

ANA NOROGRANDO

Geometrias Canib

Cannibal Geometries

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 NOROGRANDO
© GAUDÊNCIO FIDELIS

Capa | *Cover*:
Detalhes das obras "Caixa Sem Fundo" (2014) e "Dobradura V" (2016) de Ana NoroGrando | *Detail of the works "Bottomless Box", (2014) and Folding V (2016) by Ana Noprogrando.*
Foto | *Photo*: F. Zago/StudioZ

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.

F451a Fidelis, Gaudêncio
Ana NoroGrando – Geometrias Canibais = Cannibal Geometries | Gaudêncio Fidelis. – Porto Alegre: Marcavisual, 2019.

176 p.: il. color.; 22,5 x 27 cm

ISBN 978-85-61965-73-0

Textos em português e inglês

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

CDU 7.039

Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável
CRB10/979

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

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

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

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

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

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

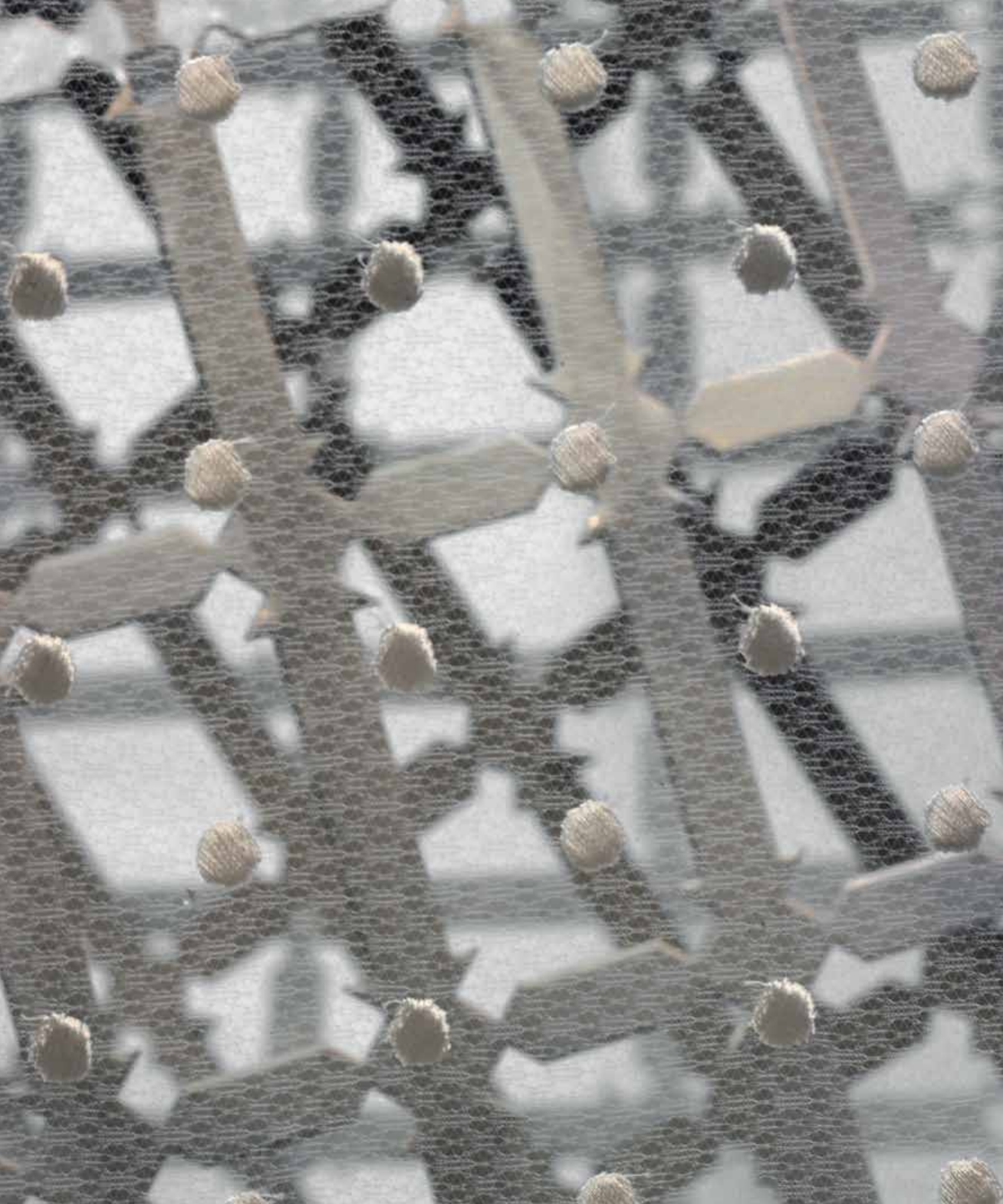
Os textos deste livro foram concluídos em abril de 2019 e o mesmo foi desenhado nos meses subsequentes e impresso em agosto do mesmo ano | *The essays published here were finished by April 2019, the book was designed in the following months and printed in August of the same year.*

ANA NOROGRANDO

Geometrias Canib

GAUDÊNCIO FIDELIS

Canibibal Geometries



SUMÁRIO		CONTENTS	
7	A Travessia de Obras de Ana Norogrande Através das Águas em Tempos de Precipitação		
	Ana Norogrande's Works Water Crossing in Rainy Seasons	15	
21	A Manifestação das "Extremidades": a Realidade Material de uma Economia da Marginalidade da Forma na Obra de Ana Norogrande		
	The Manifestation of The "Fringes": The Material Reality of an Economy of Marginality of Form in Ana Norogrande's Work	49	
65	A Fome Pelos Metais: Canibalismo Cultural e Metafísica na Obra de Ana Norogrande		
	Hunger for Metals: Cultural Cannibalism and Metaphysics in Ana Norogrande's Work	77	
85	A Grade e a Economia Política de <i>Geometrias Canibais</i> : Janelas, Prisões, Cercas, Muros, Paredes e Espaços de Confinamento e Alienação do Objeto de Arte na Obra de Ana Norogrande		
	The Grid and the Political Economy of <i>Cannibal Geometries</i> : Windows, Prisons, Fences, Walls, and Spaces of Confinement and Alienation of the Object of Art in Ana Norogrande's Work	95	
102	Obras Works		102
165	Ana Norogrande: Histórico de Exposições Exhibition History		165
169	Índice Index		169



FIGURA 1

Transporte improvisado em um pequeno barco seguido de transporte rodoviário, das obras da artista Ana Norogrande para a 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América | *Transportation improvised in a small boat, followed by road transportation of Ana Norogrande's works for the 10th Mercosul Biennial – Messages from a New America – Outubro de 2015 | October 2015*

Na fotografia, a artista Ana Norogrande | *In the picture, the artist Ana Norogrande.*

Porto Alegre, Brasil

Foto | *Photo:* Arquivos da artista | *Artist's archives*

A TRAVESSIA DE OBRAS DE ANA NOROGRANDO ATRAVÉS DAS ÁGUAS EM TEMPOS DE PRECIPITAÇÃO

NOS PRIMEIROS DIAS DE OUTUBRO DE 2015, pouco antes do início da montagem da *10ª Bienal do Mercosul*,¹ uma chuva torrencial começou a cair sobre Porto Alegre e em grande parte do Rio Grande do Sul. Com a abertura prevista para 23 de outubro daquele ano, a Bienal encontrava este grande desafio pela frente. Inúmeros caminhões com mais de 600 obras,² de 263 artistas provenientes de 22 países esperavam para partir de São Paulo em direção a Porto Alegre. Descarregá-las sob intensa chuva estava fora de cogitação. Parte destas obras vinha de outros países em aviões de carga, e tiveram que desembarcar em São Paulo para fazer o trajeto por terra. Em meio à usual tensão que acompanha o processo de montagem de uma exposição desta envergadura, somava-se agora as dramáticas chuvas que não mostravam sinais de arrefecimento. Todos os dias, nós, curadores, e um exército de profissionais encarregados da produção olhávamos para o céu diante da chuva torrencial que caía sobre a capital e esperávamos ansiosamente por uma trégua. Sobrecarregados pela imensa rotina política e burocrática de uma Bienal³ de grande escala,⁴ que, por vezes já é quase humanamente insustentável, agora havia um fator que dependia exclusivamente da manifestação dos céus. Entregues à própria sorte, com uma contagem regressiva em curso para a data de abertura, a tensão crescia a cada hora.⁵ A trégua tão esperada só veio nove dias depois. Com um prazo

extremamente exíguo, os caminhões finalmente puderam deixar a cidade de São Paulo, onde se encontravam a fim de fazer o trajeto por terra e chegar em Porto Alegre. Assim se iniciava um dos mais intensos processos de montagem, que só foi concluído às 9 horas do dia 24 de outubro, quando a Bienal abriu para o público, depois da inauguração oficial que havia acontecido no dia anterior à noite.

As chuvas, que me refiro, iniciaram no dia 7 de outubro e atingiram seu auge com uma precipitação total de 307,2 mm ao final do mês de outubro, o maior volume já registrado para este período desde 1966, quando atingiu 303,4 mm no mesmo mês. Nos dias 9, 10, 11, 12, 14, 15, e 17 choveu torrencialmente. A enchente que se seguiu levou as águas a poucos metros do Museu

1 A exposição intitulada *Mensagens de Uma Nova América* ocorreu de 23 de outubro a 6 de dezembro de 2015 ocupou diversos espaços em Porto Alegre e contou com a curadoria do autor (Curador-chefe), Márcio Tavares (Curador-adjunto) e Ana Zavadil (Curadora-assistente).

2 Ao todo, a exposição exibiu 646 obras. Parte destas obras já se encontrava em Porto Alegre e em outras cidades localizadas em rotas diferentes.

3 Para muitas pessoas, observando de fora, fica difícil dimensionar o volume de burocracia envolvido na negociação de um imenso número de obras de coleções particulares e de museus, sendo que alguns deles se constituem como os mais importantes da América Latina. Some-se ainda os requisitos de segurança, conservação e climatização envolvidas na exposição, bem como outras exigências para obras consideradas patrimônio nacional de seus respectivos países e que faziam parte do evento.

4 Não se costuma medir a qualidade de exposições pelo tamanho, mas a escala da *10ª Bienal* precisa ser salientada, porque ela foi resultado de um considerável volume de obras de excepcional importância, muitas delas de enorme escala e complexidade.

5 É importante lembrar que não era mais possível postergar a data de abertura daquela exposição por inúmeras razões, entre elas:

o calendário das instituições, a logística da desmontagem, o prazo de validade dos empréstimos, os compromissos com patrocinadores, além de outros comprometimentos, tais como as obras emprestadas que seriam incluídas de outras exposições, a aproximação dos feriados de final de ano e a impossibilidade de devolução das obras naquele período, entre outras. A lista de desafios se mostrava infinita.

de Arte do Rio Grande do Sul, assim como as demais instituições na praça da Alfândega, no centro de Porto Alegre, que tinham sido preparadas para receber a exposição da Bienal. Quando a chuva cessou, a água demorou alguns dias para retroceder aos níveis normais. Contudo, como se sabe, depois de longas e intensas chuvas, a água que desce através de outras nascentes do Guaíba desemboca em Porto Alegre e produz subsequentemente um aumento do nível da água mesmo que as chuvas tenham cessado.

■ ■ ■

Como escrevi anteriormente, um imenso aparato de logística foi colocado em prática para que as obras chegassem até a exposição da Bienal em Porto Alegre. Situações difíceis e esforços extraordinários envolveram um vasto número de profissionais. Um dos grandes desafios diz respeito ao transporte das obras da artista Ana Norogrande, incluídas na exposição, que tiveram que ser transportadas do atelier da artista em um pequeno barco, até uma saída afastada da área de inundação para que pudessem então, ser transferidas para um caminhão da transportadora. As obras precisaram ser transportadas até a entrada da *freeway*, em um pequeno barco normalmente utilizado para pesca,⁶ a cerca de 1,3 km do atelier e residência da artista, que se localizam ao final de uma rua próxima a autoestrada, situada a 15 minutos do centro de Porto Alegre. Viver perto da instituição nunca se mostrou tão distante.

Um conjunto de fotografias [Figs. 1, 3, 4 e 6], que registrou o período da monta-

gem da Bienal, mostra o transporte das obras da artista nesse pequeno barco, pela zona de inundação próxima à sua casa. Em uma destas fotos [Fig. 1] a vemos ajustando suas obras dentro da embarcação. No centro do barco, que transporta as obras até a saída mais próxima, em “terra firme”, encontra-se a obra *O Canibal* (2001). A obra foi exibida pela primeira vez na exposição retrospectiva da artista no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) em 2014⁷ [Fig. 2] e então na *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, na plataforma *Antropofagia Neobarroca*. Posteriormente ela também foi incluída na exposição *Queer-museu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*.⁸ Vale mencionar que, em períodos de intensa chuva, o Guaíba transborda e inunda o pátio da residência da artista e arredores. A água barrenta do Guaíba parece simbolizar o quanto a artista se encontra isolada, em virtude de um afastamento imposto pela visão da academia que tende a ignorar a sua obra sistematicamente. O rompimento do isolamento precisava ser vencido, naquele

7 A direção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, na gestão 2011-2014, estabeleceu uma representativa política de apoio à obra de artistas mulheres incluindo exibição e colecionismo. Especialmente para aquelas cuja obra não havia recebido o reconhecimento institucional que merecia. Foi a primeira vez, na história do museu que se estabeleceu uma política clara de exposições e se criou inclusive, já nos primeiros meses, a posição de curador-chefe, quando se instituiu um núcleo de curadoria dentro do museu, na forma de departamento. O museu organizou todas as suas exposições, projetadas, pensadas e financiadas pela instituição durante o referido período, um fato inédito na história do museu. Além disso, houve uma grande produção de publicações de âmbito acadêmico, jamais visto em toda a sua história. Estes são fatos incontestáveis, pois estão fartamente documentados. Dentro desta política de exposições foram realizadas as retrospectivas de Ana Norogrande, Gilda Vogt, Ilsa Monteiro, entre outras artistas. O número de obras de artistas mulheres incluídas em exposições coletivas do museu aumentou consideravelmente. Posteriormente, em meio àquela gestão, a curadora-chefe Ana Zavadil foi escolhida para liderar a curadoria em substituição ao curador José Francisco Alves que se ausentou para assumir outros projetos.

8 Exposição com curadoria do autor, inaugurada no Santander Cultural em Porto Alegre em agosto de 2017. A exposição foi censurada pelo próprio banco Santander e fechada um mês antes de sua data de encerramento. Depois de uma intensa campanha contra a censura ela reabriu, um ano depois, no Rio de Janeiro, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

dia, por uma “travessia” pelas águas turvas e poluídas do Guaíba. Não deixa de ser simbólico que uma barreira (de água) precisava ser ultrapassada a fim de que a obra da artista, que vive tão próxima das instituições e museus do Estado, fosse valorizada, especialmente para aqueles cuja visão sempre permaneceu de costas para a sua produção. Literalmente “de costas”, uma vez que olhando de sua residência e estúdio em direção à cidade, é visível que estas instituições estão situadas de costas para aquele lado da cidade. Não deixa de ser irônico que elas insistam em replicar sua ignorância para tudo o que se encontra naquela direção, incluindo as cidades no interior do estado.⁹ Como esta exposição teve o objetivo de cobrir “pontos cegos”¹⁰ da historiografia da produção da América Latina, a apresentação da obra de Ana Norogrande se ajustava perfeitamente ao projeto curatorial, assim como tantos outros artistas incluídos naquela exposição.¹¹

■ ■ ■

Na mitologia Grega, é o barqueiro Caronte que carregava as almas recém falecidas através dos rios Estige e Aqueronte, para o mundo dos mortos. Caronte era filho de Nix (noite) e Érebo (escuridão) e irmão de Hipnos (sono) e Tânatos (morte). Segundo fontes literárias, a travessia só ocorria se alguém colocasse uma moeda na boca

9 Uma exceção ocorreu com as políticas institucionais do Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAVI) e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS) que realizaram inúmeros projetos no interior do Estado, entre 1991 e meados de 1994.

10 Gaudêncio Fidelis, “Mensagens de Uma Nova América e a Genealogia de Uma Plataforma Curatorial”, in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 38.

11 Muitas obras canônicas foram incluídas nesta exposição, pois os pontos cegos da historiografia e curadoria não se referiam somente à ausência de reconhecimento e institucionalização, mas ainda a um processo de deslocamento destas obras em relação à sua posição consolidada pela historiografia.

6 O barco pertence à artista que eventualmente o utiliza em emergências que envolvem transporte em períodos de inundação.

dos cadáveres. Aqueles que não podiam pagar eram condenados a viver sem rumo pelas margens dos rios durante cem anos. O Guaíba também carrega seus mortos boiando através da correnteza, quando crimes são cometidos e os corpos às vezes jogados ao rio, como forma de descarte. Alguns deles passam boiando ao fundo da residência da artista Ana Norogrande que mora em suas margens. Sem direito a uma “embarcação” como na mitologia, estes corpos registram a violência em que a sociedade brasileira está mergulhada há anos.

Guiado por Caronte, que carrega os mortos, a imagem do barco aparece nesse personagem da mitologia Grega que guia a barca da travessia entre os dois mundos. Caronte possui uma recorrente representação na história da arte em obras de diversos artistas. Em 2001, a artista Gilda Vogt (1953) realizou a sua versão da pintura intitulada *Caronte*¹² [Fig. 5], que aborda a personagem mitológica, mas adiciona um caráter político, uma vez que ele assume a imagem da personagem como um figura negra. Em relação à esta pintura escrevi por ocasião da exposição retrospectiva da artista no Museu de Arte do Rio Grande do Sul:

O barco é um recipiente relacionado ao próprio significado da passagem.

¹² A obra foi elaborada a partir de uma aquarela que a artista havia realizado anteriormente em Ilhabela.

FIGURA 3

Transporte improvisado em um pequeno barco seguido de transporte rodoviário, das obras da artista Ana Norogrande para a 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América | *Transportation improvised in a small boat, followed by road transportation of Ana Norogrande's works for the 10th Mercosul Biennial – Messages from a New America* Outubro de 2015 | *October 2015*

Porto Alegre, Brasil

Foto | *Photo: Arquivos da artista | Artist's archives*

FIGURA 2

Vista da exposição retrospectiva da artista no Museu de Arte do Rio Grande do Sul intitulada Ana Norogrande: Obras 1968 . 2013 | *View from the retrospective exhibition of Ana Norogrande's work at the Rio Grande do Sul Museum of Art* Ao fundo a obra O Canibal (2002) | *In the back the work The Canibal (2002)*

Museu de Arte do Rio Grande do Sul
De 20 de dezembro de 2013 a 23 de março de 2014 |
From December 20, 2013 to March 23, 2014
Curadoria | *Curated by Gaudêncio Fidelis*

Foto | *Photo: Raul Holtz*

Cortesia | *Courtesy*





FIGURA 5

Gilda Vogt

Caronte, 2001Acrílico sobre tela | *Acrylic on canvas*

130 x 170 cm

Coleção da artista | *Collection of the artist*Foto | *Photo: Bob Toledo*Cortesia da artista | *Courtesy of the artist*© Todos os direitos reservados | *All rights reserved*

FIGURA 4

Transporte improvisado em um pequeno barco seguido de transporte rodoviário, das obras da artista Ana Norogrande para a 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América | *Transportation improvised in a small boat, followed by road transportation of Ana Norogrande's works for the 10th Mercosul Biennial – Messages from a New America – Outubro de 2015 | October 2015*

Porto Alegre, Brasil

Foto | *Photo: Arquivos da artista | Artist's archives*

É ele que sustenta nosso corpo através da superfície da água. Boa parte de nossas vidas permanecemos ancorados, e o barco nos conduz ao movimento. Contudo, é importante lembrar que se trata de uma travessia precária, flutuando sobre as águas, sobre uma matéria que é relativamente instável se comparada com a densidade necessária para sustentá-lo. Mais uma vez, portanto, a artista trabalha sobre os limites e a precariedade. A imagem simbólica do barco é tão impressionante que podemos concebê-la como um milagre. Sua permanência sobre a superfície da água pode ser considerada o resultado de um perfeito balanço entre a penetrabilidade do casco e resistência do líquido que o sustenta. Na confluência dessas duas superfícies, uma surpreendente operação acontece e o barco ora flutua, ora desliza, transportando o que lhe foi destinado”.¹³

Gilda Vogt viveu este processo através da pintura, porque alterou a primazia da imagem sobre a lógica simplista da representação, transformando-a em uma projeção transgressiva da história da figura mitológica de Caronte. As evidências que a pintura revela dizem respeito a seu status material e consideram a inconstante instabilidade das águas, cercadas por uma névoa de umidade, que envolvem as figuras e as desintegram corporalmente no espaço. A impressão que emana dessa cena corresponde a uma zona eletiva, cuja substância traduz uma forma de desaparecimento, uma vez que as figu-

13 Gaudêncio Fidelis, “A Mulher e os Peixes: a Perturbação da Paisagem na Obra de Gilda Vogt”, in *Gilda Vogt: Uma Retrospectiva*, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014, 76.

ras mergulham na densidade do espaço. Esse deslocamento caracteriza-se como uma forma de atravessar as fronteiras, que têm um profundo significado de transformação. Sobre esta pintura e sua dissolução das formas pelo espaço, escrevi anteriormente:

A pintura *Caronte* divide-se ao meio pela cisão entre o claro/escuro da embarcação, demarcada pela passagem da cor de uma extremidade a outra. Ao lado direito, em que o homem velho está sentado, a forma da embarcação praticamente desaparece e a figura, precariamente desenhada, é consumida por uma mancha que lhe encobre a parte superior do rosto. Outra mancha encobre-lhe o ombro e a mantém segura a essa embarcação. A figura parece existir nos limites da existência material, identificada com a tênue passagem para o mundo espiritual que se sabe não pode estar muito distante. O vazio entre o corpo e o remo dessa figura negra forma uma espécie de harpa. O contorno do corpo, por sua vez, sustenta-se apenas pelo perfil, parcamente delineado. A parte da embarcação na qual se apoia o homem negro é mais escura, contrastando com o lado mais claro do barco. Tudo isso em meio a um turbilhão caótico de cores e manchas que confundem mar e céu, como em uma imensa tempestade que perturba a travessia. As nuvens e o mar, de certo modo, são a mesma coisa, pois provêm da evaporação da água. Sua dimensão simbólica representa uma contínua reciprocidade entre o céu e a terra, bem como sua alternância entre a forma e sua própria dissolução.¹⁴

Essa operação de “dissolução da forma” através da cor acarretou uma experiência que apresenta uma misteriosa imagem desfigurada para retomar à expressão através de um confronto com a figura. O movimento é impedido pela lentidão da água, que parece refletir essa morosidade na aparência da pintura e expressa na fragilidade da tênue e rala camada de pintura da obra. O barco existe na eminência de se desintegrar e sua imagem derramar-se pela superfície do quadro, como se a própria água, da tinta rala, fosse escorrer diante de seu aspecto “molhado”, úmido e nebuloso que a pintura transmite. Esse aspecto meteorológico lhe imprime um caráter instável e transitório que nos remete à precariedade em que a obra de Ana Norogrande se vê casualmente envolvida. Por outro

lado, a sujeição das obras dos artistas às forças da natureza indica a trágica condição da morte museológica. Assim, os mortos de Caronte são representativos dessa condição, pois nos permitem traçar um paralelo com o universo museológico e indiferença institucional. Os artistas são tomados agora pela contingência das forças da natureza. É como se um conjunto de metáforas, e toda sorte de associações, adquirisse forma nestas imagens de transporte das obras da artista. Sobre a meteorologia nesta pintura, escrevi:

Caronte não é uma pintura precária apenas por seu motivo e conteúdo, mas por ter sua realidade material refletida nos aspectos formais e na economia de meios. Além disso, há uma paisagem turbulenta que evoca os fluxos que vivenciamos e que é bem representado pelas condições meteorológicas – no mais das vezes, a vontade é submetida às forças da natureza.¹⁵

Eu já havia escrito igualmente sobre a travessia em relação à obra de Gilda Vogt, pois ela se apresenta como uma passagem “pelas fronteiras da vida localizada entre duas margens”,¹⁶ aqui, às margens da Ilha Grande dos Marinheiros onde reside a artista, e da “cosmopolitana” e progressivamente excludente Porto Alegre. No caso de Ana Norogrande há uma fronteira entre a obscuridade parcial e o merecido reconhecimento de sua obra. Essa fronteira, marcada apenas por alguns passos e poucos quilômetros por terra, ou cerca de 3 km pelo rio, se houvesse transporte através dele,¹⁷ pode representar uma distância intransponível, a depender das forças contrárias em curso. O ambiente árido e insípido não proporciona incentivo a estas obras, assim como a ausência de interlocução com seus pares e, em última análise, a falta de instituições que a institucionalizem. Essa exclusão produzida pelo poder público vem fazendo com que a produção dos artistas defina ou desapareça depois da morte de seus autores, que persiste por anos, sem que as instituições reajam com vigor, exceto algumas gestões, em períodos esporádicos. É evidente a negligência, e até mesmo o desinteresse, que certas instituições e seus referidos agentes têm em privilegiar apenas algu-

¹⁵ Ibid., 77.

¹⁶ Ibid., 77.

¹⁷ Não deixa de ser revelador que o poder público de Porto Alegre sempre deu as costas para o Guaíba, ignorando sua beleza e recursos. Ainda assim, é surpreendente que seus governantes e uma parcela considerável da população tenham elegido o “pôr do sol”, como o “mais lindo mundo” pois vale dizer que é justamente pelo reflexo da superfície do rio que ele é capaz de manifestar sua beleza. É como se a síndrome de Ícaro, que ignora a água e se projeta em direção ao sol, tomasse forma, ainda que sob pena de uma tragédia eminente.

¹⁴ Idem. 77.

mas produções, geralmente ligadas à sua rede de influência e que não haja qualquer política estratégica para impulsionar a produção artística em sua ampla diversidade. Corroídas pelo desinteresse e ignorância,¹⁸ estas instituições mostram-se igualmente incapazes de produzir conhecimento avançado e, portanto, de projetar a produção destes artistas para além das fronteiras do estado.¹⁹ Seus projetos administrativos não

conseguem sequer estabelecer um padrão de relevância para a produção canônica, pois recorrem a uma desqualificação endêmica que persistirá através dos anos. É compreensível que muitos artistas sequer se conscientizem desta falha, já que tivemos poucos momentos de institucionalização forte, e em períodos relativamente curtos, para que sua existência fosse notada nos anos que se seguiram.

18 Corrosão é talvez a palavra mais apropriada neste caso, pois se trata de um processo de depreciação da produção artística pela ausência de uma política que suporte a produção.

19 A política institucional do Estado, especialmente a de Porto Alegre, oscila como um barco sobre as águas, portanto é apenas sintomático que obras de arte sejam carregadas sobre elas em uma embarcação instável. Estas condições de transporte revelam muito da situação, ainda mais para uma exposição internacional realizada em uma cidade que escolheu a ausência de política institucional tanto pelo poder público como pela iniciativa privada.



FIGURA 6

Transporte improvisado em um pequeno barco seguido de transporte rodoviário, das obras da artista Ana Norogrande para a 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América | *Transportation improvised in a small boat, followed by road transportation of Ana Norogrande's works for the 10th Mercosul Biennial – Messages from a New America – Outubro de 2015 | October 2015* Porto Alegre, Brasil

Foto | Photo: Arquivos da artista | Artist's archives

FIGURA 7

Alexander Litovchenko (1835-1890)

Charon carries souls across the river Styx | *Caronte carrega almas através do rio Styx*

Óleo sobre tela | *Oil on canvas*

Museu Russo, São Petesburgo

Cortesia | *Courtesy*

© Todos os direitos reservados | *All rights reserved*



É como se agora um barco fosse um veículo para a liberação do conhecimento. De fato embarcações sempre estiveram ligadas ao rompimento de fronteiras e descobrimentos, embora em muitos casos também de exploração.²⁰ O barco também está ligado a história bíblica da arca de Noé, que teria guardado todas as riquezas do mundo para protegê-las de um dilúvio. Segundo Gênesis, “abriram-se as cataratas do céu”,²¹ e “toda a carne que se movia sobre a terra foi consumida”,²² “tudo que o que respira e tem vida sobre a terra, tudo morreu”.²³ Depois do dilúvio Noé, sua família e todos os animais saem da Arca quando Deus faz uma aliança com ele para a “posteridade”.²⁴ Essa aliança é simbolizada pelo arco-íris que aparece pela primeira vez na iconografia cristã. “Este será o sinal da aliança que eu constituí entre mim e toda a carne (que vive) sobre a terra”,²⁵ disse Deus a Noé em Gênesis. A natureza e tudo aquilo que é mais precioso foi então preservado nessa imensa embarcação que sobrevive a inundação para continuar sua vida posterior, como um grande museu de história natural em movimento.

