

ANA NOROGRANDO

CORPOS DE FÁBRICA

FACTORY BODIES

OBRAS | WORKS 2016 • 2017

ANA NOROGRANDO
CORPOS DE FÁBRICA | FACTORY BODIES
OBRAS | WORKS 2016 . 2017

Publicado em setembro de 2019 |
Published in September 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 Norogrande
© Gaudêncio Fidelis

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.

F451c Fidelis, Gaudêncio
Corpos de Fábrica: Ana Norogrande Obras | Works
2016-2017 | Gaudêncio Fidelis. – Porto Alegre: Marcavisual,
2019.

256 p.: il. color.; 21,3 x 28,5 cm

ISBN 978-85-61965-68-6

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

Este livro foi concluído em abril de 2019, desenhado nos meses subsequentes e
impresso em agosto do mesmo ano | *This book was finished in April 2019, desig-
ned in the following months and printed in August of the same year.*

GAUDÊNCIO FIDELIS

ANA NOROGRANDO

CORPOS DE FÁBRICA

FACTORY BODIES

OBRAS | WORKS 2016 • 2017



2019

SUMÁRIO

| | |
|-----|---|
| 7 | INTRODUÇÃO À UMA COREOGRAFIA DE GESTOS: A CONSTRUÇÃO EPISTEMOLÓGICA DE <i>CORPOS DE FÁBRICA</i> |
| 17 | A HISTÓRIA DA ARTE E SEU INVENTÁRIO DE MÃOS E DEDOS COMO MECANISMO DE CRIAÇÃO, IMPERFEIÇÃO, VIOLÊNCIA, TORTURA, IDENTIDADE, SEXUALIDADE, REPRESSÃO E MANIPULAÇÃO POLÍTICA NA OBRA DE ANA NOROGRANDO |
| 63 | DEUS <i>QUEER</i> : TRANSGRESSÕES DE GÊNERO NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA E SEUS PARALELOS COM AS PROPRIEDADES DISCRICIONÁRIAS DO GESTO E SUAS MANIFESTAÇÕES NA OBRA <i>RECEPTÁCULO VERMELHO</i> DE ANA NOROGRANDO |
| 87 | O MUNDO COMO UM <i>SITE</i> MUSEOLÓGICO E SEUS ACIDENTES E ATAQUES VIOLENTOS |
| 98 | CRIAÇÃO E GÊNERO NA OBRA NÃO NORMATIVA DE ANA NOROGRANDO |
| 113 | MEDOS COLONIAIS NA PROVÍNCIA: TRANSGRESSÕES DO TEMPO E ESTRUTURAS PÓS-INDUSTRIAIS EM NEGOCIAÇÃO |
| 131 | A IMAGEM EM MOVIMENTO NAS CORRELAÇÕES ENTRE O OLHO DA CÂMERA E O CORPO DO ROBÔ: OBRAS EM VÍDEO DE ANA NOROGRANDO E O <i>MODUS OPERANDI</i> DE PRODUÇÃO DE <i>CORPOS DE FÁBRICA</i> |
| | 151 ■ OBRAS |
| 200 | A EXPOSIÇÃO <i>CORPOS DE FÁBRICA</i> : OBRAS DE ANA NOROGRANDO 2015 . 2017 |
| 243 | ANA NOROGRANDO: HISTÓRICO DE EXPOSIÇÕES |
| | 248 ■ ÍNDICE |

CONTENTS

INTRODUCTION TO A CHOREOGRAPHY OF GESTURES: THE EPISTEMOLOGICAL
CONSTRUCTION OF *FACTORY BODIES* | 12

THE HISTORY OF ART AND ITS INVENTORY OF HANDS AND FINGERS AS A
MECHANISM OF CREATION, IMPERFECTION, VIOLENCE, TORTURE,
IDENTITY, SEXUALITY, REPRESSION AND POLITICAL MANIPULATION
IN ANA NOROGRANDO'S WORK | 46

QUEER GOD: GENDER TRANSGRESSIONS IN ARTISTIC CREATION
AND ITS PARALLELS WITH THE DISCRITIONARY PROPERTIES
OF GESTURE AND ITS MANIFESTATIONS IN THE WORK
RED RECEPTACLE BY ANA NOROGRANDO | 76

THE WORLD AS A MUSEOLOGICAL SITE AND ITS
ACCIDENTS AND VIOLENT ATTACKS | 94

CREATION AND GENDER IN THE NON NORMATIVE WORKS
BY ANA NOROGRANDO | 106

COLONIAL FEAR AT THE PROVINCE: TIME TRANSGRESSIONS
AND POST-INDUSTRIAL STRUCTURES IN NEGOTIATION | 123

THE MOVING IMAGE IN THE CORRELATIONS BETWEEN THE EYE OF THE CAMERA
AND THE ROBOT'S BODY: ANA NOROGRANDO'S VIDEO WORKS
AND THE *MODUS OPERANDI* PRODUCTION OF *FACTORY BODIES* | 143

WORKS | 151

THE EXHIBITION *FACTORY BODIES: WORKS*
BY ANA NOROGRANDO 2015 . 2017 | 200

ANA NOROGRANDO'S EXHIBITION HISTORY | 243

INDEX | 248



Detalhe da exposição *Corpos de Fábrica* – Obras de Ana Norogrando 2015 . 1017 |
Detail of the exhibition Factory Bodies – Works by Ana Norogrando 2015 . 2017
Museu Oscar Niemeyer – MON, Curitiba/PR, Brasil
De 23 de novembro de 2017 a 04 de março de 2018 |
From November 23, 2017 to March 4, 2018
Curadoria | Curated by Gaudêncio Fidelis
Foto | Photo: Constance Pinheiro

INTRODUÇÃO À UMA COREOGRAFIA DE GESTOS: A CONSTRUÇÃO EPISTEMOLÓGICA DE CORPOS DE FÁBRICA

ESTE LIVRO PODERIA TER SIDO FINALIZADO em setembro de 2017, pouco depois da abertura da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. Seu lançamento estava previsto para acontecer por ocasião da exposição monográfica da artista Ana Norogrande *Corpos de Fábrica*, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, em novembro daquele ano.¹ No entanto, este projeto foi provisoriamente suspenso, em virtude de meu envolvimento com o trágico processo de censura e precoce fechamento da exposição *Queermuseu*,² da qual fui curador, e que havia sido inaugurada em agosto de 2017. O que resultou daquele ultrajante acontecimento para a arte brasileira faz parte da história, mas o impacto e as consequências de tal ato obscurantista e arbitrário continuam, infelizmente, a ocorrer em sistemática progressão nos dias atuais.

Corpos de Fábrica, o título homônimo deste livro, foi uma exposição que apresentou um conjunto de obras que se situa entre uma visão feminista da existência e uma política investigativa da forma artística, realizada através de procedimentos híbridos, que se caracterizam como desviantes da forma canônica, em especial a que adquiriu um lugar de consagração dentro da história da arte a partir do modernismo. Nesta versão do livro, há um acréscimo do conjunto de obras que foram produzidas antes e depois da exposição e, que por motivações de curadoria, não foram incluídas nela. A exposição do MON incluiu obras que também pertencem a esta série cujos desdobramentos demandam considerações que serão discutidas em outras publicações e não incluídas aqui. *Corpos de Fábrica* designa uma vocação destas obras com uma vida proveniente de fragmentos de origens diversas. Estas “partes”, uma vez em montagem inclinam-se em

1. A exposição *Corpos de Fábrica* ocorreu de 23 de novembro de 2017 à 04 de março de 2018, e foi prorrogada até 15 de abril daquele ano.

2. *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* inaugurou em 15 de agosto de 2017, e 27 dias depois (30 dias antes de seu encerramento oficial) foi censurada e encerrada prematuramente pelo seu patrocinador, organizador e promotor: o banco Santander. *Queermuseu* incluiu 264 obras, de 85 artistas, percorrendo um marco histórico de meados do século 20 até a contemporaneidade. Construída em torno de uma perspectiva conceitual e articulada em torno da expressão e identidade de gênero e sexualidade, a exposição, foi pioneira em sua abordagem *queer*, inclusive no âmbito da América Latina. Depois de uma extensa campanha em defesa da exposição e de inúmeros manifestos relacionados à liberdade de expressão e à democracia, a exposição reabriu na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, em 18 agosto de 2018. A partir de sua censura ela obteve imensa recepção pública e internacional.

direção à produção em série e a uma natureza mecânica de produção. É notável ainda que, através destas obras, ingressamos em um vasto campo de metáforas que apresentam uma dinâmica da turbulenta assimetria relacionada às questões de expressão e identidade de gênero e às manifestações da sexualidade que a obra de Ana Norogrande se engajou nestes últimos anos.

As obras da artista se integram a um repertório de assuntos, tais como questões de gênero, a alteridade, a exclusão, os direitos do indivíduo e a marginalidade da forma e seus desvios. Esta se inscreve em uma perspectiva histórica e tecnológica que sabemos ser determinante na transformação política e social do corpo. Pode-se considerar assim, que a artista vem sistematicamente se debruçando sobre uma abordagem crítica que se estabelece a partir de uma visão do corpo como centro político da colonização e da descolonização neste caso. “Trata-se também de uma política que se inscreve nos sistemas de controle, nos hábitos e costumes, no preconceito e no treinamento pela educação e pela cultura”.³ As obras da artista construíram uma noção de que objetos resultam de um corpo em contínua transformação, e que rompe com a verticalidade ocasional da figura ao apresentar um abandono das suas manifestações abstratas mais radicais, derivadas em grande parte da grade modernista e sua planaridade. A “vontade artística” e os limites da ação na sociedade contemporânea são colocadas em cheque nestas obras, uma vez que ingressam em territórios em que a linguagem se vê embaralhada como um conturbado procedimento. É como se não soubéssemos mais de onde se origina o estilo, a lógica e a inclinação estética da obra, já que ela se desdobra em uma variedade de campos conceituais e interpretativos. Os materiais descartáveis eram empregados pela artista, anteriormente, mas, agora, sua forma foi contaminada por um aspecto mestiço e híbrido que se mostra singular. O emprego de uma variedade de materiais e objetos (e atribuídos) como “marginais” diante ao universo da produção industrial, influencia a construção de formas que se articulam, simbolicamente, entre o desejo e a liberdade, o desuso ou a obsolescência e faz com que sua produção se inscreva em uma tradição artística que possui parentescos com o pós-minimalismo e a arte pobreira.

3. Gaudêncio Fidelis, *Corpos de Fábrica: Obras de Ana Norogrande (2015-2017)*, Museu Oscar Niemeyer, brochura da exposição, Paraná, Curitiba, novembro de 2017.

A obra de Norogrande foi incluída na exposição *Queermuseu* (Figs. 1 e 2), e cinco destas obras na realidade, fazem parte da série *Corpos*.⁴ Algumas delas também foram incluídas na exposição monográfica do MON.⁵ É importante ressaltar a importância da presença da obra de Ana Norogrande na exposição *Queermuseu*, uma plataforma que transformou o panorama das exposições brasileiras e sua inserção institucional que desobedece ao cânone das exposições tradicionais. Portanto, assinalar as razões da sua inclusão e porquê foram essenciais para a plataforma da exposição, especialmente para a própria legibilidade e recepção da obra, é imperativo para a lógica deste livro. As obras da série *Corpos* formam um conjunto que permitiu à exposição desenvolver uma série de problemas relacionados aos desdobramentos conceituais da tradição escultórica diante do antropomorfismo que lhe é peculiar. De fato a desconstrução do antropomorfismo, por meio de uma desconstrução do corpo (em partes), adquire, na obra de Norogrande, um caráter diferencial e inovador. Seus aspectos *queer* (estranhamento, diferencial e fora da norma

4. Desta série foram incluídas as seguintes obras: *Corpo 1, Corpo 10, Corpo 16, Corpo 20 e Corpo 24* (2016-2017). Além destas, a obra *O Canibal* (2000) também foi incluída. No catálogo da exposição escrevi sobre estas obras: “*Corpo 1*, por exemplo, contém dois anteparos que lembram seios, uma para frente, outro para trás da figura. O órgão sexual encontra-se fechado, como um impedimento de realização, um mecanismo reprimido pelo fechamento. O extravasamento psíquico não é permitido, já que uma corda atravessa um tubo superior, situando a figura em uma moldura cultural, que é, antes de tudo, uma distração, um desvio do olhar para outras coisas que não aquelas do gênero, como um arabesco distrativo. *Corpo 10*, por outro lado, insinua uma genitália transgênera, com uma lâmina que realiza um corte e ingressa em uma curvatura vermelha sinuosa para baixo. Braços e tubos encontram-se no mesmo registro e atravessam o corpo como dispositivos mecânicos da intersexualidade. Diversos corpos habitam o *Corpo 16*: braços de várias origens raciais (branco, mulato, cáucaso) confundem-se em uma *mélange* racial. Um órgão fálico genital pronunciado projeta-se em função ereta e a figura talvez aponte para uma vertiginosa excitação redefinida pela sua própria congregação de tipos em um mesmo corpo, da qual a ereção seria a manifestação psíquica mais evidente. *Corpo 20* é uma colagem sobre um dispositivo da ambigüidade de gênero que demonstra de maneira evidente pelo gesto do braço, preso ao corpo através de mecanismos de articulação construtiva. O sentido do gesto encontra-se ‘pregado’ ao corpo, pelo braço como se, metaforicamente, nunca pudesse se desvincular da fonte que lhe dá movimento e expressão. Trata-se de um braço que também não pode tocar nada, sinônimo de um mecanismo repressivo, contido em uma genitália que projetada para fora, como um pênis entumescido e, ao mesmo tempo, ambíguo. Várias dessas figuras são dispositivos sobre manifestações da bissexualidade, mas anti-binárias. Binárias é, aliás, o que elas não são. Em *Corpo 24*, vemos novamente um duplo desdobramento de uma igualmente “dupla” personalidade. As duas “roupas” penduradas nesse corpo sinalizam igualmente para isso. Dois corpos em um representa uma figura que abandonou a existência da frontalidade como demonstrativo da normalização e cujo órgão sexual encontra-se projetado para as costas, porque frente e verso não são de fato atestados da sexualidade”. Gaudêncio Fidelis, “Cartografias da Experiência Museológica: Uma Visão Transversal das Obras na Exposição *Queermuseu*”, in *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, catálogo da exposição, Porto Alegre, Santander Cultural, Agosto de 2017, 78.

5. Exposição com curadoria do autor.



[Figura 1]
 Vista da exposição *Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* |
 View of the exhibition *Queermuseum: Cartographies of Difference in Brazilian Art*.
 Santander Cultural, Porto Alegre. Na foto vemos cinco obras da série *Corpos*
 (2016-2017) de Ana Norogrande na exposição | In the picture we see five of the
 works *Bodies* (2016-2017) series by Ana Norogrande's at the exhibition.
 De 15 de agosto a 8 de outubro de 2017 | August 15 to October 8, 2017.
 Curadoria | Curated by Gaudêncio Fidelis.
 Fotografia | Photography: Fabio del Re e Carlos Stein – VivaFoto.



[Figura 2]
 Vista da exposição *Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* |
 View of the exhibition *Queermuseum: Cartographies of Difference in Brazilian Art*.
 Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. Na foto vemos três obras
 da série *Corpos* (2016-2017) de Ana Norogrande na exposição | In the picture
 we see three of the works *Bodies* (2016-2017) series by Ana Norogrande's at the
 exhibition.
 De 18 de agosto a 16 de setembro de 2018 | August 18 to September 16, 2018.
 Curadoria | Curated by Gaudêncio Fidelis.
 Fotografia | Photography: Gabi Carrera.

canônica) são exacerbados mais ainda, porque há uma progressiva transformação lógica da forma em direção a uma versão transitiva do corpo. No catálogo da exposição, escrevi sobre este aspecto destas obras, em uma passagem que transcrevo aqui:

Estas obras da artista promovem a noção de que a escultura é um corpo em contínua transformação, em suas manifestações mais abstratas, derivadas da grade modernista e sua dimensão plana até a verticalidade ocasional da figura. Essa mesma figura se posiciona agora no espaço de maneira a investir em um campo de desdobramentos conceituais variados que se articula com a história da escultura moderna, mas também se alimenta por vezes da tradição da estatuária e da produção pós-minimalista depois da consolidação da Pop

no cenário mundial. A produção recente de Ana Norogrande articula este conjunto de possibilidades da forma através de estratégias escultóricas que buscam estabelecer um campo de procedimentos contemporâneos que é essencialmente *híbrido*, mestiço e articulado de maneira a dar conta de uma série de problemas que são esteticamente importantes para a atualidade da arte. Mas há questões muito mais importantes por trás das estratégias que determinam a compleição formal destas figuras. Elas possuem variadas expressões de gênero em sua fluidez. Além disso, elas combinam uma considerável variedade de tipos físicos, masculino, feminino, trans. São formulações conceituais que encontram referência no corpo biológico e naquele 'fabricado' pela cultura. Essas obras antecipam um futuro radical de liberdade de gênero e todas as suas manifestações e o fazem através da lógica transformacional do corpo onde pele, membros, vestimenta são todos confinados a uma performatividade de elaboração simbólica e metafórica nestas obras, através da estrutura formulaica da cultura. A pele é reduzida a áreas restritas da obra, os órgãos genitais são insinuados, às vezes em exacerbado desenvolvimento, outras em estado de manifestação latente.⁶

A mutação iconográfica destas esculturas se equivale a uma "quebra" da imagem, desajustada agora pela ótica da dissonância entre ossatura das figuras e suas superfícies, entre a natureza formal e sua inclinação sugestiva e desta, em relação a sua androginia latente. Uma extensa variedade de gestos adquiriu uma energia performativa nas obras, ainda que a mesma esteja contida em um perímetro relativamente restrito à uma proximidade de entorno da figura. Mesmo assim, eles se mostram *flamboyants* em sua construção formal, o que faz com que (ao mesmo tempo) esse caráter *queer* invoque às manifestações da sexualidade, do prolongamentos do antropomorfismo ao seu limite divergente, em marcha ré, como se ele estivesse não só ingressando em uma inclinação regressiva, mas se consumindo em uma desestabilização heterogênea da imagem. Este caráter da obra é difícil de se formar cognitivamente em nossa cabeça, cuja reconstrução passa a ser fragmentária. Essa constituição implícita, que gera um inquietante ruído na percepção, em que há sempre uma dúvida sobre

6. Gaudêncio Fidelis, "Cartografias da Experiência Museológica: Uma Visão Transversal das Obras na Exposição *Queermuseum*", in *Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, catálogo da exposição, Porto Alegre, Santander Cultural, Agosto de 2017, 78.

o quanto a artista pretendia invocar o status naturalista da figura (ao incluir braços, mãos e pernas de manequins, por exemplo), ou se a intenção foi sempre roubar da figura sua conexão com os princípios de realidade.

De fato, o ataque à integridade do antropomorfismo toma forma através da expressão de um certo negativismo realista, que, por anos, a arte experimentou como um assunto que revirou a ordem da figuração. O que vemos aqui na obra de Norogrande é, mais uma vez, a inteligibilidade dos limites geográficos da figura, como um subterfúgio de profunda ênfase morfológica. Neste aspecto, braços, pernas e mãos, mais uma vez decepados, desmembrados e aos pedaços, articulam uma coreografia descontínua (especialmente porque estes membros dificilmente são paralelos: um braço, duas pernas, uma mão, uma mão e uma perna, e assim sucessivamente), que sistematicamente invocam a figura como um “corpo em performance”. Em performance, mas em oposição a performativo, porque o corpo é de fato sempre performativo, só que, neste caso, este é captado em ação, mas se trata antes de tudo aqui de uma imagem congelada, estática e estável (uma ação simulada), uma vez captada pelo olhar. Portanto, a inclusão de algumas destas obras, na exposição *Queermuseu*, envolvem também suas alusões ao comportamento (novamente), “em performance”, e assim em desenvolvimento (uma outra característica da performance). Este aspecto é acentuado pela demanda circunstancial da expressão de gênero e suas referências, naturalmente carregados pela mobilidade da identidade quando se manifesta em confluência com a incongruência do comportamento. Lembremos que este não possui necessariamente uma lógica, e a proclividade *queer* encontra uma referência objetiva em sua indubitável relação com o “diferente” (lembremos que *Queermuseu* é uma exposição sobre a diferença). Essa afirmação, clareza estrutural, eu diria, toma a direção de sobreposições estilísticas, conceituais e do universo do comportamento. Por exemplo, estas obras assimilam uma imensa área de irradiação de seu exterior, ou seja, elas absorvem o sentido do mundo em que existem. Quero dizer com isso, que estas “partes” e componentes (como peças de máquinas) atraem o significado para si, como um campo magnético. Elas existem pela contaminação. Assim, na medida em que se movem de uma exposição para outra, de um contexto para outro, sua vida “em performance” sofre uma transformação epistêmica, que

é particular à potência expansiva do conhecimento, mas também à estabilidade do repertório e do vocabulário do tempo histórico e social de sua existência. Isso sem falar no caráter político: que a propósito nos leva à uma passagem anterior desse texto, sobre as adversidades da vida social e política do país, onde estas obras surgiram e navegaram pela visibilidade pública até o momento, especialmente quando ultrapassam um período dramático de censura em um ponto de sua trajetória.

Fundadas na acuidade de uma configuração transferencial do sentido, ou seja, ao magnetizar e atrair para si um vasto campo de singularidades e peculiaridades localizadas no livre imaginário da percepção, é que nos voltamos para *O Canibal*, incluído também na exposição *Queermuseu*. Essa figura estranha, na cor branco e de aparente inocência é emblemática de uma entidade que tudo suga em seu entorno, como um vórtice que atrai o que se encontra à sua volta. Estas plantas artificiais (sugerindo artificialidade, quero dizer), que estão sendo engolidas por esta boca vermelha, indicam, na verdade, um senso de direção, visto que estão sendo sugadas para o interior do corpo. Não se trata somente de uma representação literal de uma figura engolindo coisas, mas da absorção (uma característica carnibalista *per se*) do sentido, que é gerada pela antropofagia, assunto que abordo extensivamente neste livro.

■ ■ ■ ■

No processo de escrever este livro – o segundo sobre a obra de Ana Norogrande,⁷ – mantive minha atenção aos aspectos essenciais de sua produção mas meu objetivo principal foi o de expandir a contribuição da obra para outros parâmetros de legibilidade que impulsionassem adiante a complexidade e a experiência destes objetos, considerando a prevalência de características relacionadas ao gênero, aos sentidos,⁸ e à sua realidade material. Olhando em retrospectiva, a minha reflexão sobre estas obras mudou intensamente de 2017 para cá. Elas com certeza também se transformaram diante da visibilidade pública, através

7. O primeiro livro sobre a obra da artista foi intitulado *Ana Norogrande: Obras 1968-2013*, publicado por ocasião da retrospectiva da artista no Museu de Arte do Rio Grande do Sul em 2013. A curadoria foi realizada pelo autor.

8. É importante ter em mente que, embora a artista não tenha explorado diretamente questões relacionadas aos sentidos no conjunto de obras interpretadas neste livro, ele foi escrito em um momento em que uma série de obras de sua autoria que lidam com o cheiro já havia sido produzida em 2018.

de uma série de exposições nas quais foram incluídas. Não resta dúvida que um livro sobre estas obras, se de fato escrito em 2017, teria sido muito diferente deste. Hoje, é impossível olhar para esta produção (e qualquer outra por sinal incluída ou não naquela exposição), sem perder de vista o que ocorreu daquele dia do fechamento da *Queermuseu* para cá. Em outras palavras, nenhuma obra pode ser vista sem que tenha que ser analisada em um contexto de acirramento da censura e ataques à liberdade de expressão.

Esta publicação pretende navegar por diferentes avenidas interpretativas sobre a obra da artista, a sua força, sentido e relevância artística no contexto político da atualidade. É preciso questionar afinal quais obras produzem um enfrentamento de teor de subversão, a despeito de um ambiente antilibertário. Quais continuam avançando sobre assuntos e problemas que não se mostram favoráveis à discussão no contexto da vida política brasileira em virtude do crescimento da censura? E, especialmente, quais, a despeito de uma situação ou outra, manifestam-se independente de limitações impostas pelo contexto político e social onde são produzidas. As obras de Ana Norogrande mantêm-se quebrando as barreiras da transgressão (entendida como a quebra das regras do cânone e da normatividade), de maneira cada vez mais radical (entendido como retornando à essência), e continuam avançando neste sentido.

Vale igualmente observar como a obra dos artistas se desenvolveu depois do início deste período de retorno da censura, especialmente, a partir do fechamento da exposição *Queermuseu*, em 2017, sobretudo os artistas vivos que participaram da exposição. No caso de Ana Norogrande, a exposição *Corpos de Fábrica* estava sendo realizada no ápice dos ataques à exposição, entre novembro daquele ano e abril de 2018. Na exposição do Museu Oscar Niemeyer – MON, sua obra foi novamente atacada por fanáticos locais, tanto pelo seu conteúdo como pela sua relevância artística.⁹ A obra da artista não só resistiu como avançou artisticamente ao longo de uma intensa produção que realizou de 2017 para cá.

Passado aquele período, em que o projeto desta publicação foi interrompido quando deveria acompanhar a exposição do MON, que exibiu a produção da artista re-

alizada entre 2015 e 2017 (período que esta publicação contemplaria), em meio às transformações políticas que reviravam a cena artística brasileira de forma nunca antes visto no período pós-ditadura, a importância do protagonismo da obra da artista adquire ainda mais importância. Hoje, este livro contempla uma visão já ampliada do período que se estendeu logo após a exposição no museu em que surgiram subsequentemente obras que continuaram explorando questões similares, dentro da mesma lógica. Sua obra percorre o extensivo e longo caminho da industrialização dos objetos, observa atentamente a vida destes objetos em retrospecto e os projeta em uma nova renascença depois de seu mergulho na obsolescência. Estes corpos de manequins, mãos, cabeças e braços movimentam-se nesse universo de trabalho, junto com os braços e a força muscular da artista. Lembremos da icônica frase da artista Ivone Rainer, "a mente é um músculo", que precisa, portanto, ser exercitada através do conhecimento, da criatividade e em última instância através da produção artística. Suas conexões com a transformação do corpo, tanto política quanto socialmente é central à produção de Ana Norogrande. A exposição da artista no Museu Oscar Niemeyer, abriu um universo de possibilidades de realização da forma através de estratégias escultóricas que buscavam estabelecer um campo transcultural de procedimentos, articulado de maneira a dar conta de uma série de problemas artísticos esteticamente importantes para a atualidade da arte.

É importante que consideremos que é justamente a persistência dessa figura que se posiciona agora no espaço, como uma *imagem* em choque e evolução, que é similar ao conceito de como a exposição *Queermuseu* havia sido construída. Esse choque não é, entretanto, um ataque ao espectador e sim um confronto da imagem com o mundo e entre elas mesmas. Imagens que se chocam e produzem um atrito conceitual. As obras de Norogrande tratam de "uma confluência de partes que, vistas em seu conjunto, caracterizam o que podemos designar como um confronto de imagens que se propõem a investigar continuamente os variados desdobramentos conceituais determinados pela tradição moderna e a partir dela".¹⁰ Por estas e outras razões, este livro é indispensável, agora mais do que nunca.

9. Como curador da exposição não autorizei a inclusão de avisos de classificação indicativa, por entendê-la não condizente com os termos da lei, o que obteve o apoio do museu.

10. Idem, Gaudêncio Fidelis, *Corpos de Fábrica: Obras de Ana Norogrande (2015-2017)*.

INTRODUCTION TO A CHOREOGRAPHY OF GESTURES: THE EPISTEMOLOGICAL CONSTRUCTION OF *FACTORY BODIES*

THIS BOOK WAS TO BE FINISHED in September 2017, soon after the opening of the exhibition *Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. It was supposed to be launched on the occasion of the artist Ana NoroGrando's *Corpos de Fábrica* [Factory Bodies] monographic exhibition at the Oscar Niemeyer Museum in Curitiba in November of that year.¹ However, this project was temporarily suspended because of my involvement with the tragic process of censorship and early shut down of the *Queermuseum*² exhibition, opened in August 2017 of which I was curator. The result of that outrageous event for the Brazilian art is part of history, but unfortunately the impact and consequences of the obscurantist and arbitrary act continue to occur in systematic progression nowadays.

Corpos de Fábrica [Factory Bodies], the homonymous title of this book, was an exhibition which presented a set of works which is located between a feminist vision of the existence and an investigative research policy of the artistic form, carried out through hybrid procedures, which are characterized as deviants of the canonical form, especially the one that acquired a consecration place within the history of the art from the modernism on. In this version of the book, there is an increase of the set of works that were produced before and after the exhibition and which, for reasons of curating, were not included in it. The *MON* exhibition included works which also belong to this series whose unfolding require considerations which are not included here but will be discussed in other publications. *Corpos de Fábrica* [Factory Bodies] designates a vocation of these works with a life coming from different origin fragments. These “parts,” once in assembly, lean towards serial production and a mechanical production nature. It is remarkable that through these works we enter a vast field

1. The exposition *Corpos de Fábrica* [Factory Bodies] was held from November 23, 2017 to March 04, 2018, and postponed until April 15th.

2. *Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* [*Queermuseum: Cartographies of Difference in Brazilian Art*] opened on August 15, 2017 and 27 days later (30 days before its official closing) was censored and prematurely closed by its sponsor, organizer and promoter: Banco Santander. *Queermuseum* included 264 works of 85 artists, spanning a historic milestone from the mid-20th century to the present. Built around a conceptual and articulated perspective around the expression and identity of gender and sexuality, the exhibition pioneered a queer approach, including Latin America. After an extensive campaign in defense of the exhibition and numerous manifestations related to freedom of expression and democracy, the exhibition was reopened at the Escola de Artes Visuais do Parque Laje on August 18, 2018, thenceforth obtained immense public and international reception.

of metaphor that present a turbulent asymmetry dynamic related to issues of gender and identity expression and to the manifestations of sexuality which Ana Norogrando's work has been engaged in recent years.

The artist's works are integrated into a repertoire of subjects, such as gender, alterity, exclusion, the individual's rights, the marginality of form and its deviations. This is inscribed in a historical and technological perspective that, as we know, is determinant in the political and social transformation of the body. It can be considered, therefore, that the artist has been systematically focusing on a critical approach that is established from a view of the body as the political center of colonization and decolonization in this case. "It is also a policy that is inscribed in the systems of control, in habits and customs, in prejudice and in education and culture training."³ The artist's works have constructed a notion that objects result from a body in continuous transformation, and breaks the occasional verticality of the figure by presenting an abandonment of its more radical abstract manifestations, largely derived from the modernist grid and its planarity. The "artistic will" and action limits in contemporary society are checkmated in these works, once they enter territories in which language is shuffled as a troublesome procedure. It is as if we no longer knew where the style, the logic and the work aesthetic inclination originate, since it unfolds in a variety of conceptual and interpretative fields. Disposable materials were formerly employed by the artist, but now her form has been contaminated by a unique mestizo and hybrid aspect. The use of a variety of materials and objects considered (and attributed) "marginal" in face of the universe of industrial production influences the construction of forms which symbolically articulate between desire and freedom, disuse or obsolescence, and makes its production inscribe in an artistic tradition that is related to post-minimalism and arte povera.

Five Norogrando's works included in *Queermuseum* exhibition are actually part of the *Corpos*⁴ [Bodies] series.

3. Gaudêncio Fidelis, *Corpos de Fábrica: Obras de Ana Norogrando (2015-2017)*, Museu Oscar Niemeyer, exhibition brochure, Paraná, Curitiba, novembro de 2017.

4. This series included the following works *Corpo 01* [Body 01], *Corpo 10* [Body 10], *Corpo 15* [Body 16], *Corpo 20* [Body 20] and *Corpo 27* [Body 24] (2016-2017). In addition to these, the work *O Canibal* [The Cannibal] (2000) was also included. In the exhibition catalog I wrote about these works: "*Corpo 01* [Body 01], for example, contains two shields that resemble breasts, one at the front, the other behind the figure. The sexual organ is closed, as an impediment to accomplishment, a mechanism repressed by closure. The psychic leakage is not allowed, as a string through an upper tube, placing the figure into a cultural framework, which is, above all, an amusement, a diversion from the eye to things other than those of genre, like an amusing arabesque. *Corpo 10* [Body 10], on the other hand, implies transgenic genitalia, with a blade that performs a cut and enters a sinuous red curvature downwards. Arms and tubes are in the same register and cross the body as mechanical devices of intersexuality. Several bodies inhabit *Corpo 16* [Body 16]: arms of different racial origins (white, mulatto, caucasus) are confused in a racial mélange. A pronounced phallic genital organ protrudes upright and the figure maybe points to a vertiginous excitement redefined by its own congregation of types in the same body, in which the erection would be the most obvious psychic

Some of them were also included in the monographic exposition at MON.⁵ It is important to emphasize the importance of Ana Norogrando's work presence in the *Queermuseum* exhibition, a platform that transformed the panorama of Brazilian exhibitions and its institutional insertion that disobeys the canon of traditional exhibitions. Therefore, it is imperative for this book to indicate the reasons for their inclusion and why they were essential for the exhibition platform, especially for the legibility and reception of the work. The works of the series *Corpos* [Bodies] form a set that allowed the exhibition to develop a series of problems related to the conceptual unfolding of the sculptural in face of the anthropomorphism peculiar to it. Indeed the anthropomorphism deconstitution, through a deconstruction of the body (in parts), acquires, in Norogrando's work, a differential and innovative character. Its queer aspects (strangeness, differential, and out of the canonical norm) are further exacerbated because there is a progressive logical transformation of form toward a transitive version of the body. In the catalog of the exhibition, I wrote about these works aspect in a passage that I transcribe here:

These artist's works promote the notion that the sculpture is a body in continuous transformation, in its most abstract manifestations, derived from the modernist grid and its flat dimension to the occasional verticality of the figure. This same figure is now positioned in space in order to invest in a field of varied conceptual unfolding which is articulated with the modern sculpture history, but which sometimes also feeds on the tradition of statuary and post-minimalist production after the Pop consolidation on the world stage. The recent Ana Norogrando's production articulates this set of form possibilities through sculptural strategies that try to establish a field of contemporary procedures which is essentially hybrid, mestizo and articulated in order to deal with a series of problems which are aesthetically important for today's art. But there are much more important issues behind the strategies that determine these figures formal

manifestation. *Corpo 20* [Body 20] is a collage on a gender ambiguity device that clearly demonstrates by the gesture of the arm, attached to the body through mechanisms of constructive articulation. The sense of gesture is "nailed" to the body by the arm as if, metaphorically, it could never get away from the source that gives it movement and expression. It is an arm which can not touch anything, a synonym of a repressive mechanism, contained in genitalia which is projected outwards, like a swollen and ambiguous penis. Several of these figures are devices on manifestations of bisexuality, but anti-binary. Binary is, by the way, what they are not. In *Corpo 24* [Body 24] we once more see double unfolding of an equally "double" personality. The two "clothes" hanging on this body also signal this. Two bodies in one represent a figure which has abandoned the frontality existence as a demonstrative of normalization and whose sexual organ is projected to the back, because front and back are not actually sexuality proven." Gaudêncio Fidelis, "Cartografias da Experiência Museológica: Uma Visão Transversal das Obras, na Exposição Queermuseum", in *Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, catálogo da exposição, Porto Alegre, Santander Cultural, Agosto de 2017, 78.

5. Exhibition curated by the author.

completeness. They have varied expressions of gender in their fluidity. In addition, they combine a considerable variety of physical types, masculine, feminine, trans. They are conceptual formulations that find reference in the biological body and in that “manufactured” by culture. These works anticipate a radical gender freedom future and all its manifestations, doing so through the body transformational logic in which skin, limbs, and clothing are all confined to a performativity of symbolic and metaphorical elaboration the formulaic culture structure. The skin is reduced to the restricted areas of the work, the genitals are insinuated, sometimes in exacerbated development, others in a state of latent manifestation.⁶

The iconographic mutation of these sculptures is equivalent to a “break” of the image, now mismatched by the view of the dissonance between the bones of the figures and their surfaces, between the formal nature and its suggestive inclination and this, in relation to its latent androgyny. An extensive variety of gestures has acquired a performative energy in the works, even though it is contained in a perimeter relatively strict to the figure surroundings closeness. Even so, they are flamboyant in their formal construction, which causes (at the same time) this queer character to invoke the manifestations of sexuality, anthropomorphism extension to its divergent boundary, in reverse, as if it were not only entering a regressive slope, but also consuming itself in a heterogeneous destabilization of the image. This character of the work, whose reconstruction becomes fragmentary, is difficult to be cognitively formed in our mind. This implicit constitution, which generates a disturbing noise in the perception, in which there is always a doubt as to how much the artist intended to invoke the naturalistic status of the figure (by including mannequin’s arms, hands and legs, for instance), or if the intention was always to steal from the figure its connection with the principles of reality.

Indeed, the attack on the anthropomorphism integrity takes shape under the expression of a certain realistic negativism that, for years, art has experienced as a subject that has reversed the order of figuration. What we see in Noro-Grando’s work is, once again, the intelligibility of the figure geographical limits, as a subterfuge of deep morphological emphasis. In this aspect, once again severed, dismembered, broken arms, legs and hands, articulate a discontinuous choreography (especially because these limbs are hardly parallel: one arm, two legs, one hand, one hand and one

leg, and so on), which systematically invoke the figure as a “body in performance.” In performance, but in opposition to performative, because the body is indeed always performative, but in this case it is captured in action, but it is first and foremost a frozen, static and stable image (a simulated action) once caught by the look. Therefore, the inclusion of some of these works in the *Queermuseum* exhibition also includes their allusions to (again), “performance” behavior, and so in development (another performance characteristic). This aspect is highlighted by the circumstantial demand of gender expression and its references, naturally carried by the mobility of identity when it manifests itself in confluence with the behavior incongruity. Let us remember that there is no logic in this, and queer proclivity finds an objective reference in its undoubted relation to the “different” (remember that *Queermuseum* is an exposition on difference). This statement, structural clarity, I would say, goes towards stylistic, conceptual overlapping and the behavior universe. For example, these works assimilate an immense area of irradiation from their exterior, that is, they absorb the sense of the world in which they exist. I mean that these “parts” and components (like machine pieces) attract meaning as a magnetic field does. They exist by contamination. Thus, as they move from one exposure to another, from one context to another, their “performance” lives undergoes an epistemic change, which is specific to the expansive power of knowledge, but also to the stability of repertoire and vocabulary of its existence historical and social time. Not to mention the political character: which leads us to an earlier passage in this text, on the adversities of the country’s social and political life, where these works have emerged and navigated through public visibility so far, especially when they go beyond a censorship dramatic period in its trajectory.

Based in the acuity of a sense transferential configuration, that is, by magnetizing and attracting themselves a vast field of singularities and peculiarities located in the free imaginary perception, we turn to *O Canibal* [The Cannibal] also included in the *Queermuseum* exhibition. This strange figure, in white and apparent innocence, is emblematic of an entity that sucks everything around, like a vortex that attracts all that is around it. These artificial plants (suggesting artificiality, I mean), which are being swallowed by this red mouth, actually indicate a sense of direction as they are being sucked into the body. It is not only a literal representation of a figure swallowing things, but also of the absorption (a cannibalistic characteristic *per se*) of sense, which is generated by anthropophagy, a subject which I extensively approach in this book.

6. Gaudêncio Fidelis, “Cartografias da Experiência Museológica: Uma Visão Transversal das Obras na Exposição Queermuseum”, in *Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, catálogo da exposição, Porto Alegre, Santander Cultural, Agosto de 2017, 78.

In the process of writing this book – the second on Ana Norogrando's⁷ work – I kept my attention to her production essential aspects, but my main objective was to expand the contribution of the work to other parameters of legibility that would ahead impel complexity and experience of these objects, considering the prevalence of characteristics related to gender, senses,⁸ and their material reality. In retrospect, my reflection on these works has dramatically changed, from 2017 on. They certainly also turned to public visibility, through a series of exhibits in which they were included. There is no doubt that a book on these works, if indeed written in 2017, would have been very different from this. Nowadays, it is impossible to look at this production (and at any other, whether included or not in that exhibition), without forgetting of what happened on the day of *Queermuseum* closing onwards. In other words, no work can be seen without being analyzed in a censorship heightened context and in attacks on freedom of expression.

This publication intends to navigate different interpretative avenues on the artist's work, its strength, sense and artistic relevance in the current political context. It is necessary to question which works produce a confrontation of subversion, in spite of an anti-free environment. Which continue to move forward on issues and problems that are not favorable to the discussion in the context of Brazilian political life due to the growth of censorship? And, especially, which, regardless of one situation or another, manifest themselves irrespective of limitations imposed by the political and social context in which they are produced. Ana Norogrando's works continue to break the barriers of transgression (understood as breaking the rules of the canon and normativity), in an increasingly radical way (understood as returning to the essence), and continue to advance in this direction.

It is also worth noting how the artists' work have developed after the beginning of this censorship return period, mainly after the closing of the *Queermuseum* exhibition in 2017, especially the alive artists who participated in the exhibition. In the case of Ana Norogrando, the exhibition *Corpos de Fábrica* [Factory Bodies] was being held at the apex of the attacks on the exhibition between November of that year and March of 2018. At the Oscar Niemeyer Museum exhibition, her work was again attacked by local

fanatics, both for their content as well as for its artistic⁹ relevance. The artist's work not only resisted but also advanced artistically throughout an intense production that she has been performing from 2017 on.

After that period, in which the project of this publication was interrupted when it was supposed to accompany the MON's exhibition, which exposed the artist's production between 2015 and 2017 (period this publication would contemplate), amid the political transformations that turned the Brazilian artistic scene never before seen in the post-dictatorship period, the importance of the protagonism of the artist's work acquires even more importance. Today, this book contemplates an already expanded vision of a period which extended soon after the exhibition at the museum in which subsequently appeared works that continued to explore similar issues, within the same logic. Her work goes through the long and extensive path of the objects industrialization, closely observes these objects life in retrospect and projects them into a new renaissance after their dive into obsolescence. These mannequins' bodies, hands, heads and arms move in this universe of work, along with the artist's arms and muscular strength. Remember the iconic phrase of the artist Ivone Rainer's iconic phrase "mind is a muscle," which must therefore be exercised through knowledge, creativity and, ultimately, through artistic production. Her connections with the body transformation, both politically and socially is central to Ana Norogrando's production. The artist's exhibition at the Oscar Niemeyer Museum opened a universe of possibilities for the form achievement through sculptural strategies that sought to establish a cross-cultural field of procedures articulated in order to deal with a series of aesthetically important artistic problems for the current art.

It is important to consider that it is precisely this figure persistence that is now positioned in space, as an image in shock and evolution, equally to the concept of how the exposition *Queermuseum* had been built. This shock, however, is not an attack on the spectator but a confrontation of the image with the world and among themselves. Images that collide and produce a conceptual friction. Norogrando's works deal with "a confluence of parts that, taken as a whole, characterize what we can call a confrontation of images that propose to continuously investigate the various conceptual developments determined by and from the modern tradition."¹⁰ For these and other reasons, this book is more than ever indispensable.

7. The first book about the artist's work was entitled *Ana Norogrando: Obras [Works] 1968-2013*, published in the occasion of the artist's retrospect at Museu de Arte do Rio Grande do Sul in 2013. Curated by the author.

8. It is important to keep in mind that, although the artist has not directly explored sense related issues in the set of works interpreted in this book, it was written in a moment when a series of work which deal with smell had already been produced in 2018.

9. As curator of the exhibition, I did not authorize the inclusion of indicative classification notices, since this is not required by Brazilian law, what was supported by the museum.

10. Ibid., Gaudêncio Fidelis, *Corpos de Fábrica: Obras de Ana Norogrando (2015-2017)*.



Detalhe da exposição *Corpos de Fábrica* – Obras de Ana Norogrande 2015 . 2017 |
Detail of the exhibition Factory Bodies – Works by Ana Norogrande 2015 . 2017
Museu Oscar Niemeyer – MON, Curitiba/PR, Brasil
De 23 de novembro de 2017 a 04 de março de 2018 | *From November 23, 2017 to March 4, 2018*
Curadoria | *Curated by Gaudêncio Fidelis*
Foto | *Photo: Constance Pinheiro*

A HISTÓRIA DA ARTE E SEU INVENTÁRIO DE MÃOS E DEDOS COMO MECANISMO DE CRIAÇÃO, IMPERFEIÇÃO, VIOLÊNCIA, TORTURA, IDENTIDADE, SEXUALIDADE, REPRESSÃO E MANIPULAÇÃO POLÍTICA NA OBRA DE ANA NOROGRANDO

UM SURPREENDENTE REPERTÓRIO DE GESTOS, movimentos e posturas físicas podem ser vislumbradas na série de obras de Ana Norogrande chamada *Corpos*, composta de 29 esculturas. Elas sistematizam um conjunto de problemas que já vinha sendo antecipado em vários de seus trabalhos anteriores e os elevam a um patamar de compromisso da forma com uma exegese da diferença, raramente articulada com tanta insistência em um só conjunto de obras. A “leitura” da artista em direção a uma posição crítica da figura (especialmente do antropomorfismo), reformulada estritamente sobre o prisma da diferenciação sexual, precisa ser entendida não como uma formulação da ordem da inconformidade conceitual ou histórica do gosto (forma simplista de como se manifesta o que conhecemos como “crítica”) sobre as representações do corpo, mas tal qual uma proposição unitária e coesa (ainda que dispersiva no tratamento dos pressupostos conceituais), que se manifesta amplamente como uma forma de retórica da forma.

Contudo, precisamos entender essa perspectiva intervencionista que a artista realiza no campo da forma como uma experiência que extrapola as limitações ilustrativas da aparência das coisas. Portanto, não se trata aqui de tematizar “gênero”, “sexualidade” ou até mesmo um conceito relativamente intangível como a “diferença”, mas, sim, de consolidar, sempre a partir da articulação da forma, a proliferação de um repertório de conceitos e dispositivos estratégicos que se mostram sempre difíceis de assinalar à primeira vista. Esse repertório nos conduz e impulsiona a representação do corpo para um território desconhecido, até então, a “olho nu” eu diria, da mesma forma que adiciona a essas obras um estado libidinal do desejo reprimido, assim como do puritanismo intermitente que se traduz na repressão do olhar diante das partes púbicas. Imaginemos então tais partes como um “problema artístico”. Trata-se do mesmo e subsequentemente dilema que se transforma em uma forma de censura, mas que essencialmente faculta à produção artística uma assepsia da forma (traduzida em um desvio para o conceito) e que a contaminação dessa mesma forma por materiais diversos é indesejada, resulta em um clichê ou é destituída de “refinamento epistemológico” e pode vir a situar a obra em um

estado de isolacionismo comparativo. Em outras palavras, é justamente esse puritanismo que cria a possibilidade de isolá-la (a obra) de seus pares pela resistência e persistente incapacidade de circunscrevê-la historiograficamente diante de uma existência pregressa de formas que têm relevância.

Se considerarmos uma tradição escultórica local como referência pregressa à da obra de Ana Norogrande, encontraremos muitas semelhanças formais que não serviriam de identificação com sua obra, a menos que fossem estabelecidas relações por contraste, incluindo, mais uma vez como faço questão de dizer, um extrato considerável de “repressão da forma”, e não por outra razão, a forma em si mesma. Em algum ponto, é necessário libertarmos-nos da história localizada e darmos um salto para adjudicar uma condição de ligação com a história das formas estrangeiras,¹ alheias ao contexto imediato e existentes na forma de uma recorrente persistência nos relatos que sustentam a historiografia local, mesmo porque estes são esparsos e ainda muito incipientes. Há ainda outro ponto nodal, que ultrapassa de maneira mais complexa essas esculturas, referente ao “corpo pornográfico”,² entendido em sua natureza voltada para o gozo e que o retira da condição de “o Outro” e o reposiciona em um universo voltado para si mesmo, “um corpo que se tem” (em termos Lacanianos) em oposição a “um corpo que se possui”. Contudo, o que importa aqui e o que se atribui à pornografia é o interesse na produção contemporânea que se refere à excessiva visibilidade e, ao mesmo tempo, ao contato visual e táctil (entendendo este último como uma propriedade igualmente visual do olho), *com* e *sobre* o corpo. O caráter libertário que a pornografia carrega, que muitos estudiosos evitam falar por um processo de autocensura, tendo em vista que essa concepção de libertarianismo entraria em conflito com muitas das diversas políticas da identidade, precisa ser acentuado. Existem dois aspectos que entrecruzam a indústria da pornografia com a da arte. Um deles é a inovação produtiva³ e o outro é o

potencial de visibilidade de que ela “pertenece a la era de la exaltacion de la mirada, a la profunda fe en que todo puede ser convocado a la representación”,⁴ e que se encontra no centro do conceito de instrumentalização pornográfica, mas igualmente da arte, ou seja, o exercício exagerado da visão. A história da arte, com suas premissas, prerrogativas e regras de produtividade teórica firmemente estabelecidas, tem abordado raramente a visibilidade por meio da pornografia. Em parte, porque há uma ausência de compreensão entre o que seja o caráter acadêmico (alto) e os princípios corporais e terrenos (baixos) das pornografia, sem entender a importância de compreender os aspectos culturais, políticos e sociais que envolvem práticas consideradas como marginais, ilegais, exploratórias ou não, de acordo com as crenças e posições de segmentos da sociedade.

Que fique claro de qualquer forma que há uma distinção entre pornografia e o conceito (concepção) de pornografia. Se, por um lado, evitar o segundo seria o mesmo que continuar a negar outros focos (localizados) de realidade como a visibilidade representada pelo *voyeur* e sua enunciação diante da esfera pública, que é o que pornografia em última análise representa; por outro, negar a primeira, (a existência da pornografia) seria virar as costas para o inevitável. Mas voltemos por hora ao corpo e sua realidade explícita: órgãos à vista, tubos e partes que se intercambiam com braços, pernas e sistema digestivo e ainda a genitália, com suas partes externas e internas empurrando-nos para o universo do gênero e da sexualidade. Lembrando que, em se tratando de genitália, já estamos falando de uma visão explícita, pois no mundo ocidental a genitália está invariavelmente escondida. Há ainda o aspecto realista, ou por vezes hiper-realista da pornografia, que produz um contrafeito à visão idealizada e romântica do erotismo exacerbado da vida amorosa.

Voltemos, portanto, às obras e vejamos sua relação com a sua natureza da visibilidade e quais as consequências dessa excessiva disposição do olhar, o que eu consideraria uma economia inflacionária da visão que se explicita física e metaforicamente na configuração e na realidade material dessas obras. A matemática e a contabilidade por meio da

1. Não utilizo aqui a palavra “internacional” porque ela carrega sempre um caráter de distinção qualitativa que não é o caso aqui. Quero apenas me referir àquilo que é produzido fora do território brasileiro.

2. Existem muitas publicações que invocam a expressão “corpo pornográfico”, mas vou me referir especificamente à de Sílvia Oz, “El cuerpo pornográfico: marcas y adiccionnes”, título homônimo do livro (Bueno Aires: Paidós, 2018). É importante mencionar também Rodrigo Gerace, *Cinema Explícito: Representações Cinematográficas do Sexo* (São Paulo: Editora Perspectiva e SEESC, São Paulo, 2015).

3. Idem, Sílvia Oz, *El cuerpo pornográfico: marcas y adiccionnes* (Bueno Aires:

Paidós, 2018), 16.

4. Ibid., Sílvia Oz, *El cuerpo pornográfico: marcas y adiccionnes*, 17.

qual podemos medir a influência e a otimização do olhar contabiliza uma generalização que não possui uma mensuração que seja compatível com a soma das partes que integram a dimensão da visão, a eficiência do seu aparato da visão, a dimensão e a escala da visibilidade. Mas como então contabilizar a dimensão política da manifestação da visibilidade que a estrutura projetional da pornografia alavanca, e pela qual deve ser observada.

Se essa economia, acima referida, com seu excesso de incidência de visibilidade entre as partes, peças, significados e artifícios (truques, por assim dizer), apresenta-se de forma a aparecer nos limites entre o corpo pornográfico, ou seja, aquele da excessiva visibilidade das partes, dentro daquele regime de visibilidade e sexualidade, seria seguro dizer que essa transmutação é da ordem da identificação com aquilo que parece, por semelhança, com sinais, formas e “coisas” que conhecemos. Isso é, em essência, o truque que a arte nos prega ao invocar, com uma particularidade imanente, a satisfação substitutiva da realidade pela aparência simulada do real, considerando evidentemente que não se trata de simulacro (não é disso que estou falando aqui). É possível identificar uma dimensão especulativa na construção da experiência do corpo pornográfico (novamente, subjugado ao regime do excessivo regime do visível) e que consiste em promover a visão realista de suas partes e uma nova estrutura do corpo em geral não visível, reinstituída especialmente em ação e movimento. É isso, afinal, que a escultura que possui uma dimensão antropocêntrica historicamente apresenta em essência, na exata medida que essa estrutura se mostra concreta e inscrita fora da geometria euclidiana. Tal característica conduz a obra de Ana Norogrande para um campo de debates extremamente complexo (no sentido de apresentar um vasto número de possibilidades de investigação e problemas artísticos) e que se inscreve em uma constituição panóptica da visão (em termos Foucaultianos), aquela que, é importante sempre fazer esta ressalva, encontra-se circunscrita dentro da cultura Ocidental. A visão é formada por um entorno circumambulatorio que cerca a obra e a problematiza por meio da energia do espectador com o objeto, na forma de múltiplas perspectivas de visão.

Mas voltando ainda à sua inscrição em uma tradição artística local. É importante salientar que entre essas carac-

terísticas que a obra nos apresenta, podemos considerar um potencial de benevolência epistemológica que reivindica uma ramificação de *networks* empregada de maneira interconectada e que provoca uma ruptura na construção de estruturas e construções artísticas e passam a ser associadas erroneamente à obra. Por outro lado, esse conjunto de obras desmistifica determinadas concepções que se mostram estabelecidas em noções de gênero e feminismo, sabendo que estas podem ser estabelecidas pelas preocupações primárias que se relacionam aos compromissos elementares de responsabilidade com a forma artística e sua circulação no mundo dos objetos. Podemos identificar aqui uma determinada objetificação que relaciona específicas formulações da natureza intrínseca que controla o conceito de metáfora e desencadeia uma transformação sistêmica em série. Poucas obras em escultura conseguem fazer isso de forma tão eficiente como as de Ana Norogrande.

Podemos falar também em termos de certo idioma que nos foi legado a partir da modernidade por meio de uma distinção construída sob a perspectiva da epistemologia que implica promover uma transição que se mostra incorporada à concepções de violência, política, imperfeição e repressão, conforme o título deste texto. No entanto, hierarquicamente, essas concepções se sobrepõem à classificação que reforça um espaço de conflitos que faz com que as qualidades argumentativas da vida metafórica desses objetos sejam testadas por meio de certa liturgia dos procedimentos artísticos. De certo modo, estamos falando de um projeto de construção cultural que se fundamenta na estrutura social de fatos da natureza, da qual a pornografia como instrumento de supervisão e artifício do corpo explícito, por exemplo, faz parte. Não podemos dizer que a transformação da visibilidade sobre a sexualidade e seu ingresso em uma forma de indústria, assim como a indústria cultural, é antinatural. A própria pornografia testa os limites do naturalismo ao enfatizar essas formas que se justificam por meio de uma visão essencialista que precisa ser provisionalmente repelida para que possamos enxergar as categorias hierárquicas que constroem nossa relação com a figura e provocar um impacto significativo diante da linguagem. Não falo da simplificação rasa da linguagem como um conjunto de códigos artísticos simulados em salas de aula de arte, mas, sim, de uma complexa rede de

dispositivos que podem ser colocados em movimento para expressar relações complexas e sofisticadas de linguagem em diversas camadas e variados canais de frequência da comunicação.

■ ■ ■ ■

As figuras, visivelmente (e obviamente) andróginas de Ana Norogrande pertencem a um universo de imagens que parecem, por vezes, sobrenaturais. Suas metamorfoses transformacionais, que imprimem drásticas revisões às formas e à natureza do corpo (de um “corpo de fábrica”, como já se disse, ou de um corpo fabricado, melhor ainda), permitem-nos, com certa eficácia, percorrer um universo de problemas artísticos, atravessando um campo de metáforas e um extensivo panorama iconográfico, que nos possibilitará transgredir a lógica do pensamento para além do raciocínio cognitivo da subversão sobre a própria forma. Nesse caso, o que essas obras estão produzindo é um conjunto de possibilidades que conduzem o pensamento ou, melhor dizendo, vislumbram o corpo como ele de fato é, em toda a sua complexidade de expressão e identidade de gênero e, como resultado, transformado em um prognóstico de um futuro inevitável: aquele da mutação do corpo humano em um novo estágio de evolução (mas nada parecido com o que se estabeleceu como prognóstico nos filmes de ficção científica).

Não se trata de uma visão simplória, como tem sido recorrente, de uma perspectiva apocalíptica do mundo, que raramente tem se confirmado quando observamos a lógica de desenvolvimento do corpo diante dos avanços da tecnologia e da evolução social e política. Ora, a razão parece simples, uma vez que a arte ainda se mantém divorciada da vida em grande parte, embora tenhamos que admitir que a primeira tem se adiantado a várias mudanças que acontecem muitos anos depois. Vemos esses desencontros como uma disjunção da realidade adulterada da imitação. Quando falo aqui em “novo estágio de evolução”, refiro-me a um corpo que transita dentro de um vasto espectro de gênero, que não somente se ajusta à estruturas normativas existentes e consolidadas pela cultura, mas que, antes de tudo, tem uma perspectiva andrógina de pensamento como irei discutir em outro texto deste livro. Nesses corpos, vemos o gesto, situado entre a linguagem e a *performance*

que dará uma estrutura de gênero que se configura nas novas formas de manifestações de expressão e identidade, que Judith Butler localiza especialmente em referência a seus surpreendentes encontros com a performatividade da imitação. O gesto, como motor da performatividade, é um mecanismo propulsor que se constitui como uma estrutura ativa, transformadora do espaço e interveniente no campo da expressão linguística e, portanto, conformadora do gênero como uma distinção.

As obras da série *Corpos* permitem-nos vislumbrar uma extensa geografia dos gestos, que possuem, em todos os casos, uma característica distintiva, embora se trate de esculturas não cinéticas (também já tratei dessa questão em outro texto deste livro), eles não se mostram estáticos nem em estado de paralisia, mas caracterizam uma manifestação específica, distinguível e, de certa forma, estranha a uma regular normatividade. Às vezes, esses gestos proclamam uma insinuação com um movimento reconhecível; em outras ocasiões, essa semelhança mostra-se difícil de encontrar paralelo. Podemos dizer que há uma coreografia da forma do corpo, uma espécie de repertório de semblantes do que o corpo poderia ser ou se transformar, caso de fato se levasse a cabo essa vocação prometeica.

As obras de Ana Norogrande da série *Corpos* invocam surpreendentes conexões com a figura de manequins, não somente de se parecer com eles por semelhança, mas de se transformar em manequins em si mesmos, uma nova versão não funcional desses replicantes de humanos. A vida de manequins assemelha-se por extensão à dos humanos, pois eles produzem uma mímica não só do corpo, mas também da constante situação que os leva a viver relegados à sujeição da vida interdita da narrativa de circulação de suas partes (acidentes e reparos) que os mantêm com uma vida útil até sucumbir à inexistência da degradação dos objetos. Isso faz com que eles se tornem obsoletos ou “fora de moda”, já que é justamente para a moda que eles estão servindo como *display*.

Essa proclividade que os aproximam do corpo humano produz, por outro lado, uma natureza de replicantes, que se assemelham demais a nós e até nos imitam, outras vezes nos estilizam. Somos criaturas com frente e costas e talvez nunca tenhamos realmente nos dado conta disso. Os dispositivos tecnológicos ajudam a lidar com essa fatalidade.

[Figura 1]
ANA NOROGRANDO
CORPO 01, 2016 | 2017

Ferro oxidado, aço galvanizado, alumínio, fragmento de manequim, parafuso, porca e arruela de aço galvanizado, corda de poliamida, fita plástica e esmalte sintético | *Rusty iron, galvanized steel, aluminum, mannequin fragment, bolt, galvanized steel nut and washer, polyamide rope, plastic tape and synthetic enamel.*
210 x 64 x 60 cm

Nossos olhos estão colocados na frente do corpo, e nosso mundo é da mesma forma voltado para o horizonte da frontalidade. Se esse horizonte é determinado por uma inevitável constituição fisiológica, esse mundo pervasivamente binário que habitamos (frente e costas por exemplo) alcança o terreno da ética por meio da reversão do nosso corpo físico, direcionando-o para o mundo do passado. Talvez, por isso, estejamos destinados a vislumbrar o futuro mais do que a vida pregressa. Expressões como “seguir em frente”, “olhar para frente”, “avant-garde”, “atacado pelas costas”, e tantas outras que evidenciam essa fatalidade, mostram que o corpo definiu formas de comportamento da qual dificilmente podemos fugir. Prestemos atenção, portanto, nas consequências dessa aparente fatalidade como assim chamei. Não se trata, na verdade, de uma questão irrelevante, mas provocativa de uma transformacional lógica de construção da visão a todos os outros sentidos. Não se trata também de referir a ela como privilegiada, mas preterida aqui em relação aos outros sentidos pela determinação da anatomia do corpo.

Tomemos, por exemplo, a obra *Corpo 01* [Fig. 1]. Nela, vemos um punho cerrado de apenas um braço que surge por trás de uma das duas formas que parece a abstração de duas “paletas”, colocadas de frente e verso, respectivamente. Essas paletas sinalizam para o fato de que essa figura não possui frente e costas e que sua ambivalência se mostra refletida em uma dupla forma de órgãos, genital ou anal, não se sabe exatamente qual é o que. Essa duplicidade espelhada só é desmentida pelo braço com o punho voltado para um lado, mas, mesmo assim, temos várias obras desta série em que os braços aparecem virados, revirados e invertidos. Pontos vermelhos aparecem tanto nas extremidades dos “órgãos” como no elemento central. Uma espécie de seio metálico surge em um dos lados enquanto um parafuso que segura o braço se transforma no bico de outro seio inexistente. No topo da figura, como em várias delas, aparece um ornamento na forma de uma corda que atravessa horizontalmente em direção a um lado, mas despenca para o outro em direção à terra. Do outro lado, esse cordão sintético toca levemente o piso, como um fio terra, afinal essas obras invocam, pelo antropomorfismo, a relação de semelhança pela criação com Deus, portanto sempre ligadas entre o céu e a terra. A mão direita fechada supõe uma restrição ao artifício



arquetípico da criação (em Michelangelo é a criação de Adão pintado no teto da Capela Sistina, como já vimos), enquanto, por vezes, as duas formas convexas transformam-se em um escudo de proteção, ao mesmo tempo que seguram (ou são seguradas) pelo braço direito que reprime qualquer forma de ação remanescente das formas angulares que vemos em *Les Femmes d'Alger* (1907), de Picasso. Essa figura sinaliza para um pré-estado de ação que parece indicar uma condição propensitiva de força de vingança. Voltamos, portanto, ao animismo de que eu falo em outro texto deste livro.

♦ ♦ ♦ ♦

De certa forma, o modernismo promoveu um rompimento violento com a *pathos* da criatividade divina e a jogou irremediavelmente para o reino dos mortais, esse limbo da existência mundana, “Graças a Deus!”, literalmente. De Duchamp a Beuys, a arte passou então ao domínio popular e perdeu-se em um mundo da vida mundana dos objetos não canônicos, da tecnologia e dos materiais descartáveis (o objeto encontrado), bem como das investigações da materialidade. É assim que uma escultura posterior a esta série de Ana Norogrande, intitulada *Coluna* (2017),

[Figura 2]
ANA NOROGRANDO
COLUNA, 2017

Ferro pintado oxidado, parafusos, porcas e arruelas em aço galvanizado, inox, PVC, esmalte sintético, tinta metalizada e fragmentos de manequins | *Rusty painted iron, bolts, washers and galvanized steel nuts, inox, PVC, synthetic enamel, metallic paint and mannequins fragments*
138 x 35 x 86 cm

[Fig. 2] consiste em uma estrutura curva de ferro, com um lado côncavo e outro convexo para os quais é dada equivalente importância. Várias destas mãos apresentam ausência de dedos, como se algum acidente ou violência as tivesse atingido. A artista não as removeu propositalmente, e a atribuição de um evento “acidental” de fato é verdadeira. Na trajetória de vida utilitária e funcional, os membros destes manequins sofreram alguma espécie de acidente. Sacrificados por uma existência que consiste somente em vestir e desvestir roupas, cobrir e descobrir seus corpos sem vida, agora essa natureza pregressa passa a ser atribuída a essas peças como uma condição metafórica, indissociável de seu contingente estado atual. Toda obra de arte guarda uma origem iconoclasta, em que a “destruição” de um passado de formas anteriores é indispensável para construir um futuro de renovação formal. Em relação a essa vocação destrutiva da forma, é possível dizer ainda que a obra de NoroGrando produz uma estratégia contramoralista, pois reivindica insistentemente a supressão de uma fundação antirrepressiva sobre a expressão do gesto (basta ver que as mãos se articulam em manifestações de grande variedade), e seu surgimento por meio do gênero, como sempre tenho enfatizado, incluindo o “gênero artístico”, transforma-se em uma inevitabilidade. Essa reivindicação é construída com base em um aprimoramento de intervenção na representação do corpo e na construção desse “semblante” a que me referi acima, de maneira que seja possível construir a ideia e a perspectiva de um sujeito empírico, experimental, abolindo totalmente as fronteiras restritivas dentro de uma expressão da normatividade que dá lugar agora ao indeterminado conceito de subjetividade para além das restrições identitárias como uma forma de reabilitação do corpo, ainda que pareça justamente o contrário.

Essas obras trazem ainda outra inovação, que raramente tem aparecido na arte brasileira: o corpo “deficiente” (insisto em colocar essa palavra entre aspas) diferente de produtividade maquínica. O corpo íntegro é aquele que sempre ganhou prioridade dentro do formalismo da tradição histórica da arte. Voltamos novamente à equação canônica de que o “corpo deficiente” terá sempre uma condição marginal na história da arte, visto que ele não corresponde à condição de ter sido criado “à imagem e semelhança de Deus”. Mas será mesmo? Segundo a teologia cristã, Eva teria surgido



de uma costela de Adão. Teria Deus, portanto, atingido sua mais perfeita criação pela retirada de um pedaço do corpo de Adão como forma de dar continuidade ao seu projeto criativo? Se sim, podemos dizer que este é em parte “defeituoso” segundo os princípios da tradição cristã e, dessa forma, “imperfeito”? Ou teríamos que admitir que Deus como artista foi um fracasso?⁵ Essa noção de imperfeição

5. Paul Barolsky discute a condição de Deus como um artista no capítulo de seu livro intitulado “The Art of God from the Beginning of the World Till the End of Time”, em que ele chama a atenção para uma passagem da sexta novela de Boccaccio, um fato que para ele tem sido surpreendentemente ignorado pela história da arte em detrimento do protagonismo de Vasari. Paul Barolsky, *A Brief History of the Artist from God to Picasso* (Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2010), 5. Isso, conforme ele assinala, depois de Deus ter feito Adão, pela tradição, a primeira escultura a fazer assurgir na face disforme da terra. Mas Deus, segundo Boccaccio, teria ainda sua história de artista (uma que não teria sido bem-sucedida) contada na sexta novela, em *Decameron* (1353), texto escrito muito antes de *A Vida dos Artistas (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori)* (1550), de Giorgio Vasari. Em sua história, Boccaccio conta como Deus criou os membros da família Baronci no início de sua vida criativa, em uma época em que seu “talento” artístico era ainda incipiente. Em seu texto, ele escreveu: “Fiquem sabendo que os Baronci foram feitos por Nosso Senhor quando estava começando a aprender pintura; os outros homens foram feitos depois que Nosso Senhor aprendeu a pintar”. Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Tradução de Ivone C. Benedetti (Porto Alegre: Editora L&PM, 2013), 367. É por meio dessa passagem que Boccaccio introduz uma clara distinção entre a arte de um principiante e aquela de um mestre, *status* que Deus não havia atingido ainda quando fizera os membros da família Baronci, tidas como suas primeiras obras, feitas, portanto, antes da “Criação e Adão”, de Michelangelo.

foi associada a uma “eterna” busca da perfeição, uma que se encontra forçada a uma existência condicionada aos parâmetros da estética e que constitui um limitador imperioso que produz uma resposta ao experimentalismo como forma de contrapartida. Não seria uma montagem eficiente que enfrentaria esse problema, mas a posição instável que as coisas adquirem quando se encontram entre “dualidades”.

