

ANA NOROGRANDO

**ARQUITETURAS
OLFATÓRIAS**

OLFACTORY ARCHITECTURES

ANA NOROGRANDO
ARQUITETURAS OLFATÓRIAS |
OLFACTORY ARCHITECTURES

Publicado em agosto de 2019 |
Published in August 2019
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida de nenhuma forma ou por qualquer meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação, ou sistema de armazenamento de informação ou reestabelecimento, sem permissão por escrito de 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 its authors.*

Todos os direitos reservados | *All rights reserved*

© ANA NOROGRANDO
© GAUDÊNCIO FIDELIS

Capa | *Cover*

Capa | *Front cover*
Ana Norogrande
Obra de | *Work by* Ana Norogrande
Escultura 22, 2018
Cerâmica branca, parafina e cera de abelha | *White ceramics, paraffin and bee wax.*
19 x 21 x 20,5 cm

Contracapa | *Back cover*
Obra de | *Work by* Ana Norogrande
Escultura 23, 2018
Cerâmica branca, fumo de corda, fumo triturado e cera de abelha | *White ceramics, rope tobacco, crushed tobacco, and electrical tape.*
23 x 48 x 24
Foto | *Photo:* F. Zago – StudioZ

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

F451a Fidelis, Gaudêncio
Ana Norogrande – Arquiteturas Olfatórias
= Olfactory Architectures | Gaudêncio Fidelis. –
Porto Alegre: Marcavisual, 2019.

160 p.: il. color.; 17,2 x 22,5 cm

ISBN 978-85-61965-74-7

Textos em português e inglês

1. Artes. 2. Artes visuais. 3. Arte contemporânea. 4. Artes – Exposição. 5. Ana Norogrande – Exposição – Obras. I. Título.

CDU 7.039

Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável
CRB10/979

MARCAVISUAL EDITORA
CONSELHO EDITORIAL | EDITORIAL BOARD

Airton Cattani Presidente | President
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Federal University of Rio Grande do Sul

Adriane Borda Almeida da Silva
UFPEl – Universidade Federal de Pelotas
Federal University of Pelotas

Celso Carnos Scaletsky
UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Vale dos Sinos University

Denise Barcellos Pinheiro Machado
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Federal University of Rio de Janeiro

Marco Antônio Rotta Teixeira
UEM – Universidade Estadual de Maringá
State University of Maringá

Maria de Lourdes Zuquim
USP – Universidade de São Paulo
São Paulo University

Os textos deste livro foram concluídos em abril de 2019 e o mesmo foi desenhado nos meses subsequentes e impresso em agosto do mesmo ano | *The essays published here were finished by April 2019, and the book was designed in the following months and printed in August of the same year.*



ANA NOROGRANDO

ARQUITETURAS OLFATÓRIAS

OLFACTORY ARCHITECTURES

GAUDÊNCIO FIDELIS

2019

	SUMÁRIO	CONTENTS	
7	O CRITÉRIO, O CURATORIAL E A LEGIBILIDADE DA OBRA DE ANA NOROGRANDO		
	THE CRITERION, THE CURATORIAL AND THE LEGIBILITY OF ANA NOROGRANDO’S WORK	11	
15	ARQUEOLOGIA DO ODOR: O CHEIRO COMO DISPOSITIVO FEMINISTA E DISTÚRBIO CONSTRUTIVO EM UM CONJUNTO DE OBRAS OLFATÓRIAS DE ANA NOROGRANDO		
	ODOR ARCHEOLOGY: THE SMELL AS A FEMINIST DEVICE AND CONSTRUCTIVE INTERVENTION IN ANA NOROGRANDO’S OLFACTORY WORKS	34	
49	ATRAVÉS DO VENTO: O CANIBALISMO CULTURAL E O APARELHO DIGESTIVO COMO MÁQUINA OPERACIONAL DA CRIAÇÃO		
	THROUGH THE WIND: CULTURAL CANNIBALISM AND THE DIGESTIVE SYSTEM AS AN OPERATIONAL MACHINE OF CREATION	62	
72	ISTO NÃO É UM PÊNIS: DESCOLONIZAÇÃO EPISTÊMICA, OBRAS NÃO-HETERONORMATIVAS E PROCLIVIDADE DISCRIMINATÓRIA NA NARRATIVA CIENTÍFICA VISTAS ATRAVÉS DA INTERPRETAÇÃO DE UMA ESCULTURA DE ANA NOROGRANDO, CONSIDERANDO-SE A PROGRESSIVA OBSOLESCÊNCIA DA LINGUAGEM NORMATIVA E SUA INEVITÁVEL REAVALIAÇÃO EM UM FUTURO BREVE		
	THIS IS NOT A PENIS: EPISTEMIC DECOLONIZATION, NON-HETERONORMATIVE WORKS, AND DISCRIMINATORY PROCLIVITY IN THE SCIENTIFIC NARRATIVE VIEWED THROUGH THE INTERPRETATION OF ONE SCULPTURE BY ANA NOROGRANDO, REGARDING THE PROGRESSIVE OBSOLESCENCE OF THE NORMATIVE LANGUAGE AND ITS UNAVOIDABLE REEVALUATION IN THE NEAR FUTURE	87	
100	OBRAS WORKS		100
150	ANA NOROGRANDO HISTÓRICO DE EXPOSIÇÕES EXHIBITION HISTORY		150
155	ÍNDICE INDEX		155

I

O CRITÉRIO, O CURATORIAL E A LEGIBILIDADE DA OBRA DE ANA NOROGRANDO

Há tempos que venho investigando o papel social e institucional da curadoria e sua relação com os critérios impostos a ela como forma de produzir recepção e legibilidade sobre a obra de artistas e/ou um conjunto de obras ou ainda um corpo de produção.¹ As extensas implicações que envolvem o impulsionamento da recepção de uma obra, a produção de legibilidade em maior ou menor grau e como determinadas obras (a despeito de sua excelência ou relevância) não encontram recepção, são incorretamente interpretadas e permanecem ilegíveis para o público, pela crítica, curadoria e historiografia. A dificuldade e, em verdade, a inexistência dos estudos de recepção apenas agrava o problema e faz com que (somadas à ausência de publicações mais detalhadas sobre a obra de artistas, especialmente as de caráter monográfico) nos levem a uma condição de extrema dificuldade em produzirmos o que talvez seja um dos mais importantes significados da arte: o seu grau de sintonia com o espectador aprofundado no exercício da interpretação. Entretanto, esse compromisso político e ético com a obra dos artistas só pode ser obtido com extrema dedicação ao acompanhamento de suas obras ou de um corpo de produção, ao estudo detalhado de tradições artísticas e ao exercício constante de investigar tais

produções à luz da história e das transformações constantes que vêm ultrapassando a produção contemporânea no mundo.² Não vivemos mais em um isolamento geográfico nem político, pois ingressamos há certo tempo em uma fase em que as relações entre obras (de forma direta ou indireta), independentemente de sua existência geográfica e especificidade cultural,³ existem de maneira interligada e simultânea.⁴

No entanto, foi justamente meu interesse em aprofundar estratégias de legibilidade que me fez adotar novos modelos de trabalho na área de curadoria, incluindo aspectos que considero de extrema relevância para a produção curatorial na atualidade e que incorporam os sentidos, especialmente como uma perspectiva interpretativa. Porém, havia um outro aspecto que eu considerava relevante nesse processo: o de incluir outro mecanismo interpretativo e de estratégia reflexiva, como o olfato, e de subverter o processo de reflexão para uma determinação antiocularcentrista.⁵ “Curadoria olfatória”⁶ foi como chamei. Essa mudança é fundamental, pois deixar de pensar o objeto artístico exclusivamente sob a perspectiva do olhar, sendo que este constituiu sempre a estrutura fundacional da arte do Ocidente, me parecia indispensável, pois dessa forma seria possível iniciar uma incursão cada vez mais profunda

no que eu tantas vezes chamei de uma curadoria mais inclusiva e por consequência uma história da arte mais diversa. Pensar a produção artística por meio de outros sentidos que não apenas aquele da visão me propiciou também uma perspectiva menos formalista da arte e dos modelos de exposições. Entretanto, não basta produzir exposições, embora elas sejam primordiais para “testar” a relevância das estratégias, a extensão subversiva de modelos canônicos e o impacto espacial através dos mecanismos de *display* que modificam substancialmente o processo de legibilidade, estendendo ou ampliando sua relevância. É fundamental que exposições venham também acompanhadas de “traduções” reflexivas que acrescentem significativamente à produção de conhecimento e se mostrem inovadoras e capazes de contribuir para o já sofisticado campo de conhecimento global.

Outra estratégia que me pareceu fundamental e que ainda estava ausente do campo crítico e curatorial brasileiro era a abordagem de expressão e identidade de gênero e sexualidade, sob uma perspectiva não heteronormativa. Chamei a abordagem de “curadoria não heteronormativa”⁷ e, assim como uma abordagem de uma curadoria olfatória não se trata de realizar exposições exclusivamente sobre o olfato nem de exposições que incluam exclusivamente obras *queer* ou relacionadas ao gênero e à sexualidade quando se trata da não-heteronormatividade. Mais do que isso, trata-se de uma estratégia de reviravolta epistemológica. Um novo modo estratégico de pensar e refletir sobre a produção artística, seus “eventos” e manifestações. Em 1832, Samuel Taylor Coleridge afirmou que “uma grande mente deve ser andrógina,”⁸ uma visão de mundo que passou a ganhar uma longa tradição na literatura, notadamente na obra de Virginia Woolf, *A Room on One's Own*, e que foi extensivamente discutida por Nancy Bazin em *Virginia Woolf and the Androgynous Mind*,⁹ acentuando a importância de uma virada reflexiva para um novo modo de ver o mundo, mais generoso com a diversidade

da existência humana. Pensar sobre/e por meio da androginia poderia ser uma estratégia instrumental para um pensamento investigativo e exploratório, bem como para a pesquisa e não apenas para novas metodologias de curadoria e história da arte, mas também para a construção do conhecimento avançado.

Essa questão (a de uma estratégia de abordagem andrógina, que é diferente de abordar temas relacionados a questões de gênero), não tem sido explorada no campo da história da arte, principalmente devido aos constrangimentos da disciplina e da consolidação de estruturas canônicas que, em vários casos, impedem que ela avance em novos territórios. Portanto, essa estratégia teórica e conceitual foi essencial para as abordagens de gênero além de uma visão simplista de caráter temático ou ilustrativo do assunto. O gênero e a sexualidade, incluindo suas proclividades *queer* e feminista, funcionariam para mim como uma ferramenta para a investigação das extensas ramificações do status do objeto de arte (histórico ou não) dentro da cultura contemporânea mundial. De fato, foi assim que esta investigação encontrou sua culminância com a exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*,¹⁰ realizada em 2017 e que passou por um dramático processo de censura¹¹ consumado por seu patrocinador, promotor e organizador, o banco Santander.¹² Obras da artista Ana Norogrande foram incluídas na exposição, e abordo com mais detalhes essa inclusão e suas motivações, assim como aquele corpo de obras incluído, em outra publicação sobre a obra da artista intitulada *Corpos de Fábrica*.¹³

Este livro surgiu da necessidade de explorar a interpretação analítica das obras olfatórias de Ana Norogrande, produzidas entre 2018 e 2019.¹⁴ Esse excepcional conjunto de trabalhos traduz com grande inteligência artística (e introduz) um conjunto de problemas artísticos que ultrapassam gênero, sociabilidade e redes de comunicação, bem como o status da realidade material do objeto e naturalmente a imbricação dos sentidos com a

estrutura do espaço arquitetônico. Essas questões são desenvolvidas em quatro textos que exploram as diversas facetas dessas obras com o objetivo de assinalar sua contribuição para a história da escultura brasileira, situando-as contextualmente em uma vida pregressa dos objetos. As filiações e os problemas conceituais são assinalados como forma de promover a legibilidade da obra e demarcar sua relevância para a arte brasileira, à luz de obras produzidas que tratam do cheiro como problema artístico. Uma vez abordado em seus aspectos mais significativos, esse conjunto de obras apresenta surpreendentes incursões na história do objeto escultórico e em diversas tradições artísticas que lhe facultam a condição de trânsito em relação ao contexto de obras cuja inclinação é definida a partir de uma expansiva abordagem sobre os sentidos.

Intituladas de “Escultura” e “Manilhas”, ambas numeradas em sequência, esse conjunto de obras é dividido em duas partes. A primeira problematiza uma visão arquitetônica da construção do objeto escultórico com formas prototípicas que invocam fragmentos de uma cidade ou de uma paisagem urbana assim como do espaço doméstico e intimista da vida cotidiana. Já a segunda projeta-se em direção a uma alusão ao corpo e a uma organicidade que frequentemente se refere aos órgãos internos do corpo humano. Tomadas como construções indissociáveis que atravessam nossa percepção do espaço público *versus* doméstico, com uma interioridade e exterioridade que se confundem e se intercambiam, as obras da primeira parte da série possuem uma forte ligação com as tradições construtivas, embora a artista as perturbe com a inclusão de materiais que jamais seriam aceitos pela ortodoxia construtivista. A segunda parte da série introduz uma confluência de reações que envolvem o corpo, mas ao fazê-lo abordam questões de gênero e sexualidade, transformando a escultura em uma forma “explícita” (algo que ela, na verdade, nunca é) para abordar a ligação entre partes do corpo e a indissociável relação deste com a veracidade

da imagem, assim como suas conexões com a apropriação e a antropofagia cultural.

Essa sequência de 29 obras traduz, em grande parte, as preocupações da artista com a interposição de estratégias que as ligam a uma frequência de abordagem do objeto de arte como um campo de atuação, resultado da prática do ofício que lhes atribui considerável identificação com um projeto político da forma e sua projeção social. Nesse aspecto, elas admitem, inclusive, um trânsito pela arquitetura modernista e pela sua visão utópica por meio do questionamento das paredes como um território que define público e privado, mas que agora é rompido drasticamente em benefício (ou detrimento) de uma visão antipatriarcal do espaço mais aberta e menos nebulosa. Aqui já não vemos mais o rigor e a austeridade da arquitetura modernista nem o autoritarismo construtivo de muitas de suas construções, já que essas construções prototípicas utilizam o tijolo corrugado como forma de lhes dar estrutura e construir formas utópicas que se mostram como um corpo aberto, onde tudo se revela para o exterior e onde essa dicotomia interior-exterior já não mais existe.

1. Esse interesse tomou um caminho mais concreto com a finalização de minha tese de doutorado *The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in The United States* (1995-2005), State University of New York (SUNY), Binghamton, 2008. Esse é o primeiro estudo realizado de grande envergadura específica sobre a recepção na área de artes visuais.

2. Se por hora poucos curadores têm se engajado em uma tarefa de produzir legibilidade, por outro a maioria sequer tem pensado no assunto e deixado a produção artística sem amparo.

3. Transcrevo aqui parte da definição que escrevi sobre especificidade cultural: “Trata-se de um grupo de características que define uma obra ou um conjunto de obras como pertencendo a um contexto histórico e cultural sob o qual elas devem ser vistas. Nesse sentido, a especificidade cultural distingue obras que apresentam similaridade formal (*grosso modo*, que se parecem umas com as outras) daquelas que podem tratar de assuntos, temas e questões conceituais e perspectivas estéticas completamente diferentes, dependendo de sua especificidade cultural, isto é, o contexto ao

qual pertencem, a intenção artística pela qual se guiam e o momento histórico em que foram produzidas, incluindo nesse caso suas inclinações estéticas, políticas e ideológicas, embora não esteja limitado a elas". Gaudêncio Fidelis, "Glossário de Palavras e Conceitos para a 10ª Bienal do Mercosul", in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 958.

4. Mesmo quando uma obra não se reporta ao contexto internacional (ou seja, de circulação ou referência ao contexto fora de suas fronteiras geográficas de produção), ela não pode mais ser considerada como isolada do mundo.

5. Ver meu livro *O Cheiro como Critério: Em Direção a Uma Política Olfatória em Curadoria* (Chapecó: Argos, 2015).

6. Esse processo acabou originando a primeira exposição de grande envergadura (e a primeira no mundo que se tem notícia) sobre a problematização do olfato nas artes visuais com um arco histórico vasto que envolveu diversos países da América Latina. A exposição intitulada *Olfatória: o Cheiro na Arte* aconteceu como uma das oito plataformas da *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*. Nessa exposição, para instituir o problema artístico da transgressão do olhar a partir de sua dominância na leitura, interpretação e legibilidade da obra de arte, inclui obras que tratavam do olfato, obras com cheiro, obras sem nenhuma relação com o olfato, mas que privilegiavam o olhar, e obras que faziam as duas coisas, com o objetivo de criar um conjunto de obras capazes de, em última análise, estabelecer um campo reflexivo sobre o olfato e sua inclusão na arte e seu potencial de problematizar a interpretação e a legibilidade. Sobre essa exposição e diversos textos que discutem sua plataforma curatorial, ver os catálogos da exposição *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 890-943.

7. Um texto detalhado sobre essa estratégia curatorial e sobre as abordagens que venho adotando em exposições, seus objetivos e suas motivações políticas é "Curadoria Não Heteronormativa como Estratégia", publicado em *Histórias da Sexualidade: Antologia*, Adriano Pedrosa e André Mesquita (Orgs.) (São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017), 392-394. Ver também meu texto sobre "curadoria não heteronormativa", que (até onde eu sei) é o primeiro texto publicado sobre o assunto em Gaudêncio Fidelis, "Em Direção a Uma Curadoria Não Heteronormativa: Exposições Queer e Curadoria Olfatória no Contexto Museológico", in *Escola Experimental de Curadoria*, Gaudêncio Fidelis e Marcio Tavares (Orgs.), 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 65-85. Nesse texto, como o próprio título assinala, trato de uma "curadoria não heteronormativa" em relação a uma "curadoria olfatória" e uma perspectiva *queer*, pois considero que ambas estejam ligadas a uma visão de não heteronormatividade.

8. *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 2 (Londres: John Murray, 1836), 96.

9. Nancy Topping Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision* (New York: Rutgers University Press, 1973), 115.

10. Dois extensos catálogos foram produzidos para essa exposição, um para a exposição no Santander Cultural, em Porto Alegre por ocasião da sua abertura, e outro para a exposição, no Rio de Janeiro, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. O primeiro traz sete textos sobre o conceito da exposição, sua plataforma curatorial e os objetivos da exposição, assim como um texto detalhado sobre todas as obras inseridas na exposição, incluindo as razões para tal inserção. O segundo traz 10 textos, além de outras informações sobre a história da exposição, incluindo fotografias da primeira montagem em Porto Alegre, e textos que contam em grande parte o processo de censura da exposição e igualmente expandem o conhecimento sobre sua plataforma curatorial.

11. Ver o primeiro texto publicado que escrevi sobre esse processo de censura, pouco depois do encerramento precoce da exposição pelo Santander, "Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, a Primeira Exposição não Heteronormativa Realizada no País e Censurada", publicado em *Histórias da Sexualidade: Antologia*, Adriano Pedrosa e André Mesquita (Orgs.) (São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017), 419-421.

12. Para uma visão detalhada desse processo, além da vasta literatura e produção jornalística disponível, ver meu texto "Censura e Democracia: A *Queermuseu* Mostra Uma História de Resistência à Criminalização da Produção Artística", publicado em *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* (Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2018), 17-27.

13. Gaudêncio Fidelis, *Corpos de Fábrica – Ana Norogrande, Obras 2016 . 2017*, (Porto Alegre: Editora Marcavizual, 2019).

14. Parte dessas obras foi mostrada na exposição *Cerâmica Olfatória*, na Galeria 189, em Porto Alegre, de 05 de julho a 25 de agosto de 2018, com curadoria do autor.



I

THE CRITERION, THE CURATORIAL AND THE LEGIBILITY OF ANA NOROGRANDO'S WORK

For some time I have been investigating the social and institutional role of curating and its relation with the criteria imposed on it as a way of producing reception and legibility on artists' work and/or even a set of works or a body of production.¹ The extensive implications involving the propelling of the reception of a work, the production of legibility to a greater or lesser degree or how certain works (regardless of their excellence or relevance) do not find reception and are incorrectly interpreted remaining illegible to the public is still little explored by criticism, curating and historiography. The difficulty and, in fact, the lack of reception studies only aggravate the problem and, (added to the lack of more detailed publications on the artists' works, especially those of a monographic nature) lead us to a situation of extreme difficulty in producing what maybe is one of the most important meanings of art: its degree of attunement to the spectator deeply involved in the exercise of interpretation. However, this political and ethical commitment to the artists' work can only be obtained with extreme dedication to the accompaniment of their works or of a body of production, to the detailed study of artistic traditions and to the continuous exercise of investigating such productions in the light of history and of the constant transformations that have

been surpassing contemporary production in the world.² We no longer live in a geographic or political isolation, because we have for some time entered a phase in which the relations between works (directly or indirectly) exist in an interconnected and simultaneous way,³ regardless of their geographical existence and cultural specificity.⁴

However, it was precisely my interest in deepening legibility strategies that led me to adopt new models of work in the field of curating, including aspects which I consider extremely relevant for curatorial production nowadays and which incorporate the senses, especially as an interpretation perspective. However, there was another aspect that I considered relevant in this process: that of including another interpretative mechanism and reflexive strategy, such as smell, and of subverting the process of reflection to an anti-ocularcentrism.⁵ I called it "Olfactory curating."⁶ This change is fundamental, because stop thinking about the artistic object exclusively from the perspective of sight, which always constituted the foundational structure of Western art, seemed to be indispensable, since in this way it would be possible to begin an ever deeper incursion into what I have often called a more inclusive curating and consequently a more diverse history of art. Thinking about artistic production by means

of other senses, not just that of vision, also gave me a less formalist perspective of art and exhibition models. However, it is not enough to produce expositions, although they are primordial to “test” the relevance of the strategies, the subversive extension of canonical models and the spatial impact through the *display* mechanisms that substantially modify the process of legibility, by extending or increasing its relevance. It is essential that exhibitions are also accompanied by reflective “translations” which add significantly to the production of knowledge and which are innovative and capable of contributing to the already sophisticated field of global knowledge.

Another strategy that seemed fundamental to me and which was still absent from the Brazilian critical and curatorial field was the approach of expression and identity of gender and sexuality from a non-heteronormative perspective. I called it “non-heteronormative curating”⁷ approach, and thus, as an approach to olfactory curating does not involve expositions exclusively on smell nor expositions that exclusively include *queer* works or related to gender and sexuality; more than that, it is a strategy of epistemological turn. A new strategic way of thinking and reflecting on artistic production, its “events” and manifestations. In 1832, Samuel Taylor Coleridge stated that “a great mind must be androgynous,”⁸ a vision of the world that has gained a long tradition in literature, notably in Virginia Woolf’s *A Room on One’s Own*, which was extensively discussed by Nancy Bazin in *Virginia Woolf and the Androgynous Mind*,⁹ emphasizing the importance of a reflexive turn to a new way of seeing the world, more generous with the diversity of human existence. Thinking about/and through androgyny could be an instrumental strategy for investigative and exploratory thinking, as well as for research and not just for new methodologies of curating and history of art, but also for the construction of advanced knowledge.

This issue (that of an androgynous approach, which is different from addressing themes relat-

ed to gender issues) has not been explored in the field of the history of art, mainly due to the discipline constraints and the consolidation of canonical structures that, in several cases prevent it from moving into new territories. Therefore, this theoretical and conceptual strategy was essential for gender approaches in addition to a simplistic view of thematic or illustrative character of the subject. For me, gender and sexuality, including their *queer* and feminist proclivities, would work as a tool for investigating the extensive ramifications of the status of the art object (historical or otherwise) within contemporary world culture. In fact, this is how this research met its culmination with the *Queermuseu* exhibition: *Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*¹⁰ [Cartographies of Difference in Brazilian Art], held in 2017 which underwent a dramatic censorship¹¹ accomplished by its sponsor, promoter and organizer, Santander bank.¹² Ana Norogrando’s works were included in the exhibition; whose inclusion and its motivations I detailed discuss as well as the body of works included in another publication about the artist’s work entitled *Corpos de Fábrica*¹³ [Factory Bodies].

This book arose from the need to explore Ana Norogrando’s olfactory works analytical interpretation, produced between 2018 and 2019.¹⁴ This exceptional set of works translates with great artistic intelligence (and introduces) a set of artistic problems which go beyond gender, sociability and communication networks, as well as the status of the object material reality and, of course, the interweaving of the senses with the structure of the architectural space. These issues are developed in four texts which explore the several facets of these works in order to point out their contribution to the history of Brazilian sculpture, situating them contextually in the previous life of objects. Affiliations and conceptual problems are signaled as a way of promoting the legibility of the work and demarcating its relevance to Brazilian art, in the light of produced works that treat the smell as an artistic problem.

Once discussed in its most significant aspects, this set of works presents surprising incursions in the history of the sculptural object and in diverse artistic traditions that provide the condition of transit in relation to the context of works whose proclivity is defined from an expansive approach on the senses.

Entitled “Escultura” [Sculpture] and “Manilhas” [Shackles], both numbered in sequence, this set of works is divided into two parts. The first problemizes an architectural vision of the sculptural object construction with prototypical forms that invoke fragments of a city or an urban landscape as well as the household and intimate space of daily life. The second protrudes toward an allusion to the body and to an organicity which often refers to the internal organs of the human body. Taken as inseparable constructions that cross our perception of the public *versus* household space, with an interiority and exteriority that interchange and confound themselves, the works of the first part of the series have a strong connection with the constructive traditions, although the artist disturbs them with the inclusion of materials that would never be accepted by constructivist orthodoxy. The second part of the series introduces a confluence of reactions involving the body, but in doing so they address issues of gender and sexuality, transforming sculpture into an “explicit” form (something it indeed never is) to address the connection between parts of the body and their indissoluble relationship with the veracity of the image, as well as its connections with cultural anthropophagy and appropriation.

This sequence of 29 works largely reflects the artist’s preoccupations with the interposition of strategies which link them to a frequency of approach of the art object as a field of action, a result of a practice that attributes them considerable identification with a political project of the form and its social projection. In this aspect, they even admit transit through the modernist architecture and its utopian vision by questioning the walls as a territory that defines public and private, but

which is now drastically broken for the benefit (or detriment) of a more open and less nebulous anti-patriarchal view of the space. Here we no longer see the rigor and austerity of modernist architecture nor the constructive authoritarianism of many of its constructions, since these prototypical constructions use the corrugated brick as a way of giving them structure and constructing utopian forms that appear as an open body, where everything unfolds to the outside and where this inner-outer dichotomy no longer exists.

1. This interest has taken a more concrete path with the completion of my PhD thesis, *The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in the United States* (1995-2005), State University of New York (SUNY), Binghamton, 2008. This is the first large-scale study achieved which deals with the reception in the area of visual arts.

2. If for the moment few curators have engaged in the task of producing legibility, on the other, most have not even thought about the subject and left the artistic production unprotected.

3. Even when a work does not refer to the international context (that is, circulation or reference to the context outside its geographical production borders), it can no longer be considered isolated from the world.

4. I transcribe here part of the definition I wrote about cultural specificity: “It is a group of characteristics that defines a work or a set of works as belonging to a historical and cultural context under which they must be seen. In this sense, cultural specificity distinguishes works that present formal similarities (roughly, that are alike) from those that can deal with subjects, themes and conceptual issues and completely different aesthetic perspectives, depending on their cultural specificity, that is, the context to which they belong, the artistic intention by which they are guided, and the historical moment in which they were produced, including, in this case, their aesthetic, political, and ideological proclivities, though not limited to them”. Gaudêncio Fidelis, “Glossário de Palavras e Conceitos para a 10ª Bienal do Mercosul,” in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 958.

5. See my book *O Cheiro como Critério: Em Direção a Uma Política Olfatória em Curadoria* (Chapecó: Argos, 2015).

6. This process ended up originating the first large-scale exhibition (and the first in the world) on the problemizing of smell in the visual arts with a vast historical arch that involved several countries in Latin America. The exhibition entitled *Olfatória: O Cheiro na Arte* [Olfactory: The Smell in

Art] happened as one of the eight platforms of the 10th *Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América* [10th Mercosul Biennial – Messages from a New America]. In this exhibition, in order to institute the artistic problem of the look transgression from its dominance in reading, interpretation and legibility of the work of art, I included works that dealt with smell, works with smell, works with no relation to smell, but privileged the look, and works that did both, aiming to create a set of works capable of ultimately establishing a reflexive field about smell and its inclusion in art and its potential to problemize interpretation and readability. About this exhibition and several texts that discuss its curatorial platform, see the catalogs of the 10th *Mercosul Biennial Exhibition – Messages de Uma Nova America*, Porto Alegre, Mercosul Biennial Visual Arts Foundation, 2015, 890-943.

7. A detailed text on this curatorial strategy and on the approaches that I have been adopting in expositions, their objectives and their political motivations is “Non-Heteronormative Curation as Strategy,” published in *Histórias da Sexualidade: Antologia*, Adriano Pedrosa e André Mesquita (Orgs.) (São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017), 392-394. Also see my text on “non-heteronormative curating,” which (as far as I know) is the first published text on the subject in Gaudêncio Fidelis, “Em Direção a Uma Curadoria Não Heteronormativa: Exposições Queer e Curadoria Olfatória no Contexto Museológico,” in *Escola Experimental de Curadoria*, Gaudêncio Fidelis e Marcio Tavares (Orgs.), 10th Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 65-85. In this text, as the title points out, I treat a “non-heteronormative curating” in relation to an “olfactory curating” and a queer perspective, since I consider that both are linked to a vision of non-heteronormativity.

8. *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 2 (Londres: John Murray, 1836), 96.

9. Nancy Topping Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision* (New York: Rutgers University Press, 1973), 115.

10. Two extensive catalogs were produced for this exhibition, one for the exhibition at Santander Cultural, in Porto Alegre, on the occasion of its opening and another for the exhibition, in Rio de Janeiro, at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage. The former contains seven texts on the exhibition concept, its curatorial platform and the objectives of the exhibition, as well as a detailed text on all the works included in the exhibition, including the reasons for such insertion. The latter contains 10 texts, as well as other information on the history of the exhibition, including photographs of the first assembly in Porto Alegre, and texts that largely describe the censorship process of the exhibition and also expand the knowledge about its curatorial platform.

11. See the first published text I wrote about this process of censorship, shortly after the early closure of the exhibition by Santander, “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, a Primeira Exposição não Heteronormati-

va Realizada no País e Censurada” published in *Stories of Sexuality: Antologia*, Adriano Pedrosa and André Mesquita (Orgs.) (São Paulo: Assis Chateaubriand Museum of Art, 2017), 419-421.

12. For a detailed view of this process, in addition to the vast literature and available journalistic production, see my text “Censura e Democracia: A *Queermuseu* Mostra Uma História de Resistência à Criminalização da Produção Artística,” published in *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* ((Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2018), 17-27.

13. Gaudêncio Fidelis, *Corpos de Fábrica: Ana Norogrande – Obras 2016 . 2017*, (Porto Alegre: Editora Marcavizual, 2019).

14. Part of these works was presented at the *Cerâmica Olfatória* exhibition, at Gallery 189, in Porto Alegre, from July 5 to August 25, 2018, curated by the author.



ARQUEOLOGIA DO ODOR: O CHEIRO COMO DISPOSITIVO FEMINISTA E DISTÚRPIO CONSTRUTIVO EM UM CONJUNTO DE OBRAS OLFATÓRIAS DE ANA NOROGRANDO

Se considerarmos a ortodoxia do construtivismo, não é difícil de imaginar o distúrbio — que um elemento como o cheiro — é capaz de provocar em um grupo de obras, cujo repertório alimenta-se desta tradição. Etéreo e fugaz, o aroma atravessa o espaço indistintamente, sem limites nem barreiras, que sejam capazes de impedi-lo. A sua percepção está condicionada pela resposta sensorial desencadeada quando moléculas voláteis estimulam os receptores do epitélio nasal, localizados um pouco atrás da ponte do nariz. O corpo humano possui cerca de 400 receptores olfativos, e cada indivíduo apresenta consideráveis diferenças na constituição física do aparelho respiratório, o que determina que a percepção do cheiro se apresente relativamente diferente para cada um de nós. O reconhecimento dos distintos odores, por outro lado, depende das informações armazenadas na memória cuja distinção, entre um odor e outro, é difícil de delimitar. Isto porque o ar que respiramos está repleto de moléculas odoríferas. Tais moléculas se encontram em constante movimento e, por essa razão, não podem ser fixadas no tempo e no espaço. Essa peculiaridade

da condição etérea do cheiro foi brilhantemente assinalada por Patrick Süskind na introdução de seu livro *O Perfume*. Ele destaca que seu protagonista Jean-Baptiste Grenouille caiu no esquecimento, não porque a sua passagem pelo mundo não tenha sido significativa, mas em razão de que, enfatiza Süskind, “seu gênio e sua ambição se concentravam numa área que não deixa rastros na história: o fugaz reino dos perfumes”.¹ É justamente este caráter espacial distinto que faz do cheiro um dispositivo diametralmente oposto à materialidade de outros elementos comumente empregados em objetos de arte. Assim, o aroma imprime à realidade material dos objetos uma singularidade que o problematiza consideravelmente em relação ao espaço museológico.²

Os entrecruzamentos da arte abstrata e geométrica com as inclinações construtivas são extremamente relevantes para entendermos que esta possui origens diversas e surgiu simultaneamente em muitas partes do mundo, cada uma com suas especificidades. Isto deu-se ao contrário de determinadas orientações ideológicas da história da arte hegemônica que, em benefício de

interesses específicos, consolidou-a com um fenômeno essencialmente europeu e norte americano. Quando ainda se soma a isso um componente de gênero, como é o caso destas obras, a equação artística se transforma em uma complexa e intrincada engenharia conceitual e política. Adiciona-se a este caráter destas obras uma inclinação feminista, fortemente presente na produção da artista e passamos a ter uma conformação formal e conceitual, que passa muitas vezes ao largo da crítica como vem sendo constituída. Esta frequentemente não consegue compreender a importância de uma obra e seu impacto cultural e artístico, assim como a sua contribuição para a história da arte do país. Se estas dificuldades se mostram um impeditivo para obras de caráter “tradicional”, o que não dizer para aquelas que incorporam o cheiro, o som e outros elementos antinormativos, ou seja, os que se situam fora dos padrões de materialidade desprivilegiadas pela normas de formação de cânone e do seu estabelecimento.

O movimento *Neoconcreto* (1959-61) reformulou os princípios da ortodoxia concretista e introduziu a fenomenologia de Merleau-Ponty em seus sistemas de pensamento. Os ideais da arte Concreta espalharam-se pelo mundo, e, no Brasil, principalmente através do artista Max Bill. A sua primeira mostra individual no país ocorreu em 1950, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, no ano seguinte o artista também participou da *I Bienal Internacional de São Paulo*, na qual recebeu o prêmio internacional para escultura. Em uma série de palestras, em 1953, realizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro a convite do governo brasileiro, Max Bill consolidou o impacto da arte concreta — especialmente de suas ideias — no contexto artístico do Brasil.

Vale destacar uma obra da artista Ana Norogrande, que opera justamente através de um mecanismo, o qual se articula à obra de Max Bill e muitos dos artistas que influenciou: a fita de Moebius. Esta obra é uma forma geométrica de natureza infinita, constituída por uma tira de superfície que se dobra sobre si mesma e que estabelece

uma perspectiva de continuidade. As características topológicas da fita de Moebius constroem uma forma que possui uma natureza fronteiriça, justamente pelos limites que carrega, embora sua extensão não tenha definição pela lógica de escala que conhecemos (tratarei desta questão mais adiante neste texto). A sua dimensão simbólica é característica de uma equação matemática das mais complexas, cuja experiência nos possibilita pensar em inúmeras equações que atravessam a física e a matemática.

Ana Norogrande realizou uma escultura em referência à fita de Moebius, mas apresenta vários elementos novos para a engenharia construtiva deste dispositivo matemático. *Contorção I* (2016) [Fig. 1] consiste em uma superfície de chapa de metal, na forma de grade, conectada por uma outra de tecido perfurado. A natureza dos materiais que a artista utiliza imprime à obra um caráter artesanal — o uso da chapa de metal versus costura e procedimentos de emendas do tecido — coincide com o caráter da fita de Moebius que ficou conhecida como um “objeto geométrico de imensa popularidade”,³ e pode ser construída com uma simples tira de papel. A fita de Moebius possui, entretanto, algumas especificidades como, por exemplo, a necessidade da lisura, ausência de dobras em sua superfície a fim de responder à equação matemática que a sustenta e a arbitrariedade de escala. Isto porque, seja qual for o seu tamanho, ela retém as mesmas características físicas e matemáticas.

Há uma “zona cinza” na natureza matemática da fita de Moebius, originária da curva resultante da dobra, que se mostra em constante deslocamento. Se manipularmos uma fita de Moebius, veremos que ela pode se deslocar de uma extremidade a outra, infinitamente, em toda a sua extensão. Max Bill realizou sua obra *Unidade Tripartida* (1948-49) em uma fôrma de aço inoxidável curvada sobre si mesma, com saídas e reentrâncias, onde, em determinado ponto, o artista alterou a rota topológica da recorrente fita de Moebius, problematizando seu princípio matemático de in-



FIGURA 1
Ana Norogrande
Contorção I, 2016
Chapa e rebites de aço Inox polido e malha de poliéster | Polished stainless steel sheet, rivets and mesh polyester.
41 x 70 x 45 cm

finitude. Uma das obras mais notáveis — realizada através da lógica da fita de Moebius — são as proposições artísticas de *Caminhando* (1963) [Fig. 2] de Lygia Clark e sua posterior *Diálogo de Mãos* (1966) [Fig. 3]. Se na primeira, Clark desarticula o próprio processo de infinitude transformando-o em trajetória contínua através do corte com a tesoura até o esgotamento do princípio de continuidade que a fita de Moebius matematicamente possui, nesta última, ela conecta a relação de continuidade da fita àquela do sujeito outro com o qual inevitavelmente dialogamos. Uma das mais antigas representações da fita de Moebius aparece em imagens de mosaicos encontrados em uma vila Romana, na península itálica, no período de 200-250 a.C.,⁴ [Fig. 4]. Nesse mosaico por exemplo, Aion o deus da eternidade aparece dentro de uma esfera decorada com signos do zodíaco. Em determinado ponto dessa “tira, pode-se perceber a virada do plano da fita, demonstrando as propriedades materiais e físicas da fita de Moebius.



FIGURA 2
Lygia Clark (Brasil, 1920-1988)
Proposição | Proposition Caminhando | Walking
Lygia Clark fazendo Caminhando | Lygia Clark making Caminhando (Caminhando | Walking, 1963)
Cortesia | Courtesy Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” [World of Lygia Clark Cultural Association]
© Todos os direitos reservados | All rights reserved
Foto | Photo: Arquivo | Archives

FIGURA 3
Lygia Clark (Brasil, 1920-1988)
Proposição | Proposition Diálogo de Mãos | Dialogue with Hands, 1966. O objeto é feito de elástico | The object is made of elastic.
Cortesia | Courtesy Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” [World of Lygia Clark Cultural Association]
© Todos os direitos reservados | All rights reserved
Foto | Photo: Arquivo | Archives



No entanto, a descoberta de seu princípio científico e matemático foi creditada a outros autores muitos anos depois.⁵ A imagem que se vê neste mosaico não é por acaso a da figura de um homem circundado por uma fita de Moebius, que envolve seu corpo como uma aura dividida em segmentos. Neste caso ela se apresenta com imagens representadas de signos do zodíaco.



FIGURA 4
Parte central de um mosaico do piso de uma vila Romana em Sentinum (atualmente conhecido como Sassoferato, em Marche, Itália) c. 200-250 a.C. | Central section of a mosaic from a Roman villa in Sentinum (nowadays known as Sassoferato, in Marche, Italy) c. 200-250 BC



Se a obra de Ana Norogrande não se mostra ortodoxamente comprometida exclusivamente com a tradição geométrica e concreta, sua retroalimentação com estas tradições artísticas é inegável. Após as diversas incorporações e estratégias expansivas do espaço, realizadas pela arte Cinética, dentro do campo da arte geométrica, Norogrande introduz o cheiro e o olfato como mecanismos espaciais. Este conjunto de obras problematiza o deslocamento do cheiro para além da ortodoxia da geometria do concretismo e incorpora suas atribuições de desligamento do espaço (por extensão). Desta forma, estas obras da artista conduzem à escultura, ou melhor, estes objetos es-

cultóricos à uma dimensão que lhes faculta um caráter de paralelismo da arte cinética com sua dimensão de mobilidade no espaço. Esse caráter de mobilidade não é apenas mecânico, como na grande maioria da arte cinética, mas se realiza agora na manifestação incontida do cheiro em sua ressonância no entorno imediato da obra. Embora o cheiro que emana das obras não seja eminentemente forte ou desagradável, é preciso considerar que ele sempre é um elemento intrusivo no espaço. O deslocamento do cheiro como um elemento cuja espacialidade é intrínseca à sua própria natureza, faz destas obras⁶ uma possibilidade de exploração espacial que se caracteriza pelo seu aspecto material e conceitualmente perturbador na tradição construtiva. Este modelo é sistematicamente rejeitado pelo espaço museológico, ou em outras palavras, pelo ambiente socializante⁷ do museu como campo paradigmático de circulação do objeto de arte. Em relação à inclusão de obras olfativas no espaço museológico, eu escrevi anteriormente:

Desse modo, eles também deixaram pouco — ou nenhum — espaço para qualquer intervenção artística baseada no cheiro em tais lugares. Entre as paredes dos museus, o cheiro encontra suas limitações nas próprias regras de preferência que estabelecem medidas de conservação em um ambiente que evita (ou que ao menos se tornou bastante restritivo) aos materiais orgânicos ou a qualquer tipo de 'distúrbio' nos padrões de ar puro, tão proclamados e perseguidos pelas medidas de conservação.⁸

Volto, portanto, à arte cinética a fim de elaborar melhor alguns aspectos que são importantes para entendermos as obras de Norogrande. É importante dizer que, inicialmente, os primórdios da arte cinética surgiram a partir de um “descontentamento” com o caráter físico ou virtual, ou talvez possamos dizer um conflito, entre aqueles que acreditavam que objetos deveriam possuir mobilidade e aqueles que insistiam em uma vocação

estática. Ainda que a natureza da arte indicasse que objetos de arte eventualmente se movem, e que o deslocamento era uma inevitabilidade, esse conflito seria igualmente previsível. Para estes objetos de Ana Norogrande, que são, em essência, objetos imóveis, sua vocação é a de projetar o cheiro para o ambiente, e, ao mesmo tempo, manter a visão em movimento axiomático, em torno de dispositivos que nos obrigam a nos movimentar em direções diversas. Pensar o olfato sob uma perspectiva cinética pode parecer até mesmo conservador, considerando-se a tentativa de retê-lo em um campo de contenção. Isto porque a arte cinética, ao introduzir movimento físico e virtual nos objetos artísticos, rompeu com inúmeras prerrogativas canônicas, considerando-se ainda o fato de que o cheiro apresenta o potencial de expandir-se de forma surpreendente (e revolucionária).⁹ Toda forma de tradição (neste caso a arte cinética) é consolidada de códigos que já se inscreve dentro de estruturas normativas. Contudo, as obras da artista trouxeram (e projetam) consideráveis e notáveis elementos à visão e a problematizam através da possibilidade de vislumbrar um conjunto de questões ativadas pela noção didática do olfato, independente de senti-lo ou em que intensidade o façamos. Os vazios e cheios

que vemos nestas obras, por exemplo, não devem ser tomados como propósito descritivo do que normalmente eles invocam na tradição da escultura acadêmica, de reentrâncias e saliências da visão, de ideais de preenchimento ou ausência física; mas funcionam como bloqueios e anteparos para a circulação da arte, e a projeção da lógica do cheiro através destes espaços metafóricos. Vale dizer que, em essência, estas obras são espaços ambientais mesmo em uma visão prototípica de caráter escultórico como em *Escultura 14*, *Escultura 15*, e *Escultura 20* (2018) [Figs. 5, 6 e 7]. Nestas três obras, sem uma intimidade evidente, o espaço interior é abandonado e a projeção da superfície ganha proeminência.

Algumas das obras desta série invocam ainda o espaço hierárquico da vida patriarcal, como por exemplo, *Escultura 23* (2018) [Fig. 8], onde há um retângulo na forma de uma pequena sala, e um módulo de tijolo cortado ao meio transforma-se em superfície de parede. Os próprios vazados (furos que refletem em paralelismo o olho) ressurtem, por sua vez, em uma parede de buracos em que a intimidade do espaço privado é revelada por fora, deixando à vista a interioridade do espaço. O que se vê então são estas tiras de fumo em corda atravessando os buracos como

FIGURA 5
Ana Norogrande
Escultura 14, 2018
Cerâmica branca, fumo em corda e fumo triturado | White ceramics, rope tobacco and crushed tobacco.
17 x 31 x 12 cm



FIGURA 6
Ana Norogrande
Escultura 15, 2018
Cerâmica branca e fumo em corda | White ceramics and tobacco on rope.
24 x 35 x 17 cm





FIGURA 7
Ana Norogrande
Escultura 20, 2018
Cerâmica branca, parafina, camotim de vespa e cera de abelha |
White ceramic, paraffin, wasp house and beeswax.
12 x 43 x 6,5 cm

se fossem uma entidade animada, com um nó ao centro, símbolo de masculinidade por excelência. As suas atribuições são, deste modo, transformadas em um “bicho”, como um polvo, que extrapola suas paredes, incapazes de conter suas protuberâncias e, ao mesmo tempo, revela o caráter rústico, áspero e grosseiro do fumo. Símbolo da reconhecida inteligência, com seus tentáculos, essa forma agora transformada em uma criatura que não se sujeita à contenção arquitetônica do espaço que a aprisiona, evade-se através destes buracos em uma imprevisibilidade incontida. Entretanto, este elemento não possui mais as características orgânicas, exceto pela aparência, mas seus “tentáculos” são constituídos pela matéria rústica e fumo, que não se trata de uma superfície deslizante. Do espaço intimista, de uma sala claustrofóbica, voltada agora para o espaço externo, que não mais retém os limites da vida privada, migramos para o mundo público. Não podemos deixar de relacionar esta obra de Ana Norogrande aos aspectos de gênero que se ori-

FIGURA 8
Ana Norogrande
Escultura 23, 2018
Cerâmica branca, fumo em corda, fumo triturado e fita isolante |
White ceramics, rope tobacco, crushed tobacco and electrical tape.
23 x 48 x 24 cm



ginam pelo uso do tabaco através da história e confirmados aqui nesta escultura.