A imagem de uma artista mulher ajustando suas obras para a “viagem” (como me referi a Ana Norogrande na travessia do Guaíba) é simbólica do quanto há de esforço no trabalho artístico que gera conhecimento. Tomamos assim a cena como a retomada da direção e determinação de “impulsionar a obra para frente”, mesmo através das dificuldades, barreiras e limitações. A colisão do mundo da arte contempo-

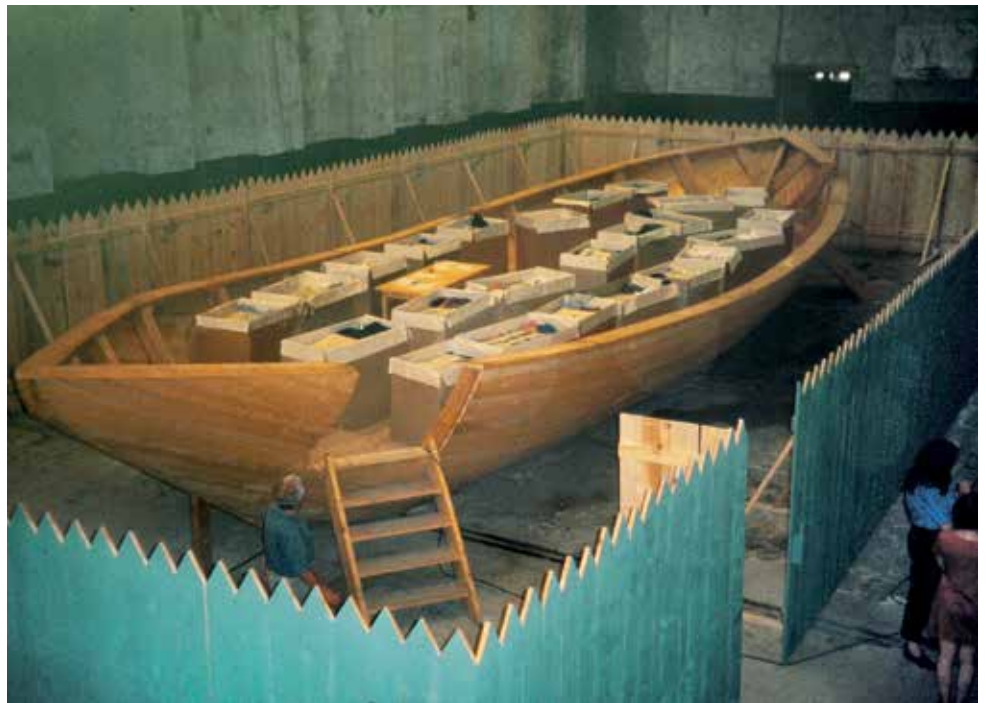


FIGURA 8
Ilya (Dnepropetrovsk, União Soviética, 1933) e | and Emilia Kabakov (Dnepropetrovsk, União Soviética, 1945)
O Barco de Minha Vida | *The Boat of My Life*
Instalação | *Installation*, 1993
17,4 x 5,5 x 2,6 m
Coleção | *Collection* Museu Nacional de Arte Contemporânea | *National Museum of Contemporary Art*, Atenas, Grécia
© Todos os direitos reservados | *All rights reserved*
Cortesia dos artistas | *Courtesy of the artists*

rânea com o mundo instável e precário de uma embarcação atravessando as águas barrentas de um rio, atribui a ela uma característica que se mostra no mínimo singular. Para a obra de Ana Norogrande, a situação, no mínimo inusitada, representou a transição a uma nova condição, porque a sua produção testou os limites da “resistência”. Nasce daí a imagem de um novo status de identidade e vínculo com um conjunto de objetos da arte contemporânea da América Latina e da arte mundial. O contato com um “mundo novo”, localizado não mais em terra firme, mas sobre a superfície aquática, barrenta e poluída do Guaíba, em conjunto com o céu de Porto Alegre, constitui um paradoxo: a ligação com a fonte e destituição dela de um território estável, resultando em uma exigência da experiência demolidora da natureza. Assim, toma-se a imagem como uma surpreendente forma de interlocução com o presente, mas que também a liga a um passado recente.

20 Há uma ambiguidade nesta palavra, pois o verbo explorar contém os dois aspectos: tanto o positivo quanto o negativo.

21 Gênesis, 7, 11.

22 Idem. Gênesis, 7, 21.

23 Ibid., 7, 22.

24 Idem. Gênesis, 9, 9.

25 Ibid., 9, 17.

Não poderia ocorrer outra forma de experiência mais impactante que esta, capaz de intermediar a relação particular das suas obras com a Bienal em uma visão além de sua contingente existência na forma de participação. Pode-se finalmente inscrever essa travessia na história da trajetória da obra em direção ao merecido reconhecimento, seja em relação à outra margem²⁶ do Guaíba, onde as instituições estão localizadas, ou mesmo do outro lado do Atlântico.

O artista Ilya Kabakov (Rússia, 1933), realizou a obra *The Boat of My Life* (1993) [O Barco da Minha Vida] [Fig. 8], uma construção na forma de um barco a remo de 17,4 metros de comprimento e 5,5 metros de largura que carrega imagens sobre a história da sua vida de infância até os 60 anos de idade. Vinte e quatro caixas de papelão servem de *display* para exibir a narrativa de fases de sua vida dentro do barco. Kabakov concebeu essa construção como um barco/galeria que carrega a sua trajetória artística em uma narrativa biográfica.²⁷ Cada uma delas, aberta, revela o conteúdo de imagens e textos que contêm essa estória biográfica. A instalação foi montada de maneira a dar a impressão que o espectador navega de barco para algum lugar que representa essa passagem labiríntica. Ilya Kabakov escreveu sobre o sentido dessa obra na seguinte passagem:

Um dos empreendimentos mais fascinantes é o seguinte: estar vivo, mas não estar realmente vivo – não participar de toda a vida, em todas as suas convulsões, mas sim viver como pensado ‘depois’ e ver toda esta vida de alguma forma do lado de fora, de alguma altura e, se possível, até mesmo como se já tivesse sido vivida, como se já estivesse morto (uma combinação estranha e desejável).²⁸

26 Exemplos de exposições que se constituíram pela exclusão não faltam, mas uma em especial que se relaciona diretamente ao contexto local foi a 6ª *Bienal do Mercosul*, curada pelo espanhol Gabriel Perez-Barreiro. Intitulada *A Terceira Margem do Rio* ela foi baseada no conto de Guimarães Rosa (1962) com o título homônimo. Trata-se da narrativa de um homem que constrói uma canoa, embarca nela e se mantém fixo em meio ao rio, sem nunca mais sair do lugar. Perez-Barreiro definiu esta Bienal como uma bienal “a partir do Mercosul”. É notável que ela tenha sido a única edição da Bienal do Mercosul que não incluiu artistas do Rio Grande do Sul, ignorando toda a produção artística do estado. Ao fazê-lo, Perez-Barreiro simplesmente enviou uma mensagem simbólica, mas deveras clara à comunidade artística: “não há de fato nada significativo sendo produzido no Rio Grande do Sul que valha a pena ser mostrado nesta exposição”. Podemos dizer que tal postura advém de uma mentalidade de internacionalização fundamentada no argumento artificial de uma leitura Latino Americana da produção Euro-americana sob o falso argumento de construir uma “terceira via”. O intuito da *Terceira Margem* (de aludir a uma alternativa fora da vida normativa), não se realizou na exposição, pois ela caminhou em direção contrária ao que o conto de Guimarães Rosa proclama. Contudo, a comunidade artística permaneceu silenciosa diante de tamanho absurdo (mesmo que este projeto curatorial conseguisse se justificar em algum momento tais ausências). A chamada “terceira margem”, ou “terceira via”, não se realizou, pois as margens, a periferia e o que está fora da normatividade não ganharam espaço na exposição da 9ª *Bienal*. A exposição mostrou mais uma vez uma visão euro-americana da arte.

27 A obra faz parte da coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea de Atenas desde 2001 e foi exibida em mais de oito instituições até então.

28 Oskar Batschmann e Boris Groys, *Ilya Kabakov: Installations 1983 – 2000*, catalogue Raisonné, Vol. 1. Toni Stooss (Ed.) (Germany: Richter Verlag), 464.

E Kabakov continua:

Você pode voar livremente de um lado para o outro e vice-versa, semelhante à uma máquina voadora leve e silenciosa que corre para as fontes de um rio, para a sua boca. Você é capaz de se pendurar acima de qualquer ponto ao longo deste rio, descer mais baixo e muito baixo até a janela de qualquer casa na margem deste rio e espiar... Então você pode de repente decolar novamente e correr rapidamente ao longo das curvas do rio, ao longo do leito do rio onde o verdadeiro ‘eu’ está flutuando [...].²⁹

A obra de Ana Norogrande atravessa então as águas do Guaíba em um barco motorizado (um equivalente à máquina voadora leve e silenciosa citada por Kabakov na passagem acima) impulsionado pela também máquina do motor na intenção de enfrentar a resistência ao seu reconhecimento. É possível considerar que essa notável condição, tão emblematicamente demonstrada pela imagem da artista que acomoda suas obras na embarcação, evidencia o movimento que a conduz ao “reconhecimento”³⁰ de que uma obra não pode ser esquecida. A obra sempre seguirá seu inevitável caminho, seja pela terra ou pelas águas e, muitas vezes, como neste caso, por ambas as travessias.

29 Idem. 465.

30 Esse reconhecimento possui diversos sentidos: olhar para admitir a existência da artista como produtora de algo relevante; segundo, olhar para a produção da artista e, terceiro, ainda “olhar” para a contribuição da obra diante de um contexto de obra paralelo e equidistante a produção de seus pares.

ANA NOROGRANDO'S WORKS WATER CROSSING IN RAINY SEASONS

IN THE EARLY DAYS OF OCTOBER 2015, shortly before the beginning of the assemblage of the *10ª Bienal do Mercosul*¹ [10th Mercosul Biennial], a torrential rain began to pour in Porto Alegre and in part of Rio Grande do Sul. With the opening scheduled for October 23 of that year, the Biennial faced this great challenge. Many trucks with more than 600 works, by 263 artists from 22 countries, were in São Paulo waiting to leave for Porto Alegre. Unloading these works in heavy rain was out of the question.² Some of them came from other countries, in cargo planes, and had to be unloaded in São Paulo to make an overland route to Porto Alegre. Amidst the usual tension that follows the process of the exhibition assemblage, the dramatic rains that showed no sign of cooling off were now added. Every day we curators and an army of professionals in charge of production looked up at the sky before the pouring rain anxiously hopping for a break. Overloaded by the immense political and bureaucratic routine of a large-scale³ Biennial,⁴ which is sometimes almost humanly unsustainable, there was now a factor that depended exclusively on the heavens' manifestation. Left to fend for themselves, with an ongoing countdown to the opening date, tension grew every hour.⁵ The long-awaited truce only came

nine days later. With a very tight deadline, the trucks were finally able to leave São Paulo in order to make the journey overland and arrive in Porto Alegre. So one of the most intense assembly processes started, and was only concluded at 9 AM on October 24, when the Biennial opened to the public, after the official inauguration that had taken place the night before.

The rains, which I am referring to, started on October 7 with a total of 307,2 millimeters by the end of the month of October, the largest volume yet registered for the period since 1966, when it reached 303,4 millimeters in the same month. On 9, 10, 11, 12, 14, 15, and 17, it rained torrentially. The flood that followed led the waters just a few meters from the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, as well as the other institutions on the Praça da Alfândega downtown Porto Alegre, which had been prepared to receive the Biennial exhibition. When the rain ceased, it took the water a few days to return to nor-

1 The exhibition titled "Messages from A New America" took place from October 23 to December 6, 2015. It was held in several spaces in Porto Alegre curated by Gaudêncio Fidelis (Chief curator), Márcio Tavares (Adjunct curator), and Ana Zavadil (Assistant curator).

2 In all, the exhibition presented 646 works. Some of these works were already in Porto Alegre or in other cities located on different routes.

3 The quality of expositions is not usually measured by size, but the scale of the 10th Biennial needs to be emphasized because it was the result of a considerable volume of works of exceptional importance, many of them of enormous scale and complexity.

4 For many people it is difficult to evaluate the amount of bureaucracy involved in the negotiation of an immense number of works of museums and of private collections, some of them being the most important in Latin America. Add to this safety, conservation and climate requirements involved in the exhibition as well as other requirements for works considered national heritage of their respective countries and that were part of this exhibition.

5 It is important to remember that it was no longer possible to postpone the date of this exhibition opening for a number of reasons, including: the calendar of institutions, the logistics of dismantling, the period of validity of loans, commitments with sponsors, and other commitments such as the borrowed works that would be included in other exhibitions, the forthcoming end-of-year holidays and the impossibility of returning the works in that period, among others. The list of challenges was endless.

mal levels. However, as it is well known, after long and intense rains, water that descends through other Guaíba springs flows into Porto Alegre the raising the water level even though the rains have ceased.

■ ■ ■

As I have earlier written, a huge logistics apparatus was put in practice for the works to reach the Biennial exhibition in Porto Alegre. Difficult situations and extraordinary efforts have involved a large number of professionals. One of the major challenges involved transporting the artist Ana NoroGrando's works, included in the exhibition, which had to be transported on a small boat⁶ from the artist's atelier to an exit away from the flood area so that they could be transferred to the carrier truck. The works needed to be transported to the entrance of the *freeway*, in a small fishing boat, about 1.3 km from the artist's home and atelier, which are located at the end of a street near the freeway, 15 minutes from the center of Porto Alegre. Living close to the institution had never been so distant.

A set of photographs [Figs. 1, 3, 4 and 6], which recorded the Biennial assembly period, shows the transport of the artist's works in this small boat, through the flooded zone near her house. In one of these photos [Fig. 1] we see her adjusting her works inside the boat. The work *O Canibal* [The Cannibal] (2001) is in the center of the boat which transports the works to the nearest exit, on "dry land." The work was exhibited for the first time in the artist's retrospective exhibition at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) in 2014⁷ [Fig. 2] and then in the *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, on the *Antropofagia Neobarroca* platform. Later it was also included in the exhibition *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*.⁸ It is worth mentioning that in

6 The boat belongs to the artist who eventually uses it in emergencies involving transportation in periods of flood.

7 The management of the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011-2014, established a representative policy to support women artists' work including exhibition and collecting. Especially for those whose work had not received the institutional recognition it deserved. It was the first time in the history of the museum that a clear policy of exhibitions was established, and even in the first few months it was established the position of head curator, when a curator nucleus was instituted as a department in the museum. The museum organized all its exhibitions, designed, planned and financed by the institution during that period, an unheard-of fact in the history of the museum. In addition, there was a great production of academic scope publications, never seen in all its history. These are undisputable facts as they are well documented. Within this exhibition policy Ana NoroGrando's, Gilda Vogt's, Isa Monteiro's and other artists' retrospectives were held. The number of works by female artists included in the museum's collective exhibitions has increased considerably. Later, in the midst of that management, the chief curator Ana Zavadil was chosen to lead the curatorship substituting for the curator José Francisco Alves, who was in charge of other projects. 8 Exhibition curated by the author, opened at Santander Cultural in Porto Alegre in August 2017. The exhibition was censored by Santander bank and closed one month before its closing date. After an extensive campaign against censorship, it was reopened a year later in Rio de Janeiro at Escola de Artes Visuais do Parque Laje.

periods of intense rain, the Guaíba overflows and floods the artist's residence yard and its surroundings. The muddy water of Guaíba seems to symbolize how isolated the artist is, due to a distancing imposed by the academy's vision that tends to ignore her work systematically. The rupture of isolation had to be overcome, on that day, by a "crossing" through the murky and polluted waters of the Guaíba. It is symbolic that a barrier (water) had to be overcome so that the artist, who lives so close to the institutions and museums of the State, had her work valued, especially for those whose vision always remained with their backs to her production. Literally "their backs," once that looking from her home and atelier at the city, it is visible that these institutions are located with their backs to that side of the city. It is ironic that they insist on replicating their ignorance to everything in that direction, including the cities in the countryside of the state.⁹ As this exhibition aimed to cover "blind spots"¹⁰ of the historiography of Latin American production, the presentation of Ana NoroGrando's work adjusted perfectly to the curatorial project, as well as many other artists included in that exhibition.¹¹

■ ■ ■

In Greek mythology, it is the boatman Charon who carried the newly deceased souls across the rivers Styx and Acheron to the world of the dead. Charon was the son of Nix (night) and Erebus (darkness) and brother of Hypnos (sleep) and Thanatos (death). According to literary sources, the crossing only occurred if someone put a coin in the mouths of the corpses. Those who could not pay were condemned to live aimlessly along the banks of the rivers for a hundred years. The Guaíba also carries its dead floating through the stream, when crimes are committed and bodies are sometimes disposed into the river. Some of them pass floating at the back of artist Ana NoroGrando's home who lives in the lake banks. Without the right to a "boat" as in mythology, these bodies record the violence in which Brazilian society has been plunged for years.

Guided by Charon, who carries the dead, the image of the boat appears in this character of Greek mythology who guides the ferry between the two worlds. Caronte has a recurring

9 An exception occurred with the institutional policies of Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAVI) e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS), which carried out numerous projects in the State countryside between 1991 and mid-1994.

10 Gaudêncio Fidelis, "Mensagens de Uma Nova América e a Genealogia de Uma Plataforma Curatorial," in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 38.

11 Many canonical works were included in this exhibition, since the blind spots of historiography and curating did not refer only to the absence of recognition and institutionalization, but to a process of displacement of these works in relation to their position consolidated by historiography.

representation in the history of art in several artists' works. In 2001, artist Gilda Vogt (1953) accomplished her version of the painting titled *Caronte* [Charon]¹² [Fig. 5], that approaches the mythological figure, but adds a political character, since he assumes the figure of the character as a black figure. In relation to this painting I wrote on the occasion of the artist's retrospective exhibition at Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

The boat is a vessel related to the very meaning of the passage. It is he who holds our body through the surface of the water. A good part of our lives remains anchored, and the boat leads us to the movement. However, it is important to remember that this is a precarious crossing, floating on water, on a matter that is relatively unstable compared to the density required to sustain it. Once again, therefore, the artist works on limits and precariousness. The symbolic image of the boat is so impressive that we can conceive it with a miracle. Its permanence on the surface of the water can be considered the result of a perfect balance between the penetrability of the hull and resistance of the liquid that supports it. At the confluence of these two surfaces, a surprising operation takes place and the boat now floats, now slides, carrying what was destined for it.¹³

Gilda Vogt lived this process through painting, because it changed the primacy of the image over the simplistic logic of representation, transforming it into a transgressive projection of the history of the mythological Charon's figure. The evidences that the painting reveals concern their material status and consider the constant instability of the waters, surrounded by a mist of moisture, which surround the figures and bodily disintegrate them in space. The impression that emanates from this scene corresponds to an elective zone, whose substance translates a form of disappearance, since the figures immerse in the density of the space. This displacement is characterized as a way of crossing the borders, which have a deep meaning of transformation. About this painting and its dissolution of forms through space, I earlier wrote:

12 The work was made from a watercolor painting that the artist had previously achieved in Ilha Bela.

13 Gaudêncio Fidelis, "A Mulher e os Peixes: A Perturbação da Paisagem na Obra de Gilda Vogt," in *Gilda Vogt: Uma Retrospectiva*, Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014, 76.

The Charon painting is divided in half by the split between the light/dark of the vessel, demarcated by the passage of color from one end to the other. On the right, where the old man is sitting, the shape of the vessel practically disappears and the figure, precariously drawn, is consumed by a stain that covers the upper part of its face. Another spot covers its shoulder and holds it safe to this boat. The figure seems to exist within the limits of material existence, identified with the tenuous passage to the spiritual world that is known not to be very distant. The emptiness between the body and the oar of this black figure forms a kind of harp. The contour of the body, in turn, is supported only by the profile, sparsely delineated. The part of the vessel on which the black man rests is darker, contrasting with the lighter side of the boat. All of this in a chaotic tourbillion of colors and spots that confound sea and sky, as an immense storm that disturbs the crossing. The clouds and the sea, in a way, are the same thing, for they come from the evaporation of water. Their symbolic dimension represents a continuous reciprocity between heaven and earth, as well as its alternation between form and its own dissolution.¹⁴

This operation of "dissolution of form" through color entailed an experience that presents a mysterious disfigured image to retake expression through a confrontation with the figure. The movement is prevented by the slowness of the water, which seems to reflect this tardiness in the appearance of the painting and expressed in the fragility of the tenuous and thin layer of painting of the work. The ship exists in the eminence of disintegrating and its image spilling over the surface of the painting, as if the water itself, of the thin paint, would drip before its "wet," damp and misty aspect that the painting transmits. This meteorological aspect gives it an unstable and transitory character that reminds us of the precariousness in which the work of Ana NoroGrando is casually involved. On the other hand, the subjection of artists' works to the forces of nature indicates the tragic condition of museological death. Thus, the dead of Charon are representative of this condition, because they allow us to draw a parallel with the museological universe and institutional indifference. Artists are now taken by the contingency of the forces of nature. It is as if a set of metaphors, and all sorts of associations, took shape in the-

14 Idem. Gaudêncio Fidelis, "A Mulher e os Peixes," 77.

se transport images of the artist's works. About the weather in this painting, I wrote:

Charon is not a precarious painting just for its motif and content, but for having its material reality reflected in the formal aspects and the economy of means. In addition, there is a turbulent landscape that evokes the flows we experience and is well represented by the weather conditions – most of the times, the will is submitted to the forces of nature.¹⁵

I had already written about the crossing in relation to Gilda Vogt's work, for it appears as a passage "across the borders of life between two banks,"¹⁶ here on the banks of Ilha Grande dos Marinheiros where the artist resides, and of the "cosmopolitan" and progressively excluding Porto Alegre. In Ana Norograndó's case there is a border between partial obscurity and the well-deserved recognition of her work. This border, marked only by a few steps and a few kilometers by land, or about 3 km by the river, if there were transport through it,¹⁷ may represent an insurmountable distance, depending on the opposing forces in progress. The arid and insipid environment does not provide incentive, as does the lack of dialogue with her peers and, ultimately, the lack of institutions that institutionalize her. This exclusion produced by the public power has caused the artists' production to fade or disappear after the death of its authors, which persists for years, without the institutions react vigorously, except some management, in sporadic periods. It is evident the negligence and even disinterest that certain institutions and their agents have in favor of only a few productions, usually linked to their network of influence since that there is no strategic policy to boost artistic production in its wide diversity. Corroded by disinterest and ignorance,¹⁸ these institutions are equally incapable of producing advanced knowledge and hence of projecting the production of these artists beyond the borders of the state.¹⁹

15 Ibid., 77.

16 Ibid., 77.

17 It is still telling that the city of Porto Alegre has always turned its back on the Guaíba, ignoring its beauty and resources. Yet, it is surprising that its rulers and a considerable portion of the population have chosen "sunset" as "the most beautiful in the world" since it is precisely because of the reflection of the surface of the lake that it is able to manifest its beauty. It is as if the Icarus syndrome, which ignores water and protrudes into the sun, takes shape, albeit under penalty of imminent tragedy.

18 Corrosion is perhaps the most appropriate word in this case, because it is a process of depreciation of artistic production by the absence of a policy that supports production.

19 The State institutional policy, especially that of Porto Alegre, oscillates like a boat on the waters, so it is only symptomatic that works of art are carried on them in an unstable boat. These conditions of transport reveal much of the situation, even more so for an international exhibition held in a city that chose the absence of institutional policy by both the public and private sectors.

Its administrative projects cannot even establish a standard of relevance for canonical production, as they resort to an endemic disqualification that will persist through the years. It is understandable that many artists are not even aware of this failure, since we had few moments of strong institutionalization, and in relatively short periods, so that their existence would be noticed in the years that followed.

It is as if now a boat was a vehicle for the release of knowledge. In fact vessels have always been linked to the breaking of borders and discoveries, though in many cases also exploration.²⁰ The boat is also linked to the biblical story of Noah's ark, who would have saved all the richness of the world to protect them from a flood. According to Genesis, "the cataracts of heaven were opened,"²¹ and "all flesh that moved upon the earth was consumed,"²² "everything that breathes and has life upon the earth, everything died."²³ After the flood Noah, his family and all the animals leave the Ark when God makes a covenant with Noah for "posterity."²⁴ This alliance is symbolized by the rainbow that appears for the first time in Christian iconography. "This will be the sign of the covenant that I have made between me and all flesh (that lives) on earth,"²⁵ God said to Noah in Genesis. Nature and all that is most precious is then preserved in this immense vessel that survives the flood to continue its later life as a great museum of natural history in motion.

The image of a woman artist adjusting her works to the "journey" (as I referred to Ana Norograndó crossing the Guaíba) is symbolic of how much effort there is in artistic work that generates knowledge. We thus take the scene as the resumption of direction and determination to "propel the work forward," even through difficulties, barriers and limitations. The world of contemporary art collision with the unstable and precarious world of a boat crossing the muddy waters of a lake attributes to it a characteristic that is at least singular. For Ana Norograndó's work, the situation, at least unusual, represented the transition to a new condition, because its production tested the limits of "resistance." The image of a new status of identity and link with a set of objects of the contemporary art of Latin America and of world art is born. The contact with a "new world," no longer located on dry land, but on the watery,

20 There is an ambiguity in this word, because the verb to explore contains both aspects: both positive and negative.

21 Genesis, 7, 11.

22 Idem. Genesis, 7, 21.

23 Ibid., Genesis, 7, 22.

24 Ibid., Genesis, 9, 9.

25 Ibid., Genesis, 9, 17.

muddy and polluted surface of the Guaíba, together with the sky of Porto Alegre, constitutes a paradox: the contact with the source and its removal from a stable territory, resulting in a demand for the destructive experience of nature. Thus, the image is taken as a surprising means of interlocution with the present, but which also links it to a recent past. There could not be other more striking form of experience than this capable of mediating the particular relation of her works with the Biennial in a vision beyond the contingent existence in the form of participation. One can finally inscribe this crossing in the history of the trajectory of the work toward the deserved recognition, either in relation to the other bank of Guaíba,²⁶ where the institutions are located, or even to the other side of the Atlantic.

Artist Ilya Kabakov (Russia, 1933), achieved the work *The Boat of My Life* (1993) [Fig. 8], a construction in the form of a rowing boat of 17.4 meters long and 5.5 meters wide that carries pictures about the history of his childhood up to the age of 60. Twenty-four cardboard boxes serve as a display to show the narrative of phases of his life inside the boat. Kabakov conceived this construction as a boat/gallery that carries his artistic trajectory in a biographical narrative.²⁷ Each of them, open, reveals the image content and texts that contain this biographical story. The installation was set up to give the impression that the spectator navigates by boat to some place that represents this labyrinthine passage. Ilya Kabakov wrote about the meaning of this work in the following passage:

One of the most fascinating endeavors and states is the following: to be alive, but yet not really be living – not to participate in all of life, in all of its upheavals, but rather to

be living as though 'later 'and to see this whole life of your somehow from the sidelines, from some height and even, if possible, even as though it had already been lived, as if it were dead (a strange and desirable combination).²⁸

And Kabakov continues:

You can freely fly from one end to the other and back again, similar to some light, noiseless flying machine that is rushing toward the origins of the river, to its mouth. You are able to hang above any spot along this river, to descend lower, and very low to the window of any house in the bank of this river and peer in...Then you can suddenly take off again and rush quickly along the riverbeds, along the river where the real 'I' is floating [...].²⁹

Ana NoroGrando's work then crosses the Guaíba waters in a motorized boat (an equivalent to the light and silent flying machine cited by Kabakov in the above passage) driven by the engine of the motor in the intention to face resistance to its recognition. It is possible to consider that this remarkable condition, so emblematically demonstrated by the image of the artist that accommodates her works on the boat, shows the movement that leads to the "recognition"³⁰ that a work cannot be forgotten. The work will always follow its inevitable path, either by land or water, and often, as in this case, by both crossings.