■ ■ ■ ■

Há um aspecto que considero carnavalesco na estrutura conceitual da obra recente de Ana Norogrande, que emergiu em grande parte pelo confronto que a artista vem promovendo com as questões de gênero, feministas, *queer* e, como eu chamei a atenção pela primeira vez neste texto, aquelas relacionadas ao corpo deficiente. Essa canibalização consiste, antes de tudo, em uma perturbação do ambiente nos termos que o carnaval, como uma interna atividade performativa, é capaz de engendrar. Nesse aspecto, os “corpos e as partes” que o compõe geram um frenesi constante se acomodando em uma infinidade de arranjos possíveis que lhes determinam uma posição tão diversa no mundo quanto forem as possibilidades de ocupá-las. Essa “ocupação” desproporcional surge como um desafio à natureza, uma abstração da noção de participação do corpo no espaço, imprimindo por vezes ao ambiente uma sensação de que estamos perambulando por uma paisagem surrealista. Esse rebaixamento ao mundo mundano, a uma existência desqualificada das aparências, indica, antes de tudo, ou melhor, aponta para uma constatação de uma particularidade que podemos definir como a “ascensão do ridículo”, do qual esse conjunto de obras de Ana Norogrande faz pouco caso. Não há receio algum de provocar um ingresso da obra nesse território de investigação (imponderável) do que pode ser tão “descanonizado” a ponto de postular uma proximidade com o grotesco, o ilógico e o fantástico.

Não se pode esquecer de que o uso extensivo de manequins pelos surrealistas nos anos de 1930 estava ligado ao desmembramento do corpo, fundado nas histórias verdadeiras e ficcionais de crimes violentos,⁶ mas igualmente como um percurso em termos de semelhança a criaturas

feitas à “imagem e semelhança” não de Deus, nesse caso, mas do próprio “ser” humano. Foi Duchamp que em 1938, na *Exposição Internacional* na Galeria Beaux Arts, chamou a atenção para o caráter andrógino da figura (humana nesse caso) quando vestiu um manequim feminino com suas próprias roupas: um casaco, um colete, uma gravata, uma camisa e um chapéu invocando o caráter *queer* do corpo. Porém, Duchamp propositadamente deixaria a parte inferior do manequim, da cintura para baixo, sem qualquer peça de roupa. Se manequins, totalmente destituídos de roupa não causam muita surpresa dentro de uma história constitutiva das imagens, especialmente por sua característica de, justamente, servir como *display* de roupas (o que faz com que esporadicamente estejam nus), o fato de Duchamp ter deixado a genitália do corpo feminino à vista, criou uma considerável atenção para os aspectos pubianos da figura atribuindo-lhe uma força sexual. Aquilo que poderia passar despercebido se transforma, assim, em foco de atenção indissociável à dimensão de gênero que a intervenção do artista introduz e “proclama”. Duchamp acrescenta ainda um mecanismo que chama atenção pelo seu caráter psicodramático, uma lâmpada vermelha colocada no bolso do paletó que veste o manequim e está ligada a um fio elétrico. Devido à ausência de luz no espaço, Duchamp, como em futuras obras cinemáticas incluídas no museu, ilumina sua própria obra. Em suma, a obra projeta, para si mesma, sua própria luz. Esse mecanismo de ativação da psique, de alerta para os aspectos reais do objeto, uma retirada dos indivíduos do transe ilusionista da imagem, foi empregado por Waltercio Caldas em *Espelho de Luz* (1974). Ao apertar o botão e ativar esse mecanismo, a obra é aberta do conceito para a realidade material, suprimindo de imediato seus aspectos “mentirosos” (ilusionistas) nos quais o espectador encontra-se mergulhado. Não se sabe o quanto essa luz vermelha no “manequim/na obra” de Duchamp seria eficiente nesse aspecto, especialmente considerando que nesse caso não estamos falando de um dispositivo supressor do pensamento do espectador em um campo mimético por excelência, como no caso de um espelho, mas de uma figura equivalente em diversos aspectos ao seu paralelismo com o corpo humano, portanto antropomórfica. Assim, esse choque operacional produzido no conceito de transição para a realidade material pode não ser tão dramático afinal.

6. Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition Installations* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001), 38.

Nas obras de Ana Norogrande, essa possibilidade é quase insistente na maioria das obras de figuras, pois a ligação do espectador com a obra é direta e quase *visceral* (uma palavra que desejo utilizar com parcimônia). Não há para onde migrar, ou seja, para aquele lugar que seria fora do campo da imagem e na “superfície” do campo material da construção de sua realidade pura.

Diante das narrativas dominantes da história da arte, a obra de Ana Norogrande abre “uma frente” (outro clichê recorrente, reconheço, que utilizo aqui) de investigação produtiva de considerável valor político, estético e conceitual com grande dificuldade de ser reconhecida pela crítica e historiografia local. Afinal, precisamos reconhecer que a história da arte não poderia (ou nunca se permitiria, melhor dizendo) admitir clichês, desvios, *detours* exagerados e outras inclinações antinormativas na usual constituição estrutural. Essa contribuição está inscrita, portanto, em uma

capazes de contrabalançar os efeitos danosos da exclusão da forma diante da sistematização historiográfica. É indispensável ultrapassar os rígidos padrões da experiência visual que se espelham no cânone para que seja possível construir um território de disponibilidade interpretativa da vida em seu sentido mais cru, porque as prerrogativas canônicas já eliminaram de antemão essa possibilidade. O significado alegórico dessas obras subestimam toda e qualquer possibilidade de entender o mundo por meio de literalidades e, ao contrário, enfatizam a existência do conhecimento por analogias e metáforas. Essa interrupção pressupõe uma descontinuidade que implica o estabelecimento de agentes capazes de romper essa lógica baseada exclusivamente na retórica (demagógica) das relações mais conhecidas entre objetos.

Em *Corpo 02* [Fig. 3], por exemplo, Norogrande inclui apenas dois membros, um braço e uma perna, em uma

[Figura 3]
ANA NOROGRANDE
CORPO 02, 2016 | 2017
Ferro oxidado, aço inox e galvanizado, fragmentos de manequim, porcelana,
tubo flexível de poliuretano e tinta acrílica | Rusty iron, stainless and galvanized
steel, mannequin fragments, porcelain, polyurethane flexible tube and acrylic
paint.
216 x 62 x 62 cm

estrutura epistemológica pós-colonial que reside fora das estruturas ainda formalistas que se mantêm intactas e incapazes de provocar uma fratura no centro do conhecimento (necessária como corte epistemológico como várias vezes já advoguei em meus textos). Ou seja, o que se vê é só uma mímica tangencial que pode ser caracterizada como uma resignação passiva aos sistemas de poder. Além disso, essa mímica tem o nocivo efeito de produzir um impacto negativo na produção artística ao não colocá-la em uma condição de contribuição de conhecimento, servindo, assim, ao mesmo sistema que a prejudica. Para compreender essa obra, é preciso entender a gramática fundamental que sustenta a interpretação produtiva da arte e especialmente da arte contemporânea (aquela que vem sendo produzida desde os anos de 1960). Porém, é preciso, portanto, resistir ao processo exclusionário da colonização do corpo cuja equivalência é paralela ao antropomorfismo (e, portanto, da mente) para que seja chamada a atenção de curadores e historiadores para a responsabilidade de exercer paradigmas



estrutura simplificada que é concluída com uma tampa de porcelana preta em sua extremidade superior. A lateralidade da escultura invoca a arte egípcia e seu *design*, sempre localizado nas formas de perfil. O polegar da mão, dedo indicativo que nos diferencia drasticamente de nossos ancestrais pelo uso específico que fazemos dele, toca sutilmente o corpo, e uma perna repousa sobre a base do corpo da obra, como se fosse uma imitação de uma escultura acadêmica. O “repouso” da morte do corpo aqui é só uma ilusão, pois esse membro de uma perna, com sua alvura (uma provável referência ao gesso dos múltiplos da estatuária), dissimula a violência a que esse membro teria sido submetido quando dissociado do corpo. Muitas dessas esculturas invocam o fetichismo museológico da exibição de esculturas, estátuas e objetos arqueológicos em fragmentos, mesmo porque ele se transformou em uma fatalidade da história da arte e de como convivemos com os artefatos e as imagens que eles projetam. Fragmentos da antiguidade, por exemplo, implicam uma transformação da política do gosto e a aceitação definitiva de uma “maior disjunção em relação à realidade”.⁷ O fragmento desestabiliza o regime arduamente estabelecido pela necessidade de observação do todo, o que produz uma conseqüente e indeterminada ansiedade. Desligado e dissociado de seu universo maior, ele impõe um esforço da imaginação para recompor o contexto, ingressando em uma tentativa quase obsessiva de recuperação da perda. A realidade material de um fragmento é sempre invocada em relação àquela realidade material do próprio objeto de arte da qual ele fez parte. No caso dessas obras de Ana Norogrande, estamos tratando de uma referência à pervasividade do fragmento na história dos objetos artísticos, em relação ao suposto conjunto (e deste com a “imaginação” de um todo, justamente imaginado), em que o fragmento se transforma em um “problema artístico” da obra. Junte-se a isso sua condição metafórica, pois o fragmento está intrinsecamente associado às relações com o corpo e ao fato de que somos, em essência, um todo, nunca reconhecível, ou admitido, visto que sempre aos pedaços. O fragmento possui essa aura mítica, de estar ligado à crença de um mundo ao qual

supostamente pertence e do qual depende:

Pressupõe a ideia – ou melhor, a crença – de que (1) o todo precede necessariamente às partes e que (2) o significado da parte é dado pela identidade do todo ao qual este supõe pertencer. Mas o problema é este: a identidade do todo ao qual a parte supostamente pertence deve ser deduzida das propriedades da peça. Como vamos da parte existente para o todo existente? Que tipo de inferência fazemos quando decidimos que esse fragmento fazia parte desse trabalho? Em que nossa inferência é baseada? Estas são questões particularmente familiares aos especialistas da escultura antiga.⁸

Fragmentos implicam, necessariamente, uma perspectiva projetional de pertencimento, que, por sua vez, envolve uma contingente relação com a formulação de uma integralidade com um corpo conexo e coerente. Sabemos, entretanto, que tal perspectiva é uma farsa construída e alimentada pela lógica do consumo (de bens, corpos, sentimentos, como uma força canibalística de devorar, possuir e reter para a interioridade do corpo por meio do aparelho digestivo), já que possuir implica avançar sobre o todo em um impulso antropofágico. Possuir o todo, entretanto, nunca é possível. Assim esses corpos em pedaços são a constatação existencial da realidade da vida. Tomemos, por exemplo, a incoerência fragmentária das coleções, que precisam simular uma totalidade, embora nunca venham a obtê-la. O horror da perda de um pedaço (ou em alguns casos de não ter a chance de obtê-lo) impõe como remédio, apenas uma incessante busca.

■ ■ ■ ■

Mas voltemos aos corpos. *Corpo 03* [Fig. 4] é em essência um dispositivo que parece ter sido construído apenas para sustentar uma mão em posição de completa prostração, como um acessório sem qualquer relação com a vontade e o livre arbítrio. Ao mesmo tempo essa mão simula uma posição de aprisionamento (como mãos algemadas de fato) e em significativo contraste com uma torneira no lugar do órgão sexual, que parece falar de uma incontinência em perpétua tensão com a paralisia das mãos. Toda

7. Paolo Liverani, “The Fragment in Late Antiquity: A Functional View”, in William Tronzo (Ed.), *The Fragment: An Incomplete History* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2009), 33.

8. Idem, Jacqueline Lichtenstein, “The Fragment: Elements of a Definition”, in William Tronzo (Ed.), *The Fragment: An Incomplete History* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2009), 115.



[Figura 4]
 ANA NOROGRANDO
 CORPO 03, 2016 | 2017
 Ferro oxidado, tubos flexíveis de inox, torneira de inox, mangueira de plástico corrugada, fragmento de manequim e esmalte sintético | *Rusty iron, stainless steel hoses, stainless steel tap, corrugated plastic hose, mannequin fragment and synthetic enamel.*
 208 x 52 x 54 cm

a forma dessa escultura é afunilada para baixo com uma pintura azul, lisa e brilhante, como que escorrendo pela superfície. *Corpo 04* [Fig. 5], por outro lado, é uma figura com dois braços cortados na altura dos pulsos (podemos escolher decepados, destituídos de mãos conforme nosso engajamento com a tragédia). O braço direito encontra-se inserido dentro de duas circunferências de metal, uma arquetípica referência ao corte, mas também ao cosmos e talvez a uma de sua mais conhecida forma, os anéis de Saturno, que estão, como se sabe hoje, sujeitos a um futuro desaparecimento, embora isso não virá a acontecer em nosso ciclo de vida. Os icônicos anéis de Saturno são formados prioritariamente por água na forma de pedras de gelo, coincidente com a cor azul que a artista pintou os aros. Nessa escultura, correntes pretas e amarelas feitas de plástico conectam-se ao solo (utilizadas para alerta e contenção de barreiras) e não oferecem grande resistência, apenas uma referência simbólica à condição que nos liga indissociavelmente à terra, artifício de construção dessas obras que aparecerá em outras desta série. Os dois



[Figura 5]
 ANA NOROGRANDO
 CORPO 04, 2016 | 2017
 Ferro oxidado, aço inox, aço galvanizado, fragmentos de manequim, conexão de borracha, correntes de plástico zebraada e esmalte sintético | *Oxidized iron, stainless steel, galvanized steel, mannequin fragments, rubber, plastic chains and synthetic enamel.*
 208 x 86 x 53 cm

braços decepados nos ligam à violência política ao redor do mundo e desta com a supressão da potência criativa. Os canais destinados à genitália encontram-se fechados indicando uma ausência de pulsão e sugestão de morte, confirmada pelo uso simbólico do preto que aparece em várias partes da obra.

Em *Corpo 05* [Fig. 6], vemos um gesto emblemático. Estranho e singular, a posição da mão voltada para cima invoca um gesto de solicitação que estrutura um posicionamento de teatralização, só que agora sem contexto, pois a parte do membro superior que o sustentava e dava indicações sobre a natureza do gesto foi suprimida aqui. Um pequeno aro semicircular é colocado na parte superior, como uma presilha que replica, de certo modo, a curvatura do tubo de poliuretano que circunda e atravessa a parte central da figura, terminando em sua própria perna. Fixado a essa estrutura de metal como se fosse um enxerto, vemos um “pedaço de carne de uma perna”, um típico fragmento (como tantos outros vistos nessas obras) que nos situa definitivamente dentro do canibalismo cultural, para o qual em vários momentos a

[Figura 6]
ANA NOROGRANDO
CORPO 05, 2016 | 2017
Ferro oxidado, porcas de aço galvanizado, tubo flexível de poliuretano, fragmentos de manequim e esmalte sintético
| *Rusty iron, galvanized steel nuts, polyurethane flexible tube, mannequin fragments and synthetic enamel.*
204 x 65 x 52 cm



[Figura 7]
 ANA NOROGRANDO
 O CANIBAL, 2000
 Tela galvanizada, barra de ferro, massa plástica e tinta acrílica
 | Galvanized screen, iron bar and acrylic paint
 146 x 50 x 72 cm
 Coleção da artista | Artist's collection

obra de Ana NoroGrando já esteve voltada. Um emblemático exemplo desse vínculo é *O Canibal* (2000) [Fig. 7], uma escultura que invoca a boca insatisfeita da fome incontida da forma, que tudo engole em uma manifestação desenfreada. Se tomarmos a forma igualmente como dispositivo de absorção de sentido (aquilo que se encontra à sua volta), esse “corpo canibal”, estranho ao seu entorno, aparece como um objeto de interrogação. Sobre essa obra vale lembrar uma passagem de um texto que escrevi sobre ela:

O Canibal é uma escultura em estágio de plena articulação expansiva. Ela cresce conforme se alimenta de sua própria capacidade de gerar significado: quanto mais se parece deslocada da mecânica do sentido lógico, mais ela ganha em suas características singulares. Sua capacidade de devorar o entorno e regurgitá-lo na forma de sentidos é o que a torna um protótipo do processo digestivo. Ela se desenvolve à medida que engole, digere e regurgita. Podemos pensar em uma perspectiva aprofundada do sentido da lógica antropofágica à medida que nos aproximamos da experiência emancipacionista do processo de assimilação e tomamos consciência de uma trajetória divisional entre a realidade material e as articulações do desejo.⁹

Compreende-se que esse potencial de devoração representa justamente a natureza de contaminação que coincide com o tropo do canibalismo e sua recorrente conquista da forma, sob uma perspectiva de absorção cultural. Notadamente, essa dimensão sugestiva e transformacional do espaço conduz a um arrebatamento relacionado ao desejo de libertação de matrizes culturais hegemônicas por via da absorção cultural. Assim *Canibal* (2000), de NoroGrando, é essa forma aparentemente inócua localizada geograficamente fora de um grande centro, mas capaz de ressurgir a cada momento que o canibalismo cultural é invocado, se estivermos falando de profissionais da história da arte e/ou curadores, o que nem sempre é o caso.

■ ■ ■ ■

9. Gaudêncio Fidelis, “Canibalismo da Forma e Deglutição Escultórica”, in *Ana NoroGrando: Obras 1968 – 2013* (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 35.



Perguntemos agora por que Ana NoroGrando incluiria uma força em *Corpo 06* [Fig. 8]? Aliás por que a representação de um “corpo” viria a incorporar um mecanismo que está relacionado à sua própria destruição? Nessa escultura, o corpo transforma-se em um instrumento mecânico para sustentar a própria força, talvez um prenúncio da morte da figura na escultura moderna. A série de 82 obras de Francisco Goya *Los desastres de la guerra* inclui *Tampoco* (1810-1814) [Fig. 9], uma gravura desta série que consiste em um homem enforcado sendo olhado por um soldado nos oferece uma pista. As gravuras de Goya retratam os horrores da guerra, suas cicatrizes emocionais e físicas. Nessa obra, somos colocados como espectadores no lugar desse soldado sádico, da mesma forma como em *Corpo 06*. Esse *voyeurismo* mórbido encontra-se implicitamente incorporado a essa escultura, embora aqui com um corpo ausente, destituído de um lugar de enforcamento, já que a própria forma se encontra suspensa pelo corpo que a sustenta. Em 2015, coloquei a obra *Paisage de Zacatecas con Ahorcados II* (c. 1914), de Francisco Goitia, na exposição *Antropofagia Neobarroca da 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de uma Nova América*, exposição na qual a obra de Ana NoroGrando também foi incluída. Nessa exposição, encontrava-se igualmente uma das obras mais emblemáticas da pintura histórica brasileira, *Tiradentes Esquartejado [Tiradentes Suplicidado]* (1893), de Pedro Américo. Essas duas obras estavam lá para falar sobre o “canibalismo de Estado”, um vetor de abordagem da exposição. Ambas tratavam da morte por enforcamento.

Corpo 06 é, portanto, uma figura autoenforcada. Os braços e as mãos foram articulados em posições que demonstram distanciamento e indiferença, voltados para o lado oposto à força. A corda que se encontra suspensa na



[Figura 8]
 ANA NOROGRANDO
 CORPO 06, 2016 | 2017
 Ferro oxidado, fragmentos de manequim, registro de água PVC, corda de sisal, fita plástica e esmalte sintético | Rusty iron, mannequin fragments, PVC water register, sisal rope, plastic tape and synthetic enamel.
 206 x 68 x 58 cm

forma da força se inclina para a construção de um flerte com o grotesco, uma tradição que mais recentemente passou a ser reconhecida na história da arte, embora historicamente tenha ocupado sempre uma posição marginal. O grotesco impõe uma ameaça dramática, tanto à constituição da forma como ao tema da violência, que tem atravessado a história da arte de maneira insistente desde seus primórdios e configura uma operação sintética voltada para o desagradável, os limites entre a vida e a morte e a imperfeição.

Como essa força está abaixo da cintura do corpo e não acima, ela parece indicar um estado de prostração e morte por via da libido. Mais do que outras obras desta série esta, por ter essa força, coloca justamente uma maior ênfase na ausência da cabeça. Ela transita e flerta com o grotesco justamente porque penetra no inconsciente por meio das relações que nos lembram de que o mundo é, antes de tudo, regulado pelo julgamento (de ordem jurídica, de mérito, estético e assim por diante) e que, dependendo do caso, determina que estamos sujeitos à morte, física ou psíquica. O grotesco situa-se na periferia da norma e talvez, por isso, seja tão ambicionado como forma estratégica de intervenção. Seu caráter antinormativo e periférico é justamente o que lhe imprime uma dimensão metamórfica e transformacional, que atua no âmbito psicológico ao pré-anunciar um “acontecimento” terrível e inominável, não inscrito na ordem simétrica da lógica racional.

Há ainda outro aspecto subjacente à estrutura formal dessa escultura: uma das mãos da figura está conectada a um registro de água, apontando para uma contenção da corrente de circulação que invoca o ato de urinar. A sugestão entre “aberta e fechada”, contensão e soltura, ativa a imaginação para o campo do desenvolvimento dos órgãos como uma forma de construção orgânica da mão, lembrando que é ela mesma que segura o órgão masculino e que existe uma ligação intrínseca entre tocar e liberar a urina. Existe um fator perturbador que está relacionado ao “tabu do toque”,¹⁰ de que o indivíduo necessita tocar o pênis para ativá-lo na masturbação, para aliviá-lo da urina, para higiene ou para qualquer outra atividade. Estranhamente, ele só tem vida própria quando movido por outra “perturbação” que conhecemos como excitação e que passa pelos



[Figura 9]
 FRANCISCO GOYA (1746-1828)
 TAMPOCO, da série | from the series
Desastres de la Guerra | *The Disasters of War*, c. 1810-1813
 Etching, burnished lavis, drypoint, burin and burnisher
 Coleção | Collection The British Museum, London
 © The Trustees of the British Museum
 Cortesia | Courtesy

10. George Didi-Huberman, *A Semelhança Informa ou o Gaió Saber Visual Segundo Georges Bataille*, tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes (Rio de Janeiro: Contraponto Editora e Museu de Arte do Rio, 2013), 38.

[Figura 10]
 ANA NOROGRANDO
 CORPO 07, 2016 | 2017
 Ferro oxidado, aço inox, conexão de borracha, fragmento de manequim, tampa de plástico, correntes de aço galvanizado e esmalte sintético | Rusty iron, stainless steel, rubber, mannequin fragment, plastic cap, galvanized steel chains and synthetic enamel.
 208 x 60 x 52 cm

estímulos do cérebro e resulta em uma ereção. É como um corpo morto que eventualmente ressuscita e possui uma vida própria, entregando-se novamente à involuntariedade durante o êxtase que resulta finalmente na ejaculação.

A força, por outro lado, leva à morte por sufocamento, pela perda da voz e dos sentidos. Assim, a perturbação que ela causa é possuída pela excitação mórbida e exponencialmente trágica, pois introduz uma contradição subliminar à medida que supõe a total liberdade dos membros (geralmente responsáveis pela ação—braços e pernas), que são normalmente colocados sem a possibilidade de nada poderem operar, mas ao mesmo tempo, articulam um ato de ausência de potencialidade, visto que o indivíduo é suspenso (ou deixado suspender-se através do peso do corpo) pela cabeça. Não há nada mais abominável do que seus membros tipicamente usados em movimentos de força estarem imobilizados pela ação. Um ataque tão horroroso e violento ao corpo como poucos. De mais a mais, correntes de metal aparecem como alegorias e lembram-nos novamente a violência e a escravidão do corpo, amarrado às suas limitações em *Corpo 07* [Fig. 10], em que um dispositivo de “encanamento” sai desse eixo central. Ao contrário de outras estruturas verticais encontradas nesta série, esta tem duplos canais de evacuação, um inferior, localizado na altura das partes genitais e outra na altura do torso. Aqui, ao contrário do *Corpo 04*, os dois aros estão em uma posição vertical, como se eles fossem, por vezes, orientadores direcionais de nossa posição no mundo (como uma bússola) e, ao mesmo tempo, estranhos dispositivos relacionados aos corpos celestes, posicionados em uma relação de não paralelismo com o corpo, uma vez que estão inclinados levemente para fora.

Podemos dizer com alguma segurança que *Corpo 08* [Fig. 11] invoca um prenúncio de morte, com um tecido preto decorado com rendas pendurado em uma estrutura metálica como se fosse em um cabide. Partes de um braço com a mão decepada e uma perna como que sendo arrastada pela ponta do pé se conectam à estrutura vertical. Esse gesto de pendurar, como um “descanso” (depois de uma jornada, quem sabe), reforça uma referência ao final da vida e preconiza uma substancial consciência de que estamos a vislumbrar uma proclividade para a morte. Podemos chamar essa “proclividade para a morte” de inclinação



para o suicídio? Ou seria para o assassinato? Seja lá o que tomemos como direção, isso possibilita que tenhamos uma aposta na instabilidade emocional da figura e a transformemos em uma projeção do desejo do espectador.

O braço, com a mão decepada e posicionado para cima, faz-nos pensar que estamos diante de alguma tentativa de intervenção interrompida. O corte do pulso aqui nos faz pensar que estamos diante de alguma forma de sugestão metafórica, de algum acidente de montagem, como se essa possível metáfora fosse transformada em uma escultura danificada (quebrada em última análise). Porém, é a obra *Corpo 09* [Fig. 12] que nos fala mais de membros prostéticos e mecanismos de abstrações. A colagem que a artista realiza entre uma peça de cano e um pedaço de uma perna e desta com um braço de manequim, se diferenciam daqueles procedimentos de encaixe, aparafusamento e outros procedimentos que são recorrentes na construção das obras da artista. Duas formas triangulares emblemáticas encontram-se fixadas ao topo da figura, uma referência a partir de semelhança de formas geométricas inscritas na história da arte. Mesmo geométricas, essas formas invocam dedos, mais uma vez, como sinalizadores apontando para determinadas direções. As marcações na cor preta, na base da escultura, no tubo central que a estrutura, na

[Figura 11]
ANA NOROGRANDO
CORPO 08, 2016 | 2017

Ferro oxidado, conexão de aço galvanizado, cobre, fragmentos de manequim, massa plástica, tecido sintético e tecido devore | *Rusty iron, galvanized fitting, copper, mannequin fragments, plastic mass, synthetic fabric and devore fabric.*
Coleção | *Collection* Museu Oscar Niemeyer, Curitiba/PR.
217 x 58 x 64 cm



[Figura 12]
ANA NOROGRANDO
CORPO 09, 2016 | 2017

Ferro oxidado, ferro esmaltado em ágata, aço galvanizado, fragmentos de manequim e esmalte sintético | *Rusty iron, enameled iron in agate, galvanized steel, mannequin fragments and synthetic enamel.*
230 x 92 x 52 cm



forma tubular que sustenta a mão e nas formas triangulares, indicam uma referência à combinação de padrões que externalizam claramente uma forma de cruz que atravessa as duas direções principais dessa obra. Existe nessa forma um corpo partido e crucificado, praticamente uma abstração de natureza construtiva.

Não foi uma surpresa que Ana NoroGrando tenha feito em *Corpo 10* [Fig. 13] uma referência à pintura monocromática, e coberto a estrutura central da figura com uma tinta preta, que se sobrepõe a uma tela de metal transparen-

te igualmente na mesma cor. Podemos dizer, por exemplo, que as “pinturas negras” [*Black Paintings* (1958-59)], de Frank Stella, um epítome da pintura canônica americana, cuja semelhança se refere à criação à imagem do sistema industrial de produção devido ao uso da tinta industrial. Stella emulava o sistema “mecânico” de pintura que era objeto de seu interesse.¹¹ Um mecanismo similar ao utili-

11. Caroline A. Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* (Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1996), 114.



[Figura 13]

ANA NOROGRANDO
CORPO 10, 2016 | 2017

Ferro oxidado, tubo, parafuso e porcas de aço galvanizado, tela metálica em ferro, tampa plástica, fragmento de manequim e esmalte sintético | *Rusty iron, pipe, galvanized steel bolt and nuts, iron wire mesh, plastic cover, mannequin fragment and synthetic enamel.*
207 x 81 x 58 cm

Harlem, em Nova Iorque, e ganharam proeminência por meio dos escritos de teóricos, como Judith Butler com seu conceito de performatividade de gênero.

■ ■ ■ ■

Não é por outra razão que *Single Ladies (Put a Ring on It)* (2008), de Beyoncé, talvez possa figurar entre uma das músicas mais feministas de todos os tempos. A cantora, sob o *alter ego* de Sasha Fierce, interpreta a música com uma luva metálica na mão esquerda (contrária à mão direita de Deus), a mão de Adão (mesmo porque a mão se refere àquela que convencionalmente se usa a aliança de casamento, tema da referida música). Assim, com essa mão de configuração robótica e gestos apropriados das *performances* “voguing” dos guetos marginais, Beyoncé desafia parceiros ao casamento. *Single Ladies* é influenciada por *Deep in Vogue*, de Malcon McLaren, interpretada em um *clip* por Willi Ninja (1961-2006), um dos ícones da cultura LGBT *underground* do Harlem em Nova Iorque. A música, que foi lançada em 1989, justamente nove meses antes de a cantora Madonna lançar mundialmente *Vogue* (1990), levou para o *mainstream* os gestos e os maneirismos da dança de salão que havia conduzido à liberação da expressão e identidade de gênero de grupos oprimidos. *Deep in Vogue* traz para a esfera pública um mundo descortinado sobre a potência e a (repressão) de gênero, raça e sexualidade em grupos historicamente marginalizados, como negros, transgêneros, latinos, e é brilhantemente retratada pelo documentário *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston, cujas filmagens iniciaram no começo dos anos de 1980.¹² A mão robótica de Beyoncé é um sinal de uma manifestação recorrente na cultura pop contemporânea. Esse conjunto de obras de Ana Norogrande é, por outro lado, como que um repertório infinito de gestos, poses e movimentos que toma igualmente emprestado da cultura pop a dimensão coreográfica das ações corpóreas marginais. Vale lembrar que esses gestos incorporam fontes reminiscentes de tradições, repertórios e culturas das mais variadas, algumas

zado em *Corpo 05* projeta o plano da tela de metal para um espaço afastado e distante do corpo como um *backdrop*. Essa dimensão planar da escultura contrasta com três mecanismos de curvatura: o mecanismo no topo da escultura, a curvatura que sustenta a estrutura dos braços para baixo e a peça de metal que forma um *clip* na configuração de um órgão sexual que se encontra colocado no lugar convencionalmente tido como aquele onde se localiza a genitália segundo as convenções. Eventualmente, essas convenções serão transgredidas em algumas dessas esculturas. Apenas uma mão com características femininas invoca uma impressão de sinalizar para uma perda do membro esquerdo, que está ausente no final do tubo de metal, somente com uma marca de sua extremidade na cor laranja. Esse tubo parece indicar, na verdade, uma ambiguidade entre um braço e um órgão sexual masculino em estado de flacidez. Mas essa ausência de ereção e o paralelo com uma torneira são também similares ao pulso de Adão que se inclina levemente para receber contato da mão direita de Deus que lhe dá a vida. O gesto invoca ainda os movimentos *cross-queer* das *performances* que se originaram nos anos de 1950 no

12. A artista Fabiana Faleiros categorizou o gesto de Beyoncé de “o pulso que cai”, em seu livro com o título homônimo: *O Pulso que Cai: as Tecnologias do Toque* (Ikrek Edições, 2016), 33. Faleiros elabora de maneira surpreendente o gesto como uma manifestação articulada em torno do pulso como um mecanismo de expressão distintiva de gênero e sexualidade.

das quais já se transformaram em indefinidas descaracterizações sem ligação com suas origens ou agentes. Assim, essa caracterização já não é mais passível de identificação, mas capaz de se transformar em outros gestos, distintos e únicos, especialmente se considerarmos a postura do corpo como ausente ou parte dele.

Nessas obras de Norogrande, portanto, as caracterizações não estão mais sujeitas à classificação, mas a uma imprecisa redefinição catalográfica que a situa dentro do sistema operacional do colecionismo: uma coleção de gestos e posturas do corpo. É um universo de formas e



[Figura 14]
ANA NOROGRANDO
CORPO 11, 2016 | 2017
Ferro oxidado, aço galvanizado, mola flexível de ferro, fragmentos de manequim, conexão de borracha, rolha de cortiça e esmalte sintético | *Rusty iron, galvanized steel, flexible iron spring, mannequin fragments, rubber connection, cork stopper and synthetic enamel.*
212 x 62 x 55 cm

configurações que nos possibilitam sugerir que o corpo se transformou em algo que migrou para o território da carga sugestiva e não é mais aquele excluído da representação de coordenadas e treinado pelo cotidiano. Ao operar essa transformação no universo dos gestos, as obras nos obrigam a categorizar as coisas em situação de instabilidade semântica, em que estas não significam mais o que necessariamente aparentam e podem se transformar em outras que lhes facultam outros sentidos pela dimensão transformacional do significado.

♦ ♦ ♦ ♦

Eu já havia observado em outra ocasião que as obras desta série de Ana Norogrande são construções prototípicas (ainda que não recorram a um ideal de construção, mas ao antropomorfismo) que nos apresentam um vasto repertório de questões relativas ao corpo, ao gênero, à sexualidade, à raça e a suas ligações com a história da arte, especialmente a história da estatuária e da escultura. Problemas como a realidade material do objeto artístico, procedimentos construtivos, apropriação e o “objeto encontrado”, verticalidade e ponto de apoio na escultura, cor e sua dimensão pictórica, vida útil e conservação, e assim sucessivamente, articulam-se vivamente nessas obras. Essas prerrogativas são claramente visíveis em *Corpo 11* [Fig. 14]. Trata-se de um corpo claramente dividido em que a ambivalência é sinalizada por diversos dispositivos: as duas entradas do tubo vermelho no topo da figura, um braço e uma mão com tons de pele diferentes e um triângulo vermelho que divide o corpo ao meio. Muitos artificios presentes nessas obras são passíveis de decodificação metafórica, por exemplo, uma peça que lembra uma chave inserida em um buraco de uma fechadura. Transformada em órgão genital, esse buraco, como tantos que existem no mundo, invoca uma extraordinária história de discriminação e preconceito. Essa “chave” é, ao mesmo tempo, instrumento de “abertura” e mecanismo de penetração, portanto ela desempenha um papel metafórico duplo. A história dos cintos de castidade é apenas uma referência e a repressão ao ato sexual, uma segunda. As patologias atribuídas a comportamentos não convencionais, uma terceira.

♦ ♦ ♦ ♦



[Figura 15]

ANA NOROGRANDO
CORPO 12, 2016 | 2017

Ferro oxidado, aço galvanizado, mola de latão, fragmentos de manequim e esmalte sintético | Rusty iron, galvanized steel, brass spring, fragments of mannequin and synthetic enamel.
210 x 58 x 54 cm

Por muitos anos, a histeria foi considerada uma doença, uma invenção como elaborou longamente Georges Didi-Huberman em seu livro *Invenção da Histeria*.¹³ Ela está associada à patologização do corpo feminino e aos extensos e vastos mecanismos de repressão do corpo como um depósito de desejos, supostamente incontroláveis do corpo da mulher. Imaginemos hoje igualmente outros corpos não binários cujas manifestações foram caracterizadas como desvios. Os únicos impulsos, quaisquer que fossem que não estivessem sob esse controle, eram aqueles do homem. Em *A Invenção da Histeria*, Didi-Huberman mostra-nos que existe uma proximidade muito grande entre o “olho clínico”¹⁴ (posteriormente tendo entrado no

imaginário da academia e sendo proclamado pelas escolas de arte e seus mestres) e a “invenção da histeria”,¹⁵ que ele caracterizou como um regime extremo de espetacularização da visibilidade.¹⁶ Essa “invenção” é produzida justamente por meio do escrutínio vociferante e inescapável do olho sobre o corpo de mulheres internadas em hospícios, como o famoso Salpêtrière¹⁷ em Paris de 1811, um grande asilo de mulheres, que seria transformado em um extraordinário repertório teatral de manifestações corporais consideradas anormais para os padrões da medicina. Não por outra razão, Didi-Huberman considera “a histeria como fabricada em Salpêtrière como um capítulo da história da arte” [ênfases minha].¹⁸ Didi-Huberman escreve que Salpêtrière se transforma em uma “grande máquina – territorial, experimental, mágica – da histeria”.¹⁹ É lá que é possível ver “Um olhar que observa e se abstém, ou finge abster-se de intervenção. Um olhar mudo, sem gestos. Finge ser puro, ser o ‘olhar clínico’ ideal, dotado apenas disto: a compreensão de uma linguagem no espetáculo que lhe é ‘oferecido’ pela vida patológica”.²⁰ Mas essa “mudez” aparece no topo da obra *Corpo 11* por um mecanismo na forma de um tubo vermelho com rolhas de cortiça em suas extremidades. Os ouvidos, não à toa localizados no topo da figura, obedecendo a convenções antropomórficas, transformam-se em condutos de circulação da comunicação e, não por outra razão, aparecem na cor vermelha que é suprimida nesse caso. A fala transforma-se em um eco embutido na curvatura dobrada desse tubo que pende abruptamente para um

15. Didi-Huberman concentra-se no trabalho do neurologista Jean-Martin Charcot (1825-1893) a quem é atribuído a “descoberta” da histeria. Charcot a define como uma condição neurológica, uma suposição que posteriormente à sua morte foi desmistificada. Charcot chega a Salpêtrière, em 1856, quando ele o transforma em uma escola de fato. Ver, por exemplo, Julien Bogousslavsky, Olivier Walusinski, Denis Veyrunes, “Hysteria and Belle Époque Hypnotism: The Path Traced by Jean-Martin Charcot and Georges Gilles de la Tourette”, *History of Neurology*, 62 (July 11, 2009), 193–199. Charcot tinha um interesse extremo pela arte, mas não necessariamente pelos seus méritos artísticos, e sim como instrumento de escrutínio, especialmente a fotografia e o desenho que utilizava como metodologia para avaliar seus pacientes, ou, melhor dizendo, aqueles que seriam seu objeto de estudo. Havia nesse interesse um aspecto voyeurístico instrumentalizado do olhar, de ver mais e ver melhor, não necessariamente no sentido de qualificação do olhar, mas de uma perspectiva invasiva do corpo do sujeito sob sua égide.

16. *Ibid.*, Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria*, 21.

17. Pitié-Salpêtrière foi convertido em um hospício destinado a “abrigar” as mulheres pobres de Paris em 1656. Transformou-se em um hospital de ensino, uma prisão para prostitutas e um lugar de internação para mulheres com problemas de aprendizado, problemas considerados de ordem mental e com epilepsia.

18. *Ibid.*, Georges Didi-Huberman, 22.

19. *Ibid.*, 29.

20. *Ibid.*, 44.

13. Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria: Charcot e a Iconografia Fotográfica da Salpêtrière* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2015).

14. *Idem*, Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria*, 44.

lado, em uma distorção defeituosa do corpo. Diferentemente de peças similares que aparecem em *Corpo 09* e *Corpo 20*, em que elas tomam uma forma abstrata e geométrica, invocando, portanto, a escolha e a decisão (ou ainda como uma linha reta em *Corpo 07*), na obra *Corpo 11*, essa curvatura pendular para um dos lados invoca ainda um senso de desequilíbrio da mente, por assim dizer. Essa força, que aparentemente curvou a peça de metal, sinaliza para um paralelo das construções imaginárias da paranormalidade e do magnetismo (a peça curva-se em equivalência à força da gravidade), comuns na época do surgimento da histeria como patologia,²¹ que se encontra submergida no imaginário das forças não apreendidas pela fantasmática do corpo. Demonstrações públicas de hipnotismo²² transformavam-se em verdadeiros espetáculos que confundiam o campo da doença e do transe coletivo, e esses gestos e manifestações (estranhas) parecem ser incorporados aqui a suas formas de partes e pedaços aparentemente desconexos.

Corpo 11 é um outro corpo dividido com uma mão pendurada abaixo da cintura (uma alusão ao fracasso do espírito?), que difere da natureza do braço amputado (um sinal de violência e barbárie), que como se não bastasse se encontra contorcido para trás, assumindo, dessa forma, a genitália como sendo a frente do corpo. A área triangular vermelha demarca claramente essa divisão, sinalizando justamente para cima essa separação ao meio da figura. É exatamente esse elemento de metal que lembra uma chave, inserido em uma fortuita e “pobre” presilha de cinto, pendurada e solta, que parece invocar cintos de castidade, onde justamente a “chave” do segredo e todo o repertório imaginário da descoberta e “invenção” da histeria são constituídos por meio da forma como um dispositivo referencial e de semelhança por paralelismo. *Corpo 12* [Fig. 15], por outro lado, apresenta-nos uma profusão de ações que remetem a patologias e referências corporais, como gestos e membros. Os braços parecem estar sujeitos a contorções resultantes de alguma espécie de anormalidade psíquica, mas poderiam ser igualmente movimentos de dança, embora estes pudessem ainda estar, mesmo assim, imitando o primeiro. Uma mão projeta-se de um carburador

de carro. Um membro que invoca, como um simulacro, a *haute couture*, com mangas *Gigot* (uma referência a uma perna de cordeiro),²³ que surgiram na moda entre 1828 e 1837, voltando a reaparecer entre 1893 e 1899, com uma característica bufante entre a parte superior do braço e o punho. A parte inferior do carburador foi pintada de preto em alto contraste com a mão branca e a vocação maquínica da peça, que serve como descarga de fumaça da máquina do carro e coincide agora com um artifício da moda feminina (ainda que ocasionalmente aparente em roupas masculinas, especialmente *queers*), e entrecruzam-se com uma referência de uma perna de um animal. Podemos vislumbrar duas dobras equivalentes que se apresentam em uma área na forma de um quadrado entre os dois braços, a dobra de um dos braços de manequim e a dobra do tubo do carburador que sustenta a outra mão. Esses braços e mãos atravessados nos lembram, da mesma forma, os ataques epiléticos e os gestos das “histéricas” representados pela figura feminina, como na pintura de André Brouillet (1857-1914), intitulada *A Clinical Lesson at the Salpêtrière* (1887) [Fig. 16].

[Figura 16]
ANDRÉ BROUILLET (1857-1914)
Pintura | *Painting*, 1887
Um Lição Clínica em Salpêtrière | *A Clinical lesson at Salpêtrière*
29 x 43 cm
Coleção | *Collection Paris Descartes University, Paris*
Cortesía | *Courtesy*



Uma espécie de contorcionismo físico que ilustra o sintoma, nos termos que Charcot estipulou em Salpêtrière, em suas aulas teatralizadas com o uso de suas “sujeitas”

21. Idem, Julien Bogousslavsky, Olivier Walusinski, Denis Veyrunes, “Hysteria and Belle Époque Hypnotism”, 194.
22. *Ibid.*, 195.

23. Um inventário dos principais estilos de mangas na moda ocidental pode ser encontrado no livro de François Boucher, *História do Vestuário no Ocidente*, tradução de André Telles (São Paulo: CosacNaify, 2010 [1965]).

[Figura 17]
 ANA NOROGRANDO
 CORPO 13, 2016 | 2017

Ferro oxidado, parafuso e porcas de aço galvanizado, fragmento de manequim, alumínio, tecido sintético e esmalte sintético | *Rusty iron, galvanized steel bolt and nuts, mannequin fragment, aluminum, synthetic fabric and synthetic enamel.*
 209 X 65 x 52 cm

(literalmente falando) mulheres, transformadas, como ele mesmo disse, em um “acervo antigo” de um “museu patológico vivo”.²⁴

Um grande círculo em metal vermelho com 16 furos é o centro da obra *Corpo 13* [Fig. 17]. Ele delimita uma área de visão, como se fosse o campo perceptual de um quadro. O quadro tem duplo significado aqui: em se tratando do escrutínio do corpo, refere-se a um quadro clínico quando falamos da representação das imagens ou de uma pintura. Os dois, por outro lado, retratam, atestam e testemunham as particularidades do corpo, seja por inventário clínico, seja por representação iconográfica. É novamente Didi-Huberman quem nos mostra claramente a ligação do “enquadramento” e as aspirações “artísticas” de ver tudo com absoluto acesso ao detalhamento documental:

A medicina girava, já fazia muito tempo, em torno da fantasia de uma *linguagem-quadro* – sua linguagem própria: integrar o “caso”, sua sucessividade, e, sobretudo, sua disseminação temporal, a um espaço bidimensional, simultâneo, a uma tabulação, a um traçado, até, sobre uma base de coordenadas cartesianas; essa tabulação seria um “retrato” exato “da” doença, na medida em que exporia, muito visivelmente, o que a história de uma doença (com suas remissões e suas causalidades concorrentes ou percorrentes) tendia a ocultar.²⁵

A busca incansável pelos sintomas transformou a “linguagem-quadro” da medicina em uma aspiração de ordem, da vigilância e do julgamento, e, a partir disso, construiu um vasto campo epistemológico que desde então já foi desafiado por correntes de pensamento divergentes. Dentro desse círculo vermelho, vemos uma semicircunferência de alumínio pintada que lembra um seio. Ao mesmo tempo, todo um lado da figura, incluindo o braço do manequim, encontra-se sobre uma faixa de tecido sintético semitransparente como uma tela. De um lado, ele produz uma “veladura”, do outro um fundo que invoca justamente a relação

24. Jean-Martin Charcot, “Leçons sur les maladies du système nerveux”, in *Oeuvres complètes*, aulas compiladas e publicadas por Bourneville, Babinski, Bernard, Féré, Guinon, Marie, Gilles de La Tourette, Brissaud e Sevestre, Paris, Progrès Médical & Lecrosnier & Babé, 9 v., 1886-1893, v. III, 3-4. Texto publicado como apêndice em Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria: Charcot e a Iconografia Fotográfica da Salpêtrière*, 441.

25. *Ibid.*, Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria*, 46.



figura-fundo, um histórico dispositivo recorrente na arte e que se relaciona de imediato a dicotomia, objeto e contexto (da cultura). O vermelho da esfera de metal repete-se na base em uma relação triangular com as arestas da esfera, ou seja, em perfeito alinhamento com esse elemento de medida e enquadramento de motivos.

Uma tela similar, só que com padrões de renda sustentada por extensões de tubos de metal no topo da figura, encontra-se em *Corpo 14* [Fig. 18]. Uma perna e um braço decepados estão fixados ao tronco da figura. A perna encontra-se posicionada para um lado aberto na base dessa estrutura, proporcionando à figura uma lateralidade. Esse padrão do tecido na forma de raízes (que também parecem veias) produz uma perturbação que tem uma origem na colagem, um artifício que eu já havia discutido na obra de Ana NoroGrando.²⁶ Os atributos decorativos que fazem parte dela aparecem claramente na combinação do preto do tecido com a tinta da área tubular usada no meio da figura e dos espaços triangulares centrais internos da área da base.

26. Falei sobre essa problemática na obra de Ana NoroGrando no texto “Interiores: em Direção a uma Crítica da Dimensão Figurativa na Arte”, publicado em Gaudêncio Fidelis, *Ana NoroGrando – Obras 1968. 2013*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013, 41-47.

Em alguns dos trabalhos subsequentes desta série, Noro-grando introduz elementos que possuem uma reminiscência tribal, mas porque invocam, por outro lado, a especificidade das alterações do corpo, como tatuagens, extensões de cabelo e próteses. Em *Corpo 15* [Fig. 19], cordões de poliéster vermelho aparecem pendurados no topo da figura, sugerindo que o cabelo, agora de outra natureza, projeta-se como um adorno corporal que se caracteriza pela estranheza e semelhança. Uma marca localizada próximo ao centro do “tron-

[Figura 18]

ANA NOROGRANDO
CORPO 14, 2016 | 2017

Ferro oxidado, aço galvanizado, alumínio, conexão PVC, fragmentos de manequim, renda sintética e esmalte sintético | *Rusty iron, galvanized steel, aluminum, PVC connection, mannequin fragments, synthetic lace and synthetic enamel.*
211 x 102 x 53 cm



[Figura 19]

ANA NOROGRANDO
CORPO 15, 2016 | 2017

Ferro oxidado, aço inox, abraçadeira e argola em aço galvanizado, fragmentos de manequim, cordão de poliéster e esmalte sintético | *Rusty iron, stainless steel, clamp and ring in galvanized steel, fragments of mannequin, polyester cord and synthetic enamel.*
210 x 56 x 54 cm



[Figura 20]
ANA NOROGRANDO
CORPO 16, 2016 | 2017
Ferro oxidado, aço inox e galvanizado, fragmentos de manequim, tubo de vidro e esmalte sintético | Rusty iron, stainless steel and galvanized, fragments of mannequin, glass tube and synthetic enamel.
211 x 56 x 76 cm

co”, lembra uma tatuagem tribal, e esse “corpo” se mostra com dois braços de pele diferentes, sugerindo que se trata novamente de um corpo dividido. O caráter totêmico da obra (e outras esculturas desta série) invoca uma aparência animalésca e reacende novamente o caráter bruto do corpo como uma estrutura performativa de natureza múltipla, capaz de se transformar por meio de seus instintos e sua história de repressão. Essa construção designa claramente um artifício que consiste em expressar os “movimentos da alma no corpo”,²⁷ uma característica recorrente no retrato.

As obras *Corpo 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24 e 28* passam a introduzir mais frequentemente elementos que pertencem a um contexto simbólico da tecnologia de materiais avançados, plenamente representados pelo vidro (embora este tenha uma história milenar), tubos de aço inox, alumínio e plástico. *Corpo 16* [Fig. 20] apresenta-nos uma tipologia de gestos e movimentos interligados que não se distinguem sob a perspectiva da identidade. Não sabemos a quem pertencem nem o que fazem. É mais uma referência ao sistema de manifestações de gestos e sinais corporais que se manifestam como um horizonte de possibilidades em que a tensão entre emoção, particularidade e distinção expressiva confluem para definir a especificidade da *performance*, só que aqui ainda em processo de indefinição.

27. Ibid., Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria*, 63.



[Figura 21]
ANA NOROGRANDO
CORPO 17, 2016 | 2017
Ferro oxidado, conexão de PVC, fragmento de manequim, crina de cavalo, esmalte sintético e tinta acrílica metalizada | Rusty iron, PVC connection, mannequin fragment, horsehair, synthetic enamel and metallized acrylic paint.
211 x 58 x 52 cm

Uma estrutura tubular em vermelho, feita com um pedaço de carburador e um tubo de vidro, aponta para um lado, e um tubo preto (no topo da figura), para outra direção. Esse vidro, está colocado aí antes de tudo porque ele é o atestado da fragilidade do corpo da figura, esse corpo que é ao mesmo tempo estrutura e espaço simbólico. Uma pequena extremidade que se mostra, especialmente no contexto de objetos em movimento museológico (por exemplo, esculturas) um empecilho para o movimento livre, que assinala o perigo de um eventual acidente (de percurso, não é à toa). Da mesma forma, os dois tubos na obra *Corpo 18* [Fig. 22]. Estes, entretanto, simulam uma situação um

tanto inusitada em que uma espécie de protetores laterais os circundam, como se fossem escudos (anteparos). Esses dois tubos de vidro, soltos e frouxos, parecem existir para ativar, a todo momento, a lembrança de que o corpo, assim como a arte, são extremamente frágeis. Por outro lado, eles fazem alusão a um instrumento ótico, como dois olhos alienígenas, uma espécie de abstração de dispositivos de enquadramento do olhar (óculos, binóculos, lunetas, microscópios etc.). Contudo, eles são, ao mesmo tempo órgãos inscritos nesse corpo e, como tais, têm como referência o funcionalismo fisiológico.

Contudo, é em *Corpo 17* [Fig. 21] que vislumbramos uma das mais surpreendentes transformações desta série: um antropomorfismo desviante para uma estranha combinação entre dois extremos, representados pela animalidade

[Figura 22]
ANA NOROGRANDO
CORPO 18, 2016 | 2017

Ferro oxidado, aço galvanizado, fragmento de manequim, tubos de vidro, corda de poliéster e esmalte sintético | *Rusty iron, galvanized steel, mannequin fragment, glass tubes, polyester rope and synthetic enamel.*
211 x 120 x 56 cm



[Figura 23]
ANA NOROGRANDO
CORPO 19, 2016 | 2017
Ferro oxidado, mangueira de aço inox, busto de manequim, acrílico, massa plástica, corda de poliamida e esmalte sintético | *Rusty iron, stainless steel hose, mannequin bust, acrylic, plastic mass, polyamide rope and synthetic enamel.*
212x 80 x 54 cm



[Figura 24]
 ANA NOROGRANDO
 CORPO 20, 2016 | 2017
 Ferro oxidado, parafusos e porcas de aço galvanizado, cano e taça de aço inox, cano e conexão de PVC, fragmento de manequim e esmalte sintético | *Rusty iron, galvanized steel bolts and nuts, stainless steel pipe and bowl, PVC pipe and connection, mannequin fragment and synthetic enamel.*
 259 x 90 x 56 cm

de uma cauda e pela mão metálica e prateada de uma figura masculina, com um gesto enigmático. A ausência de dedos, juntamente com um gesto inusitado, confere-lhe uma especificidade inigualável. Essa cauda, apesar de ser um elemento orgânico, é sustentada por uma pequena peça de conexão de PVC (de pouco valor pela hierarquia dos materiais escultóricos). *Corpo 17* estabelece um atravessamento com o surrealismo e invoca consideráveis relações com uma subversão de gênero da figura que, em um processo giratório de caráter epistemológico, produz uma reviravolta e se transforma em um homem-animal ou em um animal trans-humano. Nesse caso, a zoologia passa a ser um ramo de investigação da obra que desestabiliza a figura humana (o indivíduo), criada à imagem e semelhança de Deus, e a desvia para um território da incerteza da criação, em que a existência do potencial canônico da divindade e genialidade já não são mais tão estáveis. Essa obra produz uma construção que gera (ou abre a possibilidade de) uma destituição ontológica da figura divina como uma invocação prototípica do antropomorfismo. Entretanto, a “mão-máquina”, com sua propriedade tátil (na ponta dos dedos) e inclinada para baixo na extremidade do longo braço, que corre paralelo ao tronco da figura, reinventando a noção de que a iconografia depende da semelhança para possibilitar que a história das

formas possa ser inserida em outra (na história da arte), uma vez que se parece ou difere de algo, situa o “corpo” no campo da baixa tecnologia. Uma certa carnavalização (da qual já falei) da figura empurra a escultura para o terreno do grotesco, como já vimos com outras obras da artista, só que, desta vez, em uma fusão de propriedades entre camuflagem, travestismo e disfarce da subjetividade (natural e artificial). Porém, a aflição constitutiva da figura que se simula como uma nova expressão de um “bicho sem cabeça”, propriedade, aliás, recorrente nessas obras, é representada exatamente por invocar “bichos sem cabeça” como possibilidade de produzir



[Figura 25]
 ANA NOROGRANDO
 CORPO 21, 2016 | 2017
 Ferro oxidado, abraçadeira, parafuso e porca de aço galvanizado, tubo flexível de alumínio, fragmento de corpo de manequim, tecido de chita, esmalte sintético e tinta acrílica metalizada | *Rusty iron, clamp, galvanized steel bolt and nut, aluminum hose, mannequin body fragment, chita fabric, synthetic enamel and metallized acrylic paint.*
 209 x 62 x 60 cm



[Figura 26]
ANA NOROGRANDO
CORPO 22, 2016 | 2017
Ferro oxidado, abraçadeiras, parafusos e porcas de aço galvanizado, fragmento de manequim, esmalte sintético e tinta acrílica metalizada | *Rusty iron, clamp, galvanized steel bolts and nuts, mannequin fragment, synthetic enamel and metallized acrylic paint.*
209 x 53 x 69 cm

uma combinação inquietante, geralmente associada à formas da arte não ocidental.

Já falamos de *Corpo 18* e de suas “conexões” (dois tubos para ser mais preciso) com a tecnologia avançada. Contudo, as cordas de poliéster que ultrapassam esse tubo no topo da figura e se arrastam sobre o piso, acumulando uma relação com o chão da terra, em uma espécie de enquadramento de uma cortina capaz de se assemelhar ao mundo da decoração de interiores e à veiculação de uma construção que parece preparada apenas para ostentar uma mão caída (despençando) e morta, mas atarraxada à escultura, instituem uma crise no centro de sua proposição temática. Afinal, se o centro de atenção acaba se transformando apenas em uma mão, o conceito de antropomorfismo desaba e decompõe-se como uma substância desviante (desviante agora do tema e da forma que o assegura), em que a gênese de um senso de aparência é acionada como estratégia para convergir a escultura para a semelhança (ou ironicamente imitação) da própria mímica e do espaço da agonia de transformar-se em um corpo destroçado de humanidade e atribuído, de outra forma, de inteligência (artificial, inclusive).

É assim que essa obra promove a transição para as obras *Corpo 20, 21 e 22* [Figs. 24, 25 e 26]. Cada uma dessas obras possui um artifício na forma de um mecanismo de extrema reciprocidade que abre um universo de explícita ambivalência com as formas que invocam a sexualidade e produzem uma interdição da harmoniosa relação da escultura com o antropomorfismo. Em *Corpo 20*, há uma forma triangular de forte caráter abstrato, para a qual uma mão colada ao

tronco aponta. Essa mão está com um braço que indica um híbrido (como que dois ossos em sua base) fechado por um dispositivo de atarraxamento. Uma peça fállica reivindica novamente uma base para reintroduzir a história do membro de um corpo inclinado para a antinormatividade que oferece uma substituição para as referências de um corpo do futuro, posicionado à frente de seu tempo na terra. Em *Corpo 21* [Fig. 25], temos uma superfície colorida fixada ao corpo recortado, com motivos florais em um tecido de fabricação popular. Esse tecido termina em um buraco de “descarga” ao fim de um longo tubo de alumínio que provém desse pedaço de corpo com uma perna que repousa sobre a base e se enrosca em torno do tronco. Essa operação complexa e dissimulada reinventa a escultura como um dispositivo de engendramento de artificios. Mas voltemos ao *Corpo*



[Figura 27]
ANA NOROGRANDO
CORPO 23, 2016 | 2017
Ferro oxidado, cano e clips de aço galvanizado, busto de manequim, cabo de aço revestido, tubo de plástico flexível, fragmentos de discos de corte, esmalte sintético e tinta acrílica metalizada | *Rusty iron, galvanized steel pipe and clips, mannequin bust, coated steel cable, flexible plastic tube, cutting disc fragments, synthetic enamel and metallized acrylic paint.*
207 x 58 x 60 cm



[Figura 28]
 ANA NOROGRANDO
 CORPO 24, 2016 | 2017
 Ferro oxidado, tubo e mangueira flexível de inox, parafusos e porcas de aço galvanizado, fragmentos de manequim, conexão PVC, tecido sintético, tecido devorê e esmalte sintético | *Rusty iron, flexible stainless steel hose and tube, galvanized steel bolts and nuts, mannequin fragments, PVC connection, synthetic fabric, devoré fabric and synthetic enamel.*
 214 x 96 x 66 cm

19 [Fig. 23], em que um elemento de corda de poliamida está suspenso em uma curvatura sobre o topo da escultura. Esse “enfeite” (mais uma vez carnavalesco) repercute sobre o busto de uma figura feminina fixado logo abaixo e em reverberação à forma dos seios. Enquanto uma parte da corda passa por um lado, a outra (mais curta) passa pelo outro, encostando suas arestas na parte central do tronco da figura. Esse artifício acentua a nudez por meio da simulação de um adereço, que circunda e atrapalha, mas não cobre efetivamente nada. Tal mecanismo funciona como um indicativo do torso nu, que justamente se apresenta como descoberto pelo olhar, portanto as cordas penduradas estão relacionadas a uma barreira que não contém a visibilidade, apenas produzem uma sinalização intuitiva dela. Note-se que



[Figura 29]
 ANA NOROGRANDO
 CORPO 25, 2016 | 2017
 Ferro oxidado, fragmentos de manequim, parafusos de latão, porcas e fios de aço galvanizado e esmalte sintético | *Rusty iron, mannequin fragments, brass screws, galvanized steel nuts and wires and synthetic enamel.*
 218 x 88 x 92 cm

a forma prótica dos seios, não é integrante do busto. A parte de trás pintada na cor vermelha, oca e produzida de maneira a enfatizar a superfície, assim como colocar em evidência uma “casca”, é em última instância uma cobertura de natureza agregadora, que se junta ao corpo e passa a fazer parte dele, sem ter se originado necessariamente deste. Da mesma forma outro busto com características femininas aparece em *Corpo 23* [Fig. 26], em que alguma espécie de alquimia foi realizada nos mamilos, sendo que aparentemente em um deles o “procedimento” parece estar em andamento ou não ter sido bem-sucedido. Esse procedimento coincide, em termos metafóricos, com o procedimento escultórico e ao mesmo tempo esses dois pontos (sendo um deles agora um buraco) invoca sua equivalência com o olho (um que

teria tomado a condição de um olho biônico e o outro que equivale apenas à sua forma anatômica). Posicionados mais ou menos na altura do olhar, os dois buracos fazem alusão diretamente aos nossos olhos e à posição deles como instrumentos privilegiados da visão, o que nos remete à “forma dos buracos”, referidos por Ronaldo Britto a cerca da obra *Pontos* (1976), de Waltercio Caldas).²⁸ Esse busto transforma-se de certo modo em uma “tela”, em um dispositivo através do qual se olha pelo buraco, invocando o *voyeurismo* por meio da memória do corte que nos propicia uma fresta como nas pinturas de Lucio Fontana (1899-1968). Tanto lá como aqui, vemos a parede ou o fundo atrás da obra. Um tubo que se conecta ao corpo parece promover o escoamento ou ainda um prolongamento pronunciado do órgão sexual. Essa teatralização transforma-se em um cenário em *Corpo 24* [Fig. 27], em que a simulação de duas cortinas “apresentam” duas pernas femininas de manequim suspensas por um tubo de aço inox flexível. Mais uma vez, as pernas provêm de “corpos” diferentes. Véus e tecidos coloridos se pronunciam como incontroláveis diante das formas rígidas e acabam por atribuir uma dimensão estatutária móvel à escultura, dissimulando a cada passo todas as fronteiras entre a imagem e a realidade material do objeto. O senso de totalidade é solapado de maneira definitiva nessa obra, e um abismo descortinador está relacionado à parte inferior do corpo (como no manequim de Duchamp na *Exposição Internacional* na Galeria Beaux Arts mencionado anteriormente neste texto).

Na obra *Corpo 25* [Fig. 29], voltamos a um conjunto de princípios geométricos e ordem em que uma pequena construção de ferro pintada em vermelho (que lembra um cone) projeta-se para a frente como um órgão genital, ainda que invertido, pois sua suposta profundidade que simula uma protuberância se encontra ao contrário. Por outro lado, podemos concluir que se trata de um objeto cuja projeção planar está justamente direcionada para a frente, e essa ambiguidade é sintomática e reveladora (mesmo porque a palavra reveladora cabe bem aqui, já que é apenas uma estrutura de contorno, portanto, plenamente visível). Do lado oposto, uma circunferência de metal também em ver-

[Figura 30]
ANA NOROGRANDO
CORPO 26, 2016 | 2017m
Ferro oxidado, aço inox e galvanizado, fragmento de manequim, abraçadeira, parafuso e porca de aço galvanizado, conexão de borracha e esmalte sintético
| Rusty iron, stainless steel and galvanized, mannequin fragment, clamp, bolt and nut of galvanized steel, rubber and synthetic enamel.
213 x 78 x 60 cm



28. Ronaldo Brito, *Waltercio Caldas Jr.: "Aparelhos"*, Rio de Janeiro: GBM, Editora de Arte, 1979), 33.

melho sinaliza para outra particularidade: os recorrentes buracos presentes em corpos e especialmente na arte. Nessa obra, os braços formam um mecanismo rotativo em torno do corpo sinalizando para um funcionamento em sentido anti-horário. É estranho que no topo da estrutura da figura haja um maço de fios desordenados que descaracterizam toda a simetria e ordenação lógica da escultura, como se em uma atitude de displicência ou de um “ruído visual” provocado, a artista tivesse puxado do interior do corpo partes que não estão circunscritas à proteção ordenadora da pele.

Duas das obras mais intrigantes desta série são *Corpo 26* e *29*. Em ambas, dois braços, um de manequim e outro de um tubo de ferro, sendo que o segundo apenas simula o gesto do primeiro, aparecem acentuados e visíveis pela curvatura da mão. Em *Corpo 26* [Fig. 30], o lugar antes ocupado pela genitália agora é tomado por formas geométricas, um círculo e uma estrutura semicurva como uma alça, mas que também lembra um cinto. Um dos aspectos mais intrigantes dessas obras é que elas não têm uma cabeça e, portanto, também não têm uma face. Apenas essas duas obras de toda esta série apresentam sinais do que seria um possível rosto no topo da estrutura. Mesmo assim, são elementos que não se identificam. Em *Corpo 26*, podemos falar de uma abstração de um maxilar e em *Corpo 29* [Fig. 33] de um semblante, um recorte e um contorno do que poderia ser uma cabeça. Fácies, no vocabulário, médico designa o semblante que sinaliza para a presença de determinadas doenças ou enfermidades do paciente. Se o rosto é o espelho da alma, esse semblante concentraria em toda a sua potencialidade as manifestações interiores, tanto aquelas provenientes do espírito como as do corpo físico. Georges Didi-Ruberman chegou a chamar fâcies de “lenda das superfícies”,²⁹ em uma referência evidente a uma tradição mitológica e fantasiosa de que o interior se revelaria, não somente pela pele, como pela cabeça, pelo rosto e pelas protuberâncias e reentrâncias musculares e ossificais. Ao mesmo tempo, em *Corpo 29*, há uma completa desarticulação estrutural dos braços, que agora não aparecem mais se originando do tronco, mas de outras partes do corpo, desobedecendo a normas mais elementares de qualquer forma de semelhança com a fisiologia anatômica. Uma construção que incita procedimentos da

29. Ibid., Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria*, 77.



[Figura 31]

ANA NOROGRANDO
CORPO 27, 2016 | 2017

Ferro oxidado, mola de aço, fragmentos de manequim, abraçadeira e parafusos de aço galvanizado, plástico, esmalte sintético e tinta acrílica metalizada | *Rusty iron, steel spring, mannequin fragments, clamp and bolts made of galvanized steel, plastic, synthetic enamel and metallized acrylic paint.*
209 x 60 x 53 cm

[Figura 32]

ANA NOROGRANDO
CORPO 28, 2016 | 2017,

Ferro oxidado, ponteira de aço inox, cabo de aço inox e borracha, fragmentos de manequim, esmalte sintético e tinta acrílica metalizada | *Rusty iron, stainless steel, rubber cable, mannequin fragments and synthetic enamel and metallic acrylic paint.*
209 x 68 x 74 cm



[Figura 33]

ANA NOROGRANDO
CORPO 29, 2016 | 2017Ferro oxidado, fragmentos de manequim, esmalte sintético
e tinta acrílica metalizada | Rusty iron, mannequin fragments,
synthetic enamel and metallized acrylic paint.

233 x 70 x 52 cm

colagem possibilita a junção de peças de membros, tubos e articulações que ainda lançam mão de linhas em curva para problematizar a semelhança anatômica. Essa mesma curva aparece em *Corpo 27* [Fig. 31], criando um gesto em um dos braços que lembra uma saudação, mas subvertida imediatamente pelo punho fechado como uma espécie de recusa do gesto de se manifestar na forma do autoritarismo. Uma mão de manequim com punho cerrado na cor dourada reverbera no movimento circulatório da tira de metal que circunda a estrutura central do corpo e para o qual a mão do outro braço aponta, como que a empurrar o movimento para a direita do centro.