O cheiro e a fumaça do tabaco são apenas os efeitos colaterais gerados pela produção, uso e circulação do fumo desde sua descoberta na América Pré-Colombiana e seu ingresso no Velho Mundo pela Europa exploratória. É assim que muitos anos depois, na metade do século XX, podemos identificar um fenômeno que atingiu especialmente as mulheres, como consequência do abandono do espaço constricto do ambiente privado e o ingresso no universo público do campo do trabalho, a agorafobia.¹⁰ Se, na sociedade ocidental, o tabagismo foi incorporado pelas mulheres como mais uma forma de resistência aos costumes resultantes do espaço doméstico de uma sociedade predominantemente patriarcal, por outro lado, o fumo também se transforma em uma forma estereotipada de manifestação do comportamento (seria o caso de excluir aqui o feticismo, por vezes invocado pelo ato de fumar), que surge acompanhado de sintomas e patologias. O tabagismo veio a se incorporar à primeira onda feminista, da última década do século XX, e com ele outro fenômeno distinto e de dissipação irrefreável no espaço que se propaga com força significativa como o autocanibalismo originado da fome que advém das desordens alimentares como a anorexia e o excesso de dietas para conter qualquer transformação do corpo (especialmente feminino, mas não exclusivamente). Vale lembrar que o cigarro também foi utilizado para o controle de peso,¹¹ especialmente entre a população jovem de mulheres. É importante salientar, neste caso, que a inclusão do fumo nestas obras de Norogrande, tem relação com a sua indiscutível procedência histórica e posterior circulação, que o caracteriza como um produto carregado de uma longa tradição relacionada ao ambiente patriarcal e masculino. Da mesma forma ele carrega a memória histórica da escravidão nas fazendas de produção de fumo no Brasil Colônia e o uso do cigarro nos círculos consideravelmente machistas da sociedade. O programa desenvolvido pelo go-



FIGURA 9
Jac Leirner
Pulmão (Múltiplo) | *Lung (Multiple)*, 1987
Invólucros de celofane de carteiras de cigarros em caixa de plexiglass | *Cellophane wrapping of cigarette packs in Plexiglass box.*
22 x 9 x 6 cm
Foto | Photo: Rômulo Fialdini
Cortesia da artista | *Courtesy of the artist e | and Galeria Fortes D'Aloia e Gabriel*

verno brasileiro na época resulta na divulgação, a partir de 1988, dos primeiros anúncios veiculados às embalagens de cigarro com advertências sobre os malefícios do tabaco resultando em uma queda significativa do número de fumantes no país. Esta campanha mudou a percepção da população acerca do cigarro, embora, em determinados aspectos, alguns rituais, especialmente os relacionados aos hábitos masculinos permaneçam fortalecidos na cultura do tabagismo. No espaço constricto e patriarcal do ambiente doméstico, o tabagismo feminino transformou-se em um ato subversivo e uma rebeldia ao sistema, mas o tabaco carrega, por outro lado, indefinidamente os sinais de um sistema repressivo, masculino e patriarcal. Em relação à obra de Ana Norogrande há ainda um aspecto transformacional nessas

esculturas: se, por vezes, elas parecem estruturas arquitetônicas, por outro, relembram também estruturas de mobiliário relacionadas a um espaço moderno, que ainda encontra-se intimamente ligado ao hábito de fumar.

Com o surgimento de uma política de controle do tabaco no Brasil, inaugurada oficialmente em 1986,¹² em acordo a um movimento internacional para difundir e prevenir os malefícios do fumo, o cigarro, um de seus derivados passa a ser demonizado; mas a cultura do tabagismo continua fortalecida. É nesse período que outra artista brasileira produz inúmeras obras relacionadas ao tabaco. Jac Leirner realiza uma série de trabalhos que imprimem uma dimensão biográfica à sua obra como, aliás, é recorrente em *Pulmão* (1987) [Fig. 9] em que uma junção do invólucro transparente interno da embalagem do maço de cigarros é acumulada (coleccionada) e, depois, transformada em um objeto minimalista de geometria translúcida. Da mesma forma, as embalagens vazias da obra de Jac Leirner remontam ao universo pessoal e privado da artista que reutiliza suas próprias carteiras de cigarro em evidência ao hábito do tabagismo que ela mesma praticava. Há ainda um antecedente mais emblemático criado a partir da estrutura do maço de cigarros e sua interioridade arquitetônica: trata-se da obra "*Com a Embalagem de Cigarro*", (1978) de Waltercio Caldas. O artista desmembra um maço de cigarros e seu conteúdo e o arranja na forma de um objeto longitudinal, onde todas estas superfícies, até então inimagináveis no sentido de como uma embalagem de cigarro é feita, que passam a ser vistas como, simplesmente, superfícies e volumes. Em meio a dois volumes principais vemos justamente o interior transparente de plástico que serve como invólucro dos cigarros propriamente dito.

Tanto nas obras de Jac Leirner, assim como nas de Ana Norogrande o tabagismo e a tematização conceitual da "respiração" é um fator recorrente, embora de forma radicalmente diferenciada. No mundo claustrofóbico da arte e de seu sistema de circulação em ambientes ritualísticos

de exposição museológica, "respirar" transforma-se em um desafio. Respiração e inspiração (uma concepção banalizada da criatividade ou impulso criativo) tornam-se, assim, as duas ações equidistantes da trajetória metafórica da produção artística e obras que problematizam o olfato se tornam consideravelmente relevantes diante da atualidade. Se a "inspiração" foi mitificada, a respiração transformou-se igualmente em mais um dispositivo obsoleto, uma vez que o cheiro foi suprimido do campo da arte, ou pelo menos negligenciado a uma hierarquia mais baixa na ordem dos sentidos, o olhar passou a ocupar, historicamente, pela sua taxionomia estrutural o primeiro lugar na escala de privilégios.



Há outras construções de Ana Norogrande desta série, que possuem superfícies eventualmente cobertas de cera de abelha e favos de mel, ambos materiais que produzem calor, e transformam-se, em alguns casos, em condutores de energia. Energia foi o assunto principal da obra de Joseph Beuys com a qual a obra de Ana Norogrande (da série "olfatória"), possui algum parentesco, pela referência ao calor e à utilização de mel de abelha. Estas estruturas arquitetônicas, tão bem referenciadas nos favos e na organização social das abelhas, também foram utilizadas por Beuys como forma de referência à organização social da experiência humana. O resultado desta investida é uma surpreendente confluência de fatores estéticos que se encontram nas obras da artista, e que podem, inclusive, ser considerados incompatíveis: a junção de um caráter construtivo com o cheiro e o sentido do olfato. O desafio consiste em interferir no corpo do objeto e, desta forma, em sua estrutura epistemológica, já que todo objeto possui uma correlação com a história de seus pares, de maneira consideravelmente específica. Durante esse processo reentrâncias, protuberâncias e adições se localizam através de preenchimentos ou superfícies orgânicas irregulares e se transformam em possibilida-

des de invocar, de maneiras diversas, os dispositivos inscritos na história pregressa das coisas como entidades que manifestam projeções variadas da cultura e sua existência funcional, artística e status filosófico. O olfato é um dispositivo conceitual, isto é, um instrumento para realizar esta interferência epistemológica e garantir uma investigação conceitual nas fontes de conhecimento que estão imbricadas na relação que mantemos com as coisas e as entidades físicas que nos circundam. Ele faz com que tenhamos a possibilidade de realizar tal investigação de forma a investir de maneira eficiente no âmbito simbólico e factual do objeto.

As obras olfatórias representam sempre um maior desafio conceitual para sua existência através do espaço de exposições, razão pela qual eu as considero ainda mais indispensáveis pela sua contribuição à história da arte. Antes disso, no entanto, é necessário refletirmos sobre uma extensa problemática que envolve a aceitação do objeto (ou determinados tipos de objetos) como modulações do conhecimento que produzem efeitos específicos que permitem que a arte inove, ou até mesmo revolucione. Se, por um lado, podemos acreditar que o impacto destas obras, na vida contemporânea, é condizente com a relevância do conhecimento que buscamos, por outro, é indispensável que essa inteligência artística, uma vez articulada no âmbito da arte, se apresente dentro de uma narrativa inteligível. Neste caso, ela se relaciona especificamente à história do olfato. Sendo assim é necessário que elas se inscrevam como objetos factíveis de existência, como objetos artísticos para que seu impacto seja mensurado e levado em consideração em relação à sua contribuição artística e estética em um parâmetro inevitável com a história das formas, que de certo modo coincide com a história da arte, ainda que consideremos suas bases ideológicas. Essa dificuldade advém de um conjunto de fatores como, por exemplo, a condição inerente ao cheiro em se dissipar no espaço, o que lhe atribui um caráter de "contaminação", aspecto que o caracteriza e que abordei anteriormente em um texto com a passagem a seguir:

No entanto, é justamente por ser incontrolável e dissipar-se através do ar que o cheiro contamina-se com outras moléculas odoríferas. Nesse processo, podemos pensar em uma indiferenciação que se caracteriza pela falta de distinção de seus componentes olfativos, considerando que o cheiro ainda sofre outro tipo de contaminação, tanto entre os cheiros propositalmente emitidos quanto entre aqueles involuntariamente liberados por fontes indiscriminadas. Esse caráter intrusivo do cheiro ameaça o seu sistema de classificação e, assim, ocasiona uma percepção híbrida do espaço. Essa propensão mestiça de caráter olfativo existe em uma correlação de fatores entre a poluição odorífera de caráter espacial e a disposição do espectador em aceitar cheiros e odores como exercícios da memória olfativa. Ou seja, uma vez que a percepção olfatória depende da memória, o registro de uma variedade de odores depende da consciência perceptiva do espaço em sua transformação odorífera e a admissão deles como socialmente aceitáveis.¹³

Não é sempre que o caráter socializante da obra de arte consegue ultrapassar barreiras na dimensão individual que projetou a especificidade da recepção pelas características que lhes são de fato contraditórias e que podem existir sem muita dificuldade no imaginário da memória. Sem dúvida podemos dizer que "No mundo da arte, a inclusão de obras olfatórias, nas paredes do museu, tem sido recebida com grandes desafios, ceticismo e resistência".¹⁴ Em grande parte isto ocorre porque, mesmo diferente de obras cinéticas, só para citar um exemplo, especialmente aquelas que implicam em um movimento físico mais brusco, visível e que apresente tangibilidade, obras olfativas provocam um distúrbio no espaço nunca claramente definido, mas que quase sempre gera inconstância e instabilidade emocional, cujo impacto na recepção é dos mais complexos. Resulta daí a sua dificuldade de aceitação e eventual rejeição pela institucionalidade.¹⁵ Neste

sentido o cheiro possui um caráter essencialmente antimuseológico e esta característica se mostra, em essência, como uma das mais significativas. Esse aspecto lhe confina a uma condição de rejeição sistemática e à uma inquietude exasperante. Este pode ser de fato um dos aspectos mais interessantes que obras olfativas propiciem ao repertório crítico, teórico e historiográfico da história da arte. Esse mesmo caráter é igualmente antiformalista, ainda que muitos dos materiais que lhes dão origem se apresentam muitas vezes como de grande sedução visual e significativo impacto no processo perceptivo. Anteriormente, escrevi a respeito das obras de arte que tratam do olfato, mais especificamente as que se utilizam diretamente de elementos que exalam cheiro e sua natureza fragmentária para a percepção. Embora eu não estivesse me referindo às obras da artista, a assertiva se aplica perfeitamente aos seus objetos:

Enquanto pensamos sobre as moléculas de odor, conforme elas se dissipam no ar, poderemos entender que obras de arte olfatórias desafiarão ainda mais a realidade material do objeto de arte, da qual o museu depende para existir. Esses trabalhos estariam destinados a permanecer, portanto, afastados do espaço museológico, uma vez que eles próprios encarnam a própria natureza da fragmentação.¹⁶

Um determinado regime da imagem fundada e consolidada através do formalismo ao qual estamos acostumados, designa uma considerável supressão da condição destes objetos como exponencialmente condicionadas à fixidez de sua imobilidade orgânica. Digo orgânica, porque estes limitadores têm, em parte, tornado a arte inoperante e subjugada às regras estilísticas. Vem daí os elementos limitadores que fazem com que determinado corpo de produção se circunscreva a uma lógica interna, cuja aparência se mostra consideravelmente sem sentido quando circunscrito a delimitadores específicos. Contudo, sabemos

que uma produção deve se guiar pelas motivações arregimentadas pelos problemas estéticos e artísticos e destes em relação à história que desenvolve e não pela similaridade formal:

A própria aceitação de obras cujas qualidades formais não residem nas perspectivas formalistas baseadas no projeto modernista que expandiu seu fluxo em uma sensibilidade enraizada no progresso modernista da forma tornou-se problemática. Sua inclinação ocular permeia a maioria das obras que foram levadas em conta pela história da arte até então. A própria noção de obras que têm cheiro conspira contra a estabilidade, tanto material quando conceitual, da existência perene do cânone.¹⁷

Como conciliar então um conjunto de fatores que apontam para a fragilidade material do objeto, um aspecto transgressivo, sua dimensão exponencial como objeto sem inscrição em uma tradição (objetos olfativos neste caso)? Há ainda a dificuldade, parece que cada vez mais presente, de caracterizar estas “entidades” artísticas como tendo uma especificidade que lhes é peculiar. Poderíamos dizer que os limites iconográficos, que provocam uma laceração na experiência do olhar característico da produção não canônica, são capazes assim de restaurar relações entre a imagem e a consciência do objeto. Isto sempre se encontra sob ameaça quando se trata de objetos artísticos que contêm cheiro. Um pouco menos acontece quando se trata de obras que apenas tratam do olfato através de uma abordagem conceitual sem fazer uso direto do odor de maneira concreta. Em parte, porque quando assim o é, o assunto “cheiro” transforma-se em uma proposição temática ou metafórica, realocando a obra para o terreno das relações entre conteúdo e significado.

Os objetos de Ana Norogrande reivindicam que pensemos o estado histórico da arte em relação à uma constelação de obras e tradições artísticas que se relacionam com eles. Do Neoconcretismo à Arte Povera e das relações destas obras com

a arte cinética e delas com a obra de artistas específicos, estas obras nos permitem navegar através de uma verificação do olhar que se caracteriza por brandir contra a tradição escultórica fazendo surgir novas possibilidades de reconsiderar o estatuto do objeto como uma positividade. O senso comum deixa de ser invocado a toda hora para assegurar novos modos de fazer ressurgir a noção de semelhança e, ao mesmo tempo, introduzir novas possibilidades. Assim os corpos podem nos instruir de conhecimento original sem que estejam desarticulados da trajetória das formas e sua contribuição para a história da arte.

Tudo isso considerando ainda a apropriação transformacional de um objeto pré-fabricado como o tijolo. Os cortes que a artista realizou nesses deixaram à mostra uma referência a um recorrente motivo da arquitetura moderna brasileira, o *cobogó*,¹⁸ uma trama de elementos vazados que lembram uma renda. O *cobogó* tem ainda uma relação funcional com a privacidade do espaço doméstico e seu emprego em fachadas arquitetônicas, bem como tem a função de proteger o interior do ambiente da visão externa. Coincidentemente, o *cobogó* tinha como função, além de seu elemento decorativo, de permitir a passagem de ar e, em consequência disso, facilitar a ventilação. A surpreendente confluência de substâncias como o mel, fumo e parafina, em combinação com esses elementos de aparência arquitetônica, produzem uma metarquitectura, que se projeta para um universo da problematização do espaço como orgânico e dicotômico (doce e acre, plano e volumétrico). Os frisos provenientes dos tijolos pré-fabricados adicionam motivos decorativos à estas estruturas prototípicas, que nos conduzem mais uma vez, à dimensão arquitetônica que faz parte das características da cidade, uma referência que também precisa ser considerada nessa estatura infinita da grade do modernismo, já que todo ambiente urbano é, antes, uma organização estrutural, que, em maior ou menor grau, se faz geometrizada ou organizada. O espaço labiríntico da favela, no entanto, não se enquadra nessa ca-

tegoria, embora Hélio Oiticica tenha se inspirado justamente nela para realizar seus “Penetráveis”, cujo rigor geométrico só é contradito pela falta de ortodoxia geométrica do construtivismo com o tratamento pictórico da sobreposição aleatória das superfícies.



Muitas vezes perguntei-me se seria possível escrever um texto sem referenciar escritos de teóricos da história da arte canônica (leia-se igualmente hegemônica), tais como aqueles de Rosalind Krauss. A resposta, em parte, é que preciso retornar a um de seus canônicos textos sobre “a grade”, esse emblemático dispositivo de construção moderna e ocupação do espaço pictórico que se estendeu às formas de manifestações artísticas em que o processo diagramático tornou-se possível. Um dos aspectos que Krauss atribui à grade foi sua “hostilidade à literalidade, a narrativa, ao discurso”,¹⁹ e sua condição, tanto “espacial como temporal”.²⁰ A grade trouxe para o universo da arte uma cisão moderna, segundo Krauss: tudo antes dela passou a fazer parte de um passado distante,²¹ supostamente obsoleto sem o caráter de transcendência, sendo que Krauss assinala os aspectos materialista e concretos da grade. Esta estrutura invoca, sistematicamente, a tradição moderna como um campo emblemático de atuação e investimento do artista diante da espacialidade do quadro. Frente a ele resta apenas a ocupação metódica do espaço, oferecendo a possibilidade de pensá-lo como um fragmento, retirado de um todo maior, já que qualquer destes componentes é uma dimensão estrutural que encontra correspondência imediata no olhar e, portanto, é capaz de se replicar em todas as direções, infinitamente.

Faço essa introdução, porque as obras olfativas de Ana Norogrande fazem uso do mecanismo estruturante da grade modernista em sua conformação condicional. Trazidas para o espaço tridimensional da escultura, e sendo construídas a partir de tijolos pré-fabricados, estes objetos, mesmo quando circulares, apresentam uma cons-



FIGURAS 10 e 11
Ana Norogrande
Escultura 7, 2018
Cerâmica vermelha, parafina e favo de abelha | Red ceramics,
paraffin and honeycomb.
38 x 29 x 11,5 cm



trução geométrica. Ela é revelada a partir do corte seccional e transformados de certo modo em superfícies expostas. É notável que diversas obras da artista, feitas com placas de aço inoxidável ou ferro resultantes dos cortes de formas pré-fabricadas da indústria, invocavam formas similares à arte islâmica, à geometria brasileira do Neoconcretismo e outras de aparência reconhecíveis, reafirmando que a história das formas e configurações da arte é interconectada.

Nestas obras, elaboradas com cerâmicas pré-fabricadas, cera de abelha, parafina, camotim de vespas, favos de mel, fumo em corda e fumo triturado, a artista recorre à raiz iconográfica que nos lembra protótipos arquitetônicos. Uma das mais intrincadas construções desta série é a obra *Escultura 7* (2018) [Figs. 10 e 11], uma construção que se realiza com o intercâmbio de cheios e vazios. Por mais banais que possam parecer, aqui, ocorre a inversão das formas retangulares como uma construção modular intercambiável e o preenchimento de elementos que se alternam entre os espaços. Há ainda uma suposta falha (vazio) fixada a um “pedaço” que invoca um fragmento ausente como se fosse uma menção à memória das ruínas. É exatamente ali que a artista introduz uma sugestão de que a memória pode ser preenchida com o olfato (memória olfatória *per se*). Essa “base” estrutural, colocada logo abaixo do elemento de favo de abelha, suspenso no ar um pouco acima, pairando no vazio do horizonte ao fundo da cena arquitetônica que a obra invoca, introduz a ela uma dimensão que proclama uma escala monumental.

Há muito tempo reflito a respeito do que alguns autores chamam hoje de “narrativas ficcionais”²² Por exemplo, em 2005, há treze anos atrás, publiquei um texto intitulado “A Invenção da Escala: Apontamentos Para Determinar com Maior Precisão a Denominação ‘Arte Pública’”.²³ Através desta reflexão argumentei que a noção de escala é puramente uma ficção, na medida em que ela pode ser percebida (uma escala maior ou menor) a depender de como um objeto, cons-

trução, ou qualquer forma tridimensional apresenta-se para o mundo através de sua realidade material. Uma obra de Waltercio Caldas nos propicia uma das ilustrações mais didáticas do caráter ficcional da escala, um exemplo do que eu já havia citado na época. A obra *Princípio de Realidade*, (1981) consiste em uma escultura com duas circunferências planas de ferro conectadas a alguns centímetros por uma pequena mola de arame, que permite distância o suficiente para que as arestas destas circunferências não se toquem impedidas justamente por este mecanismo de uma mola de arame. Ora, é impressionante que, ao olharmos este objeto, podemos dizer (com segurança) que ele não possui uma escala definida (na época eu já havia assinalado isso no referido texto), ou seja, uma concepção de escala específica, do tipo que possamos dizer: “esta é a escala desta obra”, ou se ela é de pequena ou grande escala. Ademais, se imaginarmos que estas circunferências se expandem infinitamente, mantida a distância propiciada pela mola de metal entre elas, a obra permaneceria em essência a mesma. Isto porque ela nunca é definida pela “noção de escala”, inexistente neste caso, e sim pela observância dos princípios da obra: ou seja, manter um dispositivo de contração e expansão de formas geométricas, a partir de suas arestas (aquelas que estão ligadas ao ponto de conexão da mola na iminência de se tocar), sem que estas alterem o sentido, o significado e até mesmo a lógica do objeto. Não se trata de uma concepção metafórica de escala, pois a obra também não deseja tematizar a noção de escala ou o que seja escala. Fica evidente, portanto, que a “escala”, assim como outras convenções (a arte inclusive), são invenções ficcionais, pois visam estabelecer um acordo tácito capaz de unir os indivíduos em torno de uma economia simbólica da experiência. Isto pode, em algum momento, ser traduzido em valor financeiro (mesmo que não seja o caso em algumas situações). Lembrando que se uma obra não for traduzida eventualmente em valor monetário, ela ainda assim estará colaborando

com o enorme aparato que contribui com outras obras e com o sistema de crescimento do valor simbólico e sua consequente valorização. Não por outra razão, naquele texto, eu defini a escala como uma proposição ficcional:

A noção de escala na arte foi inventada pelo desacordo, digamos assim, entre uma perspectiva de representação da realidade e a necessidade impositiva requerida pelo objeto em relação a uma escala humana. A noção de escala na arte constitui, antes de tudo, uma ficção. Pela banalização do nome, aquilo que conhecemos como tendo uma determinada escala constitui-se antes como tendo uma diferença entre escala física e escala simulada.²⁴

Afinal, por que esta questão é importante nestas obras? Os objetos olfativos de Ana Norogrande também não atribuem à sua existência qualquer noção de escala. Se olharmos bem, eles parecem imensos, em termos de tamanho, e por vezes sugerem protótipos de grandes construções arquitetônicas e estabelecem, construtivamente falando, noções de continuidade. Os seus espaços são abertos para a propagação de suas estruturas no espaço, como se fossem construções modulares. Contudo, a questão que levantei acima, das “instâncias ficcionais”, são importantes também por outras razões, uma vez que inclui um entendimento que precisamos ter nos últimos anos, com um ápice entre o final do ano de 2017 e durante 2018, o que eu arrisquei chamar de uma mudança cognitiva. Isto afetou profundamente o modo da percepção dos indivíduos. Escrevi sobre esta questão no catálogo da exposição *Queermuseu*, publicado na ocasião de reabertura da exposição no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Nesse trecho eu explico as características desta extraordinária mudança, a qual ninguém que eu tenha conhecimento parece ter prestado atenção,²⁵ mas que talvez se torne o prenúncio de que outras mudanças, mais radicais, se constituem com extraordinário impacto na arte:

Transpor a percepção de uma realidade material e concreta sobre as imagens para aquela de uma realidade viva e móvel, como se objetos e coisas pudessem produzir ações e realidades paralelas objetivas, estabelece o maior desafio que teremos de enfrentar nos próximos anos; isto não só no campo da arte, como também na política, mas que veremos igualmente no estabelecimento de novas ideologias e, em última análise, na produção de conhecimento — desde aquele mais elementar até o mais avançado. Podemos concluir, portanto, de imediato que a lógica de raciocínio pelo qual nos movíamos em relação à realidade material dos objetos e como nos relacionávamos com eles, não mudaram radicalmente. Agora, o que temos é uma substituição da realidade por uma construção falsa de como objetos e coisas operam, inclusive no mundo físico, e como essa operação se reflete no campo do pensamento filosófico e dentro da esfera social de convivência com o mundo.²⁶

O que caracteriza essa atual mudança e, distingue-a de outras passadas, é que ela alterou nossa relação com os objetos através da percepção. Os fatores que ocasionaram esta transformação são inúmeros e complexos, mas envolvem certamente nossa convivência com a tecnologia, com a informação e, sem dúvida, com a arte; incluindo, mas não se limitando à relação com os objetos artísticos. É preciso, portanto, entender o processo dentro de uma surpreendente mudança na percepção, que desencadeia um impacto sobre a relação que possuímos com o mundo das coisas e dos objetos. Por esta mesma razão, esta percepção irá nos conduzir a um novo estágio de produção de conhecimento com profundas implicações com os modos como percebemos e nos relacionamos com a arte. Tudo indica que o olfato, dentro desta equação, vem passando por um processo evolutivo da espécie humana e que, ao contrário do que possamos pensar, poderá ser biologicamente suprimido do corpo humano no futuro.

Sigmund Freud concluiu que o afastamento do chão em direção à postura ereta, seguido pela inevitável visibilidade dos genitais, modificou, para sempre, o olhar com relação ao exercício da sexualidade e que a partir daí surgiu a vergonha. Através da postura ereta adquirida pelo homem surge também a instrumentalização do olhar em relação ao controle do corpo. A assertiva de Freud se apresenta nesta passagem:

A periodicidade orgânica do processo sexual persistiu, é verdade, mas seu efeito sobre a excitação sexual psíquica foi consideravelmente revertida. Essa mudança parece mais provável de ser conectada com a diminuição dos estímulos olfatórios por meio do qual o processo menstrual produziu seu efeito sobre a psique masculina... A diminuição dos estímulos olfatórios parece ela mesma ser uma consequência do homem se elevando ao chão, de sua suposição de uma marcha na posição vertical; isso fez seus órgãos genitais, que foram previamente encobertos, visíveis e necessitados de protecção, e assim lhe provocaram sentimentos de vergonha. O processo fatídico da civilização teria assim se definido com a adoção, pelo homem, de uma postura ereta. A partir desse ponto, a cadeia de eventos se desenvolveu através da desvalorização dos estímulos olfativos e do isolamento do período menstrual ao momento em que estímulos visuais foram primordiais e os órgãos genitais se tornaram visíveis, e daí a continuidade da excitação sexual, a fundação da família e, assim, o limiar da civilização humana.²⁷

Assim, não resta dúvida que a experiência olfatória ressurgiu como um eixo problematizador na relação do homem com o olhar e, deste com a postura ereta. Notadamente, a percepção que passamos a ter de nosso próprio corpo mudou tão drasticamente que, hoje, olhando em retrospecto às grandes transformações comportamentais que presenciamos ao longo da história da humanidade, é possível dizer que elas designam uma

aparente falta de livre arbítrio. Isto porque parecemos inevitavelmente condicionados a um conjunto de fatores externos fora de nosso controle. De todas as áreas do corpo, parece que os órgãos sexuais foram os que mais receberam persistentes ataques em torno dos quais toda a cultura e, sua estrutura regulamentar, tem girado. Me referi a esta questão quando escrevi anteriormente:

O olhar passa, assim, a persistir no domínio da experiência visual como forma de escrutínio dos órgãos sexuais. Por consequência, grande parte da produção artística passou a estar relacionada a uma construção específica do olhar que, muitas vezes, corrobora com a determinação heteronormativa dominante. As consequências da perda da experiência olfatória tornam-se drásticas para o universo da arte. O olhar passou a uma determinação asséptica, sendo controlado pela limpeza do entorno e estando ausente das premissas corroborativas do choque.²⁸

Assim, tudo indica que a civilização se confronta com um passado signifiante de nossa percepção do corpo e um presente irredutível com relação às regras superlativas da convivência social que apreende as relações entre os modos que regem a expectativa de revelar suas partes íntimas, publicamente, e, ao mesmo tempo, contê-las em nome, não apenas destas mesmas regras, mas do puritanismo comportamental. Por esta razão, estas obras olfativas de Ana Norogrande, ao nos levar ao terreno do cheiro e do olfato e fazê-lo através da investigação do espaço intimista das relações instituídas da ortodoxia construtiva, fazem com que tenhamos que nos confrontar com a probabilidade de redimensionar o domínio espacial da privacidade. Ela se articula politicamente através de uma topografia espacial, especialmente aquela relacionada com os distúrbios que produzem uma forma de impacto no corpo e suas manifestações comportamentais. Consideremos ainda uma notável manifestação da obra em provocar um substituto da dimensão da escala como eu já comentei,

provocando assim um dispositivo da imaginação relacionado com a percepção do “tamanho” como artifício. Isto se tivermos a oportunidade de avançar um pouco mais através de uma investigação das inclinações ao domínio da iconoclastia, reconciliando, de certo modo, estas duas realidades. Podemos considerar essa inclinação como extraocular, complementar e, ao mesmo tempo, em oposição ao ocularcentrismo que eu, diversas vezes, apontei em escritos anteriores.



Em 1º de maio de 1933, André Breton se refere a um encontro com o poeta Benjamin Péret e levanta uma questão que podemos considerar excêntrica e surpreendente: ele chamou-a de “Comunicação Relativa ao Acaso Objetivo” [Communication Relative to Objective Chance],²⁹ que seria uma sucessão de ações interconectadas através do tempo que relacionam coisas e objetos de forma a lhes atribuir sentidos. Elas podem ser associadas ao que ele chamou de “efeitos eróticos perturbadores”.³⁰ Nesse caso, em um almoço compartilhado entre eles. Breton observa a sequência de gestos que o mesmo realiza ao dobrar um guardanapo, enrolar um cigarro e dobrar sua bolsa de fumo, sendo que para além das similaridades, ele faz com que a forma se assemelhe aos órgãos sexuais, nesse caso a uma vagina.³¹ O que o “incidente” de Breton nos mostra é que a forma de dobrar, um ato cotidiano e banal, reproduzido em atividades diferentes, e análogas, altera a maneira como materiais são manipulados a partir do inconsciente e do automatismo. Este ato ressurgiu de maneira surpreendente na construção de objetos de arte pelo artista, e, especialmente no caso de obras que invocam um repertório de assuntos ligados à rotina doméstica, intimista ou privada. A constatação de Breton é típica do Surrealismo, mas não deixa de ser igualmente importante para a materialidade dos objetos, já que possibilitam a compreensão do mecanismo de projeção entre os nossos órgãos perceptivos, a dimensão operacional que sua ma-

terialidade pode adquirir, e ainda a confluência entre o desejo e a vontade de formalização.



Além disso, quero trazer novamente a obra de Joseph Beuys (1921-1986) para o enquadramento que me disponho a realizar aqui. Embora não haja consenso,³² Beuys — como já mencionei anteriormente — é um dos mais excepcionais artistas do pós-guerra em minha opinião. Alain Borer considerou que nenhum artista “[havia] problematizado a tal ponto o domínio do olfativo”.³³ Ocorre que as suas obras incluíram uma dimensão biográfica que irritou muitos especialistas, sobretudo de origem norte-americana. A obra de Beuys contabilizou um considerável aporte de conhecimento acerca da materialidade da obra de arte que até os dias de hoje é difícil de assimilar à primeira vista. A obra de Ana Norogrande, principalmente a série de trabalhos em questão aqui, possui algumas conexões com a arte de Beuys, especialmente a tradição que ele construiu, ao promover o uso de materiais que transmitem calor e cheiro. Beuys estruturou uma lógica de pensamento voltada à transmissão de energia, cheiro e calor. Todos estes aspectos, sejam interrelacionados ou decorrentes um do outro se voltam para um caráter curativo e de sociabilidade. O uso dos materiais em Beuys difere radicalmente das formas de apropriação de Duchamp, da qual o artista buscava se distanciar sistematicamente. Se em Duchamp, os materiais possuem um significado inerente ao relacionado à cultura do objeto pré-fabricado, em Beuys, esse significado era atribuído através da materialidade e gerado pelas propriedades químicas e físicas do material. Sem estas propriedades, que identificam sua obra com um realismo marcante, Beuys não teria nos proporcionado um enfrentamento tão apropriado (e revolucionário), com a experiência da matéria e seu impacto na forma artística.

Em um texto de 1995, escrevi sobre o que considerei a definição da existência de uma “ética

dos procedimentos” na obra do artista: “Do ponto de vista ético, a obra de Beuys representa as relações sociais em virtude das frequentes exposições da estrutura interna do processo artístico. Trata-se de uma ética dos procedimentos, visto que cada trabalho expõe sua própria condição estrutural”.³⁴ No caso da obra de Norogrande talvez seja providencial invocar um similar conceito que já possui uma tradição no Brasil, que conhecemos por “contaminação”,³⁵ concebida inicialmente como uma irradiação de sentidos promovida pelo contato das obras umas com outras, a partir de um mecanismo de justaposição. Justaposição é hoje um modelo conhecido por *display* de obras que permite o confronto entre objetos contrastantes ou similares, materialmente, estilisticamente e conceitualmente a fim de estabelecer relações conceituais que possam esclarecer problemas artísticos e proposições ou propor inovadores modos de pensar à arte ou aos conceitos relacionados. Aqui, entretanto, não estamos falando de obras de arte em confronto e sim de materiais, ainda que o procedimento (e resultado) seja o mesmo. Materiais entram em ação com o objetivo de ativar áreas do espaço e projetar através do cheiro, uma intervenção no âmbito da percepção que se mistura ao campo indeterminado dos sentidos. A respeito do caráter de contaminação do cheiro, o qual me referi na passagem da nota 35 deste texto, confere ao território da arte uma instabilidade conceitual que abre as portas da produção de conhecimento à interatividade. Isto lhe faculta as condições de refazer variados caminhos, determinadamente estabelecidos pela “pureza formal”, ou seja, o que definimos como articuláveis diante do vasto universo de objetos em trânsito. Assim tomada de grande instabilidade de contaminação entre obras, conceitos e proposições, a arte é passível de alta produtividade, especialmente quando faz referência à integralidade da dinâmica transacional entre o sentido e seu projeto dentro do significado.

Nestas obras olfatórias de Ana Norogrande, a artista utiliza diversos meios de justaposição

— não no sentido de “colocar por cima”, de se sobrepor fisicamente —, mas de contraste e paralelismo a fim de evidenciar os planos como forma de anteparos para o olhar. Acentua-se assim circulação do ar, e, com o cheiro, e o resultado de um esquisito mecanismo de *display*, o que igualmente evidencia que o mundo contemporâneo é elaborado a partir de inúmeras camadas, muitas das quais permanecem para sempre escondidas. Esses objetos propiciam transparência na forma de visibilidade às diversas projeções de superfícies, seja pelos buracos da cerâmica de tijolo ou na sobreposição das superfícies e das diversas camadas de materiais, agora, construtivamente e meticulosamente organizadas, possibilitando avanços que podemos considerar importantes para as intervenções de natureza na matéria. Sobre esta questão, escrevi anteriormente:

O olfato oferece possibilidades extraordinárias para o desenvolvimento de uma nova epistemologia da arte. A ideia é relativamente nova na literatura especializada até pouco tempo. Vale citar aqui uma referência histórica feita por Susan Ashbrook Harvey, em que ela argumenta acerca da importância do cheiro para a construção do conhecimento no cristianismo antigo. Para os cristãos, o olfato era fundamental como uma ferramenta para expandir o conhecimento do mundo. É importante chamar a atenção para o que ela denomina de aspecto “transgressivo” do cheiro, justamente por sua impossibilidade de controle físico no que se refere à capacidade de entrecruzar fronteiras materiais e espirituais pelo movimento das moléculas no ar.³⁶

É justamente o caráter transgressivo que alimenta o próprio sentido de formação da epistemologia, e, se considerarmos a natureza dos sentidos como dispositivos motores na formação do conhecimento, que faz com que o olfato passe a figurar entre um dos mais desafiadores dos sentidos. Naturalmente que essa abordagem, ou aproximação conceitual do problema, estabele-

ce uma tentativa de mobilidade transversal dos sentidos em relação à narrativa politizada do gosto. Tomemos por exemplo o ato de revelar uma interpretação dedicada à dimensão associativa da subversão das normas. Isto porque ocorre precisamente a construção da imagem, quando estamos falando do espaço arquitetônico do olfato e de como ele é capaz de transformar-se em relação a uma amplitude de um modelo teórico. É fundamental entender que a forma de (re)descobrimto do capital simbólico da arte, encontra-se, frequentemente, em uma dupla exigência: a de subverter os parâmetros estabelecidos (por mais clichê que isto possa parecer) e a de romper com a tradição. Se, dentro de um destes casos, a intervenção dos sentidos (aqui o olfato) não se articula com considerável espírito transgressor, como havia prometido, o confronto entre estes sofre uma ruptura que não permite consolidar uma existência do objeto para a área epistemológica. No entanto, não é assim que temos esta possibilidade realizada, pois, de fato, o que podemos vislumbrar é que a frequência de oposição aos parâmetros conhecidos, que, uma vez colocadas em prática e em movimento mostram-se substancialmente avançados.

1. Patrick Süskind, *O Perfume*, tradução de Flávio R. Kothe (São Paulo, Editora Record, 1985), 7.

2. Refiro-me a “espaço museológico” aqui definido como o espaço emblemático de exposições; a referência vale, no entanto, para todo e qualquer espaço que se mostre obras de arte, já que o que interessa é a lógica de visibilidade e a circulação de objetos artísticos.

3. Dmitry Fuch e Serge Tabachnikov, *Mathematical Omnibus: Thirty Lectures on Classical Mathematics*, (California: Department of Mathematics, University of California, 2007), 199.

4. Julyan H. E. Cartwright, e Diego L. González, “Möbius Strips Before Möbius: Topological Hints in Ancient Representations”, *Version 1.9* (September 27, 2016), 1-15. Ver também Marie-Henriette Quet. “La mosaïque dite d’*Aïôn* de Shahba-Philippopolis, Philippe l’Arabe et la conception hellène de l’ordre du Monde, en Arabie, à l’aube du christianisme”, *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, Année 10 (1999), 269-330.

5. A descoberta da fita de Moebius é atribuída a August Fer-

dinand Möbius e Johann Benedict Listing em 1858.

6. O referido conjunto de obras da artista participou da exposição *Cerâmica Olfatória*, que se tornou a primeira exposição a abordar o olfato em obras de cerâmica, realizada na Galeria 189 em 2017, com curadoria do autor. Sobre esta exposição escrevi: “A *Cerâmica Olfatória* é a primeira exposição que aborda o olfato e o cheiro em meio às obras de cerâmica. Essa especificidade surgiu do desejo de realizar uma pequena plataforma investigativa acerca do objeto produzido no campo da manualidade, no caso de obras de Ana NoroGrando, e sua conexão com os sentidos; ainda que essa manualidade resultasse, eventualmente, dos processos industriais de cerâmica de peças pré-fabricadas, como a porcelana e o tijolo. Depois da exposição *Olfatória: O Cheiro na Arte*, uma das plataformas da *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de uma Nova América*, que introduziu aspectos da produção moderna e contemporânea da América Latina em uma exposição que tratava do impacto de outros sentidos pela via do olfato no cânone artístico. Assim diversas outras exposições de menor escala foram organizadas ao redor do mundo. Esta exposição objetivava desafiar os modelos estabelecidos ao privilegiar manifestações antioculares, por meio dos desdobramentos de questões relativas a cheiro, olfato e outros sentidos”. Gaudêncio Fidelis, “Objetos de Abertura de Outros Sentidos por Meio do Olfato”, brochura da exposição, Galeria 189, de 05 de julho a 25 de agosto de 2018, não paginado.

7. Creio ser importante caracterizar este aspecto do aparato museológico, já que ele é um espaço de socialização interativa, mas que se formata por rituais rígidos que dificilmente podem ser rompidos. Obras olfatórias são fundamentais porque provocam essa possibilidade, não só de intervir no espaço museológico, mas na rotina institucional e forçar mudanças que são fundamentais inclusive para pensar novos modelos de gerenciamento para a área. Ver o meu texto “Curadoria Olfatória: Considerando Outros Sentidos Além da Visão na Administração de Instituições Museológicas”, *TesJ x OH*, Vol. 1, (Out.-Dez. 2013), 34-36.

8. Gaudêncio Fidelis, “O Olfato e a Formação do Cânone: uma Abordagem Teórica da Conservação e da Restauração de Obras de Arte Olfatórias”, in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Porto Alegre: Fundação Bienal do Artes Visuais do Mercosul, 2017, 890.

9. O meu livro sobre cheiro e curadoria produz este argumento, isto é, demonstra que o olfato e o cheiro por consequência incorporariam um enorme potencial de expansão do pensamento e da produção de conhecimento. Refiro-me ao livro *O Cheiro Como Critério: em Direção a Uma Política Olfatória em Curadoria* (Chapecó: Argos Editora, 2014).

10. Maria Teresinha Trotta Borges e Regina Helena Simões Barbosa, “As Marcas de Gênero no Fumar Feminino: uma Aproximação Sociológica do Tabagismo em Mulheres”, *Ciência, Saúde Coletiva*, Vol. 14, n. 4 (Rio de Janeiro: July/Aug., 2009), 1135.

11. Idem. Maria Teresinha Trotta Borges e Regina Helena Simões Barbosa, “As Marcas de Gênero no Fumar Feminino:”, 1135.

12. Nesse ano foi criado o *Programa Nacional do Controle do*

Fumo e inúmeras iniciativas governamentais se seguiram nos anos seguintes. Ver por exemplo Leonardo Henrique Portes, Cristiani Vieira Machado e Silvana Rubano Barreto, “Trajetória Política de Controle do Tabaco no Brasil de 1986 a 2016”, *Cadernos de Saúde Pública*, V. 34, N. 2 (2018), 2-20.

13. Gaudêncio Fidelis. “O Cheiro e a Poeira como Modelos de Contaminação Cultural”, in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de uma Nova América*, catálogo da exposição, Porto Alegre: Fundação Bienal do Artes Visuais do Mercosul, 2017, 236.

14. Idem. Gaudêncio Fidelis, “O Olfato e a Formação do Cânone: uma Abordagem Teórica da Conservação e da Restauração de Obras de Arte Olfatórias”, 891.

15. Minha insistência em voltar a esta questão é tida, para muitos, como de certo modo obsessiva, mas de fato não vejo como realizar exposições sem refletir sobre a produção artística de nosso tempo, sem que tenhamos uma relação incisiva com a investigação do cânone da história da arte, sua perspectiva excludente e o processo de institucionalização, que é negado ou permitido diante de suas prerrogativas.

16. Ibid., Gaudêncio Fidelis, “O Olfato e a Formação do Cânone: uma Abordagem Teórica da Conservação e da Restauração de Obras de Arte Olfatórias”, 891.

17. Ibid., Gaudêncio Fidelis, “O Olfato e a Formação do Cânone: uma Abordagem Teórica da Conservação e da Restauração de Obras de Arte Olfatórias”, 892.

18. O cobogó foi patenteado, em 1929, pelos seus criadores Amadeu Oliveira Coimbra, Ernest August Boeckmann e Antônio Góis; o seu nome provém das iniciais dos sobrenomes de seus criadores (co-bo-gó).

19. Rosalind Krauss, “Grids” in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass., e London, England: The MIT Press, 1997 (1985)), 9.

20. Idem. 9.

21. Ibid., 10.

22. Cabe citar, por exemplo, os escritos de Yuval Noah Harari. É preciso dizer que a primeira vez que ele utilizou o argumento de “estórias ficcionais” se assemelhava ao que estou discutindo neste texto na a publicação de seu primeiro livro, *Sapiens: A Brief History of Humankind* em 2011.

23. Gaudêncio Fidelis, “A Invenção da Escala: apontamentos para determinar com maior precisão a denominação ‘Arte Pública’”, in José Francisco Alves, *Transformações do Espaço Público*, 5ª Bienal do Mercosul — Histórias da Arte e do Espaço, Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005, 19-26.

24. Idem. 21.

25. Ainda que se identifique observações, e até teorias mais complexas de especialistas e escritores sobre possíveis mudanças na constituição do corpo humano e perspectivas para o futuro que envolve uma transformação significativa do cérebro, contudo, nenhum deles se refere à uma mudança cognitiva recente; pelo menos que seja de meu conhecimento. Em *Sapiens: a Brief History of Humankind*, Yuval Noah Harari, já traduzido para o português e publicado ini-

cialmente em 2011, demonstra claramente o “salto cognitivo” dado pelo antecessor da humanidade, o *homo sapiens*, que o distinguiu de outras espécies o que está relacionado com o processo de evolução surpreendente que esta atingiu a partir desse momento histórico, ocorrido segundo ele, aproximadamente 70 mil anos a.C.