²⁶ Examples of exhibitions that were constituted by the exclusion are not lacking, but one in particular that relates directly to the local context was the *6ª Bienal do Mercosul*, curated by the Spanish Gabriel Perez-Barreiro. Titled after and based on Guimarães Rosa's tale *A Terceira Margem do Rio* [The Third River Bank] (1962). It is the narrative of a man who builds a canoe, boards on it and stands in the middle of the river, never to leave the place again. Perez-Barreiro defined this Biennial as a biennial "from the Mercosul." It is notable that it was the only edition of the Mercosul Biennial that did not include artists from Rio Grande do Sul, ignoring all the artistic production of the state. In doing so, Perez-Barreiro simply sent a clear symbolic message to the state's artistic community: "There is in fact nothing significant being produced in Rio Grande do Sul that is worth showing in this exhibition." We can say that this posture comes from an internationalization mentality based on the artificial argument of a Latin American reading of Euro-American production under the false argument of constructing a "third way." The intention of the *Third Bank* (to allude to an alternative out of normative life), does not take place in the exhibition, because it walked in the opposite direction to what Guimarães Rosa's tale proclaims. However, the artistic community remained silent in the face of absurdity (even if this curatorial project could at some point justify such absences). The so-called "third bank," or "third way," did not take place, since the banks, the periphery and what is outside the normativeness did not gain space in the exhibition of the *9th Biennial*. The exhibition once again showed a Euro-American view of the art.

²⁷ The work has been part of the collection of the National Museum of Contemporary Art of Athens since 2001 and has been exhibited in more than eight institutions up to then.

²⁸ Oskar Bächtzmann and Boris Groys, *Ilya Kabakov: Installations 1983 – 2000*, catalogue Raison-né, Vol. 1. Toni Stooss (Ed.) (Germany: Richter Verlag), 464.

²⁹ Idem. Oskar Bächtzmann e Boris Groys, *Ilya Kabakov: Installations 1983 – 2000*, 465.

³⁰ This recognition has several meanings: looking to admit the existence of the artist as producer of something relevant; second, looking at the artist's production and, thirdly, "looking" at the contribution of the work before a context of parallel work and equidistant from the production of her peers.



A MANIFESTAÇÃO DAS “EXTREMIDADES”: A REALIDADE MATERIAL DE UMA ECONOMIA DA MARGINALIDADE DA FORMA NA OBRA DE ANA NOROGRANDO

A MAIORIA DAS OBRAS DE ANA NOROGRANDO só pode ser apreendida plenamente se considerarmos a passagem do tempo como um fragmento evocativo da duração da percepção quando produzida nas margens da produção canônica. Por hora, chamarei essa “margem” de reflexão interpretativa das “extremidades”. Falo em extremidades aqui como a manifestação marginal das periferias da forma capazes de mobilizar sua performatividade antinormativa, que assegura a existência daquilo que está fora da lógica estabelecida pelo pensamento acadêmico,¹ e não no “centro” da existência conceitual dos objetos. Mas afinal não seria esta a vocação de toda a obra de arte? Sim, mas outras, como muitas de suas obras, tematizam o tempo como elemento constitutivo, ou o incorporam como sintoma de metamorfose geracional através da percepção que estas engendram. À luz da fenomenologia, a relação destas obras com o tempo é tanto filosófica, conceitual como material. Se o tempo passa, esses seres fabricados na sofreguidão de uma junção das partes que os compõe sofrem com ele sua história, e sua existência ainda mais, pelo contexto em que tais componentes foram fabricados (vejam que são “corpos de fábrica”).² Além disso, sofrem ao mesmo tempo com uma indiscutível relação com a matéria e suas patologias, bem como acidentes provocados ou inerentes ao material (a ferrugem, os esfolamentos, as quebras, as lascas), e com a perspectiva de conduzi-las a um campo de questionamentos sobre a natureza da obra de arte diante de sua própria existência como objeto perene.

O “tempo” na arte adquiriu uma considerável opacidade na sua abordagem, derivada, por vezes, de uma confusão entre sua realidade concreta (o tempo que passa), a temporalidade (o caráter filosófico do tempo) e o tempo como medida de sintonia da velocidade que ele mesmo possui. Se de certa forma todas essas características encontram-se interligadas, é de fato impreciso como a temporalidade aparece na arte, e mais ainda, se considerarmos as diversas modalidades artísticas, especialmente a escultura e a pintura. Esse momento de encontro entre o espectador e a obra, quando o tempo se manifesta em uma dessas formas na arte, ele

é carregado de variantes e surpresas. O impacto delas no campo político e estético mostra a sua importância para a história da arte, sobretudo quando reinscritas no território da inovação prescritiva da história da escultura e especificamente na estatuária, de onde a tradição da escultura em grande parte deriva.

O caráter espiritual³ desses objetos diante do universo do conhecimento representa uma experiência única da manifestação da vontade e da matéria e conduz a uma surpreendente existência da arte diante do complexo e intrincado universo dos objetos. Por meio deles, navegamos, sem muitas vezes perceber que a arte nos oferece um campo de exercício cognitivo capaz de confrontar a experiência com a existência em uma investigação de sua realidade material que nos traz significativos *insights* sobre a arte e sua existência no mundo da cultura. Nessas obras de Ana Norogrande, a natureza que constitui a realidade material desses objetos (sua dimensão física e sua formulação como uma obra)

³ O espírito de uma obra incorpora seus aspectos metafísicos e sua inclinação sensível dentro dos vastos domínios do reconhecível e daquilo que dá impulso à sua natureza. Considerando que o espírito não possui dimensões, e sim uma hierarquia estrutural interna ao qual atribuímos valores e sentidos, o “espírito de uma obra” invoca seu caráter de intangibilidade.

¹ Acadêmico no sentido da construção de um rigoroso projeto de pensamento manifesto no processo de conhecimento.

² *Corpos de Fábrica: Obras de Ana Norogrande – 2015 . 2017*, foi uma exposição monográfica da artista realizada pelo Museu Oscar Niemeyer em Curitiba/PR, com curadoria do autor, de 23 de novembro de 2017 a 4 de março de 2018.

é assegurada pela descorporificação da figura, ou seja, aqueles vazios de ausência de matéria que seriam preenchidos pelo corpo se este não estivesse se desintegrado de sua estrutura geral. Nesse caso, temos corpos onde só restam pernas, braços, mãos, e um elemento vertical que se posiciona como um tronco (ocos e ausências), uma estrutura básica de como um corpo se constituiria e o mínimo que precisaria para sua existência e para se manter de pé sobre o piso. David J. Getsy lembra-nos que Rodin “[...] mudou os termos da escultura da massa e do volume para a superfície. [...] Explorando as qualidades físicas da argila como traduzidas em bronze, Rodin fez da própria pele o principal objeto de interesse, em vez da anatomia que ela cobria. Para Rodin, a pele [...] era o limiar onde as mãos do escultor, o objeto material e o espectador se encontravam”.⁴ É neste “instante” que os intrincados mecanismos da percepção se articulam e se movem para acomodar o impacto da obra e ao mesmo tempo os desejos de quem se depara com ela.

Vale lembrar que algumas dessas obras, como as construções com braços (“corpos e partes”,⁵ provenientes de fábrica ou “corpos de fábrica”), não atingem a condição de um corpo integral como normalmente o concebemos e se parecem mais com pedaços perdidos diante do mundo que é habitado pelos objetos artísticos e outros tantos que os circundam, mas que não pertencem, al-

mejam ou até mesmo alcançam tal condição. Os vazios transformaram-se em uma manifestação recorrente em todas as obras de Ana Norogrande. Muita matéria onde estaria a carne encontra-se ausente e ao mesmo tempo temos estruturas (tubos, canos etc.) como se fossem ossos resultantes de um universo despedaçado de formas que se perderam em algum momento em circulação, apenas para se encontrarem novamente na realização de uma obra. O isolamento de cada uma dessas partes faz com que a figura se mostre, em seu interior, vazia e ausente da carne e da massa e que ela seja um repositório de sangue e gordura, bem como um conjunto significativo de órgãos produtores de energia. Essa figura que conhecemos como corpo perambula pela vida como um mecanismo político que se articula como falante e apto a se engajar em contradições e ao mesmo tempo surpreender quem o olha dotado de uma estrutura expressiva, capaz de infinitas manifestações. Essa expressividade que historicamente é atacada pela censura (nesse caso, a repressão do olhar sobre a verdade da matéria), uma ressurgência que se acirra de tempos em tempos (agora estamos vivendo um desses momentos), cuja expressividade é ela mesma projetada pelo corpo e reprimida por outros no intuito de, talvez, esconder de si mesmos a sua própria sensibilidade (ou expressividade). Essa oscilação da percepção contida pela censura (ou pela autocensura em alguns casos), por vezes insidiosa e retroalimentada pelos malefícios do conservadorismo, recebe uma estrutura de contrabalanceamento na obra de Ana Norogrande, já que elas rejeitam de imediato a concepção de que o olhar é facilitado pela figuração. Na verdade, nesse caso, ele talvez seja, pelo contrário, problematizado ainda mais e levado a uma condição de “irritação” (ou fricção) do olhar, a ponto de incomodar os admiradores do “cânone da figura humana” e os adeptos do antropomorfismo, ainda que essas obras lancem mão das regras estabelecidas da representação a todo tempo.

Esse ímpeto restritivo encontra uma barreira ao se confrontar com essas formas, cuja manifestação figurativa se projeta para além da aparência e assegura uma inquietante presença diante do sujeito, levando a uma curiosa força desagregadora que a própria junção de “peças” não consegue (nem pretende, eu acredito) resolver, pois, caso contrário, estaria invocando uma projeção compositiva e ao mesmo tempo coesa da representação do corpo. Considerando que estamos falando, pelo menos parcialmente, de cabeças, braços, pernas, vaginas, pênis e da superfície que os cobriria. Nas obras da série *Véus*, essas partes transformaram-se em armaduras construtivas e migraram para outro território, aparentemente discrepante da natureza da figuração. De fato, trata-se do contrário: a estrutura antropomórfica dessas obras as problematiza especificamente de modo significativo, transformando-as em um compêndio de possibilidades de investigação do caráter instável do corpo como um espaço de jurisdição dos órgãos e sua disposição hierárquica. Com isso, a obra de Norogrande vem problematizando o território do antropomorfismo, introduzindo nele um mecanismo de perturbação estilística, material e conceitual que se confronta com a experiência da arte de maneira a consumir (ou canibalizar) os gêneros artísticos e as tradições de forma a impingir nelas um caráter desestabilizador. Essa mutilação do corpo em partes (“corpos e partes” mais uma vez) assinala não só a violência do mundo diante do confronto com uma natureza exasperante que não mais se caracteriza como passageira, mas permanente e pervasiva, conduzindo a uma condição de alienação entre o que se fabrica (como comportamento)

4 David J. Getsy, “Encountering the Male Nude at the Origins of Modern Sculpture. Rodin, Leighton, Hildebrand, and the Negotiation of Physicality and Temporality”, in *The Enduring Instant: Time and the Spectator in the Visual Arts*, A. Roesler-Friedenthal e J. Nathan (Eds.) (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2003), 299.

5 A artista adotou esta nomenclatura quando realizou duas exposições sob o título *Corpos e Partes*, com obras de 2013 a 2016. As exposições foram realizadas em 2016 no Espaço Fernando Beck da Fundação Cultural BADESC em Florianópolis, Santa Catarina, e na Pinacoteca da Universidade Feevale em Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, respectivamente.

e aquilo que se produz (como objeto). Os “corpos de fábrica” precisam ser invocados mais uma vez aqui, pois, pelo fato de serem produzidos do extrato da convivência social da violência cotidiana, acabam transformando-se em espelhos.

■ ■ ■

A orelha cortada de Van Gogh constitui um precedente dramático e violento que situou a história da arte em uma visão biográfica e nunca mais a deixou, sob pena de perdermos a noção de que o corpo do artista e aquele da obra (corpo-obra em Lygia Clark, por exemplo) se transformaram inúmeras vezes em um conjunto indissociável. Esses pressupostos da imagem, experienciada tanto em volume como forma de substituição da existência física do corpo, e transfigurada em objetos que concebemos e aceitamos como obras de arte, acabam por constituir uma história desencravada da construção da história da arte. Arrancada de seu âmago histórico, essa condição de se transformar em “figura” gera um fenômeno surpreendente que só o objeto de arte possui e que não se encontra (pelo menos dessa forma) em nenhuma outra manifestação cultural. Esse estado e essa peculiaridade constroem a possibilidade (única, diga-se de passagem) de interpor duas camadas de existência da obra de arte, aquela que simula e se transforma na figura e aquela que deriva dela, sem que as duas estejam em necessária contradição. Tomadas como uma ponte de entrada para os “restos” da excepcionalidade do mundo e da tecnologia dos objetos, essas obras atravessam o limiar de uma existência de contradições para ingressar em um campo de identidade própria e de reconhecimento que provém de um movimento oscilatório entre o mundo da cultura e aquele das determinações irreduzíveis das formas construídas pela história da arte.

Poderíamos dizer que estas produzem uma “desclassificação” das hierarquias e ao mesmo tempo projetam para uma esfera de interlocução a condição de uma turbulência estética que encontra profunda ressonância nas relações entre formas. Elas evocam ainda insistentemente uma “briga” com a consciência instituinte da imagem como forma figurativa, relutando a se encontrar em um recorrente conjunto de dilemas que corresponde à confluência entre abstração e figurativismo. Nesse sentido, a obra da artista reafirma-se na insistência em não reforçar a dicotomia entre esses dois polos, mas em expandi-los para além da realidade material do objeto, estabelecendo ao mesmo tempo uma indissociável relação com ela e suas projeções formais para poder, dessa maneira, operar dentro da visibilidade que transforma o *design* circun-

volumétrico do corpo em um contorno sem interior, envolto de superfícies interditas, como assinalou Georges Bataille, escrevendo sobre a transgressão:

Essa dupla experiência é rara. As imagens eróticas, ou religiosas, introduzem essencialmente, em alguns, as condutas do interdito, em outros, as condutas contrárias. As primeiras são tradicionais. As segundas também são elas próprias comuns, ao menos sob a forma de um pretense retorno à natureza, à qual se oporia o interdito. Mas a transgressão difere do ‘retorno à natureza’: ela suspende o interdito sem suprimi-lo. Aí se esconde a mola propulsora do erotismo, aí se encontra ao mesmo tempo a mola propulsora das religiões.⁶

Se a religião e o erotismo são colocados dentro de uma mesma rubrica por Bataille, como meio de transgressão, é preciso entender que o interdito proclamado por Bataille é reconhecível como forma de subverter a lógica tradicional da experiência de compreensão de nossa relação com a figura (do corpo humano por um lado e de Deus pelo outro), não esquecendo que um foi criado “à imagem e semelhança do outro”. Transgredir implicaria, em tese, subverter ou inverter a lógica a partir daquilo que supomos como essa semelhança se processa, embora, na verdade, não tenhamos de alguma forma chegado a uma conclusão de como ela se dá. Inscrita em um vasto campo da teoria contemporânea, a interrogação posta pela noção de semelhança, que encontra surpreendentes ocorrências de Georges Bataille a Georges Didi-Huberman, ressurge a cada minuto como uma interrogação (exaustivamente debatida e brilhantemente questionada), como um instrumento de investigação inquisitiva sobre a forma. Tome-mos, por exemplo, esta como agindo na contração do sentido diante da matéria bruta (ainda sem “forma”), que encontramos antes da realização da obra, e veremos que ela é capaz de instaurar uma interrogação desesperadora no centro da epistemologia. Depois dessa constatação, só resta esperar se essa interrogação será, em algum momento, respondida.

■ ■ ■

A transgressão na obra de Ana Norogrande não é apenas uma condição ou ação subversiva da forma, que inclui uma investida em direção à própria forma que pode ser tida como “contraforma”, e não necessariamente “contra a forma”, mas

⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris: Éd. De Minuit, 1957), 39.

também não “informe” em termos Ba-tallianos. É aqui mais uma vez que chamo de articulação das “extremidades periféricas” da forma ao processo que se configura como um distúrbio na estrutura do cânone da história da arte. Essa intrusão intervencionista é consumada cada vez que uma obra se constitui deslocada para os conflitos de existência das prerrogativas que perturbam o drama de existência do espaço e de suas possibilidades de dissimulação da produtividade cognitiva que é ativada como meio de articular a matéria, agora ardente, do “espírito da obra”. Há certo antagonismo que é consumido como uma forma transcendente do destino das impurezas e das interferências que produzem um serpenteamento do antropomorfismo e da falta de estabilidade das obras nas “extremidades”, um lugar que propus neste texto como estratégico e conceitual da diferenciação.

A violência ao qual o corpo é submetido, tanto o corpo físico (vivo) do indivíduo como aquele que encontra uma equivalência no corpo (morto) da escultura, especialmente figurativa, constitui um recorrente assunto de abordagem da forma em relação ao notório saber estruturante e materializado na construção dos objetos em um mundo de ataques e do rompimento dilacerante da forma. Esse saber adquire relevância como uma estrutura conceitual que se rasga para fora em *Diafragma 07* [Fig. 1], e *Diafragma 15* (2014) [Fig. 2], por exemplo, e que depois de se abrir, no lugar de mostrar um dentro que se revela, mostra um fora que se reflete em seu interior. Essas formas, com umas superfícies corrugadas de pequenas protuberâncias na superfície como se fossem uma pele híbrida que a protege, ou como uma crosta anfíbia, cobrem o seu exterior e projetam uma couraça que dis-

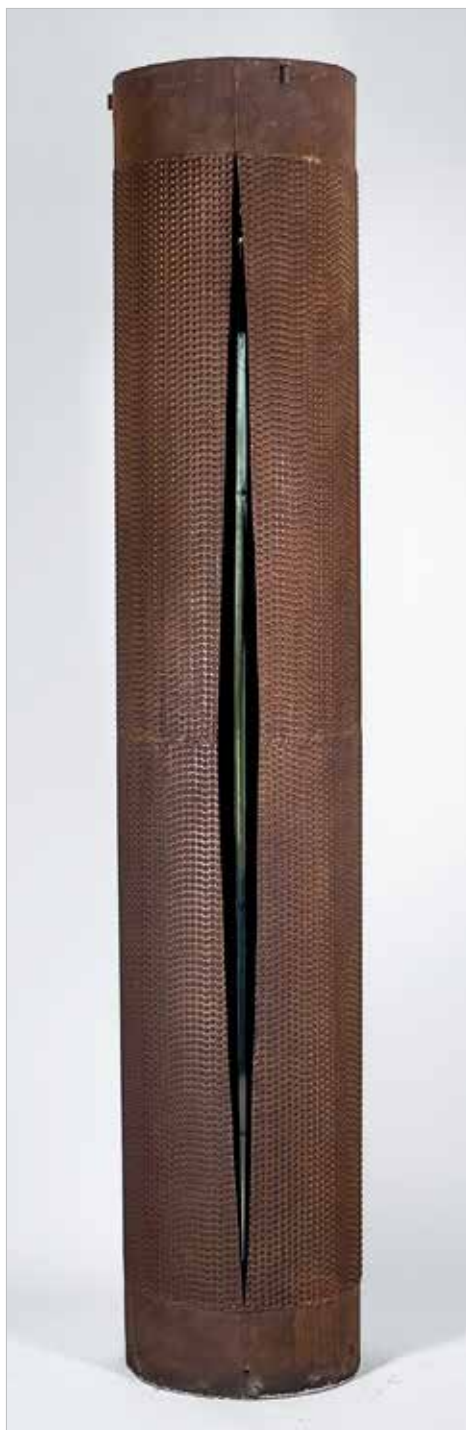


FIGURA 1
Ana Norogrande
Diafragma 07, 2014
Cano de ferro oxidado, rebites de aço galvanizado e chapa de aço inox | *Rusty Iron pipe, galvanized steel rivets and polished stainless steel.*
232 x 43 cm de Ø
Coleção | Collection Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC-RS

farça essas estruturas. A primeira delas com um corte um pouco mais fechado e a segunda mais aberto. Se colocadas lado a lado, é como se elas oscilassem em uma pulsação de abertura e enclausuramento, contração e expansão. Uma superfície reflexiva côncava em seu interior reflete uma imagem distorcida que penetra pela abertura em forma de um corte horizontal que atravessa verticalmente a escultura. Estas obras nos enganam ao pensarmos que de fato o mundo lá fora se assemelha ao que existe lá dentro, e que o interior reflete o exterior, mas, na verdade, quando dizemos “quem vê cara não vê coração”, é um fato, e a superfície não reflete a exterioridade, por mais similar que seja a ela. Ela a distorce pela concavidade dessa superfície interna que a cobre. Nesse caso, esse interior reflete ainda, ocasionalmente, a imagem incorporada do espectador que está frente à obra, como parte do ambiente em que se posiciona e joga-o para o interior do objeto, canibalizando a própria imagem. Engolido por esse túnel de absorção de imagens, a figura de fora (o espectador) é consumida pela figura de dentro (a própria escultura), seus “intestinos” e suas “vísceras”. Mas essa máquina iconográfica é um aparelho de fazer imagens, assim como toda obra de certo modo assim o é, ainda que as características dessa semelhança sejam aquelas mesmas que vemos no espelho todos os dias ao amanhecer, mas é justamente esse o poder transformativo que uma obra de arte possui. Não por outra razão que encontramos nela essa possibilidade de que a banalidade da vida seja transformada em objetos para o exercício da inteligência e do conhecimento, justamente aqueles que os ignorantes não têm a condição de assimilar porque decidiram, em algum momento, permane-

cer, por covardia, opção ou vocação, na escuridão do conhecimento.

Desse modo, essas formas devoradoras como essa obra, que abre uma boca, um corte para o mundo e absorve a malfadada forma corporal do espectador que perambula e surge tantas vezes atabalhoada em frente a ela, transformando-se, assim, em uma portátil, mas incongruente imagem da vida mundana, é transformada agora em uma possibilidade de ser sublimada (transformada em sublime, melhor dizendo), diante do poder da obra de arte. É essa crueldade da figura que nos faz defrontar com o mundo, forçosamente, sem que tenhamos a chance de escolha ao passarmos diante da obra e que ao mesmo tempo transforma tudo em imagem, sem distinção nenhuma de como esse conflito entre a realidade e a imagem se dá sem interesse nenhum pela transcendência, e sem um apreço pela efemeridade, já que estamos só de passagem. Porém, a obra reflete infinitamente o espaço em seu entorno, mesmo que não estejamos a observá-lo ou presentes como normalmente gostamos de nos autoconceber, frequentemente “reivindicando” o centro do universo. Essa contínua reivindicação das imagens que são sugadas para dentro dos objetos espelhados (ver, por exemplo, “Circunferência com Espelho a 30°” [1976], de Waltercio Caldas), suprime a figura de sua área de representação, que supostamente estaria localizada dentro do vazio da circunferência, impulsionando-a para além da área do olhar e produzindo ainda uma subversão pela inclinação do espelho para cima, a 30 graus. Isso faz com que este reflita o teto, imagem que nunca está ao alcance do espectador, roubando-lhe por consequência, a relação produtiva do espaço mimético da arte. Em suma, é isso que esse “apa-



FIGURA 2

Ana Norogrande

Diafragma 15, 2014

Cano de ferro oxidado, rebites de aço galvanizado e chapa de aço inox | *Rusty Iron pipe, galvanized steel rivets and polished stainless steel.*

232 x 43 cm de Ø

Coção | Collection Museu Oscar Niemeyer – MON

relho”⁷ de Waltercio Caldas problematiza. Ao contrário da obra de Waltercio, a obra de Ana Norogrande persegue a longitudinalidade do corpo no sentido vertical (o corpo de pé), e o “retrata” ou o reproduz de forma a gerar uma réplica descontínua da imagem do corpo. Ou seja, ela faz dele um enunciado de um equivalente transgressivo e pertinente da manifestação da imagem como uma forma de engajamento transformacional de coisas que se manifestam diante do mundo.

Assim, por exemplo, ao contrário das obras *Diafragma 07* e *15* (2014), que são abertas (literalmente abertas), rasgadas para fora, como se uma força com duas mãos no centro dessas esculturas a tivesse esgarçado para as laterais, *Cápsula* (2017) [Fig. 3], é uma fortaleza encerrada em si mesma. Como uma torre, ela apresenta um cercamento com uma grade de ferro, talvez a econômica e icônica grade do modernismo, aqui materializada de uma forma prototípica – creio que essa palavra seja a melhor porque ela designa um fragmento que aparece para indicar de maneira categórica um exemplo modelar de algo que é fundamental na história pregressa das formas (nesse caso) –, e fixada a uma forma cilíndrica distanciada um pouco da superfície, indicando de maneira mais enfática um cercamento. Suas cores terrosas da ferrugem e o preto estão em sintonia com essa armadura corpórea que a obra invoca. *Cápsula* é uma obra que não se projeta para seu interior, como uma fortaleza intransponível, não só pela implacável interioridade (onde tudo parece estar escondido), como pela substância material que invoca como se

⁷ Essas obras foram assim chamadas por Ronaldo Britto, em seu livro “Aparelhos” (sobre a obra de Waltercio Caldas), justamente por “medir” ou mensurar os limites da arte.



FIGURA 3

Ana Norogrande
Cápsula, 2017

Cano de ferro oxidado, parafusos, arruelas e porcas de aço galvanizado e tinta epóxi | *Rusty iron pipe, bolts, washers and nuts made of galvanized steel and epoxy paint.*

230 x 60 cm de Ø

fosse uma armadura. Entretanto, essa “figura” é também um ser sem cabeça, destes que assombra a história e invoca a condição de corpos sem vida que rondam o universo da maldição. Nesse sentido, ela guarda um caráter metafórico também relacionado à “condição contemporânea”, tantas vezes invocada para traduzir um determinado estado da alma, do corpo e da mente que traduz um *Zeitgeist*, tantas vezes falado, invocado e proclamado. Uma figura de autoritarismo, de certo modo remanescente da austeridade, comprimida aqui entre camadas de ferro e planos sobre-

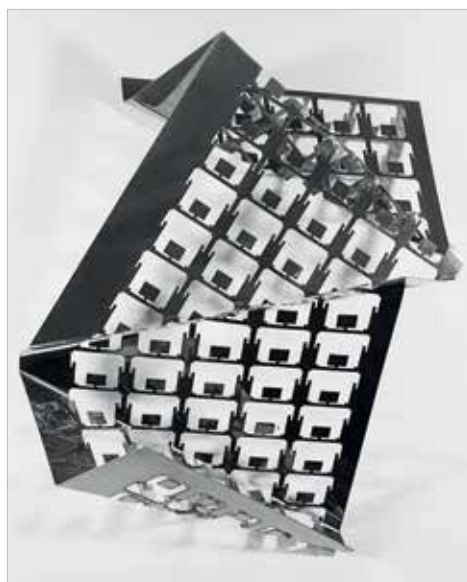


FIGURA 4

Ana Norogrande
Dobradura I, 2016

Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*

78 x 75 x 36 cm

postos, autossuficiente, austera, rígida e hierárquica, que nos confronta com uma natureza sem resposta. Ela só introduz o questionamento (a inquisição da pergunta) que confronta o espectador. A ausência de um aparente vínculo dessa obra com o mundo de seus pares (exceto pela verticalidade), um distanciamento formal, é reduzida a um conjunto de superfícies arredondadas e circulares que causam estranhamento. Aliás não poderia ser diferente. *Cápsula* tem um certo primitivismo em suas entranhas que, a meu ver, sugere um fechamento para a interpretação, mas considerando que este é seguido de uma clareza formal (cilindros, cones, grades, verticalidade, superposição) e uma produtiva relação de planos que fustiga a percepção e a relação que temos com as superfícies que envolvem as coisas, ela termina por se transformar em uma forma de certo modo energética e clara diante da história das formas artísticas.