Ao analisar a última obra desta série, *Corpo 28* [Fig. 32], penso que o dispositivo fálico fixado ao tronco está interdito pela impossibilidade de ação das mãos que surgem sem coordenação motora e penduradas por um “fio” (ou cabo, como se queria) de aço inoxidável. Se a ação decisiva das mãos é necessária para por em prática a instauração de um projeto falocêntrico e patriarcal (veja os gestos autoritários praticados na política e no exercício do poder, por exemplo) de sociedade, aqui essa possibilidade é ensaiada como um fracasso. Braços, mãos e dedos foram jogados à sua incapacidade funcional e desarticulados como determinantes da ação e embora o instrumento fálico seja um dos mais “afirmativos” de todos os presentes nesta série, este é desautorizado pela falência dos membros superiores dos braços. Se invocarmos as relações políticas e o seu exercício como uma atividade de manifestação de poder articulado na esfera pública, o que temos aqui é a uma demonstração colossal de fracasso da figura de autoridade. Seria pouco dizer que as formas nos imitam diante da vida e ao mesmo tempo simulam contradições e acertos como meio de potencializar a consciência para a lógica produtiva do conhecimento. Mas, se ao provocar uma maior proximidade com a semelhança por meio do antropomorfismo e da sujeição àquilo que é imitativo (portanto, à imagem e semelhança de Deus), esses artifícios mecânicos (metálicos e pré-fabricados) levam à prova essa ligação histórica entre homem e a natureza divina. Assim, ela se rompe e, como já sugeri, encaminha-se para uma esfera mundana, onde habitam, de fato, os agentes da criatividade, recorrentemente (e comumente) chamados de artistas.



THE HISTORY OF ART AND ITS INVENTORY OF HANDS AND FINGERS AS A MECHANISM OF CREATION, IMPERFECTION, VIOLENCE, TORTURE, IDENTITY, SEXUALITY, REPRESSION AND POLITICAL MANIPULATION IN ANA NOROGRANDO'S WORK

AN ASTONISHING REPERTOIRE OF GESTURES, movements and physical postures can be shimmered in the series of works by Ana Norogrande called *Corpos* [Bodies], composed of 29 sculptures. They systematize a set of problems that had already been anticipated in many of her previous works and elevate them to a level of form commitment with an exegesis of the difference, rarely articulated with such an insistence in a single set of works. The artist's "reading" towards a figure critical position (especially anthropomorphism), strictly reformulated on the prism of sexual differentiation, must be understood not as a formulation of the conceptual order or historical taste nonconformity (a simplistic form on how what we know as "criticism" is manifested) about the body representations, but as a unitary and cohesive proposition (though dispersive in the conceptual assumptions treatment), which is widely manifested as a form of the shape rhetoric.

However, we need to understand this interventionist perspective that the artist performs in the form field as an experience that extrapolates the illustrative limitations of the things appearance. It is therefore not about adopting a thematic on "gender," "sexuality" or even a relatively intangible concept such as "difference," but rather of consolidating, always from the articulation of form, the proliferation of a repertoire of concepts and strategic devices that are always hard to mark at first sight. This repertoire leads us and pushes the body representation to a hitherto "naked eye" unknown territory, I would say, in the same way it adds these works a libidinal state of repressed desire, as well as the intermittent puritanism that is translated into vision repression before the pubic parts. Let us then imagine these parts as an "artistic problem." It is the same and subsequently a dilemma that becomes a form of censorship, but which essentially gives artistic production a form asepsis (translated into a deviation for the concept) and that this same form contamination by various materials is undesirable, results in a cliché or is devoid of "epistemological refinement" and can situate the work in a comparative isolationism state. In other words, it is exactly this puritanism that creates the possibility of isolating it (the work) of its peers by the resistance and persistent inability to historiographically circumscribe it in face of a previous existence of relevant forms.

If we are to consider a local sculptural tradition as a prior reference to that of Ana NoroGrando's work, we will find many formal similarities which would not serve as identification with her work, unless relations by contrast were established, including, as I have said, a considerable extract of "form repression," and not for another reason, the form itself. At some point it is necessary to free ourselves from localized history and leap to adjudge a linking condition with the history of foreign forms,¹ unrelated to the immediate context and existing in the form of a recurring persistence in the reports which support the local historiography, since these are sparse and still very incipient. There is still another nodal point, which surpasses these sculptures in a more complex way, referring to the "pornographic body,"² understood in its directed to pleasure nature and that takes it out of the condition of "o Outro" [the Other] placing it in a universe facing itself "a body one has" (in Lacanian terms) as opposed to "a body that is possessed." However, what matters here and what is attributed to pornography is the interest in contemporary production which refers to excessive visibility and at the same time to visual and tactile contact (the latter being understood as an equally visual property of the eye), *with and on* the body. The pornography libertarian character, which many scholars avoid talking about as a process of self-censorship, must be emphasized, bearing in mind that this conception of libertarianism would conflict with many of the various identity policies. There are two aspects that cross the pornography industry with that of art. One is productive innovation³ and the other the potential for visibility that it "belongs to the era of the exaltation of the vision, to the deep faith that everything can be summoned to representation,"⁴ and that it is in the center of the concept of pornographic instrumentation, but of art likewise, that is, the exaggerated exercise of vision. The history of art, with its firmly established premises, prerogatives, and theoretical productivity rules, has rarely approached visibility through pornography. In part because there is a lack of understanding between what is the academic character (high) and the bodily and ground principles (low) of pornography, without perceiving the importance of understanding the cultural, political and social aspects which involve practices by society

considered as marginal, illegal, either exploratory or not, according to the beliefs and positions of society segments.

Anyway it must be clear that there is a distinction between pornography and the concept (conception) of pornography. If, on the one hand, avoiding the latter would be the same as continuing to deny other (localized) focuses of reality, such as the visibility represented by the *voyeur* and his staging in front of the public sphere, which is what pornography ultimately represents; on the other, denying the former, (the existence of pornography) would be to turn away from the inevitable. But let us return to the body and its explicit reality: organs at sight, tubes and parts which interchange with arms, legs, digestive system and genitalia, with its external and internal parts pushing us into the universe of gender and sexuality. Remember that concerning the genitalia, we are already speaking of an explicit view, because in the Western world the genitalia are invariably hidden. There is also the realistic, or sometimes hyper-realistic, aspect of pornography that produces a counter-effect to the idealized and romantic view of the exacerbated love life eroticism.

Let us therefore return to the works and see their relation to their visibility nature and what the consequences of this excessive disposition of the view are, which I would consider an inflationary economy of vision which is physically and metaphorically explicit in these works configuration and material reality. Math and accounting by which we can measure the influence and optimization of the eye accounts for a generalization that does not have a measurement that is compatible with the sum of the parts that integrate the dimension of the vision, the efficiency of its apparatus of vision, the dimension and the scale of visibility. But how then to account for the political dimension of the manifestation of visibility that the projective structure of pornography projects and by which it must be observed.

If this above referred economy, with its excessive incidence of visibility between the parts, pieces, meanings and artifices (tricks, so to speak), presents so as to appear in the limits between the pornographic body, that is, that of the excessive visibility of the parts, within that visibility and sexuality regime, it would be safe to say that this transmutation is of the order of identification with what seems, by similarity, with signs, forms and "things" as we know. This is, in essence, the trick that art preaches us by invoking, with an immanent particularity, the reality substitutive satisfaction by the simulated appearance of the real, evidently taking into account that it is not a simulacrum (this is not what I am talking about). It is possible to identify a speculative dimension in the construction of the

1. I do not use the word "international" here because it always carries a character of qualitative distinction which is not the case here. I just want to refer to what is produced outside Brazilian territory.

2. There are many publications that invoke the term "pornographic body," but I will specifically refer to the one by Sílvia Oz, "El cuerpo pornográfico: marcas y adiccionnes," homonymous title of the book (Buenos Aires: Paidós, 2018). It is also important to mention Rodrigo Gerace, *Cinema Explicito: Representações Cinematográficas do Sexo* (São Paulo: Editora Perspectiva e SESC, São Paulo, 2015).

3. Ibid., Sílvia Oz, "El cuerpo pornográfico: marcas y adiccionnes," homonymous title of the book (Bueno Aires: Paidós, 2018), 16.

4. Ibid., 17.

experience of the pornographic body (again subjugated to the regime of the excessive regime of the visible), which consists in promoting the realistic view of its parts and a new body structure in general not visible, especially reinstated in action and movement. It is this, after all, that the sculpture which has an anthropocentric dimension historically presents in essence, to the exact extent that this structure is concrete and inscribed out of Euclidean geometry. Such characteristic leads Ana Norogrando's work to an extremely complex field of debates (in the sense of presenting a vast number of research possibilities and artistic problems) and that is inscribed in a panoptic constitution of vision (in Foucaultian terms) it is important to always make this reservation, it is circumscribed within the Western culture. The vision is formed by a circumambulatory environment that surrounds the work and problematizes it through the energy of the spectator with the object, in the form of multiple perspectives of vision.

But still returning to its inscription in a local artistic tradition, it is important to point out that among these characteristics that the work presents to us, we can consider a potential of epistemological benevolence that demands a branching of *networks* used in an interconnected way and that causes a rupture in the construction of structures and artistic constructions and are mistakenly associated with the work. On the other hand, this set of works demystifies certain conceptions that are established in notions of gender and feminism, knowing that these can be established by the primary concerns that are related to the elementary commitments of responsibility with the artistic form and its circulation in the world of objects. We can here identify a certain objectification that relates certain nature intrinsic formulations that controls the concept of metaphor and triggers a systemic transformation in series. Few works in sculpture can do this as efficiently as Ana Norogrando's.

We can also speak in terms of a certain language that has been left to us from modernity through a distinction built from the perspective of epistemology that implies promoting a transition that is incorporated into conceptions of violence, politics, imperfection and repression, according to the title of this text. However, hierarchically, these conceptions overlap the classification that reinforces a space of conflicts which causes the argumentative qualities of the metaphorical life of these objects to be tested through a certain artistic procedures liturgy. Somehow, we are talking about a cultural construction project that is based on the social structure of nature facts, which pornography as an instrument of supervision and explicit artifice of the body, for example, is a part of. We can not say that the transformation of visibility

into sexuality and its entry into an industry form, as well as the cultural industry, is unnatural. Pornography itself tests the limits of naturalism by emphasizing those forms that are justified by an essentialist view that needs to be provisionally repelled so that we can see the hierarchical categories that build our relationship with the figure and make a significant impact on language. I do not speak of the language clean simplification as a set of simulated artistic codes in art classrooms, but rather of a complex device network which can be set into motion to express complex and sophisticated language relations in several layers and varied communication channels.

■ ■ ■ ■

Ana Norogrando's visibly (and obviously) androgynous figures belong to a universe of images that sometimes seem supernatural. Their transformational metamorphoses, which imprint drastic revisions to the forms and nature of the body (of a "factory body," as we have already said, or rather a manufactured body) allow us, with some efficacy, to traverse a universe of artistic problems, going through a field of metaphors and an extensive iconographic panorama, which will allow us to transgress the logic of thought beyond the cognitive reasoning of subversion about the form. In this case, what these works are producing is a set of possibilities which lead thought or, rather, shimmer the body as it actually is, in all its complexity of expression and gender identity and, as a result, transformed into a prognosis of an inevitable future: that of the transformation of the human body into a new evolution stage (but nothing like what was established as prognosis in science fiction films).

It is not a simple view, as it has been recurring, of an apocalyptic perspective of the world, which has rarely been confirmed when we observe the logic of the body development in face of the advances of technology and social and political evolution. So, the reason seems to be simple, since art still remains largely divorced from life, although we must admit that the former has advanced to several changes that take place many years later. We see these mismatches as a disjunction from the adulterated imitation reality. When I here talk about a "new evolution stage," I am referring to a body that transits within a vast spectrum of gender, which not only conforms to normative existing consolidated by culture structures, but also about which, above all, has an androgynous perspective of thought as I have discussed in another text of this book. In these bodies, we see the gesture, situated between language and performance that will give a structure of gender which is configured in the new forms of expression and identity manifestations, which

Judith Butler locates especially in reference to her surprising encounters with the “imitation” performativity. The gesture, as the motor of performativity, is a propelling mechanism that consists as an active, space transforming structure and linguistics expression field intervening and, therefore, genre conforming as distinction.

The works of the *Corpos* [Bodies] series allow us to shimmer an extensive gesture geography, which in every case have a distinctive feature, although they are non-kinetic sculptures (I have already dealt with this in another text of this book), they neither show static nor in paralysis state, but characterize a specific manifestation, distinguishable and, somehow, strange to a regular normativeness. Sometimes these gestures proclaim an insinuation with a recognizable movement; at other times, this resemblance is difficult to find a parallel. We can say that there is a choreography of the body shape, a kind of repertoire of semblances of what the body could be or become, if in fact this Promethean vocation were carried out.

Ana Norogrando’s *Corpos* [Bodies] series work invoke surprising connections with the figure of mannequins, not only for looking like them by resemblance, but for transforming themselves into mannequins, a new nonfunctional version of these human replicants. The mannequins’ life by extension resembles that of humans because they produce a mimicry not only of the body, but also of the constant situation that leads them to live relegated to the subjection of the interdicted life of their parts movement narrative (accidents and repairs) that hold them to a useful life until they succumb to the absence of object degradation. This makes them obsolete or “old-fashioned” since it is precisely for fashion that they serve as *display*.

This proclivity that brings them closer to the human body produces, on the other hand, a nature of replicants, which are too similar to us and even imitate us, or stylize us. We are creatures with front and back and maybe we have never really realized that. Technological devices help us to deal with this fatality. Our eyes are placed in front of the body, and our world is likewise facing the horizon of frontality. If this horizon is determined by an inevitable physiological constitution, this pervasively binary world we inhabit (front and back for example) reaches the realm of ethics by reversing our physical body, directing it to the world of the past. Perhaps, because of this, we are destined to shimmer the future more than the previous life. Expressions such as “going ahead,” “looking forward,” “avant-garde,” “back attack,” and so many others that show this fatality, show that the body defined behavior forms from which we can hardly escape. Pay attention to the consequences

of this seeming fatality, as I have called. It is not, in fact, an irrelevant, but provocative issue of a transformational logical vision construction to all other senses. It is not to refer to it as privileged, but it is overlooked here in relation to the other senses by the determination of the body anatomy.

Take, for example, the work *Corpo 01* [Body 01] [Fig. 1]. In it, we see a closed fist of only one arm that appears behind one of two forms that looks like the abstraction of two palettes, dual sided placed, respectively. These palettes signal the fact that this figure has no front and back and that its ambivalence is reflected in a double form of organs, genital or anal, it is not known exactly what is what. This mirrored duplicity is only denied by the arm with the fist turned to the one side, but we, nevertheless, have several works of this series in which the arms appear turned, twisted and inverted. Red dots appear on both the “organs” ends and on the central element. A kind of metallic breast appears on one side as a screw holding the arm becomes the nipple of another non-existent breast. At the top of the figure, as in several of them, there is an ornament in the form of a rope that horizontally crosses towards one side, but falls to the other toward the earth. On the other side, this synthetic cord lightly touches the floor, like a ground cord, anyway these works invoke, by anthropomorphism, the similarity relation to creation with God, therefore always bound between heaven and earth. The closed right hand supposes a restriction on the creation archetypical artifice (in Michelangelo it is the creation of Adam painted on the ceiling of the Sistine Chapel as we have seen), while sometimes the two convex forms become a protection field, at the same time they hold (or are held) by the right arm which represses any form of reminiscent action of the angular forms we see in Picasso’s *The Demoiselles d’Avignon* (1907). This figure signals to a pre-state of action which seems to indicate for a propensity condition of revenge force. We return, therefore, to the animism about which I have talked in another text of this book.

♦ ♦ ♦ ♦

Somehow, modernism promoted a violent break with the *pathos* of divine creativity and threw it irrevocably into the realm of mortals, this limb of worldly existence, “Thanks God!” Literally. From Duchamp to Beuys, art then passed to the popular domain and was lost in a mundane world of non-canonical objects, technology and disposable materials (the found object), as well as of materiality investigation. This is how a sculpture before this series by Ana Norogrando, entitled *Coluna* [Column] (2017), [Fig. 2] consists of a curved iron structure with a concave and convex side for which equal importance is given. Several of these hands

present missing fingers, as if some accident or violence had hit them. The artist has not purposely removed them, and the attribution of an “accidental” event is in fact true. In the trajectory of utilitarian and functional life, the members of these mannequins suffered some kind of accident. Sacrificed by an existence that consists only in dressing and undressing clothes, covering and discovering their lifeless bodies, now this previous nature is attributed to these parts as a metaphorical condition, inseparable from its present contingent state. Every work of art has an iconoclastic origin, in which the “destruction” of a past from previous forms is indispensable to build a future of formal renewal. In relation to this destructive vocation of form, it is possible to say that Norogrando’s work produces an against moralism strategy, since it insistently demands the suppression of an anti-depressive foundation on the gesture expression (it is enough to see that the hands are articulated in manifestations of great variety), and its emergence through gender, as I have always emphasized, including the “artistic genre,” becomes an inevitability. This claim is constructed on the basis of an improvement of intervention in the representation of the body and in the construction of this “semblant” to which I have referred above, so that it is possible to build the idea and the perspective of an experimental empirical subject, totally abolishing the borders constraints within an expression of normativeness that now gives way to the indeterminate concept of subjectivity beyond the identity constraints as a way of body rehabilitation, even if seeming just the opposite.

These works bring yet another innovation, which has rarely appeared in Brazilian art: the “handicapped” body (I insist on putting that word in quotation marks) different from machinic productivity. The whole body is one that has always gained priority within the formalism of the historical tradition of art. We return once again to the canonical equation that the “handicapped body” will always have a marginal condition in the history of art, since it does not correspond to the condition of being created “in the image and likeness of God.” But will it? According to Christian theology, Eve would have come from an Adam’s rib. Had God, therefore, reached his most perfect creation by withdrawing a piece of Adam’s body as a way of continuing his creative project? If so, can we say that it is in part “defective” according to the principles of Christian tradition and thus “imperfect”? Or would we have to admit that God as an artist was a failure?⁵

5. Paul Barolsky discusses the condition of God as an artist in the chapter of his book entitled “The Art of God from the Beginning of the World Till the End of Time,” in which he draws attention to a passage from Boccaccio’s sixth novel, a fact that for him has been surprisingly ignored by the history of art to the detri-

This notion of imperfection has been associated with an “eternal” search for perfection, a perfection which is forced into an existence conditioned to the parameters of aesthetics and that constitutes an imperative limiter that produces a response to experimentalism as a form of counterpart. It would not be an efficient assembly that would face this problem, but the unstable position that things acquire when they are between “dualities.”

♦ ♦ ♦ ♦

There is one aspect that I consider to be carnivalesque in the conceptual structure of Ana Norogrando’s recent work, which largely emerged from the confrontation that the artist has been promoting with issues of gender, feminists, queer and, as I first highlighted in this text, those related to the handicapped body. This cannibalization consists, above all, in an environment disturbance in terms that carnival, as an internal performative activity, is capable of engendering. In this respect, the “bodies and parts” that make it up generate a constant frenzy adapting to an infinity of possible arrangements that determine a position in the world as diverse as the possibilities of occupying them. This disproportionate “occupation” emerges as a challenge to nature, an abstraction of the notion of body participation in space, sometimes giving the environment a sensation that we are wandering through a surrealist landscape. This lowering to the mundane world, to a disqualified existence of appearances, indicates, first of all, or rather, points to a particularity ascertainment that we can define as the “rise of ridicule”, which this set of Ana Norogrando’s works disregards. There is no fear of causing a work entrance into this (imponderable) investigation territory of what can be so “decanonized” to postulate a closeness to the protest, to the illogical and to the fantastic.

We can not forget that the extensive use of mannequins by the Surrealists in the 1930s was linked to body dismemberment, based on true and fictional stories of vio-

ment of the protagonism of Vasari. Paul Barolsky, *A Brief History of the Artist from God to Picasso* (Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2010), 5. This, as he points out, after God had made Adam, by tradition, the first sculpture to make appear on the shapeless face of the earth. But God, according to Boccaccio, still had his story of an artist (one that would not have been successful) told in the sixth novel in *Decameron* (1353), written long before *The Life of Artists (Le vite de ‘più eccellenti pittori, scultori e architettori)* (1550), by Giorgio Vasari. In his story, Boccaccio tells how God created members of the Baronci family early in his creative life at a time when his artistic “talent” was still in its infancy. In his text, he wrote: “Know that the Baronci were made by Our Lord when he was beginning to learn painting; the other men were made after Our Lord learned to paint.” Giovanni Boccaccio, *Decameron*. It is through this passage that Boccaccio introduces a clear distinction between the art of a beginner and that of a master, a status that God had not attained yet when he had done the members of the Baronci family, considered as his first works, made, therefore, before Michelangelo’s “Creation of Adam.”

lent crimes⁶ but also as a course in terms of resemblance to creatures made in the “likeness” not of God in this case, but of the human being himself. It was Duchamp who in 1938 at the International Exhibition at the Beaux Arts Gallery drew attention to the androgenic character of the figure (human in this case) when he dressed a feminine mannequin with his own clothes: a coat, a vest, a tie, a hat invoking the queer character of the body. However, Duchamp would purposely leave the bottom of the mannequin without any clothing from the waist down. If mannequins, totally naked, do not cause much surprise within a constitutive history of images, especially for their characteristic of serving as a clothing *display* (which makes them sporadically naked), the fact that Duchamp left the genitalia of the female body in view, has created considerable attention to the pubic aspects of the figure attributing a sexual force to it. What could go unnoticed becomes, therefore, a focus of inseparable attention to the gender dimension that the artist’s intervention introduces and “proclaims.” Duchamp also adds a mechanism that draws attention for his psychodramatic character, a red lamp attached to an electric wire is placed into the mannequin’s jacket pocket. Due to the absence of light in space, Duchamp, as in future cinematic works included in the museum, illuminates his own work. In short, the work projects itself its own light. This mechanism of activation of the psyche, of alert to the real aspects of the object, a withdrawal of the individuals from the image illusionist trance, was employed by Waltercio Caldas in *Espelho de Luz* [Mirror of Light] (1974). By pushing the button and activating this mechanism, the work is opened from concept to material reality, immediately supplying its “liars” (illusionist) aspects in which the viewer is immersed. It is not known how much this red light in Duchamp’s “mannequin/in the work” would be efficient in this respect, especially considering that in this case we are not talking about a suppressing device of the viewer’s thought in a mimetic field per excellence, as in the case of a mirror, but about an equivalent figure in several aspects to its parallelism with the human body, therefore anthropomorphic. So, this operational shock produced in the concept of transition to material reality may not be so dramatic after all. In Ana Norograndó’s work, this possibility is almost insistent in most of the figure works, since the spectator’s connection with the work is direct and almost visceral (a word that I wish to use with parsimony). There is nowhere to migrate, that is, to that place that would be out of the image field and on the “surface” of the material

field of the construction of its pure reality.

In the face of the dominant narratives of the history of art, Ana Norograndó’s work opens “a front” (another recurrent cliché, I admit, I use here) of considerable political productive, aesthetic and conceptual research value with great difficulty in being recognized by review and local historiography. After all, we must recognize that the history of art could not (or would never allow) to admit clichés, deviations, exaggerated detours and other anti-normative inclinations in the usual structural constitution. This contribution, therefore, is inscribed in a postcolonial epistemological structure that resides out of the still formalist structures that remain intact and incapable of provoking a break in the center of knowledge (necessary as epistemological cut as I have already advocated in my texts). That is, what is seen is only a tangential mimic that can be characterized as a passive resignation to the systems of power. Moreover, this mime has the harmful effect of producing a negative impact on artistic production for not placing it in a condition of knowledge contribution, thus serving the same system which affects it. In order to understand this work, it is necessary to understand the fundamental grammar that sponsors the productive art interpretation especially contemporary art (the one that has been produced since the 1960s). However, it is necessary, to resist the exclusionary process of body colonization whose equivalence is parallel to the anthropomorphism (and therefore the mind) so that curators and historians’ attention is drawn to exercise paradigms capable of counterbalancing the effects the exclusion of form before the historiographical systematization. It is indispensable to surpass the rigid standards of visual experience mirrored in the canon so that it is possible to construct a territory of life interpretive availability in its rawest sense, because the canonical prerogatives have already eliminated this possibility beforehand. These works allegorical meaning underestimate any possibility of understanding the world through literalities and, on the contrary, emphasize the existence of knowledge by analogies and metaphors. This interruption presupposes a discontinuity that implies the establishment of agents capable of breaking that logic based exclusively on the rhetoric (demagogic) of the most known relations between objects.

In *Corpo 02* [Body 02] [Fig. 3], for example, Norograndó includes only two limbs, one arm and one leg, in a simplified structure that is completed with a black porcelain cap at its upper end. The laterality of the sculpture invokes the Egyptian art and its designs always located in profile shape. The thumb of the hand, the guiding finger that drastically distinguishes us from our ancestors by the specific use we make of it, subtly touches the body, and a leg rests on the

6. Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition Installations* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001), 38.

base of the body of the work, as if it were an imitation of an academic sculpture. The “repose” the body’s death here is only an illusion, for this limb of a leg, with its whiteness (a probable reference to the plaster of the multiples of the statuary), dissimulates the violence to which that member would have been subjected when dissociated from the body. Many of these sculptures invoke the museological fetishism of exhibiting statues, and archaeological objects in fragments, even though it has become an inextricable fatality of the history of art and how we coexist with artifacts and the images they project. Fragments of antiquity, for example, imply a transformation of taste politics and the definitive acceptance of a “greater disjunction with regard to reality.”⁷ The fragment destabilizes the regime arduously established by the need to observe the whole, which produces a consequent and undetermined anxiety. Disconnected and dissociated from its larger universe, it imposes an effort of imagination to recompose the context, entering into an almost obsessive attempt to recover from loss. The material reality of a fragment is always invoked in relation to that material reality of the very object of art of which it was part. In the case of these Ana Norograndó’s works, we have been dealing with a reference to the pervasiveness of the fragment in the history of artistic objects, in relation to the supposed set (and this with the “imagination” of a whole, justly imagined), in which the fragment becomes an “artistic problem” of the work. Add to this its metaphorical condition, for the fragment is intrinsically associated with the relations with the body and the fact that we are, in essence, a never recognizable or admitted whole, since we are always in pieces. The fragment possesses this mythical aura of being linked to the belief of a world to which it supposedly belongs and on which it depends:

It presupposes the idea – or rather the belief – that (1) the whole necessarily precedes the parts, and (2) the meaning of the part is given by the identity of the whole to which it is supposed to belong. But the problem is this: the identity of the whole to which the part is supposed to be inferred from the properties of the part. How do we get from the existing part to the existing whole? What kind of inference do we make when we decide that this fragment was part of this work? On what are our inferences based? These are questions particularly familiar to specialists of ancient sculpture.⁸

7. Paolo Liverani, “The Fragment in Late Antiquity: A Functional View”, in William Tronzo (Ed.), *The Fragment: An Incomplete History* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2009), 33.

8. Ibid., Jacqueline Lichtenstein, “The Fragment: Elements of a Definition”, in William Tronzo (Ed.), *The Fragment: An Incomplete History* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2009), 115.

Fragments necessarily imply a projective perspective of belonging, which, in turn, involves a contingent relation with the formulation of an integrality with a connected and coherent body. We know, however, that such a perspective is a hoax built and fed by the logic of consumption (of goods, bodies, feelings, as a cannibalistic force to devour, possess and retain for the interiority of the body through the digestive system), since possessing implies advancing on the whole in an anthropophagic impulse. Having the whole, however, is never possible. So these bodies in pieces are the existential ascertainment of the reality of life. Taking, for example, the fragmentary incoherence of collections, which need to simulate a totality, though they will never obtain it. The horror of losing a piece (or in some cases of not having the chance of getting it) imposes as remedy, only an incessant search.

■ ■ ■ ■

But back to the bodies. *Corpo 03* [Body 03] [Fig. 4] is in essence a device that seems to have been built just to hold a hand in a position of complete prostration, as an accessory unrelated to will and free choice. At the same time, this hand simulates a position of imprisonment (like handcuffed hands in fact) and in significant contrast to a tap in place of the sexual organ, which seems to speak of an incontinence in perpetual tension with the hands paralysis. The whole shape of this sculpture is tapered downwards in blue, smooth and shiny paint, as if streaming on the surface. *Corpo 04* [Body 04] [Fig. 5], on the other hand, is a figure with two arms cut at the wrists (we can choose either cut off, or devoid of hands according to our engagement with tragedy). The right arm is placed within two metal circumferences, an archetypal reference to cut, but also to cosmos and perhaps to one of its best known forms, the rings of Saturn, which are, as it is now known, subject to a future disappearance, although this will not happen in our life cycle. The iconic rings of Saturn are primarily formed by water in ice cube shape, coinciding with the blue color the artist painted the rings. In this sculpture, black and red plastic chains connect to the ground (used for warning and containment of barriers) and do not offer great resistance, only a symbolic reference to the condition that binds us inextricably to the earth, construction artifice of those works that will appear in other in this series. The two severed arms link us to political violence around the world and this with the suppression of creative power. The channels destined for the genitalia are closed indicating an absence of instinct and death suggestion, confirmed by the symbolic use of black that appears in several parts of the work.

In *Corpo 05* [Body 05] [Fig. 6], we see an emblematic gesture. Strange and singular, the upward-pointing hand invokes a gesture of solicitation that structures a dramatization positioning, but now without context, for the part of the upper limb that sustained it and gave indications about the gesture nature has been suppressed here. A small semicircular ring is placed at the upper part, like a clip that replicates, to a certain extent, the curvature of the polyurethane tube which surrounds and traverses the central part of the figure, terminating in its own leg. Fixed to this metal structure as if it were a graft, we see a “piece of flesh from a leg,” a typical fragment (like so many others seen in these works) that definitively places us within cultural cannibalism, to which several times Ana Norogrande’s work has already been turned. An emblematic example of this link is *O Canibal* [The Cannibal] (2000) [Fig. 7], a sculpture that invokes the unsatisfied mouth of the unrestrained hunger of form, which swallows everything up in an unbridled manifestation. If we take the form equally as a sense-absorbing device (that one which is around it), this “cannibalistic body,” alien to its surroundings, appears as a questioning object. About this work is worth remembering a passage from a text I wrote about it:

The Canibal is a sculpture in full expansive articulation stage. It grows as it feeds on its own capacity to generate meaning: the more it seems displaced from the mechanics of logical sense, the more it gains in its unique characteristics. Its ability to devour the surroundings and regurgitate it in the form of senses is what makes it a prototype of the digestive process. It develops as you swallow, digest, and regurgitate. We can think of a depth perspective of the meaning of anthropophagic logic as we approach the emancipationist experience of the assimilation process and become aware of a divisional trajectory between material reality and the articulations of desire.⁹

It is understood that this devouring potential precisely represents the nature of contamination that coincides with the trope of cannibalism and its recurrent conquest of form, from a perspective of cultural absorption. Notably, this suggestive and transformational dimension of space leads to a rapture related to the desire for hegemonic cultural matrices liberation through cultural absorption. Thus Norogrande’s *Canibal* [Cannibal] (2000), is this seemingly innocuous form located geographically out of a great center, but capable of resurfacing at every moment that cultural cannibalism is invoked, if we are talking about

professionals in the history of art and/or curators, which is not always the case.

♦ ♦ ♦ ♦

Let us now ask why Ana Norogrande would include a gallows in *Corpo 06* [Body 06] [Fig. 8]? By the way, why would the representation of a “body” incorporate a mechanism that is related to its own destruction? In this sculpture, the body becomes a mechanical instrument to support the gallows, perhaps a harbinger of the death of the figure in modern sculpture. The series of 82 works by Francisco Goya *Los desastres de la guerra includes Tampoco* (1810-1814) [Fig. 9], a print of this series consisting of a hanged man being watched by a soldier offers us a clue. Goya’s prints portray the horrors of war, his emotional and physical scars. In this work we are spectators in the place of this sadistic soldier, in the same way as in *Corpo 06* [Body 06]. This morbid voyeurism is implicitly incorporated into this sculpture, although with an absent body, devoid of a hanging place, since itself is suspended by the body that sustains it. In 2015, I displayed the work *Paisage de Zacatecas with Ahorcadas II* (c.1914), by Francisco Goitia, at the exhibition *Antropofagia Neobarroca of the 10th Mercosur Biennial – Messages of a New America*, an exhibition in which Ana Norogrande’s work was also included. In this exhibition, one of the most emblematic works of Brazilian historical painting was also included, *Tiradentes Esquartejado* [Tiradentes Suplicidado] [Tiradentes Dismembered] (1893), by Pedro Américo. These two works were there to talk about the “state cannibalism,” a vector of exhibition approach. Both treated death by hanging.

Corpo 06 [Body 06] is therefore a self-hanged figure. The arms and hands were articulated in positions that show detachment and indifference, facing the opposite side of the gallows. The rope suspended in the shape of the gallows leans towards the construction of a flirt with the grotesque, a tradition that has most recently come to be recognized in the history of art, though historically it has always occupied a marginal position. The grotesque poses a dramatic threat both to the constitution of the form and to the theme of violence, which has traversed the history of art in its insistent way since its beginnings and sets up a synthetic operation directed to the unpleasant, the limits between life, death, and imperfection.

As this force is below the waist of the body and not above, it seems to indicate a state of prostration and death through the libido. More than other works of this series, by having this force, it puts precisely a greater emphasis on the absence of the head. It transits and flirts with the

9. Gaudêncio Fidelis, “Canibalismo da Forma e Deglutição Escultórica”, in *Ana Norogrande: Obras 1968 – 2013* (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 35.

grotesque precisely because it penetrates the unconscious through relationships that remind us the world is first and foremost regulated by judgment (of juridical order, of merit, aesthetic and so on) and that, depending on the case, determines that we are subject to death, physical or psychic. The grotesque is situated on the periphery of the norm and may therefore be so aspired as a strategic form of intervention. Its anti-normative and peripheral character is exactly what gives it a metamorphic and transformational dimension, which acts in the psychological sphere by pre-announcing a terrible and nameless “event,” not inscribed in the symmetrical order of rational logic.

There is also another aspect underlying the formal structure of this sculpture: one of the figure hands is connected to a water tap, pointing to a circulating current containment that invokes the act of urinating. The suggestion between “open and closed,” contend and release, activates the imagination for the field of the development of the organs as a form of organic construction of the hand, remembering that it is the one that holds the male organ and that there is an intrinsic connection between touching and releasing the urine. There is a disturbing factor that is related to the “taboo of touching,”¹⁰ that the individual needs to touch the penis to activate it in masturbation, to relieve it from the urine, to hygiene or to any other activity. Strangely, it only has its own life when moved by another “disturbance” that we know as excitation and that passes through the brain stimuli resulting in an erection. It is like a dead body that eventually resurrects and has a life of its own, indulging itself again in involuntariness during the ecstasy that finally results in ejaculation.

The gallows, on the other hand, leads to death by suffocation, loss of voice and senses. Thus the disturbance it causes is possessed by morbid and exponentially tragic excitement, for it introduces a subliminal contradiction as it supposes the total freedom of limbs (usually responsible for action – arms and legs), which are normally placed without the possibility of nothing carrying out, but at the same time, they articulate an act of lack of potentiality, since the individual is suspended (or allowed to be suspended through the weight of the body) by the head. There is nothing more abominable than its limbs typically used in force movements to be immobilized by action. Such a horrible and violent attack to the body as few others. Moreover, metal chains appear as allegories and again remind us of the violence and enslavement of the body, tied to its limitations in *Corpo 07* [Body 07] [Fig. 10],

in which a “plumbing” device comes out of this central axis. Unlike other vertical structures found in this series, this one has double evacuation channels, a lower one, located at the height of the genital parts and another at the height of the torso. Here, unlike *Corpo 04* [Body 04], the two rings are in a vertical position, as if they were sometimes directional guiding of our position in the world (like a compass) and at the same time, strange devices related to celestial bodies, positioned in a non-parallel relation with the body, since they are slightly outwards inclined.

We can say with some confidence that *Corpo 08* [Body 08] [Fig. 11] invokes a harbinger of death, with a black lace fabric decorated hanging from a metal frame as if it were on a hanger. Parts of an arm with a severed hand and a leg as being dragged by the foot tip are connected to the vertical structure. This gesture of hanging, as a “rest” (after a journey, who knows), reinforces a reference to the end of life and advocates a substantial awareness that we are to shimmer a proclivity for death. Can we call this “proclivity for death” a suicide inclination? Or was it for the murder? Whatever we take as direction, this allows us to take a stake in the emotional instability of the figure and transform it into a projection of the viewer’s desire.

The arm, with cut off up positioned hand, makes us think that we are facing some interrupted intervention attempt. Here, the cutting of the wrist makes us think that we are dealing with some form of metaphorical suggestion, some assembling accident, as if this possible metaphor were transformed into a damaged sculpture (ultimately broken). However, it is the work *Corpo 09* [Body 09] [Fig. 12] that tells us more about prosthetic limbs and abstraction mechanisms. The collage that the artist performs between a piece of pipe and a piece of a leg and this with a mannequin’s arm differ from those procedures of fitting, screwing and other procedures that are recurrent in the construction of the artist’s works. Two emblematic triangular shapes are fixed to the top of the figure, a reference from the similarity of geometric forms inscribed in the history of art. Even geometrical, these forms invoke fingers as flags pointing to certain directions. The markings in black, in the sculpture base, in the central tube that structures it, in the tubular form that supports the hand and the triangular shapes, indicate a reference to the patterns combination that clearly outsource a cross shape which traverses the two main directions of this work. There is in this form a dismembered crucified body, practically an abstraction of a constructive nature.

It was not surprising that Ana Norogrande had included *Corpo 10* [Body 10] [Fig. 13] (a reference to monochromatic painting), and covered the central structure of the figure with

10. George Didi-Huberman, *A Semelhança Informe or o Gaio Saber Visual Segundo Georges Bataille*, translation by Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes (Rio de Janeiro: Contraponto Editora e Museu de Arte do Rio, 2013), 38.

a black paint, which overlaps a transparent metal screen in the same color. We can say, for example, that Frank Stella's "black paintings" [Black Paintings] (1958-59), an epitome of American canon painting, whose resemblance refers to the creation at the industrial production system image due to the use of Industrial paint. Stella emulated the "mechanical" system of painting that was the object of his interest.¹¹ A mechanism similar to that used in *Corpo 05* [Body 05] projects the metal screen plane to a body far distant space as a *backdrop*. This sculpture planar dimension contrasts with three mechanisms of curvature: the mechanism at the top of the sculpture, the curvature that sustains downwards the structure of the arms, and the metal piece that forms a clip in the configuration of a sexual organ which is placed in a local conventionally considered as the one where, according to the conventions, the genitalia are located. Eventually, these conventions will be transgressed in some of these sculptures. Only one hand with feminine features invokes a signal for a loss of the left limb, which is absent at the end of the metal tube, with only an orange mark in its extremity. This tube seems to indicate, in fact, an ambiguity between an arm and a male sexual organ in a state of flaccidity. But this absence of erection and the parallel with a tap are also similar to Adam's wrist who lightly leans to receive the contact from God's right hand that gives him life. The gesture also invokes the *cross-queer* movements of the *performances* that originated in the 1950s in Harlem, New York, and which gained prominence through the theorists' writings such as Judith Butler with her concept of gender performativity.

It's no other reason than Beyoncé's *Single Ladies* (*Put a Ring on It*) (2008) might be among one of the most feminist songs of all time. The singer, under the Sasha Fierce' *alter ego*, plays the song with a metal glove in her left hand (contrary to the right hand of God), Adam's hand (even though the left hand refers to that which conventionally the wedding ring is worn, theme of the song). So with this robotic set-up hand and appropriate gestures of the "voguing" performances of the marginal ghettos, Beyoncé challenges partners to the marriage. *Single Ladies* is influenced by Malcom McLaren's *Deep in Vogue*, played in a clip by Willi Ninja (1961-2006), one of the icons of Harlem's *underground* LGBT culture in New York. The song, which was released in 1989, just nine months before singer Madonna worldwide launched *Vogue* (1990), took to the *mainstream* the music, gestures and mannerisms of ballroom dancing that had led to the release of the expression and identity of oppressed groups. *Deep in*

Vogue brings to the public sphere an unveiled world on the power and repression of gender, race, and sexuality in historically marginalized groups such as blacks, transgenders, Latin, and is brilliantly portrayed in the documentary *Paris is Burning* (1990) by Jennie Livingston, whose filming began in the early 1980s.¹² Beyoncé's robotic hand is a sign of a recurring manifestation in contemporary pop culture. This set of works by Ana Norogrande is, on the other hand, as an infinite repertoire of gestures, poses and movements that also borrows from pop culture the choreographic dimension of marginal corporeal actions. It is worth remembering that these gestures incorporate sources reminiscent of traditions, repertoires and cultures of the most varied, some of which have already been transformed into indefinite decharacterization without connection with their origins or agents. Thus, this characterization is no longer identifiable, but capable of becoming other, distinct and unique gestures, especially if we consider the body posture as absent or part of it.

In these Norogrande's works, therefore, the characterizations are no longer subject to classification, but to an imprecise catalytic redefinition that situates it within the operating system of collecting: a collection of gestures and postures of the body. It is a universe of shapes and configurations that allow us to suggest that the body has become something that has migrated to the territory of the suggestive cargo and is no longer the one excluded from the representation of coordinates and trained by the everyday kiffe. By carrying out this transformation in the universe of gestures, works compel us to categorize things in a situation of semantic instability, in which they no longer mean what they necessarily seem and can become others that give them other meanings through the transformational meaning dimension.

■ ■ ■ ■

I had already observed on another occasion that the works of this series by Ana Norogrande are prototypical constructions (although they do not refer to an ideal of construction, but to anthropomorphism) that present us with a vast repertoire of questions related to body, gender, sexuality, the breed and its links with the history of art, especially the history of statuary and sculpture. Problems such as the material reality of the artistic object, constructive procedures, appropriation and the "found object," verticality and support point in sculpture, color and its pictorial

11. Caroline A. Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* (Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1996), 114.

12. The artist Fabiana Faleiros categorized Beyoncé's gesture of "the wrist that falls" in her book with the homonymous title *The Wrist That Falls: The Technologies of the Touch* (Ikrek Editions, 2016), 33. Faleiros elaborates in a surprising way the gesture as a manifestation articulated around the wrist as a mechanism of distinctive expression of gender and sexuality.

dimension, useful life and conservation, and so on, are vividly articulated in these works. These prerogatives are clearly visible in *Corpo 11* [Body 11] [Fig. 14]. It is a clearly divided body in which ambivalence is signaled by various devices: the two red tube entrances at the top of the figure, one arm and one hand with different skin tones, and a red triangle that divides the body in half. Many artifacts present in these works are passable of metaphorical decoding, for example, a piece that resembles a key inserted in a keyhole. Changed into a genital organ, this hole, like so many that there are in the world, invokes an extraordinary history of discrimination and prejudice. This “key” is both an instrument of “openness” and a mechanism of penetration, so it plays a dual metaphorical role. The story of the chastity belts is just a reference and repression to the sex act, a second one. Pathologies attributed to unconventional behaviors, to the third.

■ ■ ■ ■

For many years, hysteria was considered a disease, an invention, as Georges Didi-Huberman elaborated in his book *Invenção da Histeria* [Invention of Hysteria].¹³ It is associated with the pathologization of the female body and the extensive and extensive mechanisms of repression of the body as a depository of desires, supposedly uncontrollable of the female body. Let us now also imagine other non-binary bodies whose manifestations have been characterized as deviations. The only impulses, which were not under that control, were those of man. In *A Invenção da Histeria* [The Invention of Hysteria], Didi-Huberman shows us that there is a very close proximity between the “clinical eye”¹⁴ (subsequently having entered the imagery of the academy and being proclaimed by the art schools and their masters), and the “invention of hysteria”¹⁵ which he characterized as an extreme regime of spectacularization of visibility.¹⁶ This “invention” is precisely produced through the vociferous and inescapable scrutiny of the eye on the body of women

hospitalized in hospices, such as the famous Salpêtrière¹⁷ in Paris in 1811, a great women’s asylum, which would be transformed into an extraordinary theatrical repertoire of bodily manifestations considered abnormal by medical standards. Not for another reason, Didi-Huberman considers “hysteria as fabricated in Salpêtrière as a chapter in the history of art” [my emphasis].¹⁸ Didi-Huberman writes that Salpêtrière becomes a history¹⁹ “great machine – territorial, experimental, magical.” It is there that you can see “A look that observes and abstains, or pretends to refrain from intervention. A mute look, without gestures. It pretends to be pure, to be the ideal ‘clinical look’ endowed only with this: the comprehension of a language in the spectacle that is ‘offered’ to it by the pathological life.”²⁰ But this “dumbness” appears at the top of *Corpo 11* [Body 11] by a mechanism in the form of a red tube with cork stoppers at its ends. The ears, not randomly located at the top of the figure, obeying anthropomorphic conventions, become channels of communication circulation and, for no other reason, come in red color which is suppressed in this case. Speech transforms into an echo embedded in the folded bend of this tube that abruptly hangs to one side, in a faulty distortion of the body. Unlike similar pieces that appear in *Corpo 09* [Body 09] and *Corpo 20* [Body 20], in which they take an abstract and geometric form therefore invoking the choice and the decision (or as a straight line in *Corpo 07* [Body 07], in the work *Corpo 11* [Body 11], this pendulum curvature for one side still invokes a sense of imbalance of the mind, so to speak. This force, which apparently bent the piece of metal, signals a parallel of the imaginary constructions of paranormality and magnetism (the piece curves in equivalence with the force of gravity), common at the time of the appearance of hysteria as pathology,²¹ which is found submerged in the imaginary of forces not captured by the fantasmatics of the body. Hypnotism²² Public displays turned into real spectacles that confused the field of disease and collective trance, and these (strange) gestures and manifestations seem to be embodied here in their seemingly disconnected forms of parts and pieces.

Corpo 11 [Body 11] is another divided body with a hand hanging below the waist (an allusion to the spirit’s failure?),

13. Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria: Charcot e a Iconografia Fotográfica da Salpêtrière* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2015).

14. *Ibid.*, 44.

15. Didi-Huberman focuses on the work of the neurologist Jean-Martin Charcot (1825-1893) who is credited with the “discovery” of hysteria. Charcot defines it as a neurological condition, an assumption that after his death was demystified. Charcot arrives at Salpêtrière in 1961, when he turns it into real school. See, for example, Julien Bogousslavsky, Olivier Walusinski, Denis Veyrunes, “Hysteria and Belle Époque Hypnotism: The Path Traced by Jean-Martin Charcot and Georges Gilles de la Tourette,” *History of Neurology*, 62 (July 11, 2009), 193-199. Charcot had an extreme interest in art, but not necessarily for his artistic merits, but as an instrument of scrutiny, especially photography and the drawing that he used as a methodology to evaluate his patients, or rather, those who would be his object of study. There was in this interest an instrumentalized voyeuristic aspect of the look, of seeing more and better, not necessarily in the sense of qualification of the gaze, but of an invasive perspective of the body of the subject under its aegis.

16. *Ibid.*, Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria*, 21.

17. Pitié-Salpêtrière was converted into a hospice designed to “shelter” the poor women of Paris in 1656. It became a teaching hospital, a prison for prostitutes and a place of internment for women with learning problems, problems considered orderly mental and epilepsy.

18. *Ibid.*, Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria*, 22.

19. *Ibid.*, 29.

20. *Ibid.*, 44.

21. *Ibid.*, Julien Bogousslavsky, Olivier Walusinski, Denis Veyrunes, “Hysteria and Belle Époque Hypnotism”, 194.

22. *Ibid.*, 195.

which differs from the nature of the amputated arm (a sign of violence and barbarism), which as if it were not enough is contorted back, thus assuming the genitalia as the front of the body. The red triangular area clearly delineates this division, signaling just this separation in the middle of the figure. It is precisely this metal element that resembles a key, inserted in a fortuitous and “poor” belt clip, hanging loose, which seems to invoke belts of chastity, where precisely the “key” of the secret and the entire imaginary repertoire of discovery and “invention” of hysteria are constituted by means of the form as a referential device and similarity by parallelism. *Body 12* [Fig. 15], on the other hand, presents us profusion of gestures that refer to pathologies and body references, such as gestures and limbs. The arms seem to be subject to contortions resulting from some kind of psychic abnormality, but they could also be dance movement, although these could still be imitating the former. A hand protrudes from a car carburetor. A member who invokes, like a simulacrum, the *haute couture*, with Gigot sleeves (a reference to a lamb’s leg),²³ which came in fashion between 1828 and 1837, reappearing between 1893 and 1899, with a puffing characteristic between the upper arm and the fist. The lower part of the carburetor was painted black in high contrast with the white hand and the machinic vocation of the piece, which serves as a smoke discharge from the car’s engine and now coincides with a female fashion artifice (although occasionally apparent in men’s clothing, especially *queers*), and intersect with reference to an animal’s leg. We can shimmer two equivalent folds that appear in an area in the form of a square between the two arms, the fold of one of the mannequin’s arms and the fold of the carburetor tube that holds the other hand. These crossed arms and hands also remind us of the epileptic seizures and the gestures of the “hysterics” represented by the female figure, as in André Brouillet’s painting (1857-1914) entitled *A Clinical Lesson at the Salpêtrière* (1887) [Fig. 16]. A kind of physical contortionism that illustrates the symptom, in the terms that Charcot stipulated in *Salpêtrière*, in his lectures theateralized with the use of his “subjects” (literally speaking) women, transformed, as he said, into an “old collection” of a “living pathological museum.”²⁴

A large red metal circle with 16 holes is the center of the

work *Corpo 13* [Body 13] [Fig. 17]. It delimits an area of view, as if it were the perceptual field of a frame. The picture has a double meaning here: when it is about the scrutiny of the body, it refers to a clinical picture when we speak of the representation of the images or of a painting. Both, on the other hand, portray, attest and witness the particularities of the body, whether by clinical inventory or iconographic representation. It is again Didi-Huberman who clearly shows us the connection between the “framing” and the “artistic” aspirations of seeing everything with absolute access to documentary detail:

Medicine had long since revolved around the fantasy of a framework language – its own language: to integrate the ‘case’, its successiveness, and, above all, its temporal dissemination, to a two-dimensional space, simultaneously, to a tabulation, to a stroke, even on a basis of Cartesian coordinates; this tabulation would be an ‘accurate’ picture ‘of’ disease, as it would visibly expose what the history of a disease (with its remissions and its concurrent or causality) tended to conceal.²⁵

The relentless search for symptoms has transformed the “framework language” of medicine into an aspiration of order, vigilance, and judgment, and has built a vast epistemological field that has since then been challenged by divergent currents of thought. Inside this red circle, we see a semicircle of painted aluminum that resembles a breast. At the same time, a whole side of the figure, including the mannequin’s arm, lies on a strip of semitransparent synthetic fabric like canvas. On the one hand, it produces a “veladura,” on the other a bottom that invokes precisely the relation figure-bottom, a historical recurrent device in the art and that immediately relates the dichotomy, object and context (of culture). The red of the metal sphere repeats in the base in a triangular relation with the edges of the sphere, that is, in perfect alignment with that element of measurement and reason framing.

A similar screen, but only with lace patterns supported by extensions of metal tubes at the top of the figure, is found in *Corpo 14* [Body 14] [Fig. 18]. A severed leg and an arm are attached to the trunk of the figure. The leg is positioned to an open side at the base of this structure, giving the figure a laterality. This tissue pattern in the form of roots (which also looks like veins) produces a disturbance which has originated in the collage, an artifice that I had already dis-

23. An inventory of the main styles of sleeves in western fashion can be found in François Boucher’s book, *História do Vestuário no Ocidente*, translation by André Telles (São Paulo: CosacNaify, 2010 [1965]).

24. Jean-Martin Charcot, “Leçons sur les maladies du système nerveux”, in *Oeuvres complètes*, classes compiled and published by Bourneville, Babinski, Bernard, Féré, Guinon, Marie, Gilles de La Tourette, Brissaud e Sevestre, Paris, Progrès Médical & Lecrosnier & Babé, 9 v., 1886-1893, v. III, 3-4. Text published as attachment in Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria: Charcot e a Iconografia Fotográfica da Salpêtrière*, 441.

25. Ibid., Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria*, 46.

cussed in Ana NoroGrando's²⁶ work. The decorative attributes that are part of it clearly appear in the combination of the black of the fabric with the ink of the tubular area used in the middle of the figure and the central triangular spaces inside the base area.

In some of the subsequent works of this series, NoroGrando introduces elements that have a tribal reminiscence, but because they invoke, on the other hand, the specificity of the alterations of the body, such as tattoos, extensions of hair and prostheses. In *Corpo 15* [Body 15] [Fig. 19], red polyester strands appear hung at the top of the figure, suggesting that hair, now of another nature, projects itself as a body adornment characterized by strangeness and similarity. A mark located near the center of the "trunk" resembles a tribal tattoo, and this "body" appears with two different skin arms, suggesting that it is once more a divided body. The totemic character of the work (and other sculptures in this series) invokes an animalistic appearance and rekindles the gross character of the body as a performative structure of a multiple nature, capable of transforming itself through its instincts and repressive history. This construction clearly designates an artifice which consists of expressing the "the soul movements in the body,"²⁷ a recurring feature in the portrait.

The *Corpo* [Body] works 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24 and 28 start more frequently to introduce elements that belong to a symbolic context of advanced materials technology, fully represented by glass (although this has a millenarian history), stainless steel, aluminum and plastic tubes. *Corpo 16* [Body 16] [Fig. 20] presents a typology of gestures and interconnected movements that are not distinguished from the perspective of identity. We do not know who they belong to or what they do. It is more a reference to the system of gesture manifestations and body signals that manifest as an horizon of possibilities in which the tension between emotion, particularity and expressive distinction converge to define the specificity of performance, but here still in the process of indefinición.

A red tubular structure made from a piece of carburetor and a glass tube points to one side and a black tube (at the top of the figure) to another direction. This glass is placed there first because it is the attestation of the body figure fragility, that body which is at the same time structure and symbolic space. A small extremity that appears, especially

in the context of objects in museological movement (for example, sculptures), is an obstacle to the free movement, which signals the danger of a possible accident (a setback, it is no wonder). Likewise, the two tubes in the work *Corpo 18* [Body 18] [Fig. 22]. These, however, simulate a rather unusual situation in which a kind of side guards surround them, as if they were shields (bulkheads). These two loose and free glass tubes seem to exist to activate at all times the memory that the body, as well as art, are extremely fragile. On the other hand, they allude to an optical instrument, such as two alien eyes, a kind of abstraction of eye frame devices (glasses, binoculars, telescopes, microscopes etc.). However, they are at the same time organs inscribed in this body and, as such, they have as reference the physiological functionalism.

However, it is in *Corpo 17* [Body 17] [Fig. 21] that we shimmer one of the most striking transformations of this series: a deviant anthropomorphism to a strange combination of two extremes, represented by a tail animality tail and by the metallic and silver hand of a male figure, with an enigmatic gesture. The absence of fingers, together with an unusual gesture, gives it an unparalleled specificity. This tail, despite being an organic element, is sustained by a small piece of PVC connection (of little value by the hierarchy of sculptural materials). *Corpo 17* [Body 17] establishes a crossing with surrealism and invokes considerable relations with gender subversion of the figure which, in a spinning process of epistemological character, produces a turnaround and transforms into an animal man or a transhuman animal. In this case, zoology becomes a branch of investigation of the work that destabilizes the human figure (the individual), created in the image and likeness of God, and diverts it to a territory of the creation uncertainty, in which the existence of the canonical potential of divinity and genius are no longer so stable. This work produces a construction that generates (or opens the possibility of) an ontological destitution of the divine figure as a prototypical invocation of anthropomorphism. However, the "hand-machine," with its tactile property (on the fingertips) and downward inclined at the end of the long arm, runs parallel to the figure trunk, re-inventing the notion that iconography depends on similarity to enable the history of forms to be inserted into another (in the history of art), since it looks or differs from something, it situates the "body" in the field of low technology. A certain carnivalization (I have already talked about) of the figure pushes the sculpture to the ground of the grotesque, as we have already seen with other artist's works, but now in a fusion of properties between camouflage, transvestism and subjectivity disguise (natural and artificial). However, the

26. I spoke about this issue in the work of Ana NoroGrando in the text "Interiores: Towards a Review of the Figurative Dimension in Art", published in Gaudêncio Fidelis, *Ana NoroGrando – Obras 1968 . 2013*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013, 41-47.

27. Ibid., Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria*, 63.

constitutive affliction of the figure that is simulated as a new expression of a “headless bug,” which is also recurrent in these works, is represented precisely by invoking “headlessness” as a possibility of producing a disturbing combination, usually associated to forms of non-Western art.

We have already talked about *Corpo 18* [Body 18] [Fig. 22] and its “connections” (two tubes to be precise) with advanced technology. However, the polyester ropes that go beyond this tube at the top of the figure and creep on the floor, accumulating a relation with the earth floor, in a kind of curtain frame capable of resembling the world of interior decoration and the designation of a construction that seems prepared only to show a fallen (collapsed) dead hand, but screwed to the sculpture, establish a crisis at the center of its thematic proposition. After all, if the center of attention ends up becoming only a hand, the concept of anthropomorphism collapses and decomposes as a deviant substance (now deviating from the theme and form that assures it), in which the genesis of a sense of appearance is triggered as a strategy to converge sculpture to the appearance (or ironically imitation) of one’s own mime and the space of agony of transforming into a humanity shattered body, and attributed, otherwise, intelligence (artificial, inclusive).

This is how this work promotes the transition to the works of *Corpo 18* [Body], 21 and 22 [Fig. 22, 25 and 26]. Each of these works has an artifice in the form of a mechanism of extreme reciprocity that opens a universe of explicit ambivalence with forms that invoke sexuality and produce a ban on the harmonious relationship between sculpture and anthropomorphism. In *Corpo 20* [Body 20] [Fig. 24], there is a triangular shape of strong abstract character, to which a hand attached to the trunk points. This hand has an arm that indicates a hybrid (like two bones at its base) closed by a screwing device. A phallic piece again claims a basis for reintroducing the member history of a body inclined to the anti-normativity that offers a substitution for the references of a body of the future, positioned ahead of its time on earth. *Corpo 21* [Body 21] [Fig. 25], we have a colored surface fixed to the trimmed body, with floral motifs in a fabric of popular manufacture. This fabric ends in a “discharge” hole at the end of a long aluminum tube that comes from this body piece with a leg that rests on the base and wraps around the trunk. This complex and disguised operation reinvents sculpture as a device for engendering artifice. But let us go back to *Corpo 19* [Body 19] [Fig. 23], where a polyamide rope element is suspended in a curve over the top of the sculpture. This “ornament” (once again carnival) reverberates on the bust of a female figure fixed just below and in reverberation to the shape of the breast. While a part of the rope passes

on one side, the other (shorter) passes through the other, touching its edges in the central part of the figure’s trunk. This artifice accentuates nakedness through the simulation of an ornament, which surrounds and disturbs but does not effectively cover anything. Such a mechanism functions as an indication of the naked torso, which is just discovered by the look, so the hanging strings are related to a barrier that does not contain the visibility, only produces an intuitive signaling of it. It should be noted that the prosthetic form of the breasts are not integral to the bust. The back painted in red, hollow and produced in such a way as to emphasize the surface, as well as highlighting a “shell,” is ultimately a an aggregating nature covering, which joins the body and becomes part of it, without having necessarily originated from it. In the same way another bust with feminine characteristics appears in *Corpo 23* [Body 23] [Fig. 27], in which some kind of alchemy was performed in the nipples, and apparently in one of them the “procedure” seems to be in progress or not to have been successful. This procedure coincides, in metaphorical terms, with the sculptural procedure and at the same time these two points (one of which is now a hole) invokes its equivalence with the eye (one that would have taken the condition of a bionic eye and the other that equals only to its anatomical form). Positioned more or less at the level of the look, the two holes allude directly to our eyes and their position as privileged instruments of vision, which leads us to the “shape of the holes,” referred by Ronaldo Britto about the work *Ponto* [Point] (1976), by Waltercio Caldas.²⁸ This bust is transformed in a certain way into a “screen,” a device through which one looks through the hole, invoking voyeurism through the memory of the cut that gives us a gap as in Lucio Fontana’s paintings (1899-1968). Both there and here, we see the wall or the background behind the work. A tube that connects to the body appears to promote drainage or even a pronounced prolongation of the sexual organ. This theatricality becomes a scene in *Corpo 24* [Body 24] [Fig. 28], in which the simulation of two curtains “show” two female mannequins’ legs suspended by a flexible stainless steel tube. Again, the legs come from different “bodies.” Colored veils and fabrics express as uncontrollable in the face of rigid forms and end up assigning a mobile statutory dimension to sculpture, dissimulating at every step all the boundaries between the image and the object material reality. The sense of wholeness is permanently undermined in this work, and an opening gulf is related to the lower part of the body (as in the Duchamp mannequin at the *International Exhibition*

28. Ronaldo Brito, *Waltercio Caldas Jr.: “Aparelhos”*, Rio de Janeiro: GBM, Editora de Arte, 1979), 33.

at the Beaux Arts Gallery mentioned earlier in this text).

In the work *Corpo 25* [Body 25] [Fig. 29], we return to a set of geometric principles and order in which a small iron construction painted in red (reminiscent of a cone) protrudes forward as a genital organ, even inverted, because its supposed depth that simulates a protuberance is in reverse. On the other hand, we can conclude that it is an object whose planar projection is just directed forwards, and this ambiguity is symptomatic and revealing (even though the revealing word fits well here, since it is only a contour structure, fully visible). On the opposite side, a metal circumference also in red signals to another particularity: the recurrent holes present in bodies and especially in the art. In this work, the arms form a rotating mechanism around the body signaling for a counter-clockwise operation. It is strange that on top of the structure of the figure there is a bundle of disordered wires that de-characterize all the symmetry and logical ordering of the sculpture, as if in an attitude of displeasure or a “visual noise” provoked, the artist had pulled from the interior of the body parts that are not circumscribed to the protective skin.

Two of the most intriguing works of this series are *Corpo 26 e 29* [Body 26 and 29] [Figs. 30 and 33]. In both, two arms, a mannequin’s and of an iron tube, with the second only simulating the gesture of the first, appear accentuated and visible by the curvature of the hand. In *Corpo 26* [Body 26], the place formerly occupied by the genitalia is now taken up by geometric shapes, a circle and a semi-curved structure like a handle, but which also resembles a belt. One of the most intriguing aspects of these works is that they do not have a head and therefore do not have a face. Only these two works throughout this series show signs of what would be a possible face at the top of the structure. Even so, they are elements that are not identified. In *Corpo 26* [Body 26], we can speak of an abstraction of a jawbone and in *Corpo 29* [Body 29] [Fig. 33] of a semblance, a cutout and a contour of what could be a head. *Facies*, in medical vocabulary designates the semblance that signals to the presence of certain diseases or illnesses of the patient. If the face is the soul mirror, this countenance would concentrate the inner manifestations in its full potential, both those of the spirit and those of the physical body. Georges Didi-Ruberman came to call *facies* a “legend of surfaces,”²⁹ a clear reference to a mythological and fanciful tradition that the interior would reveal itself not only by the skin, but also by the head, the face and the muscular protrusions and ossification recesses. At the same time, in *Corpo 29* [Body 29], there is a complete

structural disarticulation of the arms, which now no longer seem to originate from the trunk, but from other parts of the body, disobeying the most elemental norms of any form of resemblance to anatomical physiology. A construction that encourages bonding procedures allows the union of limb pieces, tubes and joints that still use curved lines to problematize anatomical similarity. This same curve appears in *Corpo 27* [Body 27], creating a gesture in one of the arms that resembles a salutation, but immediately subverted by the closed fist as a kind of gesture refusal to manifest in the form of authoritarianism. A golden mannequin’s hand in a clenched fist reverberates in the circulatory movement of the metal strip that surrounds the central structure of the body and to which the other arm hand points, as if to push the movement to the right of the center.

In analyzing the last work of this series, *Corpo 28* [Body 28], I believe that the phallic device fixed to the trunk is interdicted by the impossibility of hand action that arises without motor coordination and that are hung by a “wire” (or cable, if wanted) of stainless steel. If the decisive action of the hands is necessary to put into practice the establishment of a phallogocentric and patriarchal project (see authoritarian managers practiced in politics and in the exercise of power, for example) of society, here this possibility is rehearsed as a failure. Arms, hands and fingers were thrown to their functional incapacity and disarticulated as action determinants and although the phallic instrument is one of the most “affirmative” of all present in this series, it is unauthorized by the failure of the upper arms. If we invoke political relations and their exercise as an activity of power manifestation articulated in the public sphere, what we have here is a colossal demonstration of failure of the authority figure. It would be little to say that forms imitate us before life and at the same time they simulate contradictions and correctness as a means of enhancing consciousness to the productive logic of knowledge. But by provoking a closer proximity to resemblance through anthropomorphism and subjection to that which is imitative (and therefore in God’s image and likeness), these mechanical artifacts (metallic and prefabricated) bring to the test this historical connection between man and the divine nature. Thus it breaks, and, as I have already suggested, is directed to a worldly sphere, where the creativity agents, recurrently (and commonly) called artists, inhabit.

29. Ibid., Georges Didi-Huberman, *Invenção da Histeria*, 77.



Detalhe da exposição *Corpos de Fábrica* – Obras de Ana Norogrande 2015 . 1017 |
Detail of the exhibition Factory Bodies – Works by Ana Norogrande 2015 . 2017
Museu Oscar Niemeyer – MON, Curitiba/PR, Brasil
De 23 de novembro de 2017 a 04 de março de 2018 | *From November 23, 2017 to March 4, 2018*
Curadoria | *Curated by Gaudêncio Fidelis*
Foto | *Photo: Constance Pinheiro*



Detalhe da exposição *Corpos de Fábrica* – Obras de Ana Norogrando 2015 . 2017 |
*Detail of the exhibition *Factory Bodies* – Works by Ana Norogrando 2015 . 2017*
Museu Oscar Niemeyer – MON, Curitiba/PR, Brasil
De 23 de novembro de 2017 a 04 de março de 2018 | *From November 23, 2017 to March 4, 2018*
Curadoria | *Curated by Gaudêncio Fidelis*
Foto | *Photo: Constance Pinheiro*

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 NOROGRANDO

DEUS SOPROU O AR SOBRE A MATÉRIA, criando o homem à sua imagem e semelhança. Esse sopro que se imagina não possuir só a força do vento, mas também o hálito de Deus. Além disso, ele tem igualmente a potência divina e direciona-se sobre a superfície do chão disforme e indeterminado do universo, arregimentando os grãos de terra que se transformam em uma pasta de solo, dando origem, assim, a uma massa humana, a primeira que se tem conhecimento. Surge dele o primeiro homem, criado pela expressão divina. Essa massa de barro, visguenta e disforme, transforma-se aos poucos em um corpo. A réplica dele nunca mais cessaria de se repetir, e o mundo em breve estaria povoado de seres replicantes. Em 2013, eu já havia escrito sobre a introdução de terra na obra de Ana Norogrande, especificamente na obra *Terra* (2004),¹ e sobre como ela colaborava para estabelecer uma localização geográfica à sua obra que continha, de certa forma, um aspecto autobiográfico:

Ana Norogrande começou a coletar terras de diferentes locais do Rio Grande do Sul a partir de uma preocupação de explorar a diferenciação geográfica de sua composição, articulando um campo de experimentação realizado a partir do que podemos considerar um desvio. O que a motivou a busca pela matéria da terra foi uma série de peças de arado que a artista incorporou ao seu trabalho, nas quais posteriormente realizou interferências e cuja determinação de repensar o contexto levou-a a retornar à terra para lhe imprimir algum senso de realização e contexto.²

1. Essa obra recebeu duas formas de apresentação, intituladas *Terra* (Discos) e *Terra* (Estrutura).

2. Gaudêncio Fidelis, "Terra Estranha: Regionalismo e o Futuro do Espaço na Arte," in *Ana Norogrande – Obras 1968. 2013* (Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 63. Esse interesse da artista na construção de um trabalho de grande envergadura com terra coletada de diferentes locais do Rio Grande do Sul apresenta-nos hoje, passados já 15 anos, uma luz sobre a insurgência de uma intervenção feminista na esfera teológica. Tendo em vista que a terra, e especialmente aquela vermelha, tida como a que deu origem ao primeiro homem à *imagem* e semelhança de Deus (chamo a atenção para a palavra *imagem* aqui), contorna esses círculos de ferro, que juntos sugerem uma infinita configuração de planetas, estes também indicam, nesse caso, que a terra que lhes circunda e/ou sobre as quais repousam, foi coletada pela *mão* de uma mulher, transformando-a em uma obra de arte. Uma mão feminina é substituída de uma outra divina e masculina.