26. Gaudêncio Fidelis, “O Surgimento de um Processo de Migração Cognitiva e as Suas Consequências Para a Percepção da Realidade”, in Gaudêncio Fidelis, *Queermuseum*, catálogo da exposição, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2018, 45.

27. Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, tradução de James Strachey. (New York: Norton, 1961), 46-47.

28. Gaudêncio Fidelis, *O Cheiro Como Critério: em Direção a Uma Política Olfatória em Curadoria* (Chapecó: Argos Editora, 2014), 79.

29. André Breton, *Je vois, j’imagine: Poèmes-objects*, com uma introdução de Octavio Paz (Paris: Gallimard, 1991), 15.

30. Idem. André Breton, *Je vois, j’imagine: Poèmes-objects*, 15.

31. Adam Jolles, *The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France-1925-1941*, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2013), 162.

32. Em diversos momentos, pensei sobre a estranha falta de consenso mínimo em torno da obra de Joseph Beuys, e porque ela tem sido motivo de tanta especulação, que inclui a absurda acusação de charlatanismo. O legado do artista para a arte contemporânea é inestimável e, verdade seja dita, uma conhecida parcela da produção artística do pós-guerra não teria existido, ou seria muito diferente, sem a preexistência da obra de Beuys. No Brasil, a obra do artista influenciou produções significativas, algumas mais imitativas e outras profundamente relacionadas ao uso avançado e adiantado de determinados materiais. Em outras palavras houve a introdução de determinada materialidade e ainda outros profundamente influenciados pela sua filosofia de trabalho. Parte da rejeição de Beuys, na arena internacional, está relacionada à hegemonia da arte norte-americana e à não aceitação de um artista vindo de um país considerado avançado e o surgimento de sua influência global como era o caso da Alemanha. Em outras palavras, tratava-se do domínio dos Estados Unidos sobre o resto do mundo no panorama artístico. Sobre a recepção de Beuys nos Estados Unidos ver Dirk Luckrow, “The Reception of Joseph Beuys in the USA, and Some of its Cultural/Political and Artistic Assumptions”, in *Joseph Beuys: The Reader*, Claudia Mesch e Viola Michely (London e New York: I. B. Tauris, 2007), 277-303. Luckow salienta que a exclusão de Beuys da crítica americana se deve não somente aos americanos, mas às autoridades culturais da Alemanha que tinham dúvidas sobre sua obra e por esta razão foram ambivalentes em promovê-la internacionalmente. Ibid., 290.

33. Alain Borer, *Joseph Beuys*, Lothar Schimer (Ed.) (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), 18.

34. Gaudêncio Fidelis, “Joseph Beuys e Uma Ética dos Procedimentos”, in *O Pensamento e a Obra: Uma Ante-Sala para*

Joseph Beuys, catálogo da exposição, de 16 de agosto a 10 a 15 de setembro de 1993, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul/Edel Trade Center, 10.

35. O conceito de contaminação foi explorado pela primeira vez na exposição *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, em 1998, *Antropofagia e História de Canibalismos*, curada por Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. Para uma explicação detalhada do conceito de “contaminação,” sob a perspectiva da referida exposição, ver Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, “The Carioca Curator,” *Trans*, Vol. 6 (1999), 11. Posteriormente através de uma investigação mais profunda do cânone da história da arte utilizei o conceito de contaminação na *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, realizada em 2015, com curadoria geral do autor, Márcio Tavares e Ana Zavadil, curadores adjunto e assistente, respectivamente. Uma outra perspectiva similar à contaminação é o conceito de “infecção”, explorado por Mark Cheetham, em seu livro *Abstract Art Against Autonomy: Infection, Resistance, and Cure Since the 60s*. Ver especialmente o capítulo “Possible Futures: Abstract as Infection and Cure”. Em determinado ponto, ele argumenta que “poucas entidades desafiam noções de autonomia em nossa sociedade de maneira tão potente como aquelas associadas com infecção”. Idem. *Abstract Art Against Autonomy: Infection, Resistance, and Cure Since the 60s* (New York e Cambridge: Cambridge University Press), 2006, 105. Infecção aqui possui a mesma semelhança conceitual daquela de contaminação. O “modelo de infecção”, possibilita uma investida contra o sistema de “autonomia e pureza da arte”, que, evidentemente, é produtivo a uma expansão para além dos modelos formalistas da história da arte e para permitir a expansão do objeto de arte como uma potência em permanente construção. Por muito tempo o formalismo agiu como um artifício sensor, porque se dá limitado às suas regras ortodoxas. Ibid., 117.

36. Gaudêncio Fidelis, “O Hálito de Deus: Para Uma Crítica Política do Gesto e do Sopro Divino na Criação Artística”, in *Catálogo Geral, 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de uma Nova América*, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 320.



2

ODOR ARCHEOLOGY: THE SMELL AS A FEMINIST DEVICE AND CONSTRUCTIVE INTERVENTION IN ANA NOROGRANDO'S OLFACTORY WORKS

If we consider the orthodoxy of constructivism, it is not difficult to imagine the disturbance that an element like the smell is capable of provoking in a set of works, whose repertoire feeds on this tradition. Ethereal and fleeting, the scent passes through space indistinctly without limits or barriers that are able to prevent it. Their perception is conditioned by the sensory response triggered when volatile molecules stimulate receptors of the nasal epithelium, located just behind the bridge of the nose. The human body has about 400 olfactory receptors, and each individual presents considerable differences in the physical constitution of the respiratory system, which determines that the perception of smell be relatively different for each of us. The recognition of different odors, on the other hand, depends on the information stored in the memory whose distinction, between an odor and another, is difficult to delimit; because the air we breathe is filled with odoriferous molecules. Such molecules are in constant motion so, for this reason, they cannot be fixed in time and space. This peculiarity of the ethereal condition of the smell was brilliantly marked by Patrick Süskind in the introduction to his book *Perfume: The Story of a Murderer*; he stat-

ed that his protagonist Jean-Baptiste Grenouille has fallen into oblivion, not because his passage through the world was not significant, but because of what Süskind emphasizes, “his genius and his ambition were concentrated in an area that leaves no trace in history: the fleeting kingdom of perfumes.”¹ It is precisely this distinct spatial character that makes of smell a device diametrically opposed to the materiality of other elements commonly used in objects of art; thus, the aroma imparts to the material reality of the objects a singularity that problemizes it considerably in relation to the museum space.²

The intertwining of abstract and geometric art with constructive inclinations are extremely relevant for us to understand that it has diverse origins and arose simultaneously in many parts of the world, each with its specificities. This was contrary to certain ideological orientations of the history of hegemonic art which, for the benefit of specific interests, consolidated it with an essentially European and North American phenomenon. When a gender component is added, as in the case of these works, the artistic equation becomes a complex and intricate conceptual and political engineering. Added to this character

of these works is a feminist inclination, strongly present in the production of the artist and we have a formal and conceptual conformation, which often goes beyond criticism as it has been constituted; this often fails to understand the importance of a work and its cultural and artistic impact, as well as its contribution to the country's art history. If these difficulties prove to be an impediment to works of a “traditional” character, what is not to say to those that incorporate smell, sound and other anti-normative elements, that is, those outside of materiality patterns that are underprivileged by the norms of canon formation and its establishment.

The Neoconcrete movement (1959-61) reformulated the principles of concretist orthodoxy and introduced Merleau-Ponty's phenomenology into his systems of thought. The ideals of Concrete art spread throughout the world, and in Brazil, especially through the artist Max Bill whose first individual exhibition in the country was held in 1950 at the Museu de Arte Moderna of São Paulo and in the following year the artist also participated in the *I Bienal Internacional de São Paulo* [First International Biennial of São Paulo], where he received the international sculpture award. In a series of lectures in 1953, held in São Paulo and Rio de Janeiro at the invitation of the Brazilian government, Max Bill consolidated the impact of concrete art — especially his ideas — in the Brazilian artistic context.

It is worth mentioning Ana Norograndó's work, that operates precisely through a mechanism, which articulates Max Bill's work and many of the artists he influenced: Möbius strip; this work is a geometric form of infinite nature, consisting of a surface strip that folds over itself and establishes a perspective of continuity. The topological features of Möbius strip construct a form that has a bordering nature, precisely by the boundaries that it carries, although its extension has not been defined by the scale logic that we know (I will deal with this question later in this text); its symbolic dimension is characteristic of

one of the most complex mathematical equation, whose experience enables us to think of numerous equations that cross physics and mathematics.

Ana Norograndó made a sculpture in reference to the Möbius strip, but presents several new elements for the constructive engineering of this mathematical device. *Contorção I* [Contortion I] (2016) [Fig. 1] consists of a grid form metallic plate surface connected by a punched fabric surface. The nature of the materials that the artist uses gives the work an artisanal character — the use of metallic plate versus sewing and fabric amendment procedures — coincides with the character of Möbius strip; this work is known as a “geometric object of huge popularity,”³ and can be constructed with a simple strip of paper. The Möbius strip, however, has some specificities, such as the need for smoothness, the absence of folds on its surface in order to respond to the mathematical equation that supports it, the arbitrariness of scale. This is because, whatever its size, it retains the same physical and mathematical characteristics.

There is a “gray zone” in the mathematical nature of the Möbius strip, which originates from the curve resulting from the fold, which is shown in constant displacement. If we manipulate a Möbius strip, we will see that it infinitely can move from one end to another in all its extension. Max Bill carried out his work *Unidade Tripartida* [Tripartite Unit] (1948-49) in a stainless steel mold bent over itself, with exits and re-entrants, where, at a certain point, the artist altered the topological route of the recurring Möbius strip, problematizing his mathematical principle of infinity. Some of the most remarkable works — achieved through the logic of the Möbius strip — are the artistic propositions *Caminhando* [Walking] (1963) [Fig. 2] by Lygia Clark and her later *Diálogo das Mãos* [Dialogue with the Hands] (1966) [Fig. 3]. If at first, Clark disarticulates his own process of infinity transforming it into a continuous trajectory through the scissors cutting till the depletion of the principle of continuity that

the Möbius strip mathematically possesses; in the latter, it connects the relation of continuity of the tape to that of the other subject with which we inevitably dialogue. The Möbius strip appears in mosaic images found in a Roman village on the Italian peninsula in the period of 200-250 BC⁴ [Fig. 4]. In this mosaic for example, Aion god of eternity appears in a zodiac sign sphere decorated with signs of the zodiac. At a certain point in this “strip,” it is possible to see the turn of the plane of the tape, showing the properties of the Möbius strip. However, the discovery of his scientific and mathematical principle was credited to other authors many years later.⁵ The image seen in this mosaic is not by chance the figure of a man surrounded by a Möbius strip, which surrounds his body as an aura divided into segments. In this case it presents itself with images represented as signs of the zodiac.



If Ana Norograndó's work is not orthodox and exclusively committed to the geometrical and concrete tradition, its feedback with these artistic traditions is undeniable. After several incorporations and expansive strategies of space, achieved by the Kinetic art, within the geometric art field, Norograndó introduces the smell and the olfaction as spatial mechanisms. This set of works problematizes the displacement of the smell beyond the orthodoxy of the geometry of concretism and incorporates its assignments of space disconnection (by extension). In this way, the artist's works lead to the sculpture, or rather, these sculptural objects carry us to a dimension that provides them a parallelism character of kinetic art with its dimension of mobility in space. This character of mobility is not only mechanical, as in the great majority of kinetic art, but now it is accomplished in the uncontained manifestation of odor in its resonance in the immediate surroundings of the work. Although the smell that emanates from the works is not eminently strong or unpleasant, we must

consider that it is always an intrusive element in space. The displacement of smell as an element whose spatiality is intrinsic to its own nature, makes of these works⁶ a possibility of space exploration that is characterized by its material aspect and conceptually disturbing in the constructive tradition; this model is systematically rejected by the museological space, or in other words, by the socializing⁷ environment of the museum as paradigmatic field of circulation of the art object. In relation to the inclusion of olfactory works in the museum space, I wrote earlier:

So they also left little — or no — room for any artistic intervention based on smell in such places. Among the museum walls, the smell finds its limitations in the very rules of preference that establish conservation measures in an environment that avoids (or at least has become quite restrictive) organic materials or any kind of “disturbance” in the standards of fresh air, so proclaimed and pursued by conservation measures.⁸

Therefore, I return to kinetic art in order to better elaborate some aspects which are important for Norograndó's work understanding. It is important to say that initially the beginnings of kinetic art arose out of “dissatisfaction” with the physical or virtual character, or perhaps we might say a conflict, between those who believed that objects should have mobility and those who insisted on a static vocation. Even if the nature of art indicates that objects of art eventually move, and that displacement was inevitable, such a conflict would be equally predictable. For these Ana Norograndó's objects, which are, in essence, immobile objects, their vocation is to project the smell to the environment, and, at the same time, to keep the vision in axiomatic movement, around devices that make us move in different directions. Thinking olfaction under a kinetic perspective may seem even conservative, considering the attempt to hold it in a containment field. This is because

kinetic art, by introducing physical and virtual movement into artistic objects, has broken with innumerable canonical prerogatives, and considering the fact that the smell has the potential to expand in a surprising (and revolutionary)⁹ way. Every form of tradition (in this case kinetic art) is consolidated with codes that have already been inscribed within normative structures. However, the artist's works have brought (and protrude) considerable and remarkable elements to the vision and problemized it through the possibility of shimmering set of questions activated by the didactic notion of smell, regardless of how our feeling it or how intensely we do it. The voids and fillings we see in these works, for example, should not be taken as a descriptive purpose of what they usually invoke in the of academic sculpture tradition, of recesses and protrusion of vision, of fulfillment ideals or physical absence; but they function as blocks and bulkheads for the art circulation, and the smell logic projection through these metaphorical spaces. It is worth saying that, in essence, these works are environmental spaces even in a prototypical view of sculptural character as in *Escultura 14* [Sculpture 14], *Escultura 15* [Sculpture 15], and *Escultura 20* [Sculpture 20] (2018) [Figs. 5, 6 and 7]. In these three works, without an evident intimacy, the interior space is abandoned and the projection of the surface gains prominence.

Some of the works of this series invoke the hierarchical space of patriarchal life, for example, *Escultura 23* [Sculpture 23] (2018) [Fig. 8], Where there is a rectangle in the form of a small room, where a cut half brick module becomes wall surface. The hollow holes (holes which reflect the eye in parallel) reappear, in turn, in a wall of holes in which the intimacy of the private space is revealed on the outside, leaving the interiority of space visible. What it is seen then are these strips tobacco crossing the holes as if they were an animated entity, with a knot in the center, symbol of masculinity par excellence. Its attributions are thus transformed into an “animal,” like an octo-

pus extrapolating its walls, which are unable to contain its protuberances and, at the same time, reveals the rustic, rough and crude character of the smoke. Symbol of the recognized intelligence, with its tentacles, this form now transformed into a creature that is not subject to the architectural containment of the space that imprisons it, it escapes through these holes in an unrestrained unpredictability. However, this element no longer has the organic characteristics (except for appearance, but its “tentacles” are made up of the rustic surface and smoke, which is not a slide surface). From the intimate space, a claustrophobic room, now facing the outer space, which no longer retains the limits of private life, we migrate to the public world. We can not fail to relate this Ana Norograndó's work to the aspects of gender which originate from the use of tobacco through history and in this sculpture confirmed.

Tobacco smell and smoke are only the side effects produced by the production, use and circulation of tobacco since its discovery in Pre-Columbian America and its entry into the Old World through exploratory Europe. This is how many years later, in the middle of the twentieth century, we could identify a phenomenon that especially affected women, as a consequence of the abandonment of the constricted space of the private environment and the entry into the public universe of the labor field, agoraphobia.¹⁰ If, in Western society, smoking was incorporated by women as another form of resistance to traditions resulting from the household space of a predominantly patriarchal society, on the other hand, smoking also becomes a stereotyped form of behavioral manifestation (it would be the case of excluding here fetishism, sometimes convoked by the act of smoking), which comes accompanied by symptoms and pathologies. Smoking came to be incorporated into the first feminist wave of the last decade of the twentieth century, and with it another distinct phenomenon and unstoppable dissipation in space that propagates with significant force such as self-cannibalism originated from

hunger that come from eating disorders such as anorexia and excess diets in order to contain any transformation of the body (especially female, although not exclusively). It is worth remembering that cigarette was also used for weight¹¹ control, especially among the young population of women. It is important to point out in this case that the inclusion of tobacco in these Norograndó's works is related to its undeniable historical origin and subsequent circulation, which characterizes it as a product loaded with a long tradition related to the patriarchal and masculine environment. In the same way it carries the historical memory of slavery on the tobacco production farms in Brazil Colony and the use of cigarettes in the considerably society sexist circles. The program developed by the Brazilian government at the time resulted in the publication, from 1988, of the first ads sent to cigarette packs with warnings on tobacco harms resulting in a significant drop in the number of smokers in the country. This campaign has changed the population's perception of cigarettes, although in certain aspects some rituals, especially those related to male habits, remain strong in the smoking culture. In the constricted and patriarchal space of the household environment, female smoking has become a subversive act and rebelliousness to the system, but tobacco, on the other hand, indefinitely carries the signs of a repressive, masculine and patriarchal system. Regarding Ana Norograndó's work there is still a transformational aspect in these sculptures: if at times they look like architectural structures, on the other hand, they also remember furniture structures related to a modern space, in which it is still closely linked to the smoking habit.

With the emergence of a tobacco control policy in Brazil, officially inaugurated in 1986,¹² in agreement with an international movement to spread and prevent the harm caused by smoking, cigarette, one of its derivatives becomes demonized; but the culture of smoking continues strong. It is in this period that another Brazilian artist produces numerous works related to tobacco. Jac

Leirner performs a series of works in this period that give a biographical dimension to his work, as it is recurrent in *Pulmão* [Lung] (1987) [Fig. 9] In which a junction of the inner transparent wrapping of the cigarettes pack is accumulated (collected) and then transformed into a minimalist object of translucent geometry. Likewise, the empty packaging of Jac Leirner's work goes back to the personal and private universe of the artist who reuses his own cigarette packs in evidence to the habit of smoking that she as practiced. There is still a more emblematic antecedent created from the structure of the cigarettes pack and its architectural interiority: it is Waltercio Caldas's "*Com a Embalagem de Cigarro*," ["With the Cigarette Packaging"], (1978). The artist dismembers a pack of cigarettes and its contents arranging it in the form of a longitudinal object, where all these surfaces, hitherto unimaginable in the sense of what a cigarette pack is made of, come to be seen as simply surfaces and volumes. In the middle of two main volumes we see just the transparent plastic interior that serves as the cigarette wrapping *per se*.

Both in Jac Leirner's works, as in Ana Norograndó's, smoking and the conceptual thematization of "breathing" is a recurring factor, although in a radically different way. In the claustrophobic world of art and its circulation system in ritualistic museological exhibition environments, "breathing" has become a challenge. Breathing and inspiration (a trivialized conception of creativity or creative impulse) thus become the two equidistant actions of the metaphorical trajectory of artistic production and works that problematize olfaction become considerably relevant to the present time. If "inspiration" has been mythologized, breathing has also become another obsolete device, once the smell has been suppressed from the field of art, or at least neglected to a lower hierarchy in the order of the senses the look came historically to occupy the first place in the scale of privileges by its structural taxonomy.

There are other Ana Norograndó's constructions of this series, which have surfaces casually covered with beeswax and honeycombs, both materials which produce heat, and in some cases become energy conductors. Energy was the main subject of Joseph Beuys's work with which Ana Norograndó's work (of the olfactory series), has some kinship, by the reference to the heat and the use of bee honey. These architectural structures, so well referenced in combs and in the social organization of bees, were also used by Beuys as a way of reference to the social organization of human experience. The result of this onslaught is a surprising confluence of aesthetic factors found in the artist's works, and which may even be considered incompatible: the joining of a constructive character with the smell and the olfaction sense. The challenge consists of interfering in the object body and, thus, in its epistemological structure, since every object has a correlation with the history of its peers, in a significantly specific way. During this process recesses, protuberances and additions are located through fillings or irregular organic surfaces and become possibilities of invoking in different ways the devices inscribed in the previous history of things as entities which manifest varied culture projections together with its functional existence, artistic and philosophical status. Olfaction is a conceptual device, that is, an instrument to achieve this epistemological interference and guarantee a conceptual investigation in the sources of knowledge that are overlapping in the relation that we maintain with the things and the physical entities that surround us. It allows us to carry out such an investigation so that we efficiently invest in the symbolic and factual scope of the object.

Olfactory works always represent a greater conceptual challenge for their existence in the exhibition space, that is why I consider them even more indispensable for their contribution to the history of art. First of all, however, it is necessary to reflect on an extensive problem that involves the acceptance of the object (or certain types of

objects) as knowledge modulations that produce specific effects that allow art to innovate, or even revolutionize. If, on the one hand, we can believe that the impact of these works in contemporary life is compatible with the knowledge relevance we search for, on the other, it is indispensable that this artistic intelligence, once articulated in the field of art, presents within an intelligible narrative. In this case, it relates specifically to the history of smell. Thus it is necessary that they be inscribed as feasible existence objects, as artistic objects so that their impact is measured and taken into account in relation to their artistic and aesthetic contribution in an inevitable parameter with the history of forms; which in a way coincides with the history of art, although we consider its ideological bases. This difficulty arises from a set of factors, such as the inherent condition to smell in dissipating in space, which gives it a character of contamination, an aspect that characterizes it and which I have previously addressed in a text with the following passage:

However, it is precisely because it is uncontrollable and dissipates through the air that the smell contaminates with other odoriferous molecules. In this process, we can think of an indifference that is characterized by the lack of distinction of its olfactory components, taking into account that the smell still suffers other type of contamination, both among the intentionally emitted scents and those unintentionally released by indiscriminate sources. This intrusive character of the smell threatens its classification system causing a hybrid perception of space. This mestizo propensity of olfactory character exists in a correlation of factors between odoriferous pollution of spatial character and the spectator's willingness to accept smells and odors as olfactory memory exercises. That is, since olfactory perception depends on memory, the recording of a variety of odors depends on the perceptive awareness of space in its odoriferous transformation and their admission as socially acceptable.¹³

Not always the socializing work of art character is able to overcome barriers in the individual dimension that has projected the specificity of reception by the characteristics that are in fact contradictory to them and which can exist without much difficulty in the memory imaginary. We can say that "In the world of art, the inclusion of olfactory works on the museum walls has been received with great challenges, skepticism and resistance;"¹⁴ largely, this is because unlike kinetic works, just as an example, especially those that imply a more abrupt, visible and tangible physical movement, olfactory works provoke a disturbance in space never clearly defined, but which almost always generates inconstancy and emotional instability, whose impact on reception is one of the most complex. This results in their difficulty of acceptance and eventual rejection by institutionality.¹⁵ In this character the smell has a character essentially anti-museológico and this characteristic reveals, in essence, as one of the most significant. This aspect confines it to a condition of systematic rejection and to an exasperating restlessness; this may be in fact one of the most interesting aspects that olfactory works provide for the critical, theoretical and historiographic repertoire of the history of art. This same character is equally anti-formalist, although many of the materials that originate them often appear as great visual seduction and significant impact on the perceptive process. Earlier, I wrote about works of art that deal with olfaction, more specifically those which directly use the elements that exhale smell and its fragmented nature for perception. Although I was not referring to the artist's works, the assertion applies perfectly to her objects:

Whereas thinking about the odor molecules as they dissipate in the air, we can understand that olfactory works of art would challenge even more the material reality of the art object on which the museum depends to exist. These works would be destined to remain, therefore, far from

the museological space, since they themselves embody the proper nature of fragmentation.¹⁶

A certain regime of the image founded and consolidated through the formalism to which we are accustomed to, designates a considerable suppression of these objects condition as exponentially conditioned to the fixedness of their organic immobility. I say organic, because these limiters have, in part, made art inoperative and subjugated to stylistic rules. From that comes the limiting elements that make a given production body circumscribe an internal logic, whose appearance is considerably meaningless when circumscribed to specific delimiters. However, we know that production must be guided by the motivations regimented by the aesthetic and artistic problems and these in relation to the history that develops and not by the formal similarity:

The acceptance of works whose formal qualities do not reside in the formalist perspectives based on the modernist project which has expanded its flow into a sensibility rooted in the form modernist progress has become problematic. Its ocular inclination permeates most of the works that were taken into account by the history of art till then. The notion of works which have smell has conspired against the stability, both material and conceptual, of the perennial canon existence.¹⁷

So, how to conciliate a set of factors that point to the material fragility of the object, a transgressor aspect, its exponential dimension as without inscription object in a tradition (olfactory objects in this case)? There is still the difficulty, it seems even more present, of characterizing these artistic "entities" as having a specificity peculiar to them. We could say that the iconographic limits, which provoke a laceration in the experience of the characteristic look of non-canonical production, are thus able to restore relations between the image and the consciousness of the object. This is always at stake when it concerns artistic

objects that smell. A little less happens when regarding works that only deal with smell through a conceptual approach without making direct use of the odor in a concrete way. In part, because when it is so, the subject "smell" becomes a thematic or metaphorical proposition, reallocating the work to the field of the relations between content and meaning.

Ana Norogrande's objects claim that we think the historical state of art in relation to a constellation of works and artistic traditions which relate to them. From the Neoconcretism to the Arte Povera, from the relations of these works to kinetic art and from them to the work of specific artists, these works allow us to navigate through look verification that is characterized by brandishing against the sculptural tradition, originating new possibilities of reconsidering the status of the object as positivity. Common sense is no longer invoked at all times to ensure new ways of making the notion of similarity reappear and at the same time introducing new possibilities; so bodies can instruct us of original knowledge without being disjointed from the trajectory of forms and their contribution to the history of art.

All of this considering the transformational appropriation of a prefabricated object such as brick. The cuts that the artist made in them showed a reference to a recurring motif of Brazilian modern architecture, the *cobogó*,¹⁸ a weave of hollow elements reminiscent of lace. The *cobogó* also has a functional relationship with the privacy of the household space and its use in architectural façades, as well as the function of protecting the interior of the environment from the external view. Coincidentally, the function of *cobogó* was to allow the passage of air, in addition to its decorative element, and consequently facilitate ventilation. The surprising substances confluence such as honey, smoke and paraffin, combining with these elements of architectural appearance, produce a meta-architecture, which protrudes into a universe of space problematization as or-

ganic and dichotomous (sweet and acrid, flat and volumetric). The prefabricated bricks friezes add decorative motifs to these prototypical structures, which lead us once again to the architectural dimension that is part of the city's characteristics, a reference that also needs to be considered in this infinite stature of the modernism grid, since every urban environment is rather a structural organization, which, to a greater or lesser degree, becomes geometrized or organized. The labyrinthine space of the slum, however, does not fit into this category, although Hélio Oiticica has exactly inspired in it to achieve his *Penetrables*, whose geometric rigor is only contradicted by the lack of geometric orthodoxy of constructivism with the pictorial treatment of random overlap of surfaces.



I wonder if it would be possible to write a text without referencing to the writings of canonical art historians (read hegemonic), such as those by Rosalind Krauss. The answer, in part, is that I must return to one of his canonical texts about "the grid," this emblematic device of modern construction and occupation of the pictorial space that extended to the forms of artistic manifestations in which the diagrammatic process became possible. One of the aspects that Krauss attributes to the grid was his "hostility to literacy, to narrative, to discourse,"¹⁹ and his condition, both "spatial and temporal."²⁰ The grid brought the universe of art a modern split, according to Krauss: everything before it became part of a distant past,²¹ supposedly obsolete; I presume that without transcendence character, with Krauss pointing out the materialistic and concrete aspects of the grid. This structure systematically invokes the modern tradition as an emblematic field of the artist's performance and investment in the face of the context spaciality. Before it there is only the methodical occupation of space, offering the possibility of thinking it as a fragment, taken out from a larger whole, since any of these com-

ponents is a structural dimension which finds immediate correspondence in the look and therefore is capable of replicating infinitely in all directions.

I make this introduction because olfactory works of Ana Norograndó's olfactory works use the structuring mechanism of the modernist grid in its conditional conformation. Brought to the three-dimensional space of sculpture, and being constructed from prefabricated bricks, these objects, even when circular, have a geometric construction. It is revealed from the sectional cut and transformed into exposed surfaces. It is notable that the artist's various works made with stainless steel or iron plates resulting from the cutting of prefabricated forms of the industry, invoked similar forms to Islamic art, to Brazilian Neoconcretism geometry and other of identifiable appearance, reaffirming that the history of shapes and configurations of the art is interconnected.

In these works, made with prefabricated ceramics, beeswax, paraffin, wasps' camotim, honeycombs, rope of smoke and triturated smoke, the artist appeals to the iconographic root which reminds us of architectural prototypes. One of the most intricate constructions of this series is *Escultura 7* [Sculpture 7] (2018) [Figs. 10 and 11], a construction that is achieved with the interchangeably achieved with fillings and voids; however the most banal it may seem, here the inversion of rectangular shapes occurs as an interchangeable modular construction and the filling of elements that alternate between the spaces. There is still a supposed fault (void) fixed to a "piece" which invokes a missing fragment as if it were a mention to the ruins memory. It is precisely here that the artist introduces a suggestion that memory can be filled with smell (olfactory memory *per se*). This structural "base," placed just below the honeycomb element, suspended in the air a little above, hovering in the horizon void at the end of the architectural scene that the work invokes, introduces to it a dimension that proclaims a monumental scale.

I have long thought over what some authors

now call "fictional narratives."²² For example, in 2005, thirteen years ago, I published a text entitled "A Invenção da Escala: apontamentos para determinar com maior precisão a denominação 'Arte Pública'""²³ [The Invention of the Scale: notes to more precisely determine the designation 'Public Art;'" through this reflection I have argued that the notion of scale is purely fiction, as far as it can be perceived (a larger or smaller scale) depending on how an object, construction, or any three-dimensional form appears to the world through its material reality. A Waltercio Caldas's work propitiates us one of the most didactic illustrations of the scale fictional character, an example of what I had already mentioned at the time. The work *Princípio de Realidade* [Principle of Reality], (1981) consists of a sculpture with two flat iron circumferences connected a few centimeters by a small wire spring, which prevents the edges of these circles to touch each other. It is astonishing that by looking at this object, we can say (safely) that it does not have a definite scale (at that time I had already pointed this out in the mentioned text), that is, an specific scale conception or which we can say "this is the work scale," or whether it is a small or large scale. Moreover, if we imagine that these circumferences expand infinitely, keeping the distance provided by the metal spring between them, the work would remain essentially the same. This is because it is never defined by the "notion of scale," which does not exist in this case, but by the observance of the principles of the work: that is, maintaining a contraction and expansion device of geometric forms, from its edges (those that are connected to the point of connection of the spring in the imminence of being touched), without them altering the sense, the meaning and even the object logic. It is not a metaphorical conception of scale, since the work does not want to theme the notion of scale or whatever scale is. It is therefore clear that "scale," like other conventions (including art), are fictional inventions, since they aim to establish a tacit agreement capable of uniting individuals around a symbolic economy of expe-

rience. This can at some point be translated into financial value (even though this is not the case in some situations). Remembering that if a work is not by chance translated into monetary value, it will still be collaborating with the enormous apparatus which contributes to other works and to the symbolic value growth system and its consequent valorization. For no other reason, in that text, I defined scale as a fictional proposition:

The notion of scale in art was invented by disagreement, so to speak, between a perspective of representation of reality and the authoritative necessity required by the object in relation to a human scale. The notion of scale in art is, after all, fiction. By the vulgarization of the name, what we know as having a certain scale rather constitutes as having some difference between physical and simulated scale.²⁴

Anyway, why is this question important in these works? Ana Norograndó's olfactory objects also do not attribute to their existence any notion of scale. If we look carefully, they seem to be immense sized sometimes suggesting large architectural constructions prototypes and establishing, constructively speaking, notions of continuity. Their spaces are open for the propagation of their structures in space, as if they were modular constructions. However, the issue I raised above about "fictional instances" is also important for other reasons, once it includes an understanding we lately need, with the peak between the end of 2017 and during 2018, which I dare call a cognitive change. This has deeply affected the individuals' perception. I wrote about this issue in the catalog of the *Queermuseu* exhibition, published on the occasion of the reopening of the exhibition at Parque Lage, in Rio de Janeiro. In this excerpt I explain the characteristics of this extraordinary change, which no one I know seems to have paid attention,²⁵ but which may be the sign that other more radical changes constitute an extraordinary impact on art:

Transposing the perception of a material, concrete reality about the images to that of a living and moving reality, as if objects and things could produce objective parallel actions and realities, establishes the greatest challenge that we will have to face in the coming years; not only in the field of art but also in politics, but we will also see in the establishment of new ideologies and, ultimately, in the production of knowledge — from the most elementary to the most advanced one. We can therefore conclude at once that the logic of reasoning by which we used to move in relation to the object material reality and how we used to relate with them did not change radically. Now what we have is a substitution of reality for a false construction of how objects and things work, even in the physical world, and how this operation is reflected in the field of philosophical thought within the social sphere of coexistence with the world.²⁶

What characterizes this current change, and distinguishes it from other past, is that it has altered our relationship with objects through perception. The factors that caused this change are innumerable and complex, but certainly involve our coexistence with technology, with information and, undoubtedly, with art; including, but not limited to, the relationship with artistic objects. It is therefore necessary to understand the process within a surprising change in perception, which causes an impact on the relationship we have with the world of things and objects. For this reason, this perception will lead us to a new stage of knowledge production with deep implications with the ways we perceive and relate to art. Everything indicates that smell within this equation has been going through an evolutionary process of human nature and that, opposing to what we may think, may be biologically suppressed of human body in the future.

Sigmund Freud concluded that the removal of the ground towards the upright posture, followed by the inevitable visibility of the genitals,

forever changed the look with regard to the exercise of the sexuality and from there the shame arose. Through the erect posture acquired by man look instrumentalization arises in relation to the control of the body. Freud's assertion is presented in this passage:

The organic periodicity of the sexual process persisted, it is true, but its effect on psychic sexual arousal was considerably reversed. This change seems more likely to be connected with the diminution of the olfactory stimuli by which the menstrual process produced its effect on the male psyche... The diminution of the olfactory stimulus seems to be a consequence of the man raising from the ground, from his assumption of a gait in the vertical position; this made his genitals, which were previously concealed, visible and in need of protection, provoking feelings of shame on him. The fateful process of civilization would thus have been defined by the adoption of an erect posture by man. From that point on, the chain of events developed through the devaluation of the olfactory stimuli and the isolation of the menstrual period to the moment when visual stimuli were primordial and the genital organs became visible, and then the sexual excitation continuity, the foundation of the family, and so the threshold of human civilization.²⁷

Thus, there is no doubt that the olfactory experience has re-emerged as a problemizing axis in the relation of man to the look and from this to the erect posture. Notably, the perception we have of our own body has changed so drastically that today, looking back at the great behavioral transformations we have witnessed throughout human history, it is possible to say that they designate an apparent lack of free choice. This is because we seem inevitably to be conditioned to a set of external factors beyond our control. Of all the areas of the body, it seems that the sexual organs were the ones that received the most persistent attacks

around which the entire culture and its regulatory structure has revolved. I referred to this when I wrote earlier:

The look thus goes on persisting in the domain of visual experience as a way of scrutiny of the sexual organs. Consequently, a great deal of artistic production has been related to a specific construction of the look, which often corroborates with the dominant hetero-normative determination. The consequences of the olfactory experience loss become drastic for the universe of art. The look became an aseptic determination, being controlled by the cleanliness of the environment and being absent from the corroborative premises of the shock.²⁸

Everything implies that civilization is confronted with a significant past of our body perception and an irreducible present in relation to the superlative rules of social coexistence which grasps the relations between the norms which rule the expectation of publicly revealing its private parts and, at the same time, hold them back in the name, not only of these same rules, but of behavioral Puritanism. For this reason Ana Norograndó's olfactory works, by taking us to the field of smell and olfaction through the investigation of the intimate space of the established relations of constructive orthodoxy, make us confront with the probability of resizing the spatial privacy domain. It politically articulates through a spatial topography, especially the one related to the disorders which produce a kind of impact on the body and its behavioral manifestations. Let us also consider a remarkable manifestation of the work in provoking a substitute for the scale dimension as I have already commented, thus provoking an imagination device related to the perception of "size" as artifice. This if we have the opportunity to advance a little further through an investigation of the inclinations to the domain of iconoclasm, reconciling, somewhat, these two realities. We may

consider this inclination as extra-ocular, complementary, and at the same time in opposition to the ocular-centrism which I have several times pointed out in earlier writings.



On May 1, 1933, André Breton refers to a meeting with the poet Benjamin Péret and raises an issue that we may call eccentric and surprising: he called it "Comunicação relativa ao acaso objetivo" [Communication relative to objective chance]²⁹ which would be a succession of actions interconnected through time that relate things and objects in order to attributes them meaning. They can be associated with what he called "disturbing erotic effects."³⁰ In this case, at a lunch shared between them, Breton observes the sequence of gestures that he makes when folding a napkin, rolling a cigarette and folding his bag of smoke; beyond the similarities, he makes the form resemble the sexual organs, in this case a vagina.³¹ What the Breton incident shows us is that the way of folding, a banal, everyday act, reproduced in different, and analogous activities, alters the way materials are manipulated from the unconscious and automatism. This act surprisingly reappears in the artist's construction of art objects, and especially in the case of works that invoke a repertoire of subjects related to household, intimate or private routine. Breton's observation is typical of Surrealism, but it is equally important for the materiality of objects, since they make possible the understanding of the projection mechanism to our perceptive organs, the operational dimension that their materiality can acquire, and also the confluence between the desire and the will of formalization.



In addition, I want to bring Joseph Beuys's work (1921-1986) back into the framework I have been planning to achieve here. Although there is no

consensus,³² Beuys — as already In addition, I want to bring Joseph Beuys's work (1921-1986) back into the framework I have been planning to achieve here. Although there is no consensus, Beuys — as I have already mentioned before — is one of the most exceptional post-war artists in my opinion. Alain Borer considered that no artist "[had] problematized the olfactory domain"³³ to such an extent." It occurs that his works included a biographical dimension that irritated many specialists, mainly of North American origin. The fact accounted a considerable knowledge contribution about the materiality of the work of art that up today is difficult to assimilate at first sight. Ana Norograndó's work, especially the series of works under study here, has some connections with Beuys's art, especially the tradition he built, by promoting the use of materials that transmit heat and smell. Beuys structured a logic of thought directed to the transmission of energy, smell and heat; all these aspects, whether inter-related or derived from one another, are turned to a curative and sociable character. The use of the materials in Beuys differs radically from Duchamp's appropriation forms, of which the artist sought to distance systematically. If in Duchamp, the materials have an inherent meaning in relation to the prefabricated object culture, in Beuys, that meaning was attributed through materiality and generated by the chemical and physical properties of the material. Without these properties, which identify his work as a notable realism, Beuys would not have provided us with such an appropriate (and revolutionary) confrontation with the experience of matter and its impact on the artistic form.

In a 1995 text, I wrote about what I considered the definition of the existence of an "ethics of procedures" in the artist's work: "From the ethical point of view, Beuys's work represents social relations in virtue of frequent expositions of the internal structure of the artistic process. This is an ethics of procedures, since each work exposes its own structural condition."³⁴ In the case of Noro-

grando's work it may be providential to invoke a similar concept that has already a tradition in Brazil, known as "contamination,"³⁵ initially conceived as an irradiation of meanings promoted by the contact of works with one another, from a mechanism of juxtaposition. Juxtaposition is today a model known as a display of works that allows the materially, stylistically and conceptually confrontation between contrasting or similar objects, in order to establish conceptual relations that can clarify artistic problems and propositions or propose innovative ways of thinking of art or related concepts. Here, however, we are not talking about confronting works of art, but about materials, even if the procedure (and result) is the same. Materials come into action in order to activate areas of space and to project through the smell, an intervention in the scope of the perception that mixes with the undetermined field of the senses. Regarding the character of contamination of the smell, which I referred to in the passage of the note 35 of this text, grants the art territory a conceptual instability that opens the doors of the production of knowledge to interactivity. This gives it the conditions to redo various ways, determined by "formal purity," that is, what we define as articulate in the face of the vast universe of objects in transit. Thus, with great instability of contamination among works, concepts and propositions, art is subject to high productivity, especially when it refers to the integrality of the transactional dynamics between meaning and its project within meaning.

In these Ana Norograndó's olfactory works the artist uses several means of juxtaposition — not in the sense of "putting on top," of overlapping physically — but of contrast and parallelism in order to evidence the plans as a form of bulkhead for the look. It accentuates air circulation, and, with the smell, and the result of an exquisite display mechanism, this also shows that the contemporary world is elaborated from innumerable layers, many of which remain forever hidden. These objects provide transparency in the way of

visibility to the various projections of surfaces, either through the holes in the brickwork or in the overlapping of the surfaces and the various layers of materials, now, constructively and meticulously organized, making it possible advances that can be considered important for the interventions of nature in the matter. On this issue, I wrote earlier:

Olfaction offers extraordinary possibilities for the development of a new epistemology of art. The idea is relatively new in the specialist literature until not so long ago. It is worth mentioning here a historical reference by Susan Ashbrook Harvey, in which she argues about the importance of the smell for the construction of knowledge in the old Christianity. For the Christians, the smell was fundamental as a tool to expand the knowledge of the world. It is important to draw attention to what she calls the "transgressive" aspect of the smell, precisely because of its impossibility of physical control regarding the ability to cross material and spiritual boundaries by the movement of molecules in the air.³⁶

It is precisely the transgressive character that feeds the sense of epistemology formation, and, if we consider the nature of the senses as motor devices in the formation of knowledge, smell promises to appear as one of the most challenging. Naturally, this approach, or conceptual approximation of the problem, establishes an attempt of transverse mobility of the senses in relation to the politicized narrative of taste. Take, for example, the act of revealing an interpretation dedicated to the associative dimension of norms subversion. This is because the construction of the image occurs precisely when we are talking about the architectural space of olfaction and how it is capable of transforming in relation to the amplitude of a theoretical model. It is fundamental to understand that the form of (re-)discovery of the symbolic capital of art is often a double requirement: subverting the established parameters (as cliché as this may seem) and breaking up with

tradition. If, in one of these cases, the intervention of the senses (in this case the sense of olfaction) does not articulate with a considerable transgressing spirit, as it had promised, the confrontation between them undergoes a rupture that does not allow to consolidate an object existence into the epistemological area. However, this is not the way we have achieved this possibility, because, in fact, what we can shimmer is that the frequency of opposition to the well-known parameters, which once put into practice and in motion are substantially advanced.

1. Patrick Süskind, *O Perfume*, tradução de Flávio R. Kothe (São Paulo, Editora Record, 1985), 7.
2. I refer to the "museumological space" here defined as the emblematic exhibition space; the reference is worth, however, for any and all space that shows works of art, since what matters is the logic of visibility and the circulation of artistic objects.
3. Dmitry Fuch and Serge Tabachnikov, *Mathematical Omnibus: Thirty Lectures on Classical Mathematics* (California: Department of Mathematics, University of California, 2007), 199.
4. Julian H. E. Cartwright, and Diego L. González, "Möbius Strips Before Möbius: Topological Hints in Ancient Representations," *Version 1.9* (September 27, 2016), 1-15. Also see Marie-Henriette Quet. "La mosaïque dite d'Aïôn de Shahba-Philippopolis, Philippe l'Arabe et la conception hellène de l'ordre du Monde, en Arabie, à l'aube du christianisme," *Cashiers Du Centre Gustave Gotz*, Année 10 (1999), 269-330.
5. The discovery of the Möbius tape is attributed to August Ferdinand Möbius and Johann Benedict Listing in 1858.
6. The aforementioned artist's work collection participated in the *Olfactory Ceramics* exhibition, which became the first exhibition to approach the smell in ceramics works, held in Gallery 189 in 2017, curated by the author. About this exhibition I wrote: "The *Olfactory Ceramics* is the first exhibition that deals with smell and smell in ceramic works. This specificity arose from the desire to achieve a small investigative platform about the object produced in the field of manuality and its connection with the senses; even if this manuality resulted, eventually, from ceramic prefabricated parts industrial processes, such as china and brick. After the *Olfactory* exhibition: *Smell in Art*, one of the platforms of the 10th Mercosul Biennial – *Messages of a New America*, which introduced aspects of modern and contemporary Latin American production in an exhibition which dealt with the impact of other senses through the sense of smell in the artistic canon; so several other small-scale exhibitions have been organized around the world. This exhibition aimed to challenge the established models by favoring anti-ocular manifestations, through the unfolding of related to smell issues, smell and

other senses". Gaudêncio Fidelis, "Objetos de Abertura de Outros Sentidos por Meio do Olfato," exhibition brochure, Galeria 189, from July 5 to August 25, 2018, unpagged.

