grande do Sul Museum of Art* in Brazil (MARGS) from 2011 to 2014. He was curator of the 10th *Mercosul Biennial – Messages from a New America* in 2015 and *Queermuseum: Cartographies of Difference in Brazilian Art* in 2017 exhibited in Porto Alegre, at Santander Cultural and in Rio de Janeiro at the Parque Lage School of Visual Arts (EAV). Between 2019-21. Mr. Fidelis was a Fellow of the Institute of International Education (IIE) - *Scholars Rescue Fund*, and a Fellow of the *New University in Exile Consortium* (UIE) while he worked as a Research Scholar at The New School - Parsons School of Design in New York. Between 2021-22 he was Visiting Assistant Professor of Curatorial Studies at the Art and Design History and Theory department at Parsons and Interim Director of the Sheila C. Johnson Design Center at the same institution. Since Fall 2022 he is Adjunct Associate Professor of Art History at the Dept. of Art and Art History at Hunter College.

ALFONSO BENETTI é designer de som, compositor, pianista e investigador da Universidade de Aveiro/INET-md (Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança). Desenvolveu trabalhos sobre expressividade e performance pianística, autoetnografia, investigação artística e experimentação em performance musical – tema em que é coautor de um projeto financiado pela FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia). É também coordenador dos projetos financiados *Ebony & Ivory – História do piano em Portugal da segunda metade do século XVIII ao século XXI* (CEEC-FCT) e *TransVariations – Música além dos limites do tempo e da tecnologia* (EEA Grants). É membro do comitê da plataforma IMPAR, editor associado e fundador do ÍMPAR- *Online Journal for Artistic Research*, e um dos coordenadores do projeto *Emsemble Xperimus* - um grupo de artistas investigadores. Enquanto investigador, tem desenvolvido um extensivo trabalho sobre experimentação, tecnologia e performance musical. Enquanto artista, suas obras e performances (sobretudo incidentes sobre o piano em associação com tecnologia) têm integrado projetos financiados (ex. EEA Grants, DgARTES), eventos, exposições, concertos e recitais em Portugal, Brasil, Inglaterra, Alemanha, Austria, Polónia e Noruega. | He is sound designer and Assistant Researcher at the University of Aveiro/INET-md (Institute of Ethnomusicology - Center for Studies in Music and Dance), in Portugal. He has developed work on expressiveness and piano performance, autoethnography, artistic research and experimentation in musical performance - a theme in which he is co-author of a project funded by FCT (Foundation for Science and Technology). He is also coordinator of the funded projects *Ebony & Ivory – History of piano in Portugal from the second half of the 18th century to the 21st century* (CEEC-FCT) and *TransVariations – Music Beyond the Limits of Time and Technology* (EEA Grants). He is a member and associate editor and founder of IMPAR-Online Journal for Artistic Research. Benetti is the creator and coordinator of the Xperimus Ensemble - a group of artists/researchers focused on the theme of experimentation in musical performance. As a professional pianist, he has performed in music festivals in Portugal, Brazil, Germany, England, Austria, Poland and Norway.

O SUBMARINO FEMINISTA AQUAFLUXO | THE AQUAFLUX FEMINIST SUBMARINE

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

Organização | Organization
Museu Nacional de Arte Contemporânea

Diretora | Director
Emília Ferreira

Artista | Artist
Ana NoroGrando

Curadoria | Curated by
Gaudêncio Fidelis

Coordenação [PeP] | Coordination [PeP]
Lúcia Saldanha

Apoio à Montagem | Support to
the Exhibition Installation
Antônio Rasteiro (Coordenação |
Coordination)
Alberto Gomes

Serviço Educativo | Educational Service
Hilda Frias

Comunicação | Communication
Mónica Fonseca

Assessoria de Imprensa no Brasil | Press
Assistant in Brazil
Carlos Souza

Trilha Sonora Produzida Para a Instalação |
Soundtrack Produced for the Installation
Alfonso Benetti

Edição de Vídeos | Video Editing
Nando Rossa

Design de Textos de Parede e Sinalização
da Exposição | Wall Texts and Exhibition
Signage Design
Jéssica Jank

CATÁLOGO | CATALOG

Textos | Essays
Emília Ferreira
Gaudêncio Fidelis

Revisão | Proofreading
Liane Strapazon

Tradução | Translation
Vânia Carraro

Design do Catálogo | Catalog Design
Jéssica Jank

Tratamento de Imagem | Image Processing
Jéssica Jank

Impresso por | Printed by
Grafivedras - Artes Gráficas Lda, Portugal

Tiragem | Printing Run
600 exemplares | copies

Agradecimentos | Acknowledgments

Alfonso Benetti
Antonio da Silva
Antonio Rasteiro
Emília Ferreira
Fátima Ramos Freitas
Fermino Antonio Grandó
Fernando D. O. Rossa
Juliano Ambrosini
José Francisco Alves
Lúcia Saldanha
Margarita Prieto
Paula C. Machado
Rafaela NoroGrando
Ruí Macedo
Sérgio Pinto Azeredo
Tiago Veiga

ISBN
978-65-997262-1-7

ISBN: 978-65-997262-1-7

CD



9 786599 726217

MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA
National Museum of Contemporary Art

Galeria [PeP]
Rua Serpa Pinto, 4 | Rua Capelo, 13
1200-444 Lisboa | Portugal
Tel. +351 213 432 148
www.museuartecontemporanea.gov.pt
E-mail: geral@mnac.dgpc.pt