Essa mesma força parece agir para dentro nas obras *Dobradura I, II, III, IV e V* (2016) [Figs. 4, 5, 6, 7 e 8], como se reproduzisse a intencionalidade de uma “dobradura” de papel (descartado o origami com seu “ar” de surpresa), mas como uma força que o amassa e o comprime. Esse esmagamento é uma “desfiguração” da superfície que é sempre concebida com um plano, ainda que ela se mostre sempre sem sentido por não constituir uma imagem para além do material (podemos considerar o material como uma imagem, mas isso seria forçar o sentido em direção à arbitrariedade). Essas obras exercitam o sentido do tato como forma de contato com a matéria, embora elas sejam feitas mecanicamente, mas surgiram, em sua finalização através de uma execução manual. Talvez porque estejam ligadas demais a uma mecânica que faz com que o olhar perceba a imagem em

A MANIFESTAÇÃO DAS “EXTREMIDADES”: A REALIDADE MATERIAL DE UMA ECONOMIA DA MARGINALIDADE DA FORMA
NA OBRA DE ANA NOROGRANDO

relação a uma operação de rotina, à qual associamos toda a mecânica da identidade do material (chapas são feitas para serem cortadas e dobradas na maioria das vezes). Assim, supõe-se que o poder do gesto, como um ato emblemático da mecânica do corpo, está sempre a determinar um resultado com o qual vinculamos a uma trajetória pregressa do processo que é o que provoca uma metamorfose na matéria. Trata-se de uma convenção de certa forma obsessiva de que sempre tendemos a um impulso de reconstruir esse gesto passado com base no resultado que a matéria adquiriu no presente. Essa transformação da matéria através do tempo, de acordo com a norma da percepção do mundo e, em grande parte, com o resultado de nossa insistência (ou talvez melhor, do hábito) em ver tudo sob a óptica da matéria, nos impõe limitações que extrapolam a reflexão, especialmente *a posteriori*.

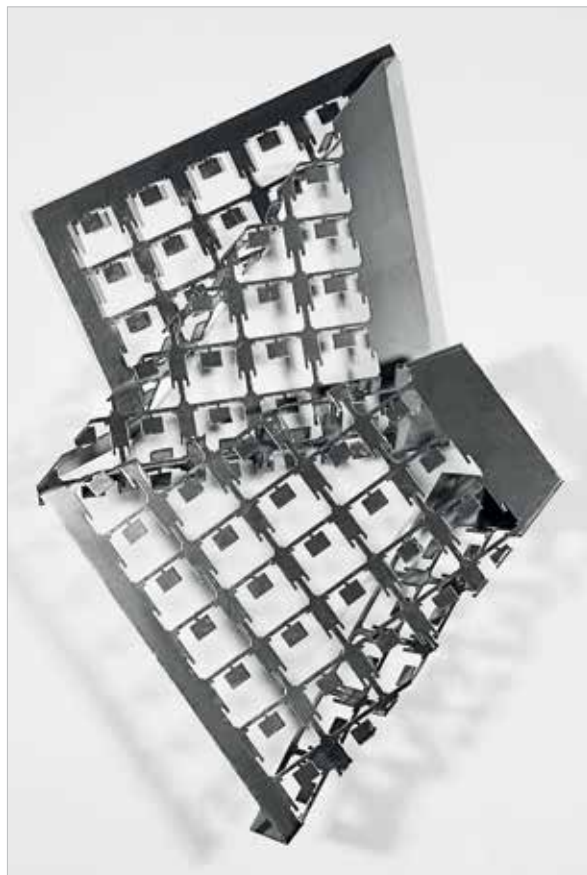


FIGURA 5
Ana Norogrande
Dobradura II, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*
84 x 84 x 22 cm

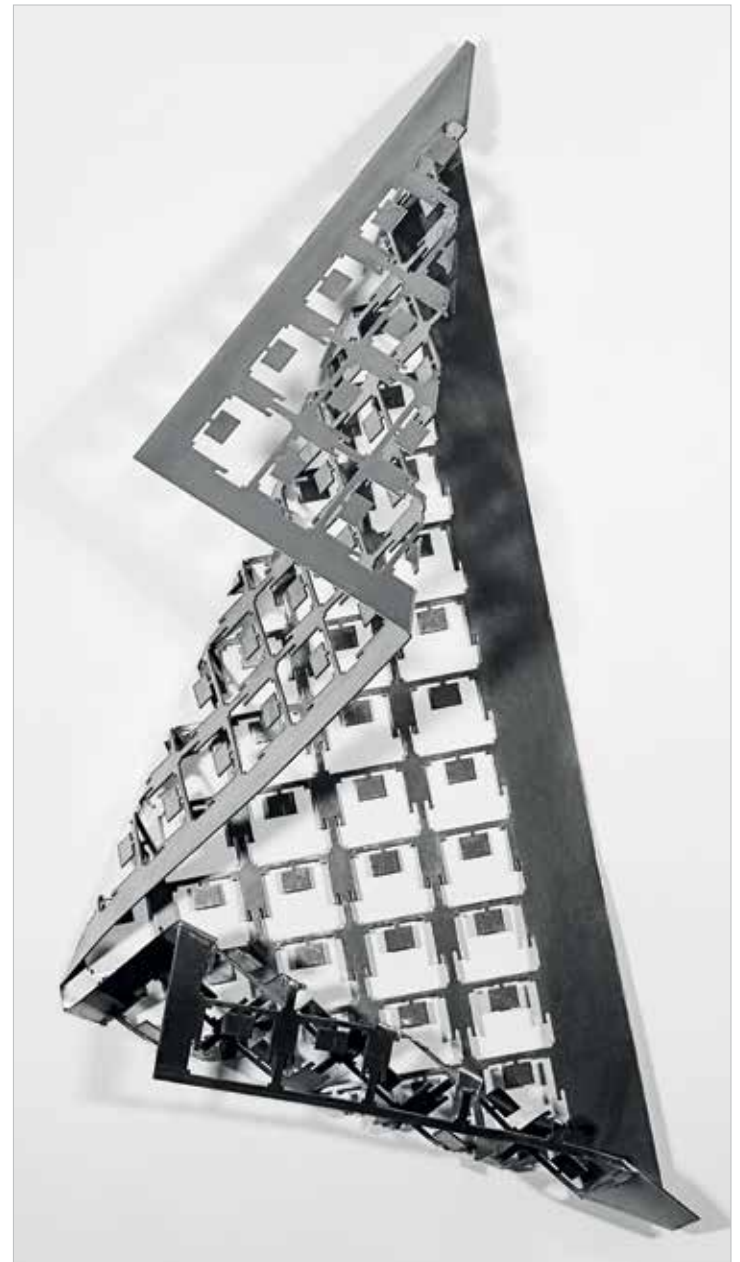


FIGURA 6
Ana Norogrande
Dobradura III, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*
119 x 67,5 x 25 cm

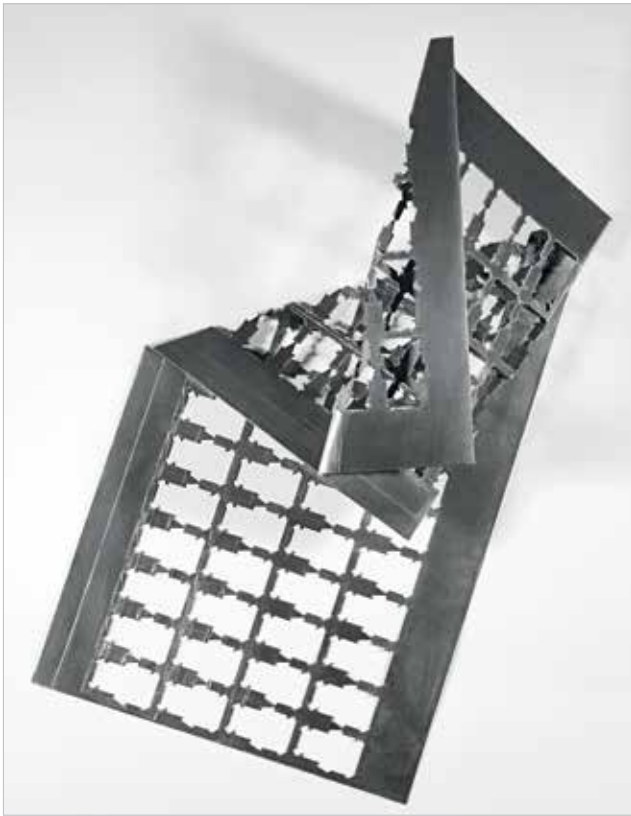


FIGURA 7
Ana Norogrande
Dobradura IV, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*
53 x 92 x 38 cm



FIGURA 8
Ana Norogrande
Dobradura V, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*
52 x 105 x 50 cm

Não por outra razão que as obras *V04*, *V06*, *V07*, *V08* e *V09* (2015) [Figs. 9, 10, 11, 12 e 13], introduzem um problema dentro desta lógica. Elas incluem um ou mais intervalos de um elemento estranho e comprometido com outra natureza construtiva, que são tecidos de renda sintética e radiografias do corpo da artista (no caso de *V08* e *V09*). O tecido incluído nas obras *V04*, *V06* e *V07* rompe com a lógica da força que vemos nas obras anteriores, pois inclui uma falha na transmissão de energia supostamente imposta à chapa de metal que não é mais uma peça única, mas que contém uma quebra de um material de natureza mole, flácida e desestruturante. Como se não fosse pouco, esse pedaço de tecido, quando introduzido na obra, gera uma alteração, um rompimento da estrutura que lhe propicia firmeza e estabilidade. Um exemplo mais claro aparece na obra *V06*, em que o tecido é fixado a um fragmento de policarbonato, simulando uma estrutura

firme que lhe propicia continuidade, justamente em uma das extremidades. No entanto, essa placa semitransparente gera uma imitação dessa resistência. Da mesma forma, em *V07*, só que, nesse caso, uma parte é fixada ao policarbonato em uma das extremidades, e a outra se mantém frouxa e flexível no centro, ligando esses dois blocos de placas de metal dobradas e lhes deixando ligadas por um elo de força de teor especulativo: afinal o que acontece quando o centro gravitacional de uma obra sofre com uma materialidade não condizente com a vocação que ela sugere como hipótese dentro de uma classificação associada à estabilidade (estrutural e formal) que se liga às elaborações simbólicas da escultura como um ente rígido, estruturante e firme no espaço? Adicione-se, nesse caso, de *V07*, a cor vermelha da renda, da mesma forma que o preto em *V04* ou o branco em *V06*. Essas cores dão ao “objeto” um caráter ornamental e que ao mesmo tempo lhe

atribuem características de uma revelação de gênero, cuja inclinação para o “delicado e frágil” constitui também apenas um engano. Os ramos decorativos de flores da renda vermelha com seus atributos de nostalgia (agora adulterados pelo caráter sintético do tecido) acrescentam um elemento adicional que estabelece uma equação que move a obra para um lugar distante da ortodoxia do construtivismo. Dessa forma, essas obras estabelecem um arranjo de incontestável deslizamento para uma condição de fronteira entre uma relação transgressiva de negação da estrutura e outra de afirmação de uma vida própria da escultura inclinada para o lugar de uma gênese “orgânica”, gregária da forma. Essas duas esculturas formam uma ponte de transição para aquelas que incluem imagens do corpo em sua mais literal representação, com a introdução de radiografias de partes do corpo da artista em V08 e V09 (2015). Na primeira obra, esse conjunto de radio-

FIGURA 9
Ana NoroGrando
V04, 2015

Chapa e rebites de aço inox polido, policarbonato e renda acrílica |
Polished stainless steel sheet and rivets, polycarbonate and acrylic lace.
60 x 103 x 58 cm

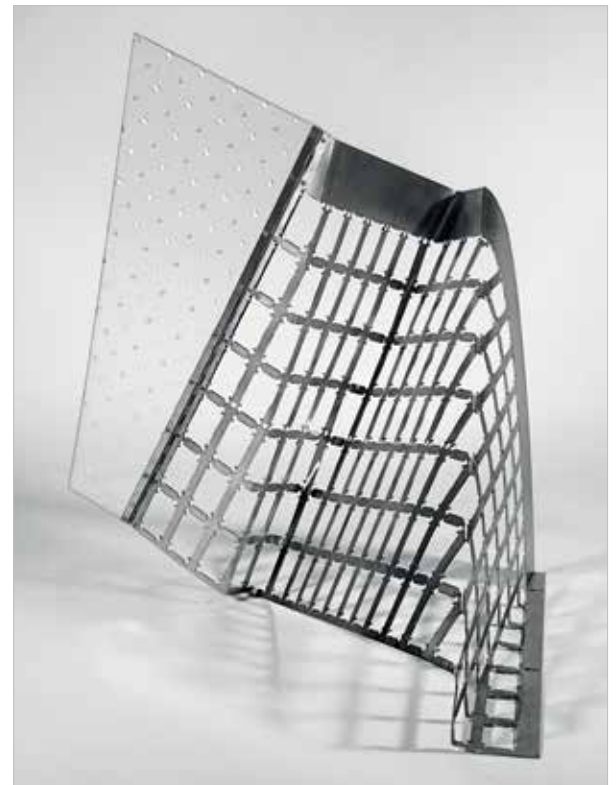


FIGURA 10
Ana NoroGrando
V06, 2015

Chapa, dobradiça e rebites de aço inox fosco, policarbonato, e renda acrílica |
Matte stainless steel sheet, hinge and rivets polycarbonate, hinge and acrylic lace.
75 x 83 x 80 cm

grafias encontra-se na extremidade, enquanto na segunda divide essas placas em sua centralidade, como duas estruturas laterais, empurrando-as para os lados. Mais uma vez, a força de impulso visual que invoca uma imagística de natureza aérea com referências aerodinâmicas traz sua relação com o ar e seus impedimentos pelo vento, que limitam consideravelmente a força propulsiva do voo. Mas que ligação, afinal, essas obras teriam com o mecanismo de voo? As aspirações da humanidade de voar, uma atribuição que não lhe foi concedida pelo poder divino, uma energia e mecanismos aerodinâmicos que se caracterizam pela capacidade de navegar através dos céus e do ar com a desenvoltura de princípios que lhe acarretam, sempre apareceu tematizada na arte, e a invocação de uma referência aerodinâmica nessas obras não seria de todo descartável. Ao contrário, talvez até necessário para conduzir a obra a uma vida interpretativa em expansão, jogando-a para o espaço, literalmente, um espaço aéreo e solto na imensidão da atmosfera.

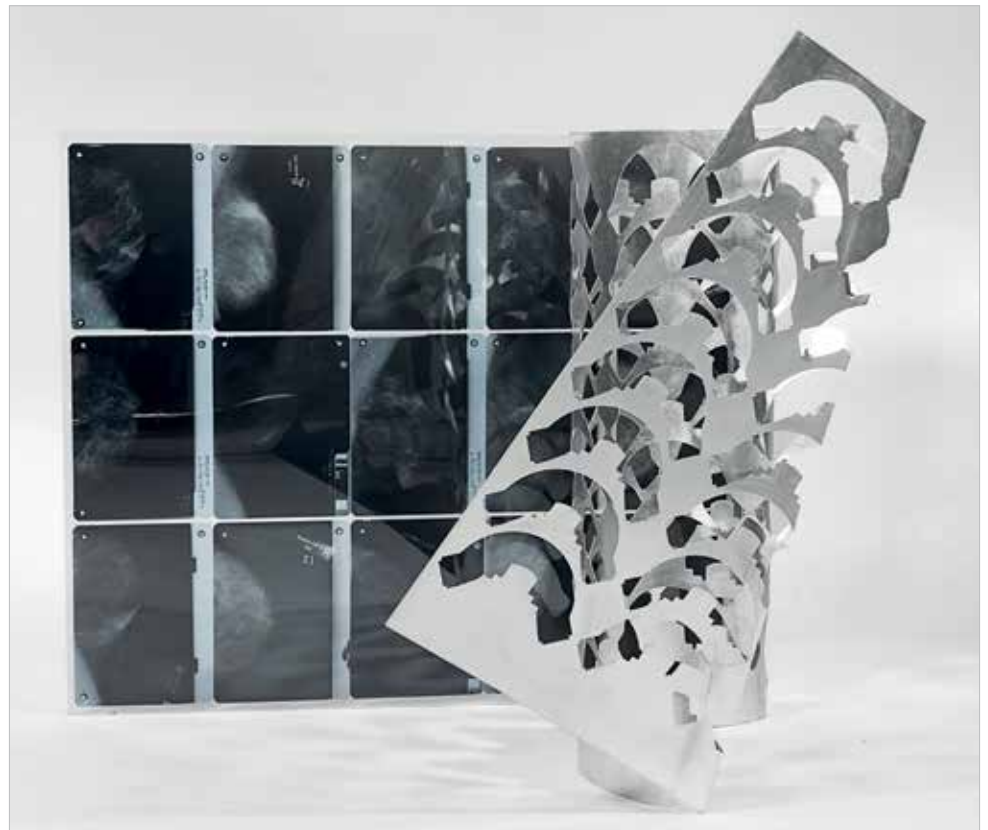


FIGURA 12
Ana Norogrande
V08, 2015

Chapa, dobradiça e rebites de alumínio, chapa de acrílico e radiografias | *Aluminum sheet, hinge and rivets, acrylic sheet, aluminum and X ray plates.*
85 x 155 x 60 cm

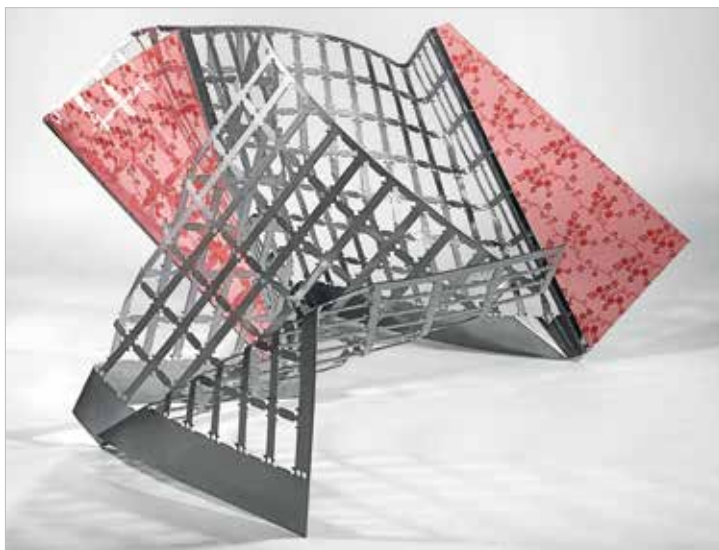


FIGURA 11
Ana Norogrande
V07, 2015

Chapas, dobradiça e rebites de aço inox fosco, policarbonato e renda acrílica | *Matte stainless steel sheets, hinge, rivets, polycarbonate and acrylic lace.*
74 x 160 x 100/108 cm
Coleção | *Collection* Museu Oscar Niemeyer – MON

Em *V08* (2015), por exemplo, os buracos provocados pela supressão mecânica que causaram os vazados na superfície invocam a forma de um corpo em voo, mecânico ou animal. Se o vemos de um lado ou de outro, com “asas” para cima ou para baixo, tanto faz. Uma das extremidades de *V08* (justamente aquela feita de metal) inclina-se em uma quebra repentina, enquanto a outra parte em que as chapas de radiografia estão colocadas permanece na vertical e plana. É essa mesma vocação que é invocada pela obra *V02* (2015) [Fig. 14], uma complexa estrutura que se dobra por meio de uma dobradiça em seu centro, que se relaciona, da mesma maneira, a uma vocação aerodinâmica da forma que sugere o voo como uma particularidade. Contudo, essa forma também invoca outros parentescos, como aquela de um bicho, uma aranha, ou outra estrutura alienígena, mais próxima de uma criatura híbrida. Uma extremidade repousa sobre o piso enquanto a outra se eleva dele, ou vice versa, dependendo de como posicionamos a escultura. Sendo assim, a obra situa-se em um território de considerável instabilidade no que refere à especificidade do significado da obra. Ela é instável pela via da estrutura e pela lógica do significado.



FIGURA 13
Ana NoroGrando
V09, 2015

Chapas, dobradiças e rebites de alumínio, PETG (politereftalato de etileno glycol) e radiografias | *Aluminum sheets, hinges and rivets, PETG (polyethylene terephthalate glycol) and X ray plates.*
75 x 146 x 50 cm

Algumas dessas obras migraram eventualmente para a parede, como *Curva I, II, III, IV* e *Contorção V* (2016) [Figs. 15, 16, 17, 18 e 19]. *Curva I* inclui uma peça de tecido de poliéster que, fixada à parte inferior, estende-se em direção ao piso e nele repousa levemente. A dobra que eleva a superfície em direção ao alto produz uma instabilidade na estrutura, criando um ponto de tensão sobre o qual o peso exerce considerável impacto na estabilidade da escultura. Esse mesmo mecanismo é utilizado em *Curva II* (2016), como uma espécie de contração (e ou encolhimento) da forma para cima. É importante observar ainda que há nesta obra uma alternância nas faixas de padrões que a atravessam verticalmente (uma faixa larga em oposição a uma faixa mais estreita). Porém, uma condição desestruturante é o que encontramos na obra *Contorção V* (2016). Ela apresenta uma mistura de dobras que se articulam de modo aleatório, ao que tudo indica, justamente

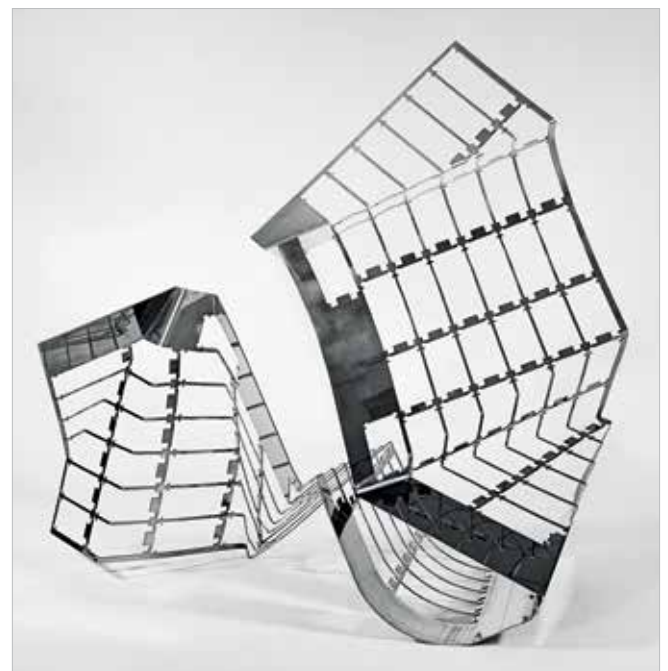


FIGURA 14
Ana NoroGrando
V02, 2015
Chapa, dobradiça e rebites de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet, hinge and rivets.*
58 x 170 x 44 cm

FIGURA 15

Ana Norogrande

Curva I, 2016

Chapa de aço Inox fosco, rebites e poliéster/poliuretano | *Matte stainless steel sheet, rivets and polyester/polyurethane.*

210 x 40 x 33 cm

Coleção | *Collection* Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC-PR



FIGURA 16

Ana Norogrande

Curva II, 2016

Chapa de aço inox fosco | *Matte stainless steel sheet.*

82 x 40 x 24 cm



para demonstrar que essa superfície se precipitaria pela parede em direção ao piso, por meio de uma aplicabilidade demonstrativa de sua própria manifestação material e estrutural.

Duas obras se distinguem em termos de procedimento desse conjunto: *Curva III* e *Curva IV* (2016), em que os “objetos” (colocados entre aspas pela invocação à sua semelhança com a tradição construtiva por imitação) são traduzidos como forma de “protótipos construtivos”. Sendo assim, eles foram pintados de forma plana (justamente para formalizar sua própria dimensão planar) e se transformam, dessa forma, em uma visão modelar de formas concretas, neoconcretas e seus desdobra-

mentos vocacionais. Tanto a dimensão planar como a expectativa de projeção dessas obras em relação ao campo de produção de um discurso de antecipação estão relacionadas às metamorfoses da chamada “plasticidade”, ao construtivismo e aos seus sintomas de identidade com as determinadas tradições artísticas referidas. Esse é o vínculo sem o qual ficaria mais difícil entender essas obras, considerando sua insistência em produzir a descontinuidade estilística como propósito e, ao mesmo tempo, desconsiderando uma efetiva genealogia das formas que incluem drapeados, bordados, rendados e similares que se encontram geralmente localizados no universo da moda, do artesanato e das



FIGURA 17
Ana Norogrande
Curva III, 2016
Chapa de ferro e tinta epóxi | *Iron sheet and epoxy paint.*
60 x 50 x 12 cm

tradições populares. Esse vínculo, com a qual a artista também tem ligação (de seu período de docência em Santa Maria) e que assinala uma sintomatologia de implicações cuja natureza que desliza e escorrega em direção a uma crítica do “feminino” como inevitabilidade do trabalho de algumas artistas mulheres, apresenta-se como força considerável em sua produção artística.

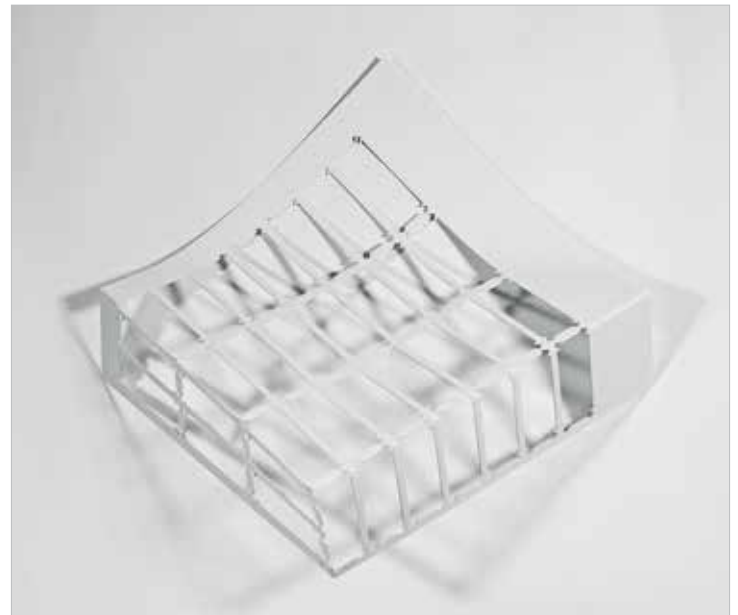
Vale lembrar que essa influência a uma perspectiva que incorre em objetos “femininos” ou supostamente construídos dentro de uma perspectiva do feminino com inclinação ao essencialismo revela uma torrente de preconceitos que reivindicam o conteúdo para uma proclividade recortada sob a perspec-

tiva de um padrão subserviente às normas da história. Esta é mediada então pela condição de subjugar os objetos a uma ação de “intensidade feminina” estabelecida de forma menor àquela de uma condição dada como masculina. Podemos designar aqui um caráter de redimensionamento predeterminante da ação para o feminino, como se esta fosse, antes, um determinante biológico. Mas não se trata disso, e sim de uma reverberação da aparência no campo da imagem (o que se parece com o que) sem que tenha, de fato, uma relação lógica com sua própria semelhança.