7. I believe it is important to characterize this aspect of the museumological apparatus, since it is an interactive socialization space, although it is shaped by rigid rituals that can hardly be broken. Olfactory works are fundamental because they provoke this possibility, not only by intervening in the museumological space, but also in the institutional routine and forcing changes that are fundamental even to think about new models of management for the area. See my text "Curadoria Olfatória: considerando outros sentidos além da visão na administração de Instituições Museológicas," *Tesj x OH*, Vol. 1, (Out.-Dez., 2013), 34-36.
8. Gaudêncio Fidelis, "O Olfato e a Formação do Cânone: uma Abordagem Teórica da Conservação e da Restauração de Obras de Arte Olfatórias," in 10ª *Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Porto Alegre: Fundação Bienal do Artes Visuais do Mercosul, 2017, 890.
9. My book on scent and curating produces this argument, that is, it shows that olfaction and smell therefore would incorporate an enormous potential for expansion of thought and of the production of knowledge. I refer to my book *O Cheiro Como Critério: em Direção a Uma Política Olfatória em Curadoria* (Chapecó: Argos Editora, 2014).
10. Maria Teresinha Trotta Borges e Regina Helena Simões Barbosa, "As Marcas de Gênero no Fumar Feminino: uma Aproximação Sociológica do Tabagismo em Mulheres," *Ciência, Saúde Coletiva*, Vol. 14, n. 4 (Rio de Janeiro: July/Aug., 2009), 1135.
11. Idem. Maria Teresinha Trotta Borges e Regina Helena Simões Barbosa, "As Marcas de Gênero no Fumar Feminino:," 1135.
12. This year it was created the *Programa Nacional do Controle do Fumo* and numerous governmental initiatives followed in the following years. See for example Leonardo Henrique Portes, Cristiani Vieira Machado and Silvana Rubano Barreto, "Trajetória Política de Controle do Tabaco no Brasil de 1986 a 2016," *Cadernos de Saúde Pública*, V. 34, N. 2 (2018), 2-20.
13. Gaudêncio Fidelis. "O Cheiro e a Poeira Como Modelos de Contaminação Cultural," in 10ª *Bienal do Mercosul – Mensagens de uma Nova América*, catálogo da exposição, Porto Alegre: Fundação Bienal do Artes Visuais do Mercosul, 2017, 236.
14. Idem. Gaudêncio Fidelis, "O Olfato e a Formação do Cânone: uma Abordagem Teórica da Conservação e da Restauração de Obras de Arte Olfatórias," 891.
15. My insistence on returning to this issue is, for many, somewhat obsessive, but in fact I do not see how to make expositions without first reflecting on the artistic production of our time, without having an incisive relation with the history of art canon investigation, its exclusionary perspective and the process of institutionalization, which is denied or allowed in the face of its prerogatives
16. Ibid., Gaudêncio Fidelis, "O Olfato e a Formação do Cânone: uma Abordagem Teórica da Conservação e da Restauração de Obras de Arte Olfatórias," 891.
17. Ibid., Gaudêncio Fidelis, "O Olfato e a Formação do Câ-

none: uma Abordagem Teórica da Conservação e da Restauração de Obras de Arte Olfatórias,” 892.

18. The cobogó was patented in 1929 by its creators Amadeu Oliveira Coimbra, Ernest August Boeckmann and Antônio Góis. Its name comes from its creator’s last names initials (co-bo-gó).

19. Rosalind Krauss, “Grids” in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass., and London, England: The MIT Press, 1997 [1985]), 9.

20. Idem. 9.

21. Ibid., 10.

22. It is worth mentioning, for example, Yuval Noah Harari’s writings, it must be said that the first time he used the argument “fictional stories” resembled what I have been discussing in this text; this occurred with the publication of his first book, *Sapiens: A Brief History of Humankind* in 2011.

23. Gaudêncio Fidelis, “A Invenção da Escala: apontamentos para determinar com maior precisão a denominação ‘Arte Pública,’” in José Francisco Alves, *Transformações do Espaço Público*, 5ª Bienal do Mercosul – Histórias da Arte e do Espaço, Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005, 19-26.

24. Idem. 21.

25. Even though observations are identified, and even more complex theories of experts and writers on possible changes in the constitution of the human body and perspectives for the future involving a significant brain transformation, none of them refers to a recent cognitive change; at least to my knowledge. In *Sapiens: A Brief History of Humankind*, already translated into Portuguese and first published in 2011, Yuval Noah Harari clearly demonstrates the “cognitive leap” given by the predecessor of humanity, *homo sapiens*, that distinguished him from other species; this is related to the process of the astonishing evolution that mankind has attained from that historical moment, occurred according to him, approximately 70 thousand years B.C.

26. Gaudêncio Fidelis, “O Surgimento de um Processo de Migração Cognitiva e as Suas Consequências Para a Percepção da Realidade,” in Gaudêncio Fidelis, *Queermuseu*, catálogo da exposição, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2018, 45.

27. Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, tradução de James Strachey. (New York: Norton, 1961), 46-47.

28. Gaudêncio Fidelis, *O Cheiro Como Critério: em Direção a uma Política Olfatória em Curadoria* (Chapecó: Argos Editora, 2014), 79.

29. André Breton, *Je vois, j’imagine: Poèmes-objects*, com uma introdução de Octavio Paz (Paris: Gallimard, 1991), 15.

30. Idem. 15.

31. Adm Jolles, *The Curatorial Avant-Garde: Surrealism and Exhibition Practice in France-1925-1941*, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2013), 162.

32. At several times, I thought about the strange lack of minimal consensus surrounding Joseph Beuys’s work, and why it has been the cause of so much speculation, which includes the absurd accusation of charlatanism. The artist’s legacy to contemporary art is invaluable and, indeed, a well-known large share of post-war artistic production

would not have existed, or would have been very different, without the preexistence of Beuys’ work. In Brazil, the artist’s work influenced significant productions, some more imitative and others deeply related to the advanced and early use of certain materials. In other words there was the introduction of certain materiality and still others deeply influenced by his philosophy of work. Part of Beuys’ rejection in the international arena is related to the hegemony of American art and the non-acceptance of an artist coming from a country considered to be advanced and the emergence of its global influence as it was the case in Germany. In other words, it was the dominance of the United States over the rest of the world in the art scenario. On Beuys’ reception in the United States see Dirk Luckrow, “The Reception of Joseph Beuys in the USA, and Some of its Cultural/Political and Artistic Assumptions,” in *Joseph Beuys: The Reader*, Claudia Mesch and Viola Michely (London e New York: I. B. Tauris, 2007), 277-303. Luckow points out that Beuys’s exclusion from American criticism is due not only to Americans but to cultural authorities in Germany who had doubts about his work and for this reason were ambivalent in promoting it internationally. Idem. 290.

33. Alain Borer, *Joseph Beuys*, Lothar Schimer (Ed.) (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), 18.

34. Gaudêncio Fidelis, “Joseph Beuys e Uma Ética dos Procedimentos,” in *O Pensamento e a Obra: Um Ante-Sala para Joseph Beuys*, catálogo da exposição, de 16 de agosto a 10 a 15 de setembro de 1993, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul/Edel Trade Center, 10.

35. The concept of contamination was first explored at the XXIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, *Antropofagia e História de Canibalismos*, in 1998, curated by Paulo Herkenhoff and Adriano Pedrosa. For a detailed explanation of the concept of “contamination,” from the perspective of such an exposition, see Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, “The Carioca Curator,” *Trans*, Vol. 6 (1999), 11. Subsequently, through a canon of the history of art I used the concept of contamination in the 10ª Bienal do Mercosul-Mensagens de uma Nova América held in 2015, curated by the author, Márcio Tavares and Ana Zavadil, adjunct-curator and assistant-curator respectively. Another perspective similar to contamination is the concept of “infection,” explored by Mark Cheetham, in his book *Abstract Art Against Autonomy: Infection, Resistance, and Cure Since the 60s*. See especially the chapter “Possible Futures: Abstract as Infection and Cure.” At one point, he argues that “few entities challenge concepts of autonomy in our society as powerfully as those associated with infection.” (New York and Cambridge: Cambridge University Press), 2006, 105. Infection here has the same conceptual similarity as that of contamination. The “infection model” enables an attack against the “autonomy and purity of art” system, which, of course, is productive to an expansion beyond the formalist models of the history of art and to allow the expansion of the art object as a power in permanent construction. For a long time the formalism acted with a sensor artifice, because it is limited to its orthodox rules. Ibid., 117.

36. Gaudêncio Fidelis, “O Hálito de Deus: para uma Crítica Política do Gesto e do Sopro Divino na Criação Artística,” in *Catálogo Geral, 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 320.

3

ATRAVÉS DO VENTO: O CANIBALISMO CULTURAL E O APARELHO DIGESTIVO COMO MÁQUINA OPERACIONAL DA CRIAÇÃO

Tomemos mais uma vez um membro do corpo humano como dispositivo para o exercício de uma “dieta canibal feminista”. Naturalmente é a mão, que leva o alimento à boca, sugerindo que ela seja o “instrumento” que pode ser utilizado para esse exercício teórico. Através desse membro, podemos refletir sobre a criação em meio às estratégias de originalidade, que articuladas ao processo de construção da obra e à formação de imagens surgem para habitar o mundo da história da arte. As mãos sempre possuíram um enorme impacto funcional e simbólico ao longo da trajetória da humanidade, que adquirem uma de suas mais dramáticas representações em *A Criação de Adão* (c. 1512), de Michelangelo, pintada no teto da Capela Sistina. A conexão que se vê, neste afresco, é a ligação pelo toque do dedo de Adão ao de Deus, propiciado pelo efeito simbólico do tato, que invoca o sopro divino que dá vida ao primeiro homem na face da terra. O momento, capturado nesta imagem emblemática da história da arte, é consumado pelas duas figuras masculinas, fato que determina (e marca) a construção de uma referência simbólica à história da criatividade e da criação artística. Esta representação está marcada para sempre e é para ela que somos forçados

a retornar frequentemente, a fim de que se torne viável a adoção de outras afirmações possíveis, sobretudo de uma perspectiva feminista, como a que me proponho a estabelecer neste texto.



O hálito e a respiração sempre estiveram ligados ao olfato, mas o desafio das formas arquitetônicas e olfatórias de Ana Norogrande consiste em uma tentativa de organizar o olfato em manifestações artístico-estruturais. Sabemos que o odor, o aroma e o cheiro não podem ser catalogados facilmente, uma vez que sua constituição etérea impõe um desafio epistemológico consideravelmente difícil de resolver. Talvez um dos exemplos mais evidentes dessa dificuldade se encontre na literatura a partir das atribulações do personagem de Patrick Süskind, Jean Baptiste-Grenouille. Segundo Richard T. Gray há uma obsessão de Süskind em organizar, em um sistema cuja ordem seria inviolável,¹ estruturada e eterna, o “fugaz reino dos perfumes”.² Na tentativa de fazê-lo, o personagem de “O Perfume” defronta-se com surpreendentes e por vezes insolúveis *detours*. Como nos mostra Gray, em seus “edifícios do odor”,³ a sis-

tematização hierárquica que ele estabeleceu, através desta obsessão, é desfeita (desabou por assim dizer) quando ele se confronta com uma garota jovem de cabelos ruivos que limpava nectarinas, cujo cheiro ele percebe como irresistível. Não é de se surpreender com o fato de Süskind introduzir aqui uma fruta tão perfumada, mas que não adquire protagonismo pelo seu cheiro. É o corpo da garota é que ganha proeminência. O confronto provocado pelo encantamento de Grenouille com um corpo feminino, cujo cheiro superava tudo o que ele conhecia, nos mostra (o texto de Süskind) a recorrente dúvida do olfato sobre o olhar e força incondicional deste sobre os sentidos. Grenouille é forçado a abandonar sua confiança no olfato e recorrer ao olhar para convencer-se do que estava presenciando. Pela primeira vez, ele “...não confiava em seu nariz, tendo que pedir ajuda aos olhos para acreditar no que cheirava”,⁴ embora, como afirma Süskind, tal desvio para o olhar tenha perdurado apenas por alguns segundos. Sabemos que, para eternizar esse momento aromático do cheiro exalado pela garota, ele recorre ao assassinato, matando-a por estrangulamento, com o uso de suas próprias mãos. O propósito catalográfico de Grenouille, consumado através de uma construção arquitetônica da memória, encontra no assassinato (pelas próprias mãos, repito) o caminho que o leva à realização de seu complexo projeto olfatório.

Toda obra de arte pressupõe, de certa maneira, a morte de formas pregressas da história da arte. O projeto de Grenouille é esse infinito repertório de cheiros que implica em um assassinato. Assim, a realização das obras olfatórias, pelas mãos, encontra uma surpreendente coincidência com as indicações apresentadas na narrativa de Süskind e nas obras de Ana Norogrande. Se, por um lado, a produção destas obras se constitui de um projeto realizado pela manualidade, como grande parte da produção artística contemporânea (ainda que algumas sejam realizadas exclusivamente com um projeto industrial terceirizado de fabricação e várias obras da artista situam-se

entre uma coisa e outra), por outro, nota-se uma equivalência que aproxima o raciocínio de construir um mundo, cuja estrutura tornaria possível promover a “construção” arquitetônica do efêmero. São obras que existem no limite do desmoronamento estrutural.

A morte passa a corresponder aqui a da museologização do aroma (sabemos que, muitas vezes, o museu foi igualmente equiparado à morte pela transformação museológica), que Grenouille absorve integralmente e procura eternizá-lo ao guardá-lo dentro de seu corpo. Esse canibalismo aromático ocorre pela absorção do sentido do olfato e é atestado em vários momentos da trama, que podemos considerar importantes e reveladores: por vezes, ele precisa recorrer ao instrumento do olhar antes de consumir a verificação da verdade (que o cheiro que presenciava provinha de determinada fonte). A morte coincide aqui com a tentativa de assegurar a permanência do efêmero, que se fez eternizado agora em uma condição de catalogação e “congelamento” do cheiro no tempo e no espaço e, finalmente, de que as mãos são o instrumento de execução do “fato museológico”, coincidindo com a recorrente intermitência do gesto como aquele que consuma a condição final de realidade material das coisas, mesmo as mais etéreas. Tato, olfato e olhar são três dos sentidos que encontram-se nesse processo com grande evidência. Desta forma é possível dizer que Grenouille tinha “fome de aromas” e o prazer também se fazia presente,⁵ assim como a audição, pois na ação sorrateira de cometer o assassinato, Grenouille teria se utilizado do sentido do olfato para evitar ser pego em flagrante.

O projeto “arquitetônico” de Grenouille sugere igualmente a construção de um “vocabulário olfatório”⁶ movido pela sua eterna busca pelo conhecimento (tema protagonista do livro de Süskind).⁷ Esse mesmo vocabulário coincide, através da narrativa com a arquitetura:

Ainda na mesma noite, inspecionou, primeiro desperto e depois em sonhos, o imenso campo

de destroços das suas recordações. Examinou milhões e mais milhões de tijolos de odores, colocando-os numa ordem sistemática: bom com bom, ruim com ruim, fino com fino, grosseiro com grosseiro, fedor com fedor, ambrosíaco com ambrosíaco. No decurso das semanas seguintes, esta ordem se tornou cada vez mais sutil, o catálogo dos odores cada vez mais rico e diferenciado, a hierarquia cada vez mais nítida. E em breve ele já podia começar a montar os primeiros prédios: casas, muros, escadas, torres, porões, quartos, câmaras secretas... uma fortaleza interior, a se ampliar a cada dia, cada dia mais embelezada e mais perfeitamente estruturada, como as mais maravilhosas combinações de perfumes.⁸

Esse empreendimento planar da obra de Ana Norogrande (produzido através das esculturas) é demonstrativo do cheiro nas suas obras, que coincide com a sistematização obsessivamente arquitetônica da narrativa de Süskind, ou seja, se estabelece uma inferência arquitetônica para as fontes

FIGURA 1
Ana Norogrande
Escultura 6, 2018
Cerâmica vermelha e favo de abelha | *Red ceramics and honeycomb*.
29 x 29 x 5 cm



do aroma, odor e cheiro, em conexão com a sua estruturação no espaço através destas construções. Colados, unidos e rejuntados em uma generalizante frontalidade, os elementos “cheirosos”, ou aromáticos, articulam um imenso conjunto arquitetônico, que sugere uma cidade como parte de um complexo estrutural, onde favos, rolos de fumo, volumes preenchidos com cera de abelha e outros materiais transformam-se em protuberâncias e saliências, como tumores, distúrbios ou interferências em meio à geometria de buracos. Embora a imprecisão de cortes dos tijolos pré-fabricados e suas superfícies chanfradas não lhes deem a impressão da alta tecnologia, sabemos que se trata de uma ordem construtiva, cuja fisionomia se assemelha aos complexos de redes de grandes construções, com anteparos e empecilhos da visão, mas que são ultrapassados unicamente pelo mais intrusivo dos elementos: o cheiro.

Essas “células”, que lembram conexões como a arquitetura do corpo são construídas e introduzem temas complexos em meio à uma produção que tende a ser lida exclusivamente dentro de uma tradição como construtiva e/ou geométrica. Observemos, por exemplo, *Escultura 6* [Fig. 1], duas figuras lado a lado que sugerem um duplo interracial, ou, por outro lado, o “problema do fragmento” em *Escultura 7* [Fig. 2], onde toda a construção projeta-se para o topo superior direito onde se localiza um elemento irregular de um favo de mel e um pedaço de cerâmica quebrada que sugere um acidente. Visualiza-se ainda uma torre de “equilíbrio” da obra *Escultura 9* [Fig. 3], onde dois elementos atravessados ao meio da geometria desequilibram a lógica da construção, como se fossem precárias formulações construtivas, justamente aquelas que encontramos tão frequentemente na improvisações das casas populares. Podemos ver também um parentesco destas obras com os *Bólides*, de Hélio Oiticica, embora aqueles estejam relacionados mais fortemente com a experiência da cor, mas também se percebe uma arquitetura própria da construção do objeto. É possível ainda falar no mobiliário



FIGURA 2
Ana Norogrande
Escultura 7, 2018
Cerâmica vermelha, parafina e favo de abelha | *Red ceramics, paraffin and honeycomb*.
38 x 29 x 11,5 cm

doméstico das penteadeiras, fogões, cadeiras e um repertório de móveis destinados ao conforto e espelhamento da vida doméstica na obra *Escultura 11* [Fig. 4]. Ou ainda na circularidade da *Escultura 15* [Fig. 5], com seus buracos atravessados por uma tira de rolo de fumo, que se assemelha a um verme atravessando as entranhas do corpo. Essas conhecidas relações de caracterização ajustam as obras às projeções específicas e ainda lhes facultam um conjunto de referências, pois fazem com que elas tornem-se abertas a um mundo de assimilação dos sentidos passíveis de expansão e subterfúgios, o que as coloca em condições de considerável reafirmação de seu status de precariedade, instabilidade e impermanência sempre na ameaça de ser desintegrada.



FIGURA 3
Ana Norogrande
Escultura 9, 2018
Cerâmica vermelha e cera de abelha | *Red ceramics and beeswax*.
41,5 x 14 x 29 cm

Mas voltemos novamente à mão, “instrumento” com cinco dedos e um dos mais impressionantes membros do corpo humano, tendo em vista as suas infinitas manifestações performáticas através da história, considerando ainda as diversas culturas, em que a cada uma destas manifestações aparece. Estamos falando de uma “entidade” surpreendente de fato. Ainda assim, podemos constatar que um vasto volume de representações de mãos através da história da arte é do corpo masculino e produz um paralelo (são derivadas) com as mãos de Deus e Adão que se tocam naquele momento inaugural. Por exemplo, a mão que segura a espada na hora da decapitação; a mão em posição de consolo, a mão que concede a benção, a mão crucificada, a mão com stigmata, a mão que age com violência e assim sucessivamente. Em contraponto, há condições

em que as mãos aparecem menos desprovidas de hierarquia de gênero como as que tocam um instrumento, as mãos em posição de oração, as que protegem os olhos da luz, as mãos que semeiam os grãos, a mão que costura (tanto o tecido do corpo como o tecido que o cobre), a mão cujos dedos apontam, incriminam ou mostram direção; a mão que solicita alimento, as mãos sobre a cabeça em momentos de reflexão ou pavor, as mãos amarradas, as mãos que seguram uma criança, a mão que leva o alimento à boca e milhares de outros atos performáticos demonstrativos da função que esta representa.

Contudo é indispensável pensarmos sobre a mão que segura o pincel, esculpe o mármore e modela o barro. Especialmente se estivermos nos referindo à mão de artistas mulheres, que, com energia e força dos dedos e da palma da mão, constroem a imagem, muitas vezes na contramão

de sua “imagem e semelhança”. Aquela que fora criada em paralelo à figura divina (*ad imaginem et similitudinem suam...*) no exercício de um desafio de originalidade no processo criativo. Se o canibalismo cultural nos possibilita um destino compartilhado, é nessa oportunidade que quero fazer uma distinção entre a mão canibal e a que manipula a matéria como forma de absorver sua existência e preparar a massa, ou, simplesmente, escolher os ingredientes, engole, processa e regurgita o significado durante o processo. A outra, que esquarteja o corpo e o leva à boca, consumando o ato canibalista. Ambas são instrumentais aqui. A primeira, porque desafia o princípio da semelhança, substituindo-o por alteridade e, a segunda, projeta o “ofício” da arte para a desconstrução do corpo (equivalente em sua representação antropomórfica como em diversas obras de Ana Norogrande) e transforma-o em um proce-

FIGURA 4
Ana Norogrande
Escultura 11, 2018
Cerâmica Vermelha, camotim de vespa e cera de abelha | *Red ceramics, wasp house and beeswax*.
29 x 16 x 15 cm



FIGURA 5
Ana Norogrande
Escultura 15, 2018
Cerâmica branca e fumo em corda | *White ceramics and tobacco on rope*.
24 x 35 x 17 cm



dimento de inovação “reciclável” de “partes” de objetos. Reciclável com relação à equivalência e assimilação antropofágica de matrizes estrangeiras (estrangeiras e não familiares à ressonância de formas locais). O contato entre a mão e a massa (ou material), que dá forma aos objetos mostra-se instável porque habita o mundo da assimilação de matrizes e sua transformação em originalidade. Por muito tempo, a “tradição do novo”, no sentido da originalidade, foi execrada e, muitas vezes, relegada ao território da obsolescência teórica e reflexiva. Por essa razão, que vemos a antropofagia proclamar (e invocar) a condição transformacional do ideal de uma assimilação, cujo paradigma mostra-se tão recorrente quanto ao incidental e reincidente território da diferença.

A dimensão intimista da mão nas obras olfatórias de Ana Norogrande é tão surpreendente quanto a estrutura de sua constituição ao sugerir uma história ilustrativa de assuntos que percorrem da arquitetura à construção celular, passando pela organização social, através da inclusão dos favos de mel (uma referência igualmente similar à arquitetura) e sua relação com a organização social das abelhas. Trata-se de um sistema cuja imaginação articula-se com o mundo da sociabilidade da vida urbana e sua extensa complexidade, que reflete agora nessa engenharia construtiva, interligada com aquele que pode ter se transformado no seu mais persuasivo sujeito dos sentidos: o cheiro.

A noção de escala, com sua evanescente configuração material, se comparada aos objetos mais impositivos que nos permitem entender melhor as relações entre a intimidade e o espaço público e aquele privado, transmitem a ideia de aniquilação do espaço diante da percepção. É como se objetos fossem por vezes provenientes de um inesperado conceito de desproporção que causa um estranhamento localizado nos limites da lógica da imagem. As obras olfatórias de Norogrande nos mostram que a escala é uma concepção relativa que se constrói como um artifício formulado pela representação edificada pela

percepção. Ela é passível de relacionar-se com o problema da espacialidade de forma a nos fazer entender que a subjetividade da aparência, especialmente quanto se trata de uma inquietação recorrente que é a “proporção”, transforma-se em um meio de ilusão. Esse elemento, inerente à obra de arte, sugere que a “noção” que adquirimos de escala (em última análise estamos falando de tamanho por assim dizer) relaciona-se igualmente à nossa capacidade de lidar com estes objetos (ou de percebê-los) através das mãos. Confrontados com o status material do objeto, a entidade que estabelece a história iconográfica do mundo da arte às vezes torna-se incognoscível, dispensável pelo enigma da imagem e desvinculada do mundo visível.

Esse “exercício” do fazer das imagens é realizado através da complexa articulação da mão em sintonia com o processo cognitivo, mesmo que, em eventuais atividades de trabalho, ela não seja utilizada. O pensamento está ligado ao consumo da informação, processado por meio de uma conversão similar a um ritual litúrgico, como a transubstanciação, a transformação de um elemento em outro, que é um corpo. Já havia uma equivalência figurada no ato Duchampiano, se o considerarmos sob a perspectiva de uma interpretação simbólica. Refiro-me a uma irreparável relação existente entre a transição do corpo para uma projeção metafórica do mesmo através da matéria concreta.



O canibalismo aparece recorrentemente como um privilégio dos homens, à exceção talvez das mulheres canibais das terras altas do oriente da Papua-Nova Guiné.⁹ É graças a elas que, através do canibalismo, a figura masculina encontra salvação depois da morte, e a espiritualidade é restituída através da digestão e liberação dos gases causados pela flatulência. O processo de digestão evita o consumo do corpo pelo solo, então enterrado e apodrecido, desaparecendo da vida

mundana, sem chance de ingressar no mundo espiritual. No processo de canibalismo, o “conflito” entre homem e mulher é ritualizado através de uma passagem para o outro mundo, que é processado socialmente na digestão, mas através do qual, as mulheres “usurpam”¹⁰ o poder dos homens, produzindo um surpreendente “movimento” de caráter feminista que ressignifica o canibalismo situando-o como um política estratégica de libertação pela apropriação do (e usurpação como se viu) poder patriarcal:

Sob essa luz, as atividades canibais das mulheres encenam a primeira parte de um cenário mítico, que iguala a expressão desenfreada dos desejos das mulheres com o consumo de corpos masculinos e a usurpação do poder do homem.¹¹

Sob a condição de um processo digestivo, as mulheres da Nova Guiné devoram os indivíduos masculinos de sua comunidade, subvertendo a hierarquia contrastante e desigual do patriarcado. O ocultamento do ritual de transformação canibalista, através do interior do aparelho digestivo, converte o corpo em uma máquina de ruptura das convenções sociais. Esse processo, ao mesmo tempo, imprime ao corpo feminino uma unilateralidade, que lhe retira da ambivalência conflitiva e lhe atribui tais virtudes canibais. Radicalmente opostos no tempo, o “gás da iluminação” de Duchamp e o gás da flatulência gerado pelo ritual canibalista das mulheres da Nova Guiné mantêm algo em comum: eles são conduzidos pelos “Tubos Capilares” e “Peneiras” e possuem, deste modo, similaridades com as flautas e artefatos que são utilizados pelos povos daquele território, sinônimos de poder masculino, ou seja, são igualmente um objeto de sopro e, ao mesmo tempo, fálico. A principal fonte de alimentação daquele território das terras altas orientais é o porco e uma considerável parte da mitologia relacionada ao canibalismo das mulheres da Nova Guiné se origina da relação alimentícia com aquele animal. O canibalismo é precedido pelo incidente

inevitável da morte, deliberado ou involuntário. Após um longo processo digestivo, no caso das mulheres da Nova Guiné, que se transforma em um processo de ingresso na vida espiritual, é realizado através do ar mau cheiroso expelido pelos gases do corpo e solto como forma de espírito na atmosfera. Esse “vento” da flatulência, expelido através do ânus, subverte a lógica tradicional da concepção espiritual, na qual se funda então a libertação após a morte:

A morte começa no momento em que o último suspiro é silenciosamente exalado pela fontanela e continua, horas ou dias depois, à medida que o ‘vento’ mais vital (o gás intestinal em expansão) o empurra para fora do ânus. Quando este espírito-vapor finalmente parte, o corpo começa a segui-lo e a desaparecer no ambiente. Mas até que a desintegração esteja completa, a carne apodrecida retém vestígios da consciência do falecido.¹²

Se Deus criou o primeiro homem à sua imagem e semelhança, a partir do sopro sobre a superfície vermelha da terra, o ar então, é expelido e jogado para o ambiente, de maneira que suprime o transcendentalismo da projeção da espiritualidade. O caminho para a “vida eterna” se dá agora através de um processo antropofágico digestivo, entrando pela boca, passando pelo esôfago, estômago e saindo pelo ânus. Seria difícil de imaginar que essa transição fosse feita de forma tão visceral e dentro de um processo de assimilação do canibalismo. É importante tomarmos consciência da natureza desse processo e sua enorme instabilidade canônica, que dá estatura ao incidente da subjetividade de negação da existência material da vida terrena. É importante entender aqui que é possível detectar uma operação que nos coloca face a face com Deus. A imagem emblemática que reciprocamente atua diante da agonia da morte, em um confronto que possibilita a redenção pelo trabalho da criação e, ao mesmo tempo, em direção ao plano vertiginoso



FIGURA 6
Ana Norogrande
Manilha 3, 2019
Manilha em cerâmica vermelha, sifão de plástico flexível sanfonado, parafuso, porca e arruela em metal galvanizado, tripa animal e esmalte sintético | Red ceramic shackle, flexible folding plastic siphon, bolt, nut and washer in galvanized metal, animal gut and synthetic enamel.
38 x 128 x 40 cm

do mundo transcendental. Aristóteles especulou sobre o fenômeno da respiração, que ele considerou como tendo um caráter transcendente para além da carne: “Pois aquilo que é naturalmente semelhante à alma é mais puro; a menos que se suponha que a alma nasce depois do corpo, e eles são separados de sua verdadeira natureza”.¹³ Ele pergunta-se como os resíduos do alimento são expelidos e conclui que o ar da respiração, o hálito por assim dizer, é projetado para fora do corpo, escreveu ele, “claramente [...] pelos canais da traqueia”.¹⁴ A traqueia, adquire então a extensão por via de instrumentos de sopro, transformando a respiração (e o hálito) em criação.

Aqui vale observar uma obra de Ana Norogrande: *Manilha 3* [Fig. 6], uma escultura feita

com manilha (canos de argila, ou seja, que fora retirada da terra), interconectados por parafusos como uma sessão intestinal da qual se projetam as tripas dos intestinos. Lembramos que é através dos intestinos que as fezes (os detritos *per se*) atravessam o corpo a partir do estômago até o ânus. Os intestinos representam o órgão do corpo humano que mais se assemelha com o funcionamento de uma máquina circular. *Manilha 3* possui uma tubulação conectada com duas entradas, ou saídas, como se queira, da mesma forma que ocorre com o corpo. Na outra obra desta série, *Manilha 2*, [Fig. 7] vemos na abertura uma lâmpada leitosa que surge como um pequeno balão branco, uma referência ao nascimento (dar à luz uma lâmpada que antes “deu a luz”) de uma criança. Não por acaso, esse objeto de vidro leitoso encontra-se na extremidade descendente da forma, como a expelida por uma genitália mecânica. Neste caso, apesar do aparente vínculo com a tecnologia (embora esse vínculo de fato exista) as manilhas ainda guardam alguma coisa de artesanal pelo uso

do barro. De um lado ao outro (de uma ponta a outra), esta escultura vai se transformando. Da mesma forma que a parte superior insinua uma sessão do intestino ou esôfago, com esse fragmento de um cano de descarga de automóvel, que conecta a obra à velocidade da máquina e ao cheiro do gás. A impressão que temos é de que este fragmento tubular deveria estar ligado a uma parte funcional do corpo, mesmo porque ele aponta para cima. O que resulta parece ser um protótipo que sinaliza para a estratificação (um corpo em partes, como tantas vezes já se viu) e que, por sinal, se encontra presente na grande maioria das obras de Ana Norogrande, especialmente a partir de 2013. Como uma boca que sopra o vento nesse pequeno balão de vidro, que é uma lâmpada, o ritual do nascimento é replicado, através de um objeto de natureza mecânica e industrial. Lembremos novamente o mito de que o sopro divino

foi o que deu origem ao primeiro homem e aos seres viventes sobre a face informe da terra. Surpreendentemente, a primeira “forma” é justamente uma figura humana produzida de terra vermelha (o primeiro homem justamente), tal como o material do qual as manilhas são produzidas, ou seja, estes canos tubulares que se equivalem, de certo modo, aos órgãos do corpo. Há ainda outra coincidência: elas foram feitas justamente para carregar dejetos e líquidos, pelas entranhas da terra, que se fazem às vezes submersas.

Inevitavelmente, os órgãos do corpo encontram sua origem no chão da terra e em sua poeira vermelha, transformada pela umidade do sopro (hálito) divino e assim se constituiu na superfície terrena aquela que seria a primeira “escultura”. Depois disso ficamos presos a esta imagem canônica. De fato, a respiração e o hálito mantêm uma ligação psicanalítica (e biológica) com o ero-



FIGURA 7
Ana Norogrande
Manilha 2, 2019
Manilha em cerâmica vermelha, fragmento de cano de descarga em ferro oxidado, parafuso de latão, porca e arruela em metal galvanizado, lâmpada e esmalte sintético | Red ceramic shackle, oxidized iron discharge pipe, brass screw, galvanized metal nut and washer, lamp and synthetic enamel.
48 x 50 x 18,5 cm

tismo anal, através de sua relação com os gases intestinais.¹⁵ Lembremos também que inúmeros estudiosos associaram o afastamento evolutivo do chão e à postura ereta, que o ser humano adquiriu, com aquilo que o levou rumo ao processo evolucionário de consequências diversas e dramáticas. Freud foi um deles, uma vez que observou que foi justamente ela (a postura ereta) que provocou transformações substanciais na sexualidade e de como nos relacionamos com ela e através dela.¹⁶

O impacto da elevação do chão desencadeou um desenvolvimento evolutivo que resultou em inúmeras bifurcações, cujas consequências políticas e sociais se mostram imensuráveis sob um ponto de vista mais amplo. Se a vergonha produz um abrandamento do comportamento e uma repressão do corpo, ela se ajusta também à instituição do matrimônio, pois a limitação da convivência restrita às quatro paredes do ambiente doméstico estabelece novas normas comportamentais em uma estruturada visão patriarcal da sociedade. A partir daí, este comportamento passa a ser, rigorosamente, normativo. Não seria uma surpresa que o olfato/cheiro/odor estivessem implicados nesta surpreendente confluência de mudanças. A estrutura arquitetônica de prisão à vida doméstica e o que esta produz para as hierarquias, possui implicações enormes para todas as manifestações de construção (a forma artística, a arquitetônica, o design) e a condiciona, por vezes, limitando os seus princípios. Não deixa de ser surpreendente que as esculturas olfatórias de Ana Norogrande encontram ressonância nestas transformações evolutivas, que resultaram em mudanças significativas para as mulheres e outras populações desassistidas e/ou discriminadas da sociedade.



Em seu excepcional livro *The History of Shit* [A História da Merda], Dominique Laporte nos chama a atenção para um interessante “problema” que ele elabora com precisão histórica: a de que

a linguagem passou, desde o século 17, por um processo de assepsia, no qual é “visivelmente” eliminada a percepção do olfato. Para Laporte, não bastaria suprimir por vezes as palavras que designam coisas que possuem mau odor. É preciso destituir o apoio semântico de organizar o sentido no uso de tal vocabulário, para não correr o risco de que o leitor perceba qualquer situação que manifeste a sensação de mau cheiro. Ele escreveu: “Um certo puritanismo é necessário se a linguagem é para dissipar o odor através da sintaxe”.¹⁷ Esse processo de assepsia coincide com o surgimento da família e a subsequente experiência da filosofia burguesa, o que alterou a lógica da percepção que tínhamos das coisas através da leitura, em suma, da própria legibilidade delas. Esta última apresenta o desenvolvimento da individualidade, psíquica e corporal ao criar manifestações de comportamento que acirram a rejeição aos odores e seu vínculo com as fezes, especialmente na medida em que elas encontram uma irreconciliável relação dentro o processamento de lixo e detritos e os fluidos do corpo humano.

Nem mesmo a dieta ficou ausente da persuasiva interferência do patriarcado. Alberto Flórez-Malagón¹⁸ demonstrou que o consumo de carne vermelha (de gado especialmente) tem sido associado à demonstração de “vitalidade, nutrição, força e energia”¹⁹ e ligada à masculinidade, ao contrário das carnes brancas que são associadas à dieta “fraca”, frequentemente vinculada à inclinação feminina. A “dieta” da antropofagia, e me utilizo propositadamente dos termos de forma interligada (canibalismo e antropofagia),²⁰ provém de uma constituição epistemológica que resulta de uma geografia cognitiva extremamente complexa e sofisticada. Isto porque ela exige que ultrapássemos seu caráter etnográfico e ingressemos no campo da expressão, através de um gesto que, ao “consumir” o conhecimento (já que arte não se produz sem ele) se formam objetos e construções conhecidas “como arte”. Estas obras projetam para nosso campo dos sentidos um conjunto de imagens, que transitam na fronteira en-

tre a invocação e a transição das formas em uma proposição do trabalho para uma proclividade feminista do “fazer artístico”.

Da mesma forma, o ritual de procedimento que dá origem à arte encontra uma possibilidade metafórica a partir de um destinatário processual do fazer, motor de subversão das hierarquias repressivas da sociedade que não podem mais ser contidas pela involuntária reação do aparelho digestivo. Ao mesmo tempo, elas são movidas pelo desafio do corpo diante da natureza (da arte) e da fisiologia, transformando o ato antropofágico, como no ritual das mulheres da Nova Guiné, em uma particularidade de teor feminista, visto que se constitui como um processo demasiado singular e específico, e, portanto, político, construído, exclusivamente, neste caso, através do/e pelo corpo feminino.

Enquanto este “processo interior” se realiza dentro de um regime dietético, que possui considerável equivalência na arte e possibilita uma construção metafórica de significativo impacto, e no qual o predomínio do gênero masculino já não tem mais lugar, somos confrontados com uma nova realidade da diferença, agora, inscrita na história física do corpo feminino. Entrelaçado com uma noção avessa ao sistema patriarcal do nascimento da imagem, o ato de canibalismo significa a morte do antropomorfismo (o homem de fato morto, prestes a sofrer decomposição) e a dissipação da imagem no ambiente através dos gases intestinais, que seguem por meio de uma tubulação assemelhando-se ao mundo dos encanamentos, ocos, buracos, bifurcações que se aproximam do intestino. As últimas obras de Ana Norogrande desta série relacionadas ao campo do olfato e feitas com manilhas fazem um *detour* de uma formulação arquitetônica para aquela de uma “articulação entre partes” (o imutável procedimento de muitas destas obras).

Duchamp precisa ser novamente lembrado aqui, pois sua obra *O Grande Vidro* (1915-1923), onde os “vapores” invocados representam o impulso erótico da noiva que produziu uma res-

posta ao desejo inflando os balões (consideremos aqui a existência de forças hipotéticas preconizadas por Duchamp), que estruturam os impulsos eróticos do indivíduo. Na concepção de *O Grande Vidro*, a parte inferior do vidro (segunda metade de baixo) foi batizada por Duchamp de “Máquina Celibatária”. Nesta, há um gás de “origem desconhecida”,²¹ chamado “gás da iluminação”, que se converte em uma “névoa semissólida”.²² Essa fumaça metafórica, que produz uma opacidade (*O Grande Vidro* talvez seja um dos mais “opacos” objetos de arte que se conhece), nos faz compreender que nada na arte é de fato transparente. A névoa de opacidade, que todo objeto carrega pelo significado pregresso ou imposto que lhe é atribuído, faz do mundo dos objetos, um indecifrável repertório de significados que nos joga para o desafio da interpretação. O sucesso desta obra de Duchamp se constitui pela tomada de uma minúscula parte da lógica construtiva do objeto de arte e nos debruçamos sobre o sentido de sua existência. Aqui é como se cada gesto do fazer artístico, produzido pela coordenação entre a mente e a mão, e sua intencional movimentação em relação à matéria, seja considerado como relevante e digno de análise. Ora, uma obra como a de Ana Norogrande, elaborada em partes (“corpos e partes”²³ ou “corpos de fábrica”²⁴), apresenta uma lógica que se mostra evidente e passível de uma correlação de forças cujo interesse é condizente com a natureza de sua produção. Mas como promover o desafio de investigar estas obras com a extensão e o detalhamento que elas promovem, especialmente se considerarmos outros fatores menos tangíveis, como, por exemplo, neste caso, seus aspectos olfatórios, explícitos materialmente ou não? Ou seja, sobre ele ou que contenham cheiro. Em algumas vezes apenas se referindo a eles como um sinal de existência pregressa (tripas que cheiravam mau, quando por dentro delas fezes as percorriam) como, por exemplo, na obra *Manilha 3?* Naturalmente (nada é natural na arte em verdade), a experiência de entendermos a relevância dessa operacionalida-



FIGURA 8
Ana Norogrande
Manilha 4, 2019
Manilha em cerâmica vermelha, cano de metal galvanizado oxidado, parafuso e porca em metal galvanizado, arruela de ferro, engrenagem de ferro, tubo metálico, esmalte sintético e tinta spray cromado | Red ceramic shackle, oxidized galvanized metal pipe, galvanized metal bolt and nut, iron washer, iron gear, metal tube, synthetic enamel and chrome spray paint.
81 x 50 x 17 cm

de e sua instrumentalização é antes de tudo uma operação de profunda e complexa investigação do sentido de cada fragmento da obra (investigada por partes), sem que tomemos a natureza do objeto como um todo isoladamente (no sentido de incluir o pensamento sobre as partes), mas também que nos debrucemos sobre as partes sem desconsiderar o todo. Isto nos colocaria frente a um imbróglcio conceitual, porque na realidade é isso que a maioria dos curadores, historiadores

de arte e teóricos tentam fazer. Aliás, muito sem sucesso efetivo. Observemos, por exemplo, a obra *Manilha 4* [Fig. 8], que é uma forma que nos lembra um alienígena, e que se assemelha a um periscópio, apoiado sobre uma destas conexões de encaixe que lhe permite uma posição mais vertical ou horizontal. Ela simula uma réplica da condição do homem, ora de viver na verticalidade (de pé), ora na horizontalidade (deitado) e de nossos órgãos, que se sujeitam a mesma posição. Essa condição nos possibilita ingressar em uma categoria funcional de localização no espaço, conforme a necessidade.

É preciso dizer que nos determinamos a atingir o objetivo de investigação do etéreo e, ao mesmo tempo, do concreto, especialmente nesta obras. Depois disso, mergulhamos, temporariamente, em um frenesi investigativo, a fim de promover um escrutínio das partes destas estruturas, que devido a sua complexidade de fontes e associações, tornou a tarefa exaustiva. Contudo, as obras de Norogrande nos oferecem um campo fértil de exploração conceitual e, quando mais tentamos reduzir seu raio de atuação conceitual, mais elas se expandem em direções surpreendentes. Suas limitações não são poucas, já que transitam entre tradições diversas e sua natureza precípua e, ao mesmo tempo, indiferente à absorção de atribuição de sentido resistem e se definem voluntariosas ao oferecer assim um surpreendente terreno, que se mostra mais tortuoso do que condutor de um sentido lógico e previsível. Pela surpresa que acarretam, as referidas obras produzem um conjunto de problemas que demandam uma sistematização exaustiva de reflexões difíceis e refratárias a uma interpretação mais precisa. É de se esperar, portanto, que elas atinjam um grau de dualidade interpretativa que lhes é favorável artisticamente, pois significa que, antes de tudo, elas não se sujeitam a uma circunscrição determinada e, ao mesmo tempo, oferecem-se amplas o suficiente para investigar o recorrente problema da limitação restritiva do conceito diante da imagem.

1. Richard T. Gray, "The Dialectic of 'Enscentment': Patrick Süskind's *Perfume* as Critical History of Enlightenment Culture", in *The Smell Culture Reader*, Jin Drobnick (Ed.), Oxford e New York: Berg 2006), 243.
2. Patrick Süskind, *O Perfume: História de Um Assassino*, tradução de Flávio R. Kothe (São Paulo: Editora Record, 1985), 7.
3. Idem. Richard T. Gray, "The Dialectic of 'Enscentment'", 243.
4. Idem. Patrick Süskind, *O Perfume*, 46.
5. É sabido que o paladar é dramaticamente afetado pelo olfato e que a anosmia (incapacidade em maior ou menor grau de sentir cheiro) possui um impacto terrível sobre a percepção do gosto, impedindo inclusive de perceber totalmente o paladar de alguns alimentos.
6. Ibid., Richard T. Gray, "The Dialectic of 'Enscentment'", 243.
7. Ibid., 243.
8. Ibid., Patrick Süskind, *O Perfume*, 49.
9. Elaborei pela primeira vez estas questões sob uma perspectiva feminista em um texto chamado "Dieta Feminista: A Mão Canibal na Construção da Imagem", publicado no catálogo da exposição *As Canibais: Artistas e o Exercício das Imagens*, curadoria de Ana Zavadil, Centro Cultural CEEE, Porto Alegre, de 30 de abril a 1º de junho de 2019, 5-8. "Devorar metricamente em grandes quantidades e processar culturalmente como uma assombração criativa uma obra é promover significativas incursões no campo da cultura, que circunda as flutuações e as instabilidades que outros modelos provocam. Possíveis erros consistiram apenas em invocar a sanguinolenta história do canibalismo devorador, mas, mesmo assim, se tomarmos essa perspectiva como metáfora e construção semântica, é possível ressituar o canibalismo (cultural, portanto) como um intermitente (e recorrente) *tropos* que revê progressivamente os problemas de dependência cultural, ampliando de maneira sistemática o centro gravitacional da intervenção pós-colonial. Se considerarmos ainda que estamos falando de um "canibalismo feminista", como podemos chamar de certo modo aquele das mulheres canibais da Nova Guiné, e se promovermos uma associação entre aquela 'história' e esta narrativa curatorial, o exercício da curadoria torna-se profundamente relevante", 7. Obras da série olfatória de Ana Norogrande, foram incluídas nesta exposição (*Manilha 1*, *Manilha 2* e *Manilha 3*).
10. Gillian Gillison, "Cannibalism Among Women in the Eastern Highlands of the Papua New Guinea", in *The Ethnography of Cannibalism*, Paula Brown e Donald Tuzin (eds.) (Washington, D.C.: Society of Psychological Anthropology, 1983), 44.
11. Idem. 43.
12. Ibid., 43.
13. *Aristotle: On the Soul Parva Naturalia on Breath*, tradução de W. S. Hett (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957 [1936]), 487.