Mas voltemos ao sopro. Tempos atrás, fiz uma referência a ele como uma forma de análise crítica à criação divina em um ensaio publicado anteriormente,³ que cobre então o corpo dessa figura masculina que se origina, segundo a liturgia católica da origem, por meio dessa poeira vermelha. Essa cor de barro, sem a vivacidade e o colorido da vida, e mais inclinada ao surgimento entristecido do mundo, transforma-se aos poucos até chegar a uma quase irreconhecível espessura luminescente do artificialismo das cores em muitas das obras de Ana Norogrande. Em uma série de obras intituladas *Manilha* (2019) a artista mergulha nas entranhas da terra mais uma vez através destas tubulações de barro queimadas. Vale lembrar que esse poder de surgir das entranhas da terra pelo sopro de Deus, que a figura de Frankenstein, de Mary Shelley, não possui, é exclusivamente uma prerrogativa divina (escrevi sobre a criatura gerada por Frankenstein em outro ensaio deste livro). Portanto, não deixa de ser estranho esse evento de criação, visto que seria lógico que a figura feminina, tida como uma mulher obviamente,⁴ surgisse primeiro e, portanto, desse à luz um homem, já que a religião atribuiu à mulher o papel de indivíduo “procriador”, embora saibamos que “indivíduo” é mais uma figura de linguagem. Surpreendentemente, não foi assim que tudo aconteceu, e essa lógica, agora canônica da criação divina, teve que ser posteriormente corrigida para o cotidiano da existência humana. Por isso, além de outras tantas razões, o desafio às normas do cânone (artístico, literário, litúrgico etc.) é tão necessário. Mas talvez por isso mesmo ele seja tão evitado por determinados curadores e historiadores de arte, pois desafiar-lo é transgredir as regras normativas que fazem da prática da intervenção em sistemas da cultura uma atitude política, na qual muitos desejam não interferir, mesmo que não fazê-lo implique necessariamente manter os privilégios e a exclusão que reina quase absoluta no universo das formas artísticas.

3. 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*, catálogo da exposição, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 318-323.

4. Seria difícil considerar aqui, obviamente, outras expressões de gênero, pois quando muito podemos pensar em duas figuras colocadas em contraste (segundo a normatividade), a de um homem e uma mulher, porque elas geram os princípios estritos da canonicidade que possibilitam uma construção de gênero dentro de um universo dicotômico, mas ao mesmo tempo em harmonia e relacionado a um mundo de contrastes entre dois polos. Estão excluídos, portanto, dessa lógica outras formas de expressão e identidade de gênero.

Porém, precisamos lembrar mais uma vez que, na verdade, o homem não foi criado pela luz divina, e sim pelo sopro como já se viu. O resultado é que essa “iluminação” que dá à luz não se transformou ou tomou forma pela força de atributos de gênero, e o vento de Deus que levantou o homem da terra foi soprado pela boca e pelo hálito exasperante de uma figura masculina. Portanto, esse sopro que perturba o ambiente e que conduz o cheiro pelo espaço em tantas ocasiões possui uma dimensão inefável que carrega uma relação direta com o corpo que o exala, seja um corpo humano, seja imaterial. Esses corpos que habitam a superfície terrestre, como se produzidos por uma “fábrica” em constante produção (“corpos de fábrica”), vivem uma existência interligada com o mundo dos objetos, mas frequentemente alienados deles. A arte colabora então para reconciliar esse indissociável “problema” e preconiza um centro de ebulição que nem mesmo o seu “criador” pressuporia. O corpo com a mão, cuja gestualidade indica o emblemático momento da criação, tão enfaticamente expresso nos táteis dedos de Deus e Adão que quase se tocam em “A Criação de Adão”, de Michelangelo, pintado no teto da Capela Sistina. Trata-se de a *bella maniera* como um mecanismo testamentário e comprometido com a perfeição, cujas raízes estão na palavra *mano* ou *manus*, e cuja etimologia é estabelecida pela mão de Deus de onde, por consequência, origina-se a palavra Maneirismo. Tudo provém afinal da mão e de seus dedos. Robôs, o maior, mais visível (e compreensível) produto da inteligência artificial, são reduzidos a uma versão da execução de tarefas pela trajetória do gesto, uma construção tipológica que resulta do movimento proposital de partes dos braços e de outros membros do corpo. Membros, especialmente mãos e dedos, possuem uma marca e uma presença que assinalam sua trajetória e seu enorme impacto na história da arte, da execução de manufatura até a pintura gestual e informal, cuja tradição já estamos familiarizados historicamente.

Essa tipologia da criação passa da mão direita de Deus para o espírito da criatividade que provém do dedo da criatura divina e se constitui, pela teologia, em uma manifestação da perfeição. Contudo, se a perfeição divina constitui uma prerrogativa para estabelecermos os parâmetros do cânone artístico no Ocidente, nos termos estabelecidos e consolidados a partir de Giorgio Vasari, ela nos traz barreiras que historicamente se impuseram como difíceis de

ultrapassar, considerando que a genialidade (um atributo de origem divina por excelência) passou a ser privilégio e domínio de uma figura masculina branca, criada, como já se sabe, à imagem e semelhança de Deus. Historicamente, o cheiro da divindade e o impacto que ele produziu nos fiéis estabeleceu e redimensionou uma escala de mediação entre a entidade divina e o mundo terreno. Não por outra razão, muitas vezes, nós nos vimos diante de um dilema ao compreender que a experiência e interpretação teológica do gesto divino (equivalente ao artístico) nos coloca diante de um fenômeno extraordinário, ao mesmo tempo que nos conscientiza de que este traz uma tradição que está enraizada e naturalizada no centro do eurocentrismo cristão.

Podemos, sim, produzir uma recontextualização do pensamento eurocentrista pelas “mãos” de outro indivíduo, independentemente (de modo desvinculado) de uma predestinada identidade ou expressão de gênero e por meio do qual possamos repensar a manifestação do gesto diante da produção do trabalho.⁵ Se refletirmos sobre essa noção de trabalho como o exercício continuado e exaustivo de um membro do corpo, através de suas extremidades, como os dedos, e finalmente tomarmos consciência de que a lógica que os move em uma articulação precisa para a execução de tarefas infinitamente variadas (do trabalho à produção artística, da atividade sexual à artesanaria cotidiana da vida doméstica), podemos pensar nesse artifício quase como estranho para nós; ou seja, historicamente tão vinculado à nossa consciência que chegamos a nos esquecer de que ele nos pertence, justamente pelo seu uso intermitente e continuado. A imediata tomada de sua consciência nos permite entender que ele pode então servir como dispositivo de reflexão das relações que produzem alguma forma de preâmbulo para pensarmos as conexões intrínsecas entre o gênero e a construção cultural da genialidade artística.⁶

5. Entenda-se aqui produção do trabalho não somente como aquele referido como obra de arte, mas também o trabalho de modo geral, em toda a sua abrangência, incluindo a realização do próprio objeto artístico, mas não exclusivamente dele como a força da expressão pode designar.

6. A perspectiva de genialidade artística sempre acompanha a arte, como uma sombra que ronda os objetos. Sem ela, não existiria a própria noção de construção da arte como uma tradição cultural capaz de se desenvolver. Entretanto, precisamos entender que a noção de excelência criativa foi, como todo o desenvolvimento cultural da arte transformado ao longo do tempo, por vezes se aproximando mais de limitações de gênero, quando artistas homens ganharam protagonismo, e por outras, politizada como forma de revelar o substrato ideológico que possibilitou a institucionalização do cânone, favoravelmente mais inclinado da mesma forma à obra de artistas do gênero masculino.

Entretanto, essa virada epistemológica requererá daqueles interessados na produção de conhecimento avançado muito mais que uma disposição teórica, pois será preciso produzir uma reviravolta que seja capaz de contemplar outras possibilidades instrumentais de reflexão e investigação do objeto artístico. Voltemos, portanto, ao olfato como forma conciliatória⁷ entre razão e emoção na estruturação do processo cognitivo, e dessas duas instâncias com a construção justamente desse mesmo processo. Imaginemos, por exemplo, pensar uma política olfatória em meio a um cenário de autocensura tão extraordinário em que já estamos vivendo, especialmente depois dos dramáticos acontecimentos de 2017,⁸ onde se torna difícil conceber mecanismos de interferência cognitiva⁹ que sejam provenientes de algum registro, visto que este se torna assimilável além do limite possível do conhecimento. Qualquer outro sentido, quando ativado em condições adversas onde existe um excesso de informação, torna-se mais difícil de realizar.

Ainda assim, não podemos negligenciar os outros sentidos sob pena de limitar o aprofundamento de nosso potencial analítico na tarefa de construção epistemológica. Nesse complexo e intrincado processo, é preciso trabalhar para eliminar as tensões entre os diferentes métodos de produção de conhecimento (ou seja epistemológicos), garantindo, assim, um avanço em direção à reflexão teórica. Um desses obstáculos é a impermanência da fonte,¹⁰ característica da propriedade do cheiro e do exercício do olfato. Se os outros sentidos possuem uma fonte tangível, o cheiro transita entre mundos voláteis e imprevisíveis de segurança das fontes.

7. Entendamos conciliatória aqui como o mecanismo de promover a junção de instâncias dicotômicas, sejam elas de causa aparente ou não, criadas ou não pela tradição cultural.

8. Falo especialmente da censura e do fechamento antecipado da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, da qual Ana NoroGrando participou, pelo banco Santander em 10 de agosto de 2017, e de todos os ataques à produção artística que se seguiram desde então. A censura da exposição *Queermuseu* viria colocar em evidência o crescimento do fundamentalismo no país, um processo que começou a tomar forma no Brasil no final dos anos de 1970, com as igrejas pentecostais e posteriormente neopentecostais, mas que transitava na obscuridade apenas como uma crença, e não em um projeto claramente político como agora. Seu projeto de poder inadvertidamente se descortina com a censura da exposição e o vasto debate que se instaura no país a partir da narrativa de defesa da mesma.

9. Creio que é seguro dizer que a autocensura interfere drasticamente no processo cognitivo. Sua atividade constante de intrusão no pensamento gera um autocerceamento no fluxo produtivo do reflexão.

10. Toda projeção de um fenômeno ou conhecimento funda-se na relevância e na precisão da fonte. No caso do olfato, essa “fonte” é imprecisa, etérea e difusa. Tomemos por exemplo ainda, uma vez identificada a fonte, a natureza desta em relação às suas perspectivas eurocêntricas quando for o caso.

[Figura 1]

ANA NOROGRANDO
RECEPTÁCULO VERMELHO, 2017

Base do tambor de betoneira em ferro fundido, tubo de aço inox, cabos de aço, extensores e clips de aço galvanizado, fragmento de manequim e esmalte sintético | *Cast iron mixer drum base, stainless steel pipe, steel cables, galvanized steel clips and extensors, mannequin fragment and synthetic enamel.*
139 x 110 x 98 cm



Em parte estas fontes foram encontradas, por exemplo, na liturgia que revelou (e construiu) um campo de extensa manifestação olfatória:

O conceito de odor de santidade, que os modernos tendem a rejeitar como marginal (e suspeito) fenômeno de uma vida religiosa ultrapassada, a sociedade pré-moderna localizou no centro de uma complexa rede olfativa e espiritual que abrangiu todo o cosmos.¹¹

Esse universo abrangente e pervasivo do exercício dos sentidos, reprimidos pela presença constante da estrutura racional do pensamento analítico nos levou a uma história inconclusiva da percepção. Uma vez interrompida, ela não permitiu que o conhecimento epistemológico sobre outras formas de assimilação dos sentidos, ganhasse terreno, e o olhar tomou-se uma perspectiva dominante no Ocidente. Um desses sentidos sobreviveu através de seu mecanismo condutor: o tato. De certo modo, a história da arte é a história do dedo como um mecanismo de criação. Por exemplo, no caso de Pollock, o pincel era como extensor da mão dele, mas ao mesmo tempo enormemente problemático pelo seu vínculo com o órgão masculino. O pintor diante do quadro foi historicamente percebido e retratado como um homem da academia. Tanto é assim que não deixa de ser impressionante a quebra desse paradigma que foi a imagem de Richard Serra com uma máscara jogando chumbo derretido na sua exposição no pavilhão de Leo Castelli em 1969. Não deixa de ser igualmente impressionante que se tenha levado tantos anos para quebrar esse paradigma de forma tão radical. Não resta dúvida de que outras iniciativas tenham produzido igualmente essa quebra, mas talvez não com o impacto visual e a penetração pública que a ação de Serra produziu e naturalmente ainda não inscritas na história da arte com o mesmo impacto. O pincel, um símbolo fálico por excelência, precisou ser reapropriado por artistas que fizessem dele, antes de tudo, uma extensão não normativa da lógica instituída da pintura canônica. Essa investida nos parâmetros estabelecidos culturalmente pelas noções tradicionais da construção da arte exigiu um movimento

mais radical no campo da experiência do chamado “fazer artístico”, resultando em uma intervenção que poucos viariam a ter coragem de realizar. Resta aí apenas os artistas de vanguarda, aqueles que se adiantaram ao seu tempo, sem receio de romper com as relações de mercado que pudessem eventualmente sofrer alguma forma de perturbação.

É assim que chegamos a uma obra de Ana Norogrande, *Receptáculo Vermelho* (2017) [Figs. 1, 2 e 3], um objeto formado por uma base que é um tambor de betoneira em ferro fundido e que projeta para fora um tubo de aço inoxidável de onde, por sua vez, vê-se surgir um braço. Se por um lado essa forma metálica com seu anteparo vermelho com uma base é essencialmente fálica e evoca, pela força da cultura, essa imediata similaridade; por outro, ela se transforma em um emblemático dispositivo de tração e força. Cabos que puxam para cima e nos informam sobre uma inclinação aerodinâmica (por exemplo, uma ave que não voa como um sinal de repressão sexual e desejo contido), o efeito da força da gravidade, um braço que puxa o dispositivo para cima, ocasionando uma retração (uma força puxa para cima enquanto outra a impede e segura para baixo). Esse trabalho apresenta um mecanismo de tração dos mais complexos, pois forças e energias vertiginosas se movimentam em direções diversas. Contradições abundam nesta obra: por exemplo, se por um lado uma forma precisa e mecânica se projeta em uma direção clara para o infinito, por outro um braço (uma forma orgânica) o interrompe e puxa a si mesmo para baixo. Aqui, na obra de Ana Norogrande, é a mão destra de Deus de (Michelangelo em *A Criação de Adão*), masculina, que é subvertida e trocada pela mão esquerda, feminina, e agora fixa ao braço direito, que ativa esse mecanismo supostamente da própria criação, para cima, ao mesmo tempo que esse peso extraordinário da betoneira, impossível de deixar a força de tração ser ativada e instável pela sua base irregular e não fixa ao piso, o atrai para baixo. Nessa obra, o que se vê é uma dupla forma de manifestação do significado: um “lado” feminino, que insiste em tomar forma como projeção do lugar canônico da história da criação, e/ou o lugar andrógino, que se manifesta em uma forma de intrincada sobreposição diante das interseções entre as projeções de gênero e aquelas do mundo estabelecido da normatividade.

É como uma espécie de revolta da forma diante da contingência de si mesma e de um mundo que regula-

11. Constance Classen, “The Breath of God,” in *The Smell Culture Reader*, Jim Drobnick, (Ed.) (Oxford e New York: Berg, 2006), 375.

mentou de maneira contundente a criação como tendo sido primeiramente originada através do corpo do homem. Tudo parece indicar que é essa contrarrevolta que estamos vendo aqui, mas não da forma como é recorrente (a partir de uma declaração política ilustrativa), mas por meio de uma manifestação orgânica em que membros e partes se projetam contra si mesmos em uma conjunção de relações que colocam a normatividade em cheque a partir do *pathos* da criação. Essa forma andrógina de pensar uma estrutura reflexiva anticotômica que aparece aqui já foi pensada muitos anos atrás quando Samuel Taylor Coleridge escreveu sua surpreendente frase em 1832 em que ele afirma que “[...] uma grande mente precisa ser andrógina”.¹² Subsequentemente, ainda que mais tarde, Virginia Woolf explorou o conceito de androginia na estrutura do pensamento em seu livro *A Room on One's Own*, reivindicando uma estrutura de reflexão sobre um equilíbrio entre masculino e feminino, para ela, sem criar alguma forma de fusão,¹³ uma declaração que não tem sido, até os dias de hoje, ausente de dissenso. Contudo, a assertiva de Coleridge pensada tantos anos atrás, traz a possibilidade, reinstituída no presente, de que Deus tivesse, embora nunca fosse essa a intenção teológica, uma inclinação *queer* em sua construção de distender a criação do homem.¹⁴ Ainda que com uma prioritária atitude de privilegiar a masculinidade (e assim foi construída o cânone da construção bíblica da criação), ela se projeta em direção à ambiguidade da androginia, ao construir um raciocínio entre razão e ausência de lógica (emotiva e intuitiva), transformando o ato de criação em uma possibilidade de construção intelectual andrógina. Em suma, um pensamento divino andrógino seria mais destinado a uma criatura com tendências e inclinações de pensamento *queer*. Estaríamos, assim, portanto, falando de um Deus *queer*. Essa divindade *queer*, recriada e estabelecida como um projeto oscilatório entre gêneros, uma espécie de cria-

tura de Frankenstein sujeita a emendas psíquicas (em vez de “corpos e partes”¹⁵) traduziria um radical movimento de deslocamento em relação à pré-figuração do gênero.

Se por vezes essa estrutura maquinica invoca uma forma de conteúdo, ela é um órgão em aberto, um aparato de contenção de ar, como um paraquedas sendo puxado contra o vento para diminuir a velocidade de impacto. Essa mesma



[Figura 2]
ANA NOROGRANDO
RECEPTÁCULO VERMELHO, 2017
Base do tambor de betoneira em ferro fundido, tubo de aço inox, cabos de aço, extensores e clips de aço galvanizado, fragmento de manequim e esmalte sintético | Cast iron mixer drum base, stainless steel pipe, steel cables, galvanized steel clips and extensors, mannequin fragment and synthetic enamel.
139 x 110 x 98 cm

estrutura invoca um pensamento *queer*, que supostamente relacionada à história da criação divina introduz uma forma de um esquema conceitual que produz uma pré-

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

13. Nancy Topping Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1973), 23.

14. Estudiosos identificaram androginia em diversos momentos da existência divina. Por exemplo, Peter Conrad chamou a atenção para a postura física de Adão de Michelangelo: “...feminino em sua passividade relaxada, masculino na muscularidade tensa da perna ereta.” *Creation: Artists, Gods & Origins* (New York: Thames & Hudson, 2007), 16.

15. Refiro-me à nomenclatura que a artista adotou quando realizou duas exposições sob o título *Corpos e Partes*, com obras de 2013 e 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.

condição de pensamento andrógino, nos termos que Coleridge invocou, que iniciou ainda antes em sua obra *The Nightingale: a Conversation Poem* (1798), onde ele já demonstrava claramente sua antipatia ao mundo social de hierarquias dicotômicas e às estruturas binárias. Coleridge considerava ainda que tais estruturas binárias de pensamento atrapalhavam o processo cognitivo e a mente. Não



[Figura 3]

ANA NOROGRANDO
RECEPTÁCULO VERMELHO, 2017

Base do tambor de betoneira em ferro fundido, tubo de aço inox, cabos de aço, extensores e clips de aço galvanizado, fragmento de manequim e esmalte sintético | Cast iron mixer drum base, stainless steel pipe, steel cables, galvanized steel clips and extensors, mannequin fragment and synthetic enamel.

139 x 110 x 98 cm

devemos esquecer ainda que *The Nightingale* [O Rouxinol] foi escrito com uma estrutura firmada no mito grego de Filomena, uma mulher vítima de estupro que posteriormente é transformada em um rouxinol pelos deuses com o objetivo de salvá-la da ira de seu estuprador, Tereu, seu cunhado e rei de Trácia. Tereu é casado com sua irmã Procne. Como ele lhe corta a língua para não denunciá-lo, Filomena relata o acontecido por meio de uma tapeçaria

bordada (precursora de uma ideia de pintura narrativa talvez?). Ao descobrir o fato, Procne mata seu filho com Tereu e o serve como alimento. Esta é, portanto, uma história de estupro, violência e canibalismo involuntário.

■ ■ ■ ■

Se o sopro divino teve que ser forte o suficiente e de acordo com o poder divino para levantar do chão o primeiro homem, é possível imaginar que esse mecanismo é um poderoso paralelo de contenção que serve como anteparo do que seria uma construção mecânica dessa representação. Um mecanismo de força em ação para colocar um corpo em movimento, mas contraditoriamente um dispositivo de tração disfuncional. Esse vigor erótico de uma máquina que parece não ter função, mas que demonstra significativa forma de expressão, obtém aqui um projeto de animismo em potencial, ligado à natureza da máquina (a *Grand Verre* de Marcel Duchamp é igualmente uma máquina de produção de significado erótico). Existe de certa forma uma confluência entre ciência, tecnologia e mágica¹⁶ na produção da arte, e esse objeto fálico *Receptáculo Vermelho* transforma-se em um projétil que faz nascer um ou mais membros do corpo, que um pouco nos termos da figura de Frankenstein, de Mary Shelley, nasce com uma mão trocada, uma emenda, uma costura. Mas é justamente esse braço que executará a tarefa, antes estabelecida pela própria máquina em um movimento circular que se mostra improdutivo (uma máquina que faz nascer um membro que a impede de ser ativada, em um movimento de eterno retorno). Não esqueçamos o extraordinário peso desta escultura, que a prende ao piso de maneira surpreendente. Como que atraída pela gravidade, ela está indelevelmente fixa à face da terra como se de fato fosse intrínseca às suas entranhas. Projetado e retrátil, esse membro existe como um adendo, uma forma de protuberância que existe sem um sentido que não seja de enxerto. Um elemento fantasmagórico, desvinculado da lógica do corpo da máquina, como um ser expelido, uma náusea que cresce inadvertidamente e que conhecemos por ser alienígena. Um corpo estranho que surge como resultado do funcionamento desse aparelho. Se pensarmos que

16. A mágica apareceu em diversos momentos associada à arte, justamente por sua relação quase "milagrosa" com a criação. Ela foi, portanto, em várias situações, criminalizada como resultado de seus supostos poderes sobrenaturais.

a vida provém de um jato ejaculatório (mesmo aquela que foi concebida *in vitro*), esse mecanismo atingiu um estágio de conflagração fabular que não encontra resposta, exceto na ameaça de transformar-se em um dispositivo de criação.

Todo processo de criação gera um trauma, maior ou menor, justamente pelo rompimento que projeta dentro da história de seus pares (objetos e ações artísticas). Essa obra, assim como outras desse período, transforma-se em objeto de “admiração”, cujo choque diante da realidade e da imagem a que estamos acostumados (coisas que funcionam dentro da normalidade das máquinas), leva-nos a crer em milagres, já que o artista toma para si a tarefa de “iniciar a estória de Gênesis toda novamente”, uma advertência que Peter Conrad nos faz em seu livro *Creation: Artists, Gods & Origins*.¹⁷ Essa construção que de certa forma lembra uma turbina, brilhante e reluzente, está conectada diretamente a um centro circular. É como se a terra tivesse se aberto e exposto sua crosta em brasa, e dela, em um retorno ao mundo da criação em seu estado mais primitivo, tivéssemos a chance de justamente carregar o universo em nossas mãos, ainda que de maneira fracassada e ineficiente como estamos fazendo.¹⁸ Ela parece igualmente como um míssil, mas desativado (e prostrado) pelo aparecimento prostético de um braço feminino, que de maneira fantasmagórica interfere em nossa construção imaginária do processo criativo. Assim, essa obra gera um rebaixamento da condição de Deus como uma criatura infalível, e ao mesmo tempo, mostrando em seus interstícios que o corpo feminino que estava para nascer de Adão se encontra introjetado no aparelho masculinizante da criação, um artifício fálico, uma ambivalente e irreduzível sujeição ao *queer* através de seu caráter essencialmente andrógino. Imaginemos um instrumento fálico dando origem à um braço feminino, transformacional do aspecto leitoso do esperma. Um jato que transforma uma forma de um braço em uma figuração surrealista, que deriva de uma manifestação de excreção informe.

Resguardada a vocação funcional de uma betoneira que gira em torno de si mesma para misturar a massa que lhe for requerida, a obra é construída em uma relação direta

com o pó da terra e, um dia, como nós, para ela retornará. Se o mundo foi resultado igualmente de um rompimento traumático e tão drástico como a *big bang*, não resta dúvida de que a reverberação desse trauma tenha sido perpetuada como um movimento de impacto continuado através dos tempos e da vida criativa das coisas. O que é a arte senão uma série de rompimentos sistemáticos que causam um efeito progressivo no universo subsequente da construção de obras? Pelo menos para aqueles artistas que almejam dar uma contribuição significativa à história das formas artísticas (conhecidas como história da arte), levando em conta a história pregressa dessas intervenções, esse trauma originário é sempre uma fatalidade. Assim, esse braço que surge de um canal de nascimento é remanescente do recém-nascido do ventre da mãe, a menos que estejamos falando de criaturas “prometeicas”, criadas à semelhança de Deus, mas em dissintonia com o poder divino das criaturas anímicas. Esse mesmo tubo teatraliza formalmente o duplo lugar de uma uretra e o canal vaginal. Não deixa de ser sintomático que “pedaços e partes” (a “corpos de fábrica”¹⁹ foi atribuído o nome de origem desta série de obras) são transformados nas esculturas e nos objetos de Ana Norogrande em “máquinas e corpos”, o que não é a mesma coisa que o procedimento Duchampiano, embora saibamos que toda apropriação do “objeto encontrado” tenha origem histórica na obra daquele artista.²⁰

♦ ♦ ♦ ♦

Voltemos, portanto, à mão direita de Deus e ao sopro divino representado por ela. Lembremos, entretanto, que a força que levanta Adão da terra é representada por dois mecanismos expressos em um: o dedo de Deus e o sopro divino, mas pouco se sabe qual seria um e qual seria o outro, ao mesmo tempo que temos consciência de que os

17. Peter Conrad, *Creation: Artists, Gods & Origins* (United Kingdom: Thames & Hudson, 2007), 459.

18. Como uma espécie de maldição somos condenados a “carregar” esta máquina pesada para torná-la produtiva.

19. *Corpos e Fábrica: Obras e Ana Norogrande (2015-2017)*, foi uma exposição monográfica da artista realizada pelo Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, com curadoria do autor, de 23 de novembro de 2017 a 04 de março de 2018. A exposição foi posteriormente prorrogada para permanecer em cartaz por mais dois meses.
20. Não se trata de dizer que em Duchamp temos a “origem de todas as coisas”, mesmo porque Duchamp, o contrário de muitos artistas, rejeitou os poderes divinos da criação, mas de inferir que a consciência de um momento qualquer dentro da história da arte tem que irremediavelmente se reportar a Duchamp quando se trata de designar um pensamento a cerca do “objeto encontrado” e que essa condição tornou-se inevitável. É difícil pensar, mesmo com as teorias revisionistas, essa possibilidade de se reportar a outro momento histórico para justificar o surgimento de um fator relevante de apropriação que rompe com a lógica até então estabelecida.



[Figura 4]
 AUGUSTE RODIN (1840-1917)
 A MÃO DE DEUS | THE HAND OF GOD, 1896 [?]
 Mármore entalhado | Marble carved por | by Séraphin Soudbinine
 Coleção | Collection Musée Rodin, Paris
 94 x 82,5 x 54,9 cm
 Cortesia | Courtesy

dois são um só. Mãos são recorrentes nas obras de Ana Norogrande desde 2013, mas esta mão que aparece na obra *Receptáculo Vermelho* é inativa, prostrada, uma mão sem vida, natimorta, por assim dizer. Ela, além de não ser a mão destra, é uma mão feminina, que não tem um gesto ativo, pois estes fios apenas repousam sobre ela e não demonstram conexão alguma entre ação e propriedade da ação realizada, mesmo porque há sempre uma dúvida sobre o que seja de fato essa ação.

Auguste Rodin em sua escultura *La Main de Dieu* (1891) [Fig. 4], apresenta-nos uma mão que surge do mármore e em meio à forma que brota da matéria e que serve como anteparo às figuras de Adão e Eva. A mão que os segura é emblemática, é a mão do artista. É ela que dá origem à forma, à obra e à sua projeção como imagem. Lembremos agora que o dedo de Deus que se aproxima do de Adão na obra de Michelangelo é à primeira vista um ato indefinido. Ou seja, ao não tocar nele, permanece sempre com uma pergunta, eterna (como tudo o que é divino) e ao mesmo tempo sugestiva. Da mesma forma, encontramos essa equivalência aqui. A atração magnética entre o dedo de Deus e aquele de Adão é visível, mas ao mesmo tempo reside em um campo de contenção atrativa que permanece em uma zona de indefinição. Na obra de Norogrande, a mão não está puxando algo para cima, mas parece entremeadada na ação que deveria supostamente realizar. Ela está presa a estes cabos que sugerem forças que a puxam para baixo.

Ao mesmo tempo, os fios aos quais a mão está conectada sugerem relações com a história das imagens de Frankenstein, como já se viu, e com a figura feminina criada pelo inventor Rotwang em *Metrópolis* (1926) filmado por Fritz

Lang, baseado no livro homônimo de sua esposa Thea von Harbou, publicado em 1925. Coincidentemente, Rotwang possui uma mão prostética, resultado de um acidente sofrido em laboratório,²¹ o equivalente ao estúdio da criação. *Receptáculo Vermelho* pode ser um fac-símile de um dispositivo representativo da origem da criação. Ao contrário de Frankenstein, de Mary Shelley, Rotwang cria um robô feminino e duvida de Gênesis ao afirmar que não faria sentido um criador masculino criar justamente um homem, e sim uma mulher. Rotwang assim escreveu: “Não tem sentido alegar que o primeiro humano era uma mulher. Se um Deus masculino criou o mundo, então ele certamente criou a mulher primeiro”.²² Baseado em uma lógica do nascimento, de quem dá origem a quem, a mulher iniciaria esse processo (simbólico), mesmo que ainda precise de um parceiro masculino para conceber.

Receptáculo Vermelho transforma-se então em um aparato de contenção do desejo sexual via repressão passiva que se retroalimenta em uma tradição criativa da experiência divina projetada através da mão (a mão de Deus como instrumento prototípico da ação infalível da criação). Porém, nesse caso, tendo frustrada qualquer forma de ação dos impulsos e retendo a energia reprimida para uma condição de fracasso da experiência da criação histórica. Esse fracasso, aliás, é inconcebível quando estamos falando da ação divina, a menos que pudéssemos atribuir tal fracasso a uma noção de imperfeição, de algo inacabável, como seria possivelmente facultado a um “Deus queer”, nos termos e no sentido de uma não acessibilidade divina. Desviante e transgressiva, essa estrutura questiona os limites da formação do mundo.

Como se não bastasse, há a simulação de um gesto que consiste em uma mão que parece que deveria puxar algo para cima enquanto uma força de peso a retém para baixo como já se viu. Note, por exemplo, que a base da escultura é condicionada ainda a uma determinada posição pelo corte da base do tubo de aço inoxidável que força a escultura a uma posição inclinada. Assim, uma obra construída sob a instabilidade é forçada a se manter imóvel e transforma-se em um dispositivo de uma manifestação de sua energia re-

21. Idem, Peter Conrad, *Creation: Artists, Gods & Origins*, 464.

22. *Ibid.*, 464.

primida. Isso, mais uma vez, é fundamental quando estamos falando de um mecanismo originário de uma máquina giratória como é o caso de uma betoneira. Estamos a vislumbrar aqui um corpo robótico e simulado, uma figuração daquilo que seria a origem da criação, justamente esse momento de arbitramento de articulação da criação do cosmos, como se uma máquina fosse colocada em operação para coordenar as forças necessárias para tamanha façanha e ao mesmo tempo operar esse universo tão completo, uma vez colocado em movimento. Essa obra coloca em movimento os poderes alusivos da imagem e sua mediação com o imaginário recorrente entre a tecnologia, a arte e a criação do mundo. Em tese, sabe-se que Deus soprou vida sob o solo para transformar Adão em uma alma viva e desde então essa identificação do mundo espiritual com o mundo da máquina não mais pode ser desfeita, pois nos deparamos com uma produtividade criativa de extraordinária força. Para dentro da carne vermelha que se abre diante do mundo, essa peça como um projétil, um dispositivo criado pela razão da lógica sobre a qual o corpo feminino teria que operar, mas retirando de si próprio a mobilidade ativa da eficiência científica, apresenta-nos a natureza imperativa do renascimento do mito de origem.

Assim, esse aparelho, contrário aos “aparelhos” de investigação dos limites da arte, como nas obras de Waltercio Caldas (o caso brasileiro mais evidente), é uma máquina produtiva, não de ações exponenciais, mas de possibilidades de exercício de significado de uma proposição andrógina de pensamento coletivo, já que o “evento” litúrgico da criação é um esquema conceitual de vasta extensão por meio da história da humanidade e ao mesmo tempo irredutível à natureza humana e à sua construção social. Introduzir um distúrbio nessa construção mitológica é apropriadamente estratégico para uma obra que se quer à frente de seus pares em uma disposição de acrescentar conhecimento a uma já consolidada história da identidade. Sendo assim, podemos imaginar que esta “máquina da criação”, um híbrido mestiço de peças e partes, mecanismos e artifícios, transforma-se no exercício de pensar e exercitar o pensamento em torno de gênero e sexualidade como forma de materializar as possibilidades de atividade ou inclinação para essa mesma atividade dentro do imaginário desses objetos. Coisas e objetos inanimados ativam o imaginário e diversos níveis

e estágios de consciência e de exercício da fantasia criada pela representação. A “natureza” dessa “máquina” e sua imprevisível capacidade de mobilidade e mudança está fundada no campo da inteligência científica e industrial, mas ao mesmo tempo ingressando no terreno da obsolescência como uma espécie de metáfora militarista da máquina. A obra por vezes parece uma representação de um artifício desativado de algum tempo passado e por vezes de um lugar no futuro, oscilando dentro dessa ambivalência andrógina.

♦ ♦ ♦ ♦

Há um comparativo do que estou tentando explicitar aqui, que é uma mobilidade pós-metáforica (não se trata de um evento que ultrapasse a história, mas simplesmente acontecido depois de entendermos a metáfora) da ação de um objeto imóvel. Ou seja, aquela que acontece depois que o processo metafórico foi assimilado por nosso mecanismo cognitivo, embora estejamos, como já aponte em um texto anterior, passando por uma radical mudança no avanço de nossas habilidades cognitivas.²³ Sigmund Freud antecipou de certa forma essa mudança em um texto ao escrever que vislumbramos a simulação de uma realidade quando passamos a detectar uma transição radical na percepção que temos das coisas e dos objetos. Refiro-me ao texto de Freud sobre a conhecida escultura renascentista *Moisés* (c. 1513-1515), de Michelangelo (com título homônimo), situada na igreja de São Pedro, em Vincoli, em Roma, parte integrante do túmulo do Papa Júlio II. Trata-se de um texto escrito na forma do que poderíamos chamar de um “exame crítico” do que ele considerava um “paradoxo evidente”,²⁴ presente na escultura de Michelangelo, escrito por Freud em 1913 e publicado anonimamente sob um pseudônimo em 1914, mas cuja autoria só foi revelada em 1924.

Freud mostrava-se inconformado com interpretações anteriores daquela obra do artista, o que o levou a diversas visitas ao local e a seu minucioso exame. Em algumas dessas visitas, é importante salientar que Freud, segundo seu

23. Gaudêncio Fidelis, “O Surgimento de um Processo de Migração Cognitiva e as suas Consequências para a Percepção da Realidade”, in *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* (Rio de Janeiro: Escola de Arte Visuais do Parque Laje, 2018), 44-47.

24. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Volume XIII, Totem e Tabu: Alguns Pontos de Concordância Entre a Vida Mental dos Selvagens e dos Neuróticos (1913 [1912-13]), tradução de Órizon Carneiro Muniz, (Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969), 253.

próprio relato, posiciona-se como se estivesse em meio a possíveis ações perpetradas pela figura e pelo seu contexto imaginário em movimento. Ou seja, como se estivesse vendo Moisés, o retratado, levantando-se e dirigindo-se a seu povo como na passagem bíblica à qual a sua figura está relacionada (aquela da ira desencadeada quando viu os fiéis idolatrando o Bezorro de Ouro depois da descida do Monte Sinai onde recebera as Tábuas da Lei). Freud escreveu: “Às vezes, saí tímida e cuidadosamente da semiobscuridade do interior como se eu próprio pertencesse à turba sobre qual meus olhos estão voltados – a turba que não pode prender-se a nenhuma convicção, que não tem nem fé nem paciência e que se rejubila ao reconquistar seus ilusórios ídolos”.²⁵ Ora, Freud ingressa em uma realidade que é apenas imaginada, mas por que isso é importante para o argumento que estou a construir aqui? Porque em algum momento em nossa relação com o mundo dos objetos e das coisas, alguns de nós passamos a perceber esse universo de objetos como animado e passível de ações físicas e reais, nos termos que concebemos na epistemologia, considerando ainda que devemos dizer que a percepção da realidade é igualmente concebida de forma diferente na filosofia. A análise de Freud da obra de Michelangelo é baseada em uma figura inanimada de uma escultura em potencial movimento; na verdade, na iminência de uma possível ação. Uma hipótese construída a partir de uma suposição de teor metafórico.

Freud então conduz um exame detalhado da figura, mas a análise dele produz uma versão anímica de um objeto inanimado imaginando, de maneira prescritiva, um conjunto de movimentos capazes de transformar essa emblemática escultura em um corpo em ação, sujeita a uma condição trágica, irada e inclusive passível de uma ação abrupta. Para muitos autores que Freud analisa, há uma “instabilidade generalizada” na figura de Moisés que corrobora um conjunto de análises históricas da obra e que pressupõe que Moisés esteja prestes a se erguer e agir em um momento de fúria. A conclusão é que há nessa escultura uma energia reprimida, em estado de retenção, que está indelevelmente contida na estrutura imanente da estátua, e cujos sinais se mostram evidentes. É esse mesmo tipo de retenção e eminente possibilidade anímica que vemos na obra *Receptáculo Vermelho*,

de Ana Norogrande. Freud observa que as “características” que se encontram “paralisadas por ela”²⁶ (a obra Moisés, de Michelangelo), congeladas no tempo e tornadas visíveis pelas diversas análises já realizadas da obra, são produzidas a partir de detalhes isolados, e não a partir do todo, sendo que esses detalhes se somam posteriormente a uma conclusão da íntegra da escultura, projetando nela diversas possibilidades de ação ou uma ação específica. Esse tipo de análise beneficia-se daquela adotada por especialistas em falsificação, já que ela considera detalhes, como Freud mesmo lembra, “menosprezados e inobservados”²⁷ e frequentemente negligenciados pela visão interpretativa de uma obra de arte. Ainda assim, em determinada passagem, Freud conforma-se peremptoriamente com a imobilidade da figura de Moisés quando escreve: “A figura de Moisés, não deve, por conseguinte, ser imaginada como estando prestes a levantar-se; deve-se-lhe permitir que permaneça como está” [...].²⁸ E Freud prossegue:

A imagem de pedra tornava-se cada vez mais imobilizada, uma calma quase opressivamente solene dela emanava, e eu era obrigado a compreender que ali estava representado algo que permaneceria imutável; que aquele Moisés ficaria sentado assim, em sua cólera, para sempre.²⁹

Freud invoca o detalhamento da análise para construir a experiência da realidade que a escultura (como uma entidade) só é capaz de projetar para o mundo da condição anímica depois de um intenso processo de laceração do significado e do sentido de cada elemento ou articulação formal da obra. Sim, teremos que fazer isso a partir da forma, não há alternativa, mas uma forma através de uma análise, cujo fim em si mesmo estaria dentro do campo do formalismo. Portanto, não se trata de produzir alienação, o que consistiria em estabelecer um procedimento que opera em termos de um ponto de vista em que o corpo não está mais relegado aos limites da proporção, mas do desequilíbrio e da desfiguração da máquina, em que as partes do corpo não estão mais colocadas nos lugares proporcionais

26. *Ibid.*, 261.

27. *Ibid.*, 265.

28. *Ibid.*, 262.

29. *Ibid.*, 263.

25 *Idem*, Ed. *Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, 255.

(olhos, braços, pernas, cabeça etc.). Baseando-se em dois aspectos da estátua, a mão direita e as Tábuas da Lei, Freud examina em detalhes o que seria o ativador do movimento na obra de Michelangelo. A descrição dos inúmeros detalhes das mãos e dos dedos o leva a concluir que todo o movimento mobilizado pela escultura e concentrado na enigmática posição da mão é causado pela pressão de “um único dedo”,³⁰ e não por casualidade do dedo indicador direito. Nesta passagem que transcrevo aqui, ele explorou esse problema extensivamente:

São a postura da mão direita e a posição das duas Tábuas da Lei. Podemos dizer que essa mão forma uma ligação muito singular e pouco natural, a pedir uma explicação, entre as Tábuas e a barba do herói cheio de cólera. Ele foi descrito como passando os dedos através da barba e brincando com seus anéis, enquanto a borda exterior da mão repousa sobre as Tábuas. Mas evidentemente não se trata disso. Vale a pena examinar mais de perto o que esses dedos da mão direita estão fazendo ao descrever mais minuciosamente a pujante barba com a qual se acham em contato.

Percebemos agora muito claramente o seguinte: o polegar da mão está escondido, e somente o dedo indicador se acha em contato efetivo com a barba. Está tão profundamente premido contra a massa de cabelos que esta se sobressai acima e abaixo dele, isto é, tanto no sentido da cabeça como do abdome. Os outros três dedos estão apoiados contra a caixa torácica e curvados nas juntas superiores, mal sendo tocados pela madeixa direita extrema da barba, que cai por trás deles. Por assim dizer, eles se afastaram da barba, de maneira que não é correto afirmar que a mão direita está brincando com ela ou nela mergulhada; a simples verdade é que o dedo indicador está pousado sobre uma parte da barba, provocando nesta uma profunda cava. Não se pode negar que apertar a própria barba com um só dedo é um gesto fora do comum, um gesto que não é fácil de entender.

A barba muito admirada de Moisés lhe cai das maçãs do rosto, queixo e lábio superior num certo número de madeixas onduladas que se mantêm distintas uma da outra até embaixo. Uma das madeixas à extrema direita, nascida do rosto, sofre pressão do dedo indicador que a pressiona para dentro, reten-

do-a. Podemos presumir que ela retorna o seu curso entre esse dedo e o polegar oculto. A madeixa correspondente, do lado esquerdo, cai praticamente sem obstáculo até muito abaixo, sobre o peito. O que recebeu o tratamento mais estranho foi a espessa massa de cabelos no interior desta última madeixa, a parte entre ela e a linha intermediária. Não se lhe deixou seguir o movimento da cabeça para a esquerda; foi forçada a enrolar-se frouxamente a formar parte de uma espécie de voluta colocada através e por cima das madeixas do lado interior direito da barba. Isso se deu por ser ela mantida presa pela pressão do dedo indicador direito, embora nasça do lado esquerdo da barba. Assim a massa principal da barba é jogada para a direita da figura, enquanto a cabeça se acha acentuadamente voltada para a esquerda. No local em que o dedo indicador direito exerce pressão, formou-se uma espécie de torvelinho de cabelos; madeixas de cabelos vindas da esquerda repousam sobre anéis vindos da direita, ambos apanhados por esse despótico dedo. Somente mais além desse local é que as massas de cabelos, desviadas de seu curso, fluem de novo livremente e passam a cair verticalmente até as extremidades se reunirem na mão esquerda de Moisés, aberta sobre o colo.³¹

Me pareceu necessário transcrever aqui esse longo trecho do texto de Freud porque ele mostra visivelmente no detalhamento do problema proposto por ele, a ideia de que o autoritário dedo indicador direito é responsável por um enigmático gesto através do qual toda a escultura do artista está envolta. Além disso, segundo ele, esse enigma seria responsável, em última análise, por desencadear um provável movimento da estátua como se fosse um corpo vivo diante da história cristã da figura. Essa possibilidade hipotética constitui-se um “problema” conceitual de natureza extremamente complexa (igualmente teológico), pois coloca em cheque a percepção da realidade como factual e passível de transformar objetos inanimados em coisas em movimento. Mas sabemos que isso não é possível, portanto a real questão que interessa aqui é a possibilidade de instrumentalizar a análise como exercício das semelhanças entre o mundo que vivemos e aquele que imaginamos e como essa objetividade se traduz em relação ao objeto de arte.

♦ ♦ ♦ ♦

30. Ibid., 266.

31. Ibid., 265.

Voltemos, portanto, mais uma vez à obra *Receptáculo Vermelho*, de Ana Norogrande. Ao recorrermos à tentativa de compreensão desse “objeto” (que eu o coloco agora entre aspas em virtude de seu caráter de dispositivo artístico problematizador de uma determinada questão), refizemos o conjunto de possibilidades analíticas que se encontram passíveis de verificação por meio do teste visual do que esse objeto poderia trazer como possibilidade argumentativa; ou seja, o que realmente ele pode deixar visível como possibilidade de ação móvel. Assim, teríamos uma ideia do que realmente é factível no processo de interpretação e do que é possível vislumbrar em uma obra que seja passível de legibilidade para uma audiência, ou seja, para quem o texto interpretativo é destinado. Essa operação interpretativa é condizente com os princípios de verificação da realidade o qual estamos acostumados. Podemos supor que a lógica que articula o processo analítico seja então o detalhamento operacional da verificação ou podemos entender essa obra como tendo sido realizada no plano da operacionalidade do movimento, na potencialidade do gesto e na recorrência da mecânica das partes como um interminável episódio de uma história de natureza litúrgica sobre a criação. Ao “contar” essa história como uma forma de narrativa, verificamos sua viabilidade e podemos então estabelecer uma lógica para a obra que encontra justificativa na sua realidade material. Passado um tempo, a obra parece reivindicar essa própria narrativa “inventada” como se esta sempre tivesse feito parte dela, como um valor intrínseco sem o qual ela inclusive nunca teria existido. Uma vez consolidada essa prerrogativa, temos a reafirmação de uma factualidade, ou melhor, de uma imprevisibilidade iminente e possível de ser construída e materializada na imaginação. A forma passa para o território da simulação do movimento, articulada na constante possibilidade de executar a ação que lhe é atribuída como possibilidade metafórica. Tomemos *Receptáculo Vermelho* como um instrumento em iminente possibilidade deflagratória, à espera da imaginação intercambiável produzida pelo pensamento do espectador.

Mas para ingressarmos mais a fundo no problema vejamos mais uma passagem da análise de Freud sobre a escultura de Michelangelo:

Se o lado esquerdo da barba de Moisés jaz sob pressão de seu lado direito, podemos talvez tomar este gesto como a última etapa de alguma conexão entre a mão direita e o lado esquerdo da barba, conexão que foi muito mais íntima em algum momento antes do escolhido para a representação. Talvez sua mão houvesse segurado a barba com muito mais energia, atravessasse até o lado esquerdo desta e, ao retornar à posição em que a estátua mostra, fosse seguida por uma parte da barba, que agora dá testemunho do movimento que acabou de realizar-se. A curva da barba seria então uma indicação do trajeto seguido por esta mão.³²

Assim, percebemos que Freud não só projeta futuras e possíveis ações para a inanimada escultura de Michelangelo, mas, para construir justamente essa possibilidade, ele pressupõe (e reconstrói) hipotéticos movimentos progressos da figura. A ação de Freud nos faz pressupor que essas construções são imbuídas de um campo de realização temporal de constituição que atribui a elas a condição de uma narrativa abrangente e mais extensa do que pensamos e fora da mera simplificação que busca dar à arte muitas vezes uma resposta localizada no redutivo campo do “é isto” ou “é aquilo”, duas distâncias extremamente limitadas entre o “aqui” e o “ali” que simplesmente não mais servem como medida de nada, a menos que queiramos reduzir o objeto artístico a um corpo descritivo sem qualquer relevância para o conhecimento.

Essa prefiguração do anímico como projeção em uma manifestação temporal possibilita que tomemos o mundo dos objetos como um arrazoado de princípios e equivalências asseguradas pelas suas proclividades mais ou menos inclinadas a uma possibilidade de “incitar” o momento. É isso que determinará o sucesso de uma interpretação com um viés mais profundamente metafórico. Assim, é que será possível garantir uma tomada de objetividade e determinar, por fim, o grau de sucesso de tal empreendimento. *Receptáculo Vermelho* tem portanto essa característica e assegura a possibilidade de uma abordagem assertiva, assentada na dimensão circular do ato interpretativo, que oscila então entre o desejo do imaginário e o enfrentamento da objetividade racional do movimento de um Deus *queer*.

32. *Ibid.*, 267.

QUEER GOD: GENDER TRANSGRESSIONS IN ARTISTIC CREATION AND ITS PARALLELS WITH THE DISCRPTIONARY PROPERTIES OF GESTURE AND ITS MANIFESTATIONS IN THE WORK *RED RECEPTACLE* BY ANA NOROGRANDO

GOD BLEW THE MATTER, creating man in his image and likeness. This blow is supposed not only to have the force of the wind, but also the breath of God. In addition, it also has the divine power and directs on the surface of the shapeless and undetermined ground of the universe, mustering the grains of earth which become a paste of soil, thus giving rise to a human mass, the first ever known. From it emerges the first man, created by the divine expression. This viscous and deformed clay mass gradually becomes a body. His replica would never cease to repeat itself, and the world would soon be populated by replicating beings. In 2013, I wrote about the introduction of earth in Ana Norogrando's work, specifically and the work *Terra [Earth]* (2004),¹ and how she collaborated to establish a geographical location to her work which, in a way, contained an autobiographical aspect.

Ana Norogrando began to collect earths from different locations in Rio Grande do Sul from the concern to explore its composition geographical differentiation, articulating a field of experimentation achieved from what can be considered a deviation. What motivated her search for earth matter was a series of plough pieces that the artist incorporated into her work, in which she later interfered and whose determination to rethink the context led her to return to earth to give it some sense of achievement and context.²

1. This work received two forms of installation, entitled *Terra [Earth]* (disks) and *Terra [Earth]* (Structure).

2. Gaudêncio Fidelis, "Terra Estranha: Regionalismo e o Futuro do Espaço na Arte," in *Ana Norogrando – Obras 1968. 2013*, Porto Alegre, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013, 63. This artist's interest in the construction of a large-scale work with earth collected from different locations in Rio Grande do Sul presents us, today, after 15 years, a light on the insurgency of a feminist intervention in the theological sphere. Considering that the earth, and especially that red one, as the one which gave birth to the first man in the image and likeness of God (I call attention to the word *image* here), goes around these iron circles, which together suggest an infinite configuration of planets, these also indicate, in this case, that the earth around them and/or on which they rest, was collected by a woman's hand, that transformed it into a work of art. A female hand is replaced by a divine and masculine one.

But let us return to the breath. Some time ago, I referred to it as a form of critical analysis of divine creation in a previously published essay,³ which then covers the body of that male figure which originates, according to the Catholic liturgy of the origin, through this red dust. This color of clay, without the vivacity and color of life, and ever more inclined to the world's sad appearance, gradually changes up to reach an almost unrecognizable luminescent thickness of the color artificiality in many Ana NoroGrando's works. In a series of works entitled *Manilha* (2019) the artist once more dives into the earth bowels through these burnt clay tubes. It is worth remembering that this power to emerge from the earth bowels by the breath of God, which the figure of Frankenstein, by Mary Shelley, does not possess, is exclusively a divine prerogative (I wrote about the creature generated by Frankenstein in another essay in this book). Therefore, this is a strange event of creation, since it would be logical that the female figure, taken as a woman obviously,⁴ to emerge first and thus give birth to a man, since religion attributed to women the role of a "procreative" individual, although we know that "individual" is a figure of speech. Astonishingly, this is not how it all happened, and this logic, now divine canonical creation, had to be later corrected for the daily life of human existence. That is why, in addition to many other reasons, the challenge to the norms of the canon (artistic, literary, liturgical, and so on) is so necessary. But maybe because of this it is so avoided by certain curators and art historians, since to challenge it is to transgress the normative rules that make the practice of intervention in cultural systems a political attitude, in which many are not willing to interfere, although not doing so necessarily implies maintaining the privileges and exclusion that reigns almost absolute in the universe of artistic forms.

However, we must remember once again that, in fact, man was not created by the divine light, but by the breath as it has already been seen. The result is that this "illumination" which gives birth did not transform or take shape by the force of gender attributes, and the wind of God that lifted man from the earth was blown by the mouth and by the exasperating breath of a male figure. Therefore, this breath that disturbs the environment and carries the smell through

space on so many occasions has an ineffable dimension that carries a direct relationship with the body that exudes it, whether it is a human body or a material one. These bodies that inhabit the earth's surface, as if they are produced by a constantly producing "factory" ("factory bodies"), live an intertwined existence with the world of objects, but often alienated from them. Art then collaborates to reconcile this inseparable "problem" and extolling a boiling center that not even its "creator" would presuppose. The body with the hand, whose gesture indicates the emblematic creation moment, so emphatically expressed in the tactile fingers of God and Adam that almost touch each other in Michelangelo's "The Creation of Adam", painted in the ceiling of the Sistine Chapel. It is the *Bella Maniera* as a testamentary committed to perfection mechanism, whose roots are in the word "mano" or "manus," and whose etymology is established by the hand of God from which, consequently, the word Mannerism originates. Everything comes from the hand and its fingers. Robots, the largest, most visible (and understandable) product of artificial intelligence, are reduced to a version of task execution by the gesture trajectory, a typological construction that results from the purposeful movement of parts of the arms and other parts of the body. Limbs, especially hands and fingers, have a mark and a presence that specify their trajectory and their huge impact in the history of art, from the execution of manufacture to the gestural and informal painting, whose tradition we are already historically familiar with.

This typology of creation passes from God's right hand to creativity spirit which comes from the divine creature's finger and constitutes, through theology, a manifestation of perfection. However, if divine perfection is a prerogative to establish the parameters of the artistic canon in the West, in the established and consolidated terms from Giorgio Vasari on, it brings us barriers that historically have imposed themselves as difficult to overcome, considering that the geniality (a divine origin attribute par excellence) became the privilege and domain of a white male figure, created, as we know, in the image and likeness of God. Historically, the scent of divinity and the impact it has had on faithful has established and re-dimensioned a scale of mediation between the divine entity and the earthly world. For no other reason, we often face a dilemma in understanding that the theological experience and interpretation of the divine (equivalent to the artistic) gesture places us before an extraordinary phenomenon, while making us aware that it brings a tradition that is rooted and naturalized at the heart of Christian eurocentrism.

We can produce a re-contextualization of Eurocentric

3. 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*, catálogo da exposição, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 318-323.

4. It would obviously be difficult, at this point, to consider other expressions of gender, since at best we can think of two figures contrasted (according to normativeness), that of a man and a woman, because they generate the strict principles of canonicity that enable a construction of gender within a dichotomous universe, but at the same time in harmony and related to a world of contrasts between two poles. Other forms of gender expression and identity are therefore excluded from this logic.

thinking by other individual's "hands," independently (in a dissociated way) from a predestined identity or gender expression and through which we can rethink the gesture manifestation in the face of labor production.⁵ If we think of this notion of work as the continuous and exhaustive exercise of a limb of the body through its extremities, such as the fingers, and finally become aware that the logic that moves them in a precise articulation for the performance of infinitely varied tasks (from work to artistic production, from sexual activity to everyday household craftsmanship), we can think of this artifice almost as strange to us; that is, historically so bound to our consciousness that we forget that it belongs to us, precisely because of its intermittent and continuous use. The immediate realization of his consciousness allows us to understand that it can be a reflection device of the relations, which produce some kind of preamble for us to think about the intrinsic connections between the genre and the cultural construction of artistic genius.⁶

However, this epistemological turn will require of those interested in the production of advanced knowledge much more than a theoretical disposition, because it will be necessary to produce a turnaround that is able to contemplate other instrumental possibilities of reflection and investigation of the artistic object. Let us return, therefore, to the smell as a conciliatory⁷ form between reason and emotion in the cognitive process structuring, and of these two instances with the construction of precisely this same process. Let us imagine, for example, an olfactory policy in such an extraordinary self-censorship scenario where we have already been living in, especially after the dramatic events of 2017,⁸ when it becomes difficult to conceive mechanisms of cognitive interference⁹ that come from some registration,

5. Labor production is understood here not only as that referred to as the work of art but also the work in general, in its entirety, including, but not exclusively, the artistic object achievement, as expressive power.

6. The perspective of artistic genius always accompanies art, like a shadow that circles objects. Without it, there would not be the notion of the construction of art as a cultural tradition capable of developing. However, we need to understand that the notion of creative excellence, like the whole cultural development of art transformed over time, was sometimes approaching more gender limitations, when male artists gained prominence, and others politicized as a way of revealing the ideological substratum that made the institutionalization of the canon possible, favorably more inclined in the same way to the work of male artists.

7. We should understand conciliation here as the mechanism of promoting the joining of dichotomous instances, whether they are apparent or not, whether created by cultural tradition or not.

8. I mean especially the censorship and early closure of the *Queermuseum: Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, in which Ana Noro-Grando's work was included, by Santander bank on August 10, 2017, and all the attacks on artistic production that have followed since. The censorship of the *Queermuseum* exhibition would highlight the growth of fundamentalism in the country, a process that began to take shape in Brazil in the late 1970s with the Pentecostal and later neo-Pentecostal churches but which ran in obscurity only as a belief, and not in a clearly political project like now. Its project of power inadvertently unfolds with the censorship of the exhibition and the vast debate that is established in the country from the defense narrative of it.

9. I believe it is safe to say that self-censorship drastically interferes with the cog-

nitive process. Its constant activity of intrusion into thought generates a self-realization in the productive flow of reflection.

10. Every projection of a phenomenon or knowledge is based on the relevance and accuracy of the source. In the case of smell, this "source" is imprecise, ethereal and diffuse. Let us take, for example, once the source is identified, its nature in relation to its Eurocentric perspectives when appropriate.

11. Constance Classen, "The Breath of God," in *The Smell Culture Reader*, Jim Drobnick, (Ed.) (Oxford e New York: Berg, 2006), 375.

The odor holiness concept, which moderns tend to reject as the marginal (and suspect) phenomenon of an outdated religious life, pre-modern society has located at the center of a complex olfactory and spiritual network that has encompassed the entire cosmos.¹¹

This comprehensive and pervasive universe of the senses exercise, repressed by the constant presence of the analytical thinking rational structure, has led us to an inconclusive history of perception. Once interrupted, it did not allow epistemological knowledge about other forms of sense assimilation to gain ground, and the look became a dominant perspective in the West. One of these senses survived through its conducting mechanism: touch. In a way, the history of art is the story of the finger as a mechanism of creation. For example, in Pollock's case, the brush was his hand's extension, but at the same time enormously problematic by its bond with the male organ. The painter in face of the picture was historically perceived and portrayed as an academy man. So much that it is impressive the breaking of this paradigm that was Richard Serra's image with a mask throwing molten lead in his exhibition at the Leo Castelli hall in 1969. It is equally impressive that it took so many years for this paradigm to be so radically

nitive process. Its constant activity of intrusion into thought generates a self-realization in the productive flow of reflection.

10. Every projection of a phenomenon or knowledge is based on the relevance and accuracy of the source. In the case of smell, this "source" is imprecise, ethereal and diffuse. Let us take, for example, once the source is identified, its nature in relation to its Eurocentric perspectives when appropriate.

11. Constance Classen, "The Breath of God," in *The Smell Culture Reader*, Jim Drobnick, (Ed.) (Oxford e New York: Berg, 2006), 375.

broken. There is no doubt that other initiatives have also produced this break, but perhaps not with the visual impact and public penetration that Serra's action produced and of course not yet inscribed in the history of art with the same impact. The brush, a phallic symbol par excellence, needed to be re-appropriated by artists who made it, above all, a non-normative extension of the established logic of canonical painting. This sally in the parameters culturally established by art construction traditional notions demanded a more radical movement in the field of the experience of the so-called "artistic making," resulting in an intervention that few would have the courage to achieve. There remain only the avant-garde artists, those who advanced in their time, without fearing to break up with the market relations, which could undergo some form of disturbance.

This is how we came to Ana Noragrandó's work, *Receptáculo Vermelho* [Red Receptacle] (2017) [Figs. 1, 2 and 3], an object formed by a base that is a cast iron mixer drum which protrudes outward a stainless steel tube from where, in turn, an arm can be seen. If on the one hand this metallic form with its red shield with a base is essentially phallic and evokes, by the force of culture, this immediate similarity; on the other hand, it becomes an emblematic traction and force device. Cables pulling up and informing us about an aerodynamic inclination (for example, a bird that does not fly as a sign of sexual repression and contained desire), the gravity force effect, an arm that pulls the device up, causing a (a force pulls it up while another holds it down). This work presents one of the most complex mechanism, because vertiginous forces and energies move in diverse directions. Contradictions abound in this work: for example, if on the one hand a precise and mechanical form protrudes clearly towards infinity, on the other hand an arm (an organic form) stops it and pulls itself down. Here, in Ana Noragrandó's work, it is the male right hand of God (Michelangelo in *The Creation of Adam*), which is subverted and exchanged by the left hand, feminine, and now attached to the right arm, which moves upwards this supposedly own creation mechanism, while this extraordinary weight of the concrete mixer, impossible to let the traction force be activated and unstable by its irregular base and not fixed to the floor, draws it down. In this work, what is seen is a double form of meaning manifestation: a feminine "side," which insists on taking shape as the projection of the canonical place of creation's history, and/or the androgynous place, which manifests itself in a form of intricate overlap in face of the intersections between gender projections and those of the established world of normativeness.

It is like a kind of revolt of form in the face of its own contingency and of a world that has forcefully ruled the creation as having first originated through the body of the man. Everything seems to indicate that it is this counter-revolt that we see here, but not as it is recurrent (from an illustrative political statement), but through an organic manifestation in which members and parties protrude against a conjunction of relations that checkmate normativeness from the pathos of creation. This androgynous way of thinking an anti-dichotomous reflective structure that appears here had already been thought of many years ago when Samuel Taylor Coleridge wrote his startling phrase in 1832 in which he states that "[...] a great mind must be androgynous,"¹² [...] Subsequently, although later, Virginia Woolf explored the concept of androgyny in the structure of thought in her book *A Room on One's Own*, claiming for a framework of reflection on a balance between masculine and feminine, for her, without creating some form of fusion,¹³ a statement that has not been, up today, absent from divergence. However, Coleridge's assertion, thought so many years ago, brings the possibility, reinstated in the present, that God had, though it had never been the theological intention, a queer inclination in his construction to distend the creation of man.¹⁴ Although a priority attitude of favoring masculinity (and thus the canon of the biblical construction of creation was created) it protrudes towards the androgyny ambiguity, by constructing a reasoning between reason and absence of logic (emotive and intuitive) transforming the act of creation into a possibility of androgynous intellectual construction. In short, an androgynous divine thought would be more intended for a creature with queer tendencies and thought inclination. We would thus be speaking of a queer God. This queer deity, recreated and established as an oscillatory project between genres, a kind of Frankenstein creature subject to psychic amendments (instead of "bodies and parts")¹⁵ would translate a radical displacement movement relative to the pre-figuration of the genre.

If at times this machinic structure invokes a form of content, it is an open organ, an air containment apparatus,

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

13. Nancy Topping Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1973), 23.

14. Scholars have identified androgyny in various moments of divine existence. For example, Peter Conrad drew attention to Michelangelo's Adam's physical posture: "...female in his lolling passivity, male in the tense muscularity of the upright leg." *Creation: Artists, Gods & Origins* (New York: Thames & Hudson, 2007), 16.

15. I refer to the nomenclature that the artist adopted when she presented two exhibitions under the title *Corpos e Partes*, with works of 2013 and 2016. The exhibitions were held in 2016 at the Fernando Beck Space of the BADESC Cultural Foundation in Florianópolis, Santa Catarina, and at the Pinacoteca of the Feevale University in Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, respectively.

like a parachute being pulled up against the wind to slow down the impact. This same structure invokes a queer thought, which supposedly related to the history of divine creation introduces a form of a conceptual scheme that produces a pre-condition of androgynous thinking, in the terms that Coleridge invoked, which he began earlier in his work *The Nightingale: a Conversation Poem* (1978), where he already clearly demonstrated his antipathy to the social world of dichotomous hierarchies and binary structures. Coleridge further considered that such binary structures of thought disturbed the cognitive process and the mind. We should not forget that *The Nightingale* was written in a structure based on the Greek myth of Filomena, a rape victim woman who is later transformed into a nightingale by the Gods with the purpose of saving her from the rage of her rapist, Tereus, his brother-in-law and king of Thrace. Tereus is married to her sister Procne. As he cuts off her tongue so that she does not denounce him, Filomena relates what happened through an embroidered tapestry (maybe forerunner of an idea of narrative painting?). By discovering the fact, Procne kills her son with Tereus and serves him as food. This is, therefore, a story of rape, violence and involuntary cannibalism.

If the divine breath had to be strong enough and in accordance with the divine power to raise the first man from the ground, it is possible to imagine that this mechanism is a powerful parallel of containment that serves as the shield of what would be a mechanical construction of that representation. A force mechanism in action to put a body in motion, but contradictorily a dysfunctional traction device. This erotic vigor of a machine that seems to have no function, but which demonstrates a significant form of expression, obtains here a project of potential animism, linked to the nature of the machine (Marcel Duchamp's *Grand Verre* is also an erotic meaning production machine). There is in some way a confluence between science, technology and magic¹⁶ in the production of art, and this phallic object *Receptáculo Vermelho* [Red Receptacle] changes into a projectile that gives rise to one or more members of the body, which somewhat in terms of Mary Shelley's Frankenstein's figure, is born with a changed hand, an amendment, a sewing. But it is precisely this arm that will perform the task, previously established by the machine in a circular movement that proves to be unproductive (a machine that gives rise to a limb that prevents it from being activated, in a movement of eternal return). We should not forget

the extraordinary weight of this sculpture, which holds it to the floor in a surprising way. As if attracted by gravity, it is indelibly fixed to the face of the earth as if it were indeed intrinsic to its entrails. Designed and retractable, this member exists as an addendum, a form that exists without a sense other than *graf*. A phantasmagoric element, disconnected from the logic of the machine body, like an expelled being, a nausea that grows inadvertently and that we know as being alien. A strange body that arises as result of this device operation. If we think that life comes from an ejaculatory jet (even the one that was conceived *in vitro*), this mechanism has reached a stage of fable conflagration that does not find an answer, except in the threat of transforming itself into a device of creation.

Every process of creation generates a trauma, bigger or smaller, precisely because of the rupture it projects within the history of its peers (objects and artistic actions). This work, like other from this period, becomes an object of "admiration," whose shock in face to reality and image to which we are used to (things that work within the normality of machines) leads us to believe in miracles, as the artist takes on the task of "starting the Genesis story all over again," a warning that Peter Conrad makes in his book *Creation: Artists, Gods & Origins*.¹⁷ This construction, which resembles a bright, shiny turbine, is directly connected to a circular center. It is as if the earth had opened up and exposed its burning crust, and from it, in a return to the world of creation in its most primitive state, we had the chance to just carry the universe in our hands, though in a failed and inefficient way as we have been doing.¹⁸ It looks like a missile, but deactivated (and prostrated) by the prosthetic appearance of a female arm, which in a phantasmagorical way interferes with our imaginary construction of the creative process. Thus, this work generates a relegation of God's condition as an infallible creature, while, showing in its interstices that the feminine body that was to be born of Adam is introjected in the masculinizing apparatus of creation, a phallic artifice, an ambivalent and irreducible subjection to the queer through its essentially androgynous character. Imagine a phallic instrument giving birth to a female, transformational arm of the milky aspect of sperm. A jet which changes the form of an arm into a surreal figure, which derives from a manifestation of excretion.

Protecting the functional vocation of a concrete mixer that revolves around itself to mix the required mass, the

16. Magic has appeared many times associated with art, precisely because of its almost "miraculous" relationship with creation. It was, therefore, in several situations, criminalized as a result of her supposed supernatural powers.