O senso comum sugere-nos que a natureza das formas se (conforma) com uma realidade que se choca com a familiaridade que temos por meio de nossa relação com os objetos. Essa transposição da semelhança para a aparência (creio que podemos chamá-la assim) consiste ao mesmo tempo em

uma maneira de arrefecer e perturbar a percepção que temos de um senso comum das coisas consideradas até então como dadas diante da reciprocidade que é possível detectar entre objetos similares. Em termos do que podemos pensar sobre a relevância da imagem, da instituição de uma entidade aparente diante dos olhos (de quem vê obviamente – privilégio não concedido a todos). Vemos que a possibilidade de assegurar que o vínculo entre a precisão conceitual da forma e a da produtividade da imagem de que eu falo se torna, de certa forma, instável. Ela, por vezes, constitui-se como imagem e, por outra, continua residindo nos termos da matéria crua, repleta de contradições e na espera de uma atribuição de sentido. Temos, portanto, nesse caso, a inadmissibilidade de uma construção de formas que não se articula com a lógica cognitiva que “transforma” formas em

FIGURA 18
Ana Norogrande
Curva IV, 2016
Chapa de aço galvanizado e tinta epóxi | *Galvanized steel sheet and epoxy paint.*
72,5 x 76 x 23 cm



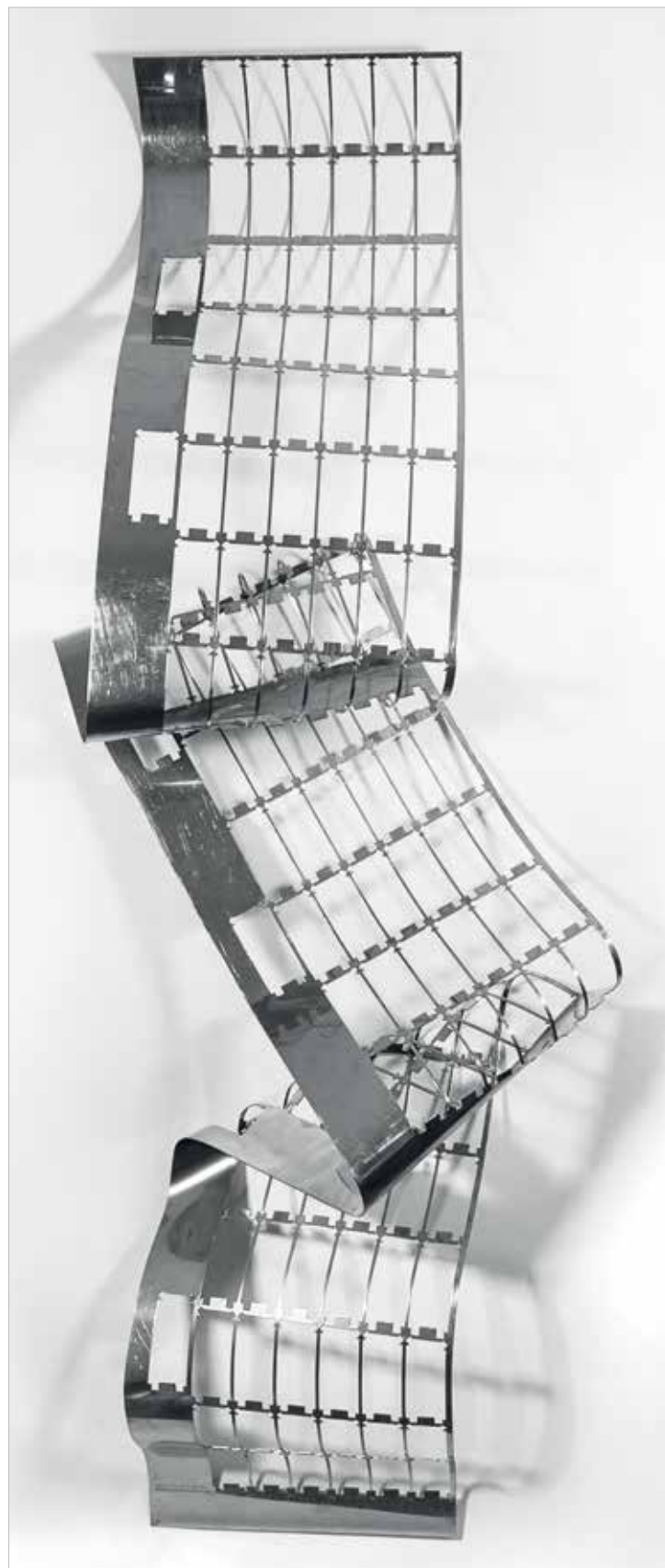


FIGURA 19

Ana Norogrande

Contorção V, 2016

Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*

234 x 86 x 50cm

“formas”. Constituído pelos princípios da vontade, esse momento singular que caracteriza a ação performativa de construir a obra, mas que estabelece um vínculo definitivo com a realidade material do objeto de arte, permanece para sempre em sua gênese. Torna-se, assim, autoevidente que essa dispersividade que acontece como um fenômeno recorrente da arte, quando há uma transição que consiste em produzir um repentino surgimento de uma particularidade insistente entre o drama da transformação e o “evento” de uma realização factível da forma, é, quase sempre, de uma instabilidade assustadora. Essa curva, esse “desvio” de um percurso que poderia se vincular ao contato, à ação e ao movimento dessa ação, surge então na identificação com um enunciado que define o ato transformacional da imagem. Esse efeito, que se encontra de forma recorrente nas ações artísticas, consiste em redefinir um conjunto de possibilidades que entram em constante choque, e cujas particularidades são admissíveis como forma de ação.

Trata-se de um conflito, dissolvido em nossa relação com as formas, e a busca de soluções “plásticas” para encontrar possibilidades de ação que se contraponham à normatividade das imagens que constroem as prerrogativas canônicas. Assim, essas construções escultóricas adquirem sua presença no mundo, em contradição a um mundo de estabilidade constituída pelo formalismo, especialmente aquelas que estão sob a óptica do naturalismo endêmico (naturalizadas *per se*) e que postulam uma determinada condição que gravita em torno dessas variações de tentativas de obter um corolário de possibilidades de mutabilidade da forma. Considerando que estamos inscrevendo objetos na história das formas, com determinados acréscimos, é importante observar que se introduz aqui, nesse caso, uma espécie de aparição quase que autonarrativa da própria história de sua construção. Dessa forma, investigam-se as “prerrogativas” sem que estas se afastem da intencionalidade e do eixo da inquisição, confrontando o habitual contorno de sintonia da percepção com a experiência do objeto.

■ ■ ■

Eugenio D’Ors falou de uma “exigência figurativa”,⁸ uma condição determinante da inteligência que necessita de uma imagem vinculada ao real para que possa fazer sentido no mundo, sob pena de o conhecimento “naufagar na irracionalidade”.⁹ Diante dessa aparente necessidade, é que se materializa a repressão às características constituintes do objeto, justamente quando ele passa a expressar supostas manifestações de referentes que encontram correspondência no universo “real” em que vivemos. Considerando que esse “real” é, de fato, um acordo tácito para que a linguagem seja possível e que a realidade, na verdade, não é constituída através da substância, mas de uma consciência de mundo adquirida no exercício com ela, estamos a vislumbrar, de uma hora para outra, um confronto que parece resultar de uma presença pavorosa de um mundo sem sentido, cuja lógica só pode ser obtida por arbitrariedade. Faz-se resurgir, assim, a voracidade selvagem do olhar que precisa se aprumar e seguir uma orientação qualquer com o intuito de fazer sentido e, se possível, encontrar nesse sentido uma equivalência (preliminar) que o articule como factível. Diante do mundo irregular (disforme) em que vivemos, sem um aparente esboço razoável de coerência, resta-nos acreditar (crer no sentido litúrgico) na aparência visível, reconhecendo, assim, a “presença” (ou a personificação) da realidade material do objeto em confronto com qualquer interrogação que possa surgir nesse meio-tempo entre esse mesmo confronto e nossa relação com essa mesma realidade (material do objeto no caso). É preciso então pensar esse emaranhado dialético como sendo

construído por uma “cultura do olhar”, um aterrador acúmulo de tradições, hábitos e vícios que se precipita com uma investidura assustadora, sem deixar nada de fora (preconceito, discriminação, hierarquia, exclusão), atingindo em cheio o objeto e projetando e extraíndo dele (visto que não é possível conceber uma emissão de sentido sem receber necessariamente seu retorno) medidas de tempo que lhe permitem desenvolver paradoxos e justificativas perante esse confronto. Essa complexa e, aparentemente distraída economia, se estabelece com uma regularidade tão frequente que passamos a tomá-la com naturalidade. Geradora de uma inflexão de produção de colisões contínuas e reguladas pelo efeito de provocação da dúvida, tal demanda vertiginosa da presença sobre o sentido torna-se muitas vezes perturbadora e associada à tirania do contexto.

Que os céus e a terra tenham piedade de nós (afinal de contas, o homem é justamente a criatura primeira que a habita), já que o mundo das formas infinitas em que vivemos é suficiente para levar qualquer projeto de catalogação à insanidade. Sem que estejamos preparados para esse empreendimento que conduza a um conjunto de conhecimento que proporciona ao ato de produzir (e fabricar) uma obra de arte, temos que nos ajustar ao decisivo momento de sua aparição. Ela é única, indivisível, impróspera no sentido de se deslocar para dentro, mais do que para fora, em direção à opacidade do sentido, e, na maioria das vezes, refratária à legibilidade interpretativa. Sendo assim, é justificável que tais manifestações se dirijam justamente às forças de energia que as governam, de forma que as fazem oscilar entre a força motriz e a repressão intermitente desta.

No entanto, o objeto de arte desafia o tempo e a ignorância daqueles que o atacam (se jogam contra ele sem precaução de qualquer maneira), não se sintonizam com ele ou o desprezam. Se existe um poder que a arte possui é o de caracterizar a ignorância de quem a desdenha, pois tal poder está indissociavelmente inscrito em sua gênese constitutiva, independentemente de quem a ela se dirige com a tentativa (deliberada ou não) de desqualificá-la como objeto sem sentido. Tal prerrogativa mostra-se irreduzível à condição da arte, que pela nossa compreensão do mundo hoje está a salvo da obsolescência, pois descobrimos que o contexto histórico lhe propicia uma mudança transformacional com base na mudança do instante, uma característica produtiva intrínseca a sua realidade material, sua condição como presença e suas prerrogativas conceituais. Essa prova de teste do tempo, uma vez que lhe é atribuída, gera uma possibilidade de que o objeto triunfe diante das imposições do tempo e do confronto com o espectador; talvez isso seja seu maior desafio, mas igualmente seu maior mérito.

Esse intercâmbio produzido e manifesto entre o mundo dos objetos e o da existência e interseção entre indivíduos encontra considerável resposta na intensidade do desejo e no modo de durabilidade e renovação que uma obra de arte é capaz de interpor em sua relação com o mundo. Esse mecanismo de vinculação está relacionado à capacidade de empatia desse objeto com o espectador que o “admira” e, ao mesmo tempo, em relação à história pregressa dos objetos de arte que o antecederam, tanto em relação à sua trajetória como ao caráter discursivo localizado de forma sempre equidistante entre a sua lógica construtiva e os aspectos latentes

⁸ *El Secreto de la Filosofía* (Barcelona: Editorial Iberia, 1947), 249.

⁹ *Idem*. 248.

que lhe dão possibilidade de estabelecer relações de diferença e semelhança com seus pares. Esses mecanismos de organização interior o caracterizam como capaz de impulsionar reações que podemos considerar como sendo comunicáveis e ao mesmo tempo expressivas, sem condicioná-las necessariamente ao propósito de sua escala comunicativa que contém elementos inesperados, que se manifestam por meio de um distúrbio comunicativo. Essas prerrogativas, admitidas como critério transacional do objeto com o mundo e classificadas como aptas a incorporar e receber um corpo aberto ao conjunto de significados que transitam por meio das diversas projeções a ele imputadas, levam à possibilidade de constituir uma “forma de relevância” para a cultura contemporânea. Assim, podemos entender que o ingresso de um “objeto artístico” no mundo é antes um “evento” performativo capaz de causar impacto e reverberação no acordo tácito referido mais acima. Se temos a emergência de um campo de possibilidades que lhe faculta justamente essa existência, assim como a criação de formas que passam a existir como possíveis diálogos com um vasto universo de formas na história da arte, há ao mesmo tempo um movimento de mobilização de energia e produtividade do pensamento como manifestação da desordem que é imposta pela história das formas como tantas vezes já mencionei.

Essa oscilação da recepção mostra que ora as pessoas veem imagens de uma forma e outras vezes, de outra. Isso faz com que estejamos sempre à espreita de uma

dúvida, seja condizente ou não com uma possibilidade de olhar. No entanto, ela mostra que a predeterminação da lógica que assegura uma certeza é permeada por certo fanatismo de que as imagens têm uma interpretação única, ainda que não se possa fugir de princípios básicos. É possível mostrar que essa preocupação de assegurar tais escolhas como verdadeiras não passa de uma obsessão que conduz muitas vezes a um conflito com o caráter inerente do objeto (sua realidade material inclusa) e seu potencial de variação narrativa e imagética. Desse embate recorrente, dessa insistência em encontrar a equivalência entre a “imagem da obra” e sua correspondência no mundo, resulta uma imprevisibilidade quase mórbida de recorrer à arte como um campo de tensão entre a razão e a “falta de equivalência” das coisas que se quer a todo custo encontrar nos objetos artísticos, como se em algum momento eles tivessem, em verdade, essa natureza intrinsecamente delineada.

■ ■ ■

Em uma obra como *V10* (2015) [Fig. 20], da série *Véus*, uma chapa de alumínio pintada em um dos lados de esmalte sintético vermelho parece que flutua ao vento. Entretanto, o que vemos é uma paralisia do movimento, consolidada na forma de uma estrutura ondulada que precariamente lhe dá sustentação. Um padrão de buracos igualmente curvilíneos cobre o interior da superfície e demarca uma vibração que atinge o olho de forma a confundir a precisão dessas curvas. Essa forma instável não se encontra assegurada pela base que não tem um assentamento preciso sobre o piso, imprimindo-lhe ainda maior instabilidade. Essa forma de frente e avesso, com uma cor sangrenta em uma de suas superfícies, desloca-se em um mo-



FIGURA 20
Ana Norogrande
V10, 2015

Chapa de alumínio e esmalte sintético | *Aluminum sheet and synthetic enamel.*
76 x 156 x 63 cm

vimento ondulatório, da mesma forma que parece existir como uma pele ou uma capa de cobertura de um lugar de onde foi arrancada.

Da mesma forma, *Curva V* (2016) [Fig. 21], tem uma ligação com a coordenação ascendente do movimento que se interliga, em paralelo, com os corpos figurativos que a artista viria a realizar posteriormente. Esse padrão que possui buracos com setas e direções se articula com significativa desenvoltura para cima, ao mesmo tempo que se assenta em uma particularidade que se caracteriza pela sua ocasional instabilidade. Tendo em vista a reorientação conceitual que essa obra propõe quando se levanta do piso sem um aparente propósito, descansando pequenas partes de suas arestas sobre a base que a sustenta, conseguimos perceber que os gestos



FIGURA 21
Ana Norogrande
Curva V, 2016
Chapa de aço inox e tinta epóxi | *Stainless steel sheet and epoxy paint.*
87 x 67 x 60 cm

mais primorosos correm sempre o risco de passarem despercebidos quando se trata de reivindicar um lugar para um objeto de arte. Esse “lugar”, ontológico por natureza, encontra-se em uma dimensão não tão simples assim de identificar claramente como uma base elementar de estruturação especular da vontade. No máximo, o que conseguimos é apreendê-la por meio de uma condição contratual entre sua existência e o mundo em que ela poderá existir e, portanto, ocupar o espaço com a “forma”. Quando esse momento finalmente acontece, a obra parece estar pronta para existir no mundo, sem a identificação objetiva da concretude da existência dentro de uma realidade conhecida e reconhecida como “real”. Tomado esse princípio como referência, temos uma condição instrumentalizada de materializar tal existência como possibilidade concreta. Ora, se conseguimos esse feito, mais vezes, do que menos, temos então uma prova evidente de que a arte existe como uma relação contratual e inscrita na vontade do artista; ou seja, aquela condição que historicamente foi carregada de discussões e debates que sempre duvidaram, ou tinham suspeita de que essas premissas, consideradas em grande parte de teor metafísico ou existencialista, eram, em essência, resultado da negatividade da forma e seu possível despropósito como dimensão simbólica. Essa negação de uma aparente “humanidade” para a obra, ou seja, produto da mão (falei disso em outro texto, sobre mãos e dedos) e da experiência como concretude relevante para a história da realidade material do objeto, a exceção talvez das tradições baseadas no gesto (tachismo, gestualismo, informalismo, expressionismo etc.), a “norma” (ênfase muito clara aqui) é que o espaço comporta, com uma potência

(na falta de outra palavra melhor), uma possibilidade radical de demonstrar, por vias surpreendentes que sejam, o poder da matéria pela força quase residual do gesto e da decisão da vontade (uma particularidade do desejo) em transformar o que quer que seja em arte. Para além da tradição Duchampiana da atribuição “milagrosa” do gesto, estamos falando de uma quase incongruente inabilidade de refazer o mundo à imagem e semelhança de alguém (de Deus, por exemplo), ou melhor, nesse caso, alguma coisa que a esse objeto se assemelhe, aproxime e produza sentido em paralelo e equivalência.

Colocando essa produção em perspectiva, vemos que a figuração determinada pela sua relação com o antropomorfismo na obra de Ana Norogrande (entendida igualmente como uma forma de atuação performática), não cessou, mesmo em momentos em que a obra se conduziu por caminhos mais abstratos e construtivos. As manifestações do movimento chegam a produzir uma forma de subterfúgio ao se configurar como uma espécie de força da superfície que se levanta do piso em direção a tomar uma forma (na iminência de “formar-se”) como se desse sequência a uma projeção de movimentos e similitudes geológicas da terra (vulcões, montanhas, protuberâncias e os chamados dobramentos modernos).¹⁰ Essa mímica da natureza causada pela turbulência e replicada no estúdio da artista nos reporta a uma condição no tempo que é divergente daquela constituída pela história linear, pois se dá por semelhança e parentesco, resultante de acidentes inscritos na memória das formas do mundo. Essa se-

¹⁰ “Dobramentos modernos” são camadas ou rochas sedimentares de resistência flexível, que pela mesma razão sofreram atração magnética de forças tectônicas, dando origem a cadeias montanhosas e cordilheiras.



FIGURA 22
Ana Norogrande
Contorção II, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*
55 x 60 x 50 cm

melhança, que tantas vezes encontrávamos nas nuvens em algum momento de nossas vidas olhando para o céu e que Hubert Damisch, por exemplo, teorizou em seu livro *A Theory of/Cloud/Toward a History of Painting*, serve-nos aqui de orientação para pensarmos sobre essas obras. Em determinado momento do texto, ele reflete sobre o “papel do acaso”, mesmo porque estamos falando aqui sobre a particularidade das superfícies. Ele as relaciona à determinante inclinação do homem de produzir uma imitação da natureza: “É o homem que, sendo naturalmente inclinado à imitação, confere um significado a eles, assim como relativa permanência, associando-os à ideia

das criaturas que evocam”.¹¹

Estamos falando também de um processo de Gestalt, em que a visão produz uma traição no processo entre a imagem que é vista e aquela que é processada pela cognição. Da mesma forma, Damisch acentua uma fatalidade nessa relação entre a pintura e a percepção das formas da natureza (as nuvens neste caso) em uma inclinação irredutível que parece sugerir que a arte deve muito aos céus, já que não só as nuvens lhe oferecem formas, mas a história das nuvens as caracteriza como um poder divino, muitas vezes mensurado dentro

¹¹ Hubert Damisch, *A Theory of/Cloud/Toward a History of Painting* (Stanford, California: Stanford University Press, 2002), 34.

de uma possibilidade de impor existência ao mundo (no mais das vezes fantasmagórico, pois é produto de uma forte imaginação): “A pintura está fadada a ganhar com a ‘invenção’ que permite ao pintor encontrar inspiração nas formas sempre mutáveis das nuvens [...]”,¹² escreveu Damish. Mas ele adverte que o encontro dessas formas no processo de absorção da imagem é apenas uma ilusão:

Pois, embora a nuvem possa oferecer um estímulo particularmente inspirador para sonhar acordado e voos da imaginação, isso parece ser graças não ao seu esboço, mas ao contrário do que quer que seja que desafia o regime de delineamento e se refere à sua natureza material, é ‘matéria’ aspirando a ‘forma’.¹³

Nuvens e vento surgem juntos e começam a ganhar uma inclinação para o “ar” em obras como *Contorção II, III e IV* (2016) [Figs. 22, 23 e 24], especialmente. Soltas no espaço e impulsionadas pela força do gesto que as deu origem, essas obras convergem para se transformar em um mundo de dobras, curvas, sinuosidades que parecem movidas (ou produzidas) por uma força estranha. São estruturas sem princípios e sem limitações de contorno. Elas iniciam e terminam sem uma razão específica. As bordas estão postas para uma lógica da compleição formal como se fossem um nada articulado, fazendo com que a contração e a expansão sejam pulsantes e oscilatórias, mas cuja soltura parece não caracterizar só uma disposição otimista e displicente, mas essencial à existência do aspecto

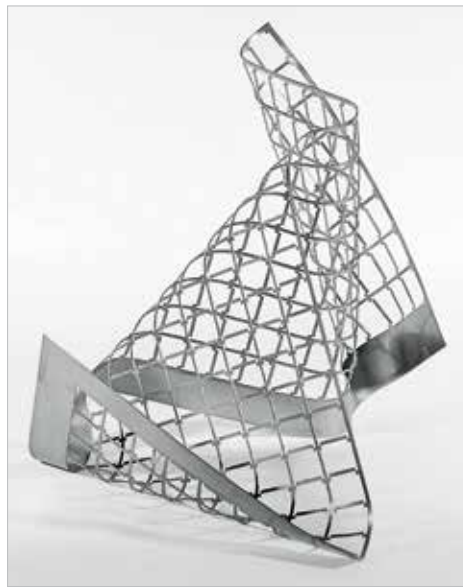
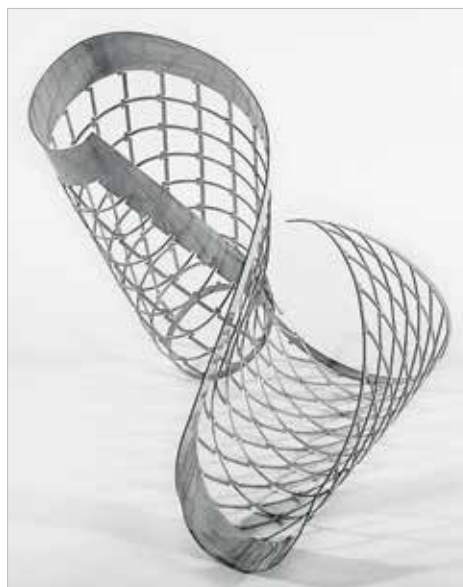


FIGURA 23
Ana Norogrande
Contorção III, 2016

Chapa de aço inox fosco | *Matte stainless steel sheet.*
68 x 80 x 67 cm

FIGURA 24
Ana Norogrande
Contorção IV, 2016

Chapa de aço inox fosco | *Matte stainless steel sheet.*
53,5 x 96 x 52 cm



limítrofe com o qual a escultura parece ter sempre que se defrontar para se afirmar como imagem e forma. É como um feixe de extremos, quando a tensão migra para as pontas, que reivindicam continuidade, andamento, expansão, mas o recorte, a delimitação (ou corte) determinado lhes designa finitude e impede essa forma de ir além. Essa é, afinal, a razão de sua existência, a de apenas ser um “intervalo”, um objeto esvaziado de emoção se o concebermos que se encontra ausente de uma narrativa histórica (uma história por assim dizer). Ele funciona como um despropósito formal, sem que a generalização possa, mesmo assim, cercá-lo como limitante e deixá-lo enredado em uma cercadura do formalismo. O movimento de manifestação passa então a existir mais uma vez como uma trajetória, com início, meio e fim. O meio não é tão importante, embora seja para ele que o olhar converge e se concentre, pois nossa tendência é pensar que a escultura (e o objeto) está na convergência da massa da forma ou na superfície mais extensa, mais visível diante do olhar.

Seria difícil pensar que as extremidades e as arestas concentram alguma relevância nesse caso, mas é justamente aí que está o engano. Ocorre uma espécie de dissimulação quando a artista decide que simplesmente produzirá uma forma em que a “manifestação das extremidades” é parte essencial dessas esculturas. Enquanto as outras têm começo, meio e fim (base, tronco/corpo, e topo/cabeça), ou em cima e embaixo mais as laterais, *Contorção II, III e IV*, se colocam de lado, posicionam-se de perfil e situando-se no espaço como um parênteses, um intervalo. Essas sucessivas dobras, como ainda em *Dobradura I, II, III*, suspensas e verticais, e *Dobradura IV e V*, que igualmente

¹² Idem., 35.

¹³ Ibid., 35.

FIGURA 25
Ana Norogrande
Curva VI, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*
53 x 130 x 48 cm

repousam sobre o piso, apresentam o mesmo “problema” (ou o problema mesmo), já que nesse zig-zag de se desdobrar por meio de uma superfície (aqui de forma angular a não curva) tomam forma como se uma força mais bruta ainda lhes tivesse tocado, embora em ambos os casos a força tenha que ser a mesma. A precisão da máquina é que as diferencia. A exceção desta série seja talvez *Contorção I*, pois o “meio” ligado indissociavelmente às extremidades reproduz o sistema circulatório da fita de Moebius, sobre o qual já tratei em outro texto referente à obra da artista.

Contorção IV, por exemplo, é uma dobra de “movimento impulsivo”, como a expressão de um gesto fugaz, que faz com que a peça de metal repouse sobre o solo, levante-se e curve-se em manifestação de movimento. O ângulo é indispensável para essa relação que a obra estabelece com o que podemos caracterizar como anamorfose, uma vez que a perspectiva está inscrita no plano que é o fim em si mesmo do anteparo sobre o qual o olhar repousa, impedido então de penetrar além. “Uma superfície tem um limite: não faz parte desses corpos, apenas sua fronteira comum, o ponto de contato (*contingenzia*) de suas extremidades” escreveu Damisch.¹⁴ Consideremos, assim, um caráter de dramatização da obra, que “atua” sobre o espaço, determina-o e realiza um acidental contorno do “espaço aéreo” que circunda a matéria. Se observarmos bem, podemos ver que, sutilmente, essa



¹⁴ Ibid., 136.

obra figura como um território impulsivo, imediato e repentino da ação do corpo, transformando-a em um dispositivo de desproporção da ação em relação ao resultado dela mesma.

Curva VI (2016) [Fig. 25], por exemplo, lembra-nos como uma forma incontrolável e instável é gerada pelo sopro do vento. Nessa peça, a artista adicionou dois dispositivos construtivos nas extremidades (justamente), como se fossem espécies de travas estabilizadoras para desfazer, em parte, o sentido aleatório do movimento e, ao mesmo tempo, constituir uma condição mínima de intervenção aparente do gesto intencional. Desse modo, parece que a obra estaria relegada à condição de uma existência da causalidade que se manifesta como subjugada à meteorologia. Parada no tempo e no espaço, essa forma parece simular um congelamento de um ato da natureza que lhe qualifica como um considerável artifício híbrido entre a natureza e o produto da máquina. Mesmo porque sua superfície é de origem pré-fabricada e caracteriza um “produto de fábrica”, uma condição da qual não é possível de escapar nem por simulação nem por transformação de qualquer ordem.

O antropólogo Fernando Ortiz, em seu livro *El Huracán*,¹⁵ sugere que o vento destrutivo e impiedoso dos furacões levaram membros de sociedades primitivas indo-americanas a produzir representações ornamentais, com suas curvas e ondulações. Ortiz invoca o poder do vento do furacão e sua força de ação para estabelecer um vínculo com a mitologia, a cultura e a arte de sociedades pré-hispânicas. Esse furacão de dimensões incontroláveis, que sopra



FIGURA 26

Ana Norogrande

Sol, 2006Tubo, chapa e discos de ferro | *Iron pipe, plate and iron disks*

114 x 44 x 30 cm

Coleção | Collection Museu de Arte do Rio Grande do Sul

FIGURA 27

Ana Norogrande

Lua, 2006Tubo, chapa e discos de ferro | *Iron pipe, plate and iron disks*

104 x 47 x 15 cm

Coleção privada | *Private Collection*

um vento surrealista sobre a superfície frágil e instável da terra, determinou a cultura, o pensamento e até mesmo o conhecimento de muitos povos. É justamente seu aspecto metafórico que o diferencia das outras manifestações do tempo, assinalando uma característica que se pode definir como singular tridimensional, uma vez que este arremonta o especular horizonte do sopro e seu entorno e a diferença entre a reação do tempo como manifestação de irregular ligação com a atmosfera e sua existência como fenômeno.