14. Idem. 489.
15. Michael Stoddart, *The Scented Ape: Biology and Culture of Human Odor* (Cambridge University Press, 1990), 127.
16. Ver, por exemplo, Sigmund Freud, *Civilization and its discontents*, trad. de James Strachey (New York: Norton, 1961), 46.
17. Dominique Laporte, *The History of Shit*, traduzido por Nadia Benabid e Rodolpheel-Khoury (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000), 10.
18. "Dime qué comes y te diré quién eres" in Alberto Flórez-Malagón (Ed.), *El poder de la carne. Historia de ganaderías en la primera mitad del siglo XX* (Bogotá: Universidad Javeriana/Colciencias, 2008).
19. Idem. Alberto Flórez-Malagón (Ed.), 423.
20. Utilizo os termos canibalismo e antropofagia de maneira intercambiável. Canibalismo com a intenção de incorporar ao texto o caráter carnívoro do canibalismo e as implicações metafóricas de comer carne humana em seus aspectos mais crus. Utilizo o termo antropofagia para me referir tanto ao manifesto de Oswald de Andrade, de 1928, e seus desdobramentos, quanto aos aspectos culturais do canibalismo relacionados à sua inclinação metafórica. No caso do canibalismo é preciso distinguir e enfatizar seu aspecto cultural. No caso da antropofagia este aspecto já está implícito, pelo menos neste texto.
21. Arturo Schwartz, *Marcel Duchamp*, catálogo da exposição, 19º Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2 de outubro a 13 de dezembro de 1987, 35.
22. Idem. 35.
23. Título que a artista adotou quando realizou duas exposições chamadas *Corpos e Partes*, com obras de 2013 a 2016. As exposições foram realizadas em 2016 no Espaço Fernando Beck da Fundação Cultural BADESC em Florianópolis, Santa Catarina, e na Pinacoteca da Universidade Feevale em Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, respectivamente.
24. Título da exposição monográfica da artista no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba. Um livro homônimo, que documenta também a exposição de minha autoria foi publicado este ano.

3

THROUGH THE WIND: CULTURAL CANNIBALISM AND THE DIGESTIVE SYSTEM AS AN OPERATIONAL MACHINE OF CREATION

Let us again take a member of the human body as a device for the exercise of a “feminist cannibal diet.” Of course it is the hand, which carries the food to the mouth, suggesting that this is the “instrument” that can be used for a theoretical exercise. Through this member, we can reflect on creation amidst the strategies of originality, which articulated to the process of construction of the work and the formation of images arise to inhabit the world of the history of art. The hands have always had a huge functional and symbolic impact along the humanity trajectory, which acquire one of its most dramatic representations in Michelangelo’s *Criação de Adão* [The Creation of Adam] (c.1512), painted on the ceiling of the Sistine Chapel. The connection that is seen in this fresco is the connection by the touch of Adam’s finger to God’s, propitiated by the symbolic effect of touch, which invokes the divine breath that gives life to the first man on the face of the earth. The moment, captured in this emblematic image of the history of art, is accomplished by the two male figures, a fact that determines (and marks) the construction of a symbolic reference to the history of creativity and artistic creation. This representation is forever marked and it is

that we are frequently forced to return to, so that it becomes possible to adopt other possible affirmations, especially in the feminist perspective, as I propose to establish in this text.



Breath and respiration have always been linked to smell, but Ana Norograndó’s architectural and olfactory forms challenge consists in an attempt to organize the smell in artistic-structural manifestations. We know that odor, aroma and smell cannot be easily cataloged, since its ethereal constitution imposes an epistemological challenge that is considerably difficult to be solved. Perhaps one of the most obvious examples of this difficulty is found in literature from Patrick Süskind’s character’s tribulations, Jean Baptiste-Grenouille. According to Richard T. Gray there is a Süskind’s obsession with organizing, in a system whose order would be inviolable,¹ structured and eternal: the “fleeting reign of perfumes.”² In an attempt to do so, the character of *Perfume: The Story of a Murderer* faces surprising and sometimes insoluble *detours*. As Gray shows us in his “odor buildings”³ the hierarchical sys-

tematization he has established through this obsession is undone (collapsed so to speak) when he confronts a young red-haired girl who was cleaning nectarines whose smell he perceives as irresistible. It is not surprising that Süskind introduces here such a fragrant fruit, but that does not acquire prominence by its smell. The girl’s body is which gains prominence. The confrontation provoked by Grenouille’s with a feminine body, whose scent surpassed all that he knew, shows us (Süskind’s text) the recurrent doubt of the smell on the look and its unconditional force on the senses. Grenouille is forced to abandon his confidence in olfaction and appeal to look to be convinced of what he was witnessing. For the first time, he “[...] did not trust his nose, having to ask his eyes for help to believe in what he smelled,”⁴ though, as Süskind states, such a deviation from the look lasted only a few seconds. We know that in order to perpetuate this aromatic moment of the girl’s exhaled smell, he resorts to the murder, killing her by strangulation, with his own *hands*. Grenouille’s catalytic purpose, accomplished through an architectural construction of memory, finds in murder (by his own hands, I repeat) the way that leads him to the accomplishment of his complex olfactory project.

Every work of art presupposes, in a certain way, the death of previous forms in the history of art. Grenouille’s project is this endless smell repertory that entails murder. Thus the accomplishment of olfactory works, by the hands, finds a surprising coincidence with the indications presented in Süskind’s narrative and in Ana Norograndó’s works. If, on one hand, the production of these olfactory works consists of a project manually carried out, like a great part of the contemporary artistic production (although some are achieved exclusively with an outsourced industrial manufacture project and several artist’s works situate between one thing and another), on the other, we can see an equivalence that approximates the reasoning of constructing a world whose structure would make it possible to promote the archi-

tectural “construction” of the ephemeral. Works which are in the limit of structural collapse.

Death comes to correspond here with the museologization of aroma (we know that many times the museum was compared to death by museological transformation), which Grenouille entirely absorbs and tries to eternalize by storing it within his body. This aromatic cannibalism occurs through the absorption of the sense of smell and is attested in several moments of the plot, which we may consider important and revealing: sometimes it must resort to the instrument of the look before consummating the verification of the truth (that the smell Grenouille experienced came from a particular source). Death coincides here with the attempt to ensure the permanence of the ephemeral, which has now become eternalized in a condition of cataloging and “freezing” the smell in time and space, and finally that the hands are the instrument of execution of the “museological act,” coinciding with the recurrent gesture intermittence as that which consumes the final condition of material reality of things, even the most ethereal. Touch, olfaction and vision are three of the senses we express and are prominent in this process. In this sense it is possible to say that Grenouille had “hunger for aromas” and pleasure was also present,⁵ as well as hearing, because in the sneaky action of committing the murder, Grenouille would have used this sense to avoid being caught in the act.

Grenouille’s “architectural” project also suggests the building up of an “olfactory vocabulary”⁶ motivated by its eternal search for knowledge (the main theme of Süskind’s book).⁷ This same vocabulary coincides with the architecture through the narrative:

At the same night, he inspected, first awake and then in dreams, the immense field of his memories wreckage. He checked millions and millions of brick of odors, placing them in a systematic order: good with good, bad with bad, fine with fine, coarse with coarse, stink with stink, ambro-

sial with ambrosial. In the course of the following weeks, this order became more and more subtle, the catalog of odors becoming richer and more differentiated, the hierarchy increasingly clear. And soon he could begin to assemble the first buildings: houses, walls, stairs, towers, basements, rooms, secret chambers... an inner fortress, every day enlarged, every day more embellished and more perfectly structured, like the most wonderful combinations of perfumes.⁸

This Ana Norograndó's work planar undertaking (produced through the sculptures) is a demonstration of the smell in her works, which coincides with the Süskind's narrative obsessively architectural systematization, that is, an architectural inference is established for the sources of aroma, odor and smell, in connection with their structuring in space through these constructions. Glued, united and grouted in generalizing straightforwardness, the "fragrant" or aromatic elements articulate an immense architectural set, which suggests a city as part of a structural complex, where combs, smoke rolls, volumes filled with beeswax and other materials transform into protuberance and protrusions, such as tumors, disturbances, or interferences in the midst of geometry of holes. Although the imprecision of prefabricated bricks cuts and their beveled surfaces do not give them the impression of high technology, we know that it is a constructive order whose physiognomy resembles the complexes of networks of large constructions with bulkheads and obstructions of vision, but which are overcome only by the most intrusive elements: the smell.

These "cells," which resemble connections like the body's architecture, are built and introduce complex themes in the midst of a production that tends to be read exclusively within a constructive and/or geometric tradition. We can see, for example, *Escultura 6* [Sculpture 6] [Fig. 1], two side-by-side figures suggesting an interracial dual, or, on the other hand, the "problem of the fragment" in *Escultura 7* [Sculpture 7] [Fig. 2] the

entire construction protrudes to the upper right corner where an irregular element of a honeycomb is located and a piece of broken ceramic suggests an accident. It is also visualized a "balance" tower of the work *Escultura 9* [Sculpture 9] [Fig. 3], where two elements crossed in the middle of the geometry unbalance the logic of construction, as if they were precarious constructive formulations, just the ones that we find so frequently in the improvisations of the popular houses. We can also see a kinship of these works with the *Bolides*, by Helio Oiticica, although they are more strongly related to the experience of color, but a proper architecture of an object construction is perceived. It is also possible to talk about the domestic furniture as dressers, stoves, chairs and a repertory of furniture destined to the comfort and mirroring of the domestic life in the work *Escultura 11* [Sculpture 11] [Fig. 4]. Or even in the circularity of *Escultura 15* [Sculpture 15] [Fig. 5], with its holes crossed by a strip of smoke, which resembles a worm crossing the bowels of the body. These well-known relations of characterization adjust the works to the characteristic projections and still provide them with a set of references, because they make them open to a world of senses assimilation capable of expansion and subterfuges; this puts them in conditions of considerable reassertion of their status of precariousness, instability and impermanence always in the threat of being disintegrated.



But let us go back to the hand, a five-fingered "instrument" and one of the most impressive members of the human body, in view of its endless performing manifestations throughout history, considering the different cultures in which each of these manifestations appears. We are talking about an amazing "entity" in fact. Yet we can see that a vast volume of representations of hands through the history of art is of the male body and produces a parallel (they are derived) with

God's and Adam's hands touching each other in that inaugural moment. For example, the hand that holds the sword at the time of decapitation; the hand in a position of consolation, the hand that blesses, the hand crucified, the hand with stigmata, the hand that acts with violence and so on. By contrast, there are conditions in which the hands appear less devoid of gender hierarchies such as those that play an instrument, hands in a position of prayer, those that protect the eyes from the light, the hands that sow the grains, the hand that sews both (the tissue of the body as well as the fabric that covers it), the hand whose fingers point, incriminate or show direction; the hand that asks for food, the hands on the head in moments of reflection or dread, the hands tied, the hands that hold a child, the hand that carries the food to the mouth and thousands of other performing acts which are demonstrative of the function that it represents.

However it is crucial to think about the hand that holds the brush, sculpts the marble and models the clay. Especially if we are referring to female hands, which, with energy and strength of fingers and palm, construct the image, often going against of its "image and likeness." The one that was created in parallel to the divine figure (*ad imaginem et similitudinem suam...*) in the exercise of a challenge of originality in the creative process. If cultural cannibalism allows us a shared destiny, it is on this occasion that I want to make a distinction between the cannibal hand and that which manipulates matter as a way of absorbing its existence and preparing the mass, or simply chooses the ingredients, swallows, processes and regurgitates the meaning during the process. The other cuts the body and brings it to the mouth, consummating the cannibal act. Both are instrumental here. The former, because it challenges the principle of similarity, replacing it with otherness, and the latter, projects the "art" craft for the deconstruction of the body (equivalent in its anthropomorphic representation as in several Ana Norograndó's works) transforming it

in a "recyclable" innovation procedure of "parts" of objects. Recyclable in relation to the equivalence and anthropophagic assimilation of foreign matrices (foreign and unfamiliar to local forms resonance). The contact between the hand and the mass (or material), which gives form to objects, is unstable because it inhabits the world of matrices assimilation and its transformation into originality. For a long time, the "tradition of the new," in the sense of originality, was execrated and often relegated to the territory of theoretical and reflexive obsolescence. That is why we see anthropophagy proclaiming (and invoking) the ideal transformational condition of an assimilation, whose paradigm is as recurrent as the incidental and recurring difference territory.

The intimate dimension of the hand in Ana Norograndó's olfactory works is as surprising as its constitution structure in suggesting an illustrative story of subjects ranging from architecture to cellular construction, passing by social organization, through the inclusion of honeycombs (a reference similar to architecture) and its relation with the social organization of bees. It is a system whose imagination articulates with the world of the urban life sociability and its extensive complexity, which now reflects in this constructive engineering, intertwined with that which may have become its most persuasive subject of the senses: the smell.

The notion of scale, with its evanescent material configuration, when compared to the most imposing objects that allow us to better understand the relations between intimacy, public and private space, convey the idea of annihilation of space in the face of perception. It is as if objects sometimes came from an unexpected concept of disproportion that causes a strangeness located in the limits of the logic of the image. Norograndó's olfactory works show us that scale is a relative conception that is constructed as an artifice formulated by the representation built up by perception. It is likely to relate to the spatiality problem in order to make us understand that the subject-

tivity of appearance, especially when it concerns a recurring restlessness that is “proportion,” becomes a form of illusion. This element, inherent in the work of art, suggests that the scale “notion” we acquire (ultimately we are talking about size so to speak) is also related to our ability to deal with these objects (or to perceive them) through the hands. Confronted with the material status of the object, the entity that establishes the iconographic history of the world of art sometimes becomes unknowable, dispensable by the enigma of the image and detached from the visible world.

This “exercise” of images making is accomplished through the complex articulation of the hand in tune with the cognitive process, even though, in potential work activities, it is not used. Thought is linked to the consumption of information, processed through a conversion similar to a liturgical ritual, such as transubstantiation, the transformation of one element into another, which is a body. There was already a figurative equivalence in the Duchampian act, if we consider it from the perspective of a symbolic interpretation. I am referring to an irreparable relationship between the body transition and a metaphorical projection of it through concrete matter.



Cannibalism recurrently appears as a privilege of men, except perhaps for the cannibal women of the eastern highlands of Papua New Guinea.⁹ It is thanks to them that, through cannibalism, the male figure finds salvation after death, and spirituality is restored through the digestion and release of the gases caused by flatulence. The process of digestion avoids the consumption of the body by the earth, then buried and rotted, disappearing from the mundane life, with no chance of entering the spiritual world. In the process of cannibalism, the “conflict” between man and woman is ritualized through a passage into the other world, which is socially processed in the digestion, but through which women “usurp”¹⁰ the power of men, pro-

ducing a surprising feminist “movement” that re-signifies cannibalism as a strategic policy of liberation by the appropriation of (and usurpation as we have seen) patriarchal power:

In this light, women’s cannibal activities perform the first part of a mythic setting that equates the unbridled expression of women’s desires with the consumption of male bodies and the usurpation of man’s power.¹¹

Under the condition of a digestive process, the women from New Guinea devour the male individuals of their community, transforming and subverting the contrasting and unequal hierarchy of patriarchy. The concealment of the ritual of cannibalistic transformation, through the interior of the digestive system, turns the body into a social conventions rupture machine. This process, at the same time, generates to the female body an one-sidedness, which removes it from conflicting ambivalence attributing it cannibal virtues. Radically opposed in time, Duchamp’s “illuminating gas” and the flatulence gas generated by New Guinea’s women’s cannibalistic ritual hold something in common: they are led by the “Capillary Tubes” and “Sieves” and have similarities with the flutes and artifacts used by New Guinea’s peoples, synonymous with male power, that is, they are simultaneously a breath and a phallic object. Pork is the main source of food in those eastern highlands and a considerable part of the mythology related to the New Guinea’s women’s cannibalism originates from the alimentary relation with that animal. Cannibalism is preceded by the inevitable incident of death, whether deliberate or involuntary. After a long digestive process, in the case of the New Guinea’s women, which becomes a process of entry into the spiritual life, it is performed through the stinky air expelled by the body’s gases and released in the atmosphere as a spirit form. This flatulence “wind,” expelled through the anus, subverts the traditional logic of spiritual conception, in which the liberation after death is based.

Death begins at the moment the last breath is silently exhaled by the fontanel and continues, hours or days later, as the most vital “wind” (the expanding the intestine gas) pushes it out of the anus. When this spirit-vapor finally departs, the body begins to follow it and to disappear into the environment. But until the disintegration is complete, the rotting flesh retains traces of the deceased’s awareness.¹²

If God created the first man in his image and likeness, from the breath on the red surface of the earth, the air is now expelled and thrown into the environment in a way that suppresses transcendentalism from the projection of spirituality. The path to “eternal life” now takes place through a digestive anthropophagic process, entering the mouth, passing through the esophagus, stomach and out through the anus. It would be difficult to imagine that this transition would be done so viscerally and within a process of cannibalism assimilation. It is important to be aware of the nature of this process and its enormous canonical instability, which gives rise to the incident of the subjectivity of denial of the material existence of earthly life. It is important to understand here that it is possible to detect an operation that places us face to face with God. The emblematic image reciprocally acts in the face of the death agony, in a confrontation that enables redemption through the work of creation and, at the same time, towards the vertiginous plane of the transcendental world. Aristotle speculated on the phenomenon of respiration, which he considered as having a transcendent character beyond the flesh: “For that which is naturally similar to the soul is purer; unless it is assumed that the soul is born after the body, and they are separated from their true nature.”¹³ He wonders how the residues of food are expelled and concludes that the breath air, the breath so to speak, is projected out of the body, he wrote, “clearly [...] through the tracheal canals.”¹⁴ The trachea then acquires extension through blowing instruments, transforming breathing (and breath) into creation.

Here it is worth noting Ana Norograndó’s *Manilha 3* [Shackle 3] [Fig. 6], a sculpture made with shackle (clay pipes, that is, removed from the earth), interconnected by screws as an intestinal session from which the guts of the intestines protrude. Remember that it is through the intestines that feces (the detritus per se) cross the body from the stomach to the anus. The intestines represent the organ of the human body that most closely resembles the operation of a circular machine. *Manilha 3* [Shackle 3] has a tubing connected with two entries, or exits, as desired, in the same way it happens in the body. In the other work of this series, *Manilha 2* [Shackle 2] [Fig. 7], we see in the opening a milky lamp that appears as a small white balloon, a reference to a child’s birth (give birth to a lamp that previously “gave birth”). Not by chance, this milky-glass object is found at the downward end of the form, like that expelled by the mechanical genitalia. In this case, despite the apparent link with the technology (although this bond really exists), the shackles still keep something from the artisan’s use of clay. From one side to the other (from one end to the other), this sculpture keeps on changing. In the same way that the upper part insinuates a session of the intestine or esophagus with that fragment of a car exhaust pipe, which connects the work to the speed of the machine and to the smell of the gas. We are under the impression that this tubular fragment should be connected to a functional part of the body, even because it points upwards. The result seems to be a prototype that signals the stratification of the body (a body in parts, as it has so often been seen) and which, by the way, is present in most of Ana Norograndó’s works, especially from 2013 on. Like a mouth that blows the wind in this little glass balloon, which is a lamp, the ritual of birth is replicated through an object of mechanical and industrial nature. Let us again remember the myth that the divine breath was the one that gave birth to the first man and the living beings on the face of the formless earth. Surprisingly, the first “form” is a human figure

elaborated from red earth (exactly the first Man), just like the material from which the shackles are produced, that is to say, these tubular pipes which, in some way, are equivalent to the body's organs. There is yet another coincidence: they were made precisely to carry waste and liquid, through the bowels of the earth, which are sometimes submerged.

Inevitably, the body's organs find their origin on the earth's ground and on its red dust, transformed by the humidity of the divine blow (breath) and thus that what would be the first "sculpture" was constituted on the earthly surface. After that we are stuck with this canonical image. Indeed, breathing and breath maintain a psychoanalytic connection with anal eroticism, through its relation to intestinal gases.¹⁵ Let us also remember that numerous scholars have associated the evolutionary distance from the ground and the upright posture acquired by the human being, which led him to the evolutionary process of diverse and dramatic consequences. Freud was one of them, once he noted that upright posture caused substantial transformations in sexuality and how we relate to and through it.¹⁶

The impact of the ground unleashed an evolutionary development that resulted in numerous bifurcations, whose political and social consequences are immeasurable under a wider point of view. If shame produces a behavior softening and a body repression it adjusts to the institution of marriage, for the coexistence limitation restricted to the four walls of the household environment establishes new behavioral norms in a structured patriarchal vision of society. From then on, this behavior becomes strictly normative. It would not be surprising if olfaction/smell/odor were involved in this surprising confluence of changes. The architectural structure of imprisonment to domestic life and what it produces for hierarchies has enormous implications for all construction manifestations (the artistic and the architectural forms, the design) and conditions it, sometimes limiting its principles. It is not surprising that

Ana Norograndó's olfactory sculptures find resonance in these evolutionary transformations that have resulted in significant changes for women and other disassociated and/or discriminated populations of society.



In his exceptional book, *The History of Shit*, Dominique Laporte draws attention to an interesting "problem" of language, which he elaborates with historical precision: that since the 17th century language has undergone a process of asepsis in which the perception of smell is "visibly" eliminated. For Laporte, sometimes it would not be enough to suppress words that designate stinky things. It is necessary to dismiss semantic support to organize meaning in the use of such vocabulary to avoid the risk of the reader perceiving any situation that manifests the sense of bad smell. He wrote: "A certain puritanism is necessary if language is to dispel the odor through syntax."¹⁷ This process of asepsis coincides with the emergence of the family and the subsequent experience of bourgeois philosophy, which altered the logic of our perception of things through reading, in short, their own legibility. This latter presents the development of psychic and body individuality, by creating manifestations of behavior that increase the rejection of odors and their link with feces, especially to the extent that they find an irreconcilable relationship between the processing of garbage and debris and the fluids of the human body.

Not even the diet was absent from the persuasive interference of patriarchy. Alberto Flórez-Malagón¹⁸ has shown that consumption of red meat (especially cattle) has been associated with the demonstration of "vitality, nutrition, strength and energy"¹⁹ and linked to masculinity, as opposed to the white meat associated with the "weak" diet, often tied to female inclination. The anthropophagy "diet," and I purposely use the terms in an interconnected way (cannibalism

and anthropophagy),²⁰ comes from an epistemological constitution that results from an extremely complex and sophisticated cognitive geography. This is because it demands us to surpass its ethnographic character and enter the field of expression through a gesture that, by consuming knowledge (since art is not produced without it), objects and constructions known as "art" are formed. These works protrude to our field of senses a set of images that transit in the border between the invocation and the transition of the forms in a proposition of the work for a feminist proclivity of the "artistic doing."

In the same way, the ritual of procedure that gives rise to art finds a metaphorical possibility from a procedural addressee of the doing, subversion motor of society repressive hierarchies that can no longer be contained by the involuntary reaction of the digestive system. At the same time, they are moved by the body's challenge in the face of nature (of art) and physiology, transforming the anthropophagic act, as in the ritual of the New Guinea's women, into a content of feminist particularity, since it constitutes as an overly singular and specific process, and therefore political, exclusively constructed in this case through and by the female body.

While this "inner process" takes place within a dietary regime, which has considerable equivalence in art and enables a metaphorical construction of significant impact, and in which the predominance of the masculine gender no longer prevails, we are confronted with a new reality of difference, now inscribed in the physical history of the female body. Intertwined with a notion averse to the patriarchal system of image birth, the cannibalism act implies the death of anthropomorphism (the man actually dead, about to suffer decomposition) and the dissipation of the image in the environment through the intestinal gases, which pass through a pipe resembling the world of pipes, hollows, holes, bifurcations which approach the intestine. Ana Norograndó's latest works of this series, made from shackle and

related to the field of smell make a *detour* from an architectural formulation to that of an "articulation between parts" (the immutable procedure of many of these works).

Duchamp needs to be remembered again for his work *O Grande Vidro* [The Large Glass] (1915-1923), from which the invoked "steams" represent the erotic impulse of the bride that gave a response to desire inflating the balloons (let us consider here the existence of hypothetical forces proposed by Duchamp), which structure the individual's erotic impulses. In the conception of *O Grande Vidro* [The Large Glass], the lower part of the glass (second lower half) was baptized by Duchamp of "Celebate Machine." In this, there is an "unknown origin"²¹ gas, this so-called "illumination gas"²² which becomes a "semi-solid mist." This metaphoric smoke, which produces an opacity (*O Grande Vidro* [The Large Glass] is perhaps one of the most "opaque" objects of art), makes us understand that nothing in art is really transparent. The opacity mist, which every object carries by the previous or imposed meaning attributed to it, makes the world of objects an indecipherable repertory of meanings that throws us into the challenge of interpretation. The success of this Duchamp's work is constituted by a tiny part of the constructive logic of the object of art and we dwell on the meaning of its existence. Here it is as if every gesture of artistic doing, produced by the coordination between the mind and the hand and its intentional movement in relation to matter, is considered relevant and worthy of analysis. Now, for a work like that by Ana Norograndó, produced in parts ("bodies and parts"²³ or "bodies of factory"),²⁴ there is a logic that is evident and capable of a correlation of forces whose interest is compatible with the nature of its production. But how can we promote the challenge of investigating these works with the extent and detail they promote, especially if we consider other less tangible factors, such as their olfactory aspects, whether materially explicit or not? That is, on it or that contain smell. Sometimes they only refer

to them as a sign of past existence (guts that smelt bad, when inside the feces) as, for example, in the work *Manilha 3* [Shackle 3]. Naturally (nothing in fact is natural in art), the experience of us understanding the relevance of this operability and its instrumentation is first of all an operation of deep and complex investigation of the meaning of each work fragment (investigated by parts), without taking the nature of the object singly as a whole (in the sense of including thought about the parts), but also that we dwell on the parts without disregarding the whole. This would put us in front of a conceptual imbroglio, because in reality that is what most curators, art historians and theorists try to do. Indeed, without effective success. Take, for example, the work *Manilha 4* [Shackle 4] [Fig. 8], which is a form that reminds us of an alien, resembling a periscope, supported on one of these fitting connections that allows it a more vertical or horizontal position. It simulates a replica of man's condition, sometimes living in verticality (standing), sometimes in horizontality (lying down) and of our organs, which are subject to the same position. This condition allows us to enter a functional category of location in space, as needed.

It is necessary to say that we are determined to reach the objective of investigating the ethereal and, at the same time, the concrete, especially in these works. After that, we temporarily submerged in an investigative frenzy, in order to promote a scrutiny of these structures parts, which due to their source complexity and associations, made the task exhaustive. However, Norogrando's works offer us a fertile field of conceptual exploration, and the more we try to reduce its range of conceptual action, the more they expand in surprising directions. Their limitations are not few, since they pass through several traditions and their nature, and at the same time, indifferent to meaning attribution absorption, they resist and define as volunteers by offering a surprising field, which is more tortuous than the conductor of a logical and predictable sense. Due to the

surprise they entail, these works produce a set of problems that demand an exhaustive systematization of refractory and difficult reflections to a more precise interpretation. It is to be expected, therefore, that they attain a degree of interpretive duality which is artistically favorable, for it means that, first of all, they are not subjected to a determined circumscription and at the same time offer to investigate the recurring problem of the concept restrictive limitation before the image.

1. Richard T. Gray, "The Dialectic of 'Enscentment': Patricks Süskind's Perfume as Critical History of Enlightenment Culture," in *The Smell Culture Reader*, Jin Drobnick (Ed.), Oxford e New York: Berg 2006), 243.

2. Patrick Süskind, *O Perfume: História de Um Assassino*, tradução de Flávio R. Kothe (São Paulo: Editora Record, 1985), 7.

3. Idem. Richard T. Gray, "The Dialectic of 'Enscentment'," 243.

4. Ibid., Patrick Süskind, *O Perfume*, 46.

5. It is known that the taste is dramatically affected by smell and that anosmia (incapacity to a greater or lesser degree of smell) has a terrible impact on the perception of taste, even preventing the perception of the taste of some food.

6. Ibid., Richard T. Gray, 243.

7. Ibid., 243.

8. Ibid., Patrick Süskind, *O Perfume*, 49.

9. I have first elaborated these questions from a feminist perspective in a text entitled "Dieta Feminista: A Mão Canibal na Construção da Imagem" [Feminist Diet: The Cannibal Hand in the Construction of Image], published in the catalog of the exhibition *As Canibais: Artistas e o Exercício das Imagens* [The Cannibals: Artists and the Exercise of Images], curated by Ana Zavadil, Centro Cultural CEEE, Porto Alegre, from April 30 to June 1, 2019, 5-8. "Metrically devouring a work in large quantities and culturally processing a work as a creative haunting is to promote significant incursions into the field of culture, which surrounds the fluctuations and instabilities that other models provoke. Possible errors consisted only in invoking the bloody history of devouring cannibalism, but even if we take that perspective as metaphor and semantic construction, it is possible to resituate cannibalism (cultural, therefore) as an intermittent (and recurring) tropes that progressively reviews problems of cultural dependence, systematically expanding the gravitational center of postcolonial intervention. If we consider that we are talking about "feminist cannibalism," as we can call it, in a certain way, that of the cannibal women from

New Guinea, and if we promote an association between that 'history' and this curatorial narrative, the curating exercise becomes deeply relevant," 7. Works of the olfactory series were included in this exhibition (*Manilha 1* [Shackle 1], *Manilha 2* [Shackle 2] and *Manilha 3* [Shackle 2]).

10. Gillian Gillison, "Cannibalism Among Women in the Eastern Highlands of the Papua New Guinea," in *The Ethnography of Cannibalism*, Paula Brown and Donald Tuzin (eds.) (Washington, D.C.: Society of Psychological Anthropology, 1983), 44.

11. Idem. Gillian Gillison, 43.

12. Ibid., 43.

13. Aristotle: *On the Soul Parva Naturalia on Breath*, translated by W. S. Hett (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957 [1936]), 487.

14. Idem. 489.

15. Michael Stoddart, *The Scented Ape: Biology and Culture of Human Odor* (Cambridge University Press, 1990), 127.

16. See, for example, Sigmund Freud, *Civilization and its discontents*, translation by James Strachey (New York: Norton, 1961), 46.

17. Dominique Laporte, *The History of Shit*, translated by Nadia Benabid and Rodolpheel-Khoury (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000), 10.

18. "Dime qué comes y te diré quién eres" in Alberto Flórez-Malagón (Ed.), *El poder de la carne. Historia de ganaderías en La primera mitad del siglo XX* (Bogotá: Universidad Javeriana/Colciencias, 2008).

19. Idem. Alberto Flórez-Malagón (Ed.), 423.

20. I use the terms cannibalism and anthropophagy interchangeably. Cannibalism with the intention of incorporating in the text the carnivorous aspects of cannibalism and the metaphorical implications of eating human flesh in its raw aspects. I use the term anthropophagy to refer both to Oswald de Andrade's manifesto of 1928, and its developments, and to the cultural aspects of cannibalism related to its metaphorical inclination. In the case of cannibalism it is necessary to distinguish and emphasize its cultural aspect. In the case of anthropophagy this aspect is already implicit, at least in this text.

21. Arturo Schwartz, *Marcel Duchamp*, catálogo da exposição, 19ª Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2 de outubro a 13 de dezembro de 1987, 35.

22. Idem. 35.

23. The artist adopted this title when she held two exhibitions called *Corpos e Partes* [Bodies and Parts], with works from 2013 to 2016. The exhibitions were held in 2016 at Espaço Fernando Beck of Fundação Cultural BADESC in Florianópolis, Santa Catarina, and at Pinacoteca da Universidade Feevale in Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, respectively.

24. Title of the artist's monographic exhibition at the Museu Oscar Niemeyer in Curitiba. An homonymous book of my own, which also documents the exposition, was published this year.



4

ISTO NÃO É UM PÊNIS: DESCOLONIZAÇÃO EPISTÊMICA, OBRAS NÃO-HETERONORMATIVAS E PROCLIVIDADE DISCRIMINATÓRIA NA NARRATIVA CIENTÍFICA VISTAS ATRAVÉS DA INTERPRETAÇÃO DE UMA ESCULTURA DE ANA NOROGRANDO, CONSIDERANDO-SE A PROGRESSIVA OBSOLESCÊNCIA DA LINGUAGEM NORMATIVA E SUA INEVITÁVEL REAValiação EM UM FUTURO BREVE

“Isto não é um pênis”, é um texto contrário à simplificação conceitual do “problema da representação”.¹ Esta interfere intermitentemente na operação de legibilidade, especialmente quando se trata de obras que se desprendem da lógica do mundo constricto da existência realista, aquela ligada às partes do corpo e sua relação com a substância (física e espiritual)² do antropomorfismo. Carne e osso, como uma atribuição qualitativa de substância, não são mais os únicos parâmetros pelos quais medimos a natureza do corpo, independente do corpo ao qual nos referimos (da escultura, do indivíduo ou do conhecimento),

quando se trata de deslocamentos que transgridam os vínculos de referência entre a imagem e a sua realidade material representada.³ Este dilema de percepção produz uma contínua transformação na construção de um status histórico de uma “economia da representação”, que se revela no momento de confirmação da matéria diante do caráter transformacional da forma. Entendo aqui por uma “economia da representação”, os parâmetros pelos quais os valores simbólicos e reais são produzidos pela imagem resultando em uma mais-valia do sentido. Quando a representação ativa a similaridade da imagem com a natureza

(como na pintura de uma paisagem realista, por exemplo), quando ela passa a identificar-se com alguma referência na realidade. Mas esta economia encontra ainda outra característica: aquela da disposição subversiva da forma que possui determinados aspectos inerentes à superação entre distância e imagem, realidade ficcional da imagem e os efeitos da representação em relação à “suspensão da descrença”.⁴ A teoria da forma (*Gestalttheorie*) e sua ligação entre a forma física, biológica e mental da experiência humana expressa na realidade material do objeto (mesmo quando este possua propriedades imateriais) e em alguns momentos, quando se passa a entender o mundo como um deslocamento dos princípios de realidade para uma noção de advertência, de que a criação é resultado de uma interferência do sujeito sobre a matéria com o intuito de atribuir à ela algum sentido diante do universo (contexto) e da existência (agenciamento).

Essa anatomia da interioridade dos objetos artísticos corresponde às múltiplas condições objetivas que se apresentem diante da experiência sensorial e perceptiva. Isto faz com que sejamos capazes de dimensionar a relevância de uma obra em relação ao seu funcionamento operacional no mundo, uma vez que esta seja contextualizada. Neste momento então entra em curso uma economia da representação de que falei acima (seja ela eficiente ou não). Considerando as obras de Ana Norogrande, especialmente as que se confrontam através de uma excepcional proximidade com o realismo, muitas vezes propiciada pelo paralelismo da representação e semelhança, o empreendimento transforma-se definitivamente em uma mudança construída entre a ficção e uma mitologia da forma. A proliferação das características da representação como um conflito desvinculado do status axiomático do conhecimento e da percepção que temos da forma, transforma-se agora em uma exceção descorporificada da epistemologia. Isso porque é depois de um rápido processo de nascimento da forma, que tomamos um caminho em direção à sua construção (ou melhor, à sua

produção) epistemológica. Assim, julgamos o seu delineamento, a sua ocupação no espaço como uma realidade, quando na verdade ela é uma sombra, uma especulação inquisitiva do contorno das coisas diante do “fundo” sobre a qual a cultura existe.⁵ Essa é, portanto, a manifestação da conhecida relação figura/fundo sobre a qual, durante muitos anos, a academia debruçou-se como uma possibilidade dicotômica de articular o ensino do fazer artístico. Mas isto sem entender, no mais das vezes, que estávamos diante de um problema de teor altamente político e filosófico, no qual este “fundo” justamente por ter sido sempre aquele em que as obras existiram, também foi o mesmo sobre o qual as mesmas obras foram canonizadas.⁶ Quando transportado para o espaço do museu, esse fundo, agora imaculado do “cubo branco” é capaz de remover integralmente as obras de um contexto (do mundo, por assim dizer) e também construir o sentido de autonomia da forma, da “arte pela arte”, e todos os desdobramentos e implicações que se seguiram, através deste deslocamento epistemológico.

É muito importante que neste momento de status da produção de conhecimento artístico e cultural sejamos significativamente mais críticos e rigorosos em relação à essa produção teórica sobre a arte. Em se tratando de curadoria e história da arte, a área se mostra, em grande parte, em descompasso e dissonante com a relevância da produção artística do país. Gênero, sexualidade, raça e feminismo estão ingressando nas exposições brasileiras apenas nos últimos tempos. Não se quer dizer que com isso que não tivemos algumas exposições que abordaram tais assuntos no passado. Mas, em retrospecto, foram em número quase insignificante se comparadas ao volume de exposições realizadas no país, e menos ainda se olharmos estes quatro campos e nesta ordem: feminismo, raça, sexualidade e gênero. Ainda que não tenhamos atravessado esta fase satisfatoriamente precisamos passar de imediato para um novo estágio: aquele da transição de modelos obsoletos e atrasados para um mais aberto à produ-

ção de conhecimento, a fim de refletir e construir exposições que sigam um caminho mais avançado. Não por outra razão tenho reivindicado (e produzido) um conjunto de estratégias com o objetivo de promover a investigação em torno dos sentidos (curadoria olfatória), por exemplo, e dos aspectos antinormativos (curadoria não-heteronormativa), como venho chamando.⁷ Além disso, é preciso colocar em curso um processo de descolonização epistêmica e definitivamente abandonar os modelos eurocêntricos de abordagem de uma produção que não deve nada às matrizes euro-americanas. Esse empreendimento político, especialmente quando aplicado à obra de Ana Norogrande, tornaria possível então “revelar” uma miríade de ligações que indicam um processo de questionamento do status da imagem. Entretanto, uma construção epistemológica atrasada não fará justiça à sua obra, tais como uma inclinação para uma abordagem formalista por exemplo, ou uma impropriedade discursiva da figuração por outro lado, em que obras são vistas apenas como réplicas ou espelhamentos da natureza, o que não é o caso aqui.



“Isto não é um pênis”, é um texto que possui o objetivo de testar estes limites entre a imagem e sua representação. Ele se expande a partir da obra *Manilha 1* (2019) [Fig. 1], de Ana Norogrande, a fim de adquirir irradiações que se espera que possibilitem uma intervenção produtiva na legibilidade da produção da artista. O título do texto é uma paráfrase ao “subtítulo” inscrito na pintura de René Magritte (1898-1967) *La Trahison des images*, também, conhecida como *Ceci n'est pas une pipe* (*L'air et la chanson*) [Isto não é um cachimbo (O ar e a canção)], (1929). A pintura de Magritte aborda um dos mais recorrentes problemas artísticos que se conhece: a representação e seu caráter ficcional. As obras de arte têm um potencial de nos fazer acreditar que imagens são aquilo que representam, quando em verdade são

apenas imagens. Mas o potencial desse fenômeno, de causar imensa perturbação conceitual e testar a capacidade de entendimento de muitos de nós, mortais, é surpreendente. Justamente porque ele opera no universo da ilusão e da noção de que coisas são de fato aquilo que lhes é atribuída como denominação através da linguagem. Esse processo, favorecido por um conjunto de fatores, especialmente pelas recentes tecnologias (e não protegido por um processo preventivo, ou seja, um esclarecimento teórico profundo da operação que categoriza a existência dos objetos no mundo da forma para que eles sejam entendidos), não são “realidades”, mas proposições representacionais e metafóricas do que quer que seja que exista fora da natureza. Esses fatores provocam uma interferência no processo cognitivo e no modo como percebemos o mundo.

Elaborei, inicialmente, esta questão sobre a mudança cognitiva para uma palestra apresentada no colóquio “A Censura à prova do tempo”.⁸ Posteriormente, aprofundei o assunto novamente para uma segunda apresentação no evento anual da Sociedade Brasileira Para o Progresso da Ciência (SBPC), em julho de 2018.⁹ Em um terceiro estágio, transformei finalmente estas reflexões em um texto, publicado no catálogo da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, realizado para a exposição na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.¹⁰ O principal argumento que apresentei é o de que ingressamos em um período de transição cognitiva, talvez um dos mais desafiadores de toda a história da humanidade até aqui. Isto porque ela é produzida por fatores até então imprevisíveis e criados pela própria trajetória científica da sociedade, especialmente através da rápida transformação tecnológica (cujos efeitos são sempre inesperados). Contudo, mais complexo do que isso é quando esta instrumentalização tecnológica é acrescida de uma ideologia reacionária, que busca interferir na produção do conhecimento e impedir o avanço dos direitos, especialmente os relacionados às liberdades individuais, em detrimento de um



FIGURA 1
Ana Norogrande
Manilha 1, 2019
Manilha em cerâmica vermelha, alumínio, garrote de látex, atadura de algodão e esmalte sintético | Red ceramic shackle, aluminum, latex garret, cotton bandage and synthetic enamel.
40 x 35 x 60 cm

projeto político obscuro e voltado à inclinações fundamentalistas que se manifestam, hoje, em inúmeras partes do mundo.

Entretanto, cabe a nós perguntar qual é a ligação, afinal, desta mudança no processo cognitivo estabelecida entre *Ceci n'est pas une pipe (L'air et la chanson)*, de Magritte, e a obra *Manilha I* de Ana Norogrande? O que relaciona estas três instâncias no tempo e no espaço, especialmente se duas delas (obra e texto sobre a obra) localizam-se na periferia da produção de conhecimento do mundo? Afinal quem se preocupa com o que se produz no extremo sul do país? Por que justamente estes dois registros (mudança cognitiva em relação à obra de arte que invoca um “pênis”),¹¹ estão à margem dos centros de privilégio da produção de conhecimento mundial? Após a inserção internacional da exposição do *Queermuseu*, e do seu consequente e extenso debate público, podemos reivindicar determinadas formas de intervenção cultural e constituir um espaço de relevante disputa de conhecimento que cause algum impacto para o restante do mundo. Isto pode iniciar pelos centros de dominação gravitacional do centro do país (Rio de Janeiro e São Paulo, especialmente).

Por muitos anos, a academia local e suas instituições nos fizeram acreditar que a produção daqui seria capaz de intervir radialmente em um campo mais amplo de intervenção cultural e projetar o conhecimento (e a produção sobre a qual era produzida) para além das fronteiras das cidades brasileiras.¹² Porém, isto se tornou uma mera ilusão institucional, pois elas (as instituições) não trabalharam para isso. Não deixa de ser sintomático, portanto, o fato de que “Isto não é um pênis” tenha se tornado um texto que trata do descompasso da produção de conhecimento local e do vertiginoso impacto das forças, agora políticas e ideológicas, que se somam à máquina de circulação de conhecimento e que atuam através das grandes instituições globais (acadêmicas, museológicas, privadas etc.). E não deixa de ser irônico, por outro lado, que o texto “Isto não é

um pênis”, se debruce sobre uma forma (um objeto) que possui características falocêntricas e que tenha sido criada por uma artista mulher. É preciso dizer ainda, que se trata de uma escultura, ou seja, uma modalidade artística inscrita em uma tradição historicamente associada à produção de artistas do sexo masculino, especialmente no âmbito do Rio Grande do Sul, uma tradição que ainda persiste. O desafio que a arte enfrentará com as presentes mudanças é extraordinário, visto que será necessário separar (e distinguir) o processo metafórico e/ou ficcional de uma reação gerada pela produção das chamadas *fake news* e demais estratégias de manipulação da percepção (deliberadas ou adquiridas) em meio a nossa relação com os objetos. Contudo, isto não influenciará somente o campo da arte, mas igualmente o da ideologia, da ciência, da religião, da política e do sistema jurídico.

Quando fatos, objetos e coisas se transformam em entidades anímicas, que são capazes de produzir ações e toda sorte de efeitos inimagináveis, é possível dizer que algo mudou. Tomados então como fatos, estes objetos, coisas, e ideias movimentam-se pelo espaço social como se fossem entidades atuantes capazes de provocar ações (crimes, ataques e impacto moral, ou danos de qualquer forma). *Manilha I*, de Ana Norogrande, poderia conter esta portabilidade performática, como um vaso, um castiçal, uma jarra, ou uma cadeira, e serem ocasionalmente movidos de um lado para o outro, à exceção de que essa obra se transforma em um dispositivo de interferência nesse processo de mobilidade, como por exemplo, o tubo de borracha que se projeta do topo do objeto e se encontra pendurado, requerendo, deste modo, um manejo igualmente performático. Se alguém pisasse nesse tubo, por exemplo, ocasionaria um desastre que resultaria na perda da integridade do objeto como sendo um “pênis”, “quebrando” o encanto da representação. Ao arrumá-lo para transporte, a obra também propicia à consciência que esse tubo de borracha não é um jato urinário, nem uma extensão da uretra, ou o

que mais possa parecer. Os objetos de “disposição móvel” possuem características que já presenciamos em muitas obras dos Dadaístas e Surrealistas, uma vez que incorporam uma inclinação da visão que parece sentir a necessidade urgente de que objetos sugere, de alguma forma, uma taticidade e, portanto, que sejam tocados e carregados de um lado por outro. Mas, na impossibilidade de tocá-los resta ao espectador (desavisado ou não) construir a sua lógica de pensamento. Isto consolida então a noção de que coisas e objetos comportam (ou *comportam*) ações de mobilidade quando, no entanto, na verdade trata-se apenas de uma obsessão (uma fraqueza) do hábito e da natureza do processo cognitivo.