17. Peter Conrad, *Creation: Artists, Gods & Origins* (United Kingdom: Thames & Hudson, 2007), 459.

18. As a kind of curse we are condemned to "carry" this heavy machine to make it productive.

work is built in a direct relationship with the dust of the earth and some day, like us, it will return to it. If the world was also the result of a traumatic breakup and as drastic as the *big bang*, there is no doubt that the reverberation of this trauma has been perpetuated as a movement of continued impact through the times and creative life of things. What is art but a series of systematic disruptions which cause a progressive effect on the subsequent universe of the construction of works? At least for those artists who aim at making a significant contribution to the history of artistic forms (known as history of art), taking into account the previous history of these interventions, this original trauma is always a fatality. Thus, this arm which arises from a birth canal is reminiscent of the newborn of the mother's womb, unless we are speaking of "promethean" creatures, created in the likeness of God, but in dissonance with the divine power of the soul creatures. This same tube formally acts out the double location of a urethra and the vaginal canal. It is nonetheless symptomatic that "bodies and parts" (the "corpos de fábrica" [factory bodies]¹⁹ were given the original name of this series of works) are transformed in Ana Norograndó's sculptures and objects in "machines and bodies," which is not the same as the Duchampian procedure, although we know that any appropriation of the "found object" has a historical origin in that artist's work.²⁰

■ ■ ■ ■

So, let us return to the right hand of God and to the divine breath represented by it. Remember that the force that raises Adam from the earth is represented by two mechanisms expressed in one: God's finger and the divine breath, but little is known which would be one and which would be the other, while we are aware that the two are one. Hands have been recurring in Ana Norograndó's works since 2013, but this hand that appears in the work *Receptáculo Vermelho* [Red Receptacle] is inactive, prostrate, a lifeless hand, stillborn, so to speak. Despite not being the right hand, it is a female hand, which does not have any active gesture, for these threads only rest on it and show no connection between action and property of the action performed, because

there is always a doubt about what this action, indeed, is.

Auguste Rodin in his sculpture *La main de Dieu* (1891) [Fig. 4], shows us a hand that emerges from the marble and amidst the form that flows from matter and serves as a shield for Adam and Eve's figures. The hand that holds them is emblematic, it is the artist's hand. It is the one that gives origin to form, to work and to its projection as image. Let us now remember that the finger of God that approaches Adam's in Michelangelo's work is at first sight an indefinite act. That is, by not touching it, it always remains with an eternal question, (like everything that is divine) and at the same time suggestive. In the same way, we find this equivalence here. The magnetic attraction between the finger of God and that of Adam is visible, but at the same time resides in an attractive containment field that remains in a vagueness zone. In Norograndó's work, the hand is not pulling something up, but it seems intermingled in the action that it should carry out. It is attached to these cables that suggest forces which pull it down.

At the same time, the wires to which the hand is attached suggest a relationship with the history of Frankenstein's images, as has already been seen, and with the female figure created by the inventor Rotwang in *Metropolis* (1926) filmed by Fritz Lang, based on his wife Thea von Harbou's homonymous book, published in 1925. Coincidentally, Rotwang has a prosthetic hand, result of an accident in the laboratory, equivalent of the studio of creation.²¹ *Receptáculo Vermelho* [Red Receptacle] can be a facsimile of an origin creation representative device. Unlike Mary Shelley's Frankenstein, Rotwang creates a female robot and doubts Genesis by stating that it would not make sense for a male creator to create a man, but a woman. Rotwang thus wrote: "It is nonsense to claim that the first woman was a man." If a male God created the world, then he certainly created the woman first."²² Based on a logic of birth, who gives birth to whom, the woman would initiate this process (symbolic), even if she still needs a male partner to conceive.

Receptáculo Vermelho [Red Receptacle] then becomes a device of containment of sexual desire through passive repression that feeds back into a creative tradition of divine experience projected through the hand (the hand of God as a prototypical instrument of the infallible action of creation). However, in this case, having frustrated any form of action of the impulses and retaining the repressed energy to a condition of failure of the experience of histor-

19. *Corpos e Fábrica: Obras e Ana Norograndó (2015-2017)*, was a monographic exhibition of the artist held at the Oscar Niemeyer Museum in Curitiba, curated by the author, from November 23, 2017 to March 4, 2018. The exhibition was later extended for two months.

20. It is not to say that in Duchamp we have the "origin of all things," even though Duchamp, contrary to many artists, rejected the divine powers of creation, but to infer that the consciousness of any moment within the history of art has to irrevocably refer to Duchamp when it is to designate a thought about the "found object" and that this condition has become inevitable. It is difficult to think, even with revisionist theories, of this possibility of referring to another historical moment to justify the emergence of a relevant factor of appropriation that breaks with the logic that had been established.

21. *Ibid.*, Peter Conrad, *Creation: Artists, Gods & Origins*, 464.

22. *Ibid.*, 464.

ical creation. This failure, moreover, is inconceivable when we talk about divine action, unless we could attribute such failure to a notion of imperfection, something endless, as it might be given to a “queer God,” in terms and in the sense of a divine non accessibility. Deviant and transgressed, this structure questions the limits of the formation of the world.

As if that were not enough, there is the simulation of a gesture consisting of a hand that looks like it should pull something up while a force of weight holds it down as we have seen. Note, for example, that the base of the sculpture is still conditioned to a certain position by cutting the base of the stainless steel tube which forces the sculpture to an inclined position. Thus, a work built under instability is forced to remain motionless and becomes a manifestation device of its repressed energy. Once again, this is fundamental when we are talking about a mechanism originating from a turning machine such as the concrete mixer. Here, we shimmer a robotic and simulated body, a figuration of what would be the origin of creation, exactly this moment of articulating arbitration of the cosmos creation, as if a machine were put into operation to coordinate the necessary forces for such a feat and operate this so complete universe, once it is set in motion. This work motions the image allusive powers and its mediation with the constant imaginary between technology, art and the creation of the world. In thesis, it is known that God blew life under the ground to make Adam a living soul and since then this identification of the spiritual world with the world of the machine can no longer be undone because we are faced with a creative productivity of extraordinary strength.

Inside the red meat that opens in the face of the world, this piece as a projectile, a device created by reason of the logic on which the female body would have to operate, but taking out its own the active mobility of scientific efficiency, presents us the imperative nature of the rebirth of the myth of origin.

Thus, this apparatus, contrary to the investigation “apparatuses” of the limits of art, as in Waltercio Caldas’ works (the most evident Brazilian case), is not productive machine of exponential actions, but of possibilities of meaning exercise of an androgynous proposition of collective thought, since the creation liturgical “event” is a vast extension conceptual scheme through the history of humankind and simultaneously irreducible to human nature and its social construction. Introducing a disturbance in this mythological construction is appropriately strategic for a work which is wanted ahead of its peers willing to add knowledge to an already consolidated history of identity. Thus, we can imagine that this “machine of creation,” a hybrid mestizo

of parts and pieces, mechanisms and artifices, becomes the exercise of thinking and exercising thought about gender and sexuality as a way to materialize the possibilities of activity or inclination for this same activity within the these objects imaginary. Inanimate things and objects activate the imaginary and several levels and steps of consciousness and fantasy exercise created by representation. The “nature” of this “machine” and its unpredictable capacity for mobility and change is based in the field of scientific and industrial intelligence, but at the same time it enters the field of obsolescence as a sort of militaristic machine metaphor. The work sometimes seems a representation of a deactivated artifice of the past and sometimes of a place in the future, still oscillating within this androgynous ambivalence.

♦ ♦ ♦ ♦

There is a comparison of what I am trying to make explicit here, which is a post-metaphorical mobility (it is not an event that goes beyond history, but it simply happened after we understand the metaphor) of the action of a motionless object. That is, the one which happens after the metaphorical process has been assimilated by our cognitive mechanism, although, as I pointed out in an earlier text, we have been undergoing a radical change in the advancement of our cognitive abilities.²³ Sigmund Freud somehow anticipated this change by writing that we shimmer the simulation of a reality when we begin to detect a radical transition in our own perception of things and objects. I refer to Freud’s text on the well-known Michelangelo’s Renaissance sculpture *Moses* (c.1513-1515) (homonymous title), located in the church of St. Peter in Vincoli in Rome, an integrating part of the tomb of Pope Julius II. It is a text written as what we might call a “critical examination” which he considered an “evident paradox.”²⁴ present in Michelangelo’s sculpture, written by Freud in 1913 and published anonymously under a pseudonym in 1914, whose authorship was only revealed in 1924.

Freud was dissatisfied with previous interpretations of the artist’s work, which led to several visits to the local and to his meticulous examination. In some of these visits, it is important to point out that Freud, according to his own account, stands as if he were in the midst of possible actions perpetrated by the figure and his imaginary context in motion. That is, as

23. Gaudêncio Fidelis, “O Surgimento de um Processo de Migração Cognitiva e as suas Consequências para a Percepção da Realidade,” in *Queermuseu: Cartografias d Diferença na Arte Brasileira* (Rio de Janeiro: Escola de Arte Visuais do Parque Laje, 2018), 44-47.

24. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Volume XIII, Totem e Tabu: Alguns Pontos de Concordância Entre a Vida Mental dos Selvagens e dos Neuróticos (1913 [1912-13]), translated by Orizon Carneiro Muniz, (Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969), 253.

if he saw Moses, the portrayed, rising up and addressing his people as in the biblical passage to which his figure is related (that of unleashed anger when he saw the believers idolizing the Golden Calf after the descent from Mount Sinai where he had received the Tables of Law). Freud wrote: “At times, I left timidly and carefully out of the semi-darkness interior as if I myself belonged to the mob upon which my eyes are turned – the mob that can not hold on to any conviction, that have neither faith nor patience, and that rejoice by regaining their illusory idols.”²⁵ Well, Freud enters an only imagined reality, but why is this important for the argument I am building here? Because at some point in our relationship with the world of objects and things, some of us come to perceive this universe of objects as animated and amenable to physical and real actions, in the terms we conceive in epistemology, also taking into account that we must say that perception of reality is also conceived differently in philosophy. Freud’s analysis of Michelangelo’s work is based on an inanimate figure of a sculpture in potential motion; in fact, in the imminence of a possible action. A hypothesis constructed from an assumption of metaphorical content.

Freud then conducts a detailed examination of the figure, but his analysis produces an animated version of an inanimate object prescriptively imagining a set of movements capable of transforming this emblematic sculpture into a body in action, subject to a tragic, angry condition and even subject to abrupt action. For many authors that Freud analyzes, there is a “general instability” in the figure of Moses which corroborates a set of historical analyses of the work and which presupposes that Moses is about to rise and act in a moment of anger. The conclusion is that there is in this sculpture a repressed energy, in a state of retention, which is indelibly contained in the immanent structure of the statue, and whose signals are evident. It is this same kind of retention and eminent psychic possibility that we see in Ana Norogrando’s work *Receptáculo Vermelho* [Red Receptacle]. Freud notes that the “characteristics” which are “paralyzed by it”²⁶ (Michelangelo’s Moses), frozen in time and made visible by the various work analyses already carried out, are produced from isolated details, not from the whole, these details are later added to a conclusion of the entirety of the sculpture, projecting in its diverse possibilities of action or a specific action. This type of analysis benefits from that adopted by counterfeit experts, since it considers details, as Freud recalls, “undervalued and unobserved”²⁷ and often neglected by the interpretive view of a work of

art. Nevertheless, in a certain passage, Freud conforms peremptorily with Moses’s figure immobility when he writes: “The figure of Moses, therefore, should not be imagined as being about to rise; it must be allowed to remain as it is”²⁸ [...]. And Freud goes on:

The stone image became more and more immobilized, an almost overwhelming solemn calm emanated from it, and I was obliged to understand that there something that would remain unchanged was represented; that Moses would sit in his anger forever.²⁹

Freud invokes the detailing of analysis to construct experience of reality that sculpture (as an entity) is only capable of projecting to the world of the soul reality after an intense process of laceration of the meaning and sense of each element or formal articulation of the work. Yes, we will have to do this from the form, there is no alternative, but a form through an analysis, whose end would be within the field of formalism. Therefore it is not a matter of producing alienation, which would be to establish a procedure that operates in terms of a point of view in which the body is no longer relegated to the limits of proportion, but of the imbalance and disfigurement of the machine, in which the parts of the body are no longer placed in proportional places (eyes, arms, legs, head etc.). Based on two aspects of the statue, the right hand and the Tables of the Law, Freud examines in detail what would be the activator of the movement in Michelangelo’s work. The description of the numerous details of the hands and fingers leads him to conclude that every movement mobilized by the sculpture and concentrated in the puzzling position of the hand is caused by the pressure of a single finger,³⁰ and not by chance of the right index finger. In this passage that I transcribe here, he extensively explored this problem:

It is the posture of the right hand and the position of the two Tables of the Law. We can say that this hand forms a very singular and unnatural connection, asking for explanation, between the Tables and the beard of the hero full of anger. He was described as running his fingers through the beard and playing with his rings, while the outer edge of the hand rests on the Tables. But, of course, this is not the case. It is worth looking more closely at what these right-hand fingers are doing as they thoroughly describe the powerful beard with which they are in contact.

25. *Ibid.*, 255.

26. *Ibid.*, 261.

27. *Ibid.*, 261.

28. *Ibid.*, 262.

29. *Ibid.*, 262.

30. *Ibid.*, 262.

We now very clearly perceive the following: the thumb of the hand is hidden, and only the index finger is in effective contact with the beard. It is so deeply pressed against the mass of hair that it protrudes above and below it, that is, both towards the head and abdomen. The other three fingers are supported against the rib cage and bent at the upper joints, barely being touched by the extreme right strand of the beard that falls behind them. They have moved away from the beard, so that it is not correct to say that the right hand is playing with it or in it; the simple truth is that the index finger is resting on a part of the beard, provoking in this a deep cave. One can not deny that shaking one's beard with one finger is an unusual gesture, a gesture that is not easy to understand. Moses' highly admired beard falls from the cheekbones, chin, and upper lip on a number of wavy locks that remain distinct from one another to the bottom. One of the locks to the extreme right, born of the face, undergoes pressure from the index finger that presses it in, holding it. We can assume that it returns its course between that finger and the hidden thumb. The corresponding strand, on the left side, falls practically unhindered far below, on the chest. What received the strangest treatment was the thick mass of hair within this last strand, the part between it and the middle line. He was not allowed to follow the movement of his head to the left; was forced to curl loosely into a sort of volute placed across and over the locks on the right inner side of the beard. This was because it was held by the pressure of the right index finger, although it was born from the left side of the beard. Thus the main mass of the beard is thrown to the right of the figure, while the head is sharply turned to the left. In the place where the right index finger exerts pressure, a kind of hair swirling was formed; strands of hair from the left rest on rings from the right, both caught by this despotic finger. It is only beyond this place that the masses of hair, diverted from their course, flow freely again and fall vertically till the ends meet in the left hand of Moses, spread on his lap.³¹

I found it necessary to transcribe this long Freud's text because in it Freud clearly shows the detail of the problem proposed by him – the idea that the authoritarian index finger is responsible for an enigmatic gesture through which the whole sculpture of the artist is surrounded. In addition, according to him, this enigma would be responsible for triggering a possible movement of the statue as if it were

31. Ibid., 265.

a living body in the face of the Christian story of the figure. This hypothetical possibility constitutes an extremely complex nature conceptual “problem” (equally theological), since it checkmates the reality perception as factual and likely to change inanimate objects into moving things. Yet it is known that this is not possible, so the real issue that matters here is the possibility of using it as an analysis instrument as exercise of the similarities between the world we live and the one we imagine and how this objectivity is translated in relation to the object of art.

■ ■ ■ ■

Let us return, therefore, once again to Ana Norogrando's *Receptáculo Vermelho* [Red Receptacle]. By trying to understand this “object” (which I put here in quotation marks due to its problematic artistic character device of a determined action) we remade the set of analytical possibilities that can be verified through the visual test of what this object could bring as an argumentative possibility; that is, what it really can make visible as a possibility of moving action. Thus, we would have an idea of what is real in the process of interpretation and of what is possible too shimmer in a audience legible work, that is, for whom the interpretive text is intended. This interpretive operation is compatible with the principles of reality verification which we are used to. We can suppose that the logic that articulates the analytical process be the verification operational detail or we can understand this work as being achieved in the operational plan, in the gesture movement potentiality and in mechanic recurrence or parts as an endless liturgical nature history about creation. By “telling” this history as narrative, we have verified its feasibility and we can then establish a logic for the work that is justified in its materialistic reality. After a while, the work seems to claim for this “invented” narrative as if it had always belonged to it, as an intrinsic value without which it would have never existed. Once this prerogative is consolidated, we have the reaffirmation of a reality, or rather of an unpredictability imminent and possible to be constructed and materialized in the imagination. The form passes to the territory of the movement simulation, articulated in the constant possibility of performing an action that is attributed to a metaphorical possibility. Let us take *Receptáculo Vermelho* [Red Receptacle] as an instrument in the imminent deflation possibility, waiting for the interchangeable journey produced by the viewer thought.

But in order to go deeper into the problem, let us look at another Freud's analysis on Michelangelo's sculpture:

If Moses' left side beard is under pressure on his right side, we may perhaps take this gesture as the last step of some connection between the right hand and the left side of the beard, a connection that was much more intimate sometime before the chosen one to the representation. Perhaps his hand had held the beard much more vigorously, crossed to the left side of it, and, returning to the position in which the statue shows, it was followed by a part of the beard, which now witnesses the movement that has just taken place. The beard curve would then be an indication of the path followed by this hand.³²

Thus, we realize that Freud not only projects future and possible actions to the inanimate Michelangelo's sculpture, but for constructing this possibility, he presupposes (and reconstructs) hypothetical movements of the figure. Freud's action makes us assume that these constructions are imbued with a field of temporal constitution achievement which attributes to them the condition of a broader and more extensive narrative than we think and out of mere simplification which seeks to give art many times an answer located in the reductive field of "this is" or "that is," two extremely limited distances between "here" and "there" that simply no longer serve as a measure of anything, unless we want to reduce the artistic object to a descriptive body without any relevance to knowledge.

This pre-figuration of the soul as projection in a temporal manifestation enables us to take the world of objects as a reasoning of principles and equivalences ensured by their proclivities more or less inclined to a possibility of "inciting" the moment. This is what will determine the success of an interpretation with a even more profoundly metaphorical bias. Thus, it will be possible to guarantee a taking of objectivity and finally determine the degree of success of such a project. *Receptáculo Vermelho* [Red Receptacle] therefore has this characteristic and assures the possibility of an assertive approach, based on the circular dimension of the interpretative act, which oscillates between the desire of the imaginary and the confrontation of the rational objectivity of the movement of a queer God.

32. Ibid., 267.



[Figura 1]
ANA NOROGRANDO
FIGURA COM DOURADO, 2016
Ferro oxidado, tambor de betoneira, cimento, corpo de
manequim, tinta acrílica e ouro | *Rusty iron, concrete mi-
xer drum, cement, mannequin body, acrylic paint and gold.*
146 x 96 cm de Ø

O MUNDO COMO UM SITE MUSEOLÓGICO E SEUS ACIDENTES E ATAQUES VIOLENTOS

UMA DAS OBRAS MAIS INTRIGANTES e complexas da série incluída na exposição *Corpos de Fábrica*¹ é *Figura com Dourado* (2016) [Fig. 1]. Trata-se de um torso de uma figura com características femininas que surge de dentro de um tambor de betoneira. Esse recipiente é semelhante a uma saia, mas a sensação de peso é visível e sintomática. Parte da cabeça da figura está aberta, fraturada, como se tivesse sido atingida por uma arma que lhe feriu o crânio. Embora pareça ser resultado de um trágico acidente, essa ferida profunda é tratada pela artista com uma cobertura de ouro. Resta-nos um pedaço de cabeça, preso apenas por uma pequena parte ainda ligado ao pescoço, no limite de se desprender do tronco. Essa semifigura que já aparece sem seus membros (braços e pernas), com esse buraco na cabeça que mergulha para dentro do corpo como se fosse um mundo oco sem substância, completa-se com um vazio que depois encontra submerso em outra “interioridade”, o da betoneira.

O sofrimento passa então por um processo de redenção por meio do ouro. É quando a “fome pelos metais”² transforma-se em um processo de reparação e saciedade. O ouro encontra-se dentro do corpo, cobrindo sua superfície interna, como se tivesse sido engolido e depois impregnado sua interioridade. Embora a colonização tenha sido predominantemente levada a cabo por figuras masculinas, não podemos esquecer que a exploração do Novo Mundo foi determinada por uma política da rainha da Espanha, Isabel I de Castilha, iniciando a primeira fase de exploração e colonização, deflagrada pela viagem de Colombo à Índia e a posterior “descoberta” das Américas, dando início à dominação global europeia.

Como nomear e inscrever esse processo de um acidente violando o corpo em uma tradição da escultura, especialmente se considerarmos a história da conservação e restauração, com seus folheados, dourados, remendos, retoques e outros procedimentos? Como pensar essa figura deformada dentro de um campo de corpos atingidos pelos ataques e aci-

1. A exposição *Corpos de Fábrica – Obras de Ana Norogrande (2015-2017)* foi exibida no Museu Oscar Niemeyer (MON) em Curitiba, com curadoria do autor. De 23 de novembro de 2017 a 07 de março de 2018. A exposição incluiu 53 obras da artista desse período.

2. Fiz referência a essa questão em outro texto sobre a obra da artista intitulado *A Fome Pelos Metais: Canibalismo Cultural e Metafísica na Obra de Ana Norogrande*, publicado em *Ana Norogrande – Geometrias Canibais*, Porto Alegre, Marcavizual, 2019.

dentos impingidos a uma massa de indivíduos que sofrem violência? Que *status* de alteridade podemos considerar como sendo subordinado à barbárie que inflige ao corpo um ferimento de tamanha grandiosidade? Com parte da face desfigurada e com um remendo feito por meio de um precioso metal (folhas de ouro), essa cabeça que sofreu um ataque toma uma dimensão emblemática diante da personificação da tragédia corpórea. Esse tratamento “dourado” vemos ainda através de outros buracos, como nos braços, já que essa figura é oca, e apresenta um vazio interno que lhe dá apenas uma cobertura de resina, que quando batemos em sua superfície emite um som oco, cujo eco ressoa pelo interior dessa superfície.

Como encobrir então essa barbárie sintomática, cujo som do vazio emitido por uma interioridade, mais do que nunca, de uma guerra declarada ao corpo, especialmente o da mulher? Essa imposição da violência ao corpo, que se transformou em uma doença endêmica diante da perda dos valores morais de uma sociedade que em pleno século 21 se vê diante de uma epidêmica chacina em massa, passa agora a se transformar cada vez mais em um assunto da arte, não porque a arte imite a vida, mas porque ela existe de maneira contígua ao universo dela, sem que possa parar de refletir sua ignóbil e desproporcional evidência. Eis portanto que mais uma vez o corpo é descaracterizado pela violência. Essa forma é destroçada pela recorrente desumanização do ataque. Todo acidente causa uma discórdia nos sentidos, em nossa capacidade de entender o corpo como uma integridade, e passamos a vê-la como um fragmento. Porém, não um fragmento pura e simplesmente no sentido de um pedaço, pois a natureza da perda é que se transforma no elemento mais revelador do que restou para ser visto. Em objetos de arte, nossa referência de equivalência antropomórfica, ou seja, de similaridade com nosso corpo, provoca aflição. Começamos a comparar através de paralelos. Passamos a nos ver frequentemente em um processo de identificação que se torna generalizante. De certa forma, nós nos vemos em tudo, e nosso inconsciente reage a esse processo de identificação, muitas vezes com receio, medo ou pavor, mas raramente com prazer. Por essa razão, temos um incômodo com o informe, pois ele se mostra como uma “forma” sem face, para a qual tendemos comumente a nos reportar por equivalência:

Compreende-se então que o informe procede também, sobretudo, talvez, de uma colocação em movimento de nosso desejo de olhar face a face aquilo que decompõe a – nossa – ‘Figura humana’. Uma colocação em movimento de nosso *desejo* de olhar de frente, ao menos acidentalmente, e numa proximidade tão grande que confina ao tato, nosso *luto* da ‘Figura humana’.³

Talvez seja mais um luto pela figura humana e sua existência solitária na arte. A figura, semelhante a uma imagem, posiciona-se como um espectro, um dispositivo fantasmagórico à espreita. Não por outra razão adquirimos um sentimento de perda. Talvez venha daí a tão recorrente invocação de falta e de ausência que surge frequentemente ao olharmos uma obra de arte. Desejamos insistentemente essa expressão de completude. “Talvez se você incluísse mais desta ou daquela cor”, “aumentasse o tamanho aqui ou ali”, “suprimisse isso ou aquilo”, são sugestões recorrentes em relação a obras produzidas por artistas em conversas com eles e sobre suas obras. A inclusão presumida de outras perspectivas de visão sobre uma obra prenuncia tantos sistemáticos ataques de censura, que surge na forma de um mecanismo restritivo que supõe que obras possam ser realizadas desta ou daquela forma. A manifestação literal de tal suposição (fora de um contexto de ensino), caracteriza uma suposição de interferência conceitual na estrutura da forma.

O que resta depois de um trágico e irreparável ferimento de tamanha gravidade, tanto para o corpo como para a arte e seu objeto, são os pedaços com os quais tentamos construir o sentido. Contudo, nós nos defrontamos com essa tragédia todos os dias, na vida e nos museus. A vida passa então por um processo de museologização do mundo, transferindo para seus objetos a violência da realidade. Pensar, por exemplo, a escultura *Figura com Dourado*, de Ana Norogrande, em um museu é imaginar uma obra que sofreu um acidente em um lugar que, em tese, recusa por natureza a existência do dano; convivência com ele, ou, por outro lado, em muitos casos, tenta escondê-lo, especialmente quando estamos falando de instituições fora dos grandes centros internacionais de excelência museológica. O mundo

3. Georges Didi-Huberman, *A Semelhança Informe: ou o Gaio Saber Visual Segundo Georges Bataille*, tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes (Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2015), 179.

é coberto de corpos tragados pela tragédia, e os museus, especialmente fora dos países avançados, estão repletos de obras atingidas pela destruição. Há uma precipitação em direção à tragédia que admite uma fatalidade pela qual essa metamorfose se delinea e se concretiza como se fosse uma força destrutiva da qual não conseguimos mais nos livrar. Uma vez transferida para a cultura, essa “rotina da desgraça” apresenta-se como um feixe de surpreendentes aviltamentos diários que se consagram como rotineiros e integrados aos hábitos e costumes da sociedade que vivemos, logicamente, refletida nas instituições museológicas. Pensemos, por exemplo, em prédios históricos em ruínas, obras de arte aos pedaços e na banalidade repulsiva e irremediável da morte dos objetos que se confrontam com a displicência e a iconoclastia epidêmica com as quais são defrontados por meio de seu processo de institucionalidade.

Diante disso, tivemos que abandonar há muito tempo qualquer senso de integridade, do todo, e da experiência do pavoroso mundo da violência e dos ataques físicos (materiais e psíquicos, com efeitos diversos) no justo instante dessa privação dos pedaços que são perdidos para sempre. Esses contornos passam a existir como os resultados da tragédia que sempre se avizinha. No final das contas, estamos diante da irreparável tragédia sempre à espreita, constantemente em considerável potencial de nos atingir e surpreender como uma coisa que ataca com os poderes de evocar uma esmagadora contradição que nos condena ao disformismo antropomórfico, ainda que direcionado e conectado ao corpo, mas já não mais um corpo íntegro.

♦ ♦ ♦ ♦

Mas voltemos à obra *Figura com Dourado*. Temos que admitir que estamos enfrentando nessa obra um processo sem trégua, sem descanso e sem afinidade. Nós nos desligamos dela como se ele não existisse em meio à tragédia e à desgraça que assola a vida, mas que tentamos compreender pela normalidade que lhe dá substância, capaz de então se transformar em qualquer desejo de nossa incontrolável vontade. Esse engendramento das forças hostis diante da superfície que se escuta alusivamente e se apresenta como um susto, sempre uma surpresa e invariavelmente um contingente fatal, não nos permite descansar em paz. Em meio a essa política da deformação e dos destroços, somos

confrontados com nossas infinitas limitações, pois já não parece haver mais o que fazer sem que tenhamos que recorrer a extremos. Tomemos assim, por exemplo, os corpos carcomidos, as formas desgastadas, as superfícies roídas e a energia esgotada. Nada mais parece ter uma solução, nada encontra um descanso nem uma conclusão. Em vez de um museu, o mundo se parece mais com um açougue. Estamos em uma carnificina que gira intermitentemente sem que tenhamos como enfrentá-la ou interrompê-la. Assim, tomados por esse choque como uma rotina, lidamos com ele como se nunca pudéssemos enfrentar essa tragédia sem nos deixar distrair pela dissimulação de nosso desagregado sistema de formas ou de conservação de obras e construções, ou de um sistema de saúde que já não atende mais a indiscriminadas, insistentes e ininterruptas demandas da desgraça da destruição. A história construiu-se com ela (a tragédia) e alimenta-se dela, sem o qual o enorme e vasto campo de conhecimento seria reduzido pela metade. Passamos a vida no conserto, na reparação e no ajuntamento dos pedaços desse mundo de destroços, ele próprio que resultou de um estilhaço do *big bang*. Ainda assim, tomamos essa rotina como uma pré-configuração da providência divina, ou de alguma outra força do universo com a qual, dependendo de nossas crenças, temos que nos defrontar. Assim, assumimos o elo de dissociação entre o mundo e suas partes como uma emenda, que nunca, na verdade, junta-se na completude de uma expectativa. Ora, se esperamos de fato que isso possa acontecer, trata-se antes de tudo de uma falsa promessa. Outro aspecto que aparece claramente nessa obra é a desproporcionalidade da escala entre as duas partes do trabalho. A parte de cima, o torso do manequim, é muito mais leve e diminuto (em relação à parte inferior) do que a betoneira que lhe serve de apoio e base. No desequilíbrio dessa desproporção, em termos de escala e peso, a obra invoca uma desajustada existência com os objetos ao seu redor, uma dificuldade de acomodação, que lhe faculta uma somatória de fatores que conduzem a um terreno movediço do “incômodo”. É preciso ter paciência, de certo modo, para reconciliar essa obra com o mundo das formas figurativas que tradicionalmente abordem o corpo, e, mesmo assim, ela não se ajusta a um mínimo ideal de materialidade, permanecendo incômoda, em desequilíbrio desproporcional.



[Figura 2]
ANA NOROGRANDO
FIGURA COM ENGRENAGEM, 2016
Cabeça de manequim, funil de ferro oxidado e pintado,
aço inox, cruzes de madeira, cordões de algodão e acrí-
lico e esmalte sintético | *Mannequin head, oxidized and
painted iron funnel, stainless steel, wooden crosses, acrylic
and cotton laces and synthetic enamel.*
160 x 100 cm de Ø

Outra obra da artista, intitulada *Figura com Engrenagem* (2016) [Fig. 2], possui princípios similares. Trata-se de um objeto destinado à impressão do “corte”, de uma navalha que atravessa a figura no lugar do corpo, cuja chapa de ferro, uma vez vista de frente, resume-se a uma linha que sustenta uma cabeça, que por sua vez é amparada por um imenso funil de ferro, como se fosse alguma forma de vestimenta, talvez uma saia, como um vulcão que se projetado do solo e explode em um definido sólido geométrico. Esse recorte de perfil, proporciona à figura um certo sentido cambaleante, que resulta de um sistema de figuração linear, próprio do desenho. Mas é difícil formalizar toda a operacionalidade que está em andamento aqui, pois se trata de uma variedade de elementos de naturezas totalmente diversas: correntes, cruces, cordões de algodão, tudo isso em contraste dissonante. Essa proliferação de rostos em um conjunto de obras da artista, especialmente rostos com feições femininas, tem um efeito de montagem que mostra uma insubordinação da imagem às formas da ordem que desativa a perversão fetichista. Assim, ficamos a salvo do desastre da fobia comum e temos uma aparição que se sujeita a uma incessante dialética do “rostos comido”,⁴ uma expressão utilizada por Georges Didi-Huberman.

Essa obra invoca a estrutura da icônica obra de Leonardo da Vinci, *Homo ad circumum* (c. 1490), o conhecido estudo que o artista fez a partir de Vitruvius. Se o movimento virtual das pernas do homem vitruviano construía uma base triangular para a figura, essa obra de Ana NoroGrando suprime os braços e substitui seu equilíbrio visual pela base afunilada que dá sustentação à figura. O arco visual que circunda a figura de Leonardo é substituído aqui pela aresta da base desse cone, como se vissemos uma figura circunscrita de cima. Essa equação visual não é simples. Lembremo-nos da obra *Tubo de Acrílico com Cabeça* (2017), [Fig. 3] em que parece que a estrutura da obra foi virada de perfil, e de fato foi, já que a obra se “apresenta” (conceitualmente) de lado. Aqui temos o mesmo princípio, uma obra construída por meio do perfil, tanto pela delineação da forma através deste como pelo corte espacial que nos obriga a pensá-la de frente e costas, mas se nos fixarmos nisso, teremos uma perda da silhueta da figura. A arrumação do



[Figura 3]
ANA NOROGRANDO
TUBO DE ACRÍLICO COM CABEÇA, 2017
Tacho de cobre, tubo de acrílico, chapa e rebites de aço inox, cabeça de manequim e esmalte sintético | Copper, acrylic tube, stainless steel and rivets, mannequin head and synthetic enamel.
110 de Ø x 60 cm

cabelo, repartido ao meio, alinha-se com a placa de metal, que então se posiciona no meio do corpo. Podemos falar de um território psíquico, de um corpo sem alma, de uma vida anacrônica, transformada agora em um anunciado escultórico, daqueles que extrapola a lógica da estabilidade corpórea e ingressa na “descorporificação”, sugerindo uma montagem de formas que se atraem, mas que quando juntas não parecem mais encontrar harmonia, transmutando-se em uma desconcertante reconciliação de suas partes.

Dessa forma, talvez possamos encontrar algum descanso em outra obra de Ana NoroGrando intitulada *Figuras Negras* (2017) [Fig. 4]. Duas figuras de torso de costas, conectadas por um discreto pedaço de metal, que parece mantê-las em posição, sugerindo que não se afastem nem se aproximem mais do que o espaço interno, formado pelas silhuetas, permite. Inusitadamente, essa obra transita vertiginosamente pelo universo da politização de raças, mas invoca um dispositivo da tradição canônica, “o espaço entre”, justamente aquele que aparece nos espaços vazios de Giorgio Morandi (1890-1964). O artista que transformou sua obra em mecanismos de verificação espacial, evidenciando o espaço

4. Idem, 125.

[Figura 4]
ANA NOROGRANDO
FIGURAS NEGRAS, 2017
Chapa de ferro pintado e oxidado, bustos
de manequim, massa plástica, parafusos,
porcas e arruelas de aço galvanizado,
tecido de algodão e esmalte sintético |
*Painted oxidized iron sheet, mannequins,
plastic mass, bolts, galvanized steel, printed
cotton fabric and synthetic enamel.*
138 x 71 x 90 cm



entre os objetos e as coisas, estabeleceu uma imobilidade que se vincula ao deslocamento do vazio entre os espaços ocultos da matéria, colocando em evidência justamente a matéria do ar que nos rodeia na própria superfície da pintura. Dessa forma, a inserção de um dispositivo de teor canônico justamente aqui em relação à transformação do espaço articulado, agora por meio de uma “política do espaço”, é feita através dos corpos que se projetam de imediato em uma junção de projeção magnética. Corpos que existem no limite da aproximação e do afastamento.

Embora todos pertençamos à única espécie, o *Homo sapiens*, cuja existência se transformou em uma disputa acirrada pela cor da pele, compleição da face, estatura e outras características que foram por muitos anos (e ainda assim persistem) motivo de exaustivo escrutínio e disputa política e ideológica, a derradeira imagem do que restou da figura humana é resultado antes de tudo de um esfolamento da matéria. Índices, medidas e genealogias foram utilizadas como termômetro e alternativas discriminatórias. Tais classificações produziram genocídios e assassinatos em massa, escravidão, discriminações de toda ordem, isolamento, atentados. Essa exclusão classificatória que produziu toda sorte de irremediáveis tragédias que marcaram para sempre a história da humanidade contribuiu para a formação das margens.

Há, entretanto, um distúrbio construtivo que busca desfazer esse “problema” artístico ao trazê-lo (ou conduzi-lo) para um campo de uma extensa tradição política, cujo movimento deixa de ser um fetiche para se transformar em uma desconcertante e não ortodoxa forma de ingressar (de maneira complexa) em um mundo de paradoxos que empurra a obra para um lugar que é carregado de sofisticação e angústia. Uma barra em preto que surge junto à base da escultura parece atravessá-la, contaminando as figuras em direção ao topo e expressando uma desorientação conceitual que produz um desequilíbrio conceitual. Isso leva a obra ao deslocamento de uma dimensão artística estrategicamente construída para realizar essa interposição alucinante. Nessa obra, duas “figuras negras” espelham-se de costas, mas demonstram significativa identidade. Esses corpos geminados possuem não só um evidenciado espaço interno, mas também projetam para fora a externalidade negativa desse mesmo espaço. Seus contornos são lineares e redimensionam a política por meio de uma silhueta e de

uma força da presença demarcada apenas pelos discretos padrões geométricos de tecido colados à sua base. Ao juntar essa tensão entre o popular e o canônico, e ao fazê-lo por meio de uma desfiguração para um lugar de retorno à politização da imagem, a obra agora não é mais testemunho absoluto de um enunciado político, mas a figuração de uma aparência de um conceito. Transformado para sempre em um ofuscamento do olhar diante de silhuetas que se tornam uma precipitação do mundo da duplicidade, dos múltiplos e de *doppelgängers*, essa obra caracteriza uma “forma sobre o contato”, um suporte para o exercício da incômoda experiência de nossas tradições culturais, miscigenação e nunca resolvidas transgressões. Seria quase uma heresia juntar esses dois mundos, mas fazê-lo promove uma hipótese de reconhecimento da diferença estratégica da arte e do seu extraordinário potencial que estabelece uma cultura da visualidade diante da adversidade dos enfrentamentos conservadores e do olhar viciado, perdido e atravessado pelo preconceito da identidade das formas e pela sua recorrente transgressão diante das limitações da “arte do fazer”.

Essa revolta da imagem contra o conceito no exercício de tradições contraditórias alavanca uma forma de incontestável relevância artística que nos faz pensar na força conceitual da arte que a move para um destino de arrebatamento e sobretudo de uma reserva interpretativa que lhe faculta existir com desenvoltura em um mundo povoado pela confusa e dissimulada regressão das formas. Com essa estratégia, somos obrigados a abrir uma zona de observação, cuja perspectiva seria, na maioria das vezes, intolerável pelas convenções. Tomados pela obrigação do enfrentamento, não há alternativa senão desmentir a pressuposição canônica das “grandes alturas” (no confronto com a alta e a baixa cultura), transformando em realidade uma nova forma de tratar as dimensões conflitantes. Assim, estamos sujeitos a transformar uma aparência em expressão contundente que nos choca com uma formidável sensação de ambiguidade, presença e superação dos limites fronteiriços da arte.

THE WORLD AS A MUSEOLOGICAL SITE AND ITS ACCIDENTS AND VIOLENT ATTACKS

ONE OF THE MOST INTRIGUING and complex works of the series included in the exhibition *Corpos de Fábrica*¹ [Factory Bodies] [Fig. 1] is *Figura com Dourado* [Figure with Gold] (2016). It is a torso feminine figure that emerges from a concrete mixer drum. This container is similar to a skirt, but with visible and symptomatic weight sensation. Part of the head of the figure is open, fractured, as if its skull had been hit and injured by a weapon. Although it seems to be the result of a tragic accident, this deep wound is treated with a golden covering by the artist. A piece of head held by a small still remaining part of the neck, almost detached from the trunk, is all that is left for us. This half-figure which appears without its limbs (arms and legs), with that hole in the head, sinking into the body as if it were a hollow, without substance world, is complete with a void that later is submerged in another “interiority” – that of the concrete mixer.

Suffering then undergoes a process of redemption through gold. It is when “hunger for metals”² becomes a reparation and satiety process. Gold lies inside the body, covering its inner surface, as if it had been swallowed and then impregnated its interiority. Although colonization was predominantly carried out by male figures, we can not forget that the New World exploration was determined by the queen of Spain, Isabella I of Castile, and that the first phase of exploration and colonization was triggered by Colombo’s voyage to India and the subsequent “discovery” of the Americas, leading off the global European domination.

How to name and inscribe this process of an accident violating the body in a sculpture tradition, especially if we consider the history of preservation and restoration, with its veneers, gilding, patching, retouching and other procedures? How can we think of this deformed figure within a field of bodies hit by the attacks and accidents inflicted on a mass of individuals

1. The exhibition *Corpos de Fábrica – Obras de Ana Norogrande (2015-2017)* was held at the Oscar Niemeyer Museum (MON) in Curitiba, curated by the author. From November 23, 2017 to March 7, 2018. The exhibition included 53 works by the artist from that period.

2. I referred to this issue in another text on the artist’s work entitled *A Fome Pelos Metais: Canibalismo Cultural e Metafísica na Obra de Ana Norogrande* published in *Ana Norogrande – Geometrias Canibais*, Porto Alegre, Marcavísal, 2019.

who suffer violence? What *status* of alterity can we consider to be subordinate to the barbarity which inflicts upon the body such a grandeur wound? With part of the face disfigured and a patch made of a precious metal (gold leaves), this head that has undergone an attack takes an emblematic dimension in the face of the corporal tragedy personification. This “golden” treatment we see through other holes, as in the arms, since this figure is hollow and has an internal void that gives it only a resin cover, emits a hollow sound when we hit its surface, whose echo resounds within this surface.

So, how to mask this symptomatic barbarity of a war declared on the body, especially that of the woman, whose void sound is emitted by an interiority? This imposition of violence on the body, which has become an endemic disease in the face of the loss of a society moral values, which, in the 21st century, faces an epidemic mass slaughter, now becomes more and more an issue of art not because art imitates life, but because it exists contiguous to its universe, without the chance to stop reflecting its ignoble and disproportionate evidence. This is, therefore, the body once more deprived of characteristic by violence. This form is shattered by the recurring dehumanization of the attack. Every accident causes a discord in the senses, in our capacity to understand the body as integrity, and we come to see it as a fragment. But not a merely simple fragment in the sense of a piece, for the nature of loss is the one that becomes the most relevant element of what still can be seen. In art objects, our reference to anthropomorphic equivalence, that is, to similarity with our body, causes affliction. As we start to compare through parallels, we are often in a process of generalized identification. Somewhat, we often see ourselves in everything, and our unconscious usually reacts to this identification process in fear, scare or fright, but rarely with pleasure. For this reason, we have a discomfort with the report, for it comes out as a faceless “form,” to which we are commonly inclined to refer to by equivalence:

It is understood, then, that perhaps the report also proceeds from a setting in motion of our desire to see face-to-face which decomposes our ‘human figure.’ A setting in motion of our *desire* to front look, at least accidentally, and in such closeness that it confines us to touch, our *mourning* of the ‘human figure.’³

Maybe it is rather the mourning for the human figure and its solitary existence in art. The figure, like an image,

3. Georges Didi-Huberman, *A Semelhança Informe: ou o Gaio Saber Visual Segundo Georges Bataille*, tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe and Marcelo Jacques de Moraes (Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2015), 179.

positions itself as a spectrum, a phantasmagoric device lurking around. For no other reason we acquire a sense of loss. Perhaps this is the recurrent invocation of lack and absence that often arises when we look at a work of art. We strongly desire this expression of completeness. “Maybe if you included more of this or that color,” “enlarged here or there,” “suppressed this or that” are recurring suggestions made on artists’ works. The presumed inclusion of other perspectives of vision on a work foresees so many systematic attacks of censorship that it appears in the form of a restrictive mechanism which supposes that works can be carried out either this or that way. The literal manifestation of such an assumption (outside of a teaching context), characterizes an assumption of conceptual interference in the structure of form.

■ ■ ■ ■

What remains after a tragic and irreparable wound of such gravity for both body and art and its object are the pieces with which we attempt to construct meaning. However, we face this tragedy in every day life and in museums. Life then goes through a process of museologization of the world, transferring to its objects the violence of reality. Thinking, for example, of Ana Norograndó’s *Figura with Dourado* [Figure with Gold] sculpture in a museum is to imagine a work that has suffered an accident in a place that, in theory, denies the existence of the damage; conviviality with it, or, on the other hand, in many cases it tries to hide it, especially when we talk about institutions outside the great international centers of museum excellence. The world is covered with bodies swallowed by tragedy, and museums, especially outside the advanced countries, are filled with works struck by destruction. There is a precipitation over the tragedy that admits a fatality by which this metamorphosis delineates and concretizes as if it were a destructive force from which we can no longer get rid of. Once transferred to culture, this “routine of disgrace” arises as a bundle of surprising daily vilification that are consecrated as routine and integrated to the habits and customs of society in which we live, logically, reflected in the museological institutions. Let us think, for example, of ruined historic buildings, work of art in pieces, and the repulsive and irremediable banality of objects death confronted with the nonchalance and epidemic iconoclasm with which they are confronted through their institution-alization process.

In the face of this, we had to abandon any sense of integrity, entirety, and experience of the dreadful world of violence and physical attacks (material and psychic, with diverse effects) at the exact moment of the privation of these

forever lost pieces. These contours come to exist as the result of the tragedy which has always been around. In the end, we are facing the irreparable always lurking tragedy, which is about to reach and surprise us as something that attacks with the powers to evoke an overwhelming contradiction which condemns us to the anthropomorphic deformity, although directed and connected to the body, but no longer an entire one.

■ ■ ■ ■

But let us go back to *Figura com Dourado* [Figure with Gold]. We must admit that in this work we have been facing a process without truce, rest or affinity. We detach from it as if it did not exist in the midst of the tragedy and disgrace that afflicts life, but which we try to understand by the normality that gives it substance, capable of turning into any desire for our uncontrollable will. This engendering of the hostile forces in the face of the surface which is allusively heard and presented as a fright, always a surprise and invariably a fatal contingent, does not allow us to rest in peace. Amid this policy of deformation and debris, we are confronted with our infinite limitations, since there seems to be nothing to do without our appealing to extremes. Let us take, for example, the decayed bodies, the worn forms, the gnawed surfaces, and the depleted energy. Nothing else seems to find solution, nothing finds a rest or a conclusion. Instead of a museum, the world looks mostly like a butchery. We are in a carnage that spins intermittently without our having to face it or interrupt it. Thus, taken by this shock as a routine, we deal with it as if we could never face this tragedy without letting ourselves be distracted by the dissimulation of our disaggregated system of works and constructions preservation, or of a health system that no longer helps the indiscriminate, insistent and uninterrupted demands of destruction disgrace. History has been built with it (the tragedy) and feeds on it, without which the vast and huge field of knowledge would be halved. We have been spending our lives in repairing, fixing and gathering the pieces of this wrecked world, which is by its own the result of a shattering of the big bang. Even so, we take this routine as a pre-configuration of divine providence, or some other force of the universe with which, depending on our beliefs, we have to face. Thus, we assume the link of dissociation between the world and its parts as an amendment, which never actually joins in the completeness of an expectation. If in fact we hope that this can happen, it is a false promise. Another aspect that appears clearly in this work is the disproportionality of the scale between the two parts of the work. The upper part, the mannequin's torso, is much lighter and smaller (in

relation to the lower part) than the mixer that serves as a support and base. In the imbalance of this disproportion, in terms of scale and weight, the work invokes an unbalanced existence with the objects around it, an accommodation difficulty, which gives it a sum of factors which lead to a shaky ground of "nuisance." It is necessary to be patient, somewhat, to reconcile this work with the world of the figurative forms that traditionally approach the body, and yet it does not conform to an ideal minimum of materiality, remaining uncomfortable, in a disproportionate imbalance.

Another work by the artist, entitled *Figura com Engrenagem* [Figure with Gear] (2016) [Fig. 2], has similar principle. It is an object aimed at the impression of the "cut" of a razor that crosses the figure in the local of the body, whose iron plate, once seen in profile, it limits as a line that supports a head, which in turn is supported by an immense iron funnel, as if it were some kind of dress, perhaps a skirt, like a volcano that protrudes from the ground and explodes in a defined geometric solid. This profile cutout gives the figure a certain wobbly sense, which results from a system of linear figuration, proper to the drawing. But it is difficult to formalize all the operability in progress here, because it is a variety of elements of completely different natures: chains, crosses, cotton cords, all in dissonant contrast. This proliferation of faces in a set of the artist's works, especially with feminine face features, has a fitting effect that shows an insubordination of the image to the forms of the order that disables fetishistic perversion. Thus, we are safe from the disaster of the common phobia and have an appearance that is subject to an incessant dialectic of the "eaten face,"⁴ an expression used by Georges Didi-Huberman.

This work invokes the structure of the iconic work by Leonardo da Vinci, *Hommo ad circulum* (c. 1947), the well-known study that the artist made of Vitruvius. If the virtual movement of the legs of the Vitruvian man built a triangular base for the figure, Ana Norogrando's work suppresses the arms and replaces its visual balance with the tapered base that gives support to the figure. The visual arc surrounding Leonardo's figure is replaced here by the edge of the base of this cone base, as if we see a figure circumscribed from above. This visual equation is not simple. Let us remember the work *Tubo de Acrílico com Cabeça* [Acrylic Tube with Head] (2017), [Fig. 3] in which it seems that the structure of the work was turned in profile, and in fact it was, since the work is "presented" (conceptually) sideways. Here we have the same principle, a work profiled constructed, both by the delineation of the form through this and the spatial

4. Ibid., Georges Didi-Huberman, *A Semelhança Informe*, 125.

cut that forces us to think it front and back, but if fixing at it, we will lose the silhouette of the figure. Its hair divided in half, is aligned with the metal plate, which is then positioned in the middle of the body. We can talk about a psychic territory, of a body without a soul, of an anachronistic life, now transformed into an announced sculptural, of those which extrapolate the logic of corporeal stability and enter a “disembodying” process, suggesting an assembly of forms which attract each other, but when together they no longer seem to find harmony, transmuting into a disconcerting reconciliation of their parts.

Thus, we can maybe find some rest in another Ana Noro-grando’s work entitled *Figuras Negras* [Black Figures] (2017) [Fig. 4]. Two black torso figures are connected by a discrete piece of metal, which seems to keep them in position, suggesting that they neither move away nor approach more than it is allowed by the inner space formed by the silhouettes. Unusually, this work moves vertiginously through the universe of the politicization of races, but invokes a canonical tradition device, “the space between,” exactly the one that appears in Giorgio Morandi’s empty spaces (1890-1964). The artist who transformed his work into mechanisms of spatial verification, evidencing the space between objects and things, established an immobility that is linked to the displacement of the void between the matter hollow spaces, highlighting just the matter of the air that surrounds us on the painting surface. That way, the insertion of a canonical content device right here amid the articulated space transformation, now by means of a “policy of space,” is made through the bodies which immediately protrude in a junction of magnetic projection. Bodies which are within the limit of proximity and distance.

Although we all belong to the only species, *Homo sapiens*, whose existence has turned into a fierce contest for skin color, face complexion, stature and other characteristics that for many years have been (and still persist) cause of exhaustive scrutiny and political and ideological dispute, the last image of what is left of the human figure is rather the result of a matter skinning. Indices, measurements and genealogies were used as thermometer and discriminatory alternatives. Such classifications have produced genocides, mass murders, slavery, all kinds of discrimination, isolation, attacks. This classificatory exclusion that produced all sorts of irremediable tragedies which have forever marked the history of humanity contributed to the formation of the margins.

There is, however, a constructive disturbance that seeks to undo this artistic “problem” by bringing it (or leading it) into a field of an extensive political tradition, whose movement ceases to be a fetish to turn into a disconcerting and unortho-

dox way of entering (in a complex way) a world of paradoxes that pushes the work into a place which is full of sophistication and anguish. A black bar that appears near the base of the sculpture seems to cross it, contaminating the figures towards the top and expressing a conceptual disorientation that produces a conceptual imbalance. This leads the work to the displacement of a strategically constructed artistic dimension in order to achieve this hallucinating interposition. In this work, two “black figures” are mirrored on their backs, but they demonstrate a significant identity. These geminated bodies possess not only an evidenced internal space, but also protrude outwards the negative externality of that same space. Their contours are linear and resize politics through a silhouette and force of presence demarcated only by the discrete geometric patterns of fabric stuck to its base. By joining this tension between the popular and the canonical, and by doing so through a disfiguration to a place of return to the image politicization, the work is now no longer an absolute testimony of a political statement, but the figuration of a concept appearance. Forever transformed into a look dazzle in the face of silhouettes that become a precipitation from the world of duplicity, multiples and *doppelgängers*, this work features a “form upon contact,” a support for the exercise of the uncomfortable experience of our cultural traditions, miscegenation and never-solved transgressions. It would be almost heresy to join these, but, to do so, promotes a hypothesis of recognition of the strategic difference of art and its extraordinary potential that establishes a visual culture in the face of the adversity of conservative confrontations and of the vitiated look, lost and crossed by the prejudice of the forms identity and its recurrent transgression in the face of the limitations of the “art of making.”

This revolt of the image against the concept in the exercise of contradictory traditions leverages a form of incontestable artistic relevance that makes us think of the conceptual force of art that moves it into a rapture destiny and above all of an interpretive reserve that allows it to exist with agility in a world populated by the confused and disguised regression of forms. With this strategy, we are obliged to open an observation zone, whose perspective would be, most of the times, intolerable by the conventions. Taken by the obligation of confrontation, there is no alternative but denying the canonical assumption of the “great heights” (in confrontation with the high and the low culture), turning into reality a new way of dealing with the conflicting dimensions. Thus, we are subject to transforming an appearance into forceful expression which shocks us with a formidable sense of ambiguity, presence and overcoming of the bordering limits of art.

CRIAÇÃO E GÊNERO NA OBRA NÃO NORMATIVA DE ANA NOROGRANDO

QUERO INICIAR PELOS VÍNCULOS que podemos vislumbrar na relação entre como concebemos a *diferença* e de que forma ela pode se expressar na *verticalidade* da escultura na produção recente de Ana Norogrande, mais especificamente na série de esculturas intitulada *Corpos* (2017-2018), numeradas subsequentemente de 1 a 29. Essa numeração equivale igualmente ao volume de obras que compõem a série. Nesse conjunto de trabalhos, Ana Norogrande aborda uma variedade de questões, mas especialmente aquelas que sinalizam para um corpo híbrido, utilizando como base os termos estatutários revelados pelo extraordinário texto de Mary Shelley, em *Frankenstein*, recriado a partir dos destroços de outros corpos em uma nova criatura, cuja aparência é diametralmente oposta àquela engendrada por Deus à sua imagem e semelhança.¹ Enquanto Deus criou Adão da terra vermelha, e Eva, seu par feminino, de um pedaço do corpo de sua criação original, Victor Frankenstein, o cientista, personagem de Mary Shelley, em seu experimento gera uma criatura (erroneamente chamada de Frankenstein)² a partir de partes da matéria humana. Esse ser não surge então do nada como Deus havia feito, gerando uma incompatibilidade entre a criação divina e a artística, tantas vezes colocada em paralelo. Enquanto Deus sopra vida no primeiro homem, Victor Frankenstein “costura” partes de outros corpos. O antinatural caráter de seu empreendimento o aproxima mais dos procedimentos artísticos do que dos métodos da divindade criadora. No estabelecimento desse paralelo entre a criação do primeiro ser (homem) e o segundo indivíduo (uma mulher), esse resultante de partes do corpo do primeiro, podemos concluir que o designio do artista (embora muitas vezes sequer tenha consciência) é o de criar dentro de uma vocação de gênero feminino. Essa inevitabilidade, inscrita na construção da natureza divina, estabelece uma visão precursora do destino das formas artísticas.

A arte, como sabemos, não é natureza, e sim uma construção artificial em desafio a ela. Victor, o personagem de Mary Shelley, ao contrário de soprar vida em sua criatura, anima a matéria por meio de métodos não revelados, mas supostamente originários da química, colocando sua criação em um confronto entre a biologia e a teologia e destas com

1. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Algumas edições mais recentes suprimiram o subtítulo original do livro.

2. As versões cinematográficas do livro acabaram atribuindo o nome de seu criador à criatura que este criou, mas se trata de uma licença poética, ainda que o próprio nome do livro leve o nome de Frankenstein. Shelley provavelmente quis estabelecer um paralelo simbiótico entre criador e criatura.

o gênero.³ Ao fazê-lo, Shelley desmitifica o processo criador e o reduz à materialidade terrena, ao mesmo tempo que transcende o mundo da morte, já que a criatura criada por Deus é mortal e aquela de Frankenstein, como o próprio subtítulo do texto indica, está condenada à eternidade. É um tipo de Prometeu, que segundo a mitologia Grega, fica sujeito à vida eterna e à autorregeneração do corpo, em uma espécie de maldição por ter traído os deuses ao conceder o poder do fogo à humanidade. Não por outra razão, Prometeu é frequentemente associado ao progresso científico. A mutação relacionada às transações entre o cânone da história da arte e suas prerrogativas inicia um processo de corrosão por meio da subversão de valores que podemos perfeitamente exemplificar na feitura monstruosa em Frankenstein. Quando essa criatura “humana” deixa de ser feita à imagem e semelhança a de Deus, vislumbramos uma revolta da forma contra as leis da natureza, ainda que a natureza divina não corresponda àquela dos homens nem à sua vida terrena onde a arte se realiza.

As figuras das obras de Ana Norogrande, igualmente construídas de partes, pedaços e peças, almejam reconstruir a substância da vida, tomando a figura como protótipo. O destino e a natureza sofrem um confronto entre aquilo que é a morte do passado e tecnologia museológica do futuro, aquilo que permite dar origem a seres, criaturas e objetos de admiração no mundo da arte da atualidade. Charles Baudelaire anunciou em 1846 que “A primeira tarefa do artista consiste em produzir um substituto da natureza e protestar contra ela.”⁴ Em plena Renascença, teóricos como Leon Battista Alberti (1404-1472), já haviam sugerido que artistas poderiam suplantar a própria natureza ao desafiar as suas leis e transformá-la dessa forma em uma recorrente adversária. Assim, um dos fundamentos da autoridade teológica, que passa a subsistir e dar mobilidade conceitual à arte, é a própria noção de que produzir (termo que se refere à noção sexual de gerar uma criatura), está em oposição àquela de criar. A última sobrepõe-se à primeira depois que a ação que lhe deu origem se transformou em um instrumento de “materialização” da matéria.

Já mencionei em outra ocasião o surgimento de uma vocação para a colagem na obra de Ana Norogrande⁵, que a conduziu a uma inclinação “pós-cubista” que representa, antes de tudo, uma traição da ordem natural das coisas, ou melhor dizendo, da maneira pela qual nos relacionamos com a representação dos objetos, uma vez transportados para o universo da arte, seja ele pictórico, seja no campo da tridimensionalidade. Essa colagem articula-se na forma e apresenta-nos um novo desafio na interpretação de obras que lançam mão de objetos apropriados. Inicialmente, nossa concepção de que os objetos se constroem em paralelo com a junção de partes apropriadas e outras construídas resultando em um hibridismo construtivo capaz de redimensionar o campo da estrutura construtiva com aquele da incoerência dos objetos. Se um objeto é construtivamente incoerente, em oposição à ortodoxia do construtivismo, com sua restrição de materiais puros e híbridos, este se integra ao conjunto de estratégias artísticas de grande relevância para a produção contemporânea. Em uma espécie de mestiçagem da forma, entrecruzada com a lógica da demonstração histórica da colagem pós-cubista, vemos um mundo de objetos artísticos que faz com que pensemos o surgimento destes como resultado de uma existência similar àquela da criatura de Frankenstein, de Mary Shelley.

♦ ♦ ♦ ♦

As obras da série *Corpos* seguiram-se à realização de uma emblemática escultura produzida pela artista chamada de *Tubo com Cabeça* [Figs. 1, 2 e 3], no início de 2016. Trata-se de um tubo de metal que apresenta uma curvatura a aproximadamente $\frac{3}{4}$ do seu todo, em que uma cabeça de manequim de superfície prateada se conecta ao final desse longo tubo que lembra um grande “pescoço” e, estando levemente inclinado para cima, parece mirar o horizonte. Essa obra com essa cabeça “brilhante” de cor prateada, com seu semblante impassível, é um emblema da condição humana que o antropomorfismo facultou como forma escultórica por meio de um eixo direcional rumo à verticalidade. A lógica antropomórfica talvez tenha se baseado mais nessa vocação para a verticalidade do que

3. Peter Conrad fez essa afirmativa em *Creation: Artists, Gods & Origins* (London: Thames & Hudson, 2007), 12.

4. Citado em Guillaume Janneau, *El Arte Cubista* (Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944), 53.

5. Gaudêncio Fidelis, *Ana Norogrande: Obras 1968-2013* (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 12



[Figura 1]

ANA NOROGRANDO

TUBO COM CABEÇA, 2016

Cano de ferro oxidado, parafusos, arruelas e porcas de aço galvanizado, cabeça de manequim e tinta metálica | Rusty iron pipe, bolts, washers and galvanized steel nuts, mannequin head and metallic paint.

302 x 60 x 50 cm

propriamente nas semelhanças entre as partes do corpo e a figura. Acima de nosso campo de visão, mais perto do céu do que da terra, eu diria que essa figura não habita mais a vida mundana da experiência terrena, e sim um universo pertinente ao espaço celestial, aéreo e acima das convenções que a estatura humana ajudou a estabelecer. Esse dispositivo de “elevação” do solo nos permite repensar a história da escultura como aquela que não se encontra mais ao alcance do olhar, mas em uma dimensão de projeção rumo ao espaço aéreo que foi facultado à criaturas que voam. As virtudes da escultura como uma radical elevação diante do espaço propiciam uma indiscutível retroalimentação de tradições, em muitos casos, contraditórias e em fricção conceitual e estética. Desde que a tradição moderna realocou a escultura em uma nova dimensão espacial, em que a instalação, a colocação e a exibição reestruturaram os protocolos interativos entre o objeto e o espectador visitante, a escultura não pode mais ser pensada dentro de uma ortodoxia da verticalidade. Mesmo porque ela passou a se expandir em todas as direções, inclusive continuando a avançar ainda mais para cima, para além do campo do olhar.

Essa recorrente presença transformou as relações, uma vez circunscritas à plasticidade da forma, deslocando-as para a experiência entre presença física e distanciamento e a proximidade com o corpo do indivíduo. Entretanto, essa trajetória não seria tão simples assim, já que visões e hábitos normativos através dos quais a tradição escultórica operava continuariam a agir como imperativos e mediadores entre o objeto e o espectador que o contempla. Este espaço, não é mais aquele das formas acadêmicas, no sentido de não pertencer mais ao campo da estatuária ou da escultura que surge *a posteriori*, visto que mesmo esta é feita para ser apreendida pelo olhar comum e de escala proporcional ao indivíduo. Existe nele agora uma situação de indeterminação que se torna difícil de apreender nessa obra especificamente. Literalmente falando, a estrutura longilínea levanta-se do solo, desviando o olhar por meio de uma abrupta curvatura que se estrutura depois da insinuação de que ela se projeta do solo sem nenhuma perturbação. Porém, isso não acontece. É apenas um acidente de percurso que lhe faculta uma dimensão estrutural que aparentemente pertence à ordem do erro.

Essa escultura de Ana NoroGrando propõe um subter-

fúgio construtivo para assinalar o espaço como um campo de convenções às quais estamos inevitavelmente ligados. Caminhamos ao redor dela, que “mira” em direção à parte superior de nosso campo de visão, e somos inevitavelmente obrigados, em algum momento, a olhar em direção ao topo para observá-la adequadamente. O olhar para cima coloca-nos de imediato em posição de elevação simbólica, em direção ao céu, como em um estado de reverência. Essa obra aproxima nosso olhar do espaço celeste, mas como ela reside ainda dentro da tradição da escultura museológica em oposição à escultura pública, defrontamo-nos de imediato com o teto da galeria. Se o inconsciente historiográfico fizer parte do repertório, iremos, em algum momento, atravessar os tempos da decoração pictórica dos tetos de grandes igrejas e palácios, como por exemplo aquele da Capela Sistina (1508-12) de Michelangelo.

A base estrutural dessa obra foi reduzida a uma circunferência de metal [Fig. 3] e contém cabeças de parafusos que simulam sua fixidez ao piso. Essa simulação introduz um elemento perturbador na construção da obra porque desestabiliza a sua lógica ao mostrar uma falsa realização do procedimento construtivo. No entanto, essa forma como um todo é uma contundente declaração sobre a verticalidade do corpo (tanto do indivíduo quanto do corpo da escultura). Entretanto, o reconhecimento da natureza da obra como um objeto distinto da familiaridade presencial e deste diante da experiência da forma em relação ao espaço e sua exterioridade evanescente paralelamente à sua existência com o mundo da arte, transforma-se agora em uma possibilidade que não só não pode ser ignorada, mas também precisa ser tomada como realidade factual.

É importante mencionar que essa obra tem imperfeições e acidentes de superfície, localizados ao longo desse cano de metal que contrastam, em grande parte, com a precisão técnica da cabeça. Tais imperfeições caracterizam uma predisposição para demarcar a disjunção entre corpo e a mente, mas por meio de uma espécie de deslocamento da função da forma, expressa em seus procedimentos. Sabe-se que a museologia se empenha em estabelecer um estado de conservação para as obras de arte que se caracterizam em termos de perfeição demonstrativa das superfícies das obras. Externalizada e refletida na realidade material da obra, essa escultura por sua vez lida com a “integridade

conceitual”, sendo que o estado de conservação atesta não somente sua integridade, mas também a condição de sua própria importância como objeto, cuja existência se determina pela relevante relação que ela possui com a perfeição divina, já que há uma equivalência entre o estado da alma e aquele da exterioridade física. Quando uma parte dela se mostra tão contrastante com outras, essa quebra abrupta de procedimentos determina que pensemos quais são as suas motivações. A artista “consertou” esses buracos que aparecem ao longo do tubo com certo detalhamento e de maneira intencionalmente clara. Uma tela, que simula uma gaze, foi colocada pela parte interna como uma espécie de remendo. Essas imperfeições assemelham-se a feridas em estado de cicatrização. O procedimento dá sustentabilidade a um estado de ressonância que invoca a proximidade entre o corpo como uma projeção do *self* que sofre como uma lógica de semelhança com sua capacidade de tocar e reafirmar a interioridade da carne que, nesse caso, parece mais vazia e destituída de matéria. É importante também observar que esse corpo é igualmente destituído de vísceras. Esse conjunto de atributos configura uma resposta à crença de que a escultura estava circunscrita apenas ao toque e raramente à superfície pictórica, uma característica comumente designada à pintura. A tradição é rompida no exato momento em que a superfície brilhante da cabeça torna-se particularmente evidente diante das feições um tanto quanto toscas desse cano de ferro. Essa intrigante manifestação de contrastes faz-nos pensar que estamos diante de um confronto entre o mundo antigo (escavado dos interstícios da arqueologia) e o da pós-modernidade resplandecente, um artifício que esta utilizou inúmeras vezes para seduzir o mundo do capitalismo tardio.

A abrupta mudança de orientação desse tubo eleva-se em direção ao espaço e coloca-se como uma dúvida sobre a verticalidade, uma hesitação que se apresenta como possibilidade de reflexão sobre o quanto projetar-se para o alto representa uma alternativa segura, sem que tenhamos de vislumbrar uma possibilidade de eventuais *detours* e recuos, falhas e acidentes. Nesse ponto, a obra estabelece uma sugestão metafórica. Tudo o que se vê aqui encontra uma forma de expressão iconográfica que podemos caracterizar como sendo afirmativa e concatenada com a inoperância da crítica do pensamento, capaz de redefinir uma extrapo-

lação da escultura para fora de seus próprios parâmetros. Projetar-se para acima do campo de visão é apenas uma estratégia para sair do recorrente espaço da normatividade e ao mesmo tempo estabelecer distintivos contrastes que lhe permitem redirecionar possíveis dicotomias para fora de um campo binário de existência.

Georges Bataille desenvolveu esse problema em seu texto *Le gros orteil* (1929),⁶ lembrando-nos de que o ser humano tem a “cabeça elevada para os céus”,⁷ uma condição resultante da posição ereta, primeiro em direção ao horizonte e posteriormente rumo ao espaço celeste, como podemos presumir com o advento das crenças religiosas e da astronomia. Bataille disputa essa assertiva e coloca-nos irremediavelmente em uma relação de conexão entre a terra e o céu, entre as artimanhas da vida terrena e a salvação do espaço aéreo. Esse espaço é perturbador, possui uma atmosfera rarefeita, e sua espacialidade é de natureza supostamente divina. Ele considera que o corpo não tem começo nem fim, cujas extremidades se encontram em uma ligação intermitente com o espaço, já que o corpo como um órgão, diz ele, faz com que o “sangue circule em igual quantidade de alto a baixo e de baixo para cima”.⁸ Essa circulação multidirecional encontra uma equivalência nas limitações geográficas norte-sul que constroem a geografia institucionalizada e obedecem a essa mesma lógica.