Em *Curva VI*, assim como em *Contorção II* e *IV*, a artista Ana Norogrande caracteriza por meio dessas obras a produção de uma ventania atmosférica, uma contração regulatória do ar que se manifesta por meio das superfícies metálicas. Ao fazê-lo, essas obras nos apresentam surpreendentes movimentos (viradas e voltas) que se distorcem e entortam as superfícies como se fossem moldados por uma força sobrenatural da natureza (o que é uma contradição em essência).

Assim, o contorno do mundo que determina o tempo redefine a forma a partir da experiência do ar como uma força aterradora quando a vemos em sua calma e nos damos conta de que essa matéria existe em sua turbulência máxima. Jogados ao relento do espaço com seu entorno exercendo pressão sobre a matéria, podemos conceber essas estruturas como reencarnadas através do sopro, do vento e do ar que as animam como proposição metafórica, ao contrário da força das ferramentas de entalhe ou das máquinas de esculpir. Lembremo-nos de que Ana Norogrande viveu 34 anos em Santa Maria, uma cidade conhecida pelo vento intermitente que se abate sobre a cidade. Sua familiaridade com essa peculiaridade atmosférica levou-a a produzir uma série de obras como *Vento Norte* (1996) e um conjunto de obras sobre os planetas, no ano de 2000. Mais tarde, vieram as obras *Sol* e *Lua*, produzidas em 2006 [Figs. 26 e 27].

15 Fernando Ortiz, *El Huracán, sua mitologia e sus simbolos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1947).

O poeta Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) escreveu em seu poema *Zur Teleologie* sobre a otimização produtiva de Deus na criação dos órgãos humanos que lhes possibilitam funções variadas. Quando ao descrever o pênis ele o caracterizou com uma dupla função (a excreção e a procriação). Trata-se desta passagem: “Was dem Menschen dient zum Seichen Damit schafft er Seinesgleichen” [Com aquilo que serve um homem para urinar ele cria seus iguais]. Porém, Heine estava falando, antes de tudo, da criação divina, pois ao se referir àqueles que são criados à “imagem e semelhança”, este se reporta a Deus, mesmo tendo recorrido inúmeras



FIGURA 28
Ana Norogrande
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

vezes neste poema a um cinismo irônico, pois o mesmo órgão que serve para excretar a urina é aquele que possibilita o evento miraculoso da concepção do nascimento. É assim que retornamos à obra *Tronco* (2016) [Fig. 28]. Um pedaço de manequim sem genitália definida com um tubo flexível no topo com uma inclinação para a frente. Apesar das pernas decepadas, podemos perceber a proclividade para o contraposto da perna esquerda. Do centro do corpo surge um tubo, uma manifestação da dimensão circulatória de entrada e saída de fluidos que poderia ir da boca ao ânus, passando pelo trato intestinal, que adquire uma dimensão fálica fazendo com que esse pedaço de figura se transforme em uma base de sustentação. Um órgão múltiplo (esôfago, vísceras, pênis), que desliza para a anatomia simbólica da criação e promove o que George Didi-Huberman definiu como “o contato do pensamento com a imagem, o abraço ou a ascendência do pensamento na imagem”,¹⁶ um instante de alteração perceptiva que transforma o próprio ato de urinar na possibilidade de um vômito abrupto à medida que esse tubo se inclina para cima, mas sua extremidade (o topo da boca, por assim dizer) não existe.

Ángel Carma, em um interessante livro sobre a psicanálise da arte ornamental e ao escrever sobre a “gênese do simbolismo fálico das curvas”,¹⁷ sugere que elas “representariam a potência genital através de um simbolismo regressivo de potência uretral e anal”.¹⁸ Assim, essas relações repercutem para além do isolamento da psicanálise e ingressam no domínio estético, propiciando uma visão sobre as “curvas” e sua intrínseca relação não só com a sexualidade, mas também com os excrementos (urina, fezes, fluido seminal) a partir de uma caracterização do campo especulativo do corpo. Assim, essa obra possui ainda um parentesco com *Figura com Torso Inclinado* (2017) [Fig. 29], que consiste em um corpo feminino curvado para a frente, fixado a uma estrutura oca de metal que invoca uma vestimenta (uma saia talvez) que lhe serve de entorno e prisão basilar. De seu pescoço, surge uma estrutura tubular de alumínio flexível que se inclina até chegar quase ao piso. Essa extensão do pescoço, como que regurgitando compulsivamente, fala sobre as formas que se “alimentam” de sentidos, significados e lógica. Uma corrente circula a escultura, onde chaves de diversos tipos se encontram penduradas

16 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), 271.

17 Ángel Carma, *Psicoanálisis del arte ornamental* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1961), 53.

18 Idem. 53.

FIGURA 29

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



como um colar ornamental. Trata-se de uma obra dramática, que fala sobre a exploração do corpo da mulher e seu destino no mundo de uma cultura largamente patriarcal em que a violência contra o corpo é preponderante. O corpo se curva, mas é forçado a se sustentar pela densidade do peso do ferro que é ao mesmo tempo sua medida de peso e o que lhe impede de se mover. Presa ao seu destino em uma condição cruel e insustentável de sacrifício, essa figura revela o estado desesperador da existência humana.

■ ■ ■

Mas voltemos por alguns momentos à obra *Cápsula* (2017). Esse incômodo da imagem é uma forma de proporcionar uma

formulação que se caracterize pela sensação de que “seres” sem cabeça (que é o caso não só desta, mas de diversas outras obras da artista) produzem órgãos com funções múltiplas, ou múltiplas disfunções, como se queira. Ao mesmo tempo, eles parecem indicar que há uma perturbação dos órgãos e que as coisas foram irremediavelmente postas fora de lugar para desestabilizar o sentido. O esforço consiste em um choque da imagem, como se um corpo sem as extremidades fosse então posto à prova de suas próprias funções ou estas fossem deslocadas para outros parâmetros de funcionalidade, fora daqueles circunscritos pela natureza. De modo geral, essa ambivalência torna-se progressiva à medida que quanto mais olhamos, mais perdemos a noção de que a forma deveria fazer sentido sem uma real sintonia com o naturalismo. Uma versão mais aproximada seria equidistante às prerrogativas da abstração, mas essa obra não é abstrata no sentido estrito do termo, e sim desnaturalizada por meio da colagem e do arranjo de partes. Trata-se, portanto, de um radical procedimento de constituir uma agonia no olhar, considerando que o todo do objeto reivindicado não mais existe, ou nunca existiu, e é apenas sugerido, sendo que toda sugestão viável se mostra, de certo modo, sem uma prova cabal de existência.

“Não há operação do saber que o conceito não subverta”,¹⁹ escreveu Gérard Lebrun. Ora, as implicações da funcionalidade que aprimoram o conhecimento sobre o processo de construção do objeto artístico (e sua posterior existência), são transformadas repentinamente em uma constatação, cuja invenção não mais reflete a visão pura e simples da identidade primeva do objeto, mas, sim, uma possibilidade (uma aventura rústica de fricção), construída com uma força “sobre-humana” e, ao mesmo tempo, consideravelmente intransigente para deixar de existir. *Tronco* (2016), por exemplo, como a própria palavra indica, aponta para o centro de uma estrutura de sustentabilidade feita com um pedaço de corpo de manequim. Ao mesmo tempo que invoca essa força estruturante, ela é construída, em grande parte, com um tubo flexível e mole e que não faz justiça à sua nomeação evocativa. Tanto que o enunciado acaba por sugerir e aproximar a obra de outras possibilidades mais radicais de interpretação, ainda que ao mesmo tempo sejam consideravelmente marginais, e que por isso mesmo representem uma melhor e mais produtiva possibilidade de compreensão da forma. Esse deslizamento da forma para o conteúdo, e vice-versa, produz uma dissociação da trajetória previsível da obra que sugere desconhecer a vida pregressa de uma “figura” e sua lógica inter-

¹⁹ Gérard Lebrun, *La Patience du concept. Essai sur le discours hégélien* (Paris: Gallimard, 1972), 353.

na apenas para possibilitar outra maneira de invocá-la como um campo de batalha psicológica, filosófica, transcendental e empírica (tudo ao mesmo tempo), onde a razão deixa de se sobrepor à especulação e se transforma, assim, no próprio dispositivo da interpretação para se posicionar como uma escultura desfigurada, esfolada e feita como uma manobra para nos deixar à mercê da consciência. Temos, assim, um ato preconizado de se referir à sua própria existência (um corpo em *corporificação*, apenas um fantasma do “tronco”), que julgamos existir como uma fantasmagoria, assim como as manchas que lhe cobrem a superfície, que parecem resultantes, não de um desgaste do tempo, mas de um esfolamento premeditado. Pode ser que tenhamos aqui um inominável (ou inventivo) objeto, destes que se aproximam dos modelos anatômicos de escolas de medicina; afinal, a arte sempre flertou com a espetacularização do corpo e suas entranhas, que foram tornadas visíveis pelas operações cirúrgicas.

■ ■ ■

Uma onda de turbulência e continuidade circulatória (um túnel de ar virtual) é o que preconiza a baixa tecnologia da obra *Curva VI* (2016), com suas referências à circularidade intermitente da forma e a interrupção abrupta de suas extremidades que fazem com que as suas superfícies externas sejam desenhadas na percepção como se fossem nós de caráter artesanal. Um rolo de uma superfície que se caracteriza pelos intervalos e blocos de áreas de superfície, quatro para ser mais preciso. Essa mobilização de energia, tanto pela força da dobra quanto pela sugestão de mobilidade circulatória, propicia às obras de Ana Norogrande um campo de força motriz que muitas vezes se encontra

FIGURA 30

Ana Norogrande

V01, 2015

Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*

93 x 50 x 68 cm



subsumida na escultura, ou na obra de arte em geral, mas que apresenta, sem dúvida nenhuma, equivalência no corpo como gerador de uma contínua e intermitente força criativa. Recentemente, começamos a rever essas variadas formas de interpretação e como elas atuam sobre o objeto, incluindo a condição de revelar um campo de possibilidades que até então era desconsiderado pela historiografia, que inclui um potencial de mobilidade do sentido em relação à realidade material do objeto artístico. *Curva VI* representa também essa transição contínua de sistemas e formas que se movimentam em uma intermitente voracidade e indicam que a força que a mobiliza é constante.

Em outras obras desta série, *V01* (2015) [Fig. 30], temos uma escultura que se eleva do piso e se sustenta em uma posição de precário balanço, como um corpo cambaleante. Sua superfície realiza abruptas mudanças de direção, levantando-se progressivamente a uma altura de cerca de 90 cm do chão. Feita em aço inoxidável polido, ela cria um conjunto de áreas reflexivas que produz uma superfície gráfica ao replicar seu próprio padrão nas suas superfícies. As curvas misturam-se às dobras

FIGURA 31

Ana Norogrande

V05, 2015

Chapas, dobradiça e rebites de aço inox polido | *Polished stainless steel sheets, hinge and rivets.*

123 x 68 x 140 cm

em direções retas e eventualmente de-flagram uma topografia semelhante à tematização do “construtivo” como natureza da forma. Digo tematiza porque essas obras, embora possuam uma vocação construtiva, não se alinham à ortodoxia construtiva, mas aos princípios de imitação da tradição artística que conhecemos como construtiva. Essa incorporação, aparentemente aleatória, suprime da obra a noção vocacional do alinhamento estilístico, em que uma obra pressupõe que esteja obrigatoriamente inscrita em uma tradição sem que se enquadre de alguma forma proclamando seus pressupostos artísticos e estilísticos. Esta série de obras invoca diversos problemas de gênero, incluindo o tratamento das superfícies como espécies de rendas que situam, de certa forma, a natureza do trabalho como recorrentemente pertencente ao universo feminino.

Invoca-se, assim, uma condição mais ou menos sujeita à tipificação da ação como manifestação consciente de um gesto caracterizado como singular, mas sem que estejamos preconizando um aparato de fórmulas e princípios que se ajustam aos imperativos da norma. Essa sujeição à intencionalidade é indiscutivelmente um dos mais fortes “contratos” que a arte possui com o espectador, mas eventuais turbulências podem ocasionar rupturas significativas nesse campo, deixando à vista, intervalos e vazios que podem problematizar o mundo das relações entre a visibilidade e aparência. Consequentemente, podemos vislumbrar diante disso um confronto que se insubordina às ações que a “violência” ligada ao significado de



arrancar uma obra da matéria pode representar, idealística e metaforicamente falando. Pressupondo que a vontade é um dispositivo inventivo, e que este é um modo afirmativo de geração de uma obra, podemos considerar que temos uma confluência de possibilidades de pensá-la dentro dos princípios de confronto entre um corpo vivo (interativo) e um corpo morto (formal e subjugado exclusivamente à contemplação).

A produção de uma obra como “imagem” geométrica constitui um pressuposto de morte e contínuos assassinatos (metafóricos). Isso acontece sempre que o artista faz uma escolha e deixa outras tantas de lado: “La simetria atrae y repele porque al mismo tiempo es per-

fección... y muerte”.²⁰ A forma geométrica, rigorosa e matemática, ou qualquer similaridade com tais princípios, ainda que tangenciais, conduzem a um mundo análogo ao paralelismo vinculativo da nossa concepção de mundo centrada na morte.

Una causa de esta ambigüedad es la dualidade de ordem y desorden. Existe una tendencia hacia el orden, en la naturaliza y nosotros mismos, y nuestro impulso ingênuo e inicial es a dar la bienvenida al orden y la simetria. Pero entonces comprendemos que donde

²⁰ Lancelot Law Whyte, *La forma de lo desconocido*, tradução de E. L. Revol (Buenos Aires: Sur, 1954), 38.

todo es orden y simetría no cabe la vida; la tendencia hacia la simetría, si se la interpreta como movimiento hacia un ideal, se revela como el deseo de muerte.²¹

Chegamos a um limiar em que se concebe cada vez menos um conjunto de variantes que cada dia mais define um propósito relacionado ao pressuposto de que formas “conformam” um conjunto de motivos aos quais certamente se atribui o fato de que os sentidos e a percepção se transformam em significado. Essa possibilidade, entretanto, é contabilizada como tendo consideráveis mudanças no espaço determinado onde vemos a atuação do artista e a realização da obra. *V05* (2015) [Fig. 31] por exemplo é uma obra que tem um ponto de transição entre os limites do barroco, separado por uma espécie de dobradiça, uma linha divisória que se localiza no meio do corpo da escultura. Se a obra se dobra ora para um lado ou para o outro, ela possibilita essas duas conformações, que se repetem ao longo de uma extensão dessa chapa de metal. Sobre essa obra, que foi incluída na plataforma *Antropofagia Neobarroca* da *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, escrevi anteriormente que ela

[...] trata da dobra, um recurso formal e estilístico que problematiza toda a história do Barroco. A obra consiste em uma chapa de metal de resíduo industrial que a artista dobrou em diversas facetas. Os reflexos dessa dobradura sobre o metal brilhante e as sombras que projetam a partir do rebatimento da luz a torna difícil de ser apreendida pelo olhar. Por hora, o olhar resvala, por



FIGURA 32
Ana Norogrande
V03, 2015

Chapa, dobradiça e rebites de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet and hinge and rivets.*
59 x 94 x 53 cm

21 Idem. 38.

outras vê-se enredado nestes buracos de sua superfície. Trata-se em grande parte do *tropos* barroco.²²

Ao produzir uma falta de clareza em suas superfícies, essa obra generaliza o padrão da sombra, articulando uma dramática e imperiosa presença do barroco. Ao embaralhar os limites das superfícies, o espaço faz dela uma projeção articulável da dimensão arquitetônica do objeto sem que para isso ela tenha que se mover ou ser manipulada. Para que esse *phatos* barroco se caracterize, temos que projetar a dramática ilusão das superfícies sobre si mesmas e tratar de nossa herança cultural excêntrica que estabelece o claro/escuro como seu significativo elemento de discórdia:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românticas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. Primeiramente, ele diferencia as dobras segundo duas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e a dobras da alma.²³

Incluída na *10ª Bienal do Mercosul*, na plataforma *Modernismo em Parallaxe*, a obra *V03* (2015) [Fig. 32], da série *Véus*, de Norogrande, é uma estrutura dobra-

da²⁴ com arestas precisas em movimentos simulados (como se a obra se transformasse sem que se movesse), em uma superfície de rendas, que parece por vezes uma delicada peça de tecido bordada. Ao mesmo tempo, sua arquitetura é extraordinariamente complexa em sua simplificação da forma quando se dobra para um lado e se curva para outro, materializando esse movimento dentro de uma fronteira que se localiza entre a paralisia das formas museológicas e as expectativas de deslocamento que não se realizam porque a obra não é, afinal de contas, móvel. Sobre essas questões escrevi:

O trabalho contabiliza os ensinamentos dos *Bichos* de Lygia Clark, mas, anos depois, Norogrande introduz a museologização na própria obra, que agora já surge em uma forma próxima à configuração “arquitetônica” dos *Bichos*, mas sem transformação – imóvel, por assim dizer –, onde o interior e o exterior, tão emblemáticos daquelas esculturas, não mais existem, já que as perfurações deixadas pelo resíduo industrial de que são provenientes lhes facultam ao olhar através de suas superfícies. Vale dizer, ainda, que este objeto se insere como forma construtiva na paisagem imaginária da vida urbana, um protótipo arquitetônico onde todos os objetos na verdade se encontram, sejam eles enclausurados dentro de museus, coleções privadas ou em uma mais solta perspectiva de existência, que é aquela de seu processo anterior de canonização, no qual ele está livre para absorver diversas camadas de significado. Nesta nova série de Ana Norogrande, o objeto artístico se

configura como permeável às transformações industriais da vida contemporânea, absorvendo de diversas formas o cotidiano do processo industrial, juntamente com um recorrente atravessamento conceitual da tradição artística das formas modernas.²⁵

É importante clarificar que essa genealogia artística é recorrente nesta série de obras porque se trata de uma tradição pregressa de extrema relevância para a construção de uma ligação de filiação entre obras que se alimentam, ou se retroalimentam, proporcionalmente na constituição de um regime epistêmico de construção de relações de parentesco. Essa constelação de relações entre obras, que se define pela disciplina da história da arte, é um instrumento para entendermos a urgência do sentido em relação direta com a história pregressa das formas. Tomemos, por exemplo, a imaginação como forma de manifestar relações de um vocabulário de supressão da historicidade que repercute diretamente em nossa consciência e indica que existem formas em paralelos e cruzamentos, transformando-se, assim, em um choque de imagens e formas que se renovam em suas relações a cada momento. É dessa forma que ela se projeta como deslocamento imagético em relação às suas matrizes históricas, produzindo, gerando e contraproduzindo uma progressiva e inconstante oscilação que podemos caracterizar como “fria”, reforçada pelo vínculo com os metais como se fosse inscrita em uma terminologia que nos propicia um contato direto com o cruzamento da matéria, como se isso fosse, de fato, seu principal fator de credibilidade.

22 Gaudêncio Fidelis, “Mensagens de Uma Nova América, a Genealogia de uma Plataforma Curatorial”, in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 96.

23 Gilles Deleuze, *A Dobra: Leibnitz e o Barroco*, tradução de Luiz B. L. Orlandi (São Paulo: Papirus Editora, 2013), 13.

24 Sobre a “dobra” e o Barroco ver Gilles Deleuze, *A Dobra: Leibnitz e o Barroco*, tradução de Luiz B. L. Orlandi (São Paulo: Papirus Editora, 2013).

25 Idem. Gaudêncio Fidelis, “Mensagens de Uma Nova América a Genealogia de uma Plataforma Curatorial”, 43.



THE MANIFESTATION OF THE “FRINGES”: THE MATERIAL REALITY OF AN ECONOMY OF MARGINALITY OF FORM IN ANA NOROGRANDO’S WORK

MOST OF ANA NOROGRANDO’S WORKS can only be fully understood if we consider the passing of time as an evocative fragment of the duration of perception when produced on the canonical production margins. For the time being, I will call this “margin” interpretive reflection of the “fringes.” Here I talk about the fringes as the marginal manifestation of the peripheries of form capable of mobilizing their anti-normative performativity, which assures the existence of what lies outside the established logic of academic¹ thought, and not in the “center” of the conceptual existence of objects. But would not this be the vocation of every work of art? Yes, but others, like many of her works, approach time as a constitutive element, or incorporate it as a symptom of generational metamorphosis through the perception they engender. In the light of phenomenology, the relation of these works with time is as much philosophical, as conceptual and material. If time goes by, these beings made in the keenness of a junction of the parts that compose them suffer with it its history, and its existence even more, by the context in which these components were manufactured (see that they are “bodies of factory”).² In addition, they suffer at the same time from an undeniable relation to matter and its pathologies, as well as accidents that are either caused or inherent to the material (rust, skinning, breakage, splinters) and with the prospect of leading them to a field of questions about the nature of the work of art in the face of its own existence as a perennial object.

“Time” in art has acquired a considerable opacity in its approach, sometimes derived from the confusion between its concrete reality (the time that passes), the temporality (the time philosophical character) and time as a measure of speed harmony that it own passes. If in a certain way all these characteristics are inter-

connected, it is in fact inaccurate how temporality appears in art, even more if we consider the various artistic modalities, especially sculpture and painting. This moment of encounter between the spectator and the work, when time manifests in one of these forms in art, is loaded with variants and surprises. Their impact on the political and aesthetic field shows their importance to the history of art, especially when re-inscribed in the field of prescriptive innovation in the history of sculpture and specifically in statuary, from which the tradition of sculpture largely derives.

The spiritual character³ of these objects in the face of the universe of knowledge represents a unique experience of the will and matter manifestation and leads to a surprising existence of art in the face of the complex and intricate

1 Academic in the sense of building a rigorous project of manifest thought in the process of knowledge.

2 *Corpos de Fábrica: Obras de Ana NoroGrando 2015 . 2017*, it was the artist’s monographic exhibition by the Oscar Niemeyer Museum in Curitiba, curated by the author, from November 23, 2017 to March 4, 2018.

3 The spirit of a work incorporates its metaphysical aspects and its sensitive inclination into the vast domains of the recognizable and that which gives impulse to its nature. Considering that the spirit has no dimensions, but an internal structural hierarchy to which we attribute values and senses, the “spirit of a work” invokes its character of intangibility.

universe of objects. Through them, we navigate, without often realizing that art offers us a field of cognitive exercise capable of confronting experience with reality in an investigation field of its material reality which brings us significant insights into art and its existence in the world of culture. In these Ana Norograndó's works, the nature that constitutes these objects material reality (their physical dimension and their formulation as a work) is ensured by the disembodiment of the figure, that is, those voids of absence of matter that would be filled by the body if it were not disintegrated from its general structure. In this case, we have bodies where there are only legs, arms and hands left, and a vertical element that stands as a trunk (hollows and absences), a basic structure on how a body would be constituted and the minimum it would need for its existence and for keeping standing on the floor. David J. Getsy reminds us that Rodin "[...] shifted the terms of sculpture from mass to volume to surface." "[...] Exploiting the physical qualities of clay translated into bronze, Rodin made the skin itself the primary object of interest rather than the anatomy it covered." For Rodin, the skin "[...] was the threshold where the sculptor's hands, the object material, and the viewer's met."⁴ It is at this "instant" that the intricate mechanisms of perception articulate and move to accommodate the impact of the work and at the same time the desires of those who encounter it.

It is worth remembering that some of these works, such as arm constructions ("bodies and parts," from factory or "bodies of factory"),⁵ do not reach the condition of an integral body as usually we conceive it and look more like lost pieces in the face of the world which is inhabited by artistic objects and other so many that surround them, but do not belong, aim or even reach such condition. The voids became a recurring manifestation in all Ana Norograndó's works. A lot of matter where flesh would be is absent and at the same time we have structures (tubes, pipes etc.) as if they were bones resulting from a universe shattered of forms that were lost sometime in circulation, only to meet again in the achievement of a work. The isolation of each of these parts makes the figure appear empty inside and absent from the flesh and mass that makes it a repository of blood and fat, as well as a significant set of

energy producing organs. This figure that we know as body wanders through life as a political mechanism that articulates as a speaker and is able to engage in contradictions at the same time surprising those who see it gifted with an expressive structure capable of infinite manifestations. This expressiveness that has historically been attacked by censorship (in this case, the repression of the look on the truth of matter), a resurgence that has been incited from time to time (and now we are living in one of those moments), whose expressiveness is projected by the body and repressed by others in order to perhaps conceal from themselves their own sensitivity (or expressiveness). This oscillation of the perception contained by censorship (or by self-censorship in some cases), sometimes insidious and fed by the harms of conservatism, receives a stature of counterbalance in Ana Norograndó's work, since these works immediately reject the conception that the look is facilitated by figuration. Indeed, in this case, it may be, on the contrary, further problemized and led to a condition of irritation" (or friction) of the look, to the point of annoying the admirers of the "canon of the human figure" and the adepts of anthropomorphism, even though these works make use of the established representation rules at all times.

This restrictive impetus encounters a barrier in confronting these forms, whose figurative manifestation protrudes beyond appearance and assures a disturbing presence in the face of the subject, leading to a curious disintegrating force which the very junction of "pieces" cannot, (nor intends, I believe) to solve, otherwise, it would be invoking a compositional projection and at the same time cohesive of the body representation. Considering that we are talking, at least partially, of heads, arms, legs, vaginas, penises and the surface that would cover them, in the works of the series *Véus* [Veils], these parts became constructive armors and migrated to another territory, apparently discrepant from nature of figuration. In fact, it is the opposite: the anthropomorphic structure of these works specifically problematizes them in a meaningful way, transforming them into a compendium of possibilities of investigation of the unstable character of the body as jurisdiction space of the organs and their hierarchical disposition. This way, Norograndó's work has been problematizing the territory of anthropomorphism, introducing in it a mechanism of stylistic, material and conceptual disturbance that confronts with the experience of art in order to consume (or cannibalize) the artistic genres and traditions to impose on them a destabilizing character. This mutilation of the body into parts ("bodies and parts" once more) signals not only the violence

⁴ David J. Getsy, "Encountering the Male Nude at the Origins of Modern Sculpture. Rodin, Leighton, Hildebrand, and the Negotiation of Physicality and Temporality," in *The Enduring Instant: Time and the Spectator in the Visual Arts*, A. Roesler-Friedenthal and J. Nathan (Eds.) (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2003), 299.

⁵ The artist adopted this nomenclature when she held two exhibitions under the title *Corpos e Partes* [Bodies and Parts], with works from 2013 to 2016. The exhibitions were held in 2016 at the Espaço Fernando Beck of the Fundação Cultural BADESC Cultural in Florianópolis, Santa Catarina, and at the Pinacoteca of the Universidade Feevale in Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, respectively.

of the world in the face of the confrontation of an exasperating nature which is no longer characterized as transient but permanent and pervasive, leading to a condition of alienation between what is produced (as behavior) and what is produced (as object). The "bodies of factory" need to be invoked again here, due to the fact that they are produced from the extract of social coexistence of everyday violence, they end up turning into mirrors.

■ ■ ■

Van Gogh's cut ear is a dramatic and violent precedent that placed the history of art in a biographical vision and never left it again, otherwise we lose the notion that the body of the artist and that of the work (body-work in Lygia Clark, for example) have become innumerable times into an inseparable set. These presuppositions of the image, experienced in both volume and form of substitution of the physical existence of the body, and transfigured in objects that we conceive and accept as works of art, end up being a history stripped from the construction of the history of the art. Pulled out of its historical core, this condition of becoming a "figure" generates a surprising phenomenon that only the object of art possesses and that is not found (at least in this way) in any other cultural manifestation. This state and this peculiarity construct the possibility (single, by the way) of interposing two layers of existence of the work of art, the one which simulates and transforms into the figure and that which derives from it, without the two being in necessary contradiction. Taken as an entrance bridge to the "remnants" of the world's exceptionality and the technology of objects, these works cross the threshold of a contradiction existence to enter a field of self identity and recognition that comes from an oscillatory movement between the world of culture and that of the irreducible determinations of the forms constructed by the history of art.