Todos os aspectos de *Manilha I*, de Ana Norogrande, foram pensados para aproximar-se o máximo possível da referência ao órgão peniano (não sendo um): uma protuberância simulando a glande, uma peça côncava, de alumínio, acentuada por uma superfície pintada com tinta vermelha em seu entorno. Há uma extensão do que seria a uretra, produzida com um tubo de borracha, que se projeta do centro dessa peça (de alumínio) que se interliga não somente ao que seria o canal uretral (e sugere um jato urinário ou ainda ejaculatório). Tudo isso foi assentado sobre a base de encaixe da manilha, que é acentuada por uma atadura de algodão branca. Vale acrescentar, que estas manilhas de cerâmica são produzidas com argila vermelha que, de certa forma, invocam a cor da pele do primeiro homem criado à semelhança divina. Cabe lembrar que Adão, justamente este primeiro homem, surgiu da terra vermelha e justamente esta mesma terra, cuja matéria essa peça foi realizada, se levantou da superfície em direção à “forma escultórica” do corpo. Assim, metaforicamente, esse membro invoca uma significativa parte do corpo da primeira criatura que habitou o mundo ainda informe da superfície terrestre.

Outras relações de parentesco podem ser estabelecidas através desta forma como, por exemplo, um caráter surrealista, já que ela se projeta do piso (ou onde quer que esteja repousando) como se fosse um órgão sem corpo, independente. Ela assemelha-se ainda às reminiscências partes de corpos de criaturas como a de Frankenstein, de Mary Shelley, cujo assunto abordei em outro texto sobre a obra da artista¹³ e sua existência emblemática. Isto reforça o pênis como um “órgão solitário”. Ele, o pênis, ao mesmo tempo, problematiza a nossa relação com ela (a obra), uma vez que lhe confere um lugar comum em cujo campo de existência, o que lá existe, que denominamos “coisas”, conforme o que ela de fato se parece. Mas, da mesma forma, esta semelhança é duvidosa, pois ela sempre é o resultado do lugar comum dos objetos, órgãos e corpos que habitam o mundo conforme o conhecemos em nossos próprios termos.



Em *O Banquete*, de Platão, também conhecido como *O Simpósio*, sabe-se que a função fálica coincide com o surgimento de Eros e, é a partir dele (e nele) personificado, que os deuses criaram essa fatalidade.¹⁴ Ou melhor, o nascimento de Eros aparece equidistante ao surgimento desse órgão, que transformou-se no centro gravitacional da lógica produtiva do conhecimento desde a Grécia antiga. Eros é filho de Zeus e Pênia e o seu nascimento é resultante de uma noite de embriaguez, na qual os deuses beberam do néctar do mel (mel fermentado) para comemorar o nascimento de Afrodite. As abelhas co-participam desse processo de concepção de Eros, que se confirma nesta poesia de Platão:

O próprio Eros, derrotado pelo sono,
estava deitado em meio às rosas;
Um sorriso lhe cobre a boca, e sobre seus
adoráveis lábios.
Corriam as abelhas e sugavam
para produzir mel em um colmeia.¹⁵

Ironicamente *O Banquete* é um “simpósio”,¹⁶ que foi reportado na forma de um diálogo. E, ao mesmo tempo, é importante lembrar que *Manilha I* faz parte de uma segunda fase da série de obras olfatórias de Ana Norogrande, que inclui um conjunto de trabalhos, que incorporam mel e favos em sua construção. No simpósio narrado por Platão, Ágaton convida os amigos para uma defesa do “amor”, que é simbolizado por Eros. A discriminação em relação às mulheres surge claramente na seguinte passagem do discurso de Pausânias, pois ele argumenta em favor de um processo de distinção, entre um “Eros vulgar” e um “Eros celeste”.¹⁷ Para ele, o “Eros celeste” “não participa do feminino, mas unicamente do masculino e por isso é o amor dos mancebos. É o amor de um deus mais velho e assim não se excede na concupiscência. Por esta razão que os adeptos deste Eros preferem o sexo masculino e nele amam o que, por sua natureza, é mais forte, mais inteligente”.¹⁸

Sabemos que o conhecimento platônico é inclinado a ver o papel feminino sob uma perspectiva discriminatória, em consonância com os costumes e crenças da sociedade grega.¹⁹ No entanto, Erixímaco, um médico que participa do banquete, proclama em um dos mais reveladores discursos e, em uma passagem de seu pronunciamento, que Eros é o motor geracional de todas as coisas, regulando os seres e os objetos. Ele diz que:

[...] não é unicamente nas almas dos homens, nas belas criaturas, que Eros faz sentir o seu poder, mas ele se ocupa de vários outros objetos e estende seu império sobre os corpos de todos os animais, sobre as plantas — numa palavra, sobre os seres. Eros efetivamente é um grande, um admirável deus, que exerce domínio sobre todas as coisas divinas e humanas.²⁰

Ágaton, por sua vez, reforça a tese de que Eros é uma criatura, cuja capacidade de percepção está ligada a grande sensibilidade, cercada pela beleza do mundo. Esse “deslizamento” em direção à na-

tureza transforma Eros em um ser mais mundano do que divino. Ágaton não percebe, mas o seu discurso se inclina à sedução tendenciosa por demais visível da paixão. Ao fazê-lo, ele abdica mais e mais da verdade argumentativa e mergulha no limite do encantamento da retórica:

E o fato de viver sempre entre flores está a sugerir como deverá ser bela a coloração de sua tez: sabemos que, com efeito, que Eros não se demora em objetos que não sejam flores, trate-se de alma, de corpo, ou de qualquer outra coisa. Mas se houver belas flores e agradáveis perfumes, aí ficará por muito tempo.²¹

Se o caráter traiçoeiro da linguagem oral pode ser uma medida para a vocalização da retórica, teremos que tomar *O Simpósio* como uma derrota do argumento sobre a razão, em que a emoção fundada no amor pelo “objeto”, ou pelo objeto do desejo, prevalece em relação aos fatos e está implicada em uma falta de distanciamento desse objeto sob escrutínio. A prova a ser levada a testemunho seria, portanto, a concretude da matéria: “o pênis”. *Manilha I* apresenta este desafio: mostrar que ao se apropriar criticamente da assimetria provocada pela imagem da forma peniana, refletida na relação com o “amor” de Eros e firmemente “plantada” na epistemologia, de fato como uma planta que se projeta do solo, mostra que ela pode ser arrancada dele (como as manilhas eventualmente nele enterradas). Observa-se que há uma conexão dessa manilha com o piso, o subsolo e o submundo, onde ela deveria estar submersa carregando os fluidos que se relacionam com o corpo (seja água ou dejetos). Articular essa estratégia de ataque formal, dentro de um contexto erótico, supõe reivindicar o lugar de Eros como protagonista e suprimir da história narrativa das ações dos deuses da mitologia, um modelo de intervenção antifeminista através da forma. Ana Norogrande evita, entretanto, a estratégia da “tematização ilustrativa” e recorre, ao invés disso, à supressão da apropriação do tema: escultórico,

em um primeiro movimento, e existencial e físico, em segundo. A produção discursiva, que se inclina às características discriminatórias em *O Banquete* de Platão se origina, em seus primórdios, no nascimento de Eros de “uma bebida feita de mel”,²² o néctar dos deuses que foi sendo substituído posteriormente pelo vinho, em *O Banquete*. Isto mostra que a propriedade erótica dessa transformação alquímica, através do discurso, representa um destes momentos em que há uma transformação, aparentemente imperceptível, da lógica da verdade. Modifica-se o que é factível para algo que é construído como forma de exercício do poder e manipulação política. É justamente aí que o processo cognitivo e a obra *Manilha I*, de Ana Norogrande, apresenta-se como um choque, porque a imagem e a enorme história pregressa a qual se vincula, transforma-se de uma revolta crítica de instrução normativa da narrativa para uma intervenção subversiva do processo da arte.

Essa possessão,²³ uma vez designada como propriedade do corpo e da psique e identidade masculina, migra através de uma estratégia de apropriação (não nos termos Duchampianos), de uma proposição substitutiva: “mulheres têm um pênis”, uma assertiva que não poderia mais ser negada. Ou ainda, “a artista possui pênis”, cuja forma de construção da linguagem altera a lógica produtiva da narrativa de acordo com a sugestão de que, se acreditarmos na assertiva de que seria esse um primeiro privilégio atribuído à “ideologia dos deuses”, a partir daí, a ordem seria subvertida (e convertida) através de um golpe epistemológico capaz de causar uma absolvição do poder falocêntrico. Isto pelo menos temporariamente até nos asseguramos da existência desse objeto escultórico. No entanto, ele só terá efeito se houver uma contínua reinvenção e restituição pela narrativa teórica construída em seu entorno e assegurada pelo contexto das obras que o seguem (antes e depois). Este fato possibilita assim uma referência relacionada à sequência conferida à assimetria de ocupação do corpo feminino e masculino na sociedade, da qual a primeira agora

se apropria, como forma de insurgência. Se Eros é o pênis, o pênis é o responsável pela construção de um mundo de distinção dentro da episteme. A distração temporária de acreditar (melhor dizendo, depositar a crença) que a peça de manilha e outros materiais agregados a ela se manifestem através de um objeto peniano e falocêntrico é estratégica; por outro lado, que seja desconstruído é uma possibilidade de grande risco. Assim, “produzir” este “evento” performativo de materialização do objeto contraria a premissa que assegura ao conhecimento considerável instabilidade. Mas este nunca foi estável. Ao contrário, ele sempre existiu na eminência da interpretação desconstruída e de deslocamentos abruptos que se desalojam do lugar aparentemente fixo e consolidado em que se encontra para outro instável. Essa possessão é, portanto, temporária e não inerente como a narrativa nos fez acreditar. Vejamos esta passagem do texto de Friedrich Kittler:

Eros, portanto, é — em precisão medicinal — tumescência e detumescência, ereção e atrofia, potência e impotência, ou seja, o pênis. O lugar do falo mítico, que passara de Urano para Afrodite, agora é ocupado pela triste empiria de homens, que — estritamente segundo Lacan — não são o falo, apenas o têm.²⁴

Se os objetos transformaram-se em instrumentos de desejo, o seu impacto de representação será ainda maior. Especialmente quando eles se referem de imediato ao desejo como especulação discursiva. O *Simpósio* (ou *O Banquete*) de Platão é um evento de produção discursiva sobre o “desejo e a diferença entre os sexos”²⁵ e que, uma vez carregado de instrumentalização política, transforma-se em uma influente intervenção sobre a epistemologia acerca do gênero e, igualmente, da sexualidade. O “objeto do desejo” transforma-se em realidade material, pois corporifica-se no “pênis” e assim é passível de roubo e usurpação, juntamente com o poder que ele carrega. Isto reconsiderando ainda o problema do transporte performativo do

objeto que ele incorpora ou no qual se transforma. Chamo a atenção novamente para a proclividade em direção ao que alguém poderia caracterizar agora como “crime”, pois, se no início deste texto, tratei da propriedade anímica atribuída aos objetos, o roubo dele (o objeto) é igualmente a chave do conflito que atribui à percepção da realidade uma falsa ideia, isto é, de que essa operação, de fato, poderia ser real e não metafórica. Esta é a evidência de que a “construção” cultural da “função fálica”, também o é, embora produza efeitos reais que atravessam milênios. Essa incerteza produz uma visão titubeante do mundo dos objetos e problematiza a relação muitas vezes falsa que indivíduos possuem da realidade, mas que o objeto de arte reivindica para a concretude (embora muitas vezes pareça justamente o contrário). Isto fora da inércia da satisfação, já que o conhecimento é ostensivo em sua destruição de paradigmas (a menos que seja estritamente normativo) ao postular de imediato uma mudança.

O que se passa a questionar, deste modo, é se o lugar do pênis é onde o corpo está. Isto porque isso implicaria em dizer que ele, (o pênis), uma vez reivindicado como uma realidade temporária poderia ocupar, por exemplo, o seu lugar em um cubo para escultura. Se assim ocorrer, ele é uma escultura e nunca, em hipótese alguma, um pênis. Se esse vínculo imediato pode ser estabelecido com segurança, a obra *Manilha I*, de Ana Norogrande, é bem-sucedida conceitualmente em sua operação de exterioridade do sentido para esse “objeto”, e, por consequência, da primazia da representação como um fenômeno irreduzível sobre o objeto artístico representado. Ou seja, ela não é o que parece. Assim, o desejo incontido de transferir a realidade (ou a denominação de elementos dela) para os objetos, revela-se numa obsessão movida pela ignorância e se constitui em um espaço habitado, na maioria das vezes, por uma psicopatologia disfarçada por ponderação, crenças e polaridades políticas reminiscências da ideologia dos costumes. Na medida em que esta percepção de mundo pode mudar com algum es-

forço contingencial de oportunidade, ela carrega uma ambivalência, que nos projeta para outro problema, que constitui o caráter especulativo e inquisitório da natureza humana: uma inclinação andrógina do pensamento, em que uma coisa pode ser “isso” ou “aquilo”, e através do qual se questiona (de um lado para outro) frequentemente, a lógica da narrativa.

Em *O Banquete*, Aristófanes faz uma revelação surpreendente em seu discurso, uma vez que reconhece a existência da androginia, mas ainda assim ele é discredicionado, pois revalida a sua inexistência (e a condenação dos “desvios” no período que eram admitidos, mas não socialmente aceitos pela sociedade Grega). Em seu discurso, ele diz: “Havia três sexos humanos e não apenas, como hoje, dois: o masculino e feminino — e, mais tarde, acrescentou-se mais um, que era composto, ao mesmo tempo, dos dois primeiros, e que mais tarde veio a desaparecer, deixando apenas o nome: *andrógino*.”²⁶ Samuel Taylor Coleridge, em 1832, sugeriu que a androginia deveria ser atribuída a uma forma de pensar, quando afirmou que “[...] uma grande mente precisa ser andrógina”.²⁷ *O Banquete* de Platão representa essa história de “parasitas eróticos” e “parasitas filosóficos”,²⁸ escreveu Kittler, uma metáfora que se aplica à parte da vida contemporânea institucional brasileira, com seus eventos/simpósios, eventos/palestras e similares na academia. Esse campo de competência, aparentemente disfarçado, nos leva a entender que a estrutura teórica que vem sendo construída pelas propriedades instrumentais dos rituais da academia de “história da arte” é uma transposição da pré-história da vida dos diálogos platônicos. Contudo, uma vez instituídos no presente, sem a relevância contextual do passado, eles sugerem ideais e suposições que não encontram equivalência na factualidade dos objetos diante do contrastante confronto do mundo. Daí talvez o horror que os acadêmicos expressam ao perceber que a forma canônica passou por um deslocamento que defino como “descolonização”, mas sujeita agora aos efeitos nocivos de

uma mudança cognitiva que altera sua percepção da realidade. Isso porque esta atitude implica de imediato na desautorização do discurso, aquele mesmo que eles (os acadêmicos) instituíram como um deslumbramento pueril, movido pela mesma motivação ou impulso de Eros onde “o fato de viver sempre entre flores está a sugerir como deverá ser bela a coloração de sua tez”.²⁹

Diante desta reflexão é preciso perguntar se conseguiremos reconhecer, de imediato, outros “órgãos”, como o “pênis” representado (ou aludido) em *Manilha I*, cuja familiaridade não é admitida pela normatividade e, portanto, inclusas no repertório de “formas” inteligíveis por similaridade formal. Elas, contudo, não são aceitas como uma manifestação conceitual e sim traduzidas pelas recorrentes incursões das formas reconhecidas (cadeira, mesa, prato, genitália etc.), as quais acostumamos com a sua identificação no cotidiano. Deste modo, em um futuro breve será preciso uma reavaliação da lógica e da natureza dos princípios pelos quais avaliamos os objetos em relação ao que conhecemos através da denominação da linguagem. Isto porque estamos sempre trabalhando em relação à perspectiva normativa do mundo. A sociedade, por outro lado, está enfrentando um período de normatização mais aprofundada, e, de fato, retrocedendo neste aspecto, especialmente em vista da ação de determinadas correntes ideológicas que negam certas “formas” de existência, pensamento e manifestações objetivas. Portanto, o que está em discussão para o futuro é a reavaliação do conhecimento em relação ao gênero e à sexualidade (que se encontra sempre no centro do conhecimento) considerando, especialmente, os modos de interpretação aplicados para tal.

Assim, por exemplo, apesar do considerável esforço de mergulhar em um período de obscuridade e opacidade de interpretação e seu potencial de inteligibilidade, a possibilidade de que venhamos a compreender, em um prazo de poucos anos, que um conjunto de materiais utilizados na construção de uma escultura *não se transforma em*

um pênis, ainda é muito pequena. A frase “não se transforma em um pênis” é, portanto, indispensável aqui, pois define uma consciência que não se fixa no corpo nem em outra forma de objeto anímico. E que, ainda que fosse um “pênis”, não seria mais o único símbolo de uma sociedade patriarcal, pois finalmente nos daríamos conta que o patriarcalismo provém igualmente de outros lugares imprevisíveis. Assim, será preciso reavaliar com precisão com que frequência se apresenta a transmissão da retórica que utilizamos, já que ela também é produto de um conjunto de convenções (e especialmente delas) e com as quais estamos lidando. Daí o enunciado da última parte do título deste texto que antecipa a inevitabilidade de que, em um futuro breve, tenhamos que repensar (ou pensar) este mesmo texto que se lê (e tantos outros que estão sendo produzidos) à luz de uma reavaliação de nossa percepção do mundo, considerando que alguns acordos tácitos sobre a linguagem venham a ser rompidos e de que, consequentemente, a crise cognitiva de transformação em curso se aprofunde.³⁰



Voltemos uma última vez à obra de Magritte e à antecipação de um problema: a invocação da imagem como uma realidade e existência material baseada na semelhança com o objeto representado. A afirmação: “isto não é um cachimbo”, anunciada “na obra” e “pela obra”,³¹ descortina um problema de percepção colocado há quase um século atrás (e que mais atual seria impossível) e nos faz pensar que a nossa percepção de mundo pouco mudou. Para a grande maioria, a imagem que se vê na obra de Magritte “ainda é um cachimbo”. Talvez esta seja a persistente questão que a obra sempre contém: a de apresentar uma contínua permanência no tempo como sendo sempre aquilo que ela invoca: um cachimbo. De outra forma, ela tem a necessidade de reafirmar, continuamente, aquilo que de fato não é: exatamente um cachimbo (uma vez que ela não é

mesmo um cachimbo).³² Não me parece que isso venha a mudar, e a obra de Magritte continuará em um futuro próximo ainda reafirmando sua atualidade no tempo e no espaço (dos objetos), o que garantirá sua eterna atualidade. Não resta dúvida que esta “eternidade” projeta igualmente seu status canônico. Ou seja, talvez o correto seria dizer: “isto ainda é um cachimbo”, e assim continuará sendo por muito tempo na percepção da maioria das pessoas, mas com o agravante de que jamais imaginaríamos que, em meados de 2017, e a partir de então, essa assertiva se tornaria ainda mais dramática, com a disseminação da (falsa) noção de que obras de arte são entidades anímicas, passíveis de cometerem crimes, “deslocarem-se das paredes” e “atacarem indivíduos”, especialmente crianças e adolescentes.³³

Da mesma forma, *Manilha I* também não é um pênis. Mas, infelizmente, nenhum argumento será capaz de afastar este sentido de que ela de fato não é um, e que, portanto, isto poderia representar uma afronta, um perigo ou mesmo um “crime” aos fundamentalistas e fanáticos de toda sorte. Se a lógica da semelhança impera diante da aparência, como lidar com um mundo em que imagens mantêm sempre um vínculo com o que se parece e acabam por alterar nossa relação política com o mundo? Este aspecto interfere o tempo todo na episteme e altera a realidade de forma que somos forçados a viver em mundo de escravidão política e ideológica do conservadorismo retrógrado. Como buscar, através dos objetos de arte, uma compreensão menos ignorante da realidade, já que a ausência desta não é possível, uma vez que estamos sujeitos à validação do pensamento médio em que o consenso é obtido pelo reconhecimento de semelhanças e não pela análise objetiva da realidade material e simbólica dos objetos? Não é à toa que especialistas e acadêmicos ainda comparam obras umas com as outras pelo uso dos seus materiais, retirando-lhes, sem perceber, os critérios de qualidade e relevância. Este parâmetro tem sido utilizado como atestado

de originalidade, uma atitude que me assombra, e que me impressiona desde que ingressei em uma reflexão mais aprofundada da teoria da arte há cerca de duas décadas atrás.³⁴

Se a obra de Magritte possui esta natureza inerente, de que ao ter formulado uma pergunta para a qual a resposta sempre terá que ser reafirmada e permanecendo imutável através do tempo, a obra de Ana Norogrande, em especial *Manilha I*, que não impõe uma pergunta (mas que está sujeita a tal associação por semelhança) teria o mesmo destino? Depende. Sabemos que não é só a pergunta, tão inteligentemente formulada por Magritte e que transformou a sua obra em uma das mais celebradas da história da arte. Ela reflete sim o sistema de formação de consenso e de acordos tácitos que promovem a circulação de objetos artísticos em um campo de conhecimento avançado.³⁵ No caso da obra de Norogrande é preciso considerar ainda a localização geográfica de produção da obra e a incapacidade das instituições locais de institucionalizarem (total incapacidade, diga-se de passagem), as obras não canônicas frente à comunidade que se reportam e, muito menos, projetá-las a um patamar nacional e estrangeiro. Portanto, a obra estaria relegada a própria sorte em uma província sem museus e instituições que as institucionalizem, sem manter quaisquer vínculos com as obras que sejam capazes de projetá-las para um campo de disputa de relevância e projeção de conhecimento. É lamentável que por isso uma obra como *Manilha I* permaneça nesse limbo de interlocução (pelo menos por enquanto) em que o risco de ser confundida com um “pênis” apenas, seja iminente. A partir daí, se fez necessário escrever um texto que dê à obra, assim como a tantas outras que se encontram em um registro similar, a condição de existência e legibilidade.

Insisto ainda na equação da semelhança e similaridade. Talvez o problema de uma interpretação tão introjetada é porque somos reconhecidos “à imagem e semelhança” de Deus, e que, portanto, tenhamos a tendência de pensar que as

coisas sempre se parecem com algo que conhecemos. Especialmente em se tratando de órgãos e membros que também são feitos à imagem e semelhança de algo que reconhecemos, ou seja, nós mesmos. Além disso, temos o impacto da cultura e dos hábitos cognitivos que criam uma rotina de visibilidade determinada pela semelhança. E, sempre que nos livramos de uma delas, nos defrontamos com os mecanismos da imitação, em que a associação das coisas com a familiaridade transforma-se em uma irremediável condição de ineficiência de nossa capacidade de entender o mundo de uma maneira mais transparente e assim gerar um afastamento da ignorância.

Contudo, voltemos a necessidade de discutir um processo urgente de descolonização epistêmica, uma vez que já chegou o momento. Instituições e políticas institucionais não podem retroceder em cada reinício de administração no que se refere à produção e legibilidade da produção artística. Especialmente quando se trata da produção não canônica, ou seja, usualmente fora das normas e não favorecidas pela institucionalização. Os contornos estão cada vez mais precisos em relação a uma nova fase de profissionalismo (para além daquela que surgiu no Brasil, na década de 1980); mas através de uma intervenção mais séria, institucionalmente falando, e não apenas ligada ao mercado como na década passada. Esta intervenção precisa ser capaz de mudar o teor da produção de conhecimento em direção a uma frequência mais avançada, justa e diversa.

Tão importante quanto investigar as recentes motivações ideológicas, políticas e científicas que movem o conhecimento sobre gênero e sexualidade é o preconceito e a discriminação. É preciso rever mais profundamente as ocorrências, os conceitos de um discurso sobre as áreas no campo da medicina, psicologia, psiquiatria e sociologia, assim como em outros campos em um passado já não tão recente, para se considerar relevante uma verdade científica daquele período. Por outro lado, não tão distante para que sejam ignoradas pelo impacto que ainda causam no meio científico

co, e em outras áreas do conhecimento. Não mais que uns 50, 60 ou 70 anos atrás, as disseminadas concepções sobre sexualidade e gênero fundaram uma epistemologia equivocada e que se mostraram assustadoramente distorcidas. A terminologia utilizada seria hoje, muitas vezes, inconcebível e o enquadramento inaceitável, mesmo com todos os avanços que necessitamos ainda obter. Se pensarmos que muitos dos profissionais que estudaram estes textos ainda continuam trabalhando e proclamando muitas destas concepções, ou mesmo que as tenham reformulado drasticamente, é difícil imaginar que esse universo de conhecimento ainda não esteja pairando como uma persuasiva colonização da epistemologia ainda em curso e porque não dizer, na formulação teórica do conhecimento de diversos agentes que tratam do assunto.

Esse texto apresenta uma breve análise de uma parcela desse conhecimento que, ao ativar funções da “fisiologia na leitura”,³⁶ se encontram inclusive subjugadas a um segundo plano, tais como o olfato, o tato e o paladar. É importante observar, entretanto, que, se isto ocorre com certa frequência na literatura, ou em textos sobre exposições, no qual o *locus* da escritura reside em uma manifestação que deve estar em suposta sintonia com a adequação estética da arte, a fricção que ele tende a provocar é o que manifesta seu considerável desconforto. Em outras palavras, estamos acostumados (no que diz respeito ao hábito e à cultura) a ler e interpretar conforme o site de publicação. Neste caso, os nossos sentidos e o processo cognitivo estão em completa sintonia com a lógica produtiva e conceitual que tais textos articulam no enfrentamento da leitura, dependendo de onde ela está situada (publicada por assim dizer) e da mesma forma em relação a quem os escreveu. Somos, portanto, essencialmente tendenciosos em relação ao pensamento reflexivo e à literatura. O vício de uma leitura preconceituosa e relacionada às crenças morais e individuais apresenta um desafio enorme para o conhecimento, a tal ponto que só podemos, em

verdade, pensar sobre a produção literária científica de acordo com a consciência política e ideológica no tempo em que ela se originou. A ciência, deste modo, jamais foi imune à ideologia e seus princípios podem ser considerados intrínsecos à constituição textual da literatura científica a ponto de atribuir a ela uma dimensão política.

Esse vocabulário forma um repertório de linguagens que determinam e estabelecem prerrogativas de pensamento específicas que lhe inscrevem em um universo de manifestações relacionadas a um direcionamento comprometido com a concepção de que não estão livres da política e da ideologia, ou ainda de concepções baseadas em crenças religiosas. Isto como se a configuração anatômica fosse de fato essa fatalidade e concebida como determinante e fisiologicamente estabelecida como uma fatalidade na expressão de gênero. É preciso, hoje, identificar os múltiplos cenários em que as expressões de gênero tomam forma e, talvez, elas sejam tantas que sequer podemos percebê-las neste estágio do conhecimento, pelo menos, para além da superficialidade teatral da linguagem que adotamos (de certa forma significativa, mas não suficiente). É necessário avançar em direção a um reconhecimento de gênero e abarcar a sua diversidade.

Tempos atrás, quando iniciei uma extensa incursão no território dos sentidos, especialmente em relação ao olfato, com o intuito de redirecionar o pensamento para uma perspectiva anti-ocularcentrista, o objetivo principal foi o de produzir uma virada epistemológica no centro da reflexão em curadoria. O intuito era igualmente abrir o campo da história da arte e da curadoria para compreensões mais amplas de obras associadas à antinormatividade. Essa inserção trata também de produzir legibilidade e recepção e não apenas recorrer a um sintoma de inclusão de objetos de arte (obras) por meio de sua colocação *in situ*. Ou seja, de uma obra de arte em uma exposição. Se ela não for adequadamente situada e não tiver legibilidade sobre sua produção, de pouco resolve.³⁷ É justamente sob esta perspectiva que desejo

avançar em busca de evidências que, essencialmente, pretendi assinalar nesse texto.

Estamos distraídos com relação aos avanços, descobertas e incursões no campo do conhecimento, o que não têm nos possibilitado caminhar em direção a uma sociedade mais comprometida com a justiça social e os direitos de livre circulação e a existência do corpo no espaço social e na arena pública em que este, em última instância, terá que estabelecer um confronto. Tratam-se ainda de ganhos extremamente frágeis que não se apresentam como conquistas perenes, mas em constante deslocamento, sujeitos sempre aos revezes da política. Nunca, historicamente, gênero e sexualidade ocuparam tão intensamente as disputas ideológicas no campo do conhecimento como agora. O texto “Isto não é um pênis” se conclui, portanto, desta forma: com uma invocação da imagem diante da matéria com o intuito de se valer de um paradoxo que é estabelecido pela obra no confronto decisivo da rudimentar ideia de que objetos de arte são reflexos (espelhos) da realidade. Ainda que encontremos em *Manilha I* uma proximidade resplandecente entre representação e realidade, ela tangencia a transformação sacerdotal da esmagadora força da realidade e sua intransigente capacidade de penetrar no pensamento, seja pelo bem, seja pelo mal.

1. Refiro-me especificamente a um problema de teor artístico.
2. Refiro-me à invocação de uma aparência que está sedimentada tanto na semelhança física como na sugestão anímica da representação antropomórfica.
3. Representação é uma palavra que se tornou imersa em uma confusão epistemológica de naturezas diversas. Refiro-me à representação aqui como o estabelecimento de premissas que correspondem ao vínculo, tanto entre a “coisa” representada, tais como um objeto e/ou as orientações da natureza (como por exemplo, a vertical e horizontal) como na pintura de Mondrian, e tudo mais que dentro de uma obra encontra correspondência no mundo físico. É difícil falar de uma obra de arte que não represente algo, pois, no final, tudo, de alguma forma, se refere a um equivalente na

natureza. A história da arte se vincula à tentativa contínua de fugir de algo representado, chegando a outro que não se pareça com nada, que não seja nada, e não represente nada. Contudo, mesmo uma das obras mais radicais da história da arte, em sua tentativa de destruir a representação, o *Quadrado Preto* [Black Square], (1915) de Kasimir Malevich (1879-1935), ainda representa a “ausência”, por exemplo.

4. Cunhado pelo poeta e filósofo Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) o termo “suspensão da descrença” (*suspension of disbelief*) tem sido amplamente teorizado no campo dos estudos de cinema. O termo designa um acordo tácito pelo qual o leitor ou espectador voluntariamente abandona (ou é forçado a aceitar, conforme os teóricos da área têm argumentado) a crença na imagem como verdade, de forma que um mundo da imagem como real possa se impor/apresentar.

5. Fundo como *background*, estabelecido em parâmetros similares à dicotomia figura-fundo.

6. Tratei desta questão na exposição *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*, na qual uma grade cromática cobriu as paredes das galerias do museu, permitindo que as obras fossem exibidas metodicamente sobre elas. Sobre esse “fundo”, que agora representava o contexto da cultura, as obras viram-se jogadas sobre um desamparo do universo diversificado e turbulento da cultura e já não estavam mais protegidas pelo paradigmático fundo protegido do “cubo branco”, nem pela calmaria decorativa das paredes monocromáticas. As cores tinham a intenção de enganar a percepção (verdes musgos, azuis profundos e carmim), uma estratégia criada na Europa do início do século 19, para produzir sentimentos de domesticidade e interioridade que concebia o espectador como universal e desprovido de individualidade. Ver por exemplo, o capítulo “Interiority and Intimacy,” in Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Arte Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven e London: Yale University Press, 2009), 49-72. *Cromomuseu* antecedeu *Queermuseu* e foi realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul de 07 de dezembro de 2012 a 31 de março de 2013.

7. Os dois textos que são referência sobre estas questões são o meu livro *O Cheiro como Critério: em Direção a Uma Política Olfatória em Curadoria* (Chapecó: Argos Editora da Unochopecó, 2015), e *Em Direção a “Uma Curadoria Não-Heteronormativa: Exposições Queer e Curadoria Olfatória no Contexto Museológico”* in *Escola Experimental de Curadoria*, Gaudêncio Fidelis e Marcio Tavares (Orgs.), 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América (Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 65-85).

8. O título de minha palestra foi “Queermuseu e o Debate Sobre Gênero e Sexualidade no Brasil e seu Impacto na Defesa das Lutas Relacionadas à Comunidade LGBTQI+”, Auditório da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 04 de maio de 2018.

9. Esta palestra foi intitulada “A Queermuseu e o Debate sobre Gênero e Sexualidade no Brasil e Seu Impacto na Produção de Conhecimento”, 70ª Reunião da SBPC, Universidade Federal de Alagoas, 27 de julho de 2018.

10. “O Surgimento de um Processo de Migração Cognitiva e

as Suas Consequências para a Percepção da Realidade”, catálogo da exposição *Queermuseu*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, agosto de 2018, 44-47.

11. Aqui vale um esclarecimento: em se tratando de uma mudança cognitiva dessa dimensão e impacto, nota-se que é um fenômeno que vem ocorrendo mundialmente, mas a reflexão sobre o assunto se realiza através deste texto (até onde tenho conhecimento). Refiro-me portanto, a este segundo aspecto, quando elaboro o argumento de que a produção de conhecimento se encontra na “periferia”.

12. Refiro-me ao centro de localização produtiva que foi mitificado por determinadas ideias de urbanidade resultando em uma concepção de que a produção artística vinda deste eixo resultaria de um universo iluminado de ideias; uma cidade como uma confluência de redes de inteligência produzida por uma “elite acadêmica”.

13. Ver por exemplo, “Deus *Queer*: Transgressões de Gênero na Criação Artística e Seus Paralelos com as Propriedades Discricionárias do Gesto e suas Manifestações na Obra *Receptáculo Vermelho*, de Ana Norogrande” in *Corpos de Fábrica: Ana Norogrande – Obras 2016-2017*, Porto Alegre, Editora Marcavisa, 2019, 63-73.

14. Sobre esta questão ver Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico: Ensaio Sobre a Genealogia da Atualidade*, tradução de Markus Hediger (Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2017), 438. Kittler discute *O Banquete* de Platão como central no surgimento da condição erótica do amor através do nascimento de Eros.

15. Platão, poesia XXXIII, *Sämtliche Werke*, v. III, Colônia, 5ª edição 1967. Citado em Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico*, 444.

16. *O Banquete* é também conhecido como o *Simpósio* e invoca de certa forma os simpósios acadêmicos das universidades nos dias de hoje.

17. Platão, *Apologia de Sócrates, Banquete*, tradução de Jean Melville (São Paulo: Martin Claret, 1999), 107.

18. Ibid., 108.

19. Jacques Derrida (1930-2003) já havia questionado a primazia da superioridade masculina em diversos de seus escritos e a prevalência da linguagem como forma de transportar para a realidade a superioridade do poder masculino, possível justamente porque o logos se sujeita ao pensamento metafísico e proclama a estabilidade da consciência ontológica da realidade.

20. Ibid., Platão, *Apologia de Sócrates, Banquete*, 114.

21. Ibid., 129.

22. Idem. Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico*, 437.

23. Digo possessão, porque esta atribuição não é inerente ao objeto, mas se origina de um “delírio” teórico, o que antes poderíamos chamar de uma construção metafórica. Ocorre que aqui ela é posta em uso por uma característica tendenciosa, e permeada pela política, desejo e, até mesmo, ideologia.

24. Ibid., Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico*, 438.

25. Ibid., 430.

26. Ibid., Platão, *Apologia de Sócrates, Banquete*, 120.

27. *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 2 (Londres: John Murray, 1836), 96.

28. Ibid., Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico*, 436.

29. Ibid., Platão, *Apologia de Sócrates, Banquete*, 129.

30. Essa assertiva de antecipação tem o propósito de também “salvar” o texto da obsolescência, a fim de continuar contribuindo para a produção de conhecimento sobre o assunto. Trata-se, de certo modo, de uma metanarrativa, que foi colocada em curso através de um raciocínio de abordagem. Para mim, passou a ser necessário escrever com um olhar para o futuro e não mais apenas do presente. Já sabemos muito sobre o presente (alguns de nós, pelo menos), portanto, podemos pensar a partir do futuro em retrospecto.

31. Refiro-me ao fato que, além de tudo, a frase em questão encontra-se escrita na própria pintura do artista.

32. Ver por exemplo Michel Foucault, *This is Not a Pipe*, o canônico texto do autor sobre a obra de Magritte, traduzido e editado por James Harkness (Los Angeles e Londres: University of California Press, 1983).

33. Logicamente me refiro ao que chamei de “delírio cognitivo”, quando grupos de extrema-direita de inclinação fascista, fanáticos e fundamentalistas passaram a atacar obras na exposição *Queermuseu* acusando-as de pedofilia, pornografia, vilipêndio religioso e zoofilia, entre outras atribuições desabonadoras, todas comprovadas falsas pelo Ministério Público Estadual e Federal. Vale observar esta como uma característica importante, no desenvolvimento da linguagem através desta falsa narrativa, a de que obras promoviam ou cometiam os crimes imputados a elas segundo a suposição (falsa novamente) de tais indivíduos. Para tanto, utilizo o termo, “delírio cognitivo”, no texto, “O Surgimento de um Processo de Migração Cognitiva e as Suas Consequências para a Percepção da Realidade”, 46.

34. É possível identificar registros em que afirmei inúmeras vezes a “similaridade formal” em posição à “similaridade de questões”, algo que passei a elaborar mais detalhadamente sobre a rubrica da “especificidade cultural”, há alguns anos atrás, e que obtive maior aprofundamento durante a realização da 10ª *Bienal de Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*. Em suma, retomando aqui: só porque uma obra se parece com outra, apenas pelo uso do material, não significa que ela mantenha relação de parentesco, ou de questões e problemas artísticos, que a outra desenvolve.

35. Talvez já se faça necessário distinguir entre um campo de privilégios e recursos de circulação de conhecimento que se distingue dramaticamente do restante da produção de obras que permanecem à margem da produção em larga escala da periferia, e que sempre foi considerada “excêntrica”.

36. Refiro-me, nesse caso, à ativação de outros sentidos que não somente aquele do olho que lê.

37. Podemos dizer que resolve em parte porque, uma vez que a obra foi incluída, ela pode passar por um processo de legibilidade produzida em algum momento, se este não foi o caso anteriormente.



THIS IS NOT A PENIS: EPISTEMIC
DECOLONIZATION, NON-
HETERONORMATIVE WORKS, AND
DISCRIMINATORY PROCLIVITY IN
THE SCIENTIFIC NARRATIVE VIEWED
THROUGH THE INTERPRETATION OF
ONE SCULPTURE BY ANA NOROGRANDO,
REGARDING THE PROGRESSIVE
OBSCURITY OF THE NORMATIVE
LANGUAGE AND ITS UNAVOIDABLE
REVALUATION IN THE NEAR FUTURE

“This is not a penis,” is a text contrary to the conceptual simplification of the “issue of representation.”¹ This interferes intermittently in the operation of legibility, especially when it comes to works which are detached from the logic of the constricted world of realistic existence, the one connected to the parts of the body and its relation to the (physical and spiritual)² anthropomorphism substance. Flesh and bone, as a qualitative substance attribution, are no longer the only parameters by which we measure the body’s nature, regardless of the body we are referring to (the sculpture, the individual, or knowledge)

when it comes to displacements that transgress the reference links between the image and its represented³ material reality. This dilemma of perception produces a continuous transformation in the construction of a historical status of a “representation economy,” which is revealed at the moment of the matter confirmation in the face of the transformational character of form. By an “economy of representation,” I understand the parameters by which symbolic and real values are produced by the image resulting in an added value of the sense. It is real when the representation activates the image similarity with nature

(as in a realistic landscape painting, for example), when it comes to identify itself with some reference in reality. But this economy has another characteristic: that of the subversive disposition of the form that has certain aspects inherent to the overcoming between distance and image, image fictional reality and the representation effects in relation to the “suspension of disbelief.”⁴ The theory of form (*Gestalttheorie*) and its connection between the physical, biological and mental form of human experience expressed in the material reality of the object (even when it possesses immaterial properties) and, in some moments, when one comes to understand the world as a displacement from the principles of reality to a notion of warning that creation is the result of an interference of the subject over matter in order to attribute to it some sense before the universe (context) and existence (agency).

This artistic objects interiority anatomy corresponds to the multiple objective conditions that arise in the face of sensory and perceptual experience. This enables us to size the relevance of a work in relation to its operational functioning in the world once it is contextualized. At this point, an economy of the representation which I mentioned above (whether efficient or not) takes place. Concerning Ana Norograndó's works, especially those confronted by an exceptional proximity to realism, often propitiated by the parallelism of representation and similarity, the project becomes definitely a change built between fiction and a mythology of form. The proliferation of the characteristics of representation as a conflict detached from the knowledge axiomatic status and our perception of form now becomes a disembodied exception of epistemology. This is because it is after a rapid process of birth of form that we take a way towards its epistemological construction (or rather its production). Thus, we judge its delineation, its occupation in space as a reality, when in fact it is a shadow, an inquisitive speculation of the contour of things before the “bottom” on which culture exists.⁵ This is, therefore,

the manifestation of the well-known figure/bottom relation on which, for many years, the academy has dwelt as a dichotomous possibility of articulating the teaching of artistic doing. But this without understanding, most of times, that we were faced with a problem of highly political and philosophical content, in which this “bottom” precisely because it was always the one on which the works existed, was also the same on which the same works were canonized.⁶ When transported into the museum space, this bottom now immaculate “white cube” is able to completely remove the works from a context (from the world, so to speak) and also build the sense of autonomy of form, “art by the art,” and all the ramifications and implications that followed, through this epistemological displacement.

It is very important that in this moment of status of the production of artistic and cultural knowledge we are significantly more critical and rigorous in relation to this theoretical production about art. In terms of curating and history of art, the area is largely disengaged and dissonant with the relevance of the country's artistic production. Gender, sexuality, race and feminism are entering the Brazilian exhibitions only in recent years. This is not to say that we did not have some exhibitions which had addressed such issues in the past. But in retrospect, they were almost insignificant compared to the volume of exhibitions held in the country, let alone if we look at these four fields in this order: feminism, race, sexuality and gender. Even though we have not satisfactorily gone through this stage we must move on to a new stage: that of the transition from obsolete and backward models to a more open one to the production of knowledge, in order to reflect and construct exhibitions that follow a more advanced path. For no other reason I have claimed (and produced) a set of strategies aimed at promoting research around the senses (olfactory curating), for example, and the non-normative aspects (non-hetero-normative curating), as I have been calling.⁷ In addition, it is necessary to start a pro-

cess of epistemic decolonization and definitively abandon the Eurocentric models of approach to a production that owes nothing to Euro-American matrices. This political enterprise, especially when applied to Ana Norograndó's work, would make it possible to “reveal” a myriad of connections which indicate a process of questioning the status of the image. However, a delayed epistemological construction will not do justice to his work, such as an inclination towards a formalist approach for example, or a discursive impropriety of figuration on the other hand, in which works are seen only as replicas or mirroring of nature, which was not the case here.



“This is not a penis,” is a text that aims to test these boundaries between the image and its representation. It expands from Ana Norograndó's work *Manilha 1* [Stackle 1] (2019) [Fig. 1], in order to acquire irradiations that are expected to enable a productive intervention in the artist's production legibility. The title of the text is a paraphrase to the “subtitle” registered in René Magritte's painting (1898-1967) *La Trahison des images*, also known as *Ceci n'est pas une pipe* (*L'air et la chanson*) [This is not a Pipe (The Air and the Song)], (1929). Magritte's painting addresses one of the most recurrent artistic problems ever known: the representation and its fictional character. Works of art have the potential to make us believe that images are what they represent, when in fact they are only images. But the potential of this phenomenon, of causing immense conceptual disturbance and testing the capacity of understanding of many of us, mortals, is astonishing. Just because it operates in the universe of illusion and the notion that things are in fact that which is attributed to them as denomination through language. This process, favored by a set of factors, especially by the recent technologies (and not protected by a preventive process, that is, a deep theoretical clarification of the operation that categorizes the exis-

tence of the objects in the world of form so that they are understood), not are “realities,” but representational and metaphorical propositions of whatever exists outside nature. These factors cause interference in the cognitive process and in the way we perceive the world.

I first elaborated this question about cognitive change for a lecture presented at the colloquium “A Censura à Prova do Tempo”⁸ [“Time-proof Censorship.”] Later, I deepened the subject again for a second presentation at the annual event of the Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), in July 2018.⁹ In a third stage, I finally turned these reflections into a text, published in the catalog of the exhibition *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, held for the exhibition at the na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.¹⁰ The main argument I presented is that we have entered a period of cognitive transition, maybe one of the most challenging in the history of humanity so far. This is because it is produced by factors hitherto unpredictable and created by society's own scientific trajectory, especially through rapid technological transformation (whose effects are always unexpected). However, more complex than this is when this technological instrumentation is followed by a reactionary ideology, which seeks to interfere in the production of knowledge and to prevent the advancement of rights, especially those related to individual freedoms, to the detriment of an obscure political project and turned to fundamentalist tendencies which manifest today in many parts of the world.

However, it is up to us to ask what is the link, after all, to this change in the cognitive process established between Magritte's *Ceci n'est pas une pipe* (*L'air et la chanson*) [This is not a Pipe] and Ana Norograndó's *Manilha 1* [Shackle 1]? What relates these three instances in time and space, especially if two of them (work and text about the work) are located on the periphery of the production of knowledge of the world? After all who cares about what is produced in the extreme south of the country? Why are these two registers (cognitive change in relation to the work of art invoking a “penis”),¹¹ on the margins of the privilege centers of the production of world knowledge? After

the international insertion of the *Queermuseu* exhibition, and its consequent and extensive public debate, we can claim for certain forms of cultural intervention and constitute a space of relevant knowledge dispute and that causes some impact for the rest of the world. This can be initiated by the centers of gravitational domination in the center of the country (especially Rio de Janeiro and São Paulo).