O dedão do pé, cuja extremidade é o testemunho da evolução e se encontra próximo à terra, é negado pela mente que está próxima à luz, acentuando a dissociação entre corpo e o centro de pensamento, entre vida mundana e aquela tida como transcendental. A cabeça, segundo Georges Bataille, só reconhece o pé quando o olha para cuspir.⁹ Esse movimento brusco e escatológico tem uma dimensão performática que perturba a austeridade do corpo e o retira de uma centralidade abusiva, ao mesmo tempo que possibilita vislumbrar o contorno de uma normatividade que se encontra consolidada pelo comportamento. Eu diria que esse movimento também acontece quando urinamos e defecamos, pois o corpo fica estabelecido como

um dispositivo de circulação e curvatura em vez da recorrente verticalidade. Tudo que entra sai. Portanto defecar e urinar é a consciência desse processo de circulação. Mas se, segundo Bataille, o sangue circula, independentemente da força imposta ao corpo pela gravidade (imaginemos por alguns segundos a força que o mecanismo de circulação requer), a tendência de considerarmos o corpo como uma estrutura orgânica que tem começo e fim (extremidades, acima e abaixo) não segue mais essa lógica. Bataille então nos propõe uma questão importante nesse texto: a de que o “dedão é a parte mais humana do corpo”,¹⁰ devido ao seu processo de diferenciação da família dos primatas. A conclusão, para ele, é de que nessa reminiscência de um dedo do pé residiria uma grande parte de vergonha (ao mesmo tempo de reconhecimento), um testemunho de ter pertencido no passado ao mundo animal.

♦ ♦ ♦ ♦

Assim, voltarei à série de obras *Corpos*, de Ana Noro-grando, que nos apresenta um desafio conceitual e político: o de entender a lógica da escultura a partir de um retorno à verticalidade, visto que historicamente a escultura, de maneira proposital, abandonou-a como modo de se livrar da equivalência que representa a posição vertical com o corpo humano em sua extensa complexidade antropomórfica. Nesse meio tempo, ela se deslocou para o piso, migrou para a parede, desmaterializou-se e sofreu outros tantos deslocamentos espaciais em direções diversas. Ao promover tais deslocamentos, uma variedade de implicações tomou forma, fazendo com que a escultura se desarticulasse completamente de suas variadas tradições artísticas. O gênero e a horizontalidade encontraram manifestações ainda mais estreitas na pintura e na escultura, especialmente com a representação de figuras femininas reclinadas em representações eróticas sujeitas a um estado de objetificação. Enquanto vivenciamos essas imagens, nós nos debatemos acerca de sua natureza e nos vemos confrontados eventualmente com a estabilidade normativa do corpo como modelo e objeto do desejo, seja ele qual for, incluindo aquele de transformar a imagem em uma estrutura de protagonismo diante da superfície da tela.

6. Georges Bataille, “The Big Toe”, in *Visions of Excess: Selected Writings: 1927-1939*, Allan Toekl, ed. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 20-23.

7. Idem, Georges Bataille, “The Big Toe”, 20.

8. *Ibid.*, 20.

9. *Ibid.*, 20.

10. *Ibid.*, 20.



[Figura 2]

ANA NOROGRANDO
TUBO COM CABEÇA, 2016 (Detalhe | Detail)

Cano de ferro oxidado, parafusos, arruelas e porcas de aço galvanizado, cabeça de manequim e tinta metálica | Rusty iron pipe, bolts, washers and galvanized steel nuts, mannequin head and metallic paint.
302 x 60 x 50 cm

tubular que lhes garante uma verticalidade sistemática, ensaiando uma configuração que ordena a experiência como de caráter andrógino, em transformação contínua e, em última análise, *queer*. Essas características colidem com um conjunto de outras que se estendem diretamente de um horizonte de problemas e de questões artísticas, colocadas como pontos equidistantes, e entre categorias que sustentam as relações entre a mimese e a imitação, mesmo que estas estejam relativamente próximas. A escultura, nesse caso, imita a sua própria semelhança pela qual nutre considerável similitude da aparência. Essa condição mimética, à qual a arte está inevitavelmente conectada, e a hibridez de sua própria natureza, que inclui mediar as relações entre nossa concepção de sujeito e objeto como forma de interação entre as formas no espaço, levam as esculturas a uma situação de ainda maior estranhamento.

Assegurar essa condição para elas é garantir a possibilidade para transitar pela história das formas não canônicas, sem que haja dificuldades em esbarrar em limitações formais que aprisionam a escultura em um campo de representação acadêmico (especialmente quando fora dos padrões) binário de representação da figura. Elas se abrem para um mundo de uma maneira que podemos designar como uma contraforma da representação do corpo na história da arte, uma resposta à realidade colonizada do cânone, resultado das idealizações estéticas da forma e das superstições e crenças de que os rompimentos não podem ser feitos sem uma lógica estilística que se estabeleça como evidente e clara dentro da produção de um artista. Contudo, é justamente essa transgressão canônica, uma incursão visual que tem recebido consideráveis ataques moralistas historicamente provenientes de uma percepção não canônica da forma, que hoje toma a proporção de uma interdição cultural de grande impacto no pensamento libertário da arte. Primeiro, ao suprimir a concepção de que as formas têm que ser estritas e vulneráveis à intimidação da moralidade, ou seja, surpreendentemente, uma produção figurativa ganha considerável relevância porque chama a atenção do conservadorismo direcionado ao corpo, provocando um novo centro de investida epistemológica como forma de contrabalançar os ataques conservadores endereçados à epistemologia da forma. Vislumbramos, assim, algo impensável diante de tudo o que havíamos presenciado no passado, considerando que podemos levar em conta os aspectos que fazem da figuração

[Figura 3]

ANA NOROGRANDO

TUBO COM CABEÇA, 2016 (Detalhe | Detail)

Cano de ferro oxidado, parafusos, arruelas e porcas de aço galvanizado, cabeça de manequim e tinta metálica | Rusty iron pipe, bolts, washers and galvanized steel nuts, mannequin head and metallic paint.
302 x 60 x 50 cm

Isso acontece porque a imagem se materializa no espaço, por meio da escultura e das suas variações como objetos tridimensionais, e a expressão contingencial possibilita a conexão entre territórios estranhos e impensados.

Assim, quando essas figuras de Ana NoroGrando que contemplam a *diversidade* de gênero levantam-se do piso na postura ereta, elas resgatam uma condição de alteridade para a figura cujo próprio gênero não se identifica – nesse caso exclusivamente com a forma “masculino/homem”.¹¹ No entanto, convém ter em mente que essas figuras que contemplam um horizonte de especificidade e expressão de gênero se encontram em uma surpreendente transição. Elas são construídas a partir de uma estrutura de ferro

11. Utilizo essa expressão aqui propositadamente para designar a especificidade da natureza masculina da figura construída a partir da visão exclusivamente binária, ou seja, “homem” como atribuição singular da masculinidade.

um centro gravitacional de investida moralizante e que podemos concluir, então, como sendo uma forma brutalizada da inteligência e do pensamento como constituinte da reflexão. A natureza dessa investida é conhecida de outros períodos da história da arte, mas raramente de maneira tão moralista. O quanto esse moralismo interfere na construção da forma de maneira impeditiva supõe uma verificação em que essas determinações contraditórias expõem uma ferida, da qual essa série de obras é metaforicamente portadora, com uma semelhança paradigmática de uma conjuntura de possível classificação que se mostra inscrita dentro da esfera da percepção do gosto.

Tempos atrás, seria inimaginável pensar que o corpo se transformaria no mais acirrado campo de batalha da censura a partir do ano de 2017. Posicionado quase exclusivamente entre duas extremidades binárias (masculino e feminino), no qual sua existência é comumente localizada e aceita, este passa a existir com o campo gravitacional da experiência da forma em sua equivalência com o corpo *queer*. A equação que define o advento desse retorno de processos de censura recente, especialmente na produção artística, reside na concepção de que é preciso impedir qualquer manifestação contrária aos princípios inteligíveis da compreensão de uma noção de família,¹² representada pela existência de uma figura masculina e outra feminina, ou seja, da maneira como essa vocação cultural é construída no campo da normatividade. Os efeitos dessa política de construção binária em relação ao conhecimento são os mais nocivos que já presenciamos desde o período pós-ditadura. A construção da sexualidade nos termos de Michel Foucault, que a concebe como um efeito colateral do discurso, e não apenas uma manifestação expressa do corpo físico, registra um potencial de produção de conhecimento, até então sem precedentes na cultura ocidental. Friedrich Kittler demonstra essa perspectiva da seguinte forma:

O conceito de sexualidade é uma destas duplicações empírico-transcendentais. Remete aos corpos a uma força produtiva que os antecede e deles pode ser extraída. O conhecimento percorre o ciclo infinito entre origem sexual, onde o 'ser

humano' é produzido, e indivíduo, onde a origem se apresenta como singular. A dicotomia entre a lei e a transgressão se transforma em referência recíproca entre norma e desvio individual, articulada por novas hermenêuticas e situações comunicativas: por um lado, os rituais de confissão e de recordação; por outro, as análises do 'inconsciente'. Eles sugerem que a sexualidade expressa nossa verdade, que nós mesmos não conseguimos expressar, quando expressamos a verdade dela, que ela não consegue expressar.¹³

Inscrito nas grandes narrativas políticas e históricas, a censura proclamada por meio da legitimação da existência exclusiva do corpo heteronormativo responde a um regime de negação sistemática da existência de corpos que não correspondam ao ideal masculino e feminino. O surpreendente nesse processo é que, estranhamente e por vias muito tortuosas, migramos de uma contínua campanha contra a abstração que é historicamente conhecida para um recente ataque ao figurativismo, já que é nele que se realizam as representações mais evidentes e demonstrativas sobre o corpo. Quem imaginaria, afinal, que o fundamentalismo mais radical se uniria ao conservadorismo artístico dos detratores do abstracionismo para produzir censura e que nos restaria hoje a quietude da convivência não rumorosa com a abstração como alternativa de pacificação?

Entre tantos, é esse o desafio que a série de obras *Corpos*, de Ana Norogrande, coloca diante do universo da convivência com a arte no momento que se apresenta à visibilidade pública. A construção dessas obras passa a se realizar agora no âmbito de uma epistemologia do corpo não binário, sendo praticada como um exercício crítico de invenção de modelos argumentativos e capazes de propor consistentemente a difusão de experiências do corpo que desconhecemos ou com as quais pelo menos não mantemos maior familiaridade. Essas obras produzem uma desmistificação crítica da masculinidade. Esse contágio perturbador da forma com o reconhecimento das aparências reafirma o interesse dessas obras em explorar um conjunto de elementos de diversas naturezas para construir esculturas que se retroalimentem com a história da estatuária e da

12. Podemos inclusive nos reportar aqui a uma noção de "família de obras" como um conjunto que se inter-relaciona e que se constitui em um universo coesivo onde uma obra se reporta a outra por contraste ou paralelo.

13. Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico: Ensaios sobre Genealogia da Atualidade*, tradução de Markus Hediger (Rio de Janeiro: Contraponto, 2017), 23.

escultura, encontrando ao mesmo tempo ressonância no reconhecimento do corpo em sua relação com o gênero e seus mais diferentes aspectos.

Podemos dizer que essas formas escultóricas de Ana Norogrande operam no sentido mais radical da transgressão, um termo que foi exaustivamente banalizado para designar tudo o que se contrapõe a certo senso de contrariedade e que desautoriza diversas ações normativas. Contudo, vale chamar a atenção aqui para a especificidade dessa transgressão como imperativo da manifestação das aparências, assim como para a construção que sustente a renúncia constante a procedimentos que incorrem ao clichê ou ao efeito compositivo da forma do corpo. Esse movimento de transgressão da forma, por ora, confunde-se com uma busca de submersão que encontraria correspondência no informe de Georges Bataille. Porém, essa suposição só é verdadeira quando relacionada a um processo de rasgo por meio dos interstícios da forma, que implica, na maioria das vezes, uma extraordinária convergência de fatores que sejam capazes de conduzir ao nascimento de novas formas. Um surpreendente feito é descrito por Georges Didi-Huberman da seguinte maneira:

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que a luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas – uma crueldade nas semelhanças.¹⁴

Essa busca implica uma cisão, um rompimento violento com a forma para resultar em outra, original e transformada pela existência desse processo de rompimento. No caso das obras da série de Ana Norogrande, os corpos transmutam-se em um novo campo de realização que se articula com a manifestação de uma existência própria e condizente com a violência operacional da forma que resultou em seu

nascimento. Para que eles atravessassem essa barreira da forma e ingressassem na dimensão de gênero que vemos hoje, foi preciso um dramático *tour de force* que tornasse possível convertê-los pela lógica conceitual da construção e da montagem.

É justamente esse princípio que conduziu tais formas a uma aproximação com a consciência de que sua existência seria possível se houvesse um rompimento com as dicotomias binárias construídas pelo regime da normatividade heterossexual. Não me refiro aqui apenas a uma condição elementar dos desvios circunvolútricos das experiências do sexo, mas à especificidade da sexualidade *queer* que adiciona um componente transformacional a essas figuras. Se pensarmos que o seu aspecto carnavalesco atribui-lhes uma condição desviante que as diferencia das regras normativas de construção da figura como representação binária, conseguiremos entender que o sentido assumiu prioridade em relação à condição material que lhes propicia um senso de realidade. Vale atentar para o fato de que é justamente essa carnavalização mutacional que, ao causar diversos distúrbios formais no antropomorfismo da figura, faz com que esta consiga, com relativa desenvoltura, atravessar os limites de gênero como representação da construção binária para ingressar no território da não especificidade. Podemos agora pensar essas obras como *construções* em que uma vontade operacional se articula tão surpreendentemente que a natureza de sua própria existência deixa de ser caracterizada pela definição da semelhança e passa a sê-lo pelo deslocamento em direção à diferença.

A forma adquire finalmente uma configuração descolonizada da normatividade (aquela do formalismo mesmo) sem que seja perceptível pela lógica conceitual estender a elas um prognóstico de que a fonte que lhes deu origem se apresenta como uma ruptura no sistema da forma, de modo que só podemos percebê-la como uma disfunção ou descaracterização da diferença como um território da experiência. Esse território de convivência entre a vocação experimental dessa mesma experiência toma uma dimensão do “espírito da forma”, agora como aquela da consciência de termos um dia ingressado no mundo do gênero pela via da sexualidade, mas sem fazer dela um demonstrativo meramente ilustrativo do tema dessa convivência entre a forma e o mundo da dimensão sexualizada do corpo.

14. Georges Didi-Huberman, *A Semelhança Informe ou o Gai Saber Visual Segundo Georges Bataille* (Rio de Janeiro: Contraponto Editora e Museu de Arte do Rio, 2013), 29.

CREATION AND GENDER IN THE NON NORMATIVE WORKS BY ANA NOROGRANDO

— I WANT TO START BY THE LINKING that we may glimpses in the relationship between the difference as we conceive it and the way it can be expressed in the verticality of the sculpture in the latest Ana Norogrando's production, more specifically in the series of sculptures entitled *Corpos* [Bodies] (2017-2018), numbered subsequently from 1 to 29. This numbering corresponds to the number of works that make up the series.

In this group of works, Ana Norogrando addresses a variety of issues, but especially those that signalize to a hybrid body, using as basis the statutory terms revealed by the extraordinary text by Mary Shelley, in *Frankenstein*, recreated from the remains of other bodies in a new creature, whose appearance is diametrically opposed to the one created by God at his image and likeness.¹ While God created Adam in the red earth, and Eve, his female pair, from a body piece of his original creation, Victor Frankenstein, the scientist, Mary Shelley's character, in his experiment generates a creature (erroneously called Frankenstein)² from human remains. This being does not arise from nothing as God had done, generating an incompatibility between the divine and the artistic creation, so often placed parallel. While God blows life in the first man, Victor Frankenstein "sews" parts of other bodies. The unnatural character of his undertaking brings him closer to the artistic procedures than to the creative deity's methods. In the establishment of this parallel between the creation of the first being (man) and the second individual (a woman), the resulting body parts of the first, we can conclude that the artist's purpose, (although often not even conscious) is that of creating within a vocation of female gender. This inevitability, inscribed in the divine nature construction, establishes a precursory view of the fate of artistic forms.

The art, as we know, is not nature, but an artificial construction challenging it. Victor, Mary Shelley's character, instead of blowing life in his creature, animates the matter by means of non revealed methods, but supposedly originating in chemistry, placing his creation in confront between biology and theology and from these with gender.³ In doing so, Shelley demystifies the creative process and reduces it to the earth materiality, while transcending the world of death, since the

1. *Frankenstein: or The Modern Prometheus*. Some recent editions suppressed the original subtitle of the book.

2. The cinematographic versions of the book ended up giving the name of its creator to the creature that it created, but it is a poetic license, although the own name of the book takes the name of Frankenstein. Shelley probably wanted to establish a symbiotic parallel between creator and creature.

3. Peter Conrad made this observation in *Creation: Artists, Gods & Origins* (London: Thames & Hudson, 2007), 12.

creature created by God é mortal and that of Frankenstein, as the subtitle of the text indicates, is condemned to eternity. It is a kind of Prometheus, that according to Greek mythology, is subject to eternal life and to self-regeneration of the body, in a kind of curse for having betrayed the gods by granting the power of fire to mankind. For no other, Prometheus is frequently associated with scientific progress. The mutation related to transactions between the canon of art history and its prerogatives begins a process of corrosion through subversion of values that we can perfectly exemplify in the monstrous ugliness in Frankenstein. When this “human” creature ceases to be made at God’s image and likeness, we shimmer a revolt of form against the nature laws, even though the divine nature does not correspond to that of men nor to their earthly life where art takes place.

Ana Noragrandó’s work figures, equally constructed of parts, pieces and slices, aim to reconstruct life substance, taking the figure as a prototype. The destined nature suffers a confrontation between what is the death of the past and future mesological technology, which allows to give origin to beings, creatures and objects of admiration in the world of nowadays art. Charles Baudelaire announced in 1846 that “The first task of the artist consists in producing a substitute for nature and protest against it.”⁴ In Renaissance theorists, as Leon Batista Alberti (1404-1472), had already suggested that the artist could supplant their own nature in challenging its laws and thus transforming it in a constant adversary. Thus, one of the fundamentals of theological authority, that passes a subsist and give mobility conceptual to art, is the proper notion that producing (term which refers to the sexual notion of generating a creature) that is in opposition to that of creating. The latter overlaps the first after the action which originated it transformed in an instrument of matter materialization.

I have already mentioned on another occasion the emergence of a vocation for collage in Ana Noragrandó’s work⁵ that lead to a “post-cubist” inclination that represents, at first, a betrayal of the natural order of things, or rather, the way in which we relate to the objects representation, once transported to the art universe, whether pictorial or in the three-dimensionality field. This collage articulates in form and presents us a new challenge in interpreting works that use appropriate objects. Initially, our conception that the objects are constructed in parallel with the joining of appropriate and other constructed parts, results in a constructive

hybridism capable of resizing the constructive structure field with that of object incoherence. If an object is constructively incoherent, in opposition to the constructivism orthodoxy with its restriction of pure ad hybrid materials, it is integrated into the set of artistic strategies of great relevance for the contemporary production. In a sort of of race mixing of form, intertwined with the logic of the historical demonstration of post-cubist collage, we see a world of artistic objects that make us think of the appearance of these as the result of an existence similar to that of Mary Shelley’s creature of Frankenstein.

The works of the series *Corpos* followed the realization of an emblematic sculpture produced by the artist called *Tube com Cabeça* [Tube with Head] [Figs. 1, 2 and 3], at the beginning of 2106. It is a metal tube that presents a curvature at approximately 3/4 of its whole, in which a silvered surface mannequin head is connected to the end of this long tube that resembles a large “neck” and, being slightly inclined upward, seems to stare at the horizon. This work with this “brilliant” head of silver color, with its impassive semblance, is an emblem of human condition that the anthropomorphism provided as sculptural through a directional axle towards verticality. The anthropomorphic logic has maybe been based more on this vocation to verticality rather than on the similarities between the parts of the body and the figure. Above our field of vision, closer to the sky than to earth, I would rather say that this figure no longer inhabit the mundane life of earthly experience, but a universe pertinent to celestial, aerial and above conventions space that the human stature has helped to establish. This device of “elevation” of the ground allows us to rethink the history of the sculpture as the one that is no longer within reach of the eye, but in a projection dimension towards the air space that was given to flying creatures. The virtues of sculpture as a radical elevation before space provide an undeniable feedback of traditions, in many cases, contradictory and in conceptual and aesthetic friction. Since the modern tradition has relocated the sculpture into a new spatial dimension, in which installation, placement and exhibition have restructured the interactive protocols between the object and the visitor viewer, the sculpture can no longer be thought of within an orthodoxy of verticality. Even because it started to expand in all directions, even continuing to move further upward, beyond the look field.

This recurrent presence transformed the relations, once circumscribed to the plasticity of form, moving them to the experience between physical presence and detachment or proximity to the individual body. However, this trajectory would not be so simple, since visions and normative hab-

4. Quoted in Guillaume Janneau, *El Arte Cubista* (Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944), 53.

5. Gaudêncio Fidelis, *Ana Noragrandó: Obras 1968-2013* (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 12.

its through which the sculptural tradition operated would continue to act as imperatives and mediators between the object and the spectator who contemplates it. This space is no longer that of academic forms, in the sense of no longer belong to the field of statuary or sculpture that arises a *posteriori*, since this is even made to be grasped by the common look and proportional scale to the individual. There is now a situation of indeterminacy which becomes difficult to grasp in this work specifically. Literally speaking, the slender structure rises from the ground, looking away through an abrupt curvature that structures after the hint that it protrudes from the ground without any disturbance. Yet, this does not happen. It is only a setback that gives it a structural dimension that apparently belongs to the order of error.

This sculpture by Ana Norogrande proposes a constructive subterfuge to mark the space as a field of conventions to which we are inevitably linked. We walk around it, which “looks” toward the top of our vision field, and we are inevitably forced, at some point, to look towards the top to observe it properly. The upward look immediately puts us in a position of symbolic elevation, toward the sky, as in a state of reverence. This work brings our gaze closer to the celestial space, but as it still resides within the tradition of museological sculpture as opposed to public sculpture, we immediately face the gallery ceiling. If the historiographic unconscious is part of the repertoire, we will, at some point, go through the times of large churches and palaces pictorial ceiling decoration, such as that of Michelangelo’s Sistine Chapel (1508-12).

This work structural base has been reduced to a metal circumference and contains screw heads that simulate its fixture to the floor. This simulation introduces a disturbing element in the construction of the work because it destabilizes its logic by showing a false accomplishment of the constructive procedure. However, this form as a whole is a forceful statement about the verticality of the body (as the individual as the sculpture body). However, the recognition of the work nature as an object distinct from face-to-face familiarity and this before the experience of form in relation to the space and its evanescent exteriority parallel to its existence with the world of art, now becomes a possibility that not only can not be ignored, but also needs to be taken as a factual reality.

It is important to mention that this work has imperfections and surface accidents, located along this metal pipe that contrast in great part with the head technical precision. Such imperfections characterize a predisposition to demarcate the disjunction between body and mind, but through a kind of displacement of the form function, expressed

in its procedures. It is known that museology strives to establish a state of conservation for the works of art that are characterized in terms of demonstrative perfection of the works surfaces. This sculpture, in turn, externalized and reflected in the material reality of the work, deals with the “conceptual integrity,” while the state of conservation attests not only its integrity, but also its own importance condition as an object whose existence is determined by the relevant relationship it has with divine perfection, as there is an equivalence between the state of the soul and that of the physical exteriority. When one part of it is so contrasting with others, this abrupt procedures breakdown makes us think of what its motivations are. The artist “repaired” these holes that appear along the tube with certain detail and intentionally clear way. A screen, which simulates a gauze, was placed in the inner part as a kind of patch. These imperfections resemble wounds in healing state. The procedure gives sustainability to a resonance state that invokes the closeness between the body as a projection of the *self* that suffers as a logic of resemblance to its ability to touch and reaffirm the innerness of the flesh which, in this case, seems to be emptier and devoid of matter. It is also important to note that this body is equally devoid of viscera. This set of attributes is a response to the belief that sculpture was only circumscribed to touch and rarely to the pictorial surface, a feature commonly attributed to painting. Tradition is broken at the very moment the head bright surface becomes particularly evident in the somewhat iron pipe rough features. This intriguing contrast manifestation makes us think that we are facing a confrontation between the ancient world (excavated from the archeology interstices) and that of resplendent post-modernity, an artifice that this has used countless times to seduce the late capitalism world.

The abrupt change of orientation of this tube rises towards space and poses as a doubt about the verticality, an hesitation which presents itself as a possibility of reflection on how much to project upwards represents a safe alternative, without us having to shimmer a possibility of potential *detours* and setbacks, failures and accidents. At this point, the work establishes a metaphorical suggestion. Everything that is seen here finds a form of iconographic expression that we can characterize as being affirmative and linked to the inoperability of the thought criticism, able to redefine an extrapolation of the sculpture outside its own parameters. Protruding above the field of vision is only a strategy to get out of the recurring field of normativeness and at the same time to establish distinctive contrasts that allow it to redirect possible dichotomies out of a binary field of existence.

Georges Bataille developed this problem in his text *Le gros orteil* (1929),⁶ reminding us that the human being has the “head raised to the heavens,”⁷ a condition resulting from the erect position, first towards the horizon and later towards the celestial space, as we may presume with the advent of religious beliefs and astronomy. Bataille challenges this assertion and puts us irremediably in a connection relation between the earth and the sky, between the earthly life tricks and airspace redemption. This space is disturbing, it has a rarefied atmosphere, and its spatiality is of a supposedly divine nature. He considers that the body has no beginning and no end, whose extremities meet in an intermittent connection with space, since the body as an organ, he says, causes “blood to circulate in equal quantity from top to bottom and from bottom to top.”⁸ This multi-directional circulation finds an equivalence in the north-south geographic limitations that build the institutionalized geography and obey this same logic.

The toe, whose end is the testimony of evolution and is close to the earth, is denied by the mind which is close to light, emphasizing the dissociation between body and the center of thought, between mundane life and that considered as transcendental. The head, according to Georges Bataille, only recognizes the foot when it looks at it to spit.⁹ This sudden and eschatological movement has a performing dimension that disturbs the austerity of the body and removes it from an abusive centrality, while making it possible to shimmer the outline of a normativeness that is consolidated by the behavior. I would say that this movement also happens when we urinate and defecate, because the body is established as a device of circulation and curvature instead of the recurring verticality. Everything which comes in, comes out. So defecating and urinating is the awareness of this circulation process. Yet, according to Bataille, blood circulates, regardless of the force imposed on the body by gravity (imagine for a few seconds the force that the circulation mechanism requires), the tendency to consider the body as an organic structure which has a beginning and an end, (top and bottom extremities) no longer follows this logic. Bataille then proposes to us an important issue in this text: the one that the “big toe is the most human part of the body,”¹⁰ due to its process of differentiating the primate family. The conclusion, for him, is that in this reminiscence of a toe would reside a great part

of shame (at the same time of recognition), a testimony of having belonged to the animal world in the past.

Thus, I will return to the series of works *Corpos* [Bodies], by Ana Norogrande, which presents us a conceptual and political challenge: to understand the sculpture logic from a return to verticality, since historically the sculpture intentionally abandoned it as a way of getting rid of the equivalence which represents the vertical position with the human body in its extensive anthropomorphic complexity. In the meantime, it moved to the floor, migrated to the wall, dematerialized and suffered so many spatial displacements in different directions. In promoting such displacements, a variety of implications took shape, causing the sculpture to completely disassociate itself from its varied artistic traditions. Gender and horizontality have found even more narrow manifestations in painting and sculpture, especially with the representation of female figures reclining in erotic representations subject to a state of objectification. While we are experiencing these images, we are debating about their nature and are eventually confronted with the normative stability of the body as the model and object of desire, whatever it may be, including that of transforming the image into a framework of protagonism before the surface of screen. This is because the image materializes in space, through sculpture and its variations as three-dimensional objects, and the contingency expression enables the connection between strange and unthoughtful territories.

Thus, when these Ana Norogrande's figures contemplating gender *diversity* arise from the floor in upright posture, they rescue an alterity condition for the figure whose own gender does not identify itself – in this case exclusively with the “male/man.” However, it is important to keep in mind that these figures that contemplate a horizon of specificity and gender expression are in a surprising transition. They are constructed from a tubular iron structure that guarantees them a systematic verticality, rehearsing a configuration that orders the experience as an androgynous character, in continuous transformation and, in ultimate analysis, queer. These characteristics collide with a number of others that extend directly from a horizon of problems and artistic issues, placed as equidistant points, and among categories that support the relations between mimesis and imitation, even though they are relatively close. The sculpture, in this case, imitates its own resemblance by which it nourishes considerable similarity of appearance. This mimetic condition, to which art is inevitably connected, and the hybrid of its own nature, which includes mediating the relations between our conception of subject and object

6. Georges Bataille, “The Big Toe”, in *Visions of Excess: Selected Writings: 1927-1939*, Allan Toekl (Ed.) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 20-23.

7. *Ibid.*, 20.

8. *Ibid.*, 20.

9. *Ibid.*, 20.

10. *Ibid.*, 20.

as a form of interaction between forms in space, lead the sculptures to an even greater strangeness situation.

Ensuring this condition for them is to guarantee the possibility of going through the history of non-canonical forms, without any difficulties in running into formal limitations that imprison sculpture in an academic field of representation (especially when outside the standards) of binary representation of the figure. They open to a world in a way that we can designate as a counterform of the representation of the body in the history of art, a response to the colonized reality of the canon, result of the aesthetic idealizations of form and the superstitions and beliefs that disruptions can not be made without a stylistic logic that is established as clear and evident within an artist production. However, it is precisely this canonical transgression, a visual incursion which has received considerable moralistic attacks historically coming from a non canonical perception of form, which today takes the proportion of a cultural interdiction of great impact on the libertarian thought of art. First, by suppressing the conception that forms have to be strict and vulnerable to the intimidation of morality, that is, surprisingly, a figurative production gains considerable relevance because it draws attention to conservatism directed to the body, provoking a new center of epistemological sally as a way of counterbalancing the conservative attacks directed at the epistemology of form. We thus envisage something unthinkable in the face of everything we have witnessed in the past, considering that we can take into account the aspects that make figuration a gravitational center of moralizing sally, and that we can then conclude as being a brutalized form of intelligence and thought as a constituting reflection. The nature of this sally is known from other periods of the history of art, but rarely in so moralist way. How much this moralism interferes in the construction of the form in a prohibitive way supposes a verification in which these contradictory determinations expose a wound, of which this series of works is metaphorically holder, with a paradigmatic similarity of a conjuncture of possible classification that is inscribed within the perception taste sphere.

Years ago, it would be unthinkable to think that the body would become the strongest battlefield of censorship from the year 2017 on. Placed almost exclusively between two binary ends (male and female), in which its existence is commonly located and accepted, this comes into existence with the gravitational field of the experience of form in its equivalence with the queer body. The equation that defines the return advent of recent censorship processes, especially in artistic production, lies in the conception that it is neces-

sary to prevent any manifestation contrary to the intelligible understanding principles of family notion,¹¹ represented by the existence of a male and another female figure, that is, the way in which this cultural vocation is built in the field of normativeness. The effects of this binary construction policy in relation to knowledge are the most damaging we have experienced since the post-dictatorship period. The construction of sexuality in the terms of Michel Foucault, who conceives it as a collateral effect of discourse, and not just an express manifestation of the physical body, registers a knowledge production potential hitherto unprecedented in Western culture. Friedrich Kittler demonstrates this perspective as follows:

The concept of sexuality is one of these empirical-transcendental duplications. It sends the bodies to a productive force that precedes them and from them can be extracted. Knowledge goes through the infinite cycle between sexual origin, where the 'human being' is produced, and individual, where the origin appears as singular. The dichotomy between law and transgression becomes a reciprocal reference between norm and individual deviation, articulated by new hermeneutics and communicative situations: on the one hand, the rituals of confession and remembrance; on the other hand, the analyses of the 'unconscious'. They suggest that sexuality expresses our truth, which we ourselves can not express, when we express the truth of it, that it can not express.¹²

Inscribed in the great political and historical narratives, the censorship proclaimed through the legitimization of the exclusive existence of the heteronormative body responds to a regime of systematic denial of the existence of bodies that do not correspond to the male and female ideal. What is surprising in this process is that, strangely and by very tortuous ways, we migrate from a continuous campaign against the abstraction that is historically known for a recent attack on figurativism, since it is in it the most evident and demonstrative representations of the body are performed. Who would have thought that the most radical fundamentalism would be united to the artistic conservatism of the detractors of abstractionism in order to produce censorship and that today we would still have the quietude of non-rumored coexistence with abstraction as an alternative to pacification?

11. We can even refer here to a notion of "family of works" as a set that interrelates and which constitutes a cohesive universe where one work refers to another by contrast or parallel.

12. Friedrich Kittler, *A Verdade do Mundo Técnico: Ensaios sobre Genealogia da Atualidade*, translated by Markus Hediger (Rio de Janeiro: Contraponto, 2017), 23.

Among so many challenges, this is the one that the series of works *Corpo*, by Ana Norogrande, places before the universe of coexistence with art at the moment it presents to public visibility. The construction of these works now takes place within a non-binary body epistemology, being practiced as a critical exercise in the invention of argumentative models and able to consistently propose the diffusion of experiences of the body which we do not know or with which at least we do not maintain greater familiarity. These works produce a critical demystification of masculinity. This disturbing contagion of form and the recognition of appearances reaffirms the interest of these works in exploring a set of elements of diverse natures to construct sculptures that feedback with the history of the statuary and the sculpture, finding at the same time resonance in the body recognition in its relation to gender and its different aspects.

We can say that these Ana Norogrande's sculptural forms operate in the most radical sense of transgression, a term that has been exhaustively trivialized to designate everything that is opposed to a certain sense of contrariety and which de-authorizes various normative actions. However, it is worth pointing out here the specificity of this transgression as an imperative of the appearances manifestation, as well as for the construction that supports the constant renunciation of procedures that incur the cliché or the compositional effect of the body form. This movement of transgression of form, for the moment, is confused with a search for submersion that would find correspondence in Georges Bataille's formless. However, this assumption is only true when related to a process of tear through the interstices of form, which implies, in most cases, an extraordinary convergence of factors which are capable of leading to the birth of new forms. A surprising achievement is described by Georges Didi-Huberman as follows:

Transgressing the forms does not mean, therefore, to disconnect from the forms nor to remain alien to their ground. To claim the formless does not mean to claim non-forms, but rather to engage in a *work of forms* equivalent to what would be *labor* or agony: an opening, a laceration, a lacerating process that condemn something to death and which, in this same negativity, invents something absolutely new, gives something to light, yet the light of a cruelty in action in the forms and relations between forms – a cruelty in the similarities.¹³

This search implies a split, a violent break with the form to result in another, original and *transformed* by the existence of this disruption process. In the case of the works of Ana Norogrande's series, the bodies transmute in a new field of existence that is articulated with the manifestation of a proper existence and consistent with the operational violence of the form that resulted in its birth. In order to cross this barrier of form and enter into the gender dimension we see today, it took a dramatic *tour de force* that made it possible to convert them by the conceptual logic of construction and assembly.

It is precisely this principle that led such forms to approximation with the consciousness that their existence would be possible if there were a break with the binary dichotomies built by the regime of heterosexual normativeness. I am not referring here only to an elementary condition of the circumvolumetric deviations of sex experiences, but to the specificity of queer sexuality which adds a transformational component to these figures. If we think that their carnivalizing aspect attributes to them a deviating condition that differentiates them from the normative rules of construction of the figure as binary representation, we will be able to understand that the sense has assumed priority in relation to the material condition which gives them a sense of reality. It is worth noting that it is precisely this mutational carnivalization that, by causing various formal disturbances in the figure anthropomorphism figure, makes it possible, with relative agility, to cross the limits of gender as a representation of the binary construction to enter the territory of non specificity. We can now think of these works as *constructions* in which an "operational will" articulates so surprisingly that the nature of its own existence ceases to be characterized by the definition of resemblance and becomes so by the displacement towards difference.

Form finally acquires a decolonized configuration of normativeness (that of formalism) without it being perceptible by the conceptual logic to extend to them a prognosis that the source which gave them rise appears as a rupture in the system of form, so that we can only perceive it as a dysfunction or de-characterization of difference as an experience territory. This territory of coexistence between the experimental vocation of this same experience takes a dimension of the "spirit of form", now like that of the awareness of having one day entered the world of the genre through the way of sexuality, but without making it a merely illustrative demonstration of this coexistence theme between the form and the world of the sexualized dimension of the body.

13. Georges Didi-Huberman, *A Semelhança Informe ou o Gaió Saber Visual Segundo Georges Bataille* (Rio de Janeiro: Contraponto Editora e Museu de Arte do Rio, 2013), 29.



Detalhe da exposição *Corpos de Fábrica* – Obras de Ana Norogrande 2015 . 1017 |
Detail of the exhibition Factory Bodies – Works by Ana Norogrande 2015 . 2017
Museu Oscar Niemeyer – MON, Curitiba/PR, Brasil
De 23 de novembro de 2017 a 04 de março de 2018 | *From November 23, 2017 to March 4, 2018*
Curadoria | *Curated by Gaudêncio Fidelis*
Foto | *Photo: Constance Pinheiro*

MEDOS COLONIAIS NA PROVÍNCIA: TRANSGRESSÕES DO TEMPO E ESTRUTURAS PÓS-INDUSTRIAIS EM NEGOCIAÇÃO

A O ENFRENTAR O DESCONHECIDO, nós nos deparamos com o senso comum, com o lugar daquilo que recai no campo do “olhar acostumado” e que se transforma, por isso mesmo, em um território de exploração epistemológica sobre o cotidiano. Esse universo estrito do receio e do medo impede uma reflexão exploratória mais ampla e avançada e nos aprisiona em um universo de afastamento de uma realidade condizente com a experiência mais profunda da arte. Essa condição é medida pelos anteparos semânticos com os quais nos defrontamos a cada minuto e que parece definir uma noção de emergência catastrófica do sentido. Tudo que pensamos, ouvimos, falamos, tocamos e cheiramos é mediado por alguma forma de pré-significado existente que demanda mediação. Nada existe em estado puro, em termos de passagem prevalente das relações de contradição ou dos processos sem trégua que estamos fadados a enfrentar. Quisera eu ter boas notícias de que a relação com o mundo não é tão complexa e sujeita a uma desenvoltura intermitente de interferências por meio das quais estamos sempre à mercê. Estas infelicidades inevitáveis da vida só atestam a complexidade operacional do sentido e de uma existência sem trégua que existe na sedução sem limites da informação visual com a qual somos defrontados a cada minuto. Essa reversão dá continuidade ao intermitente desejo de apreensão do universo a nossa volta e à insistência de que é possível, de certo modo, que nos liberemos do aprisionamento do sentido de alguma forma, embora saibamos que não há de fato essa possibilidade.

Mas o mundo é um grande museu ao ar livre. Cheio, lotado e congestionado pela visão em uma relação que estabelece os contornos de uma ordenação que relaciona uma sugestiva evocação ao mundo do desejo de que o olho, em sua incessante busca pelo sentido e por fixar as coisas e os objetos ao significado, está sempre a proclamar. Considerando que Deus criou o mundo à sua imagem e semelhança, entendemos que a criação do mundo, em uma massa disforme e discrepante do mundo do reconhecido, logo se transforma em um ordenamento museologizante. “No bien reconocemos este hecho,



[Figura 1]
 ANA NOROGRANDO
 ANTEPARO COM CABEÇA, 2016
 Ferro jateado, cabeça de manequim, massa plástica, parafusos
 e arruelas de aço galvanizado e esmalte sintético | *Sandblasted
 Iron, mannequin head, plastic mass, bolts and washers in galva-
 nized steel and synthetic enamel.*
 50 x 37 x 32 cm

el jardín perde su magia y empieza a parecer un museo”, escreveu Lancelot Law Whyte¹. O paraíso transforma-se no inferno por meio de uma justaposição fundacional de camadas infinitas de objetos das quais só nos resta extrair uma tensão efetiva de organização materialista, cuja verdade se articula como possuindo considerável obscuridade conceitual. O mundo não tem naturalmente uma clareza evidente. Esse fenômeno de esclarecimento que surge com os museus traz um mistério nunca resolvido e que é

constante na imaginação do público e ao mesmo tempo irreduzível às fronteiras que se ordenam como um mistério de uma efervescente devoração pelo olhar. Em termos da *Antropofagia* Oswaldiana, trata-se de uma canibalização do pensamento artístico e cultural.

Essa servitude do olhar às condições das fraturas irreprimíveis das coisas, dos vazios, dos buracos e da consciência de dependência da rotina do contato com a substância do mundo, leva-nos a um contínuo jogo de imprudência com a função de transferir essas miragens interpretativas para a complacência que é assegurada pelo medo e pelo receio de promover uma abordagem mais avançada da arte. Esse ca-

1. Lancelot Law Whyte, *La forma de lo desconocido*, tradução de E. L. Revol (Buenos Aires: Sur, 1954), 29.

ráter desfigurador da imagem, porque é isso que o exercício de uso do olhar insistente produz sobre ela, é necessário para entendermos os desvios e, no processo, construir obras que se juntem ao decisivo efeito do antropomorfismo que é o que nos traz, por consequência, receio, visto que ele invoca a inerente relação de nosso corpo com essas figuras que encontramos na arte e remontam aos nossos primórdios ancestrais. De onde viemos e para onde vamos passa a ser um contínuo processo de dispersão na busca intermitente pelo sentido dentro de uma paisagem cognitiva. Essa quase violência primitiva, que reivindica um decisivo espetáculo dos objetos e sua performatividade no mundo da cultura, assombra-nos insistentemente. Podemos concebê-los como fantasmas até que encontrem uma ancoragem sólida diante do mundo dos sentidos para que possamos, então, categorizá-los como forma de encontrar parâmetros de uma “verificação visual”.

A obra *Anteparo com Cabeça* (2016), [Figs. 1, 2 e 3] de Ana Norogrande, é quase uma “abstração” das prisões fundadas nas tubulações que são pervasivas na arquitetura em qualquer parte do mundo. Não há lugar onde não haja um tubo, um cano, uma chaminé, um túnel. Aqui, entretanto, essa forma emblemática é transformada em um anteparo de frente e verso com buracos que refletem a infinita forma da pupila. De fato, em um determinado ponto em frente à escultura, dois desses buracos ajustam-se simetricamente aos olhos da figura posicionada em seu centro. A localização do olhar através desses buracos coloca em questão a relação entre o sujeito que olha o objeto e o objeto que por ora nos olha, se pensarmos em termos Lacanianos. Ao refletir essa mímica em direção ao olho (e replicá-la por equivalência), os buracos da superfície frontal dessa obra produzem um efeito de sombra sobre a figura que olha e ao mesmo tempo existe na duplicidade de se reportar ao *voyeurismo* e ao aprisionamento. A existência de uma proteção na parte traseira em contraste com uma superfície de buracos na parte frontal da obra, para onde o olhar aponta, indica que se trata de uma ocorrência relacionada ao espaço prisional (concreto ou metafórico). Porém, esse aspecto metafórico do olho com os aparatos óticos (inicialmente com a câmera obscura e depois com binóculos, telescópios, microscópios etc.), que se transformou em uma característica predominante durante os séculos 17 e 18,



[Figura 2]

ANA NOROGRANDE

ANTEPARO COM CABEÇA, 2016

Ferro jateado, cabeça de manequim, massa plástica, parafusos e arruelas de aço galvanizado e esmalte sintético | *Sandblasted Iron, mannequin head, plastic mass, bolts and washers in galvanized steel and synthetic enamel.*

50 x 37 x 32 cm

[Figura 3]

ANA NOROGRANDE

ANTEPARO COM CABEÇA, 2016

Ferro jateado, cabeça de manequim, massa plástica, parafusos e arruelas de aço galvanizado e esmalte sintético | *Sandblasted Iron, mannequin head, plastic mass, bolts and washers in galvanized steel and synthetic enamel.*

50 x 37 x 32 cm



[Figura 4]
 ANA NOROGRANDO
 TUBO DE ACRÍLICO COM CABEÇA, 2017
 Tacho de Cobre, tubo de acrílico, chapa e rebites de aço inox, cabeça de manequim e esmalte sintético |
 Copper, acrylic tube, stainless steel and rivets, mannequin head and synthetic enamel.
 110 de Ø x 60 cm



torna-se uma relação metonímica no século 19.²

Há nessa obra ainda, duas aberturas laterais que permitem ver melhor a figura que se encontra em sua parte interna. Contudo, elas confundem também nossa relação com essa figura ao questionar o que elas estão fazendo ali. Isso sem falar que o “anteparo” traseiro é maior do que o dianteiro. Todas essas variações são indicações de que aqui estão em jogo questões bem específicas que traduzem o problema da obra como sendo relacionado a uma experiência do espaço público *versus* privado e do aprisionamento do indivíduo diante dos dispositivos da lógica da visão no mundo contemporâneo. Mas antes devemos nos

perguntar que “indivíduo” é esse na obra especificamente. Eu diria que é o próprio “observador” de arte, o espectador visitante que olha para os objetos (da arte e do mundo) por meio dos limitados aparatos da visão e do próprio aparato museológico. Essa orientação contemplativa, direcionada para um efeito evocativo de deslizamento (para dentro do espaço da arte por assim dizer), leva-nos a um tormento: somos forçados a encontrar nele o reflexo de nossa própria condição de “visitantes” temporários da arte, passageiros em posição transitória frente à imagem. Pelas frestas da visão, nós espiamos o que nos é facultado, já que toda a metamorfose das formas se confirma a partir do nosso olho, que é mediado pelo espaço do museu. Essa perda parcial da visibilidade pelo filtro dos buracos é especificada através de um contraste brutal que se transformou, entre

2. Ver Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995), 129.

a imaginação e a loucura, pois nunca temos certeza se estamos vendo pelos buracos, com os buracos (falhas nesse caso), ou os próprios buracos, já que eles são o reflexo e rebatimento de nosso olho.

Essa obra possibilita-nos ainda vislumbrar outra questão, a sedução que passa a ser aprisionada pela “grade” de buracos, reprimida entre ela e por meio da qual somos levados a nos confrontar com o “aprisionamento” do olhar que está “contido” na figura constricta no dispositivo que simula um giro em torno de um eixo, como um aparato da visão, ou melhor, “sobre a visão”. Entretanto, essa rotatividade ambulatória dessa escultura introduz um caráter de perturbação, sobre o qual tantas vezes tenho falado e que presumidamente aqui promove uma operação inversa, ao inferir que a estrutura da obra tem um dispositivo crítico de efeito perturbador que se mostra extremamente bem construído como dispositivo iconográfico. Quando os raios de luz incidem sobre nosso rosto, eles ativam a retina, que então produz, através de uma complexa estrutura fisiológica, o nosso senso de construção e formação da imagem. O aparelho da visão é um dos mais complexos do corpo humano, porém essa complexidade passou a encontrar uma equivalência quando outros dispositivos óticos foram produzidos e colaboraram não só para o escrutínio da visão, mas também para que ela se transforme em um dispositivo hegemônico para a retenção da imagem na memória.

No entanto, essa obra é também um buraco se vista de cima, e sua forma de semelhança com esse buraco remonta aos primórdios das escavações, já que o mundo dos artefatos da cultura e da arte foram retirados da terra pela arqueologia. Muitos buracos foram cavados para desenterrar a civilização de seus primórdios. Enterrados e descobertos, eles parecem que espelham a nossa história e convergem para uma generalizante proliferação do verbo. Vale lembrar que, segundo o Novo Testamento (o Evangelho segundo São João), no “início era o verbo”. Aquilo que é visto é transformado em conhecimento. Aqui, a cabeça (decepada) isolada de um “contexto”, que agora nos olha através desses furos, e olhamos para ela por meio deles (ou de um plano furado), é parte de um processo de consciência de julgamento (o olhar à espreita julga), ainda que ao mesmo tempo ative um contato com as frequências perturbadoras da “expição”. Isso porque o *voyeurismo* com o qual nos defrontamos

aqui é da ordem do estabelecimento de uma insistência em projetar o trabalho para o terreno da crença de que o olho é feito de um desproporcional recurso de emoções que se mostram escancaradas todas as vezes que olhamos para ele. Mas agora esse “olhar” é atrapalhado por essa série de buracos que lhe retira esse poder de ser o “centro das emoções”, porque não seria mesmo possível perceber as emoções com esses buracos à sua frente. Ou melhor, apenas seria viável ver através de pequenos buracos, pois haveria sempre uma considerável atrapalhação do olhar.

Outra obra ainda mais esclarecedora é *Tube de Acrílico com Cabeça* (2017), [Fig. 2] uma intrincada construção em que uma cabeça paira no espaço dentro de um largo tubo de acrílico. Esse tubo projeta-se da parede a partir do centro de um círculo formado por uma bacia de cobre com um furo no centro. Vista de perfil, a obra assinala uma projeção em direção à frente. O corpo evidentemente é suprimido, e toda a escultura concentra-se em uma cabeça. No entanto, não é apenas a supressão da cabeça que vemos aqui, mas, de fato, a projeção dela para fora do corpo, visto que a mesma paira no ar e se projeta para a frente. Esse tubo de acrílico alia-se a toda uma circularidade (o círculo da bacia, por exemplo, e da estrutura que a sustenta na parede rebatido no círculo do tubo de acrílico), projetada para um universo de paradoxal existência, pois essa escultura transformou-se em um surpreendente artifício que trata do canibalismo (grandes painéis e recipientes sempre feriram cabeças). Mas agora como se fosse um enigmático aparelho do futuro, logo com a aparência de um objeto retirado de um filme de ficção científica. A primeira de duas radicais transformações foi a mudança de orientação. Essa bacia encontra-se virada para a frente e não mais para cima, e a cabeça que deveria ser cozida nela se transforma em um “ilustrativo” desenho do corpo. Se estivesse na posição correta, esse tubo apontaria para o centro da terra. Como foi construída com o privilégio da frontalidade, ele sinaliza para um caráter aerodinâmico das projeções de máquinas de morte, como caixões, mísseis e formas bélicas de outra natureza futura.

Quando essa bacia foi virada de lado, seu tubo de projeção transformou-se não só em uma arma, mas também em um “programa” canibal, um “regime” do canibalismo. A cor da bacia simula a cor da pele da cabeça, ou vice-versa, uma referência à imitação do canibalismo cultural que é

mensurado pela volumetria frágil e titubeante da pequena cabeça que paira no espaço. O rosto, com características femininas, olha para o horizonte como uma esfinge e produz uma vizinhança com a face emblemática das esculturas museológicas dos bustos, mas perdeu sua subjetividade humanista pela perda do corpo que não mais o acompanha. Talvez seja esse o motivo pelo qual a cabeça repousa sob um tubo de acrílico, um material refratário a qualquer forma de afetividade e que se deixa ingressar no mundo pré-fabricado dos plásticos, do artificialismo da transparência e que não possui a mesma relevância material do vidro, considerando o *status* dos materiais na canonização das obras de arte.

Esse componente quase mítico que se apresenta diante da frontalidade da obra tem significativa clareza e especificidade. A cabeça projeta-se de uma forma que propõe uma exuberância na construção, estabelecendo-se no limite do exagero formal e ao mesmo tempo transgredindo o conceito de uma estável e esperada forma perfeitamente inscrita no campo simbólico. No entanto, essa construção opera na frequência de um corte da visão, lembrando novamente que essa intolerável posição de uma escultura pensada pelo seu perfil e que, portanto, insinua o corte, o decepamento do corpo pela cabeça, suspensa no ar, transforma-se em um campo de instabilidade dessa desfiguração do corpo, um que não mais existe e foi descorporificado. Tomamos, assim, esse princípio de abordagem como uma estratégia construtiva de inversão e baixa atração formal. Essa privação do corpo como estrutura arquitetônica que sustenta a cabeça, portanto o lugar do pensamento, transforma-se justamente nele como assimilação de natureza do objeto. Este não mais invoca o corpo pensado como uma manifestação presencial, mas articula uma forma de existência idealizada (ainda que assustadora) dentro de uma perspectiva epistemológica que sustenta o conhecimento sobre o próprio objeto, ou seja, o canibalismo, uma referência à forma inexorável da tecnologia da morte. Ainda que não fosse por isso, teríamos uma correspondente e inequívoca voracidade vacilante da visão sobre o futuro, no sentido do que estamos falando de um futuro que desconhecemos, mesmo que ainda olhando em retrospecto crítico para o passado.

A obra *Tubo de Vidro com Cabeça* (2017) [Fig. 5] é construída nas imediações de uma visão apocalíptica do corpo. Com sua referência à IA (Inteligência Artificial), ela

invoca um futuro próximo, fora da ficção científica, mas muito próxima da realidade. Muitas vezes, quando pensamos em IA, estabelecemos um vínculo com o imaginário dos filmes de ficção que retratam uma visão imaginada desse futuro não tão distante, mas que parece não chegar nunca. Ocorre que a razão pela qual não o vislumbramos é porque ele já se encontra entre nós. A IA não consiste em robôs caminhando entre humanos nem em máquinas robóticas tomando decisões à revelia dos indivíduos, mas sim em uma transformação que se dá na ligação cada vez mais estreita entre o corpo, a mente e os mecanismos de comunicação tecnológica (redes, *smartphones*, computadores) e na indissociável ligação que temos com eles. Mas, mais do que isso, ela também consiste em uma indiscriminada coleta de dados, sobretudo o que fazemos, como agimos, nossos desejos, nossas preferências e inclinações (sexuais, morais, éticas, ideológicas, políticas, artísticas etc.), de forma que esses mecanismos passarão, em um futuro breve, a saber (e, portanto, tomar decisões e agir) melhor e de maneira mais eficiente do que nós mesmos.³

Aqui esse rosto infantil com uma expressão de profunda tristeza nos conduz aos primórdios da infância e à solidão da fragilidade desprotegida. Lembremo-nos de que manequins contêm em geral uma expressão neutra. Mas não se trata de um aspecto moralista que a artista levanta aqui. Em vez disso, Norogrande, segundo o que se sabe, poderia estar referindo-se à extrema fragilidade do corpo, que inclui obviamente sua complexa estrutura psicológica. Um outro tubo, agora vertical, sustenta essa cabeça, cujo maxilar inferior repousa sobre a extremidade do vidro, como se estivesse atestando uma visão entre limites. Algo fora do usual está em operação aqui. Essa estrutura apropriada que propicia ostentação a uma cabeça infantil remonta aos bustos comemorativos das celebrações meritocráticas, reservadas a personalidades de destaque na esfera pública. Vemos aqui uma espécie de “embalsamamento” da parte superior do corpo, que invoca arquétipos de diversas naturezas. As cabeças povoam a história da arte, desde os famosos bustos de Nefertiti, de Rodin (no limite do disforme), passando

3. Yuval Noah Harari elaborou exaustivamente esse universo de problemas utilizando esse argumento em seus livros *Sapiens: Uma Breve História da Humanidade* (Porto Alegre: L&PM, 2012) e *Homo Deus: Uma Breve História do Amanhã* (São Paulo: Companhia das Letras, 2016).



[Figura 5]
 ANA NOROGRANDO
 TUBO DE VIDRO COM CABEÇA, 2017
 Ferro, vidro, parafuso, porcas e arruelas de aço galvanizado, cabeça de manequim, tubos de plástico e tinta automotiva | Iron, glass, bolt, galvanized steel nut and washer, mannequin head, plastic tube and automotive paint.
 81 x 36 x 38,5 cm

pelos infinitos realistas que iniciam pela arte grega, até os rostos de Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), com suas cabeças e bustos expressionistas, contorcidos, sofridos, torturados pela dor e pela tristeza. Povoada então por rostos idealizados ou contorcidos pelo sofrimento, a história da arte é um mundo de bustos em “desgraça”, uma história do “embelezamento” museológico. Já o de Ana Norogrande nos faz ingressar de soco no universo infantil, na fragilidade física e psicológica da infância. Algo que atestamos nesta passagem:

Basta observar a fisionomia de uma criança para nos darmos conta imediatamente da avidez dos seus sentidos: a boca entreaberta, disposta a absorver ou chupar, as narinas dilatadas ao vento, à flor do rosto, bem abertos sobre o mundo, espreitando tudo quanto se passa.⁴

A infância é um horizonte aberto de possibilidades posteriormente fechado pela institucionalização do aprendizado e do treinamento. Se desejamos uma perspectiva de futuro, é necessário o sistema educativo repensar seu extensivo, nocivo e prejudicial processo de censura e cerceamento da criatividade com a qual a arte, em essência, relaciona-se. Entretanto, o vínculo maior que essa obra tem com a arte não está relacionado estritamente ao universo infantil, mas a um circuito de relações diretamente ligadas às feições e ao semblante, bem como ao que ele significa e articula para a arte; nesse caso, o regresso à infância para nos projetar no mundo do futuro. Através de uma “imagem” pueril, essa obra nos conduz por um túnel do tempo, mas em direção ao futuro, porque quando nos projetamos no passado, no mundo da infância, somos obrigados a invocar um futuro próximo à morte.

A criança representa também, de certo modo, o nascimento da criatividade, que depois é sujeita a todo tipo de censura por meio do processo educativo. Se ele é mais ou menos libertário, esse potencial criativo encontra respaldo e crescimento. O “espírito criador” nasce com a criança e a partir dela passa a existir. Nasce com ela também a diferença, a diversidade, a sinceridade, a liberdade, a inocência,

4. Guy Jacquin, *As Grandes Linhas da Psicologia da Criança*, tradução de Mari Luíza S. de Moraes (Flamboyant, 1957), 22.

a felicidade, o sentido de inquirir. Toda criança é uma tábula rasa, um enorme e potencial horizonte de expansão. Nessa obra de Ana Norogrande, está inscrito um imenso repertório de “problemas” vinculados à arte, mas também à sua misteriosa e complexa operacionalidade. O regresso ao mundo infantil por meio de um rosto (de manequim) de uma criança é uma imersão na tradição iconoclasta que possibilita desvincularmos a semelhança daquilo que nos criou à imagem divina. Em contraposição, todo o movimento em direção à representação não idealizada da figura é uma investida contra a semelhança divina. Porém, nesse caso aqui, é preciso lembrar que Adão, o filho de Deus, já nasceu adulto. Assim, a face de um infante que se projeta para os primórdios do passado e que surge a partir de uma “base” (suporte) na cor preta, invocando, portanto, a escuridão, o surgimento ilustrativo da desordem do mundo, é emblemático de uma condição contemporânea que a escultura assume. Esse surgimento, a partir dessa “base” visa a construir um angustiante desespero sobre nossa concepção de humanidade, voltada para a ruína de nossa própria relação com o passado, presente e futuro como um

desenvolvimento cronológico. Essa linearidade é rompida pela imagem de um rosto que invoca o passado como uma transposição no tempo deslocado (justamente) para esse passado, reivindicando uma surpreendente relação com a morte, embora, para tanto, atraia de imediato justamente o nascimento e um início de uma vida.

Um sentimento de temporalidade é invocado pela imagem da infância e, da mesma forma, de morte, já que ela se encontra no extremo oposto do surgimento do período infantil. Ela invoca um *meditativo mortis*, como escreveu S. Serrano Poncela,⁵ sobre o pensamento filosófico e poético de Miguel de Unamuno (1864-1936), para quem, Poncela sugere, a morte é o centro das reflexões filosóficas. Se pensarmos nos termos de Unamuno, essa criança olha-nos com profundo olhar de tristeza pela existência que travamos durante a vida. Ela nos olha através do passado em direção ao presente (quando nos deparamos com ela) e para o futuro que nos espera. É uma figura de lamento como

5. S. Serrano Poncela, *El pensamiento de Unamuno* (México: Fondo de Cultura Económica, 1953), 110.



[Figura 6]
ANA NOROGRANDO
CONE COM SERPENTES, 2016 | 2017
Cone de ferro galvanizado, cabeça de manequim, tubo de borracha, serpentes de borracha látex, esmalte sintético e tinta metálica | Cone galvanized iron, mannequin head, rubber tubing, latex rubber snakes, synthetic enamel and metallic paint.
38 x 50 cm de Ø

já mencionei. Unamuno, o poeta/filósofo, descreveu em uma passagem a experiência da morte como um estágio fora do corpo, uma experiência de “vazio da consciência”⁶ em que o poeta sente “o sussurro do sangue escorrendo pelos canais corpóreos”.⁷ As veias expostas do corpo “robótico” que aparece em outras obras de Norogrande nos faz lembrar uma reflexão como essa, demarcando um corpo do qual não podemos nos desvencilhar. Mesmo que a cabeça, como o centro do pensamento, eventualmente esteja separada dele.

Cone com Serpentes (2016-2017) [Fig. 6] é outra obra de Ana Norogrande em que uma cabeça surge de uma forma circular e côncava a partir de um tubo de borracha. Essas formas de bacias, côncavas há milênios, levam nosso imaginário para o território de um mundo de bichos peçonhentos (cobras especificamente), para o mundo da bruxaria e da alquimia, com o qual a arte tem um estranho parentesco. Quando a criatividade foi tantas vezes associada à loucura e artistas demonizados como seres vivendo entre os limites da insanidade criativa, alguns emblemas como esses nos vêm à mente. Afinal, não pode ser tão difícil assim associar o surgimento do objeto de arte a um ato milagroso quando se dá forma a um “ser” cuja realidade material é singular, nova e surpreendente.

A figura com um rosto metálico encurralada por cobras em torno de sua cabeça nos deixa com um sentimento aflitivo. Mas não exatamente porque nos defrontamos com figuras de serpentes, mas pelo que elas tendem a invocar. A obra tem como sua referência mais evidente a cabeça de Medusa, cujo olhar, segundo a mitologia, era capaz de transformar tudo em pedra. Na verdade, não era apenas o olhar de Medusa, mas o cruzamento do olhar do outro com o dela. Em *Metamorfoses*, de Ovídio, ela foi decapitada pelo herói Perseu que posteriormente utilizou sua cabeça como uma arma, justamente pela sua capacidade de tudo petrificar. O mito conta que, por ciúme, a deusa Atena transformou seu cabelo em serpentes e sua incrível beleza em uma terrível expressão de feiura segundo os padrões estabelecidos pela própria mitologia. A estória de como Perseu decapitou Medusa envolve um conhecido mecanis-

mo recorrente na história da mimeses, um instrumento reflexivo, como um espelho. Através deste instrumento, Perseu pode decapitar Medusa sem mirar diretamente em seus olhos, evitando assim ser vítima de sua maldição. Para Freud, em seu texto *A Cabeça de Medusa*, sua decapitação é uma história equivalente ao estupro, já que não há registro na mitologia de que Medusa tenha transformado alguma mulher em pedra. Medusa transformou-se na literatura especializada e em considerável volume da cultura *pop*, em um ícone feminista ao exercer sua imagem de poder sobre a domínio masculino.

Esse manequim com um rosto de feições definidas e marcadas, sem uma alusão à existência de cabelos (como a Medusa que os perdeu), e cuja maldição levou as serpentes da sua cabeça despencarem e rastejarem dentro de um recipiente que lembra um escudo invertido, é um sinal de que esse rosto crispado se mantém cristalizado pela maldade que ele mesmo insinua. É importante lembrar que cobras não se movem em superfícies lisas, escorregadias e sem travamento. As cobras são como um paralelo desviante do olhar em sua relação com a pintura canônica de pouco tempo atrás no Brasil, pois é o olhar que “resvala”, o “travamento do olhar”, o olhar que “desliza” pela superfície do quadro ou das eventuais depressões e protuberâncias das superfícies das esculturas (canônicas, é claro, visto que só elas mereciam tais comentários críticos).

O nosso medo de animais peçonhentos (em especial, cobras e serpentes) e sua inscrição na arte é equivalente, nesse caso, à ojeriza que temos de objetos sintéticos, do *kitsch*, do figurativo e do antropomórfico. Essa fobia encontra integral receptividade na visão tradicional de que os “medos” correspondem às posições conservadoras. Como essa acidental, mas indiscutível, imagem de serpentes caídas sobre a “bacia” designando um tratamento que ativam nossos instintos quase primitivos, retirados de seu contexto mais imediato, somente para nos fazer ingressar em um fantasma do tempo, um estágio da percepção que descamba para o sentido do tato. Tocar em serpentes e cobras é uma ideia exasperante que nos suprime o controle dos dedos, sujeitos a uma mordida fatal, mas sempre tão protegidos, apesar de eles serem uma das partes do corpo mais expostas, se pensarmos bem. Tocar em cobras e serpentes é um ato impensável, pelo menos para a maioria das pessoas

6. *Ibid.*,118.

7. *Ibid.*,118.

[Figura 7]

ANA NOROGRANDO
CABEÇA NEGRA, 2016Ferro pintado oxidado, mangueira de aço inox, cabeça de manequim, parafusos, porcas e arruelas de aço galvanizado, esmalte sintético e tinta metálica
| Rusty painted iron, stainless steel hose, mannequin head, bolts, nuts and steel washers galvanized, synthetic enamel and metallic paint.
73 x 31,5 x 31 cm

da cultura ocidental, outra coincidência de nossa relação perceptiva com a arte, pois seguramente ela é diferente em outras culturas. Cruzar esse limite não seria somente atravessar essa que pode ser uma das mais exasperantes das fobias, mas recorrer a um expediente de promover uma entrada no espaço da classificação unilateral da exceção. Trata-se de um anunciado, pois, no final das contas, suprimir o frontispício do pavor e substituí-lo pela afetividade seria um desafio contra a verdade da imagem. É como se não acreditássemos mais na obra e no seu desafio como imagem. Essa possibilidade, ultrapassada por uma recusa à fobia, aos fantasmas e ao pânico do contato, seria ignorar ainda o *status* da imagem como uma potência figurativa, uma negatividade de teor angustiante que se supera pelo olhar e esboça um fator psicológico que leva a um temor horrível. Essa constatação recorrente diante da superação do medo é, antes de tudo, uma antinomia de caráter refutável, pois o nascimento de uma imagem, nesse caso, realiza-se primeiramente pelo processo de imaginação em nossa cabeça, como uma realidade premeditada, ainda que inconsistente.

Outra obra da artista, intitulada *Cabeça Negra* (2016), [Fig. 7] tem em sua “base” estrutural uma abertura que nos deixa ver o interior dos órgãos. Um corpo aberto, dentro de uma figura que encarnou a transmutação de uma figura negra sobre uma face com feições brancas. Esse buraco é uma abertura para os continentes (melhor seria conteúdos) que foram dizimados pela exploração, já que abrir o corpo e promover uma invasão, um rompimento aterrador que nos leva para dentro das vísceras (equivalente a novos territórios), é similar a invadir a natureza. Novamente, é um tubo que através do corpo simula uma pequena curva do intestino, ou melhor, pode ser de qualquer órgão, já que a maioria deles tem essa dissimetria ou curvatura. A superfície vermelha que se situa abaixo da cabeça e que lembra um colar é também uma referência à memória do corte da garganta, separando a cabeça do corpo e rememorando o processo civilizatório como uma ironia fatalista (aquilo que corta é também o que ornamenta). Seus parafusos posicionados para baixo indicam que a parte do corpo abaixo do pescoço poderia estar submersa em algum tipo de estrutura, não se sabe qual, mas que o corpo pertence às profundezas da máquina, que



move os intestinos do capitalismo ao redor do mundo. A escuridão interna do órgão é o centro da terra exposta, o corpo interno da máquina, que gira a produtividade da exploração e os intermináveis movimentos de lucro. Do pescoço para cima, a figura tem um perfeito acabamento com suas tintas metálicas e industriais. Do pescoço para baixo, apenas o envelhecimento e a degradação da ferrugem ameaçam consumir sua estrutura. Isso indica que o que está na “superfície é dissimuladamente disfarçado”, como se permitíssemos o encobrimento de coisas que nós deveríamos ver ou que só são vistas quando são encobertas.