We could say that they produce a "disqualification" of hierarchies and at the same time protrude to a sphere of interlocution the condition of an aesthetic turbulence that finds deep resonance in the relations between forms. They still evoke a "struggle" with the instituting consciousness of the image as a figurative form, reluctant to find itself in a recurrent set of dilemmas that corresponds to the confluence between abstraction and figurativism. In this sense, the artist's work reaffirms in the insistence on not reinforcing the dichotomy between these two poles, but on expanding them beyond the material reality of the object, establishing at the

same time an inseparable relationship with it and its formal projections so that, in this way, it can operate within the visibility that transforms the circumvolumetric body *design* into an contour without interior encased in forbidden surfaces, as Georges Bataille pointed out, by writing about transgression:

This double experience is rare. The erotic or religious images essentially introduce, in some, the conducts of the interdict, in others, the contrary conducts. The former are traditional. The latter are also themselves common, at least in the form of a pretended return to nature, to which the interdict would be opposed. But transgression differs from the 'return to nature': it suspends the interdict without suppressing it. Here the driving force of eroticism is hidden, which is at the same time the driving force behind religions.⁶

If religion and eroticism are placed within the same heading by Bataille as a means of transgression, one must understand that the interdict proclaimed by Bataille is recognizable as a way of subverting the traditional logic of the experience of understanding of our relation to the figure (of the human body on the one hand and of God on the other), not forgetting that one was created "in the image and likeness of the other." Transgressing would in theory entail subverting or inverting logic from which we suppose how this similarity occurs, although in fact we have not come to a conclusion on how it occurs. Inscribed in a vast field of contemporary theory, the question posed by the notion of resemblance, which finds surprising occurrences from Georges Bataille to Georges Didi-Huberman, reappears every minute as an interrogation (exhaustively debated and brilliantly questioned), as an inquisitive research instrument about form. Take this, for example, as acting in the contraction of meaning in the face of the brute matter (still without "form"), which we find before the work is achieved, and we will see that it is capable of instituting a desperate interrogation at the center of epistemology. After this ascertainment, all that remains is whether this question will be answered at some moment.

■ ■ ■

The transgression in Ana Norograndó's work is not only a condition or a subversive action of form, which includes an

⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris: Éd. De Minuit, 1957), 39.

invocation towards the form that can be considered as "counterform," not necessarily "against *the* form," but also not "inform" in Batallian terms. Here again I call the articulation "peripheral fringes" of the form to the process that is configured as a disorder in the structure of the canon of the history of art. This interventionist intrusion is consummated whenever a work is constituted displaced to the conflicts of existence of prerogatives that disturb the space drama existence and its possibilities of concealment of the cognitive productivity that is activated as means of articulating the matter, now ardent, of the "spirit of the work." There is a certain antagonism that is consumed as a transcendent form of the fate of impurities and interferences that produce a meandering of the anthropomorphism of the works lack of stability at the "fringes." a place I have proposed in this text as strategic and conceptual of differentiation.

The violence to which the body is subjected, both physical (living) body of the individual and that which finds an equivalence in the body (dead) of sculpture, especially figurative, constitutes a recurring subject of approach to form in relation to the structuring notorious knowledge materialized in the construction of objects in a world of attacks and the lacerating disruption of form. This knowledge acquires relevance as a conceptual structure that tears out in *Diafragama 07* [Diaphragm 07] [Fig. 1], and *Diafragama 15* [Diaphragm 15] (2014) [Fig. 2], for example, and that after opening, instead of showing an inside that reveals itself, shows an outside that is reflected in its interior. These forms, with corrugated surfaces of small protuberances on the surface as if it were hybrid skin that protects it, or as an amphibious crust, cover its exterior and protrude a breastplate which disguises these structures. The first one with a little more closed cut and the second more open. If placed side by side, it is as if they oscillate in a pulsation of opening and enclosure, contraction and expansion. A concave reflective surface in the interior reflects a distorted image that penetrates through the opening in the form of a horizontal cut that vertically crosses the sculpture. This work deceives us into thinking that indeed the world outside resembles that which exists in there, and that the interior reflects the exterior, but, in fact, when we say "the face is no index to the heart," is a fact, and the surface does not reflect the exteriority, however similar it may be to it. But it distorts it through the concavity of that inner surface which covers it. In this case, this interior also occasionally reflects the embodied image of the viewer who is in front of the work, as part of the environment in which it stands and throws it

inside the work, cannibalizing its own image. Swallowed by this images absorption tunnel, the outside figure (the spectator) is consumed by the inside figure (the sculpture itself), its intestines and its viscera. But this iconographic machine is an apparatus of making images, just as every work in a certain way is so, although the characteristics of this similarity are those we see in the mirror every morning, but it is precisely this transformative power that a work of art has. For no other reason we find in it the possibility that the banality of life is transformed into objects for the exercise of intelligence and knowledge, precisely those that the ignorant do not have the condition to assimilate because they have decided at some point to remain in the darkness of knowledge because of cowardice, option or vocation.

Thus, these devouring forms like this work, which opens a mouth, a cut to the world and absorbs the ill-fated body form of the spectator who wanders and so often appears confused in front of it, thus becoming a portable, but incongruous image of worldly life, is now transformed into a possibility of being sublimated (transformed into sublime, I would rather say), in the face of the power of the work of art. It is this cruelty of the figure that makes us face the world, without having the chance to choose when passing before the work and that at the same time turns everything into an image, without distinction on how this conflict between reality and image occurs without any interest in transcendence, and without an appreciation for ephemerality, since we are just passing through. However, the work infinitely reflects the space in its surroundings, even if we are not observing it or present as we usually like to self-conceive, often claiming the center of the universe. This continual claim of images that are sucked into mirrored objects (see, for example, Waltercio Caldas's *Circunferência com Espelho a 30°* [Circumference with Mirror at 30°] (1976) suppresses the figure of its representation area, which supposedly would be located within of the emptiness of the circumference, pushing it beyond the area of the look and still producing a subversion by the inclination of the mirror upwards, at 30 degrees. This makes it reflect the ceiling, an image that is never within reach of the viewer, stealing it as a productive consequence of the mimetic space of art. In short, that is what this of Waltercio Caldas's "apparatus"⁷ problematizes. Unlike Waltercio's work, Ana NoroGrando's work pursues the longitudinality of the body in the vertical sense

⁷ These works were thus called by Ronaldo Britto, in his book "Aparelhos" (on Waltercio Caldas's work), precisely by "measuring" or quantifying the limits of art.

(the standing body), and "portrays" or reproduces it in order to generate a discontinuous replica of the body image. That is, she makes it a statement of a transgressive and pertinent equivalent of the image manifestation as a form of transformational engagement of things that manifest themselves in the face of the world.

Thus, for example, unlike the works *Diafragma 07 and 15* [Diaphragm 07 and 15] (2014), which are open (literally open), torn outwards, as if a force with two hands in the center of these sculptures had torn it to the sides, *Cápsula* [Capsule] (2017) [Fig. 3], is a fortress enclosed in itself. Like a tower, it features a fence with an iron grid (perhaps the economic and iconic grid of modernism here embodied in a prototypical form – I believe this word is the best because it designates a fragment that appears to indicate in a categorical way a model example of something that is fundamental in the previous history of forms (in this case), and fixed to a cylindrical form slightly distant from the surface, indicating more categorically an enclosure. Its earthy rust and black colors are in tune with this body armor which the work evokes. *Capsula* [Capsule], is a work without exterior as an insurmountable fortress, not only by the implacable interiority (where everything seems to be hidden), but also by the material substance it invokes as if it were an armor. However, this "figure" is also a headless being, these which haunt history and invokes the condition of lifeless bodies that prowl the curse universe. In this sense, this work keeps a metaphorical condition also related to the "contemporary condition," so often invoked to translate a certain state of soul, body and mind that translates a *Zeitgeist*, so often mentioned, invoked and proclaimed. A figure of authoritarianism, somewhat reminiscent of austerity, compressed here between layers of iron and superimposed planes, self-sufficient, austere, rigid and hierarchical, which confronts us with an unanswered nature. It only introduces the questioning (the question inquisition) that confronts the viewer. The absence of an apparent bond of this work with its peers world (except by verticality), a formal distance, is reduced to a set of rounded and circular surfaces that cause detachment. In fact it could not be different. *Cápsula* [Capsule] has a certain primitivism in its innards which, in my view, suggests a closure for interpretation, but considering that it is followed by a formal clarity (cylinders, cones, grids, verticality, superposition) and a productive relationship of planes that whip the perception and the relationship we have with the surfaces that involve the things, it eventually ends up becoming somewhat an energetic and clear form in the face of the history of forms.

This same force seems to act in the works *Dobradura I, II, III, IV e V* [Folding I, II, III, IV and V] (2016) [Figs. 4, 5, 6, 7 and 8], as if reproducing the intentionality of a paper "folding" (discarded the origami with its "air" of surprise), but as a force that mashes and compresses it. This crushing is a "disfigurement" of the surface that is always conceived with a plane, although it always appears meaningless because it does not constitute an image beyond the material (we can consider the material as an image, but that would be to force the sense towards arbitrariness). These works exercise the sense of touch as a form of contact with matter, although they are made mechanically, but they arose in their completion through manual execution. Perhaps because they are too closely linked to a mechanic that makes the look to perceive the image in relation to a routine operation, to which we associate all the mechanics of the material identity (plates are made to be cut and folded most of the time). Thus, it is assumed that the power of gesture, as an emblematic act of the body mechanics, is always determining a result with which we link to a previous process path that is what causes a metamorphosis in matter. It is a somewhat obsessive convention that we are always inclined to an impulse of rebuilding this past gesture based on the result that matter has acquired in the present. This transformation of matter over time, according to the world perception norm and, largely, with the result of our insistence (or rather, of habit) in seeing everything under the vision of matter, imposes us limitations which extrapolate the reflection, especially *a posteriori*.

For no other reason the works *V04, V06, V07, V08 and V09* (2015), [Figs. 9, 10, 11, 12 and 13] introduce a problem within this logic. They include one or more intervals of a strange element committed with another constructive nature, which are synthetic lace fabrics and the artist's body radiographs (in the case of *V08 and V09*). The fabric included in works *V04, V06 and V07* break with the logic of force that we see in previous works, as it includes a failure in the transmission of energy supposedly imposed on the metal plate that is no longer a single piece, but which contains a break of a soft, flaccid and de-structuring material. As if this were not enough, this piece of cloth, when introduced in the work, generates an alteration, a break in the structure that gives it firmness and stability. A clearer example appears in the work *V06*, in which the fabric is fixed to a polycarbonate fragment, simulating a firm structure that gives it continuity, just at one end. However, this semi-transparent plate generates an imitation of this resistance. Likewise in *V07*, but in this case a part is attached

to the polycarbonate at one end, and the other remains loose and flexible in the center, connecting these two blocks of folded metal plates and leaving them connected by a power link with a speculative content: after all, what happens when the gravitational center of a work suffers with a materiality that does not correspond to the vocation that it suggests as a hypothesis within a classification associated with stability (structural and formal) that is linked to the symbolic elaborations of sculpture as a rigid, structuring and firm entity in space? Add, in the case of *V07*, the red-colored lace, in the same way as the black in *V04* or the white in *V06*. These colors give the "object" an ornamental character and at the same time attribute to it gender revelation characteristics, whose inclination to the "delicate and fragile" is also just a mistake. The decorative flower branches of the red lace with their attributes of nostalgia (now adulterated by the synthetic character of the fabric) add an additional element which establishes an equation that moves the work to a place far from the orthodoxy of constructivism. In this way, these works establish an arrangement of incontestable sliding towards a condition of frontier between a transgressive relation of negation of the structure and another one of affirmation of a life proper of the sculpture inclined to the place of gregarious form, "organic" genesis. These two sculptures form a transition bridge to those that will include body images in their most literal representation, with the introduction of the artist's body parts x-rays in *V08* and *V09* (2015). In the first work, this set of radiographs is at the end, while in the second it divides these plates into their centrality, like two lateral structures, pushing them to the sides. Again, the visual impulse force which invokes an aerial imagery with aerodynamic references brings its relation to air and its wind impediments, which considerably limit the propulsive force of flight. But what connection, after all, would these works have with the flight mechanism? The aspirations of humanity to fly, an attribution not granted by divine power, an energy and aerodynamic mechanisms that are characterized by the ability to sail through heavens and the air with the resourcefulness of principles that entail it, has always been approached in art, and the invocation of an aerodynamic reference in these works would not be disposable at all. On the contrary, perhaps it would be even necessary to lead the work to an expanding interpretative life, throwing it into space, literally, an airspace and loose in the atmosphere immensity.

In *V08* (2015), for example, the holes caused by the mechanical suppression that caused the surface hollows invoke

the form of a body in flight, mechanical or animal, if we see it from one side or the other, with "wings" whatever upwards or down. One end of *V08* (just that made of metal) leans in a sudden break, while the other part where the X-ray plates are placed remains vertical and flat. It is this same vocation that is invoked by *V02* (2015) [Fig. 14], a complex structure that is folded by means of a hinge at its center, which is similarly related to an aerodynamic vocation of the form that suggests flight as a particularity of form. However, this form also invokes other kinships, such as the form of an animal, a spider, or another alien form, closer to a hybrid form. One end rests on the floor while the other rises from it, or vice-versa, depending on how we position the sculpture. In this way, the work is situated in a territory of considerable instability regarding the specificity of the meaning of the work. It is unstable via the structure and the logic of meaning.

Some of these works eventually migrated to the wall, such as *Curva I, II, III, IV and Contorção V* [Curve I, II, III, IV and Contortion V] (2016) [Figs. 15, 16, 17, 18 and 19]. *Curva I* includes a piece of polyester fabric which, attached to the lower part, extends towards the floor and rests lightly on it. The fold that raises the surface toward the top produces instability in the structure, creating a point of tension over which the weight exerts considerable impact on the stability of the sculpture. This same mechanism is used in *Curva II* (2016), as a kind of contraction (and/or shrinkage) of the form up. It is important to observe that in this work there is an alternation in the bands of patterns which cross it vertically (a wide band as opposed to a narrower band). However, a de-structuring condition is what we find in *Contorção V* [Contortion V] (2016). It presents a mixture of folds that articulate in a random way, presumably just to demonstrate that this surface would precipitate through the wall towards the floor, through a demonstrative applicability of its own material and structural manifestation.

Two works are distinguished in terms of this set procedure: *Curva III* and *Curva IV* (2016), in which the "objects" (placed between quotation marks by invocation to their similarity with the constructive tradition by imitation) are translated as a form of "constructive prototypes." Thus, they were painted flat (precisely to formalize their own planar dimension) and become a model vision of concrete, neo-concrete forms and their vocational developments. Both the planar dimension and the these works projection expectation in relation to the field of production of an anticipation discourse are related to the metamorphoses of the so-called "plasticity," to the constructivism and its symptoms of identity with the referred

determined artistic traditions. This is the connection without which it would be more difficult to understand these works, considering their insistence on producing stylistic discontinuity as purpose and, at the same time, disregarding an effective genealogy of the forms which include drapery, embroidery, lace, and similarities which are generally located in the world of fashion, handicrafts and popular traditions. This link, with which the artist also has a connection (from her teaching period in Santa Maria) and which marks a symptomatology of implications whose nature slides and slips towards a criticism of the "feminine" as the inevitability of the work of some female artists, presents as a considerable force in its artistic production.

It is worth remembering that this influence to a perspective that incurs on "feminine" objects or supposedly constructed within a feminine perspective with a tendency towards essentialism reveals a torrent of prejudices that claim the content for a proclivity cut under the perspective of a pattern subservient to the norms of history. This is then mediated by the condition of subjugating the objects to an action of "feminine intensity" established less than that of a condition given as masculine. We can here designate an action pre-determining resizing character to the feminine, as if it were rather a biological determinant. Yet, this is not the idea, but a reverberation of appearance in the field of image (which resembles what) without actually having a logical relation to its own appearance.

■ ■ ■

Common sense suggests that the nature of forms conforms to a reality, which clashes with the familiarity we have through our relationship with objects. This transposition of resemblance into appearance (I believe we may call it that) consists at the same time of a way of cooling down and disturbing our perception of a common sense of things considered hitherto as given in the face of the reciprocity that can be detected between similar objects. In terms of what we can think about the relevance of the image, the institution of an apparent entity before the eyes (of those who see obviously – privilege not granted to all). *We see* that the possibility of ensuring that the link between the conceptual precision of form and productivity of the image of which I speak becomes somewhat unstable. It at times constitutes itself as an image and, on other times, continues to reside in terms of raw matter, full of contradictions and in the wait for a meaning attribution. Therefore, in this case, we have the inadmissibility of a cons-

truction of forms which is not articulated with the cognitive logic that "transforms" forms into "forms." Constituted by the principles of the will, this singular moment that characterizes the performative action of constructing the work, but which establishes a definitive bond with the material reality of the object of art, forever remains in its genesis. It thus becomes self-evident that this dispersivity, which happens as a recurring phenomenon of art, when there is a transition that consists in producing a sudden appearance of an insistent peculiarity between the transformation drama and the "event" of a feasible achievement of the form, is almost always a frightening instability. This curve, this "deviation" from a course that could be linked to the contact, action and movement of this action, then appears in the identification with a statement that defines the transformational act of the image. This effect, recurrently found in artistic actions, consists of redefining a set of possibilities that come into constant clash and whose particularities are admissible as a way of action.

It is a conflict, dissolved in our relationship with forms, and the search for "plastic" solutions to find action possibilities that are opposed to the normativeness of the images that build the canonical prerogatives. Thus, these sculptural constructions acquire their presence in the world, in contradiction to a world of stability constituted by formalism, especially those that are under the vision of endemic naturalism (naturalized *per se*) and which postulate a given condition gravitating around these attempt variations to obtain a corollary of form mutability possibilities. Considering that we are inscribing objects in the history of forms, with certain additions, it is important to note that in this case, here a kind of almost autonomous appearance of the very history of its construction is introduced. In this way, the "prerogatives" are investigated without being departed from the intentionality and the axis of the inquisition, confronting the habitual contour of the perception tuning with the experience of the object.

■ ■ ■

Eugenio D'ors talked about a "figurative requirement,"⁸ a determinant condition of intelligence that needs an image linked to the real so that it can make sense in the world, under penalty of knowledge "to sink in irrationality."⁹ In the face of this apparent need, the repression of the constituent characteristics of the object is materialized, precisely when it begins

⁸ *El Secreto de la Filosofía* (Barcelona: Editorial Iberia, 1947), 249.

⁹ *Idem*. 248.

to express supposed manifestations of referents that find correspondence in the "real" universe we live in. Considering that this "real" is in fact a tacit agreement so that language is possible and that reality, in fact, is not constituted through substance, but of an acquired world-consciousness in the exercise with it, we are shimmering, from one moment to another, a confrontation that seems to result from an awful presence of a meaningless world whose logic can only be obtained by arbitrariness. Thus, the wild voracity of the look is re-emerged, which needs to be adjusted and followed any orientation with the intention of making sense and, if possible, finding in this sense a (preliminary) equivalence that articulates it as feasible. In the face of the irregular (shapeless) world in which we live, without an apparent reasonable outline of coherence, we are left to believe (in the liturgical sense) in the visible appearance, thus recognizing the "presence" (or personification) of the object material reality in confrontation with any interrogation that may arise in the meantime between this same confrontation and our relation to the same reality (object material in this case). We must then think of this dialectical entanglement as being constructed by a "culture of the look," a terrifying accumulation of traditions, habits and vices that plunges in a frightening investiture, leaving nothing out (prejudice, discrimination, hierarchy, exclusion), reaching the object in full projecting and extracting (since it is not possible to conceive an emission of meaning without necessarily receiving its return) measures of time that allow it to develop paradoxes and justifications in front of this confrontation. This complex and apparently distracted economy is established with so frequent regularity that we begin to assume it naturally. Generator of a production inflexion of continuous collisions regulated by the doubt provocation effect, such dizzying demand for presence on meaning becomes often disturbing and associated with the tyranny of context.

Let the heavens and the earth have pity on us (after all, man is precisely the first creature that inhabits it), since the world of the infinite forms in which we live is enough to take any cataloging project to insanity. Without being prepared for this enterprise that leads to a set of knowledge that provides the act of producing (and fabricating) a work of art, we have to adjust to the decisive moment of its appearance. It is unique, indivisible, non prosperous in the sense of moving inside rather than outside toward the opacity of meaning, and, most of the times, refractory to interpretive legibility. Thus, it is justifiable that such manifestations head precisely to the energy forces that govern them, so that they oscillate be-

tween the driving force and the intermittent repression of it.

However, the object of art defies the time and ignorance of those who attack it (they throw themselves against it without precaution anyway), do not tune into it or ignore it. If there is a power that art possesses, it is to characterize the ignorance of the one who disdains it, since such power is inextricably inscribed in its constitutive genesis, regardless of who addresses it with the (deliberate or not) attempt to disqualify it as meaningless object. This prerogative is irreducible to the condition of art, which by our understanding of the world today is safe from obsolescence, for we have discovered that the historical context provides it a transformational change based on the change of the instant, a productive characteristic intrinsic to its material reality, its condition as presence and its conceptual prerogatives. This test of time evidence, once it is attributed to it, creates a possibility that the object will triumph in the face of the impositions of time and confrontation with the spectator; maybe this is its greatest challenge, but also its greatest merit.

This interchange produced and manifested between the world of objects and that of the existence and intersection between individuals finds considerable response in the intensity of desire and in the mode of durability and renewal that a work of art is capable of interposing in its relation to the world. This linking mechanism is related to this object empathy with the spectator who "admires" it and, at the same time, in relation to the previous history of the objects of art that preceded it, both in relation to its trajectory and to the discursive character always equidistant between its constructive logic and the latent aspects that give it the possibility of establishing relations of difference and similarity with its peers. These mechanisms of internal organization characterize it as capable of stimulating reactions that we can consider as being communicable and at the same time expressive, without necessarily conditioning them to the purpose of their communicative scale, which contains unexpected elements that are manifested through a communicative disturbance. These prerogatives, accepted as the transactional criterion of the object with the world and classified as apt to incorporate and receive an open body to the set of meanings that transit through the various projections attributed to it, lead to the possibility of constituting a "form of relevance" for contemporary culture. Thus, we can understand that the entrance of an "artistic object" in the world is rather a performative "event" capable of causing impact and reverberation in the above referred tacit agreement. If we have the emergence of a field of

possibilities that gives it this existence, as well as the creation of forms that come to exist as possible dialogues with a vast universe of forms in the history of art, we have at the same time a movement of energy mobilization and productivity of thought as manifestation of the disorder that is imposed by the history of the forms as I have often mentioned.

This oscillation of reception shows that sometimes people see images one way and sometimes another. This causes us to always be on the lookout for a doubt, whether in accordance with a possibility of looking or not. However, it shows that the predetermination of the logic that assures a certainty is permeated by a certain fanaticism that the images have a unique interpretation, although one cannot escape basic principles. It is possible to show that this concern to ensure such choices as true is only an obsession that often leads to a conflict with the inherent character of the object (its included material reality) and its potential for narrative and imagery variation. From this recurring clash, this insistence on finding the equivalence between the "image of the work" and its correspondence in the world, results in an almost morbid unpredictability to resort to art as a field of tension between reason and the "lack of equivalence" of things that we want at all costs to find in the artistic objects, as if in some moment they had, in truth, this nature intrinsically delineated.

■ ■ ■

In a work like *V10* (2015) [Fig. 20], of the *Véus* [Veils] series, an aluminum plate painted on one side of synthetic red enamel seems to float in the wind. However, what we see is a paralysis of movement, consolidated in the form of a wavy structure that precariously gives it support. A pattern of equally curvilinear holes covering the interior of the surface demarcates a vibration that strikes the eye to confuse the accuracy of these curves. This unstable form is not assured by the base that does not have a precise settling on the floor, giving it even greater instability. This back and forth shape, with a bloody color on one of its surfaces, moves in a wave motion, just as it seems to exist as a skin or a cover of a place from which it was pulled out.

Likewise, *Curva V* [Curve V] (2016) [Fig. 21] has a connection with the upward coordination of the movement that interconnects, in parallel, with the figurative bodies that the artist would later achieve. This pattern, which has holes with arrows and directions, articulates with considerable ease upwards, while at the same time it is based on a peculiarity that is characterized by its occasional instability. In view of the conceptual reorientation that this work proposes when it rises from the floor

without an apparent nonsense, resting small parts of its edges on the base that sustains it, we can perceive that the most exquisite gestures always run the risk of going unnoticed when it concerns claiming a place for an object of art. This "place," ontological in nature, lies in a not so simple dimension as to clearly identify as an elemental basis of reflective structuring of the will. At most, what we achieve is to grasp it through a contractual condition between its existence and the world in which it can exist and, therefore, occupy space with the "form." When this moment finally happens, the work seems ready to exist in the world without the objective identification of the concreteness of existence within a reality known and recognized as "real." Taking this principle as reference, we have an instrumented condition of materializing such existence as a concrete possibility. Well, if we have achieved this achievement, more often than not, then we have a concrete proof that art exists as a contractual relation inscribed in the will of the artist; that is, that condition that has historically been fraught with discussions and debates that have always doubted, or suspected, that these premises, considered largely in metaphysical or existentialist content, were in essence the result of negativity of form and its possible nonsense as symbolic dimension. This negation of an apparent "humanity" for the work, that is, the product of the hand (I mentioned it in another text, on hands and fingers) and of experience as a relevant concreteness for the history of the object material reality, maybe with the exception of based on gesture traditions (tachisme, gesturalism, informalism, expressionism etc.), the "norm" (a very clear emphasis here) is that space has, with a power (in the lack of a better word), a radical possibility of demonstrating, by surprising ways, the power of matter by the almost residual force of the gesture and the decision of the will (a particularity of desire) in transforming whatever is in art. Beyond the Duchampian tradition of the "miraculous" attribution of the gesture, we are talking about an almost incongruous inability to remake the world in the image and likeness of someone (of God, for example), or rather, in this case, something to that object resembles, approaches, and produces meaning in parallel and equivalence.

Putting this production into perspective, we see that the figuration determined by its relation to anthropomorphism in Ana Norogrado's work (also understood as a way of performing action) did not cease, even at moments when the work was led by more abstract and constructive paths. The manifestations of the movement come to produce a form of subterfuge by being configured as a kind of force of the surface that rises from the floor in order to take a form (in the

imminence of "forming itself") as if gave sequence to a projection of movements and geological similarities of the earth (volcanoes, mountains, protuberances and the so-called modern folds).¹⁰ This mimicry of nature caused by the turbulence and replicated in the artist's studio brings us to a condition in time that is divergent from that constituted by linear history, because it is due to similarity and kinship, resulting from accidents inscribed in the memory of the forms of the world. This similarity, which we have so often encountered in the clouds at some moment in our lives looking at the sky and which Hubert Damisch, for example, theorized in his book *A Theory of/Cloud/Toward a History of Painting*, here is a guidance for us to think about these works. At some point in the text, it reflects on the "role of chance," because we have been talking here about the particularity of surfaces. He relates them to man's determinant inclination to produce an imitation of nature: "It is man who, being naturally inclined to imitation, confer a meaning upon them as well as relative permanence, by associating them with the idea of the creatures they evoke."¹¹

We are also talking about a Gestalt process, in which vision produces a betrayal in the process between the image that is seen and that which is processed by cognition. Likewise, Damisch emphasizes a fatality in this relationship between painting and the perception of the nature forms (the clouds in this case) in an irreducible inclination that seems to suggest that art owes much to heavens, since not only the clouds offer them forms, but the history of the clouds characterizes them as a divine power, often measured within a possibility of imposing existence on the world (often phantasmagoric, because it is the product of a strong imagination): "Painting is bound to gain from the 'invention' that enables the painter to find inspiration in the ever changing shapes of clouds [...]"¹² Damisch wrote. But he warns that the encounter of these forms in the process of image absorption is only an illusion:

For although it may offer a particularly inspiring prop for day-dreaming and flights of imagination, this seems to be thanks to its outline, but on the contrary to whatever it is that it defies of regime of delineation and pertains to its material nature, it's 'matter' aspiring to 'form'.¹³

Clouds and wind come together and begin to gain an inclination to "air" in works like *Contorção II, III and IV* [Contortion II, III and IV] (2016) [Figs. 22, 23 and 24], especially. Loose in space and driven by the force of the gesture that gave rise to them, these works converge to become a world of folds, curves, sinuosity that seem to be moved (or produced) by a strange force. They are structures without principles and without limits of contour. They start and end without a specific reason. The edges are set to a logic of formal complexation as if they were an articulated nothing, making the contraction and expansion pulsating and oscillatory, but whose looseness does not seem to characterize only an optimistic and careless disposition, but essential to the existence of the bordering aspect with which the sculpture seems to have to face in order to assert itself as an image and form. It is like a bundle of extremes, when tension migrates towards the ends, which claim continuity, progress, expansion, but the cut, the delimitation (or cut) designates them finitude and prevents this form from going beyond. This is, after all, the reason for its existence, only to be an "interval," an object emptied of emotion if we conceive it to be absent from a historical narrative (a history so to speak). It functions as a formal nonsense, without generalization even may surround it as limiting and leave it entangled in a border of formalism. The manifestation movement then comes to exist again as a trajectory, with beginning, middle and end. The medium is not so important, although it is for it that the look converges and concentrates, for our tendency is to think that sculpture (and the object) lies in the convergence of the mass of form, or in the more extensive, more visible surface in the face of the look.