For many years the local academy and its institutions have made us believe that production from here would be able to radically intervene in a wider field of cultural intervention and to project the knowledge (and the production on which it was produced) beyond the boundaries of Brazilian cities.¹² However, this became a mere institutional illusion, because they (the institutions) did not work for this. Is nonetheless symptomatic, therefore, the fact that “This is not a penis” has become a text that deals with the mismatch of the production of local knowledge and the dizzying impact of forces, now political and ideological, that join to the machine of circulation of knowledge and work through the great global institutions (academic, museological, private etc.). And it is ironic, on the other hand, that the text “This is not a penis,” is about a form (an object) that has phallogocentric characteristics and that was created by a woman artist. It must also be said that it is a sculpture, that is, an artistic modality inscribed in a tradition historically associated with the production of male artists, especially in the context of Rio Grande do Sul, a tradition that still persists. The challenge that art will face with the present changes is extraordinary, since it will be necessary to separate (and distinguish) the metaphorical and/or fictional process from a reaction generated by the production of the so-called fake *news* and other strategies of manipulation of perception (deliberate or acquired) in the midst of our relationship with objects. However, this will not only affect the field of art, but also that of ideology, of science, religion, politics and the legal system.

When facts, objects, and things become soul entities, which are capable of producing actions and all kinds of unimaginable effects, it is possible to say that something has changed. Taken as facts then, these objects, things, and ideas move through the social space

as if they were acting entities capable of provoking actions (crimes, attacks and moral impact, or damage in any way). Ana Norograndó’s *Manilha I* [Shackle 1] could contain this performative portability, such as a vase, a candlestick, a jar, or a chair, and occasionally be moved from one side to the other, unless this work becomes an interference device in this mobility process, for example, the rubber tube which protrudes from the top of the object and is hung, thus requiring an equally performative handling. If someone stepped on this cable, for example, it would cause a disaster that would result in the object loss of integrity as a “penis,” “breaking” the enchantment of representation. By arranging it for transport, the work also gives the conscience that this rubber tube is neither a urinary stream, nor an extension of the urethra, or whatever else it may appear. The objects of “mobile disposition” have characteristics that we have seen in many Dadaist and Surrealist works, since they incorporate a need for sight that seems to feel the urgent necessity that objects suggest, in a way, some tactfulness and, therefore, be touched and carried from one side to the other. Yet, in the impossibility of touching them, it is left the spectator (unsuspecting or not) to construct his logic of thought. This then consolidates the notion that things and objects comprise mobility actions when, nonetheless, it is really only an obsession (a weakness) of the habit and nature of the cognitive process.



All aspects of Ana Norograndó’s *Manilha I* [Shackle 1], were thought to be as close as possible to the reference to the penis organ (not being one): a protuberance simulating the gland, a concave piece of aluminum, accentuated by a red-painted surface in its surroundings. There is an extension of what would be the urethra, produced with a rubber tube, which protrudes from the center of this (aluminum) part that interconnects not only what would be the urethral canal (and suggests a urinary or even ejaculatory jet). All this was seated on the base of the shackle, which is accentuated by a white cotton bandage. It is worth adding

that these ceramic handles are produced with red clay which, in a way, invoke the skin color of the first man created in the likeness of God. It should be remembered that Adam, just this first man, arose from the red earth and just this same earth, whose matter this piece was made of, rose from the surface towards the boy’s “sculptural form.” Thus, metaphorically, this member invokes a significant part of the body of the first creature that inhabited the still-formless world of the earth’s surface.

Other kinship relationships can be established in this way as, for example, a surrealist character, as it protrudes from the ground (or wherever it is resting) as if it were an independent, without body organ. It resembles the reminiscent body parts of creatures such as Frankenstein, by Mary Shelley, whose subject I discussed in another text about the artist’s¹³ work and its emblematic existence. This strengthens the penis as a “solitary organ.” It, the penis, at the same time, problematizes our relationship with it (the work), since it gives it a common place in whose field of existence we call “things” what there is there, according to what it really looks like. But in the same way, this likeness is doubtful, for it is always the result of the commonplace of the objects, organs, and bodies that inhabit the world as we know it in our own terms.



In Plato’s *The Banquet*, also known as *The Symposium*, it is known that the phallic function coincides with the emergence of Eros and it is from him (and in him) personified that the gods created this fatality.¹⁴ Or rather, Eros’s appears equidistant to the emergence of this organ, which has become the gravitational center of the productive logic of knowledge since ancient Greece. Eros is the son of Zeus and Penny, and his birth is the result of a night of drunkenness, in which the gods drank the honey nectar (fermented honey) to celebrate Aphrodite’s birth. Bees co-participate

in this Eros’s conception process, which is confirmed in this poetry by Plato:

Eros himself, defeated by sleep,
was lying among the roses;
A smile covers his mouth, and over his
lovely lips
The bees ran and sucked
to produce honey in a beehive.¹⁵

Ironically *The Banquet* is a “symposium,”¹⁶ which was reported in the form of a dialogue. And at the same time, it is important to remember that *Manilha I* [Shackle I] is part of a second phase of Ana Norograndó’s olfactory works series, which includes a set of works that incorporate honey and honeycombs in its construction. In the symposium narrated by Plato, Agathon invites his friends to a defense of “love,” which is symbolized by Eros. Discrimination against women appears clearly in the following Pausanias’s discourse passage, for he argues in favor of a process of distinction between a “vulgar Eros” and a “heavenly Eros.”¹⁷ For him, the “heavenly Eros” “does not participate in the feminine, but only the masculine and so he is the young men’s love. He is an elder god’s love and thus does not exceed in concupiscence. For this reason this Eros’s adept prefer the male sex and in him love what, by his nature, is stronger, smarter.”¹⁸

We know that Platonic knowledge is inclined to see the female role from a discriminatory perspective, in accordance with the customs and beliefs of Greek society.¹⁹ However, Eriximachus, a physician who participates in the banquet, proclaims in one of the most revealing speeches, and in a passage of his pronouncement that Eros is the generational motor of all things, regulating beings and objects. He says that:

[...] it is not only in the souls of men, in the beautiful creatures, that Eros makes his power felt, but he deals with various other objects and extends his empire over the bodies of all animals,

over plants — in a word, about beings. Eros is indeed a great, admirable god, who exercises dominion over all things divine and human.²⁰

Agathon, in turn, reinforces the thesis that Eros is a creature, whose capacity for perception is linked to great sensitivity, surrounded by the beauty of the world. This “sliding” toward nature transforms Eros into a more mundane than divine being. Agathon does not notice, but his speech inclines to the tendentious seduction that is too visible of the passion. In doing so, he abandons more and more of the argumentative truth and plunges the boundary of the enchantment of rhetoric:

And the fact of always living among flowers is suggesting how beautiful the coloring of his complexion should be: we know, indeed, that Eros does not delay in objects other than flowers, whether it be soul, body, or of anything else. But if there are beautiful flowers and pleasant perfumes, he will be there for a long time.²¹

If the treacherous character of oral language can be a measure for the vocalization of rhetoric, we will have to take *The Symposium* as a defeat of the argument about reason, in which the emotion based on love for the “object” or for the object of desire, prevails in relation to the facts and is implied in a lack of distance of this object under scrutiny. The evidence to be taken as testimony would be, therefore, the concreteness of the matter: “the penis.” *Manilha I* [Shacke I] presents this challenge: to show that by critically appropriating the asymmetry provoked by the penile image, reflected in the relationship with Eros’ “love” and firmly “planted” in epistemology, in fact as a plant protruding from the ground, shows that it can be pulled out of it (like the shackles eventually buried in it). It is observed that there is a connection between this shackle and the floor, the subsoil and the underworld, where it should be submerged carrying the fluids which are related

to the body (be it water or waste). Articulating this strategy of formal attack, within an erotic context, supposes to claim the place of Eros as protagonist and to suppress the narrative history of the mythology gods, a model of antifeminist intervention through form. Ana Norogrande, however, avoids the strategy of “illustrative theming” instead, she uses the suppression of the theme appropriation: sculptural, in a first movement, and existential and physical, in the second. Discursive production, which inclines to discriminatory characteristics in Plato’s *The Banquet* originates in its earliest days in Eros’ birth “a drink made of honey,”²² the nectar of the gods which was later replaced by wine, in *The Banquet*. This shows that the erotic property of this alchemical transformation through discourse represents one of these moments in which there is a seemingly imperceptible transformation of the logic of truth. It modifies what is doable for something that is constructed as a form of exercise of power and political manipulation. It is just here that the cognitive process and the Ana Norogrande’s work *Manilha I* [Shacke I] presents as a shock, because the image and the enormous previous history to which it is linked, changes from a critical revolt of normative instruction of the narrative to a subversive intervention of the process of art.

This possession,²³ once designated as property of the body and of the psyche and male identity, migrates through a strategy of appropriation (not in the Duchampian terms), of a substitutive proposition: “women have penises,” an assertion that could no longer be denied. Or, “the artist possesses a penis,” whose language construction form alters the productive logic of the narrative according to the suggestion that if we believe in the assertion this it would be a first privilege attributed to the “gods’ ideology,” from that point on, the order would be subverted (and converted) through an epistemological blow capable of causing an absolution of phallogocentric power. We, at least temporarily, are assured of the existence of this sculptural object. However, it will only take

effect if there is a continuous reinvention and restitution by the theoretical narrative built in his environment and ensured by the context of the works that follow it (before and after). This fact enables a reference related to the sequence given to the asymmetry of occupation of the female and male body in society, of which the former now appropriates as a form of insurgency. If Eros is the penis, the penis is responsible for building a world of distinction within the episteme. The temporary distraction of believing (in other words, depositing belief) that the shackle piece and other materials attached to it manifest through a phallogocentric penile object is strategic; on the other hand, being deconstructed is a possibility of great risk. Thus, “producing” this performative “event” of the object materialization goes against the premise that insures considerable instability to knowledge. But this was never stable. Otherwise, it has always existed in the eminence of the deconstructed interpretation and abrupt displacements which move away from the apparently fixed and consolidated place in which it is, to another, an unstable one. This possession is therefore temporary and not inherent as the narrative has made us believe. Let us look at this passage from Friedrich Kittler’s text:

Eros, therefore, is — in medicinal precision — tumescence and detumescence, erection and atrophy, potency and impotence, namely, the penis. The place of the mythical phallus, which passed from Uranus to Aphrodite, is now occupied by the sad men’s empiria, who — strictly according to Lacan — are not the phallus, they only have it.²⁴

If objects have become instruments of desire, their impact of representation will be even greater. Specially when they immediately refer to desire as discursive speculation. *Plato’s Symposium* (or *The Banquet*) is a discursive production event on the “desire and the difference between the sexes”²⁵ and once it is loaded with political instru-

mentation, becomes an influential intervention on epistemology about gender and of sexuality likewise. The “object of desire” becomes a material reality, for it is embodied in the “penis” and liable to robbery and usurpation, along with the power it carries. This taking into account the problem of the object performative transport of the object that it incorporates or in which it transforms. I call attention again to proclivity toward what one might now call “crime,” because if at the beginning of this text I dealt with the psychic property attributed to objects, its robbery (the object) is also the key to the conflict which attributes to the perception of reality a false idea, that is, that this operation, in fact, could be real and not metaphorical. This is the evidence that the cultural “construction” of the “phallic function” is also false, although it produces real effects that have been crossing millennia. This uncertainty produces a faltering view in the world of objects and problemizes the often false relation that individuals have of reality, but which the object of art claims for concreteness (although it often seems just the opposite). This is outside the inertia of satisfaction, since knowledge is ostensible in its destruction of paradigms (unless it is strictly normative) by immediately postulating a change.

What is then questioned, in this way, is whether the place of the penis is where the body is. This is because it would imply to say that it, (the penis), once claimed as a temporary reality could occupy, for example, its place in a cube for sculpture. If so, it is a sculpture and under no circumstances, a penis. If this immediate bond can be safely established, Ana Norogrande’s work *Manilha I* [Shacke I] is conceptually successful in its operation of sense exteriority for this “object” and, consequently, of the primacy of representation as an irreducible phenomenon about the represented artistic object. That is, it is not what it seems. Thus, the unrestrained desire to transfer reality (or the denomination of its elements) to objects, is revealed in an obsession driven by ignorance and constitutes a space inhabited, in

most cases, by a psychopathology disguised by consideration, beliefs and political polarities reminiscent of the ideology of customs. To the extent that this world's perception can change with some contingent effort of opportunity, it carries an ambivalence, which projects us to another problem, which constitutes the speculative and inquisitorial character of human nature: an androgynous inclination of thought, in which a thing can be "this" or "that," and through which it is questioned (from one side to the other), often the logic of narrative.

In *The Banquet*, Aristophanes makes a surprising revelation in his speech, since he recognizes the existence of androgyny, but it is still discretionary, since he revalues its non-existence (and condemnation of the "deviations" at the time, which were admitted, but not socially accepted by Greek society). In his speech, he says: "There were three human sexes, and not just as today, two: male and female — and later one more was added, which was composed at the same time of the first two, and which later came to disappear, leaving only the name: *androgynous*."²⁶ Samuel Taylor Coleridge in 1832 suggested that androgyny should be attributed to a way of thinking when he states that "[...] a great mind must be androgynous."²⁷ Plato's *The Banquet* represents this story of "erotic parasites" and "philosophical parasites,"²⁸ Kittler wrote a metaphor that applies to contemporary Brazilian institutional life, with its events/symposia, events/lectures, and similar in academy. This field of competence, apparently disguised, leads us to understand that the theoretical structure that has been constructed by the instrumental properties of the "history of art" academy rituals is a transposition of the prehistory of the Platonic dialogues life. However, once instituted in the present, without the contextual relevance of the past, they suggest ideals and assumptions that do not find equivalence in the factuality of objects in the face of the contrasting confrontation of the world. Maybe the horror that scholars express when they realize that the

canonical form has gone through a displacement I define as "decolonization," but is now subject to the harmful effects of a cognitive change that alters its perception of reality. This is because this attitude immediately implies the discourse disavowal, the one they (the scholars) instituted as a puerile enchantment, driven by the same motivation or Eros' impulse, in which "the fact of always living among flowers is suggesting how beautiful it must be your complexion coloring."²⁹

In the face of this reflection, one must ask whether we can immediately recognize other "organs," such as the "penis" represented (or alluded) in *Manilha I* [Shackle I], whose familiarity is not admitted by normativeness and therefore included in the "forms" repertory intelligible by formal similarity. They are, however, not accepted as a conceptual manifestation, but translated by the recurrent incursions of recognized forms (chair, table, plate, genitalia etc.), whose identification in everyday life we are used to. Thus, in a near future it will be required a reassessment of the logic and nature of the principles by which we evaluate objects in relation to what we know through the language designation. This is because we have been always working in relation to the world's normative perspective. Society, on the other hand, is facing a period of deeper normatization, and, in fact, regressing in this aspect, especially in view of the action of certain ideological currents that deny certain "forms" of existence, thought and objective manifestations. Therefore, what is under discussion for the future is the re-evaluation of knowledge in relation to gender and sexuality (which is always at the center of knowledge), especially considering the modes of interpretation applied to it.

Thus, for example, despite the considerable effort to plunge into a period of interpretation obscurity and opacity and its intelligibility potential, the possibility that we come to understand within a few years that a set of materials used in the construction of a sculpture *does not turn into a penis*, is still very far. The phrase "does not turn

into a penis" is therefore indispensable here, for it defines a consciousness that is neither fixed in the body nor in another form of a soul object. And even if it were a "penis," it would not be the only symbol of a patriarchal society, because we would finally realize the patriarchy, but also of other unpredictable places. Thus, it will be necessary to accurately reassess the frequency with which the transmission of the rhetoric we use is presented, since it is also the product of a set of conventions (and especially theirs) and with which we are dealing. Hence the utterance of the last part of the title of this text which anticipates the inevitability that in the near future we will have to rethink (or think) this same text (and so many others in production) in the light of a reappraisal of our perception of the world, considering that some tacit agreements on language will be broken and that, consequently, the ongoing cognitive crisis of transformation will be deepened.³⁰

FOR

Let us return one last time to Magritte's work and the anticipation of a problem: the invocation of the image as a reality and material existence based on the similarity with the represented object. The statement: "this is not a pipe," announced "in the work" and "by the work,"³¹ reveals a problem of perception placed almost a century ago (more up-to-date would be impossible) and makes us think that our perception of the world little has changed. For the great majority, the image seen in Magritte's work "is still a pipe." Perhaps this is the persistent question that the work always contains: that of presenting a continuous permanence in time as always being what it invokes: a pipe. Otherwise, it has the need to continually reaffirm what it really is not: exactly a pipe (since it is not even a pipe).³² I do not think that this will change, and Magritte's work will continue in the near future still reaffirming its up-to-dateness in time and space (objects), which will ensure its eternal actuality. There is no doubt that this

"eternity" also projects its canonical status. That is, maybe the correct thing would be to say, "this is still a pipe," and it will so remain for a long time in most people's perceptions, but with the aggravation that we would never imagine that, by mid 2017, and from then this assertion would become even more dramatic with the spread of the (false) notion that works of art are psychic entities, liable to commit crimes, "move from the walls" and "attack individuals," especially children and adolescents.³³

Similarly, *Manilha I* [Shackle I] is not a penis either. But unfortunately, no argument will be able to move away this sense that in fact it is not one, and therefore this could represent an affront, a danger or even a "crime" to fundamentalists and fanatics of all sorts. If the logic of resemblance prevails over appearance, how can we deal with a world in which images always maintain a bond with what they resemble and end up altering our political relationship with the world? This aspect interferes all the time in the episteme and alters reality so that we are forced to live in a world of political and ideological slavery of the retrograde conservatism. How to search through the objects of art a less ignorant understanding of reality, since the absence of this is not possible, since we are subject to the validation of the average thought in which the consensus is obtained by the recognition of similarities and not by the objective analysis of the material and symbolic reality of objects? It is no wonder that specialists and scholars still compare works with each other for the use of their materials, taking, even without realizing, their criteria of quality and relevance. This parameter has been used as attestation of originality, an attitude that astonishes and that impresses me since I entered a more in-depth reflection of the theory of art about two decades ago.³⁴

If Magritte's work has this inherent nature, that by having formulated a question for which the answer will always have to be reaffirmed and remain unchanged through time, Ana Noro-gran-

do's work, especially *Manilha I* [Shackle I], which does not impose a question (but is subject to such an association by similarity) would have the same fate? It depends. We know that it is not only the question, so cleverly formulated by Magritte, that has made his work one of the most celebrated in the history of art. It reflects the system of consensus building and tacit agreements that promote the circulation of artistic objects in an advanced field of knowledge.³⁵ In the case of Norograndó's work, it is still necessary to consider the geographic location of the production of the work and the inability of the local institutions to institutionalize (total incapacity, by the way), non-canonical works in the face of the community that they report to, much less, to project them to a national and foreign level. Therefore, the work would be relegated to its own fate in a province without museums and institutions that institutionalize them, without keeping any links with the works that are capable of projecting them into a field of relevance dispute and knowledge projection. It is unfortunate that because of this a work like *Manilha I* [Shackle I] remains in this limbo of interlocution (at least for now) in which the risk of being confused with a "penis" is eminent. Thenceforth, it became necessary to write a text that gives the work the condition of existence and legibility, as well as to many others that are in a similar register.

I also insist on the equation of similarity and similarity. Maybe the problem with such an internalized interpretation is because we are recognized "in the image and likeness" of God, and therefore we tend to think that things always resemble something we know. Specially in dealing with organs and limbs that are also made in the image and likeness of something that we recognize, that is, ourselves. In addition, we have the culture and cognitive habits impact that create a visibility routine determined by similarity. And whenever we get rid of one of them, we are confronted with the mechanisms of imitation, in which the association of things with familiarity

becomes an irremediable condition of our capacity inefficiency to understand the world in a more transparent way and so generate a distancing from ignorance.

However, let us return to the need to discuss an urgent process of epistemic decolonization, once the time has come. Institutions and institutional policies cannot go back on every restart of administration with regard to the production and legibility of artistic production. Especially when it comes to non-canonical production, that is, usually out of norms and not favored by institutionalization. The contours are ever more accurate in relation to a new phase of professionalism (besides the one that emerged in Brazil in the 1980s); but through a more serious intervention, institutionally speaking, and not just linked to the market as in the past decade. This intervention needs to be able to change the content of knowledge production towards a more advanced, fair and diverse frequency.

As important as investigating the recent ideological, political, and scientific motivations that move knowledge about gender and sexuality is the prejudice and discrimination. It is necessary to review more deeply the occurrences, the concepts of a discourse on the areas in the field of medicine, psychology, psychiatry and sociology, as well as in other fields in a not so recent past, to consider relevant a scientific truth of that period. On the other hand, not so distant so that they are ignored by the impact they still cause in the scientific world, and in other areas of knowledge. No more than 50, 60 or 70 years ago, the widespread conceptions of sexuality and gender founded a wrong epistemology and were frighteningly distorted. The terminology used today would often be inconceivable and the framework unacceptable, even with all the advances we still need to achieve. If we think that many of the professionals who have studied these texts still work and proclaim many of these conceptions, or even have dramatically reformulated them, it is hard to imagine that this universe of knowledge is not

yet hovering as a persuasive colonization of epistemology still in progress and why not to say, in the theoretical formulation of the knowledge of several agents that deal with the subject.

This text presents a brief analysis of a portion of this knowledge that, when activating functions of "physiology in reading,"³⁶ are even subjugated to the background, such as smell, touch and palate. It is important to note, however, that if this occurs with certain frequency in the literature, or in texts on exhibitions, in which the *locus* of writing resides in a manifestation that must be in tune with the aesthetic adequacy of art, the friction it tends to provoke is what manifests his considerable discomfort. In other words, we are used (in regard to habit and culture) to reading and interpreting according to the publication site. In this case, our senses and the cognitive process are in complete harmony with the productive and conceptual logic that such texts articulate in the confrontation of reading, depending on where it is situated (published so to speak) and in the same way with regard to whom has written them. We are, therefore, essentially biased towards reflective thought and literature. The addiction to a prejudiced reading related to moral and individual beliefs presents an enormous challenge to knowledge, to such an extent that we can only think about scientific literary production according to political and ideological awareness at the time it originated. Science, therefore, has never been immune to ideology, and its principles can be considered intrinsic to the textual constitution of scientific literature to the point of giving it a political dimension.

This vocabulary forms a repertory of languages that determine and establish specific prerogatives of thought that inscribe it in a universe of manifestations related to a direction committed to the conception that they are not free from politics and ideology or from conceptions based on religious beliefs. This as if the anatomical configuration were in fact a fatality and conceived as determinant and physiologically established as a

fatality in the expression of gender. It is necessary today to identify the multiple scenarios in which the expressions of gender take form and perhaps they are so many that we cannot even perceive them at this stage of knowledge, at least beyond the theatrical superficiality of the language we adopt (in a way significant but not sufficient). It is necessary to move towards gender recognition and embrace its diversity.

A long time ago, when I began an extensive incursion into the field of the senses, especially in relation to olfaction, with the intention of redirecting thought to an anti-ocularcentric perspective, the main objective was to produce an epistemological turn at the center of reflection in curating. The intention was also to open the field of the history of art and of curating to broader understandings of works associated with anti-normativeness. This insertion also produces legibility and reception and not only resorts to a symptom of inclusion of objects of art (works) by means of their placement *in situ*. That is, from a work of art in an exhibition. If it is not properly situated and lacks legibility about its production, it resolves little.³⁷ It is precisely under this perspective that I wish to improve in the search for evidences that, essentially, I intended to point out in this text.

We are distracted with regard to advances, discoveries and incursions in the field of knowledge, which have not enabled us to move towards a society more committed to social justice and the rights of free movement and the existence of the body in the social space and in the public arena in which it will ultimately have to establish a confrontation. They are also extremely fragile gains that do not present as perennial conquests, but in constant displacement, always subject to the reversals of politics. Historically, gender and sexuality have never occupied the ideological disputes in the field of knowledge as intensely as now. The text "This is not a penis" concludes, therefore, in this way: with an invocation of the image in the face of the matter with the intention

of using a paradox that is established by the work in the decisive confrontation of the rudimentary idea that objects of art are reflections (mirrors) of reality. Although we find in *Manilha I* [Shackle I] a resplendent proximity between representation and reality, it touches the priestly transformation of the overwhelming force of reality and its intransigent way of penetrating thought, whether for good or evil.

1. I am specifically referring to a problem of artistic content.

2. I am referring to the invocation of an appearance that is grounded in physical resemblance as well as in the psychic suggestion of anthropomorphic representation.

3. Representation is a word that has become immersed in an epistemological confusion of diverse natures. I refer to the representation here as the establishment of premises that correspond to the link, both between the represented "thing," such as an object and/or the nature orientations such as vertical and horizontal (as in Mondrian's painting), and everything else within a work that finds correspondence in the physical world. It is difficult to speak of a work of art that does not represent something, for in the end, everything, in some way, refers to an equivalent in nature. The history of art is linked to the continuous attempt to flee from something represented, coming to another that does not resemble anything, that is nothing, and does not represent anything. However, even one of the most radical works of the history of art, in its attempt to destroy the representation, the *Quadrado Preto* [Black Square], (1915) by Kasimir Malevich (1879-1935), still represents the "absence," for example.

4. The term was coined by the poet and philosopher Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) and it has been widely theorized in the field of film studies. It designates a tacit agreement by which the reader or viewer voluntarily abandons (or is forced to accept, as theorists have argued) the belief in image as reality, so he/she can dive into a world of image as reality.

5. Bottom as background, established in parameters similar to the figure-background dichotomy.

6. I approached this issue in the exhibition *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*, in which a chromatic grid covered the walls of the museum's galleries, allowing the works to be exhibited methodically on them. On this "background," which now represented the context of culture, the works were thrown upon a helplessness of the diverse and turbulent universe of culture and were no longer protected by the paradigmatic protected background of the "white cube" nor by the decorative lull of the monochromat-

ic walls. The colors were intended to deceive the perception (green mosses, deep blues and carmine), a strategy created in Europe in the early 19th century to produce feelings of domesticity and interiority that conceived the viewer as universal and devoid of individuality. See, for example, the chapter "Interiority and Intimacy," in Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Arte Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven and London: Yale University Press, 2009), 49-72. Cromomuseu preceded Queermuseu and was held at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul from December 7, 2012 to March 31, 2013.

7. The texts that are reference on these issues are my book *O Cheiro como Critério: em Direção a Uma Política Olfatória em Curadoria* (Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2015), and *Em Direção a* "Uma Curadoria Não-Heteronormativa: Exposições *Queer* e Curadoria Olfatória no Contexto Museológico" in *Escola Experimental de Curadoria*, Gaudêncio Fidelis and Marcio Tavares (Orgs.), 10^o Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América (Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 65-85.

8. The title of my talk was "Queermuseu e o Debate Sobre Gênero e Sexualidade no Brasil e seu Impacto na Defesa das Lutas Relacionadas à Comunidade LGBTQI+," Auditório da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 04 de maio de 2018.

9. This lecture was entitled "A Queermuseu e o Debate sobre Gênero e Sexualidade no Brasil e Seu Impacto na Produção de Conhecimento," 70^o Reunião da SBPC, Universidade Federal de Alagoas, 27 de julho de 2018.

10. "O Surgimento de um Processo de Migração Cognitiva e as Suas Consequências para a Percepção da Realidade," catálogo da exposição *Queermuseu*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, agosto de 2018, 44-47.

11. Here it is worth clarifying: in the case of a cognitive change of this dimension and impact, it is noted that it is a phenomenon that has been occurring worldwide, but the reflection on the subject is achieved through this text (as far as I know). I refer, therefore, to this second aspect, when I make the argument that the production of knowledge is in the "periphery."

12. I refer to the center of productive localization that was mitigated by certain ideas of urbanity resulting in a conception that artistic production from this axis would result from an enlightened universe of ideas; a city as a confluence of intelligence networks produced by an "academic elite."

13. See, for example, "Deus *Queer*: Transgressões de Gênero na Criação Artística e Seus Paralelos com as Propriedades Discrecionárias do Gesto e suas Manifestações na Obra *Receptáculo Vermelho*, de Ana Norogrande," in *Corpos de Fábrica: Ana Norogrande/Obras 2016.2017*, Porto Alegre, Editora Marcavisual, 2019, 63-73.

14. About this issue see Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico: Ensaios Sobre a Genealogia da Atualidade*, tradução de Markus Hediger (Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2017), 438. Kittler discusses Plato's Banquet as central to the rise of the erotic condition of love through Eros's birth.

15. Plato, poetry XXXIII, *Sämtliche Werke*, v. III, Cologne, 5th edition 1967. Quoted in Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico*, 444.

16. *The Banquet* is also known as *The Symposium* and somehow it invokes the academic symposiums of today's universities.

17. Platão, *Apologia de Sócrates, Banquete*, tradução de Jean Melville (São Paulo: Martin Claret, 1999), 107.

18. Idem. 108.

19. Jacques Derrida (1930-2003) had already questioned the primacy of male superiority in several of his writings and the prevalence of language as a way of bringing to reality the superiority of male power, just because logos is subjected to metaphysical thought and proclaims the stability of ontological awareness of reality.

20. Ibid., Platão, *Apologia de Sócrates, Banquete*, 114.

21. Ibid., 129.

22. Idem. Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico*, 437.

23. I say possession, because this attribution is not inherent in the object, but originates from a theoretical "delirium," what we could have earlier called a metaphorical construction. It turns out that here it is in use by a biased construction, and permeated by politics, desire and even ideology.

24. Ibid., Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico*, 438.

25. Ibid., 430.

26. Ibid., Platão, *Apologia de Sócrates, Banquete*, 120.

27. *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 2 (Londres: John Murray, 1836), 96.

28. Ibid., Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico*, 436.

29. Ibid., Platão, *Apologia de Sócrates, Banquete*, 129.

30. This assertion of anticipation is also intended to "save" the text of obsolescence, in order to continue contributing to the production of knowledge on the subject. In a way, it is a metanarrative, which was set in motion by an approach reasoning. For me it became necessary to write with a look to the future and not just the present. We already know a lot about the present (some of us at least), so we can think from the future in retrospect.

31. I refer to the fact that, above all, the phrase in question is written in the artist's own painting.

32. See for example Michel Foucault, This is Not a Pipe, the author's canonical text on Magritte's work, translated and edited by James Harkness (Los Angeles and London: University of California Press, 1983).

33. Logically I refer to what I called the "cognitive delirium" when fascist-minded, fanatical, and fundamentalist extreme right-wing groups attacked works at the *Queermuseu* exhibition accusing them of pedophilia, pornography, religious vilification, and zoophilia, among other deconstructive attributions, all proven false by the State and Federal Prosecutor's Office. It is worth noting this as an important feature, in the development of language through this false

narrative that works promoted or committed the crimes imputed to them according to the assumption (false again) of such individuals. For this purpose, I use the term "cognitive delirium" in the essay "O Surgimento de um Processo de Migração Cognitiva e as Suas Consequências para a Percepção da Realidade," 46.

34. It is possible to identify records in which I have repeatedly affirmed "formal similarity" as opposed to "similarity of issues," something I began in more detail to elaborate on the rubric of "cultural specificity" a few years ago, and which was further elaborated during the holding of the 10^o *Bienal de Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*. In short, here again: just because one work resembles another, just by the use of the material, it does not mean that it maintains a relationship of kinship, or artistic issues and problems developed by the other.

35. Maybe it is necessary to distinguish between a field of privilege and knowledge circulation resources that dramatically differs from the rest of the production of works that remain on the fringes of large-scale peripheral production, and has always been considered "eccentric."

36. In this case I refer to the activation of senses other than just that of the eye that reads.

37. We can say that it partly resolves because, once the work has been included, it may go through a legibility process produced at some moment, if this is not the case before.

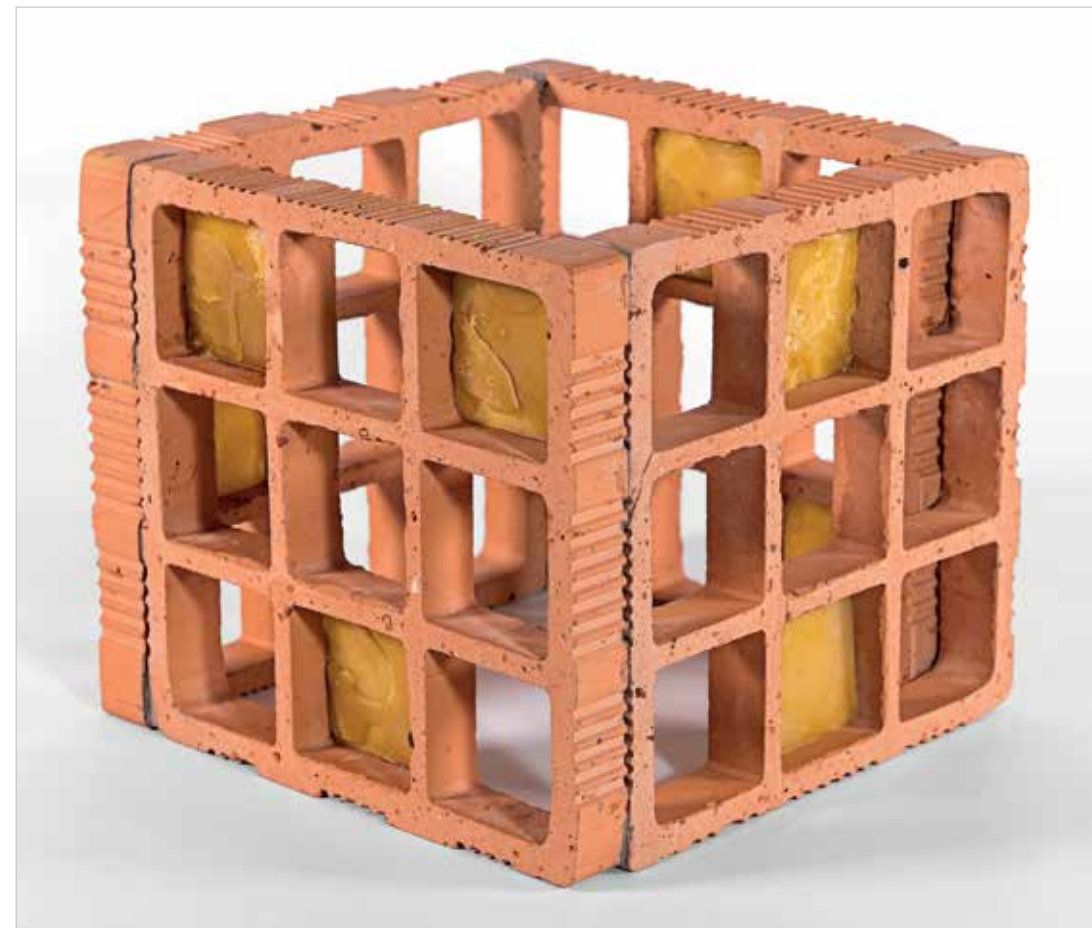


5

OBRAS | WORKS



Ana Norogrande
Escultura 1, 2018
Cerâmica vermelha e cera de abelha | *Red ceramics and beeswax.*
19,5 x 21,5 x 21,5



Ana Norogrande
Escultura 1, 2018
Cerâmica vermelha e cera de abelha | *Red ceramics and beeswax.*
19,5 x 21,5 x 21,5



Ana Norogrande
Escultura 2, 2018
 Cerâmica vermelha, parafina e cera de abelha | *Red ceramics,
 paraffin and beeswax.*
 19 x 23,5 x 19 cm



Ana Norogrande
Escultura 2, 2018
 Cerâmica vermelha, parafina e cera de abelha | *Red ceramics,
 paraffin and beeswax.*
 19 x 23,5 x 19 cm



Ana Norogrande
Escultura 3, 2018
 Cerâmica vermelha, favo e cera de abelha | *Red ceramics and honey-
 comb and beeswax.*
 19 x 23,5 x 19 cm



Ana Norogrande
Escultura 3, 2018
 Cerâmica vermelha, favo e cera de abelha | *Red ceramics and honey-
 comb and beeswax.*
 19 x 23,5 x 19 cm



Ana Norogrande
Escultura 4, 2018
 Cerâmica vermelha, parafina e favo de abelha | *Red ceramics,
 paraffin and honeycomb.*
 31 x 29 x 15,5 cm



Ana Norogrande
Escultura 4, 2018
 Cerâmica vermelha, parafina e favo de abelha | *Red ceramics,
 paraffin and honeycomb.*
 31 x 29 x 15,5 cm



Ana Norogrande
Escultura 5, 2018
 Cerâmica vermelha e camotim de vespa | *Red ceramics and
 wasp house.*
 35 x 29 x 7 cm



Ana Norogrande
Escultura 5, 2018
 Cerâmica vermelha e camotim de vespa | *Red ceramics and
 wasp house.*
 35 x 29 x 7 cm



Ana Norogrande
Escultura 6, 2018
 Cerâmica vermelha e favo de abelha | *Red ceramics and honeycomb.*
 29 x 29 x 5 cm



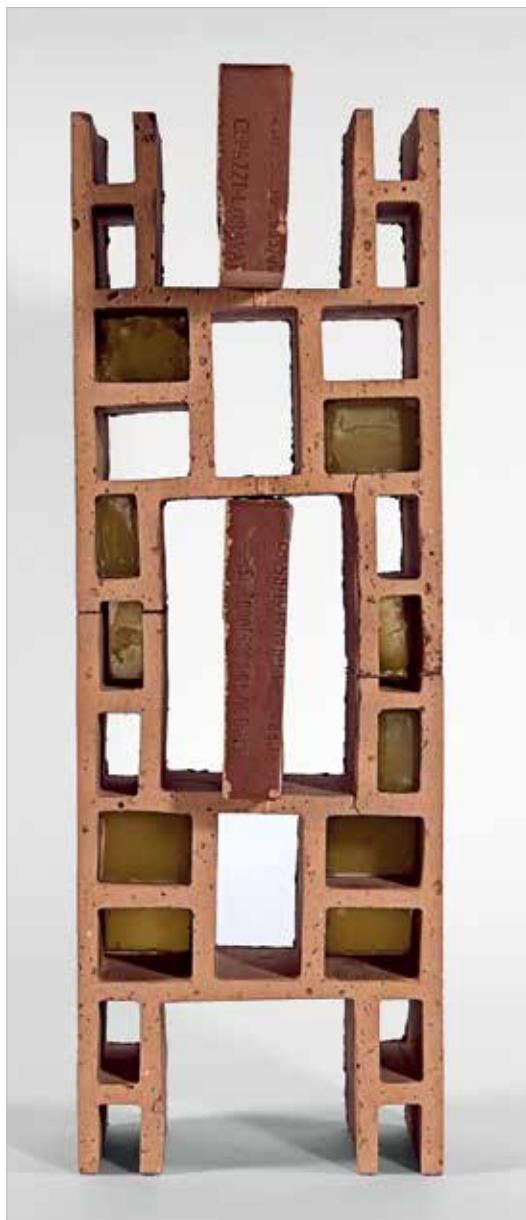
Ana Norogrande
Escultura 6, 2018
 Cerâmica vermelha e favo de abelha | *Red ceramics and honeycomb.*
 29 x 29 x 5 cm



Ana Norogrande
Escultura 7, 2018
 Cerâmica vermelha, parafina e favo de abelha | *Red ceramics,
 paraffin and honeycomb.*
 38 x 29 x 11,5 cm



Ana Norogrande
Escultura 8, 2018
 Cerâmica branca, madeira, favo e cera de abelha | *White ceramic,
 wood, honeycomb and beeswax.*
 24 x 33 x 18 cm



Ana Norogrande
Escultura 9, 2018
 Cerâmica vermelha e cera de abelha | *Red ceramics and beeswax.*
 41,5 x 14 x 29 cm



Ana Norogrande
Escultura 10, 2018
 Cerâmica vermelha, cerâmica branca, parafina e cera de abelha |
Red and white ceramics, paraffin and beeswax.
 31,5 x 23,5 x 16,5 cm



Ana Norogrande
Escultura 11, 2018
 Cerâmica Vermelha, camotim de vespa e cera de abelha | *Red
 ceramics, Wasp house and beeswax.*
 29 x 16 x 15 cm



Ana Norogrande
Escultura 11, 2018
 Cerâmica Vermelha, camotim de vespa e cera de abelha | *Red
 ceramics, Wasp house and beeswax.*
 29 x 16 x 15 cm



Ana Norogrande
Escultura 12, 2018
 Cerâmica branca, parafina e cera de abelha | *White ceramics, parafin and beeswax.*
 34,5 x 34 x 11 cm



Ana Norogrande
Escultura 12, 2018
 Cerâmica branca, parafina e cera de abelha | *White ceramics, parafin and beeswax.*
 34,5 x 34 x 11 cm



Ana Norogrande
Escultura 13, 2018
 Cerâmica branca e favo de abelha | *White ceramic and honeycomb.*
 24 x 29 x 18 cm



Ana Norogrande
Escultura 13, 2018
 Cerâmica branca e favo de abelha | *White ceramic and honeycomb.*
 24 x 29 x 18 cm



Ana Norogrande
Escultura 14, 2018
 Cerâmica branca, fumo em corda e fumo triturado | *White ceramics,
 rope tobacco and crushed tobacco.*
 17 x 31 x 12 cm



Ana Norogrande
Escultura 14, 2018
 Cerâmica branca, fumo em corda e fumo triturado | *White ceramics,
 rope tobacco and crushed tobacco.*
 17 x 31 x 12 cm



Ana Norogrande
Escultura 15, 2018
 Cerâmica branca e fumo em corda | *White ceramics and tobacco on rope.*
 24 x 35 x 17 cm



Ana Norogrande
Escultura 15, 2018
 Cerâmica branca e fumo em corda | *White ceramics and tobacco on rope.*
 24 x 35 x 17 cm



Ana Norogrande
Escultura 16, 2018
 Cerâmica vermelha, parafina e cera de abelha | *Red ceramics,
 paraffin and beeswax.*
 19 x 24 x 20,5 cm



Ana Norogrande
Escultura 16, 2018
 Cerâmica vermelha, parafina e cera de abelha | *Red ceramics,
 paraffin and beeswax.*
 19 x 24 x 20,5 cm



Ana Norogrande
Escultura 17, 2018
 Cerâmica vermelha e cera de abelha | *Red ceramics and beeswax.*
 29,5 x 19 x 22 cm



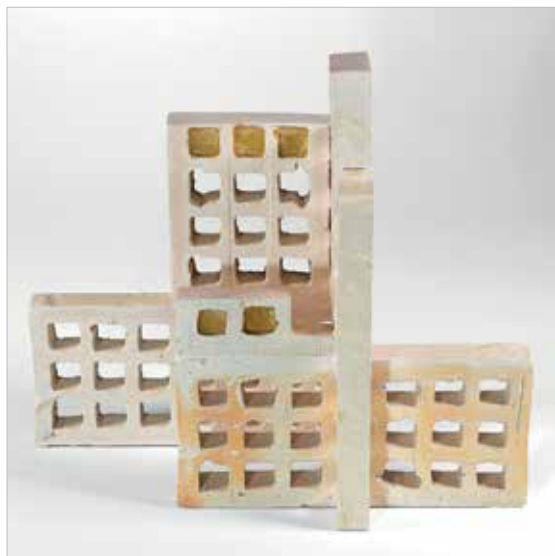
Ana Norogrande
Escultura 17, 2018
 Cerâmica vermelha e cera de abelha | *Red ceramics and beeswax.*
 29,5 x 19 x 22 cm



Ana Norogrande
Escultura 18, 2018
 Cerâmica vermelha e cera de abelha | *Red ceramics and beeswax.*
 20 x 16 x 17cm



Ana Norogrande
Escultura 19, 2018
 Cerâmica branca, parafina e cera de abelha | *White ceramics, paraffin and beeswax.*
 30,5 x 34 x 14 cm



Ana Norogrande
Escultura 19, 2018
 Cerâmica branca, parafina e cera de abelha | *White ceramics, paraffin and beeswax.*
 30,5 x 34 x 14 cm



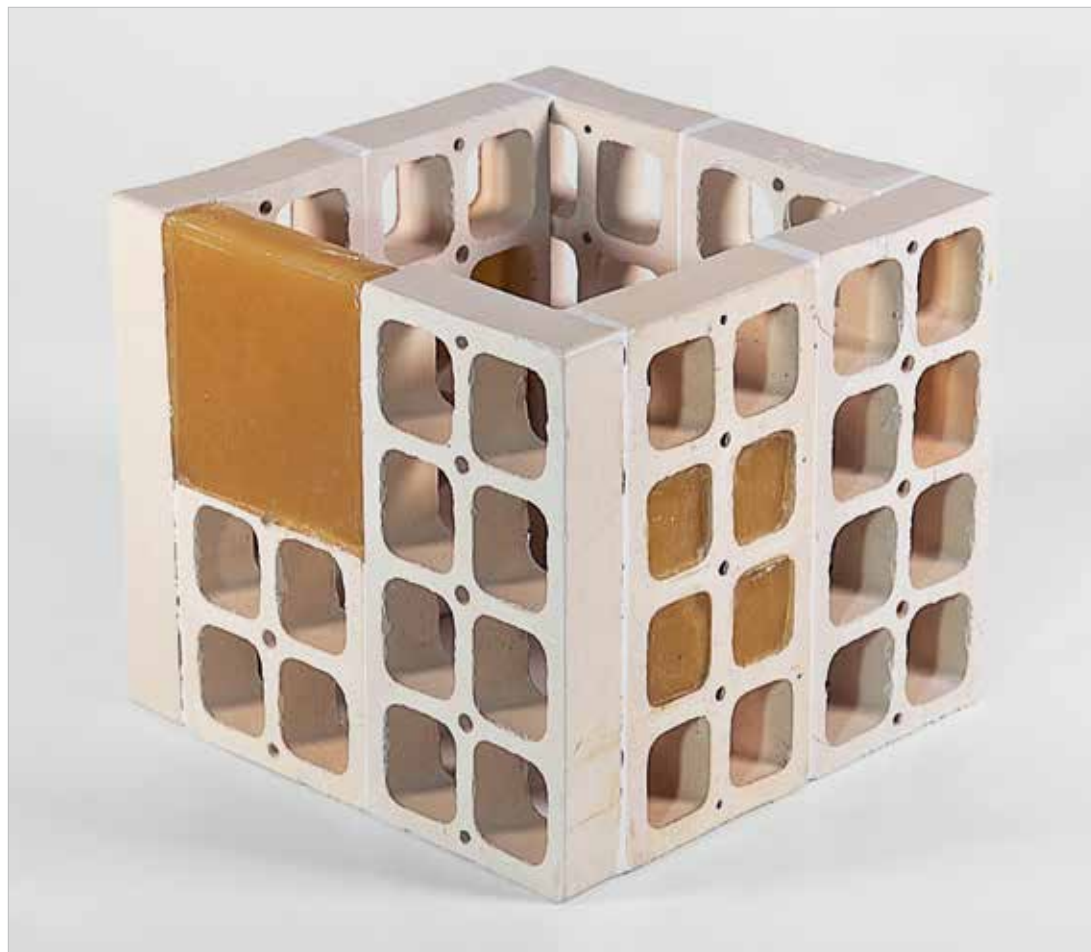
Ana Norogrande
Escultura 20, 2018
 Cerâmica branca, parafina, camotim de vespa e cera de abelha | *White ceramic, paraffin, wasp house and beeswax.*
 12 x 43 x 6,5 cm



Ana Norogrande
Escultura 21, 2018
 Cerâmica branca, camotim de vespa e cera de abelha | *White ceramic, wasp house and beeswax.*
 24 x 14,5 x 11 cm



Ana Norogrande
Escultura 21, 2018
 Cerâmica branca, camotim de vespa e cera de abelha | *White ceramic, wasp house and beeswax.*
 24 x 14,5 x 11 cm



Ana Norogrande
Escultura 22, 2018
 Cerâmica branca, parafina e cera de abelha | *White ceramic,
 paraffin and beeswax.*
 19 x 21 x 20,5 cm



Ana Norogrande
Escultura 22, 2018
 Cerâmica branca, parafina e cera de abelha | *White ceramic,
 paraffin and beeswax.*
 19 x 21 x 20,5 cm



Ana Norogrande
Escultura 23, 2018
 Cerâmica branca, fumo em corda, fumo triturado e fita isolante |
*White ceramics, rope tobacco, crushed tobacco and
 electrical tape.*
 23 x 48 x 24 cm



Ana Norogrande
Escultura 23, 2018
 Cerâmica branca, fumo em corda, fumo triturado e fita isolante |
*White ceramics, rope tobacco, crushed tobacco and
 electrical tape.*
 23 x 48 x 24 cm



Ana Norogrande
Manilha 1, 2019
 Manilha em cerâmica vermelha, alumínio, garrote de látex, atadura de algodão e esmalte sintético | Red ceramic shackle, aluminum, latex garret, cotton bandage and synthetic enamel.
 40 x 35 x 60 cm



Ana Norogrande
Manilha 2, 2019
 Manilha em cerâmica vermelha, fragmento de cano de descarga em ferro oxidado, parafuso de latão, porca e arruela em metal galvanizado, lâmpada e esmalte sintético | Red ceramic shackle, oxidized iron discharge pipe, brass screw, galvanized metal nut and washer, lamp and synthetic enamel.
 48 x 50 x 18,5 cm



Ana Norogrande
Manilha 3, 2019

Manilha em cerâmica vermelha, sifão de plástico flexível sanfona-
do, parafuso, porca e arruela em metal galvanizado, tripa animal e
esmalte sintético | Red ceramic shackle, flexible folding plastic siphon,
bolt, nut and washer in galvanized metal,
animal gut and synthetic enamel.
38 x 128 x 40 cm (aprox.)