COLONIAL FEAR AT THE PROVINCE: TIME TRANSGRESSIONS AND POST-INDUSTRIAL STRUCTURES IN NEGOTIATION

IN FACING THE UNKNOWN, we come upon the common sense, with the place of that which falls in the fields of the “customary look” and which therefore turns into an epistemological exploration territory of daily life. This strict universe of misgiving and fear prevents a more extensive and advanced exploratory reflection and imprisons us in a universe of distance from a reality consonant with the deepest experience of art. This condition is measured by semantic shields which we come face to face with at every minute and which seems to define a notion of catastrophic emergency of the sense. Everything we think, hear, speak, touch and smell is mediated by some form of an existing pre-meaning which demands mediation. Nothing exists in its pure state, in terms of prevailing passage of the contradiction relations or of the without truce process which we are fated to face. I wish I had good news that the relationship with the world is not as complex and subjected to an intermittent resourcefulness of interferences by means of which we have always been at mercy. These unavoidable misfortunes of life only attest the operational complexity of sense and an existence without truce that there is at the limitless seduction of visual information with which we are confronted every minute. This reversal gives continuity to the intermittent desire for apprehension of the universe around us and to the insistence that it is somehow possible to free ourselves from imprisonment of sense, although we know that, in fact, there is no such possibility.

But the world is a great open-air museum. Full, crowded and congested by the eyesight in a relation which establishes the contours of an ordering which relates a suggestive evocation to the world of desire that the eye, in its continuous search for meaning and for fixing the things and objects to meaning, is always to proclaim. Taking into account that God created the world in His image and likeness, we understand that the world creation, in a deformed and discrepant mass of the world of the recognized, soon turns into a museological arrangement. “As soon as we recognize this fact, the garden loses its magic and begins to look like a museum,” Lancelot Law Whyte¹ wrote. Paradise turns into hell by

1. Lancelot Law Whyte, *La forma de lo desconocido*, translated by E. L. Revol (Buenos Aires: Sur, 1954), 29.

means of a foundational juxtaposition of infinite object layers from which we can only extract an effective tension of materialistic organization, whose truth articulates as if it has significant conceptual obscurity. The world naturally does not have an evident clearness. This clarification phenomenon that emerges with the museums brings a never solved mystery and that is constant in the public imagination and at the same time irreducible to the borders ordered as a mystery of effervescent consumption by the look. In Oswaldian terms, it is a cannibalization of the artistic and cultural thinking.

This servitude of look at the irrepressible fractures of things, gaps, holes and dependence awareness of the contact routine with the world substance, leads us to a continuous game of imprudence with the function of transferring these interpretative mirages to complacency that is assured by misgiving and fear of promoting a more advanced approach to art. This image disfiguring character, since it is this what the exercise of the use of the insistent look produces on them, is necessary for us to understand the deflections and, in the process, to construct works that join together the decisive effect of anthropomorphism which is what coincidentally brings us fear, since it invokes an inherent relation of our body to these figures we find in art and which return to our prime ancestors. Where we come from and where we go, becomes a continuous dispersion process in the intermittent search for meaning into a cognitive landscape. This nearly primitive violence, which claims for a decisive show of objects and their performance in the world of culture, insistently haunts us. We can conceive them as ghosts till they find a solid anchorage in the world of sense so that we can, therefore categorize them as a way of encountering “visual verification” parameters.

The work *Anteparo com Cabeça* [Screen with Head] (2016), [Fig. 1, 2 and 3] by Ana Norogrande, is almost an “abstraction” of the prisons founded in the pipes which are pervasive in architecture at any part of the world. There is no place without a tube, a pipe, a chimney, a tunnel. Here, however, this emblematic shape is transformed into a two-sided shelter with holes which reflect the infinite pupil shape. Indeed, at a determined point in the face of the sculpture, two of these holes symmetrically adjust the eyes of the figure positioned into its center. The position of the look through these holes, calls into question the relation between the subject who looks at the object and the object that, at the moment, looks at us if we think of Lacanian terms. By reflecting this mimicry toward the eye (and replicate it by equivalence), the holes of this work frontal surface produce a shadow effect on the looking

figure that at the same time exists in the duplicity of reporting to voyeurism and imprisonment. The existence of a protection in the back in contrast to a surface of holes in the frontal part of the work, where the look points at, indicates that it is a fact related to the imprisonment (concrete or metaphorical). However, this metaphorical aspect of the eye with optical devices (initially with the obscure camera and then with binoculars, microscope etc.), which became a prevailing feature in centuries 17th and 18th, becomes a metonymic relation in the 19th century.²

In this work there are also two lateral openings, which allow one to better see the figure that is in its inner part. Yet, they also confound our relation with this figure by questioning what they are doing there. Not to mention that the rear “shield” is bigger than the front one. All these variations are indications that here are well specified issues at stake which translate the problem of the work as being related to a public versus private space experience and the imprisonment of the individual in the face of the devices of the logic of vision in the contemporary world. However, we should first ask ourselves what “individual” is this in this work specifically. I would say he is the art “observer” himself, the visitor spectator who looks at the objects (of art and world) through the limited devices of vision and the museum apparatus itself. This contemplative orientation, targeted at an evocative effect of sliding (into the art space so to say), leads us to a torment: we are forced to find in it the reflection of our own condition as temporary “visitors” of art, passengers in transitory position facing the image. Through the gaps of vision, we peek what grants us, as the whole metamorphosis of the shapes is confirmed from our eye, which is mediated by the museum space. This partial loss of visibility through the holes filter is specified through a brutal contrast which has transformed, between imagination and insanity, for we are never sure whether we see through holes, with holes (in this case gaps) or the holes themselves, since they are the reflection of our eye.

This work enables us yet to glimpse another question, the seduction which comes to be imprisoned by the “grid” of holes, repressed between it and through which we are led to confront with the “imprisonment” of look that is “enclosed” in the figure constrained in the device that simulates a turn around an axle, as a vision apparatus, or rather “on the vision.” Yet, this ambulatory rotation of this sculpture introduces a disturbance character about

2. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995), 129.

which I have so often spoken and which presumably here promotes an inverse operation, in inferring that the work structure has a critical device of disturbing effect that appears extremely well constructed as iconographic device.

When the light beams focus our faces they activate the retina, which then produces through a complex physiological structure our sense of construction and image formation. The vision device is one of the most complex of human body, however, this complexity came to find an equivalence when other optical devices were produced and collaborated not only to the scrutiny of vision, but also for it to become a hegemonic device for retention of image in the memory.

However, this work is also a hole if seen from above and its shape of similarity with a hole dates back to the beginning of excavations, since the world of culture and artifacts were taken from the earth by archeology. Many holes were dug to unearth civilization from its early days. Buried and uncovered they seem to reflect our history and converge to a general proliferation of verb. It is worth remembering that, according to the New Testament (the Gospel according to Saint John), at the “beginning it was the verb.” What is seen is transformed into knowledge. Here, the (severed) head isolated from a “context,” which now looks at us through these holes, and we look at it through them (or a punctured surface), is part of a process of judgment awareness (the lurking look eyesight) even though at the same time it activates a contact with the disturbing frequencies of the “atonement.” That is because the voyeurism with which we are confronted here is of the order of establishing an insistence in projecting the work on the field of the belief that the eye is made of an unequal resource of emotions that are wide open every time we look at it. Yet, now this “look” is disturbed by this series of holes that draws this power from “being the center of emotions,” because it would not even be possible to perceive the emotions with these holes in front of it. Rather, it would only be viable to see through small holes, because there would always be a significant disturbance of look.

Another even more enlightening work is *Tubo de Acrílico com Cabeça* [Acrylic Tube with Head] (2017), [Fig. 4], an intricate construction in which a head hovers in space inside a wide acrylic tube. This tube protrudes from the wall from the center of a circle built by a center holed cooper basin. Viewed in profile, the work signals a forward projection. The body is evidently suppressed, and the whole sculpture is concentrated in a head. However it is not only the suppression of the head we see here, but, indeed, its projection out of de body, as it hovers in the air and moves

forward. This acrylic tube allies with a circularity (the basin circle, for instance, and the structure which holds it on the wall folded in the circle of the acrylic tube), projected for a universe of paradoxical existence, because this sculpture has become an amazing artifice that deals with cannibalism (big pans and containers have always boiled heads). But now as if it were an enigmatic device of the future, soon with the appearance of an object taken from a science fiction film. The first of two radical transformations was the change of orientation. This basin faces forward and not upwards anymore, and the head which should be cooked in it becomes an “illustrative” drawing of the body. If it were in the right position, this tube would point to the center of the earth. As it was built with the privilege of straightforwardness, it signals to an aerodynamic character of projections of death machines as coffins, missiles and other futuristic warfare.

When this basin was turned aside, its projection tube became not only a weapon, but also a cannibalistic “program,” a “regime” of cannibalism. The color of the basin simulates the color of the skin of the head, or vice versa, a reference to the imitation of cultural cannibalism which is measured by the fragile and hesitant dimensioning of the small head hovering in space. The face, with feminine characteristics, looks at the horizon like a sphinx and produces a familiarity with the emblematic face of the museum sculptures of the busts, but lost its humanistic subjectivity by the loss of the body that no longer accompanies it. Perhaps that is why the head rests under a tube of acrylic, a material refractory to any form of affectivity and that allows itself to enter the prefabricated world of plastics, of the transparency artificiality and that does not have the same material relevance of glass, considering the status of materials in the canonization of works of art.

This almost mythical component that appears before the frontality of the work has significant clarity and specificity. The head protrudes in a way that conveys an exuberance in construction, establishing in the limit of formal exaggeration and at the same time transgressing the concept of a steady and prospective form perfectly inscribed in the symbolic field. However, this construction operates in the frequency of a cut of the vision, reminding again that this intolerable position of a sculpture thought by its profile and that, therefore, insinuates the cut, the body disintegration by the hung-in-the-air head, becomes an instability field of this body disfigurement, one that no more exists and that has been disembodied. We take, thus, this principle of approach as a constructive strategy of inversion and low formal attraction. This privation of body

as architectonic structure that holds the head, therefore the local of thought, transforms exactly in it as assimilation of object nature. This no longer invokes the body thought as a live manifestation, but articulates a form of idealized existence (even though scaring) into an epistemological perspective that supports the knowledge about the object itself, in other words, cannibalism, a reference to the inexorable form of death technology. Although if it not for this, we would have a corresponding and unequivocal vacillating voracity of vision about the future, in the sense that we are talking about an unknown future, even though still looking at the past in critical retrospect.

The work *Tube de Vidro com Cabeça* [Acrylic Tube with Head] [Fig. 5] (2017) is built in the immediacies of an apocalyptic view of the body. With its reference to AI (Artificial Intelligence), it invokes a near future, out of scientific fiction, but quite close to reality. Several times, when we think of AI, we establish a link with the imaginary of the fiction films which portray an imagined view of this not-so-distant future, but which seems never to come. It turns out that the reason for what we do not glimpse it is because it has already been among us. AI does not consist of robots walking among humans or in robotic machines making decisions by default of individuals, but in a transformation that takes place in the even closer connection between the body, the mind and the technological communication mechanisms (networks, smart phones, computers) and the inextricable connection we have with them. Yet, more than that, it also consists of an indiscriminate data collection, especially what we do, how we act, our desires, our preferences and inclinations (sexual, moral, ethical, ideological, political, artistic etc.) so that in a short term this mechanisms will know better (and, therefore, make decisions and act) and more efficiently than ourselves.³

Here this childish face with the expression of deep sadness leads us to the beginning of childhood and solitude of unprotected vulnerability. Let us remember that dummies generally have a neutral expression. But it is not a moralistic aspect that the artist raises here. Instead, as we know, she could have been referring to the extreme fragility of the body, which includes, obviously, its complex psychological structure.

Another tube, now vertical, hangs this head, whose lower jaw rests on the end of the glass, as if it were attesting a vision between limits. Something unusual is in operation

here. This appropriate structure that provides ostentation to a child's head dates back to the commemorative busts of meritocratic celebrations, reserved to distinguished personalities in the public sphere. We see here a kind of "embalming" of the upper body invoking different nature archetype. The heads populate the history of art, from Rodin's (in the limit of formless), Nefertiti famous busts, through the infinite realists who start by Greek art, to the faces by Franz Xaver Messerschmidt (1736-1983), with suffered, contorted, tormented by pain and sadness expressionist heads and busts. Populated by faces that are idealized or contorted by suffering, the history of art is a world of busts in "disgrace," a history of museologic "embellishment." On the other hand, Ana Norogrando's brings us into infancy universe, into the childhood physical and psychological fragility. Something we have attested in this passage:

It is enough to observe a child's physiognomy in order to immediately realize the greed of his senses: his half open mouth, ready to either absorb or suck, the nostrils dilated to the wind, to the flower of the face, wide open over the world, peering everything that goes on.⁴

Childhood is an open horizon of possibilities later closed by the institutionalization of training and learning. If we desire a future perspective, it is necessary the educational system to rethink its extensive, harmful and damaging process of censorship and repression of creativity with which art, in essence, is related. However, the major connection this work has with art is not strictly related to the infantile, but to a circuit of relations directly linked to the features and the semblance, as well as to what it means and articulates for art, in this case, the return to childhood to protrude ourselves in the world of future. Through a puerile "image", this work leads us through a tunnel of time, but towards the future, because when we protrude in the past, in childhood world, we are forced to invoke a near death future.

The child somehow also represents, the birth of creativity, which is then subjected to every type of censorship through the educational process. If it is more or less libertarian, this creative potential finds support and growth. The "creative spirit" is born with the child and from it comes to exist. With it is also born the difference, diversity, sincerity, freedom, innocence, happiness, the sense of enquiring.

3. Yuval Noah Harari exhaustively elaborated this universe of problems using this argument in his *Sapiens* books: *A Brief History of Humanity* (Porto Alegre: L & PM, 2012) and *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow* (São Paulo: Companhia das Letras, 2016).

4. Guy Jacquin, *As Grandes Linhas da Psicologia da Criança*, translated by Mari Luiza S. de Moraes (Flamboyant, 1957), 22.

Every child is a *tabula rasa*, a huge and potential expansion horizon. In this work by Ana Norogrande, it is inscribed an immense repertoire of “problems” linked to art, but also to its mysterious and complex operation. The return to the infantile world through a child’s (mannequin’s) face is an immersion in the iconoclast tradition which enables us to untie the similarity of what created us into the divine image. In contrast, all movement toward the non-idealized figure representation is an onslaught on the divine likeness. Yet, in this case, it is necessary to remember that Adam, the son of God was already born adult. Thus, the face of an infant who projecting to the beginnings of past and that arising from a “base” (support) in black color, thus invoking darkness, the illustrative emergence of world disorder is emblematic of a contemporary condition that the sculpture assumes. This emergence, from this “base,” aims to construct a distressing desperation about our conception of humanity, aimed at the ruin of our own conception of past, present and future as a chronological development. This linearity is broken by the image of a face that invokes the past as a transposition in the displaced time (justly) to this past, claiming an amazing relation to death, although, for this purpose, it immediately attracts the birth and the beginning of life.

A feeling of temporality is invoked by the image of childhood and, likewise, of death, since it is at the opposite end of the emergence of childhood period. It invokes a meditative mortis, as S. Serrano Poncela⁵ wrote about Miguel de Unamuno’s (1864-1936), philosophical and poetic thought for whom, Poncela suggests, death is the center of philosophical reflections. If we think in terms of Unamuno, this child looks at us with a deep look of sadness by the existence that we have been through life. It looks at us through the past toward the present (when we run into it) and into the future that awaits us. It is a figure of lament as I have already mentioned. Unamuno, the poet/philosopher, described in a passage the death experience as the out-of-body stage, an experience of “consciousness emptiness”⁶ in which the poet feels “the whisper of blood trickling down the body channels.”⁷ The exposed veins of the “robotic” body that appears in other Norogrande’s works remind us of a reflection such as this, demarcating a body from which we can not get away. Even though the head, as the center of thought, is eventually separated from it.

5. S. Serrano Poncela, *El pensamiento de Unamuno* (México: Fondo de Cultura Económica, 1953), 110.

6. *Ibid.*, 118.

7. *Ibid.*, 118.

Cone com Serpentes [Cone with Serpents] (2016-2017) [Fig. 6] is another work by Ana Norogrande in which a head emerges in a circular and concave form from a rubber tube. These basin forms, concave for thousands of years, takes our imaginarily to the territory of a world of venomous animals (especially snakes), to the world of witchcraft and alchemy, with which art has a strange relationship with. When creativity has so often been associated with madness and demonized artists as beings living within the limits of creative insanity, some emblems as these comes to our minds. After all, it cannot be so difficult to associate the appearance of the art object with a miraculous act when form is given to a “being” whose material reality is singular, new and surprising.

The figure with a metallic face trapped by snakes around its head lets us with a distressing feeling. But not exactly because we are faced with snake figures, but for what they tend to invoke. The work has as its most obvious reference the head of Medusa, whose look, according to mythology, was able to transform everything in stone. Indeed, it was not only Medusa’s look but the crossing of other’s look with hers. In Ovid’s *Metamorphoses* she was beheaded by the hero Perseus who later used her head as weapon, exactly by her ability to petrify everything. The myth says that, because of jealousy, the goddess Athena turned her hair into serpents and her incredible beauty into a terrible expression of ugliness according to the standards established by mythology.

The history on how Perseus beheaded Medusa involves a well known recurrent mechanism in the history of mimesis, a reflexive instrument, like a mirror. Through this instrument, Perseus could decapitate Medusa without looking directly into her eyes, therefore avoiding becoming victim of her curse. For Freud, in his text *A Cabeça de Medusa*, [*The Head of Medusa*], her decapitation is a story similar to rape, since there is no register in mythology that Medusa had petrified any woman. Medusa has turned into specialized literature and into considerable volume of pop culture, into a feminist icon as exerting its image of power over the male domain.

This mannequin with a face of defined and marked features, without allusion to the existence of hair (like Medusa that lost them), and whose curse led the serpents of her head to fall and crawl into a container that resembles an inverted shield, is a signal that this frowned face continues crystallized by the evil it implies. It’s important to remind that snakes do not move on smooth, slippery, non-latching surfaces. Snakes are like a deviant parallel of look in relation to canonical painting of a short time

ago in Brazil, because it is the look that “slides,” “the lock of the look,” the look that “glides” on the surface of the frame or of the eventual depressions and protuberances of the sculpture surface (canonical, of course, since only they deserved such critical comments).

Our venomous animal fear, (specially snakes and serpents) and its inscription in art is equivalent, in this case, to the dislike we have of synthetic objects, of *kitsch*, of the figurative and of the anthropomorphic. This phobia finds total receptivity in the traditional vision that “fears” correspond to conservative positions. As this accidental but undeniable image of serpents fallen on the “basin” designating a treatment that activates our nearly primitive instincts, taken from its most immediate context, only to make us enter in a ghost of time, a perception stage that falls to the sense of touch. Touching serpents and snakes is an exasperating idea that suppresses the control of the fingers, subject to a fatal bite, but always so protected, besides of the fact that they are one of the most exposed parts of the body. Touching snakes and serpents is an inconceivable act, at least for most of people of Western culture, another coincidence of our perceptive relationship with art, for it is certainly different in other cultures. Crossing this limit would not only be crossing this that can be one of the most exasperating phobias, but appealing for an expedient for promoting an entry into the space of unilateral classification of the exception. That is an announcement, because, after all, suppressing the frontispiece of fright and replacing it with affection would be a challenge against the image truth. It is as if we no longer believed in the work and in its challenge as an image. This possibility, surpassed by a refusal to phobia, to ghosts and contact panic, would still ignore the image status as a figurative power, a negativity of distressing content that is overcome by the look and sketches a psychological factor that leads to a horrible fear. This recurrent observation in the face of the overcoming of fear, is, first of all, an antimony of refutable character, for the birth of an image in this case is first carried out by the imagination process in our mind, as a premeditated yet inconsistent reality.

Another work titled *Cabeça Negra* [Black Head] (2016), [Fig. 7] has in its structural “base” an opening that let us see the inside of the organs. An open body, inside a figure that embodied the transmutation of a black figure on a face with white features. This hole is an opening for the contents (it would rather be contents) which were decimated by the exploration, since opening the body and promoting an invasion, a terrifying rupture which takes us into the vital organs (equivalent to new territories), is similar to

invade the nature. Again, it is a tube that through the body simulates a small curve of the intestine, or rather, it can be of any organ, since most of them have this dissymmetry or curvature. The red surface underneath the head which resembles a necklace is also a reference to the memory of throat cut, separating the body from the head and recalling the civilizing process as a fatalist irony (what cuts is also what adorns). Its downward-pointing screws indicate that the part of the body below the neck could be submerged in some kind of structure, it is not known which, but the body belongs to the depths of the machine which moves the intestines of capitalism around the world. The organ inner darkness is the center of the exposed earth, the machine inner body which rotates the productivity of exploitation and the endless movement of profit. From the neck up, the figure has a perfect finish with its metallic and industrial paints. From the neck down, only aging and degradation of rust threaten to consume its structure. This indicates that what is on the “surface is covertly disguised,” as if we allowed the concealment of things that we should see or that are only seen when they are concealed.



Detalhe da exposição *Corpos de Fábrica* – Obras de Ana Norogrande 2015 . 1017 |
Detail of the exhibition Factory Bodies – Works by Ana Norogrande 2015 . 2017
Museu Oscar Niemeyer – MON, Curitiba/PR, Brasil
De 23 de novembro de 2017 a 04 de março de 2018 | *From November 23, 2017 to March 4, 2018*
Curadoria | *Curated by Gaudêncio Fidelis*
Foto | *Photo: Constance Pinheiro*



[Figura 1]

ANA NOROGRANDO

TORRE I | JABUTICABEIRA, 2017

<https://vimeo.com/256170186>

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

172 x 27 x 40 cm

Vídeo Jabuticabeira, 2017

Filmagem HDV e cor | *HDV footage, color*

Duração | *Duration 1' 36"*

Edição | *Editing Nando Rossa*

A IMAGEM EM MOVIMENTO NAS CORRELAÇÕES ENTRE O OLHO DA CÂMERA E O CORPO DO ROBÔ: OBRAS EM VÍDEO DE ANA NOROGRANDO E O *MODUS OPERANDI* DE PRODUÇÃO DE CORPOS DE FÁBRICA

NUNCA É DEMAIS LEMBRAR COMO CHEGAMOS ATÉ AQUI. Como telas (*screens*) transformaram-se em espelhos, um artifício tecnológico contíguo à nossa existência, e que, sistematicamente, ingressamos dentro de uma lógica antropomórfica que foi capaz de assegurar a equivalência absoluta das máquinas com o corpo humano. Sempre que vemos uma “figura” que, por algumas características distintivas, se assemelha a nosso corpo, ao reivindicar essa aparência em paralelo. Da imagem fixa, em oposição àquela em movimento, uma mudança radical aconteceu. Essa transformação projetou para a anatomia do olho da máquina a réplica de uma musculatura ocular-motora que redefine a inserção orbital e que faz com que os músculos oculares possam ser redimensionados. Assim o exercício do centro de rotação que nos possibilita movimentos tão surpreendentes, rápidos e eficientes do olho em que a imagem é captada com uma rapidez infinitamente maior do que ela pode, muitas vezes, ser registrada pela consciência. Voluntários ou involuntários, estes movimentos oculares resultam em uma subjetividade que é construída com o que conhecemos como a “suspensão da descrença”,¹ um termo familiar aos estudos do cinema, e que nos possibilita, por alguns momentos, acreditar em imagens que se sabe de antemão que são fictícias. O poder metamórfico dessa revelação ótica que comporta toda a história pregressa da imagem em um só instante produz um impacto na percepção que sequer temos capacidade de mensurar. É sabido que toda a trajetória da imagem através do olho representa um dos mais complexos fenômenos da fisiologia.

Esse conjunto de quatro obras de Ana Norogrande intituladas *Torre I, II, III e IV* (2017), [Figs. 1, 2, 3 e 4] invocam figuras que transitam entre o antropomorfismo e seu aspecto robótico, mecânico e transgressivo, originário dos princípios da integridade da figura em suas características humanas, causando um rompimento na fundação que dá forma aos órgãos. Suas “cabeças” ou a tela que substitui o lugar das cabeças, nestas figuras, nos impõem um problema: olhamos

1. 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 uma ficção, de forma que a imagem como real possa se impor/apresentar.

[Figura 2]
 ANA NOROGRANDO
 TORRE II | GRAMA, 2017
<https://vimeo.com/257260838>

Ferro oxidado, parafusos, porcas e arruelas em aço galvanizado, borracha, esmalte sintético, mão de manequim, tomadas e fios elétricos, tablet e vídeo
 | *Rusty iron, bolts, washers and galvanized steel nuts, rubber, synthetic enamel, mannequin hand, electrical outlets and cables, tablet and video.*
 172 x 27 x 40 cm
 Foto: Gustavo C. J. Paris



Vídeo Grama, 2017
 Filmagem HDV e cor | *HDV footage, color*
 Duração | *Duration 1' 15"*
 Edição | *Editing Nando Rossa*

em direção ao rosto, e, ao mesmo tempo, vemos projetar através desta tela que o substitui, uma paisagem para a qual supomos estar mirando. Elas nos retornam o olhar, já que toda a “tela” (ou pintura) é um espelho que reflete de volta para nós. Neste jogo de espelhos, somos confrontados com a natureza da representação da paisagem e, ao mesmo tempo, com uma perturbadora semelhança com o corpo humano, onde partes mortas (mãos e peças de ferro), pintadas de um azul envelhecido pelo desgaste e pela pátina,² contrastam com esses mecanismos que projetam vida (sinais de vida na realidade), justamente na tela plana de um monitor.

Se as mãos de manequins coladas a estes troncos robóticos introduzem um esquisito evento performático, insinuando movimentos que se associam a uma ação perdida, como se fosse um fragmento da memória, mas, ao mesmo tempo, uma falha, um erro de programação, de uma máquina que não mais se mostra funcional; a imagem, ainda assim, pode soar estranhamente familiar ao espectador. Não por outra razão senão pelo fato de que a “cabeça” do corpo humano nestas obras encontra equivalência em localização e altura próxima à simetria do corpo, mas o que nossa imaginação pode projetar como sendo uma figura robótica, embora essa alusão seja indiscutivelmente clara. Estas mãos, que aparecem em cada uma das esculturas, se relacionam, segundo intenção da artista, com cada uma das imagens que aparece logo acima no monitor.

Há ainda outro cruzamento aqui com a história da arte, especificamente com a escultura. Feitas basicamente em três partes, pernas, tronco e cabeça, em uma divisão de peças mecânicas que lembram um procedimento Brancusiano de atarraxar um volume sobre o outro (atarraxar neste caso, e sobrepor, no caso de Brancusi (1876-1957)), embora os dois

2. A pátina é um testemunho da passagem do tempo, mas se transformou também em um elemento capaz de influenciar os atributos de gosto. Muitas vezes a técnica passou a ser apreciada como um fator decorativo que dá aos objetos um sentido de passagem do tempo, elevando seu potencial de importância, mas, ao mesmo tempo, a transformando em uma prova de autenticidade. Anos atrás, abordei a importância da pátina em processo de conservação das obras de arte contemporânea e seu impacto na manutenção da intenção artística. Ver Gaudêncio Fidelis, *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea* (Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2000), 31-32. Existe uma vasta bibliografia sobre pátina e suas atribuições históricas, mas eu acho especialmente esclarecedor o texto de Phoebe Dent Weil, “A Review of the History and Practice of Patination”, in *Corrosion and Metal Artifacts: a Dialogue Between Conservators and Archaeologists and Corrosion Scientists*, Brown B. Floyd et al., (Orgs.) (Washington: Dep. of Commerce, National Bureau of Standards, Special Publication 479, 1977), 77-92.

Vídeo Água, 2017
 Filmagem HDV e cor | *HDV footage, color*
 Duração | *Duration 2' 58"*
 Edição | *Editing Nando Rossa*

[Figura 3]
 ANA NOROGRANDO
 TORRE III | ÁGUA, 2017
<https://vimeo.com/257261531>

Ferro oxidado, parafusos, porcas e arruelas em aço galvanizado, borracha, esmalte sintético, mão de manequim, tomadas e fios elétricos, tablet e vídeo
 | *Rusty iron, bolts, washers and galvanized steel nuts, rubber, synthetic enamel, mannequin hand, electrical outlets and cables, tablet and video.*
 172 x 27 x 40 cm
 Foto: Gustavo C. J. Paris

procedimentos sejam equivalentes em termos de natureza. Essa familiaridade reconhecível nos projeta para um campo de semelhança antropomórfica, que nos possibilita um enquadramento de natureza psicanalítica, considerando que na obra temos um órgão semiprostético, que emite vida pela cabeça formada por uma tela e que coincide com a projeção de uma possível imagem vinculada à memória. O olho possui sempre uma mediação com a natureza através de alguma forma de tecnologia. Quando não é assim, esta relação não se processa com a eficiência que os meios tecnológicos nos possibilitam e não sabemos mais como atuar sem eles.

Estas imagens são então o resultado analítico de uma perspectiva de investigação da natureza, entendendo-se aqui natureza também como a inclinação do comportamento, suas ações e consequências, incluindo a própria ação de realizar o vídeo, sua mais vívida demonstração de uma ação concreta na obra, e que se justifica através da tecnologia. Nestas obras, entretanto, eles assumem uma configuração pré-intelível, quando a imagem é traduzida como um conjunto de procedimentos que organiza o aparato cognitivo de maneira a alterar, em essência, nossa relação com a própria natureza. Tomemos por exemplo as origens da transformação dos mecanismos de naturalização do olho (microscópios, câmeras, óculos, lentes, binóculos etc.), e sua capacidade de magnitude, de escrutínio da imagem e visibilidade. Analisemos, em seguida, a reprodução da imagem através de telas de projeção e transição (TVs e projetores, por exemplo) e poderemos constatar que elas são, em essência, um vínculo com a nossa própria cabeça e ao mesmo tempo uma equivalência em condição de reprodutibilidade, da sua própria configuração óssea, neste caso como estrutura da escultura (cabeça, tronco, membros).

♦ ♦ ♦ ♦

Os vídeos, que nós vemos nestas esculturas, possuem características distintas. A aparente e ingênua paisagem de *close-up* de um pedaço de gramado, no vídeo *Grama*, invoca os recorrentes flertes com a beleza do verde da natureza. Ele pode ser visto em relação à imagem etérea e ao modo impressionista, ao romantismo e até mesmo em relação à construção da imagem. Apenas faço uma objeção aqui, de que o plano direcional da câmara imita, mais do que



o normal, o movimento do olho em relação à posição do corpo. Aparentemente caído (ou caída? no caso de uma câmera) sobre a grama. *Gramma* faz parte da escultura *Torre II*. Contudo, por trás dessa aparente inócua imagem, encontra-se um sombrio significado: *Gramma* pode ser visto também como um vídeo sobre a morte da visão, que se evidencia através da própria morte do corpo. “Um corpo que cai” sobre o solo, na breve transição depois da queda e na perda dos sentidos. A visão se dissipa rapidamente e vai se tornando mais e mais embaçada à medida que uma brisa sopra sobre a relva. Mas há outro equivalente também aqui. Entre o olho do corpo que cai e aquele da câmera (que pode estar pendente), já que a câmera age de maneira similar ao olho no preciso instante da morte do “olhar”. Ela também perde o foco em um vai e vem resultante da tentativa de seu mecanismo de obter nitidez através das lentes. Ela também eventualmente morre nesse vai e vem pela perda eventual de energia, que, nós sabemos, irá se esgotar. Não chegamos a ver este esgotamento, ou a morte no vídeo, mas não é difícil de pressupor que ela acontecerá, seja de uma maneira ou de outra, já que a filmagem de uma câmera nunca poderá durar para sempre, nem uma vida resistirá com o fim do próprio corpo. O horror da morte (para muitos, pelo menos) e a perda dos sentidos, que resultará na dissipação da informação e do conhecimento acumulado pelo cérebro, resulta na morte da máquina; se ela não possuir um “back up”, uma cópia, feita por assim dizer à sua própria imagem, já que, para manter a informação armazenada, essa cópia se obriga a ser, não por semelhança, mas por igualdade e duplicação, uma réplica perfeita.

♦ ♦ ♦ ♦

Desde 2009, Ana realizou muitas obras em vídeo filmando as águas do Guaíba em Porto Alegre. Muitos destes vídeos se transformaram em grandes vídeoinstalações. *Entre as Águas* (2009), *Sobre as Águas* (2010), *Desenho Líquido* (2010), *Gravataí* (2010), *Delta do Jacuí* (2010), *Confluências* (2010), *Interlúdio* (2013) foram algumas dessas obras, entre outras.³ Todas foram realizadas com filmagens, desde a água em transição, da superfície dela, ou ainda de reflexos sobre

3. Sobre estas obras ver meu texto “O Engano Pictórico: Para Uma Breve Teoria do Espaço Planar nas Vídeoinstalações de Ana Norogrande”, in *Ana Norogrande: Obras 1968 – 2013* (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 73-81.

ela. Esse vídeo, que pertence à obra *Torre III*, intitulado simplesmente de “Água”, é a filmagem fixa de um centro de turbulência do rio, que se agita continuamente, causado pela obstrução de uma pedra. Imaginemos o progressivo desgaste dessa forma pela ação da água. Somos tomados por um sentimento de suspense, como se algo fosse repentinamente surgir à tona. A instabilidade dessa superfície é contrastante com a solidez das outros planos que conhecemos. A água não é somente instável, mas também é penetrável e flexível como poucas substâncias. Essa instabilidade, sobre a qual não é possível situar nossos pés, ou seja, que não é possível caminhar ou nada construir, faz da água, que escorre por toda e qualquer fresta disponível, que foge de nosso controle, uma superfície etérea e instável. Nas profundezas das águas encontram-se também uma inúmera fonte de imaginação. Essa aposta em uma fantasmagoria através da imagem, responde a um fetiche da criação artística com “temas” misteriosos e indiscerníveis. Essa “cabeça” cheia de água através da imagem, afogada por ela, vibra como uma inquieta expressão facial, mas evidentemente uma face sem rosto, como é recorrente na expressão das máquinas. Esse mutismo de comunicação projeta uma ignóbil e aberrante manifestação e um “corpo” que simula a nossa aparência, mas que responde como integrante de uma sociedade não utópica. Essa obra coloca em questão a permanência da memória em uma sociedade que pode, de uma hora pra outra, transformar-se em uma autocracia. Como seria assegurado o conhecimento individual inscrito na memória de cada um? Tomado pela consciência de uma eminente perda, as “torres” insinuam distanciamento e autoritarismo, pela sua configuração formal, e invocam a crença de que o futuro reserva um eminente perigo, em que a utopia artística, parece ser uma das poucas saídas para disfarçar a necessidade de permanência de uma sociedade em que o indivíduo goza de liberdade sem a prisão de seu próprio corpo, ameaçado, por todos os lados, por sistemas de repressão.

♦ ♦ ♦ ♦

Afinal que motivações encontram-se na sustentabilidade de uma visão artística que se confronta com o antropomorfismo a todo o momento e promove uma inquieta mobilização da forma em relação ele? O que estas figuras robóticas indicam, ao estabelecer diante da imagem que

[Figura 4]
ANA NOROGRANDO
TORRE IV | DRACENA, 2017
<https://vimeo.com/256164686>
Ferro oxidado, Parafusos, porcas e arruelas em aço galvanizado, borracha, esmalte sintético, mão de manequim, tomadas e fios elétricos, tablet e vídeo | *Rusty iron, bolts, washers and galvanized steel nuts, rubber, synthetic enamel, mannequin hand, electrical outlets and cables, tablet and video.*
172 x 27 x 40 cm
Foto: Gustavo C. J. Paris

Vídeo Dracena, 2017
Filmagem HDV e cor | *HDV footage, color*
Duração | *Duration 2' 30"*
Edição | *Editing Nando Rossa*



associamos à figura humana, que pés e cabeça constituem as duas extremidades, não mais asseguradas pela lógica tão evidente do antropomorfismo? A sua verticalidade nos dá indicações adicionais sobre o status do comportamento? Seria “humanamente” impossível entender a verticalidade, cujo princípio está em curso aqui sem fazermos uma transição do corpo do indivíduo para aquele do robô, mesmo que abandonemos a noção de que robôs sejam constituídos à imagem e semelhança do homem e que este, por sua vez, foi criado à imagem e semelhança de Deus. Chamemos a atenção então para essa identidade de contrários, em que o antropomorfismo nos jogou, sem piedade, diante de um mundo de imagens em conflito, que, por vezes, se assemelham a nós e, por outras, diferem radicalmente. Robôs e homens/mulheres vivem em planos diferentes. Para que estas obras sejam reconhecidas é preciso se postar diante da obra e, isso feito, duas figuras encontram-se frente a frente, em paralelo e ao mesmo tempo em contraste, olhando para mundos espelhados, olhando uma para outra. Fenomenologicamente é difícil dizer quem olha quem. Estas figuras replicantes, substitutos da “figura humana”, que a arte tanto insiste em emular, transforma-se em um artifício de transferência da prática moral que não poderia ser aplicada ao outro. Robôs são sujeitos à vida laboral escravagista, uma vez que são feitos à imagem e semelhança de seus criadores, mesmo aqueles que replicam ações específicas (mecânicas), com braços e dedos sem um corpo que lhes dê fisionomia, suas ações são transposições de ações do corpo humano. Eles executam uma coreografia que imita a excitação da criação como objetos que têm vida. Estas obras de Ana Norogrande não são “robôs” mas pela sua relação temática ou ilustrativa, a semelhança é indiscutível e a relação com eles se mostra incontestável.

Não por coincidência, a parte frontal foi presa a um lado da figura (note-se que estas figuras sugerem sempre uma frontalidade acentuada, já que a tela está virada para nós) e há em cada uma delas uma mão com um gesto e uma característica específica. Essa mão é fixa à escultura quase como um procedimento da colagem,⁴ mas pregada a

ela como se fosse um simples adendo, aparentemente sem função. Contudo, não subestimemos um elemento como a mão, com uma história tão marcante na trajetória evolutiva da humanidade; com um dedo (ou vários) que aponta para aquele de Adão, a “mão de Deus” como um atributo milagroso e dela surgem todas as conhecidas referências metafóricas que rondam o campo da criatividade. Ocorre, especialmente, a ligação destas mãos a estas criaturas híbridas, que são como que uma perturbadora conexão da máquina como caráter humano da figura. Vale acentuar ainda a divisão localizada aproximadamente ao meio da figura, sendo que a parte superior é em verdade fixa à inferior (sabemos disso pela posição dos parafusos, colocados na posição de cima para baixo). Trata-se de uma figura de encaixes de diferentes partes, que produz referência a uma qualidade mimética e que redefine toda a figura como de uma natureza diferente da robótica; esta se situa em um terreno normalmente conferido ao universo da expressão do gesto, quando automatizado em uma fisionomia, que através de uma mão feminina desclassifica a mítica daquele gesto original (da criação do homem), que permanece como inaugural, mas é desestabilizado nestas quatro obras de maneira sistemática.

Todas as mãos fixas a estas “torres” aparecem inclinadas para cima, o que se reflete em uma espécie de “manivela de ferro”, que é parte desta estrutura que a artista se utiliza para construir a obra. Esse mecanismo, parte original da estrutura de ferro, permite mover a mão para a direita ou esquerda, mas em uma articulação limitada. Ele se transforma assim em um dispositivo de controle, restrito a um movimento mecânico e constricto ao da mão. Essa “manivela”, como resolvi chamar, localizada na parte de trás da figura, assegura um vínculo com um resíduo do corpo: a mão recortada do corpo e fixa a um outro, alheio à sua natureza. Pode passar despercebido que mãos e braços tenham sido fixados às infinitas obras anteriormente, mas vale acentuar a especificidade destas obras, em relação a este aspecto. Há uma erosão do processo de deslocamento que define claramente a transição (e a perda) de um membro com a mão de seu “corpo original” para aquele de uma vida provisória, em disjunção com a natureza do próprio corpo que passa a habitar. A mão “pregada” a esse corpo, desnaturalizada pela operação cujo modo de transferência

4. Abordei este aspecto na obra de Ana Norogrande no texto “Interiores: Em Direção Uma Crítica da Dimensão Decorativa na Arte”, in Gaudêncio Fidelis, *Ana Norogrande: Obras 1968 – 2013* (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 41-47.

se mostra desassistido pela ação divina, e que foi tomado de arroubo pela ação artística, produz então um valor emocional que envolve uma (de certo modo) mórbida e/ou crítica visão da potência de Deus como único e originário criador. Essa atitude de natureza “prometeica”, como já me referi em outro texto, expressa uma usurpação dos poderes divinos que são utilizados de maneira banal, pois, evidentemente, as figuras não se assemelham à natureza humana. Ao contrário, produzem um afastamento da condição orgânica do corpo como a conhecemos. É importante lembrar que a nossa noção de corpo é ainda limitada e atrelada aos parâmetros da concepção existencial de vida terrena e limitações físicas. Há outro aspecto para o qual quero chamar a atenção aqui: a de que, na obra *Torre I*, o vídeo que se encontra na tela chama-se *Jabuticabeira*: árvore cujos frutos nascem justamente pregados aos seus troncos e galhos, como se tivessem, por algum evento milagroso, sido ali coladas e não nascidas dos mesmos. Presas por um pequeno ponto que não a extremidade de um ramo, estas pequenas frutas estranhamente surgem como se tivessem sido coladas a ele.

Plantas e frutas passaram por um período evolucionário extremamente vasto. As mudanças são pequenas, se consideramos nossa vida cronológica de tempo, mas significativas na escala evolutiva.⁵ Sabemos que plantas possuem uma parte aérea e uma raiz (terrena), que engloba uma grande variedade anatômica. Desde sua existência na pré-história, a evolução das plantas frutíferas se deve muito à sua utilização pelo ser humano para a alimentação, provocando um ciclo migratório (involuntário ou provocado) de circulação de sementes e polinização, além de influências climáticas, solo e resistência imunológica.⁶ As raízes de uma planta servem não só para a assimilação de água e minerais, como também para a sua estabilidade e apropriado crescimento.

Uma vez que a luz é determinante no desenvolvimento das plantas frutíferas, vale salientar que, nesta obra, a luz do monitor nos lembra que o que dá vida às obras cinemáticas é justamente a luz, que é a própria matéria da imagem. A Jabuticaba, “objeto” do vídeo *Jabuticabeira*, que faz parte da

escultura *Torre I*, é uma árvore frutífera subtropical nativa encontrada no Brasil, Bolívia, Uruguai e Peru. Tanto a luz para a fotossíntese das plantas quanto a do vídeo são indispensáveis. Mas agora a jabuticabeira desse vídeo “nasce” (surge) por dentro dessa criatura robótica e seu tronco. A paisagem que se encontra no background, por trás da tela, e do primeiro plano, que é representado pela própria figura, fazia parte da natureza e agora é um referente da máquina. Em outro caso, as folhas de uma das subespécies de *Dracena* dão título a outro vídeo deste conjunto de obras de Ana Norogrande. A passagem da câmera sobre as superfícies das folhas propicia ao vídeo um forte caráter pictórico e conclui com um quadro que possui justamente este caráter, como uma pintura, quase acadêmica com suas veladuras e manchas esverdeadas. Esse vídeo de natureza quase genérica, ou seja, uma simples “apresentação” de fragmentos da paisagem, sem um evidente objetivo, ingressa desatentadamente em um mundo de imagens que se querem relevantes; afinal de contas, é o que as obras de arte fazem com a imagem em última instância. Contudo, por que essa “máscara”, que resulta dessa cabeça substitutiva produzida por esta tela, invoca uma “projeção”, mais do que uma forma de encobrimento do que revelação? Afinal máscaras pretendem esse objetivo, o de dissimular a verdade da face e sua expressão (entendendo expressão em sua condição mais ampla, incluso aquela que desvenda a identidade) e o que ela é capaz de revelar: a natureza da existência como uma potencialidade política.

Evidentemente que se engajar na fabricação de “criaturas” robóticas é uma ação de desafio e afronta, não somente aos princípios da criação divina, como também aos da indústria e tecnologia, uma vez que adiciona a essa atitude competitiva de um procedimento terreno com aquele do mundo divino. Ao fazê-lo, o artista produz uma condição de instabilidade na ordem natural do universo, pois altera a ordem de produção, inclusive da arte, diga-se de passagem, visto que a forma de produção destes “objetos” reside em um esforço de desconstruir uma nova regra de atividade (hoje ainda estabelecida como canônica), como o instrumento de desenrolar do distúrbio da atmosfera criativa, composta por um ar denso, permeado por uma energia eletrificada pelas mãos da potência criativa. Essa exacerbação do sentido artístico, a fim de obter uma produção em série de quatro

5. V. Kolesnikov, *Fruit Biology*, tradução de L. Kolesnikov (Moscou: Mir Publishers, 1966), 21.

6. Idem, V. Kolesnikov, *Fruit Biology*, 58.

[Figura 5]
 ANA NOROGRANDO
 CONEXÃO V, 2017
 Massa plástica e fragmentos de manequim |
 Plastic mass and mannequin fragment.
 56 x 65 x 33 cm

obras escultóricas, que se descolam da estatuária, apesar de sua verticalidade, e ao mesmo tempo se desumanizam, afastando-se igualmente do antropomorfismo (ainda que não totalmente), conduzindo tudo a uma expansão da máquina irracional na expectativa de uma imaginação febril.

A hibridização desse processo que conhecemos como “fábrica”, produz de fato “corpos”, ou mais precisamente, “corpos de fábrica”, que geram organismos próximos à semelhança humana, mas, ao mesmo tempo distantes dela; isto fornece uma coleção de procedimentos que remontam a um “agente” de criação, agora adaptado aos desvios da natureza. Essa forma de caracterização nos conduz mais uma vez à manipulação da natureza e, como tudo que a humanidade faz, mas que a diferencia esse investimento da estatura miraculosa da ação acumulativa de proposições que admite a possibilidade de imitação como política de transformação da natureza das coisas. A ação versátil de otimizar a fabricação de “cópias factíveis da natureza” replica uma forma de questionamento das próprias origens, na medida em que produz um comentário que nos distrai justamente delas; ocorre então a expropriação que reinterpreta a natureza de forma diferente daquela recorrente. Observemos, mais uma vez, essas telas com imagens em movimento (vídeos neste caso), que projetam ao universo do campo cinematográfico as variantes que se metamorfoseiam como se fossem uma interpretação falsa da natureza (ou de uma natureza falsa).

Voltemos às mãos, que constituem as inserções prototípicas nestas figuras austeras e imitativas de máquinas. Ana Norogrande dedicou uma parcela considerável de sua produção a um projeto de expressar através das mãos o paradigmático conjunto de formas, que revelam muito sobre o *modus operandi* de sua obra e que inclui: hibridização, colagem, implante e semelhança. Tomemos por exemplo *Conexão V* (2017), [Fig. 5] em que há dois braços conectados, em uma forma inversa de contorcimento que o corpo humano não seria capaz de realizar. Aqui uma reminiscência permanece, a de um ponto de apoio para a escultura, já que ela repousa sobre um dos braços; uma lembrança de uma ação do corpo, mas cuja ação foi totalmente desprovida de humanidade neste caso. Afinal este “descanso” possui agora apenas uma função instrumental e mecânica, de proporcionar à escultura uma solução formal. A colagem



e emenda pelos ombros destes braços ausentam o resto do corpo da sua constituição e transforma a obra apenas em um exercício fragmentário desesperador de membros que formam, por conveniência, a casualidade da intenção artística juntados como uma “forma escultórica”. A falta de dedos em uma das mãos indica que estes dois braços (que não pertencem a mesma origem) dão uma demonstração de ausência (ou presença, como se queira) de privilégios, já que dedos perdidos resultam de alguma espécie de fatalidade. Já em *Conexão L* (2017), [Fig. 6] ocorre uma lógica similar que ordena a construção desta obra, só que neste caso há uma diferença no tom de pele de cada uma delas. A falta de um dedo médio é novamente recorrente, como em várias obras da série *Corpos*, aliás. Como objetos em instabilidade, estes podem ser posicionados de diferentes

[Figura 6]
 ANA NOROGRANDO
 CONEXÃO L, 2017
 Massa plástica e fragmentos de manequim | Plastic mass and
 mannequin fragment.
 33 x 60 x 30 cm



[Figura 8]
 ANA NOROGRANDO
 CONE CROMADO COM BRAÇOS, 2017
 Ferro oxidado, parafusos, porcas e arruelas de aço galvanizado, tinta metálica e fragmentos de manequim | Oxidized iron, bolts, washers and galvanized steel nuts, metallic enamel and mannequin fragment.
 47 x 47 x 76,5 cm

modos, de um lado ou de outro, pois o reposicionamento de apenas alimentar a mesmice desclassificante da tentativa de obter um sentido para estas figuras que, a princípio, parece buscar uma estabilidade formal, já que, em um primeiro momento, insinuam esta vocação. Mas o que estabelecem, de fato, é uma transgressiva operação da forma que resulta da subversão da lógica da escultura figurativa; esta sempre gera a expectativa de operar em um centro gravitacional da estabilidade sobrenatural da narrativa, natural ou imanente, cuja relativa acomodação invoca um ofuscamento da figura como capaz de tudo realizar, em nome da figuração.

Conexão Z (2017) [Fig. 7], exacerba este contorcionismo físico, revelando uma contabilidade que se relaciona ao exercício de um corpo que não é mais uma integridade, mas sujeito a uma impossibilidade de gestos sem descanso, com um desproporcional exercício dos membros. Nenhum dos elementos que compõe estes gestos e articulam estas formas, através da junção destas “polaridades”, poderá obter descanso. Talvez porque braços e mãos raramente o façam de qualquer forma e estas formas, respondem a esta fatalidade ou vocação. Essa exacerbada distinção do antropomorfismo (falando agora literalmente), conduz, ironicamente, a um lugar vazio de sentido, onde o exercí-

[Figura 7]
 ANA NOROGRANDO
 CONEXÃO Z, 2017
 Massa plástica e fragmentos de manequim |
 Plastic mass and mannequin fragment.
 36 x 42 x 50 cm



cio mecânico de posicionar e reposicionar a obra, precisa adquirir significado; caso contrário, a obra é jogada a um grau zero da existência. No entanto, é justamente ao testar estes limites que elas produzem esse exercício de levar ao máximo a conversão da vontade ao resultado da ação, em contraste aos resultados obtidos pela sua própria intenção.

Não por outra razão que, quando nos voltamos às obras *Cone Cromado Com Braços* e *Cone Vermelho Com Braços*, ambas de 2017, [Fig. 8 e 9] somos obrigados a mudar a lógica de pensamento; afinal de contas estes braços, projetados (ou expelidos) como que de um buraco ou de um orifício do corpo, agora sem corpo nenhum que os sustente, uma origem que se transforma como se fosse de um vácuo fantasmagórico, em grande parte reminiscente de visões surrealistas do mundo, em gestos ambíguos e indecifráveis, às vezes como se indicassem desespero e, em outros como se insinuassem liberação. Aqui somos obrigados a enfrentar um mundo de estranhamento mais uma vez. Voltamos para o nascimento, ao contrário dos membros “mortos” e congelados pela junção formal da colagem como nas obras anteriores. Uma, em forma circular e, a outra, quadrada invocam duas formas geométricas emblemáticas que complicam mais além a possibilidade de decifrar a origem do “buraco” ou túnel de onde estes braços provêm. Eles não são seguidos de um corpo ou, do mesmo modo que as obras anteriores, nascem para um nada de um vazio existencial, desligados de um mundo dos corpos do qual,



[Figura 9]
 ANA NOROGRANDO
 CONE VERMELHO COM BRAÇOS, 2017
 Ferro pintado oxidado, aço galvanizado, tinta metálica e fragmentos de manequim |
 Rusty painted iron, galvanized steel, synthetic enamel and mannequin fragment.
 41 x 41 x 39 cm

eventualmente, se perderam. De fato se perderam, mesmo dos banais manequins ao qual pertenciam um dia, para transformarem-se em membros a servir como produtos de “composição” de outras formas, no melhor estilo de um Frankenstein de Mary Shelley.

Duas outras obras deste grupo, *Mãos* e *“Tati”* (2017) [Fig. 10 e 11], encontram-se em uma oposição construtiva: enquanto a primeira possui uma conexão fixa, a segunda, tem flexibilidade móvel. Uma delas possui conformação fixa e a outra capacidade extensiva; uma, por conexões de peças e parafusos e, a outra, por junção e colagem. Esse caráter diferencial, por contraste, é determinante para o impacto de intervenção destas obras. Em ambas o “corpo” da escul-

tura, agora em uma escala nitidamente objetual, é resumida às extremidades cujas pontas terminam, não mais como pés e cabeça, braços e mãos, mas apenas com os últimos. Este processo resulta em uma composição aflitiva e bizarra (porque de certa forma incorpora características do objeto decorativo), como uma forma estranha de relicário de alta tecnologia. *“Tati”* é elaborada com mão de manequim para roupas de criança e o seu título é inspirado no apelido da neta da artista (autoatribuído por ela mesma). Como a arte não encontra descanso em sua natureza crítica, esse conjunto (independente) de duas obras; uma, com mãos de adultos e, a outra, com mãos infantis remontam à trajetória de vida. *“Tati”*, pela sua natureza pueril, recorre a um

projeto de infantilização do gesto, rumo a um sentimento de inocência que intervém no campo do “desenho” infantil, das garatujas e cuja noção de mobilidade é atribuída ao duplo movimento (replicado pela inclusão de duas mãos nas extremidades). Mãos que dependem de uma outra, assim como uma criança dependem nos mais das vezes, para ter sua função atribuída (aqui como um objeto de arte). Sabe-se que o nascimento é um choque traumático: vir ao mundo, fora da temperatura do útero, respirar o ar da atmosfera, ouvir o barulho intermitente do entorno e abandonar de vez o espaço de proteção que a placenta proporciona. Da mesma forma, o surgimento de uma obra de arte é um movimento de força para introduzir a forma na realidade que lhe circunda, fazendo com que o contexto se ajuste ao sentido que lhe é atribuído e gerando assim uma atividade de negociação entre ficção e realidade, sendo que a primeira refere-se ao acordo tácito da natureza da obra e a segunda ao seu enfrentamento público.

[Figura 10]
ANA NOROGRANDO
MÃOS, 2017
Parafuso e porca de aço galvanizado, tubo PVC, massa plástica
e mãos de manequim | Galvanized steel bolt and nut, PVC tube,
plastic mass and mannequin hands.
28 x 29 x 12 cm



[Figura 11]
ANA NOROGRANDO
"TATI", 2017
Tubo flexível em aço inox, massa plástica e mãos de manequim |
Stainless steel flexible tube, plastic mass and mannequin hands.
18 x 45 x 13,5 cm

Não é a primeira vez que a artista ingressa nesse universo da criança. Sua obra *Abstract Baby* (2013), [Fig. 12], mostra um corpo de criança, com pinos fixos ao corpo como se fossem adições prostéticas criando três pontos de apoio para a escultura. A pele dessa figura é coberta por uma pintura de natureza híbrida e cujo tratamento de cor associa-se em uma falta de especificidade, justamente ao lidar com uma dissolução da neogeometria. Trata-se de um pós-pictorialismo que se utiliza justamente da psicologia infantil, ou melhor dizendo, de uma referência à vida em seus primórdios como indivíduo a fim de tratar de um assunto tão sofisticado teoricamente: o desenvolvimento do campo pictórico. A obra funda a complexidade do universo psíquico e da fragilidade do corpo em sua mais tenra idade com aquele do mistério dos interstícios da arte.

Parece que, de uma vez por todas, Ana Norogrande desafia as providências divinas da criação que historicamente rondam a história da arte e a constituição dos objetos que a compõe. Ora, tomemos então esse ultrajante desafio como a própria motivação da criação em sua natureza política e crítica, que, desta vez, utiliza uma das mais poderosas forças que é o antropomorfismo. A sua “divina” semelhança busca reivindicar um lugar de inconveniente contato de uma rela-

[Figura 12]
 ANA NOROGRANDO
 ABSTRACT BABY, 2013
 Manequim, canos de aço, tinta acrílica e massa plástica |
 Mannequin, stainless steel pipes, acrylic paint, molding plaster.
 33,2 x 74 x 40,5 cm
 Coleção da artista | Artist's collection



ção terrena e mundana da criatividade, realizada no “chão da fábrica” com aquele da inspiração do mundo etéreo e espiritual da divindade, para, de certa forma, atingir uma mesma estatura prometeica que, no passado, levou deuses e homens (notemos o óbvio, de que mulheres sempre foram excluídas desta equação) a disputar os poderes do milagre criativo da potência de transformar um nada em uma forma de relevância da humanidade, ou seja, uma “obra de arte”. Lembremos da estória de Boccaccio e de seu relato de Deus, como artista, a que me referi em outras ocasiões.⁷

Esse nascimento abrupto, emblematicamente expressos nas obras *Cone Cromado Com Braços* e *Cone Vermelho Com Braços*, é antes de tudo uma “corrupção”, da natureza e uma captura das propriedades da mesma como forma de romper inúmeros princípios que regem a história da arte, incluindo, mas não se limitando a: noção de coerência à maneira de uma conexão lógica entre forma e significado (o vazio de sentido e a busca pelo próprio vazio agora atesta essa bem sucedida tentativa); a imersão da criação por uma criatura masculina através da apropriação de poderes divinos, por uma extensão referencial (usar parte do corpo), invocando,

ao mesmo tempo, suas atribuições prometeicas. Trata-se, assim, de uma proposição feminista, uma vez que substitui ao procedimento artesanal e doméstico (embora ele permaneça de certa maneira para indicar a origem remanescente de um tratamento intimista da forma no atelier) agora pela fabricação em série, apropriação e hibridização; de parte, da mesma forma que um processo industrial utiliza (corpos de fábrica evidentemente), e, finalmente, um esforço de projetar a obra para o território do indizível, sem recorrer à abstração, mas sim à figura, um campo por excelência da representação mimética, cuja equivalência sempre encontra resposta no corpo humano e sua infinita manifestação de cópias, semelhanças e aparências.

Essa aventura artística nos conduz a um universo de imponderável convivência que só a arte é capaz de propiciar (ou talvez a ciência com suas subversões da natureza), incluindo assim uma exuberância museológica, que, ao ingressar no “chão de fábrica”, um novo terreno que conhecemos como atelier, ou mais recentemente estúdio. Estamos agora diante da encarnação de um processo, cuja origem é reconhecida por transformar desejos em formas e que coloca em movimento uma contínua desfiguração da imagem, através da própria figura, gerando uma progressiva perturbação da representação mimética do corpo. Aqui se vasculha a sua existência não mais como uma estabilidade (se é que algum dia o status do corpo foi de fato esse, mas a preservação de sua integridade nos deu esta impressão), mas como uma agitada e perturbadora alteração da natureza da atmosfera criativa, cujo ar, assim como a água, sofreram interferências e transformaram-se em “ambientes” de contradições da existência, do indivíduo e seus objetos artísticos.

7. Refiro-me, por exemplo, ao meu texto “O Hálito de Deus: Para Uma Crítica Política do Gesto e do Sopro Divino na Criação Artística”, in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 318-323. Na sexta novena de Decameron, Boccaccio antecipa a *Vida dos Artistas*, de Giorgio Vasari, uma história da arte, fundada em Deus como o primeiro artista. Ver *Giovanni Boccaccio*, Decameron, tradução de Ivone C. Benedetti (Porto Alegre: L&PM, 2013), 367.

THE MOVING IMAGE IN THE CORRELATIONS BETWEEN THE EYE OF THE CAMERA AND THE ROBOT'S BODY: ANA NOROGRANDO'S VIDEO WORKS AND THE *MODUS OPERANDI* PRODUCTION OF *FACTORY BODIES*

IT NEVER HURTS TO REMEMBER how we got here. How screens became mirrors, a contiguous technological artifice to our existence, and how we systematically entered an anthropomorphic logic capable of ensuring the absolute equivalence between machines and the human body whenever we see a “figure” which, by some distinctive characteristics, resembles our body by claiming this appearance parallel. The immovable image was radically changed, as opposed to the moving one. This transformation projected to the anatomy of the machine eye, the replica of an ocular-motor musculature that redefines the orbital insertion so that the ocular muscles can be resized. Thus this rotation center exercise enables us to surprisingly, quickly and efficiently move the eye so that the image is captured at a speed infinitely higher than it can frequently be recorded by consciousness. These eye movements whether voluntary or involuntary result in a subjectivity which is built with what we know as the “suspension of disbelief,”¹ a term that is familiar to film studies which allows us, for a few moments, to believe in images we know beforehand to be fictitious. The metamorphic power of this optical revelation that bears the entire history of the image in one instant, produces an impact on the perception that we are not even able to measure. It is well known that the entire trajectory of the image through the eye represents one of the most complex phenomena of physiology.

This group of four works by Ana NoroGrando entitled *Torre I, II, III and IV* (2017) [Figs. 1, 2, 3 and 4] invoke figures which transition between anthropomorphism and its robotic, mechanical, transgressive aspects, originating in the principles of the figure integrity in its human characteristics, causing a break in the foundation that gives shape to organs. Its “heads” or the screen which in these figures substitutes for the place of the heads, imposes us an issue: when looking at the face we see, through this screen that replaces it, a landscape for which we suppose to be watching. They return our gaze since the whole “screen” (or painting) is a mirror that reflects back to us. In this game of mirrors, we

1. Coined by the poet and philosopher Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) the term “suspension of disbelief” has been widely theorized in the field of film studies. The term designates a tacit agreement by which the reader or viewer voluntarily abandons (or is forced to accept, as area theorists have argued) the belief in image as a fiction, so that a world of image as reality may impose/present itself.

are confronted with the nature of landscape representation and, at the same time, with a disturbing resemblance to the human body, where dead parts (hands and pieces of iron) painted in blue aged by wear and patina,² contrast with those mechanisms that project life (signs of life in reality), precisely on the flat screen of a monitor.

If the mannequins' hands added to these robotic trunks introduce a strange performing event, insinuating movements which are associated with a lost action, as if it were a memory fragment, but, at the same time, a failure, a programming error, a machine that is no longer functional; the image may still sound strangely familiar to the spectator. For no other reason than that the "head" of the human body in these works finds equivalence in location and height close to the symmetry of the body, but what our imagination can project as a robotic figure, although this allusion is incontestable clear. These hands, which appear in each of the sculptures, are related, according to the intention of the artist, with each of the images that appears just above the monitor.

There is still another cross here with the history of art, specifically with sculpture. Made basically of three parts, legs, trunk and head, in a division of mechanical parts that resemble a Brancusian procedure of screwing a volume over the other (screwing in this case, and overlapping, in the case of Brancusi (1876-1957)), although both procedures are equivalent in terms of nature. This recognizable familiarity projects us into a field of anthropomorphic similarity, which enables us to have a psychoanalytical environment, considering that in the work we have a semi-prosthetic organ, which emits life through the head formed by a screen and coincides with the projection of a possible image linked to memory. The eye always has mediation with nature through some type of technology. When this is not this way, this relation does not take place with the efficiency that technological means allow us and we no longer know how to act without them.

These images are then the analytical result of a perspective nature research, here nature is also meant as the inclination of behavior, its actions and consequences, in-

cluding the very action of performing the video, its most vivid demonstration of a concrete action in the work, and that is justified through technology. In these works, however, they assume a pre-intelligible configuration, when the image is translated as a set of procedures that organizes the cognitive apparatus in a way that essentially changes our relationship with nature itself. Take, for example, the origins of the transformation of the mechanisms of naturalization of the eye (microscopes, cameras, glasses, lenses, binoculars etc.), and their magnitude, image scrutiny and visibility. We then analyze the reproduction of the image through projection and transition screens (TVs and projectors, for example) and we can see that they are, in essence, a link with our own head and at the same time an equivalence in the condition of reproducibility, of its own bone configuration, in this case as structure of the sculpture (head, trunk, limbs).

■ ■ ■ ■

The videos, which we see in these sculptures, have different characteristics. The seemingly naive *close-up* landscape of a piece of grass, in the video *Grama* [Grass], invokes the recurring flirts with nature's green beauty. It can be seen in relation to the ethereal image and the impressionistic way, the romanticism and even in relation to the construction of the image. I only object here, that the directional of the camera plane imitates, more than normal, the movement of the eye in relation to the position of the body. Apparently fallen (or collapsed camera) on the grass. *Grama* [Grass] is part of the sculpture *Torre II* [Tower II]. However, behind this seemingly innocuous image lies a dark meaning: *Grama* [Grass] can also be seen as a video about the death of vision, which is evidenced by the death of the body itself. "A body that falls" on the ground, in the brief transition after the fall and the loss of senses. The vision quickly dissipates and becomes blurrier and blurrier as a breeze blows over the grass. But there is another equivalent here too. Between the falling body's eye and that of the camera (which may be pendent), since the camera acts similarly to the eye at the precise moment of the death of the "look." It also loses focus in a coming and going resulting from the attempt of its mechanism to obtain clearness of the lenses. It also occasionally dies in this coming and going through the contingent loss of energy, which, we know, will run out. We do not get to see this depletion or death in the video, but it is not difficult to assume that it will happen, either way, since a camera shooting will not last forever, nor will a life withstand the end of the body. The horror of death (at least for many) and the loss of the senses, which will result in the dissipation

2. Patina is a testimony to the passage of time, but has also become an element capable of influencing the attributes of taste. The technique has often come to be appreciated as a decorative factor that gives objects a sense of passage of time, raising their potential of importance, but at the same time, turning it into an evidence of authenticity. Years ago, I approached the importance of patina in the process of preserving works of contemporary art and their impact on the maintenance of artistic intention. *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea* (Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2000), 31-32. There is a vast bibliography on patina and its historical attributions, but I find it especially clarifying the text by Phoebe Dent Weil, "A Review of the History and Practice of Patination," in *Corrosion and Metal Artifacts: a Dialogue Between Conservators and Archaeologists and Corrosion Scientists*, Brown B. Floyd et al. (Eds.) (Washington: Dep. of Commerce, National Bureau of Standards, Special Publication 479, 1977), 77-92.

of information and of the knowledge accumulated by the brain, results in the death of the machine; if it does not have a “back up,” a copy, made in its own image, since, in order to keep the information stored, this copy is bound to be, not by similarity but by equality and duplication, a perfect replica.

■ ■ ■ ■

Since 2009, Ana has accomplished many video works filming the waters of Guaíba in Porto Alegre. Many of these videos have turned into great video installations. *Entre as Águas* [Among the Waters] (2010), *Gravataí* (2010), *Delta do Jacuí* [Jacuí Delta] (2010), *Confluências* [Confluences] (2010), *Interlúdio* [Interlude] (2013) were some of these works, among others.³ All were achieved with filming, from the water in transition, its surface or even the reflections on it. This video, which belongs to the work *Torre II* [Tower III], simply titled “Água” [Water], is the fixed recording of a turbulent center of the river, which is in continuous agitation caused by the obstruction of a rock. Imagine the progressive abrasion of this form by the action of water. We are gripped by a suspense feeling, as if something were suddenly surfacing. The instability of this surface is contrasting with the solidity of the other planes we know. Water is not only unstable, but also penetrable and flexible as few substances. This instability, on which it is not possible to place our feet, that is, it is nor possible to walk neither build anything on, makes water, which flows through any and every available space, which escapes our control, an ethereal and unstable surface. In the depths of the waters there is also an innumerable source of imagination. This bets on a phantasmagoria through the image, responds to a fetish of artistic creation with mysterious and indiscernible “themes.” This water-filled “head” through the image, drowned by it, vibrates like a restless facial expression, but evidently a faceless face, as it is recurrent in the expression of machines. This mutism of communication projects an ignoble and aberrant manifestation and a “body” that simulates our appearance, but which responds as integrating a non-utopian society. This work calls into question the permanence of memory in a society that can suddenly become an autocracy. How would individual knowledge inscribed in one’s memory be assured? Ware of an imminent loss, the “towers” insinuate detachment and authoritarianism by their formal configuration, and invoke the belief that the future reserves an imminent danger, in which artistic utopia seems to be one of the few ways out to disguise the

necessity of a society’s permanence in which the individual enjoys freedom without the imprisonment of his own body, threatened on all sides by repression systems.