Ana Norogrande
Manilha 3, 2019

Manilha em cerâmica vermelha, sifão de plástico flexível sanfona-
do, parafuso, porca e arruela em metal galvanizado, tripa animal e
esmalte sintético | Red ceramic shackle, flexible folding plastic siphon,
bolt, nut and washer in galvanized metal,
animal gut and synthetic enamel.
38 x 128 x 40 cm (aprox.)



Ana Norogrande

Manilha 4, 2019

Manilha em cerâmica vermelha, cano de metal galvanizado oxidado, parafuso e porca em metal galvanizado, arruela de ferro, engrenagem de ferro, tubo metálico, esmalte sintético e tinta spray cromado | Red ceramic shackle, oxidized galvanized metal pipe, galvanized metal bolt and nut, iron washer, iron gear, metal tube, synthetic enamel and chrome spray paint.

81 x 50 x 17 cm



Ana Norogrande

Manilha 4, 2019

Manilha em cerâmica vermelha, cano de metal galvanizado oxidado, parafuso e porca em metal galvanizado, arruela de ferro, engrenagem de ferro, tubo metálico, esmalte sintético e tinta spray cromado | Red ceramic shackle, oxidized galvanized metal pipe, galvanized metal bolt and nut, iron washer, iron gear, metal tube, synthetic enamel and chrome spray paint.

81 x 50 x 17 cm



Ana Norogrande
Manilha 5, 2019
 Manilha em cerâmica vermelha, cano de ferro oxidado, parafuso de latão, arruelas e porcas em metal galvanizado e esmalte sintético |
 Red ceramic shackle, oxidized iron pipe, brass screw, washer and nut in
 galvanized metal and synthetic enamel.
 96 x 17 x 17 cm



Ana Norogrande
Manilha 5, 2019
 Manilha em cerâmica vermelha, cano de ferro oxidado, parafuso de latão, arruelas e porcas em metal galvanizado e esmalte sintético |
 Red ceramic shackle, oxidized iron pipe, brass screw, washer and nut in
 galvanized metal and synthetic enamel.
 96 x 17 x 17 cm



Ana Norogrande
Manilha 6, 2019
 Manilha em cerâmica vermelha, cano de ferro oxidado, parafuso, arruelas e porcas em metal galvanizado, faixa de látex e tinta Spray pink | Red ceramic shackle, oxidized iron pipe, bolts, washers and nut in galvanized metal, latex strip and pink spray paint.
 118 x 18 x 18 cm



Ana Norogrande
Manilha 6, 2019
 Manilha em cerâmica vermelha, cano de ferro oxidado, parafuso, arruelas e porcas em metal galvanizado, faixa de látex e tinta Spray pink | Red ceramic shackle, oxidized iron pipe, bolts, washers and nut in galvanized metal, latex strip and pink spray paint.
 118 x 18 x 18 cm

6

ANA NOROGRANDO: HISTÓRICO DE EXPOSIÇÕES EXHIBITION HISTORY

Nasceu em Cachoeira do Sul/RS em 1951. Vive e trabalha em Porto Alegre/RS. Graduiu-se em desenho, na Escola Superior de Artes Santa Cecília em Cachoeira do Sul/RS, e concluiu mestrado em Educação na Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS. Realizou cursos de especialização em Design de Superfície na UFSM e aperfeiçoamento em Design de Joias em Florença/Itália. Lecionou no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria e no Curso de Design de Produto do Centro Universitário Franciscano, em Santa Maria/RS. Desde 1980 realiza exposições individuais e participa de salões e exposições coletivas no Brasil e exterior. A artista realizou projetos de pesquisa em arte junto às Terras e Comunidades Indígenas Kaingang do Rio Grande do Sul e na comunidade da Ilha Grande dos Marinheiros, em Porto Alegre/RS.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS | SOLO EXHIBITIONS

- 1983 *Tapeçaria*. Sala de Exposições Rubens Belém, Praça Saldanha Marinho, Santa Maria/RS e Câmara Municipal de Vereadores, Cachoeira do Sul/RS.
1986 *Tramas*. Galeria da Casa da Cultura. Florianópolis/SC.

Born in Cachoeira do Sul/RS, 1951. Lives and works in Porto Alegre/RS. Graduated in drawing, at Santa Cecília Superior School of Arts from Cachoeira do Sul/RS, and has a Master in Education from Santa Maria Federal University, Santa Maria/RS. She took specializing courses in Surface Design and Jewelry Design in Florence/Italy. She taught at the Santa Maria Federal University, Santa Maria and at the Product Design course at Centro Universitário Franciscano in Santa Maria/RS. Since 1980 she is showing her work in solo and group exhibitions in Brazil and abroad. She has undertaken an art research project in the Kaingang indigenous communities in Rio Grande do Sul and at the Ilha Grande dos Marinheiros in Porto Alegre/RS working alongside with these communities.

- 1987 *Arte Têxtil*. Sala de Exposições Prof. Hélio Homero Bernardi da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS.
1987 *Tramas e Tensões*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
1988 *Do Têxtil ao Escultórico*. Itaú Galeria. São Paulo/SP.

- 1990 *Do Têxtil ao Escultórico II*. Anfiteatro do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS.
1992 *Espaços em Trama*. Hall e Sala de Exposições da Escola Superior de Artes Santa Cecília (ESASC). Cachoeira do Sul/RS.
1992 *Sacrário Profano*. Espaço Vasco Prado, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre/RS.
1992 *Ostensórios*. Galeria Arte & Fato. Porto Alegre/RS.
1994 *Interlúdio Metálico/Metallic Interlude*. Art Society Kaponier e V. Vechta. Vechta-Alemanha.
1996 *Ara*. Espaço Vasco Prado, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre/RS; Galeria de Arte da Biblioteca Central, Campus Universitário. Caxias do Sul/RS e Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG). Pelotas/RS.
1996 *Construções: Um Segmento no Tempo*. Sala Cláudio Carricone, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS.
1997 *Construções – Unidade/Conjunto*. Espaço Martinho de Haro, Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Florianópolis/SC.
1997 *Ressonâncias*. Centro Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro/RJ.
1998 *Têxtil – Do Bi ao Tridimensional*. Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS). Passo Fundo/RS.
1998 *Transmutação*. Jardim do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS.
2004 *Terra*. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre/RS.
2008 | 2011 *Poética dos Trançados*. Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS), Passo Fundo/RS; Sala de Exposições Angelita Stefani (UNIFRA), Santa Maria/RS; Sala de Exposições Java Bonamigo, Universidade de Ijuí, Ijuí/RS e Centro Cultural da Universidade Federal do Paraná-Litoral, Caiobá/PR.
2010 *Águas 3*. Sala de Exposições Angelita Stefani (IMAS), Centro Universitário Franciscano (UNIFRA). Santa Maria/RS.
2011 *Sobre as Águas*. Curadoria Marcelo Gobatto. Galeria Sotero Cosme, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre/RS.
2013 *Sincronias*. Galeria Janete Costa, Parque Dona Lindu. Recife/PE.

- 2013 *Retrospectiva – AnaNorogrande Obras 1968-2013*. Curadoria Gaudêncio Fidelis. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
2014 *Percursos*. Sala de Exposições Angelita Stefani (IMAS), Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), Santa Maria/RS.
2015 *Percursos II*. Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS), Passo Fundo/RS.
2016 *Corpos e Partes*. Espaço Fernando Beck, Fundação Cultural BADESC, Florianópolis/SC e Pinacoteca Universidade Feevale. Novo Hamburgo/RS.
2016 *Percursos III*. Modernidade Galeria e Arte Aplicada. Novo Hamburgo/RS.
2017 *Corpos de Fábrica*. Curadoria Gaudêncio Fidelis. Museu Oscar Niemeyer (MON). Curitiba/PR.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS | GROUP EXHIBITIONS

- 1985 *Artistas de Santa Maria*. Galeria da Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília/DF; Galeria de Arte Associação Badesul, Porto Alegre/RS e Aliança Francesa. Santa Maria/RS.
1985 *1º Salão de Tapeçaria do Rio Grande do Sul*. Unibanco. Porto Alegre/RS.
1985 *42º Salão Paranaense*. Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). Curitiba/PR.
1985 *IIº Salão Nacional de Artes Plásticas de Goiânia*. Museu de Arte de Goiânia (MAG). Goiânia/GO.
1985 *Exposição Nacional de Arte Têxtil – Evento Têxtil*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS; Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Florianópolis/SC; Sala de Exposições da Fundação Cultural de Brasília. Brasília/DF; Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). Curitiba/PR; Museu de Arte de Belo Horizonte. Belo Horizonte/MG; Mezanino da Estação Carioca do Metrô. Rio de Janeiro/RJ e Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP). São Paulo/SP.
1985 *An Exhibition of Brazilian Contemporary Art*. Auburn University, Opelika. Alabama/USA.
1987 *Artistas Santamarienses*. Museu de Arte Brasileira, Espaço Cultural da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). São Paulo/SP.
1987 *1ª Mostra Latino Americana de Pesquisa em Artes Plásticas*. 1º Festival Latino-Americano de Arte e

Cultura, Museu de Arte de Brasília (MAB). Brasília/DF.

1987 | 1988 *Fiber Arts-Partnership Internacional*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS e Claypool Court Indianápolis. Indiana/USA.

1988 *1er Encuentro Latinoamericano de Mini-Textil*. Subte. Municipal. Montevideo/Uruguay; Salas Nacionales de Exposición. Buenos Aires/Argentina e Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

1988 *Third Annual Internacional Exhibition of Miniature*. Metro Toronto Convention Centre. Ontário/Canadá.

1988 *Exposição Fibras*. Centro de Exposición Del Palacio Municipal. Montevideo/Uruguay.

1989 *II Salão de Arte Religiosa*. Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Curitiba/PR.

1989 *Expo – A Arte da Fibra Contemporânea*. Museu do Tecido. Rio de Janeiro/RJ.

1989 *Evento Têxtil 89: Argentina, Brasil, Uruguay*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

1989 *III Bial de La Habana’ 89 – Tradicion y Contemporaneidad*. Textil Latinoamericano. Havana/Cuba.

1990 *10 anos CGTC – Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

1990 *A Estética da Água como Fenômeno Sensível*. Sala de Exposições Cláudio Carriconde do Centro de Artes e Letras da UFSM. Santa Maria/RS.

1991 *Arte Gaúcha Contemporânea*. Espaço Vasco Prado e Galerias, Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre/RS.

1991 *Arte & Fibra*. Galeria de Arte do Centro de Convivência Cultural. Campinas/SP.

1991 *Segundo Encuentro Latinoamericano de Arte Textil*. Subte Municipal. Montevideo/Uruguay e Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

1991 *Último Decênio: Dores e Cores*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

1992 *Arte de Três Polos*. Galeria de Arte da Biblioteca Central da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Caxias do Sul/RS; Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG). Pelotas/RS; Sala de Exposições Claudio Carriconde e Anfiteatro do Centro de Artes e Letras

da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS e Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre/RS

1992 *Arte Contemporânea – Destaques no Sul*. Edel Trade Center. Porto Alegre/RS.

1993 *O Corpo e a Obra – Formas Tridimensionais: Escultura, Instalação, Objeto*. Edel Trade Center. Porto Alegre/RS.

1993 *Arte Sul 93 – Formas Tridimensionais*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

1993 *Avenida Cultural Clébio Sória – Esculturas*. Câmara Municipal de Porto Alegre. Porto Alegre/RS.

1993 *Projeto 500 anos da América – Marcos da Utopia: esculturas e instalações*. Museu de Arte Contemporânea.(MAC-RS), Porto Alegre/RS

1994 *Una Finestra Italiana*. Hall da Antiga Reitoria da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS.

1994 *Nossos Bosques Têm Mais Vida?* Pinacoteca Central do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

1995 *Projeto Relógio do Sol*. Café Concerto Majestic, Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre/RS.

1996 *Via Sacra – O Caminho Percorrido por Quatorze Artistas*. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS.

1996 *SESC Escultura 96 – 1ª Exposição Internacional de Esculturas ao Ar Livre*. SESC Campestre. Porto Alegre/RS.

1996 *Arte Sul 96*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

1996 *12 Artistas Pesquisadores*. Passo das Artes, Cidade Universitária (USP). São Paulo/SP.

1997 *Una Finestra Italiana – Retrati de Famiglia*. Sala de Exposições da Associação Italiana de Santa Maria (AISM). Santa Maria/RS.

2000 *Mangiare*. Sala de exposições da Associação Italiana de Santa Maria (AISM). Santa Maria/RS.

2007 *Poética dos Trançados. Essa POA é Boa*. Fábrica da Renner do DC Shopping. Porto Alegre/RS.

2009 *Bagagem*. Centro Cultural Erico Veríssimo (CEEE). Porto Alegre/RS.

2010 *Entre as Águas*. Santander Cultural. Porto Alegre/RS e Salão Internacional de Artes Plásticas, Feima. Bento Gonçalves/RS.

2011 *O Museu Sensível – Uma Visão de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

2012 *Idades Contemporâneas*. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre/RS.

2013 *Mostra 50 anos do Centro de Artes e Letras da UFSM*. Museu de Arte de Santa Maria (MASM). Santa Maria/RS.

2013 *A Bela Morte: Confrontos com a Natureza-morta no Século XXI*. Curadoria Ana Zavadil. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

2014 *Deus e Sua Obra no Sul da América – A Experiência dos Direitos Humanos Através dos Sentidos*. Curadoria Márcio Tavares. Museu dos Direitos Humanos do Mercosul. Porto Alegre/RS.

2014 *Cânone Pobre – Uma Arqueologia da Precariedade na Arte*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

2014 *I SUL-SUR 2014 – 4ª edição da Semana da Cultura do Rio Grande do Sul no Uruguai*. Espacio de Arte Contemporâneo (EAC). Montevideo/Uruguay.

2014 *Distrações da Memória: O Museu Como Modo de Rever o Mundo*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

2014 *Geografias da Criação – Arte, Moda e Design*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

2014 *Manifesto: Poder, Desejo, Intervenção*. Curadoria Márcio Tavares. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

2015 *Vestígios do Corpo – Obras de Figura Humana no acervo do MARGS*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

2015 *Aparatos do Corpo – 10ª Bial de Mercosul*. Usina do Gasômetro. Porto Alegre/RS.

2015 *Antropofagia Neobarroca – 10ª Bial de Mercosul*. Santander Cultural. Porto Alegre/RS.

2015 *Biografia da Vida Urbana – 10ª Bial de Mercosul*. Memorial do Rio Grande do Sul. Porto Alegre/RS.

2015 *Modernismo e Paralaxe – 10ª Bial de Mercosul*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

2016 *Horror Vacui Tropical*. Curadoria Gaudêncio Fidelis. LabART760. Porto Alegre/RS.

2016 *Museu de Contrastes*. Curadoria Gaudêncio Fidelis. LabART760. Porto Alegre/RS.

2017 *Objetos do Desejo/Instrumentos do Coleccionismo*. Curadoria Gaudêncio Fidelis. Galeria 189. Porto Alegre/RS.

2017 *A Fonte de Duchamp – 100 Anos de Arte Contemporânea*. Curadoria José Francisco Alves. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.

2017 *Eu Estou Possuído*. Curadoria Márcio Tavares. LabART760. Porto Alegre/RS.

2017 *25 Vezes Duchamp – 100 anos A Fonte*. Curadoria José Francisco Alves. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre/RS.

2017 *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. Curadoria Gaudêncio Fidelis. Santander Cultural. Porto Alegre/RS.

2018 *Antropofagia Mínima – A imagem Consumida*. Curadoria Gaudêncio Fidelis. Galeria 189. Porto Alegre/RS.

2018 *Insulares*. Curadoria Ana Zavadil. Museu de Arte Contemporânea do RS (MAC-RS). Porto Alegre/RS.

2018 *Placentária*. Curadoria Ana Zavadil. Museu de Arte Contemporânea do RS (MAC-RS). Porto Alegre/RS.

2018 *Cerâmica Olfatória*. Curadoria Gaudêncio Fidelis. Galeria 189. Porto Alegre/RS.

2018 *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. Curadoria Gaudêncio Fidelis. Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Rio de Janeiro/RJ.

2018 *Memória – Doações MAC-RS 2015-2018*. Curadoria Ana Zavadil. Museu de Arte Contemporânea do RS (MAC-RS). Porto Alegre/RS.

2019 *Placentária*. Curadoria Ana Zavadil. Galeria Municipal de Arte Gerd Bornheem. Caxias do Sul/RS.

2019 *Mulheres em Movimento*. Curadoria Ben Berardi e Zoravia Bettiol. Instituto Zoravia Bettiol. Porto Alegre/RS.

2019 *A Memória Que se Tece*. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes (UFRGS). Porto Alegre/RS.

2019 *As Canibais: Artistas e o Exercício das Imagens*. Curadoria Ana Zavadil. Centro Cultural CEEE Erico Verissimo. Porto Alegre/RS.

2019 *Com Título e Sem Título, Técnicas e Dimensões Variadas*. Museu Oscar Niemeyer, Aquisições e Doações Recentes. Curadoria Agnaldo Farias. Museu Oscar Niemeyer (MON). Curitiba/PR.

BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAPHY

Bardi, Pietro Maria. *Em Torno da Escultura no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1989. p. 104.

Caldas, Felipe Bernardes. *Galeria Arte&Fato: 30 anos*. Porto Alegre: Edição Gastal & Gastal, 2014. p. 111 e 222.

Cáurio, Rita. *Artêxtil no Brasil: Viagem pelo Mundo da Tapeçaria*. Rio de Janeiro: Primor, 1985. p. 165-187.

Alcides, Eneléo. *Arquivos Contemporâneos: Artes Visuais na Fundação Badesc 2016. 2017 – 2018*. 204 p.

Fidelis, Gaudêncio; Tavares, Márcio. *Mensagens de Uma Nova América*. Porto Alegre: Fundação Bial de Artes Visuais do Mercosul, 2015.

Fidelis, Gaudêncio. *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. Catálogo da Exposição realizada no Santander Cultural em 2017. Porto Alegre

_____. *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. Catálogo da Exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, de 18 de agosto a 16 de setembro de 2018. Rio de Janeiro.

_____. *O Museu Sensível: uma visão da obra de artistas mulheres na coleção do MARGS*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014.

_____. *Ana Noroogrando: obras 1968-2013*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013. 300 p.

_____. *Prisão e Alternativa: o processo como fatalidade e a dimensão biográfica da noção de estilo*. *Revista TeSj x OH*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul: n.3, p. 9-11, jan-mar. 2014.

_____. *Ana Noroogrando – Corpos de Fábrica: Obras 2016* . 2017. Porto Alegre: Marcavisual, 2019. 256 p.

Foletto, Vani Terezinha; Bisognin, Edir Lucia. *As Artes Visuais em Santa Maria: Contextos e Artistas*. Santa Maria: Pallotti, 2000. p. 84, 132, 139-141.

Gomes, Paulo. *Artes Plásticas no Rio Grande Do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Pallotti, 2007. p. 154.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. *Catálogo Geral*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, organizado por Raul Holtz, Porto Alegre: MARGS, 2013. 472 p.

Pastore, Almir. *Jóias*. São Paulo: A. Pastore, 2003. p. 109.

Presser, Décio; Rosa, Renato. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1997. p. 81.

Richter, Ivone. *Interculturalidade e Estética do Cotidiano no Ensino das Artes Visuais*. Campinas: Mercado de Letras, 2003. p. 187-189, 203.

Schultz, Margarita. *Instalaciones-Reportaje Colectivo*. Revista Heterogénesis de Artes Visuales/Tidskrift för Visuell Konst. Suécia. n. 24. p. 30-34, jul. 1998.

Silva, Vivian. *Die Brasilianische Situation:Textilforum*. Alemanha. n.1. p. 42, mar. 1992.

Zattera, Vera Stedile. *Arte Têxtil no Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: São Miguel, 1988. p. 94-95.

_____. *Arte & Poesia*. Caxias do Sul: São Miguel, 1987. p. 25-27.

OBRAS EM COLEÇÕES PÚBLICAS |
WORKS IN PUBLIC COLLECTIONS

Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS.

Fundação Cultural Badesc. Florianópolis/SC.

Laboratório de Interculturalidade e Diversidade (LAID) do setor Litoral da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Caiobá/PR.

Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). Curitiba/PR.

Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre/RS.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS). Porto Alegre/RS.

Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS). Passo Fundo/RS.

Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Florianópolis/SC.

Museu de Arte de Santa Maria (MASM). Santa Maria/RS.

Museu da Escultura ao Ar Livre da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. São Paulo/SP.

Museu Oscar Niemeyer (MON). Curitiba/PR.

Secretaria Municipal de Cultura, Lazer e Juventude. Santo Ângelo/RS.

Universidade Federal de Santa Maria-Reitoria da UFSM. Santa Maria/RS.

Universidade Franciscana (UFN). Santa Maria/RS.



ÍNDICE | INDEX

- Nomes de pessoas estão listados pelo primeiro nome seguido do segundo | *Proper names are listed by the first followed by the last name.*
- Palavras que se relacionam ao termo principal indexado aparecem entre parênteses e itálico | *Expressions related to the main term indexed appear in parenthesis and italics.*
- Termos que se encontram nas notas de rodapé estão seguidos da página correspondente e do número da nota entre colchetes [] | *Terms found in the footnotes are followed by the page number in square brackets [].*
- Expressões relacionadas à palavras e termos indexados aparecem entre parênteses em itálico | *Expressions related to words and terms indexed appear in parenthesis and italics.*
- Expressões ou termos específicos aparecem em itálico e estão listados individualmente | *Expressions of specific terms appear in italics and are listed individually.*
- Títulos de obras estão listados em itálico junto ao autor, a menos que a autoria seja desconhecida ou anônima. Neste caso, a obra é listada individualmente | *Titles of works are listed in italics along with the name of the author unless he/she is anonymous or unknown, in which case the works are listed individually.*
- Instituições estão listadas individualmente | *Institutions are listed individually.*
- Nomes de exposições estão listados individualmente e em itálico | *Exhibition titles are listed individually and in italics.*

A

Abelha: cera de, 22, 26, (abelhas, 77)
acidente, 51
Adão, 52, 77: dedo de, 49
Afroditte, 77, 79
Ágaton, 78
agorafobia, 21
Aion, 17
Alain Borer, 30
Alberto Flórez-Malagón, 58
Alemanha, 33 [32]
algodão, 77
alienígena, 60
alteridade, 53
alumínio, 77
América Pré-Colombiana, 21
Ana Noroogrando: <i>Contorção I</i> , 16; “corpos e partes”, 59, 61 [23]; <i>Escultura 14</i> , 19; <i>Escultura 15</i> , 52; <i>Escultura 9</i> , 51, 19; <i>Escultura 11</i> , 52; <i>Escultura 6</i> , 51; <i>Escultura 7</i> , 26, 51; <i>Escultura 20</i> , 19; <i>Escultura 23</i> , 19; <i>manilhas</i> , 59; <i>Manilhas</i> , 9; <i>Manilha 2</i> , 61 [9]; <i>Manilha 4</i> , 60; <i>Manilha 3</i> , 56, 59, 61 [9]; <i>Manilha 1</i> , 61 [9], 74, 76, 78, 79, 80, 81,

82, 84; “série olfatória”, 61 [9]
anatômica, 73
André Breton, 29: “Comunicação Relativa ao Acaso Objetivo”, 29
andrógina, 80
animais, 78
anosmia, 61 [5]
antifeminista: intervenção, 78
antiformalista, 24
antimuseológico, 23
antioculares: manifestações, 32 [6]
antipatriarcal, 9
antropofagia, 58, 61 [20]
antropofágico: ato, 59, processo, 55
antropomórfica, 53
antropomorfismo, 72
ânus, 55
aparelho: digestivo, 55, 59
ar: moléculas no, 31
Aristófanis, 80
Aristóteles, 56
aroma, 15, 49, (fome de aromas, 50)
arquitetura, 51: da memória, 50
arte: cinética, 18, 19, 25, história da, 23, 25, 50, Povera, 24
assimetria, 79
August Ferdinand Möbius, 31 [5]
autocanibalismo, 21

B

Boca, 49, 55, 57
borracha, 76, 77
Brasil Colônia, 21
buracos, 19, 51

C

Cachimbo, 81, 82
cadeiras, 52, (cadeira, 81)
calor, 22, 30
canibalismo, 54, 55, 61 [20]: cultural, 61 [9], feminista, 61 [9], (virtudes canibais, 55)
canibalista: ato, 53
cânone, 24: artístico, 32 [6]
canônica: história da arte, 25, instabilidade, 55, produção não, 24, (status canônico, 82)
canônicas: estruturas, 8
carne, 55, 72
casas: populares, 51
cerâmica, 51, 77: de tijolo, 31
charlatanismo, 33 [32]
cheiro, 15, 16, 24, 30, 31, 32 [6], 49, 50, 51, 54, 57: (cheiros), 23, deslocamento do, 18, lógica do, 19
choque, 29
ciência, 76
científica: verdade, 83
cigarro, 21, 29
cinema, 85 [4]
cinética: perspectiva, 18
claustrófico, 22

clichê, 31
cobogó, 25
cognitiva: crise, 81, (delírio cognitivo, 86 [33], geografia, 58, mudança, 76, 85 [11], (processo cognitivo, 74, 83), transição, 74
colmeia, 77
colonização, 83
concretismo, 18
consenso: formação de, 82
conservação, 18
consumo, 55
contaminação, 23, 30, 33 [35]
cor: experiência da, 51
corpo: controle do, 28, feminino, 50, forma escultórica do, 77, natureza do, 72, representação do, 58
Corpos de Fábrica, 8
costumes, 21: ideologia dos, 80
criação, 49, 55, 56
criança, 53, 56
criatividade: história da, 49
crime, 82
Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico, 85 [6]
cultura, 73, 85 [6]
curadoria olfatória, 7
curadoria, 7, 8, 61 [9], 84: não heteronomartiva, 8, 74, olfató-
ria, 74

D

10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América, 33 [35], 86 [34]
dedos, 52
dejetos, 78
descolonização, 80, 83
desejo, 30, 85 [23]: objeto do, 79
design, 58
deslizamento, 78
Deus, 49, 52, 55, 82
dieta, 58
diferença, 54
display, 8, 30
diversidade, 84
divina: figura, 53, semelhança, 77
doméstica: vida, 52
domesticidade, 85 [6]
Dominique Laporte: *The History of Shit*, 58

E

Efêmero, 50
ejaculatório, 77
energia, 30, 58
episteme, 79, 82
epistemologia, 73, 83: (construção epistemológica, 74), (deslo-
camento epistemológico, 73)
equilíbrio, 51
Eros, 77, 79, 81: “Eros celeste”, 78, “Eros vulgar”, 78
Erótica: propriedade, 79
erotismo, 57
escala, 26, 27: noções de, 27
Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 10 [10], 27, 74
escravidão, 21, 82
esôfago, 55
Espaço Fernando Beck, 61 [23]
espaço: doméstico, 21, intimista, 20, labiríntico da favela, 25, museológico, 15, 18, 31[2], 32 [7]
especificidade cultural, 7
espelhos, 84
espírito: transgressor, 31
espiritual, 55
Estados Unidos, 33 [32]
Europa, 21
excêntrica, 86 [35]
exposição: museológica, 22
exposições: modelos de, 8

F

Fake news, 76
fálica: função, 77, 80
família: fundação da, 28
fascista: inclinação, 86 [33]
favos, 51
fedor, 51
feminino, 73: corpo, 59, 79, tabagismo, 21

feminista, 8: inclinação, 16, dieta canibal, 49, proclividade, 59, teor, 59
ferro, 27
ficção, 27
figura-fundo, 85 [5]
figuração, 74
filosofia: burguesa, 58
fisionomia, 51
flatulência, 55
flores, 78
fogões, 52
forma, 73: artística, 58, biológica, 73, estereotipada, 21, física, 73, mental, 73, (pureza formal, 30)
formalismo, 24
formalista, 8, 74
fragmento, 25: da obra, 60, problema do, 51
fumaça: metafórica, 59
fumo, 19, 20, 21, 25: bolsa de, 29, em corda, 26, rolo de, 52, rolos de, 51, triturado, 26
Fundação Cultural BADESC, 61 [23]
fundo, 73, 85 [6]

G

Gás: intestinal, 55, 57, (gases intestinais, 59)
Gaudêncio Fidelis: *A invenção da Escala: Apontamentos Para Determinar com Maior Precisão a Denominação “Arte Pública”*, 26; *The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in the United States*, 9 [1]; *Curadoria Não Heteronormativa Como Estra-
tégica*, 10 [7];
gênero, 8, 20, 73, 81, 83, 84: expressão de, 8; identidade de, 8;
genitais, 28: órgãos, 28
genitália, 81
geometria, 18, 26, 51
gestos: sequência de, 29
glande, 77
gosto, 61 [5]
grade, 25
Grécia, 77

H

Hábito, 77
hálito, 49, 56, 57
Hélio Oiticica: *Bóides*, 51; *Penetráveis*, 25horizontalidade, 60

I

Iconográficos: limites, 24
ideologia, 74, 76, 84, 85 [23]: dos deuses, 79
ilusão, 74
imagem, 18, 53, 54, 55, 60, 72: como ficção, 85 [4], invocação da, 81, realidade ficcional da, 73
inclinação, 80
indústria, 26
inércia, 80
infecção, 33 [35]
instrumento, 49

J

Jack Leirner: *Pulmão*, 22
Jaques Derrida, 85 [19]
Jaques Lacan, 79
Jean-Baptiste Grenouille, 15, 49
Johann Benedict Listing, 32 [5]
Joseph Beuys, 22, 30, 33 [32]
jurídico, 76
justaposição, 30

K

Kasimir Malevich: *Quadrado Preto*, 85 [3]

L

Lâmpada, 56
legibilidade, 7, 8, 9, 58, 83
luz: dar a, 56
Lygia Clark: *Caminhando*, 17; *Diálogo de Mãos*, 17

M

Mão, 52, 53, 54
Marcel Duchamp, 30, 55: “gás da iluminação”, 55; “Máquina Celibatária”, 59; *O Grande Vidro*, 59, “Peneiras”, 55; “Tubos Capilares”, 55
Mary Shelley: *Frankstein*, 77

masculinidade, 20, 58
Matrizes: estrangeiras, 54
matrizes: euro-americanas, 74
Max Bill, 16: *Unidade Tripartida*, 16
mel, 25: de abelha, 22, favos de, 22, 26, 51, néctar do, 77
Merleau-Ponty, 16
mesa, 81
mestiça: propensão, 23
Michelangelo: *A Criação de Adão*, 49;
Mitologia, 55
mobiliário, 51
modelos: eurocêntricos, 74
modernismo, 25
Moebius: fita de, 16, 17, 18, 31 [5]
moléculas: odoríferas, 16
morte, 55
mosaico, 17, 18
Museu de Arte Moderna de São Paulo, 16
Museu Oscar Niemeyer, 61 [23]
museu, 24: o espaço do, 73

N

Nancy Basin: *Virginia Woolf and the Androgynous Mind*
não-hetenormatividade, 8
nariz, 15
natureza: espelhamentos da, 74
neococoncreto, 16
neocontretismo, 24, 26
névoa, 59
normativo, 58

O

Objeto: falocêntrico, 79, peniano, 79
obsolescência, 54, 86 [30]
odor, 58: moléculas de, 24, edifícios do, 49
odores, 23, 51: (odorífera, 23)
olfativa: memória, 23
olfativas: obras, 18
olfativo: domínio do, 30
olfato, 22, 26, 31, 32 [6], 50, 58, 83: espaço arquitetônico do, 31, sentido do, 22, 50
olfatória: experiência, 29, (projeto olfatório, 50)
Olfatória: o Cheio na Arte, 10 [6], 32 [6]
olfatórias, 23: memória, 26, obras, 8, 23, 32[7], 54, obras de arte, 24
olfatório: (aspectos olfatórios, 59), (estímulos olfatórios, 28), vocabulário, 50
olhar, 28, 50: desvio para o, 50
olhos, 53
opacidade, 59
orgânica, 24
órgãos: perceptivos, 29, sexuais, 29
oriente, 54
ortodoxia, 25
osso, 72
Oswald de Andrade, 61 [20]

P

Paisagem: realista, 73
paladar, 61 [5], 83
Papua-Nova Guiné, 54, 55, 58
parafina, 25, 26
patriarcal, 21
Patrick Süskind, 49, 51: *O Perfume*, 15, 31 [1], 49, 50, 61 [2];
pele, 77
Pênia, 77
pênis, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84
penteadeiras, 52
percepção, 24, 28, 54, 76: de mundo, 80
performativo, 79
perfumes, 51, 78
perspectiva, 8: não heteronormativa, 8;
Piet Mondrian, 84 [3]
Pinacoteca da Universidade FEEVALE, 61 [23]
pintura, 73, 74
plantas, 78
plástico, 22
Platão, 78, 79: *O Banquete*, 77, 78, 79, 80, 85 [16]
poder: falocêntrico, 79, masculino, 85 [19], patriarcal, 55
posseção, 85 [23]
postura: ereta, 28

prato, 81
prazer, 50
preconceito, 83
puritanismo, 58

Q

Queer, 8
Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, 8, 10 [10], 27, 74, 76

R

Raça, 73
realidade: material, 28, material do objeto, 8
recepção, 7
religião, 76
René Magrite, 76, 81, 82: *La Trahison des Images*, 74, 76; *Ceci n'est pas une pipe (L'air et la chanson)*, 74
representação: antropomórfica, 84 [3] e semelhança, 73, econo-
mia da, 72, 73, problema da, 72
respiração, 22, 49, 56, 57
Richard T. Gray, 49
Rio de Janeiro, 76
ritual: ocultamento do, 55
Rosalind Krauss, 25

S

Samuel Taylor Coleridge, 8, 80, 85 [4], “suspensão da descrença”, 85 [4]
Santander, 10 [10]: banco, 8, Cultural, 10 [10]
São Paulo, 76
semelhança, 25, 53, 81, 82, 83, 84 [1]: “à imagem e”, 82
senso: comum, 25
sentido: mais valia do, 72
sentidos, 7, 8, 22, 74
sexual: excitação, 28
sexualidade, 8, 73, 81, 83, 84
Sigmund Freud, 28, 33 [27], 57
Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), 74
sopro, 55, 56: divino, 57
Surrealismo, 29

T

Tabaco: controle do, 22
tabagismo, 21, 22
tato, 50, 83
tecnologia, 51, 56
tijolos, 25, 51
tumores, 51

U

Umidade, 57
Urano, 79
urbana: paisagem, 9
urinário: jato, 76, 77

V

Valor, 27: financeiro, 27
Velho Mundo, 21
verme, 52
verticalidade, 60
vespas: camotim de, 26
vidro, 59
XXIV Bienal Internacional de São Paulo, 33 [35]
violência, 52
Virginia Woolf: *A Roon one Own's*, 8
visão, 51
vontade, 30

W

Waltercio Caldas, 27: “*Com a Embalagem de Cigarro*”, 22; *Princi-
pio de Realidade*, 27

Y

Yuval Nohal Harari: *Sapiens: A Brief History of Humankind*, 32 [25]

Z

Zeus, 77
Zodiaco, 17

ANA NOROGRANDO
www.ananorogrando.com.br

ARQUITETURAS OLFATÓRIAS | *OLFACTORY ARCHITECTURES*

TEXTOS | *ESSAYS*
Gaudêncio Fidelis

PUBLICADO POR | *PUBLISHED BY*
Marcavíslua Editora

REVISÃO PARA O PORTUGUÊS | *PROOFREADING*
Ana Maria Cardoso
Textos | *Essays* p. 15, 49 e | *and 72*

Grace Prado
Texto | *Essay* p. 7

TRADUÇÃO | *TRANSLATION*
Vânia Carraro

PROJETO GRÁFICO E DESENHO DA CAPA |
GRAPHIC DESIGN AND COVER DESIGN
Airtón Cattani

FOTOGRAFIA DE OBRAS | *PHOTOGRAPHY OF THE WORKS*
F. Zago – StudioZ

TRATAMENTO DE IMAGEM | *IMAGE PROCESSING*
Alexandre Nüssmeyer

IMPRESSO POR | *PRINTED BY*
Gráfica e Editora Pallotti – Santa Maria/RS

Como o apoio de | *With the support of:*



AGRADECIMENTOS DA ARTISTA | *ARTIST'S ACKNOWLEDGEMENTS*

Gaudêncio Fidelis desafiou-me a trabalhar em uma série de obras que abordassem o olfato e esta experiência extraordinária resultou neste livro. Por isso sou extremamente grata | *Gaudêncio Fidelis challenge me to develop a number of works dealing with smell and this extraordinary experience resulted in this book. For that I'm very grateful.*

Meus agradecimentos à empresa Pauluzzi – Blocos Cerâmicos pela doação de parte dos materiais cerâmicos utilizados nas obras Olfatórias | *Many thanks to the Pauluzzi – Ceramic Blocks company which provided me with the ceramic blocks to work in these pieces on smell.*

Eu nunca poderia deixar de agradecer a Fermino A. Grando pelo apoio na coleta dos materiais e colaboração na execução das obras da série “Manilhas” | *I could never forget to thank Fermino A. Grando for the help in collecting the material and for the collaboration in working with the “Manilhas” series.*

E | *And*

Álvaro Clark – Presidente da Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark" – Rio de Janeiro/RJ
David Rompf
Jac Leirner
Liane Strapazzon

AGRADECIMENTOS DO AUTOR | *AUTHOR'S ACKNOWLEDGEMENTS*

Obrigado a Ana Norogrande por confiar a mim a tarefa de escrever este livro sobre esta série de obras olfatórias. Ele representa uma oportunidade única de lidar mais uma vez com um assunto que me é muito caro: o cheiro e suas implicações na recepção e legibilidade de obras de arte e na formação do cânone artístico. Por esta oportunidade sou imensamente grato | *Thank you Ana Norogrande to trust me with the task of writing this book on her series of olfactory works which represents a unique opportunity to deal once again with a subject so dear to me: smell and its implication in the reception and legibility of works of art and in the formation of artistic canon. For that I'm immensely grateful.*

ARQUITETURAS OLFATÓRIAS | *OLFACTORY ARCHITECTURES*

Este livro busca situar um conjunto de obras olfatórias de Ana Norogrande em um complexo campo interpretativo. Seu objetivo é localizar a obra em um contexto artístico, cultural e político da história da arte, assinalando sua contribuição para o conhecimento avançado em arte, promovendo ao mesmo tempo a recepção e a legibilidade da obra da artista | *This books seeks to situate a number of olfactory works by Ana Norogrande within a complex interpretative field. Its aim is to locate the work in an artistic, cultural and political context of art history, pointing to its contribution to the advanced knowledge in art and, at the same time, promoting the reception and legibility of the artist's work.*

A Editora | *The Publisher*

SOBRE O AUTOR

GAUDÊNCIO FIDELIS (Brasil, 1965) 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) com a tese *A Recepção e a Legibilidade da Arte Brasileira Contemporânea nos Estados Unidos (1995-2005)*. Foi Diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul entre 1991-93. Foi fundador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do RS, em 1992. Publicou ainda, além de inúmeras monografias sobre a obra de artistas *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea* (MAC-RS, 2002), *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul* (FBAVM, 2005) e *O Cheiro como Critério: em Direção a Uma Política Olfatória em Curadoria* (Chapecó: Argos, 2015), entre outros. Organizou e realizou a curadoria de mais de 50 exposições. Em 2005 foi Curador-adjunto da *5ª Bienal do Mercosul*. Em 2016 integrou o júri da *XIII Bienal de Cuenca*. É membro integrante do Conselho do Museu Oscar Niemeyer (Curitiba-pr). Foi diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) de 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* apresentada em 2017 no Santander Cultural em Porto Alegre e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro em 2017 e 2018.

ABOUT THE AUTHOR

GAUDÊNCIO FIDELIS (Brazil, 1965) is a curator and art historian specialized in modern and contemporary art and art of 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 with the dissertation *The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in the United States, 1995-2005*. In 1992, he was the founder and first director of the *Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art* and he served as director for the *State Institute of Visual Arts* of Rio Grande do Sul between 1991 and 1993. He published *Material Dilemmas: Procedure, Permanence and Conservation in Contemporary Art* (MAC-RS, 2002), *A Concise History of the Mercosur Biennial* (FBAVM, 2005) and *Smell as a Criterion: Toward a Politics of Olfactory Curating* (Chapecó: Argos University Publisher, 2015). He has organized and curated more than fifty exhibitions. He served as Adjunct-curator of the *2004-2005 5th Mercosul Biennial*. Recently in 2016 he was a member of the jury of the *13th Cuenca Biennial*. He is a member of the Advisory Board of Oscar Niemeyer Museum (Curitiba, Brazil). Mr. Fidelis was the director of the *Rio Grande do Sul Museum of Art* (MARGS) from 2011 to 2014, and he served as the Chief-curator of the *10th Mercosul Biennial – Messages from a New America* in 2015 and curated the exhibition *Queermuseum: Cartographies of Difference in Brazilian Art*, exhibited at Santander Cultural in Porto Alegre and at Parque Lage School of Visual Arts in Rio de Janeiro in 2017 and 2018.

Esta publicação de 160 páginas possui 81 imagens em cor e duas em P&B | *This 160 pages publication has 81 full color and two B&W images.*

Tiragem | *Printing run: 1.000 exemplares | copies.*

ISBN 978-85-61965-74-7

Este livro foi composto com as fontes Bodoni, Book Antiqua, Corbel e
Myriad Pro e impresso em papel couché matte 170 g/m² pela Gráfica
Pallotti, em Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil |

*This book was designed with the Bodoni, Book Antiqua, Corbel and Myriad
Pro fonts and printed at Pallotti publishing company on couché matte paper
170 g/m², in the city of Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brazil.*