■ ■ ■ ■

After all, what motivations are found in the sustainability of an artistic vision that constantly confronts anthropomorphism and promotes an uneasy mobilization of the form in relation to it? What do these robotic figures indicate, in establishing before the image we associate with the human figure, which feet and head constitute the two extremities, no longer assured by the obvious logic of anthropomorphism? Does its verticality give us further information about the behavior status? It would be “humanly” impossible to understand verticality, whose principle is underway here without we making a transition from the individual’s body to the robot’s, even if we abandon the notion that robots are constituted in the image and likeness of man and this was created in the image and likeness of God. Let us then draw attention to this identity of contraries, in which anthropomorphism has thrown us, mercilessly, in the face of a world of conflicting images, which sometimes resemble us and, at other times, radically differ. Robots and men/women live on different planes. For these works to be recognized it is necessary to stand before the work, once done, two figures are face to face, in parallel and at the same time in contrast, looking at mirrored worlds, looking at each other. Phenomenologically it is difficult to say who looks at whom. These replicating figures, substitutes for the “human figure,” which art so much insists on emulating, become an artifice of transference of moral practice that could not be applied to the other. Robots are subject to slavery labor life, since they are made in the image and likeness of their creators, even those who replicate specific (mechanical) actions, with arms and fingers without a body that gives them physiognomy, their actions are transpositions of actions of the human body. They perform a choreography that imitates the excitement of creation as objects that have life. These works by Ana Norogrande are not “robots” but by their thematic or illustrative relation, the similarity is unquestionable and the relation with them is incontestable.

Not coincidentally, the front was attached to one side of the figure (note that these figures always suggest a sharp frontal side, since the screen faces us) and there is in each a hand with a gesture and a specific characteristic. This hand is fixed to the sculpture almost as a collage,⁴ but nailed to

3. On these works see my essay “O Engano Pictórico: Para Uma Breve Teoria do Espaço Planar nas Videoinstalações de Ana Norogrande,” in *Ana Norogrande: Obras 1968 – 2013* (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013), 73-81.

4. I addressed this aspect in Ana Norogrande’s work in my essay “Interiores: Em Direção Uma Crítica da Dimensão Decorativa na Arte,” in Gaudêncio Fidelis, *Ana Norogrande: Obras 1968. 2013* (Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul,

it as if it were a simple addendum, apparently without any function. However, let us not underestimate an element such as the hand, with such a striking history in the humanity evolutionary trajectory; with one finger (or several) pointing to that of Adam, the “hand of God” as a miraculous attribute and from it arise all the well-known metaphorical references that surround the field of creativity. Especially the connection of these hands to these hybrid creatures occurs, which are like a disturbing connection of the machine as a human character of the figure. It is also worth emphasizing the division located near the middle of the figure, the upper part is actually fixed to the lower part (we know from the position of the screws placed in the top-down position). It is a figure of fittings of different parts, that produces reference to a mimetic quality and that redefines the whole figure as of a nature different from the robotics; this is situated in a field normally granted to the universe of gesture expression, when automated in a physiognomy, that by means of a feminine hand disqualifies the mythical of that original gesture (of the man’s creation), that remains as inaugural, but is destabilized in these four works systematically.

All hands fixed to these “towers” appear inclined upwards, which is reflected in a sort of “iron crank,” which is part of this structure that the artist uses to build the work. This mechanism, the original part of the iron structure, allows one to move the hand to the right or to the left, but in a limited joint. It thus becomes a control device, restricted to a mechanical movement and constricted to that of the hand. This “crank,” as I decided to call it, located at the back of the figure, which ensures a bond with a residue of the body: the hand cut from the body and fixed to another, unrelated to its nature. It may go unnoticed that hands and arms have been fixed to the infinite works before, but it is worth emphasizing the specificity of these works, in relation to this aspect. There is an erosion of the displacement process that clearly defines the transition (and loss) of a limb with the hand of its “original body” to that of a provisional life, in disjunction with the nature of the body that it starts to dwell. The hand “nailed” to this body, denatured by the operation whose mode of transference is shown to be unassisted by divine action, and which has gone into rapture over artistic action, then produces an emotional value involving a (somewhat) morbidly and/or critical vision of the power of God as the unique and original creator. This “Promethean” nature attitude, as I have already mentioned in another text, expresses a usurpation of the divine powers that are used in a trivial way since the

figures do not resemble human nature. Rather, they produce a departure from the organic condition of the body as we know it. It is important to remember that our notion of body is still limited and tied to the parameters of the existential conception of earthly life and physical limitations. There is another aspect that I want to draw attention to here: that in the work *Torre I* [Tower I] the video on the screen is called *Jabuticabeira*: a tree whose fruits are born just nailed to its trunks and branches, as if for some miraculous event, they had not been born there, but bonded. Bound by a small spot other than the end of a branch, these small fruits strangely appear as if they were stuck to it.

Plants and fruits have gone through an extremely broad evolutionary period. The changes are minimum, if we consider our evolutionary⁵ scale. We know that plants have an aerial part and a root (earthy), which encompasses a great anatomical variety. Since its existence in prehistory, the evolution of fruit plants is due to its use by humans for food, provoking a migratory cycle (either involuntary or provoked) of seed circulation and pollination, besides the climatic influences, soil and immunological resistance.⁶ The roots of a plant serve not only for the assimilation of water and minerals, but also for its stability and appropriate growth.

Once the light is decisive on the development of fruit plants, it is worth noting that in this work the light of the monitor reminds us that what gives life to the cinematic works is precisely the light, which is the very matter of the image. The *Jabuticabaa*, “object” of the video, *Jabuticabeira*, which is part of the sculpture *Torre I* [Tower I], is a native subtropical fruit tree found in Brazil, Bolivia, Uruguay and Peru. Both the light for plant photosynthesis and video are indispensable. But now the *jabuticabeira* of this video “is born” (arises) within this robotic creature and its trunk. The landscape in the background, behind the screen, and the foreground, which is represented by the figure itself, was part of nature and is now a referent of the machine. In another case, the leaves of one of the *Dracena*’s subspecies give title to other Ana NoroGrando’s video of this set of works. The passage of the camera on the surfaces of the leaves gives the video a strong pictorial character and finishes in a picture that has exactly this character, like a painting, almost academic painting like character with its greenish glazes and spots. This almost generic nature video, that is, a simple “presentation” of landscape fragments, without an evident objective, inattentively enters a world

5. V. Kolesnikov, *Fruit Biology*, translated by L. Kolesnikov (Moscow: Mir Publishers, 1966), 21.

6 *Ibid.*, 58.

2013), 41-47.

of images that deem to be relevant; after all, that is what works of art do with the image in the last instance. But why does this “mask,” which results from this substitutive head produced by this screen, invoke a “projection,” more a form of concealment than revelation? After all, masks aim to conceal the face’s truth and expression (understanding expression in its broadest condition, including that which reveals identity) and what it is capable of revealing: the existence nature as a political potentiality.

Evidently, engaging in the fabrication of robotic “creatures” is a challenge and affront action, not only to the principles of divine creation, but also to those of industry and technology, since it adds to this competitive attitude of an earthly procedure the one of the divine world. In doing so, the artist produces a condition of instability in the universe natural order, for she alters the order of production, including art, since the way of producing these “objects” resides in an effort to deconstruct a new activity rule (today still established as canonical), as the instrument of unfolding the creative atmosphere disturbance, composed of a dense air, permeated by an energy electrified by the hands of the creative power. This artistic sense exacerbation, in order to obtain a series production of four sculptural works, which detach themselves from the statuary, in spite of their verticality, and at the same time dehumanize themselves, as moving away from anthropomorphism (although not totally) leading everything to an expansion of the irrational machine in the expectation of a feverish imagination.

The hybridization of this process, which we know as “factory,” in fact produces “bodies” or more precisely, “factory bodies,” which generate organisms close to the human likeness, although distant from it; this provides a collection of procedures that date back to an “agent” of creation, now adapted to the deviations of nature. This form of characterization leads us once again to the manipulation of nature and, like everything that humanity does, but which differentiates this investment of the miraculous stature from the cumulative action of propositions that admits the possibility of imitation as a policy of nature things transformation. The versatile action of optimizing the fabrication of “feasible copies of nature” replicates the own origins questioning form, as it produces a comment that distracts us from them: so there is the expropriation that reinterprets nature differently from that recurrent one. Once again, let us observe these screens with moving images (videos in this case), which project to the kinematic field universe the variants that metamorphose as if they were a false interpretation of nature (or of a false nature).

Let us return to the hands, which constitute the proto-

typical insertions in these austere and imitative machine figures. Ana Norogrande devoted a considerable part of her production to a project of expressing through hands the paradigmatic set of forms which reveals much about the *modus operandi* of her work and which includes: hybridization, collage, implant and similarity. Take for example *Conexão V* [Connection V] (2017) [Fig. 5] in which there are two connected arms, in an inverse form of contortionism that the human body would not be able to perform. Here reminiscence remains, that of a support point for the sculpture, since it rests on one of the arms; a memory of an action of the body, but whose action was totally devoid of humanity in this case. After all, this “rest” now has only an instrumental and mechanical function, to give the sculpture a formal solution. The collage and amendment by these arms shoulders take the rest of the body out of its constitution and transforms the work into a desperate fragmentary exercise of limbs which, for convenience, form the chance of artistic intention gathered as a “sculptural form.” The lack of fingers in one of the hands indicates that these two arms (which do not belong to the same origin) show the absence (or presence, as you wish) of privileges, since lost fingers result from some sort of fatality. Yet, in *Conexão L* [Connection L] (2017) [Fig. 6], there is a similar logic that orders the construction of this work, but, in this case, there is a difference in the skin tone of each. The lack of a middle finger is again recurrent, as in several works of the *Corpos* [Bodies] series. As objects in instability, these can be positioned in different ways, on one side or the other, because the repositioning of only feeding the disqualifying sameness of the attempt to obtain these figures a meaning, which at first seem to seek for a formal stability, since, at first, they insinuate this vocation. But what they establish, in fact, is a transgressive operation of the form that results from the subversion of the logic of figurative sculpture; this always generates the expectation of operating in the gravitational center of the narrative supernatural stability, natural or immanent, whose relative accommodation invokes a figure dazzle as capable of doing everything in name of figuration.

Conexão Z [Connection Z] (2017) [Fig. 7], exacerbates this physical contortionism, revealing an accounting that relates to the exercise of a body that is no longer an integrity, but subject to an inability of restless gestures, with a disproportionate exercise of member. None of the elements which make up these gestures and articulate these forms through the junction of these “polarities” can obtain rest. Maybe because arms and hands rarely do it and these forms respond to this fatality or vocation. This exacerbated dis-

inction of anthropomorphism (literally speaking now) leads, ironically, to a lack of meaning place, where the mechanical exercise of positioning and repositioning the work must acquire meaning; otherwise the work is thrown to a zero degree of existence. However, it is exactly by testing these limits that they produce this exercise of maximizing the will conversion to the result of the action, in contrast to the results obtained by its own intention.

For no other reason, when we return to the works *Cone Cromado Com Braços e Cone Vermelho Com Braços* [Chromed Cone with Arms and Red Cone with Arms], both of 2017, [Figs. 8 and 9] we are forced to change the logic of thought; after all, these arms, projected (or expelled) as if from a hole or a hole in the body, now without a body to support them, an origin that changes as if it were a phantasmagoric vacuum, largely reminiscent of world surrealistic visions, in ambiguous and indecipherable gestures, sometimes as if they indicate despair and, in others, as if they insinuate liberation. Here we are once again forced to face a world of strangeness. We return to birth, unlike the “dead” and frozen limbs by the formal bonding of collage as in previous works. A circular one and another square invoke two emblematic geometric forms that further complicate the possibility of deciphering the origin of the “hole” or tunnel from which these arms come from. They are followed by a body or, as the previous works, are born to a nothingness of an existential void, disconnected from a world of bodies from which they possibly have been lost. In fact they got lost, even from the banal mannequins to which they once belonged, to become members to serve as “composition” products in other forms, in Mary Shelley’s *Frankenstein*’s best style.

Two other works of this group, *Mãos* [Hands] e “*Tati*” [“*Tati*”] and (2017) [Figs. 10 and 11], are in a constructive opposition: while the former has a fixed connection, the latter has mobile flexibility. One of them has fixed conformation and the other extensive capacity; one through connections of parts and screws and the other by joint and collage. This differential character, by contrast, is determinant for the intervention impact of these works. In both the “body” of the sculpture, now on a sharply object scale, it is summed up to the extremities whose ends are no longer feet and head, arms and hands, but only the latter. This process results in a distressing and bizarre composition (because it somehow incorporates features of the decorative object) as a strange form of high tech reliquary. “*Tati*” is elaborated with mannequin hand for children’s clothes and its title is inspired in the nickname of the artist’s granddaughter (self-attributed). As art finds no rest in its critical nature,

this (independent) set of two works; one with adult’s and the other with children’s hands, goes back to the life trajectory. “*Tati*,” by its puerile nature, appeals to a project of infantilization of the gesture, towards a feeling of innocence that intervenes in the field of child “drawing,” of the scrawl and whose mobility notion is attributed to the dual movement (replicated by inclusion with two hands at the ends). As well as a child, hands most of the time depend on each other to have their function assigned (here as an art object). It is known that birth is a traumatic shock: coming into the world, outside the womb temperature, to breathe the air of the atmosphere, to hear the intermittent noise of the environment and to abandon once and for all the space of protection that the placenta provides. In the same way, the emergence of a work of art is a movement of force to introduce the form into the reality that surrounds it, causing the context to conform to the meaning which is attributed to it and thus generating an activity of negotiation between fiction and reality, the former referring to the tacit agreement of the work nature and the latter to its public confrontation.

It is not the first time that the artist enters this child universe. Her work *Abstract Baby* (2013) [Fig. 12], shows a child’s body, with pins fixed to the body as if they were prosthetic additions creating three points of support for the sculpture. The skin of this figure is covered by a hybrid painting whose color treatment is associated with a lack of specificity, precisely when dealing with the dissolution of neo-geometry. It is a post-pictorialism which utilizes the child psychology, rather saying, the reference to life in its beginnings as an individual in order to deal with such a theoretically sophisticated subject: the development of the pictorial field. The work bases the complexity of the psychic universe and the fragility of the body at its earliest age with that of the mystery of the interstices of art.

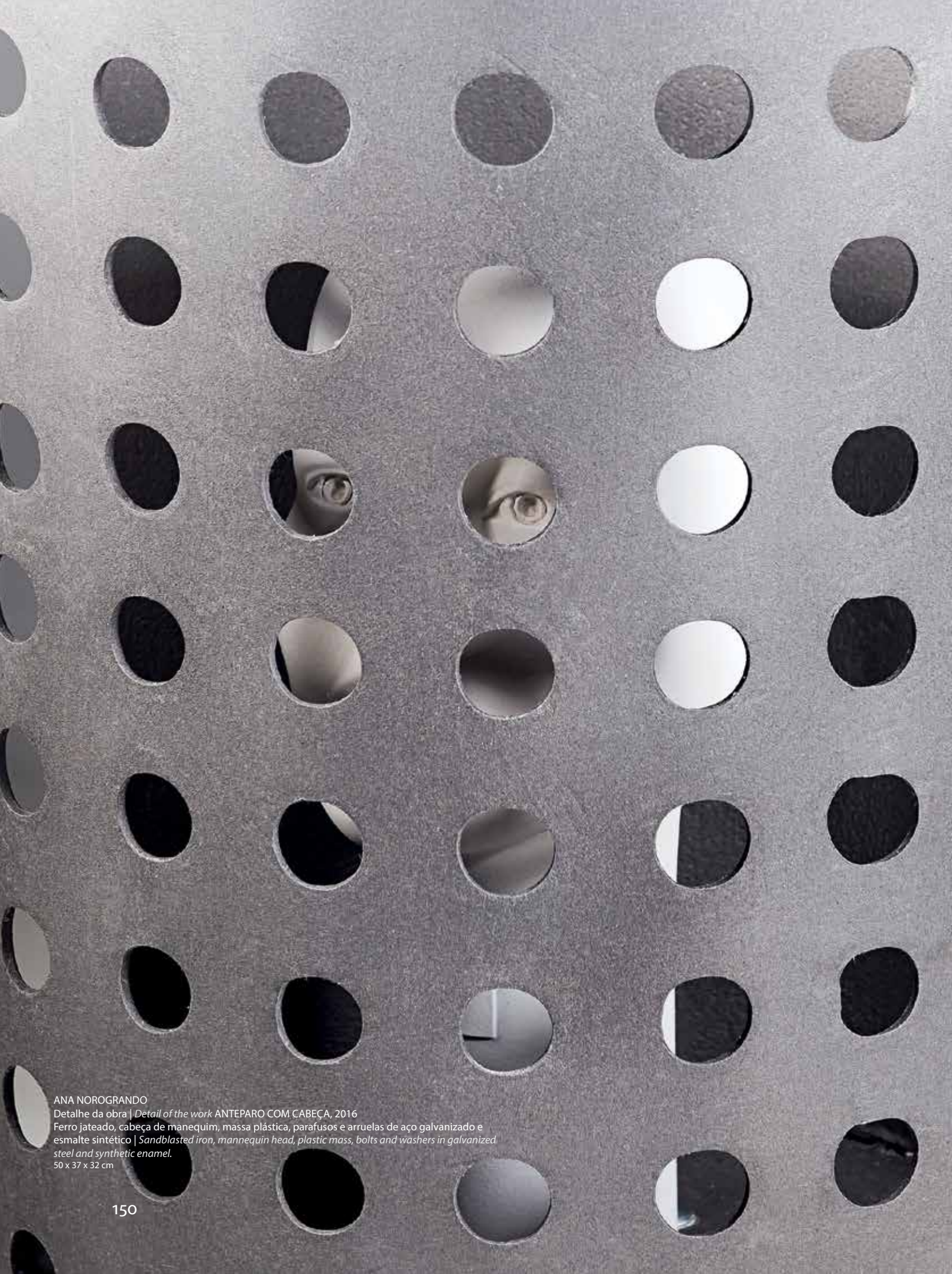
It seems that, once and for all, Ana Norogrande challenges the divine providences of creation that historically surround the history of art and the constitution of the objects that compose it. Let us take this outrageous challenge as the specific creation motivation in its political and critical nature, which, this time, uses one of the most powerful forces that is anthropomorphism. Its “divine” likeness seeks to claim a place of inconvenient contact of a worldly and earthly relationship of creativity, achieved on the “factory floor” with that of the inspiration of the divinity ethereal and spiritual world, in order to achieve the same Promethean stature that in the past led Gods and men (note the obvious, that women have always been excluded from this equation) to dispute the powers of the power creative miracle to turn a nothingness

into a form of humanity's relevance, that is, a "work of art." Let us recall the story of Boccaccio and his account of God as an artist to which I have referred on other occasions.⁷

This abrupt birth, emblematically expressed in the works *Cone Cromado com Braços* [Chromed Cone with Arms] and *Cone Vermelho com Braços* [Red Cone with Arms], is above all a "corruption" of nature and capture of nature properties as a way of breaking innumerable principles which rule the history of art, including, but not limiting to: the notion of logical connection coherence between form and meaning (the void of meaning and the search for its own void now attests this well succeeded attempt); the creation immersion by a male creature through the appropriation of divine powers, by a referential extension (using part of the body), invoking at the same time its promethean assignments; it is thus a feminist proposition, since it replaces the household and craft procedure (though it remains somewhat to indicate the reminiscent origin of an intimate treatment of form in the atelier) now by the serial fabrication, appropriation and hybridization; in part, in the same way as an industrial process (factory bodies evidently), and finally, an effort to project the work to the territory of the indescribable, without resorting to abstraction, but to the figure, a field par excellence of mimetic representation, whose equivalence always finds a response in the human body and its infinite manifestation of copies, similarities and appearances.

This artistic adventure leads us to an imponderable interaction universe which only art is capable of propitiating (or perhaps science with its nature subversions), thus including a museological exuberance, which, when entering the "floor of factory," a new ground that we know as atelier, or more recently as studio. We are now faced with the incarnation of a process whose origin is recognized by transforming desires into forms and which sets in motion a continuous disfigurement of the image through the figure itself, generating a progressive disturbance of the mimetic representation of the body. Here its existence is no longer searched as a stability (if one day the status of the body was indeed this, but the preservation of its integrity gave us this impression), but as a hectic and disturbing alteration of the nature creative atmosphere, whose air, like water, suffered interference and became "environments" of existence contradictions, of the individual and his artistic objects.

7. I refer for example, to my essay "O Hálito de Deus: Para Uma Crítica Política do Gesto e do Sopro Divino na Criação Artística," in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 318-323. In the sixth novena of Decameron, Boccaccio anticipates *Life of the Artists*, by Giorgio Vasari, a history of art, based on God as the first artist. See Giovanni Boccaccio, Decameron, translation by Ivone C. Benedetti (Porto Alegre: L & PM, 2013), 367.



ANA NOROGRANDO

Detalhe da obra | *Detail of the work ANTEPARO COM CABEÇA, 2016*

Ferro jateado, cabeça de manequim, massa plástica, parafusos e arruelas de aço galvanizado e esmalte sintético | *Sandblasted iron, mannequin head, plastic mass, bolts and washers in galvanized steel and synthetic enamel.*

50 x 37 x 32 cm

OBRAS | WORKS

ANA NOROGRANDO
CABEÇA NEGRA, 2016

Ferro pintado oxidado, mangueira de aço inox, cabeça de manequim, parafusos, porcas e arruelas de aço galvanizado, esmalte sintético e tinta metálica | *Rusty painted iron, stainless steel hose, mannequin head, bolts, nuts and steel washers galvanized, synthetic enamel and metallic paint.*

73 x 31,5 x 31 cm



ANA NOROGRANDO
TUBO COM CABEÇA, 2016
Cano de ferro oxidado, parafusos, arruelas e porcas de
aço galvanizado, cabeça de manequim e tinta metálica
| *Rusty iron pipe, bolts, washers and galvanized steel nuts,
mannequin head and metallic paint.*
302 x 60 x 50 cm





ANA NOROGRANDO

TUBO COM CABEÇA, 2016 (Detalhes | Details)

Cano de ferro oxidado, parafusos, arruelas e porcas de aço galvanizado, cabeça de manequim e tinta metálica |

Rusty iron pipe, bolts, washers and galvanized steel nuts, mannequin head and metallic paint.

302 x 60 x 50 cm



ANA NOROGRANDO
FIGURAS NEGRAS, 2017

Chapa de ferro pintado e oxidado, bustos de manequim, massa plástica, parafusos, porcas e arruelas de aço galvanizado, tecido de algodão e esmalte sintético | *Painted oxidized iron sheet, mannequins, plastic mass, bolts, galvanized steel, printed cotton fabric and synthetic enamel.*
138 x 71 x 90 cm





ANA NOROGRANDO

FIGURA COM ENGENHAGEM, 2016

Cabeça de manequim, funil de ferro oxidado e pintado, aço
inox, cruzeiros de madeira, cordões de algodão e acrílico e
esmalte sintético | *Mannequin head, oxidized and painted iron
funnel, stainless steel, wooden crosses, acrylic and cotton laces
and synthetic enamel.*

160 x 100 cm de Ø

ANA NOROGRANDO

TRONCO, 2016

Fragmento de manequim, massa plástica, aço inox, parafuso e porcas em aço galvanizado, tinta metalizada e mangueira de PVC flexível | *Mannequin fragment, plastic mass, stainless steel, bolt and nuts galvanized, metallic paint and flexible PVC hose.*

78 x 32 x 28 cm





ANA NOROGRANDO
CONE COM SERPENTES, 2016 | 2017

Cone de ferro galvanizado, cabeça de manequim, tubo de borracha, serpentes de borra-
cha látex, esmalte sintético e tinta metálica | *Cone galvanized iron, mannequin head, rubber
tubbing, latex rubber snakes, synthetic enamel and metallic paint.*
38 x 50 cm de Ø



ANA NOROGRANDO
CORPO 01, 2016 | 2017

Ferro oxidado, aço galvanizado, alumínio, fragmento de manequim, parafuso, porca e arruela de aço galvanizado, corda de poliamida, fita plástica e esmalte sintético | *Rusty iron, galvanized steel, aluminum, mannequin fragment, bolt, galvanized steel nut and washer, polyamide rope, plastic tape and synthetic enamel.*

210 x 64 x 60 cm

ANA NOROGRANDO
CORPO 02, 2016 | 2017
Ferro oxidado, aço inox e galvanizado, fragmentos de manequim, porcelana, tubo flexível de poliuretano e tinta acrílica |
Rusty iron, stainless and galvanized steel, mannequin fragments, porcelain, polyurethane flexible tube and acrylic paint.
216 x 62 x 62 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 03, 2016 | 2017

Ferro oxidado, tubos flexíveis de inox, torneira de inox, mangueira
de plástico corrugada, fragmento de manequim, esmalte sintético
| *Rusty iron, stainless steel hoses, stainless steel tap, corrugated plastic
hose, mannequin fragment, synthetic enamel.*

208 x 52 x 54 cm





ANA NOROGRANDO
CORPO 04, 2016 | 2017
Ferro oxidado, aço inox, aço galvanizado, fragmentos de manequim,
conexão de borracha, correntes de plástico zebra e esmalte
sintético | *Oxidized iron, stainless steel, galvanized steel, mannequin
fragments, rubber, plastic chains and synthetic enamel.*
208 x 86 x 53 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 05, 2016 | 2017
Ferro oxidado, porcas de aço galvanizado, tubo flexível de poliuretano, fragmentos de manequim e esmalte sintético | *Rusty iron, galvanized steel nuts, polyurethane flexible tube, mannequin fragments and synthetic enamel.*
204 x 65 x 52 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 06, 2016 | 2017
Ferro oxidado, fragmentos de manequim, registro de água
PVC, corda de sisal, fita plástica e esmalte sintético | *Rusty
iron, mannequin fragments, PVC water register, sisal rope,
plastic tape and synthetic enamel.*
206 x 68 x 58 cm

ANA NOROGRANDO
CORPO 07, 2016 | 2017
Ferro oxidado, aço inox, conexão de borracha,
fragmento de manequim, tampa de plástico,
correntes de aço galvanizado e esmalte
sintético | *Rusty iron, stainless steel, rubber,
mannequin fragment, plastic cap, galvanized
steel chains and synthetic enamel.*
208 x 60 x 52 cm





ANA NOROGRANDO
CORPO 08, 2016 | 2017

Ferro oxidado, conexão de aço galvanizado, cobre, fragmentos de manequim, massa plástica, tecido sintético e tecido devore | *Rusty iron, galvanized fitting, copper, mannequin fragments, plastic mass, synthetic fabric and devore fabric.*

217 x 58 x 64 cm

Coleção | *Collection* Museu Oscar Niemeyer (MON), Curitiba/PR

ANA NOROGRANDO
CORPO 09, 2016 | 2017

Ferro oxidado, ferro esmaltado em ágata, aço galvanizado, fragmentos
de manequim e esmalte sintético | *Rusty iron, enameled iron in agate,
galvanized steel, mannequin fragments and synthetic enamel.*
230 x 92 x 52 cm





ANA NOROGRANDO
CORPO 10, 2016 | 2017
Ferro oxidado, tubo, parafuso e porcas de aço galvanizado, tela metálica em ferro, tampa plástica, fragmento de manequim e esmalte sintético | *Rusty iron, pipe, galvanized steel bolt and nuts, iron wire mesh, plastic cover, mannequin fragment and synthetic enamel.*
207 x 81 x 58 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 11, 2016 | 2017

Ferro oxidado, aço galvanizado, mola flexível de ferro,
fragmentos de manequim, conexão de borracha, ro-
lhas de cortiça e esmalte sintético | *Rusty iron, galva-
nized steel, flexible iron spring, mannequin fragments,
rubber connection, cork stopper and synthetic enamel.*
212 x 62 x 55 cm

ANA NOROGRANDO
CORPO 12, 2016 | 2017
Ferro oxidado, aço galvanizado, mola de latão,
fragmentos de manequim e esmalte sintético |
*Rusty iron, galvanized steel, brass spring, fragments
of mannequin and synthetic enamel.*
210 x 58 x 54 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 13, 2016 | 2017
Ferro oxidado, parafuso e porcas de aço galvanizado, fragmento
de manequim, alumínio, tecido sintético e esmalte sintético | *Rusty
iron, galvanized steel bolt and nuts, mannequin fragment, aluminum,
synthetic fabric and synthetic enamel.*
209 X 65 x 52 cm





ANA NOROGRANDO
CORPO 14, 2016 | 2017
Ferro oxidado, aço galvanizado, alumínio,
conexão PVC, fragmentos de manequim,
renda sintética e esmalte sintético | *Rusty iron,
galvanized steel, aluminum, PVC connection,
mannequin fragments, synthetic lace and
synthetic enamel.*
211 x 102 x 53 cm

ANA NOROGRANDO
CORPO 15, 2016 | 2017

Ferro oxidado, aço inox, abraçadeira e argola em aço galvanizado, fragmentos de manequim, cordão de poliéster e esmalte sintético | *Rusty iron, stainless steel, clamp and ring in galvanized steel, fragments of mannequin, polyester cord and synthetic enamel.*
210 x 56 x 54 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 16, 2016 | 2017
Ferro oxidado, aço inox e galvanizado, fragmentos
de manequim, tubo de vidro e esmalte sintético |
*Rusty iron, stainless steel and galvanized, fragments
of mannequin, glass tube and synthetic enamel.*
211 x 56 x 76 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 17, 2016 | 2017
Ferro oxidado, conexão de PVC, fragmento de manequim,
crina de cavalo, esmalte sintético e tinta acrílica metalizada
| *Rusty iron, PVC connection, mannequin fragment, horsehair,*
synthetic enamel and metallized acrylic paint.
211 x 58 x 52 cm





ANA NOROGRANDO
CORPO 18, 2016 | 2017
Ferro oxidado, aço galvanizado, fragmento de
manequim, tubos de vidro, corda de poliéster
e esmalte sintético | *Rusty iron, galvanized steel,
mannequin fragment, glass tubes, polyester rope
and synthetic enamel.*
211 x 120 x 56 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 19, 2016 | 2017
Ferro oxidado, mangueira de aço inox, busto de manequim,
acrílico, massa plástica, corda de poliamida e esmalte sinté-
tico | *Rusty iron, stainless steel hose, mannequin bust, acrylic,
plastic mass, polyamide rope and synthetic enamel.*
21x 80 x 54 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 20, 2016 | 2017

Ferro oxidado, parafusos e porcas de aço galvanizado, cano e taça de aço inox, cano e conexão de PVC, fragmento de manequim e esmalte sintético | *Rusty iron, galvanized steel bolts and nuts, stainless steel pipe and bowl, PVC pipe and connection, mannequin fragment and synthetic enamel.*
259 x 90 x 56 cm

ANA NOROGRANDO
CORPO 21, 2016 | 2017

Ferro oxidado, abraçadeira, parafuso e porca de aço galvanizado, tubo flexível de alumínio, fragmento de corpo de manequim, tecido de chita, esmalte sintético e tinta acrílica metalizada | *Rusty iron, clamp, galvanized steel bolt and nut, aluminum hose, mannequin body fragment, chita fabric, synthetic enamel and metallized acrylic paint.*

209 x 62 x 60 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 22, 2016 | 2017

Ferro oxidado, abraçadeiras, parafusos e porcas de aço galvanizado, fragmento de manequim, esmalte sintético e tinta acrílica metalizada | *Rusty iron, clamp, galvanized steel bolts and nuts, mannequin fragment, synthetic enamel and metallized acrylic paint.*
209 x 53 x 69 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 23, 2016 | 2017

Ferro oxidado, cano e clips de aço galvanizado, busto de manequim, cabo de aço revestido, tubo de plástico flexível, fragmentos de discos de corte, esmalte sintético e tinta acrílica metalizada | *Rusty iron, galvanized steel pipe and clips, mannequin bust, coated steel cable, flexible plastic tube, cutting disc fragments, synthetic enamel and metallized acrylic paint.*
207 x 58 x 60 cm





ANA NOROGRANDO
CORPO 24, 2016 | 2017

Ferro oxidado, tubo e mangueira flexível de
inox, parafusos e porcas de aço galvanizado,
fragmentos de manequim, conexão PVC, teci-
do sintético, tecido devorê e esmalte sintético
| Rusty iron, flexible stainless steel hose and tube,
galvanized steel bolts and nuts, mannequin frag-
ments, PVC connection, synthetic fabric, devorê
fabric and synthetic enamel.

214 x 96 x 66 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 25, 2016 | 2017
Ferro oxidado, fragmentos de manequim, parafusos
de latão, porcas e fios de aço galvanizado e esmalte
sintético | *Rusty iron, mannequin fragments, brass screws,
galvanized steel nuts and wires and synthetic enamel.*
218 x 88 x 92 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 26, 2016 | 2017

Ferro oxidado, aço inox e galvanizado, fragmento de manequim, abraçadeira, parafuso e porca de aço galvanizado, conexão de borracha e esmalte sintético | *Rusty iron, stainless steel and galvanized, mannequin fragment, clamp, bolt and nut of galvanized steel, rubber and synthetic enamel.*
213 x 78 x 60 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 27, 2016 | 2017

Ferro oxidado, mola de aço, fragmentos de manequim,
abraçadeira e parafusos de aço galvanizado, plástico, esmalte
sintético e tinta acrílica metalizada | *Rusty iron, steel spring,
mannequin fragments, clamp and bolts made of galvanized steel,
plastic, synthetic enamel and metallized acrylic paint.*
209 x 60 x 53 cm



ANA NOROGRANDO
CORPO 28, 2016 | 2017

Ferro oxidado, ponteira de aço inox, cabo de aço inox e borracha, fragmentos de manequim e esmalte sintético e tinta acrílica metalizada | *Rusty iron, stainless steel, rubber cable, mannequin fragments and synthetic enamel and metallic acrylic paint.*
209 x 68 x 74 cm

ANA NOROGRANDO
CORPO 29, 2016 | 2017
Ferro oxidado, fragmentos de manequim, esmalte sintético e tinta
acrílica metalizada | *Rusty iron, mannequin fragments, synthetic
enamel and metallized acrylic paint.*
233 x 70 x 52 cm





ANA NOROGRANDO
TUBO DE ACRÍLICO COM CABEÇA, 2017
Tacho de cobre, tubo de acrílico, chapa e rebites de
aço inox, cabeça de manequim e esmalte sintético |
*Copper, acrylic tube, stainless steel and rivets, manne-
quin head and synthetic enamel.*
110 de Ø x 60 cm

ANA NOROGRANDO

TUBO DE VIDRO COM CABEÇA, 2017

Ferro, vidro, parafuso, porcas e arruelas de aço galvanizado, cabeça de manequim, tubos de plástico e tinta automotiva |
Iron, glass, bolt, galvanized steel nut and washer, mannequin head, plastic tube and automotive paint.

81 x 36 x 38,5 cm



ANA NOROGRANDO

FIGURA COM TORSO INCLINADO, 2017

Cone de ferro oxidado, torso de manequim, tubo flexível de alumínio, parafusos, porcas e arruelas de aço galvanizado, correntes de aço galvanizado e chaves em diferentes metais |
Oxidized iron cone, mannequin torso, aluminum hose, bolts, nuts and steel washers galvanized, galvanized steel chains and keys in various metals.

122 x 100 x 115 cm



ANA NOROGRANDO
RECEPTÁCULO VERMELHO, 2017

Base do tambor de betoneira em ferro fundido, tubo de aço inox, cabos de aço, extensores e clips de aço galvanizado, fragmento de manequim e esmalte sintético | *Cast iron mixer drum base, stainless steel pipe, steel cables, galvanized steel clips and extensors, mannequin fragment and synthetic enamel.*
139 x 110 x 98 cm





ANA NOROGRANDO
CONE CROMADO COM BRAÇOS, 2017
Ferro oxidado, parafusos, porcas e arruelas de aço galvanizado, tinta metálica e fragmentos de manequim | *Oxidized iron, bolts, washers and galvanized steel nuts, metallic enamel and mannequin fragment.*
47 x 47 x 76,5 cm

ANA NOROGRANDO
TORRE III | ÁGUA, 2017
<https://vimeo.com/257261531>

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

172 x 27 x 40 cm

Foto: Gustavo C. J. Paris

Vídeo Água, 2017

Filmagem HDV e cor | *HDV footage, color*

Duração | *Duration 2' 58"*

Edição | *Editing Nando Rossa*

ANA NOROGRANDO
TORRE IV | DRACENA, 2017
<https://vimeo.com/256164686>

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

172 x 27 x 40 cm

Foto: Gustavo C. J. Paris

Vídeo Dracena, 2017

Filmagem HDV e cor | *HDV footage, color*

Duração | *Duration 2' 30"*





ANA NOROGRANDO

COLUNA, 2017

Ferro pintado oxidado, parafusos, porcas e arruelas em aço galvanizado, inox, PVC, esmalte sintético, tinta metalizada e fragmentos de manequins | *Rusty painted iron, bolts, washers and galvanized steel nuts, inox, PVC, synthetic enamel, metallic paint and mannequins fragments.*

138 x 35 x 86 cm



ANA NOROGRANDO
COLUNA, 2017

Ferro pintado oxidado, parafusos, porcas e arruelas em aço galvanizado, inox, PVC, esmalte sintético, tinta metalizada e fragmentos de manequins | *Rusty painted iron, bolts, washers and galvanized steel nuts, inox, PVC, synthetic enamel, metallic paint and mannequins fragments.*

138 x 35 x 86 cm





ANA NOROGRANDO
CONEXÃO V, 2017
Massa plástica e fragmentos de manequim |
Plastic mass and mannequin fragment.
56 x 65 x 33 cm



ANA NOROGRANDO
CONEXÃO L, 2017
Massa plástica e fragmentos de manequim |
Plastic mass and mannequin fragment.
33 x 60 x 30 cm



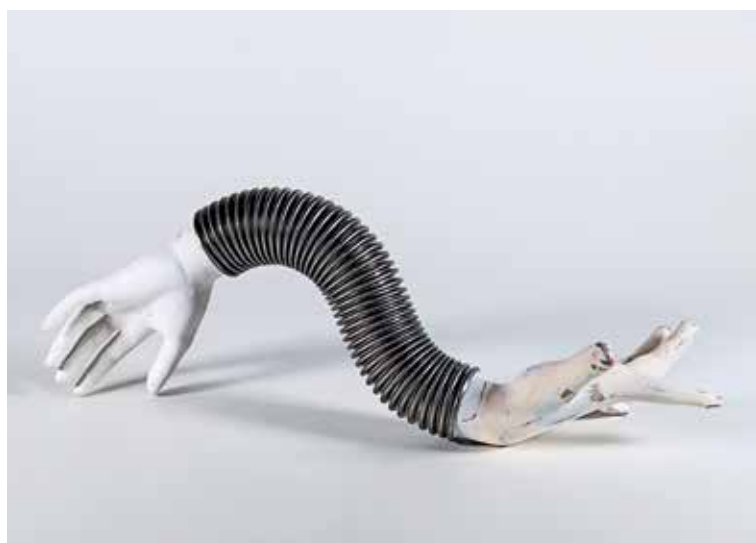
ANA NOROGRANDO
CONEXÃO Z, 2017
Massa plástica e fragmentos de manequim |
Plastic mass and mannequin fragment.
36 x 42 x 50 cm



ANA NOROGRANDO
MÃOS, 2017
Parafuso e porca de aço galvanizado, tubo PVC, massa
plástica e mãos de manequim | *Galvanized steel bolt and
nut, PVC tube, plastic mass and mannequin hands.*
28 x 29 x 12 cm



ANA NOROGRANDO
CONE VERMELHO COM BRAÇOS, 2017
Ferro pintado oxidado, aço galvanizado, tinta metálica e fragmentos de manequim |
Rusty painted iron, galvanized steel, synthetic enamel and mannequin fragment.
41 x 41 x 39 cm



ANA NOROGRANDO
"TATI", 2017
Tubo flexível em aço inox, massa plástica e mãos de manequim | *Stainless steel flexible tube, plastic mass and mannequin hands.*
18 x 45 x 13,5 cm





**A EXPOSIÇÃO *CORPOS DE FÁBRICA*:
OBRAS DE ANA NOROGRANDO 2015 . 2017**
Museu Oscar Niemeyer - MON

**THE EXHIBITION *FACTORY BODIES*:
WORKS BY ANA NOROGRANDO 2015 . 2017**
Oscar Niemeyer Museum - MON



CORPOS DE FÁBRICA

OBRAS DE ANA NOROGRANDO 2015-2017

curadoria **Gaudêncio Fidelis**







Textual information on the left wall, likely an artist statement or exhibition description.































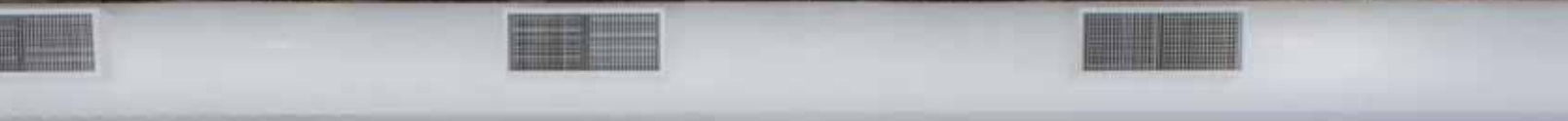












































ANA NOROGRANDO

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.

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.

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.
- 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 – Ana Noro Grando 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 *Iª Mostra Latino Americana de Pesquisa em Artes Plásticas*. Iº Festival Latino-Americano de Arte e Cultura, Museu de Arte de Brasília (MAB). Brasília/DF.
- 1987 | 1988 *Fiber Arts-Partnership Internacional*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS e Claypool Court Indianápolis. Indiana/USA.
- 1988 *Ier 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*. Pontificia 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 Bienal 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*. Paço das Artes, USP, Cidade Universitária. 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*. Espaço de Arte Contemporâneo (EAC). Montevidéo/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 Bienal do Mercosul*. Usina do Gasômetro. Porto Alegre/RS.
- 2015 *Antropofagia Neobarroca – 10ª Bienal do Mercosul*. Santander Cultural. Porto Alegre/RS.
- 2015 *Biografia da Vida Urbana – 10ª Bienal do Mercosul*. Memorial do Rio Grande do Sul. Porto Alegre/RS.
- 2015 *Modernismo e Parallaxe – 10ª Bienal do 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 Bienal 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 NoroGrando: 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 TeS] x OH*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul: n.3, p. 9-11, jan-mar. 2014.
- 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

Abstração, 104
 abstracionismo, 104
 acidente, 87 (acidentes), 101
 Adão, 21, 22, 32, 70, 71, 72, 120, 136
 admiração: objeto de, 70
 afetividade, 122
 agonia, 41
 alegórico, 24
 alienígena, 39
 alteridade, 8

alumínio, 38
 ambiguidade, 68, 93
 Américas, 87
 amorosa, 18
 Ana Norogrande: *Abstract Baby*, 141; *Água*, 134; *Anteparo com Cabeça*, 115; *Cabeça Negra*, 122; *Confluências*, 134; *Coluna*, 21; *Cone com Serpentes*, 12; *Corpo 1*, 8 [4], 21, *Corpo 2*, 23; *Corpo 4*, 26, 30; *Corpo 5*, 25; *Corpo 6*, 28; *Corpo 7*, 30; *Corpo 8*, 30; *Corpo 9*, 30, 35; *Corpo 10*, 8 [4], 30; *Corpo 11*, 33, 34, 35; *Corpo 12*, 35; *Corpo 14*, 36; *Corpo 15*, 37; *Corpo 16*, 38; *Corpo 17*, 39, 40; *Corpo 18*, 38, 41; *Corpo 19*, 38, 41, *Corpo 20*, 8 [4], 35, 38, 41; *Corpo 21*, 38, 41; *Corpo 22*, 41; *Corpo 23*, 38, 42; *Corpo 24*, 8 [4], 38, 43; *Corpo 26*, 44; *Corpo 27*, 45; *Corpo 28*, 38, 45; *Corpo 29*, 44; *Corpos*, 17, 20, 93, 98, 99, 104, 138; *Cone Cromado com Braços*, 139, 142; *Cone Vermelho com Braços*, 139, 142; *Conexão L*, 138; *Conexão Z*, 139; corpos e partes (Corpos e Partes), 68 [15]; 23; *Delta do Jacuí*, 134; *Desenho Líquido*, 134; *Entre as Águas*, 134; *Figura com Engrenagem*, 91; *Figura em Dourado*, 87, 88, 89; *Figuras Negras*, 91; *Gramma*, 133, 134; *Gravataí*, 134; *Interlúdio*, 134; *Jabuticabeira*, 137; *Manilha*, 64; *Torre I*, 131, 137, *Torre II*, 131, 134, *Torre III*, 131; *Torre IV*, 131; *Tube com Cabeça*, 99; *Tube de Acrílico com Cabeça*, 91, 117; *Mãos*, 140, 141; *O Canibal*, 8 [4], 10, 28; *Receptáculo Vermelho*, 69, 71, 73, 75; *Sobre as Águas*, 134; “*Tati*”, 140; *Terra*, 63; *Tube de Vidro com Cabeça*, 118
 anal, 21
 anatomia, 21
 anatômica, 44
 André Brouillet, 35: *A Clinical Lesson at the Salpêtrière*, 35
 andrógina: perspectiva de pensamento, 20, (andrógina), 70, (andrógina), 67
 andróginas, 20
 androginia, 9, 68
 animalidade, 29
 anteparo, 69
 antinomia, 122
 antinormativo, 29
Antropofagia Neobarroca, 28
 antropofagia, 10, Oswaldiana, 114
 antropofágico: impulso, 25
 Antropomorfismo: 8, 9, 10, 17, 21, 33, 39, 41, 131, (antropomórfica: lógica), 99 (antropomórfica: semelhança),

133, (convenções antropomórficas), 34
 aparato: da visão, 19 (aparatos óticos), 115
 aparência, 41
 apelido, 140
 ar, 137
 arma, 87
 arqueologia, 101, (objetos arqueológicos), 25
 arquétipo, 21
 Arte Povera, 08
 Atena, 121
 Auguste Rodin, 118: *La main de Dieu*, 71
 autocensura, 65
 autoritarismo, 45
 avant-garde, 21

B

Barbárie, 35, 88
 barro, 64
 Beyoncé, 32: *Single Ladies (Put a Ringo on It)*, 32, (Sasha Fierce), 32
 bichos: peçonhentos, 121
big bang, 70, 89
 binária, 203 [11], (dicotomias binárias), 105, (semelhanças binárias), 104
 binário, 21
 binóculos, 39, 115, 133
 boca, 10
 braço, 21, 30, 37, (braços) 18, 26, 32, 74, 88, 138
 buracos, 43, 115, 116 (buraco), 122, 139

C

Cabeça, 74, 133
 cabelo, 37
 câmeras, 133
 camuflagem, 40
 canibal, 117
 canibalismo, 28, 117: involuntário, 69, cultural, 117
 canibalista, 10
 cânone, 64, 66 [6], 99
 canônica, 22, 137: pintura, 67, 121, pintura americana, 31, tradição, 91, forma, 7
Capela Sistina, 21, 64, 100
 carburador, 35
 carnavalesco, 23, 42 (carnavalizante), 105
 carnificina, 89
 castidade: cintos de, 33, 35
 censura, 10, 11, 17, 65 [8]
 céu, 100
 chão de fábrica, 142
 Charles Baudelaire, 99
 cheiro, 65
 clichê, 17, 24
close-up, 133

cobras, 121
 cognitiva: interferência, 65, habilidades, 72
 cognitivo, 20
 colagem, 30, 45, 99, 136, 128
 colecionismo, 33
 coleções, 25
 colonização, 8
 computadores, 118
 Constance Classen, 67 [11]
 Constantin Brancusi, 132
 consumo, 25
 contabilidade, 18
 contaminação, 10
 contramoralista, 22
 controle, 136
 coreografia, 10
 corpo, 10, 28, 32, 102, 105, 117, 121, 134, 140: alma no, 38, desmembramento do, 23, morte do, 25, morto, 30, fantasmática do, 35, fragilidade do, 118, heteronormativo, 104, orifício do, 139
Corpos de Fábrica, 7; 7 [1], 20, 64, 70, 70 [19], 87, 87 [1], 138, 142
 corte, 91
 cosmos, 67
 costumes, 8
 crânio, 87
 crença, 117
 criação, 21, 64, 141: *pathos* da
 criador: espírito, 119
 criatividade, 119
 criativo: processo, 70
 crimes, 23
 cristã: teologia, 22, (teológico), 74
 crítica, 17
 crítico, 117
 curadores, 64
 cuspir, 102

D

Dança, 35
 decepamento, 118 (decepados), 26
10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América, 18
 dedos, 22
 dedos, 30
 defecamos, 102
 defeituoso, 22
 deficiente: corpo, 22
 Dent Weil, 132 [1]
 descanonizado, 23
 descolonização, 8
 desejo, 8, 17, 88, 102
 design, 24
 desviante: antropomorfismo, 39, condição, 105
 desvios, 8, 24: da natureza, 138

Deus, 21, 22, 23, 32, 63, 63 [2], 65, 68, 70, 72, 98, 99, 113, 120, 136, 142: Deus como artista, 22, dedo de, 71, hálito de, 63, imagem e semelhança de, 22, mão de, 71, mão destra de, 67, sopro de, 64, *queer*, 9, 71, 75
 diferença, 10, 17, 98
 digestivo: sistema, 18
display, 23
 diversidade, 119
 divina: criatividade, 21, expressão, 63, criação, 64, semelhança, 141 natureza, 23, 99, 122
 doença, 35
doppelgängers, 93
 Duchampiano: procedimento, 70

E

Egípcia: arte, 24
 energia, 71
 epistemologia, 19, 103: (epistemológico), 67
 epistemológica: construção, 65, perspectiva, 118
 erotismo, 18
 Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 7 [2]
 escravagista, 136
 esfolamento, 93
 Espanha, 87
 espelho, 121 (espelhos), 131, 132
 espírito, 35
 estatuária, 33, 104
 estilo, 8
 estúdio, 142
 etérea, 134
 euclidiana: geometria, 19
 Eva, 71
 exclusão, 8
 experimental, 105
Exposição Internacional, 23, 43
 expressão, 103

F

Fácies, 44
 fala, 34
 fálico, 45, 70: órgão, 8 (fálica), 41
 falocêntrico, 45
 fanáticos, 11
 fantasia, 72
 fantasma, 121
 fantasmagórica, 70, (fantasmagórico), 139
 fatalidade, 21, 70, 89
 felicidade, 120
 feminismo, 19
 feminista, 121
 ferro, 102
 ferrugem, 122
 ficção: científica, 20, 117, filmes de, 118

figura-fundo, 36
 figura, 73
 figuração, 103
 Filomena, 69
flamboyants, 9
 fobia, 122
 fonte, 105: impermanência da, 65; forma: abstrata, 35, assepsia da, 17, função da, 100, geométrica, 35, repressão da, 18, retórica da, 17
 formalismo, 22
 formas: bélicas, 117, estrangeiras, 18
 fragmento, 25, 26, 88
 fragmentos, 7
 Francisco Goitia, 28: *Paisage de Zapatecas con Ahorcados II*, 28
 Francisco Goya, 28: *Los desastres de la guerra*, 18, *Tampoco*, 28
 Frank Stella, 31: *Black Paintings*, 31
 Franz Xavier Messerschmith, 119
 Friedrich Kittler, 104
 Fritz Lang: *Metrópolis*, 71
 frontalidade, 21, 117
 fronteiras, 43
 frutas, 137
 Fundação Cultural BADESC, 68 [15]
 fundamentalismo, 104
 furos, 117

G

Galeria Beaux Arts, 23, 43
 galhos, 137
 garganta, 122
 gênero, 10, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 64 [4], 67, 68, 102, 105: artístico, 22; da figura, 40, e sexualidade, 7, expressão e identidade de, 20, feminino, 98, diversidade de, 102, masculino, 65 [6]
 Gênese, 70, 71
 genialidade, 65: artística, 66, 66 [6]
 genital, 21
 genitália, 08, 18, 26, 32
 Georges Bataille, 102, 105: *Le gros orteil*
 Georges Didi-Huberman, 34, 34 [15], 44, 105: *Invenção da Histeria*, 34
 Giorgio Vasari, 64: *Vida dos Artistas*, 22 [5]
 gesto, 45, trajetória do, 64
 gestos, 32: repertório de, 17, (gesto enigmático), 40; expressão e identidade de, 8
 Giorgio Morandi, 91
 Giovanni Boccaccio, 142, 142 [7]
 gosto, 104: política do, 25
 grade, 117
 gravidade, 102
 gravitacional, 104
 Grega: mitologia, 99, 121
 grotesco, 28, 29, 40
 Guaíba, 134

H

Hábitos, 8
 Harlem, 32
haute couture, 35
 heterossexual, 105
 hibridização, 138
 híbrido, 9, 41 72, (híbridos, 99: procedimentos) 7,
 hipnotismo, 35
 histeria, 34
 historiografia, 18, 24
Homo sapiens, 93
 horizontalidade, 102
 horror, 25

I

Iconoclasta, 22, 120
 identidade, 10, 18, 25, 72
 ideológicas, 118
 iluminação, 64
 imagem, 9, 115, 119, 131: e semelhança, 23, 40, 104, 138
 imagens, 11: universo de, 20
 imperfeito, 22
 implante, 18, 138
 imunológica, 137
 industrial: produção 08
 industrialização: dos objetos, 11
 infância, 118, 119
 infantil, 120
 informe, 88
 inocência, 119
 insanidade, 121
 inteligência, 41, artificial, 118
 intestinos, 122
 Isabel I de Castilha, 87
 Ivone Rainer, 11

J

Jacqueline Lichtenstein, 25 [8]
 Jean-Martin Charcot, 34 [15], 36 [24]
 Jennie Livingston, 32: *Paris is Burning*, 32
 Jonathan Crary, 116 [2]
 Joseph Beuys, 21
 Judith Butler, 20

K

Kitsch, 121

L

Lacanianos, 18, 114
 laceração, 73

lamento, 120
 Lancelot Law Whyte, 114
 legibilidade, 8, 10
 lentes, 133, 134
 Leo Castelli, 67
 Leon Battista Alberti, 99
 Leonardo da Vinci, 91: *Homo ad Circulum*, 91
 liberdade, 8, 119, 134: de expressão, 11
 libidinal, 17
linguagem-quadro, 36
 liturgia: dos procedimentos artísticos, 19
 litúrgica: natureza, 75
 litúrgico, 64: evento, 72
 Lucio Fontana, 43
 lunetas, 39

M

Madonna, 32: *Vogue*, 32
 magnetismo, 35
 Malcon McLaren, 32: *Deep in Vogue*, 32
 Maneirismo, 64
 manequins, 22, 30, (manequim), 43
 mangas *Gigot*, 35
 mão, 41, 67, 136: próstética, 71
 máquina, 72, 122: fumaça da, 35, metáfora militarista da, 72
 Marcel Duchamp, 21, 23, 43, 69, 70 [19]
 margens, 93
 marginal, 22 (marginais), 8
 Mary Shelley, 64, 69, 98, 140: *Frankenstein*, 64, 68, 71, 98,
 98 [1], 140
 masculinidade, 68, 103 [11], 104
 matemática, 18
 matéria, 63
 materiais: hierarquia dos, 40
 maxilar, 118
 mecânica, 138
 mediação, 113
 medo, 113
 medusa, 121
 membros, 133
 mestiço, 9, 72
 metáfora, 19 (metafórica), 101
 metais: fome pelos, 87
 metamórfico, 131
 metamorfoses, 20
 metomínimica, 116
 Michel Foucault, 104
 Michelangelo, 21, 67, 64, 71, 73, 75, 100: *A Criação de Adão*,
 22, 64, 67, 98
 microscópicos, 39
 microscópios, 115, 133
 Miguel de Unamuno, 120, 121
 mimese, 103
 miraculosa, 138

míssil, 70, (mísseis), 117
 modernista: grade, 08
modus operandi, 138
 Moisés, 71, 74
 montagem, 7
 Monte Sinai, 73
 morais, 118
 mórbida, 136
 morte, 30: proclividade para, 30
 motivos: florais, 41
 mundana, 45
 Mundo Novo, 87
 museologia, 101
 museológico, 38: fetichismo, 24, (museológica: excelência), 88
 Museu Oscar Niemeyer, 7, 11
 museu, 36: “patológico vivo”, 36

N

Natureza, 19, 104
 Nefertiti, 118
 Neta: da artista, 140
Networks, 19
 normativas, 105
 normatividade, 67, 68, 102: descolonizada da, 105, heterossexual, 105
 normativos: hábitos, 100
 Nova Iorque, 32
 Novo Testamento, 117

O

Objeto: encontrado, 70
 obsolescência, 08, 11
 ocidental: cultura, 19, 122
 Ocidente, 64, 67
 ocular-motora, 131
 óculos, 39, 133
 olfato, 65 [10]
 olfatória, 67
 olhar, 117: acostumado, 113, desvio do, 08
 olho, 18: nu, 17, clínico, 34, biônico, 43, (olhos), 74
 ordem: jurídica, 29
 orifício, 139
 ornamento, 21
 ossificais, 44
 ótico, 39
 ouro: folhas de, 88
 Ovídio: *Metamorfoses*, 221

P

Paisagem, 137
 panóptica, 19

Paolo Liverani, 25 [7]
 Papa Julio II, 72
 paranormalidade, 35
 pátina, 132, 132 [2]
 patologias, 33, (patológica), 34
 patriarcal, 45
 Paul Barolsky, 22 [5]
 Pedro Américo, 28: *Tiradentes Esquartejado (Tiradentes Supliciado)*, 28
 pele, 9, 33, 93, 141
 penetração, 33
 pênis, 8, 29
 performance, 10, 20, 38, (performatividade, 20)
 performático, 132
 performativa, 9
 periférico, 29
 perna, 36, 41, (pernas), 18, 74
 Perseu, 121
 perturbação, 29, 30, 67
 perversão, 91
 pescoço, 87, 99, 122
 Peter Conrad, 70: *Creation: Artists, Gods & Origins*, 70
 Picasso, 21: *Les Demoiselles d'Avignon*, 21
 planetas, 63 [2]
 plantas, 10, 137: frutíferas, 137
 plástico, 38
 poder: manifestação de, 45
 poeira, 64
 Pollock, 67
 Pop, 9
 pornografia, 18, 19
 pornográfico, 18: corpo: pornográfico, 19
 pós-ditadura, 11
 Pós-minimalismo, 8
 primatas, 102
 Prócne, 69
 projetores, 133 (projeção), 137
 prometeica: vocação, 20, natureza, 137, (prometeicas), 70
 Prometeu, 99
 próteses, 37
 pública: esfera, 45
 públicas, 17
 pueril, 119, 140
 pulso, 30
 punho, 45
 puritanismo, 18

Q

queer, 8, 10, 11, 23, 68, 104, (*queers*), 35, (*cross-queer*), 32
Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, 7; 7 [2], 10, 65 [8]

R

Raiz, 137
 recepção, 8
 redes, 118
 Renascença, 99
 réplica, 63, 134
 repressão, 38, 134
 ridículo: ascensão do, 23
 Rio Grande do Sul, 63
 robôs, 134
 robótico, 121 (criatura robótica), 137
 Roma, 72
 rosto, 118

S

Salpêtrière, 34, 34 [17]
 Samuel Taylor Coleridge, 68, 69, 131 [1]: *The Nightingale: a Conversation Poem*, 69
 santidade: odor de, 67
 São Pedro, 72
 seio, 21, 36
 semblante, 22 (semblantes), 20
 senso: comum, 113
 Serano Poncela, 120
 sexual: força, 23, órgão, 32, ato, 33; sentido, 113 (sentidos), 21
 sexualidade, 7, 8, 8 [4], 9, 17, 18, 19, 41, 104, 105
 Sigmund Freud, 72, 73, 75, 121
 silhueta, 93
 sinceridade, 119
 sintomas, 36
smartphones, 118
 substância: do mundo, 114
 superstições, 103
 surrealista, 70
 suspensão da descrença, 131

T

Tabu: do toque, 29
 tátil, 18: propriedade, 40
 tato, 67, 88, 121
 tatuagens, 37
 teatralização, 26
 tecnologia, 133
 tela, 102, 132
 telas, 131
 telescópios, 115
 Tereu, 69
 terra, 100
 Thea von Harbou, 71
 tintas, 122
 totêmico, 38

tour de force, 105
 Trácia, 69
 tradição: artística, 19, moderna, 100
trans, 9
 transe, 35
 transgressão, 11, 104, 105
 trauma, 70
 travestismo, 40
 tronco, 41, 133
 TVs, 133

U

Urina, 29: (urinamos), 102

V

Vanguarda, 67
 veias, 121
 veladura, 36
 verbo, 117
 verdade, 104
 vergonha, 102
 verticalidade, 99, 103, 136
 véus, 43
 vidro, 39
 vingança, 21
 violência, 19, 35, 88, 105
 Virginia Woolf, 68: *A Room on One's Own*, 68
 virtudes, 100
 visão, 113, 117
 visível, 19
 V. Kolesnikov, 137 [5]
 voracidade, 118
voyeur, 18 (voyerismo), 115, 117

W

Waltercio Caldas, 23, 43, 72: *Espelho com Luz*, 23, *Pontos*, 43
 Willi Ninja, 32

Z

Zoologia, 40

ANA NOROGRANDO

www.ananorogrande.com.br

CORPOS DE FÁBRICA | *FACTORY BODIES*
Obras | *Works* 2016 . 2017TEXTOS | *ESSAYS*

Gaudêncio Fidelis

PUBLICADO POR | *PUBLISHED BY*

Marcavizual Editora

REVISÃO PARA O PORTUGUÊS | *PROOFREADING*

Ana Maria Cardoso

Textos página | *Essays page* 7 e | *and* 131

Grace Prado

Textos páginas | *Essays pages* 17, 63, 87, 98 e | *and* 113TRADUÇÃO | *TRANSLATION*

Vânia Carraro

PROJETO GRÁFICO E DESENHO DA CAPA |

GRAPHIC DESIGN AND COVER DESIGN

Airton Cattani

FOTOGRAFIA DE OBRAS | *PHOTOGRAPHY OF THE WORKS*

Fernando Zago – Studio Z

Constance Pinheiro: Fotografias da exposição | *Photographs of the Exhibition*

Todos os outros fotógrafos estão listados abaixo dos créditos de cada imagem |

*All others photographers are listed under the caption of each image*TRATAMENTO DE IMAGEM | *IMAGE PROCESSING*

Alexandre Nüsse Meyer

IMPRESSO POR | *PRINTED BY*

Gráfica e Editora Pallotti – Santa Maria/rs

AGRADECIMENTOS DO AUTOR | *AUTHOR'S ACKNOWLEDGMENTS*

À artista Ana Norogrande pela enorme dedicação, pela abertura incondicional para novas e radicais ideias e pela imensa paciência requerida em um projeto tão extenso e complexo. Seu compromisso, persistência e princípios éticos sobre tudo que cerca sua produção artística é sempre motivo de imensa inspiração e esperança na força da arte. Meu imenso agradecimento pela espera de quase dois anos para que este livro pudesse ser realizado, depois que foi interrompido pela censura da exposição *Queermuseum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, que me deixou por todo este período sem condições de finalizá-lo. Por isso e muito mais, minha infinita gratidão

To the artist Ana Norogrande for the enormous commitment, by the unconditional opening to new and radical ideas and by the immense patience required in such a vast and complex project. Her dedication, persistence and ethical principles on everything that surrounds her artistic endeavors is reason for immense inspiration and hope in the strength of art always. My immense thanks for waiting almost two years for this book to be written, after it had to be interrupted by the censorship of the exhibition *Queermuseum: Cartographies of Difference in Brazilian Art*, which left me throughout this period without conditions to finalize it. For this and much more, she has my infinite gratitude.

AGRADECIMENTOS DA ARTISTA | *ARTIST'S ACKNOWLEDGEMENTS*

Gaudêncio Fidelis quando escreveu meu primeiro livro, não me permitiu nenhum agradecimento e ainda mantém-se sob protesto. Seu envolvimento com minha obra é uma constante através de um percurso, e foi maravilhoso ter contado com seu trabalho curatorial em minha primeira retrospectiva no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), e outras tantas exposições. Conquistamos uma convivência harmoniosa e respeitosa com interlocução, olhar crítico e reflexões que serviram de motivação e contínuo aprendizado que reflete-se na evolução de meu trabalho. Um profissional incansável e obstinado na busca da excelência dos resultados em tudo que realiza, foi a sua competência que tornou possível a edição deste livro em tempos tão desafiadores. Muito obrigada!

Ao Fermino A. Grandó (carinhosamente chamado Toni), pelo companheirismo em todos estes anos com quem compartilho tantas horas de trabalho. Sua colaboração na elaboração técnica de obras, na logística e montagem de exposições foi sempre indispensável contribuindo com sua dedicação de sempre. Seu apoio facilitou e agilizou processos, minimizou o tempo, e resolveu imprevistos.

Às minhas filhas Rafaela e Carmela e meus genros Alfonso e Uwe, que mesmo distantes, estiveram sempre presente apoiando, incentivando e comemorando cada conquista e cada novo projeto.

E, à minha querida neta Francesca que, com suas mãozinhas, inspirou a obra "Tati" – a última obra da série *Corpos de Fábrica*. O título da obra corresponde ao nome que ela deu a si mesma logo que iniciou a falar.

E | *and*

Agnaldo Farias

Equipe do Museu Oscar Niemeyer, Curitiba/PR.

Gaudêncio Fidelis when made my first book did not allow me any acknowledgements and still holds it under protest. His involvement with my work has been constant across my trajectory, and it was wonderful having him curated my first retrospective at the Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) and so many other exhibitions I participated. Our relationship grew out of an harmonious interaction and a respectful dialogue, critical and thoughtful perspective which worked as motivation and continuous learning that reflects back at my work. A tireless and obstinate professional in search to excel in just about everything he makes, it is to his competence the realization of the book is credited, especially in such challenging times. Thank you so much!

To Fermino A. Grandó (dearly called Toni), for his companionship in all these years with whom I shared countless hours of work. His collaboration at the technical aspects of my work, in the logistics and installation has always been indispensable, contributing with his dedication always. His support facilitated and speeded up processes, minimized time and helped me to deal with the unpredictable.

To my daughters Rafaela and Carmela and my in-laws Alfonso and Uwe, who even living distant, have always been present, supporting and celebrating every achievement of each new project.

*And to my dear granddaughter Francesca who, which her little hands, inspired the work "Tati", – the last work from the series *Factory Bodies*. The title of that work matches the one she gave to herself as soon as she started speaking.*

Detentores de direitos de imagem e créditos são listados nas legendas de cada obra |
Copyright holders and image credits of works are listed in the captions of each work.

A exposição CORPOS DE FÁBRICA – OBRAS DE ANA NOROGRANDO 2015 . 2017, uma exposição monográfica da artista realizada pelo Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba (ilustrada entre as páginas 200 e 241 deste livro) incluiu obras de um período anterior a esta publicação dentro de uma plataforma mais ampla do conceito assinalado pelo título homônimo. As obras do período anterior, não incluídas aqui, estão contempladas em um outro livro intitulado Geometrias Carnibais (2019). O título Corpos de Fábrica designa uma inclinação que demonstra a vocação deste corpo de trabalhos para um campo performativo de existência ampla, que ultrapassa toda a obra da artista de 2015 a 2019 | *The exhibition FACTORY BODIES – WORKS BY ANA NOROGRANDO 2015 . 2017, monograph exhibition organized by the Oscar Niemeyer Museum (MON) in Curitiba, Brazil (and illustrated from page 200 and 241 of this book) included works from a period prior to this publication within a broader platform of a concept grounded on the eponymous title. The works of the previous period, not included here, are contemplated in another book titled Cannibal Geometries (2019). The title Factory Bodies points to an inclination that demonstrates the links of this body of works to a performative field of wider existence, that surpasses all the works by the artist from 2015 to 2019.*

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 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 Mercosul 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.

ISBN 978-85-61965-68-6

Esta publicação de 256 páginas possui 169 imagens em cor |
This 256 pages publication has 169 full color images.

Tiragem | *Printing run: 1.000 exemplares | copies*

Este livro foi composto com as fontes Minion Pro, Myriad Pro e Montserrat e impresso em papel off set 150 g/m² pela Gráfica Pallotti, em Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil |
This book was designed with the Minion Pro, Myriad Pro and Montserrat fonts and printed at Pallotti publishing company on off set paper 150 g/m², in the city of Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brazil.