It would be difficult to think that the ends and edges concentrate some relevance in this case, but that is precisely where the mistake lies. A sort of dissimulation occurs when the artist decides that she will simply produce a form in which the "manifestation of the fringes" is an essential part of these sculptures. While the others have beginning, middle and end (base, trunk/body, and top/head), or above and below plus the sides, *Contorção II, III and IV* [Contortion II, III and IV] puts on the side, stand in profile and lie in space as a parentheses, an interval. These successive folds, as well as in *Dobradura I, II, III* [Folding I, II, III], suspended and vertical, and *Dobradura IV e V* [Folding IV and V], which also rest on the floor present the same "problem" (or even problem), since in this zigzag of unfolding by means of a surface (here of an angular form – the non-curve one) they take form as if a more brute force had still touched them, although in both cases the force has to be the same. The precision of the machine is what differen-

10 "Dobramentos Modernos" [Modern Folds] are layers or sedimentary rocks of flexible resistance, which for the same reason underwent magnetic attraction of tectonic forces, giving rise to mountainous chains and mountain ranges.

11 Hubert Damisch, *A Theory of/Cloud/Toward a History of Painting* (Stanford, California: Stanford University Press, 2002), 34.

12 Idem. 35.

13 Ibid., 35.

tiates them. The exception to this series is perhaps *Contorção I* [Contortion I], since the "medium" inextricably connected to the fringes reproduces the circulatory system of the Möbius strip, about which I have dealt in another text referring to the artist's work.

Contorção IV [Contortion IV] [Fig. 24], for example, is an "impulsive movement" fold, like the expression of a fleeting gesture that causes the metal piece to rest on the ground, raise and bend in manifestation of movement. The angle is indispensable for this relation that the work establishes with what we can characterize as anamorphosis, since the perspective is inscribed in the plane that is the end in itself of the bulkhead on which the look rests, prevented from penetrating beyond. Damish wrote "A surface has a limit: it is not part of those bodies, merely their common frontier, the point of contact (contingency) of their fringes."¹⁴ Let us therefore consider a character of dramatization of the work, which "acts" on space, determines it and performs an accidental contour of the "air space" that surrounds matter. If we look closely, we can see that, subtly, this work appears as an impulsive, immediate and sudden territory of the action of the body, it transforming it into a device of disproportion of action in relation to the result itself.

Curva VI [Curve VI] (2016) [Fig. 25], For example, reminds us how an uncontrollable and unstable form is generated by the wind blowing. In this piece, the artist added two constructive devices at the ends (justly), as if they were species of stabilizing latches to undo, in part, the random sense of movement and, at the same time, constitute a minimal condition of apparent intervention of the intentional gesture. In this way, it seems that the work would be relegated to the condition of an existence of causality that manifests as subjugated to meteorology. Stuck in time and space, this form seems to simulate a freezing of an act of nature that qualifies it as a considerable hybrid artifact between nature and the product of the machine. Even though its surface is of prefabricated origin and characterizes a factory product, a condition from which it is not possible to escape neither by simulation nor by transformation of any order.

Anthropologist Fernando Ortiz, in his book *El Huracán*,¹⁵ suggests that the destructive and ruthless hurricanes wind led members of primitive Indo-American societies to produce ornamental representations with their curves and undulations.

Ortiz invokes the power of the hurricane wind and its force of action to establish a bond with the mythology, culture and art of pre-Hispanic societies. This uncontrollable dimension hurricane, which blows a surrealistic wind on the earth's fragile and unstable surface, has determined the culture, thought and even the knowledge of many peoples. It is precisely its metaphorical aspect that differentiates it from the other manifestations of time, marking a characteristic that can be defined as a three-dimensional singular, since it regiments the reflective horizon of the wind and its surroundings and the difference between the reaction of time as a manifestation of irregular connection with the atmosphere and its existence as a phenomenon.

In *Curva VI*, [Curve VI], as well as in *Contorção II e IV* [Contortion II and IV], the artist Ana Norogrande characterizes by means of these works the production of an atmospheric wind, an air regulating contrition that manifests through the metal surfaces. In doing so, these works present us surprising movements (turns and returns) that distort and twist the surfaces as if they were shaped by a nature supernatural force (which is a contradiction in essence). Thus the contour of the time-determining world redefines form from the experience of the air as a terrifying force when we see it in its calm and realize that matter exists in its maximum turbulence. Thrown out in space with their surroundings exerting pressure on matter, we can conceive these structures as reincarnated through the breath, the wind and the air that animate them as a metaphorical proposition, unlike the force of the carving tools or the sculpting machines. Let us remember that Ana Norogrande lived for 34 years in Santa Maria, a city known for the intermittent wind that falls on the city. Her familiarity with this atmospheric peculiarity led her to produce a series of works such as *Vento Norte* [North Wind] (1996) and a set of works on the planets in the year 2000. Later came the works *Sol e Lua* [Sun and Moon], produced in 2006 [Figs. 26 and 27].

■ ■ ■

The poet Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) wrote in his poem *Zur Teleologie* on the productive optimization of God in the creation of human organs that allow them varied functions. When describing the penis he characterized it with a double function (excretion and procreation). It is this passage: "Was dem Menschen dient zum Seichen Damit schafft er Seinesgleichen" [With what serves a man to urinate he creates his equals]. However, Heine was first of all speaking of the divine creation, for in referring to those who are created in "image and likeness," he refers to God, even though he has turned

¹⁴ Ibid., 136.

¹⁵ Fernando Ortiz, *El Huracán, sua mitologia e sus simbolos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1947).

many times in this poem to an ironic cynicism, for the same organ used to excrete urine is the one that enables the miraculous event of conception of birth. This is how we return to *Tronco* [Trunk] (2016) [Fig. 28]. A piece of mannequin without genitalia defined with a flexible tube on top with a forward tilt. Despite the severed legs, we can perceive the proclivity for the contraposition of the left leg. From the center of the body comes a tube, a manifestation of the circulatory dimension of fluid entry and exit that could go from the mouth to the anus, passing through the intestinal tract, which acquires a phallic dimension making this piece of figure become a base of support. A multiple organ (esophagus, viscera, penis), which slides into the symbolic anatomy of creation and promotes what George Didi-Huberman defined as “the contact of thought with the image, the embrace or the ascendancy of thought in the image,”¹⁶ a moment of perceptive change that turns the very act of urinating into the possibility of abrupt vomit as this tube inclines upward, but its extremity (the top of the mouth, so to speak) does not exist.

Ángel Carma, in an interesting book on the psychoanalysis of ornamental art and writing about the “genesis of the phallic symbolism of curves,”¹⁷ suggests that they “represent genital power through a regressive symbolism of urethral and anal power.”¹⁸ Thus, these relations have repercussions beyond the isolation of psychoanalysis and enter the aesthetic domain, providing a view on the “curves” and their intrinsic relationship not only with sexuality, but also with the excrements (urine, feces, seminal fluid) from a characterization of the speculative field of the body. Thus, this work still has a kinship with *Figura com Torso Inclinado* [Figure with Inclined Torso] (2017) [Fig. 29], which consists of a forward-curved female body, fixed to a hollow metal structure that invokes a garment (a skirt perhaps) which serves as an environment and basic prison. From its neck, a tubular structure of flexible aluminum appears and inclines until arriving almost to the floor. This neck extension, as if regurgitating compulsively, speaks about forms that “feed” on senses, meanings and logic. A chain circulates the sculpture, where keys of various types are hung as an ornamental necklace. It is a dramatic work that talks about the exploitation of the woman’s body and its destiny in the world of a largely

patriarchal culture in which violence against the body is preponderant. The body bends but it is forced to support itself by the density of the weight of the iron which is at the same time its support and what prevents it from moving. Attached to its destiny in a cruel and unsustainable condition of sacrifice, this figure reveals the desperate state of human existence.

■ ■ ■

But let us return for a few moments to the work *Cápsula* [Capsule] (2017). This discomfort of the image is a way of providing a formulation that is characterized by the sensation that headless “beings” (which is the case not only of this, but of other several artist’s work) produce organs with multiple functions or multiple dysfunctions, as you wish. At the same time, they seem to indicate that there is a disturbance of the organs and that things have been hopelessly put out of place to destabilize the sense. The effort consists in a clash of the image, as if the body without its fringes were put to the test of its own functions or these were shifted to other parameters of functionality, apart from those circumscribed by nature. In general, this ambivalence becomes progressive as the more we look, the more we lose the notion that form should make sense without a real attunement to naturalism. A closer version would be equidistant to the prerogatives of abstraction, but this work is not abstract in the strict sense of the term, but denatured by means of collage and arrangement of parts. It is, therefore, a radical procedure of constituting an agony in the look, considering that the whole of the claimed object no longer exists, or never existed, and is only suggested, and that every viable suggestion is shown, to a certain extent, without a clear proof of existence: “There is no knowledge operation that the concept does not subvert,”¹⁹ wrote Gerard Lebrun. Now, the implications of functionality that improve knowledge about the process of constructing the artistic object (and its later existence) are suddenly transformed into a realization whose invention no longer reflects the pure and simple view of the primeval identity of the object, rather, a possibility (a rustic adventure of friction), built with a “superhuman” force and, at the same time, considerably intransigent to cease to exist. *Tronco* [Trunk] (2016), for example, as the word itself indicates, points to the center of a sustainability structure made of a piece of mannequin body. While invoking this structuring

16 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), 271.

17 Ángel Carma, *Psicoanálisis del arte ornamental* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1961), 53.

18 Idem. 53.

19 Gérard Lebrun, *La Patience du concept. Essai sur le discours hégélien* (Paris: Gallimard, 1972), 353.

force, it is largely built with a soft, flexible tube that does not do justice to its evocative naming. So much so that the statement ends up suggesting and bringing the work closer to other more radical possibilities of interpretation, although at the same time they are considerably marginal, and therefore represent a better and more productive possibility of understanding the form. This slide from form to content, and vice versa, produces a dissociation from the predictable trajectory of the work which suggests ignoring the previous life of a "figure" and its internal logic only to enable another way of invoking it as a psychological, philosophical, transcendental and empirical battlefield (all at the same time), where reason ceases to overlap with speculation and thus becomes the proper device of interpretation to position as a disfigured, skinned sculpture made as a maneuver for us to stay at the mercy of conscience. Thus we have a preconized act of referring to its own existence (a body in embodiment, just a phantom of the "trunk"), which we think exists as a phantasmagoria, as well as the surface-covering stains which seem to result, not from a wear and tear of time, but from premeditated skinning. It may be that we have here an unmentionable (or inventive) object, these that approach the anatomical models of medical schools; after all, art has always been flirting with the diseased spectacularization of the body and its entrails, which were made visible by surgical operations.

■ ■ ■

A circulatory continuity turbulence wave (a virtual air tunnel) is what extols the low technology of *Curva VI* [Curve VI] (2016), with its references to the form intermittent circularity and the abrupt interruption of its ends that make its external surfaces be drawn in perception as if they were artisan character knots. A roll of surface which is characterized by the intervals and blocks of surface area, precisely four. This mobilization of energy, both by the force of the fold and by the suggestion of circulatory mobility, gives Ana NoroGrando's work a field of driving force which is often subsumed in sculpture, or in the work of art in general, but which finds, undoubtedly, equivalence in the body as the generator of a continuous and intermittent creative force. We have recently begun to review these varied forms of interpretation and how they act on the object, including the condition of revealing a field of possibilities that till then was disregarded by historiography, which includes a meaning potential mobility in relation to the material reality of the artistic object.

Curva VI [Curve VI] also represents this continuous transition of systems and forms that move in an intermittent voracity and indicate that the force that mobilizes it is constant.

In other works of this series, *V01* (2015) [Fig. 30], we have a sculpture that rises from the floor and stands in a position of precarious balance, like a reeling body. Its surface makes abrupt changes of direction, rising progressively to a height of about 90 cm from the ground. Made of polished stainless steel, it creates a set of reflective areas that produces a graphical surface by replicating its own pattern on its surfaces. The curves blend into the folds in straight directions and casually trigger a similar topography to the thematization of the "constructive" as the nature of the form. I say thematize because these works, although they have a constructive vocation, are not aligned with constructive orthodoxy, but with the principles of imitation of the artistic tradition that we know as constructive. This seemingly random incorporation removes from the work the vocational notion of stylistic alignment, in which a work presupposes that it is obligatorily inscribed in a tradition without being in any way proclaiming its artistic and stylistic presuppositions. This series of works invokes diverse gender problems, including the treatment of surfaces as species of lace that inhabit, to a certain extent, the nature of work as recurrently belonging to the female universe.

It is thus invoked a condition more or less subject to the typification of action as a conscious manifestation of a gesture characterized as singular, but without which we are advocating an apparatus of formulas and principles that conform to the imperatives of the norm. This subjection to intentionality is undoubtedly one of the strongest "contracts" that art has with the spectator, but possible turbulences can cause significant ruptures in this field, leaving in sight, intervals and voids that can problemize the world of the relations between visibility and appearance. Consequently, we can shimmer in the face of this a confrontation that insubordinates to the actions that the "violence" attached to the meaning of pulling a work from the matter can represent, idealistically and metaphorically speaking. Assuming that the will is an inventive device, and that this is an affirmative way of generating a work, we may consider that we have a confluence of possibilities of thinking it within the principles of confrontation between a living (interactive) body and a dead body (formal and subjugated exclusively to contemplation).

The production of a work as a geometric "image" constitutes a presupposition of death and continuous murders (me-

taphorical). This happens whenever the artist makes a choice and leaves others so many aside: "Symmetry attracts and repels because at the same time it is perfection... and death."²⁰ The geometric, rigorous and mathematical form, or any similarity to such principles, however tangential, leads to a world analogous to the binding parallelism of our conception of the world centered on death:

One cause of this ambiguity is the duality of order and disorder. There is a tendency toward order, in naturalization and ourselves, and our naive and initial impulse is to welcome order and symmetry. But then we understand that where everything is order and symmetry, life does not fit; the trend towards symmetry, if it is interpreted as a movement towards an ideal, it is revealed as the desire for death.²¹

We come to a threshold where we are less and less conceived of a set of variants that each day more defines a purpose related to the assumption that forms "conform" a set of motifs to which it is certainly attributed the fact that the senses and the perception are transformed into meaning. This possibility, however, is counted as having considerable changes in the determined space where we see the artist's performance and the accomplishment of the work. *V05* (2015) [Fig. 31] is an example of work that has a transition point between the limits of the baroque, separated by a kind of hinge, a dividing line that is located in the middle of the body of the sculpture. If the work is folded now to one side or the other, it enables these two conformations, which are repeated over an extension of that metal plate. About this work, which was included in the platform *Antropofagia Neobarroca* [Antropofagia Neobarroca] of the 10th Mercosur Biennial – *Mensagens de Uma Nova América*, [Messages from A New America], I wrote previously that it

[...] deals with the fold, a formal and stylistic resource that problemizes the whole history of Baroque. The work consists of a sheet of industrial waste metal that the artist has doubled in several facets. The reflections of this folding over the shiny metal and the shadows that project from the bending of the light make it difficult to be grasped by the look. For an

hour, the look slips, for others it is entangled in these holes of its surface. It is largely the baroque *tropes*.²²

By producing a lack of clarity on its surfaces, this work generalizes the shadow pattern, articulating a dramatic and imperious presence of the baroque. By shuffling the boundaries of surfaces, space makes this work an articulable projection of the architectural dimension of the object without it having to move or being manipulated. For this Baroque *phatos* to be characterized, we have to project the dramatic illusion of surfaces upon themselves and deal with our eccentric cultural heritage which establishes the light/dark as its significant element of discord:

Baroque refers not to an essence, but above all to an operative function, a trait. It does not stop doing folds. It did not invent this thing: there are folds from the East, Greek folds, Roman, Romantic, Gothic, classic... But it bows and curves the folds, takes them to infinity, folds over folds, folds as folds. The baroque trait is the fold that goes to infinity. First, it differentiates the folds according two directions, to two infinities, as if infinity had two stages: the redouble of matter and the folds of the soul.²³

Included in the 10^a *Bienal do Mercosul*, in plataforma *Moderatismo em Parallaxe*, the work *V03* (2015) [Fig. 32], from the series *Véus Veils*, by Norogrande, is a structure folded²⁴ with precise edges in simulated movements (as if the work were transformed without moving), on a lace surface, which sometimes looks like a delicate piece of embroidered fabric. At the same time, its architecture is extraordinarily complex in its simplification of form when it folds to one side and curves to another, materializing this movement within a boundary that lies between the paralysis of the museological forms and the expectations of displacement that are not achieved because the work is not, after all, mobile. On these issues I wrote:

The work accounts for the teachings of Lygia Clark's *Bichos* [Animals], but years later Norogrande introduces museologization into the work, which now appears in a

20 Lancelot Law Whyte, *La forma de lo desconocido*, tradução de E. L. Revol (Buenos Aires: Sur, 1954), 38.

21 Idem. 38.

22 Gaudêncio Fidelis, "Mensagens de Uma Nova América, a Genealogia de uma Plataforma Curatorial," in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 96.

23 Idem. Gilles Deleuze, *A Dobra: Leibnitz e o Barroco*, 13.

24 About the fold and the Baroque see Gilles Deleuze, *A Dobra: Leibnitz e o Barroco*, tradução de Luiz B. L. Orlandi (São Paulo: Papirus Editora, 2013).

form close to the "architectural" configuration of the Critters, however without transformation – immobile, so to speak – where the interior and exterior, so emblematic of those sculptures, no longer exist, since the perforations left by the industrial residue from which they come gives them the look through their surfaces. It is also worth mentioning: that this object is inserted as a constructive form in the imaginary landscape of urban life, an architectural prototype where all objects actually meet, whether they are enclosed within museums, private collections or in a looser perspective of existence, which is that of its previous process of canonization, in which it is free to absorb various layers of meaning. In this new Ana Norogrando's series the artistic object is configured as permeable to the industrial transformations of contemporary life, absorbing in various ways the everyday of the industrial process, together with a recurrent conceptual crossing of the artistic tradition of modern forms.²⁵

It is important to clarify that this artistic genealogy is recurrent in this series of works because it is a previous tradition of extreme relevance for the construction of a connection of affiliation between works that feed, or retro-feed, proportionally in the constitution of an epistemic regime of kinship relations construction. This constellation of relations between works, which is defined by the discipline of the history of art, is an instrument for understanding the urgency of meaning in direct relation to the previous history of forms. Take, for example, the imagination as a way of expressing relations of a vocabulary of suppression of historicity that directly reverberates in our consciousness and indicates that there are parallel and crossings forms, thus transforming into a clash of images and forms that are renewed in their relations at every moment. It is in this way that it protrudes as an imaginary shift in relation to its historical matrices, producing, generating and counterproducing a progressive and inconstant oscillation that we can characterize as "cold," reinforced by the bond with metals as if it were inscribed in a terminology that provides us direct contact with the intersection of matter, as if it were, in fact, its main factor of credibility.

²⁵ Idem. Gaudêncio Fidelis, "Mensagens de Uma Nova América a Genealogia de uma Plataforma Curatorial," 43.



A FOME PELOS METAIS: CANIBALISMO CULTURAL E METAFÍSICA NA OBRA DE ANA NOROGRANDO

O CANIBALISMO CULTURAL está envolto em um processo de dominação do objeto e sua apropriação pelo consumo visual como assunto de conhecimento e assimilação conceitual. Essa extraordinária proclividade metafórica¹ encontrada em poucos dispositivos de intervenção cultural pós-colonial, como a antropofagia cultural,² é instrumentalizada pela oralidade em todos os seus estágios. É ela que conduz o canibalismo a uma condição de intervenção periférica da forma,³ conduzido por meio de suas extremidades⁴ no sentido de que possa se investir em uma dimensão de registro do visível fora dos parâmetros de abordagem simplificada e agora distante das funções interpretativas comuns e recorrentes. O canibalismo inclui não só perturbadoras expressões inscritas no comportamento humano, mas também contempla a mediação entre o conhecimento e as hipóteses de seus vínculos com a alteridade, a absorção de matrizes, o processamento de reconciliação estilística e a afinidade semântica e destes com o campo da teoria e da cultura destas extremidades (formas da periferia) em relação àqueles hegemônicos. Tal movimentação operacional se processa dentro do que Carlos A. Jáuregui descreveu como uma “instabilidade semântica”,⁵ ou seja, instável em sua constante mudança de significado em relação ao contexto. Essas e outras prerrogativas adicionais demarcam o perímetro teórico e cultural dentro do qual o canibalismo atua, ao mesmo tempo que nos permite vinculá-lo a uma esfera do *sentido* (e dos sentidos), articulando

um conjunto de movimentações e metamorfoses cuja eficiência é recolocada em questão a cada passo do processo interpretativo, movendo-se em direções imprevisíveis e reivindicando um objeto-alvo que é ao mesmo tempo, de um lado, de elevação espiritual e de outro de análise material objetiva. Devemos considerar também a imaginação como um componente indispensável nesse processo, que dá suporte à tradição teórica que propicia à antropofagia cultural a sua inesgotável tarefa de processar matrizes Euro-Americanas em contextos marginais e periféricos. O imaginário goza de uma mobilidade preliminar à constituição da censura (e da autocensura), embora possamos pensar que essa tarefa esteja associada à extensa duração da cultura e à formação de uma constelação genealógica da constituição metafórica que eventualmente entra em um processo de esgotamento e saturação que constrange e incomoda alguns agentes, tendo em vista que suas formas se encontram em constante e perpétua revolução.

Sujeito, assim, a uma mediação sem trégua e a um recurso de permanente instrumento de questionamento inquisitivo, o canibalismo cultural apresenta-se como uma definitiva possibili-

1 Carlos A. Jáuregui fala em “propensão metafórica” em seu livro *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consume en América Latina* (Madrid: Iberamerica, Vervuert, 2008), 13.

2 Em outra ocasião, distingui “canibalismo cultural” e “antropofagia cultural”. Embora essas duas concepções estejam inextricavelmente ligadas, para fins deste texto, utilizarei o primeiro ligado a uma concepção mais ampla de abordagem da antropofagia como o ato de comer carne humana e suas implicações para uma estratégia de intervenção cultural teórica. A contribuição do “canibalismo cultural” para a história da cultura é excepcional e igualmente instrumental para qualquer análise não Eurocêntrica da arte e da cultura. A *antropofagia* que deriva da combinação das palavras gregas (*anthropos* [homem] e *phagein* [comer]), e especificamente a “antropofagia cultural” à qual me refiro, é aquela que encontra fundamento na concepção de Oswald de Andrade e seu *Manifesto Antropofágico* (1928), que estabelece as premissas para um processo de intervenção pós-colonial no centro da epistemologia periférica e não hegemônica. A *Antropofagia* de Oswald de Andrade talvez seja uma das maiores contribuições à teoria pós-colonial dada ao mundo pela América Latina tão adiantadamente.

3 Refiro-me aqui a uma abordagem estratégica que consiste em compreender essa polaridade (centro/periferia) estabelecendo uma ligação dicotômica que necessita ser repensada em diversos termos, incluindo a relação metafórica da obra com suas partes constituintes, sejam elas referentes a formas não canônicas ou à sua realidade material. Essa inquietante relação da obra com uma manifestação periférica da forma, assim como o que contém e é projetada pelas suas extremidades, como estas reagem em relação a suas margens (extremidades físicas) e sua posição orgânica que irá nos retirar para fora do confinamento conceitual do antropomorfismo, possibilita uma nova maneira de repensar a posição conceitual do objeto e sua ocupação no mundo.

4 Escrevi sobre essa questão em outro texto sobre a obra de Ana NoroGrando publicado neste livro.

5 Idem. Carlos A. Jáuregui, *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consume en América Latina*, 138.

lidade dialética de reconhecimento dos “desvios”, de caminhos alternativos, dos quais pouco se sabe (no sentido de que estão abertos para o descobrimento). São esses mesmos percursos divisórios (dos limites) que podem e devem ser explorados como alternativa, dentro daquilo que é considerado antinormativo e antitabu que são passíveis de serem adotados como possibilidade de subversão dos meios acadêmicos e ultrapassados por meio de uma investigação epistemológica. É quando o canibalismo cultural como dispositivo estratégico se encontra com esse abismo da episteme, em uma representação do mundo dos objetos insignificantes e daqueles que de imediato demandam uma extração do conhecimento como obras, junto com a complexidade de um plano filosófico e de caráter visceral,⁶ mas ao mesmo tempo analítico, sem presidir do rigor e inovação necessários para o que se deva ser considerado relevante nos dias de hoje. Na maioria das vezes, esses deslizamentos do canibalismo para dentro da epistemologia ocorrem com considerável impacto intervencionista. Portanto, o efeito das formas, quando posto sob a égide do canibalismo cultural, tem restituído uma carga de tempo e espaço que (uma vez sujeita a uma imposição metafórica) constitui vastas possibilidades de elaboração de uma “epistemologia canibal”, inscrita na vida

6 Quero considerar a possibilidade de atribuir ao conhecimento qualidades normalmente atípicas, como visceralidade, possíveis manifestações de arrebatamento e cruzamento. Todas elas como forma de renovar o caráter epistemológico em sua formação.

seletiva das imagens, assim como na interpretação delas. Esse vertiginoso ingresso no mundo interpretativo, como se fosse alguma espécie de intermitência fugaz que se alterna entre um temeroso receio de que estas se assemelharão à experiência febril da inscrição contínua da invenção antropofágica no centro mesmo da escritura, é que faz do canibalismo algo tão necessário para compreendermos mais profundamente a obra de Ana Norogrande.

• • •

Se considerarmos uma especificidade metafórica no âmbito da teologia, chegamos àquele momento em que o corpo é finalmente arrancado da terra, pela força divina e elevado à condição de uma batalha intermitente. A partir de então, em vez de percorrer uma existência no paraíso, este é aparentemente

te conduzido a um inferno terreno em que é destruído, esmagado, torturado, assaltado e destrocado pelas forças políticas, mundanas ou da meteorologia. Essa desgraça, que lhe recai sobre a “cabeça” (embora na maioria das vezes lhe atinja o corpo com um todo) e ultrapassa a morfologia da carne que lhe cobre os ossos e órgãos internos, faz com que se transforme então em um ser desvinculado da história do mundo, a menos que pela vida pregressa tenha conseguido obter ou atuar de forma relevante para a história. Caso contrário essa existência irá se dissipar com uma fugacidade impressionante, transformando-a em poeira. “Es una lástima que durante nuestro lapso de vida sobre este planeta no se nos conceda a cada uno um deseo fantástico, por exemplo, la oportunidad de gozar de otra calidad de experiencia durante una fugaz

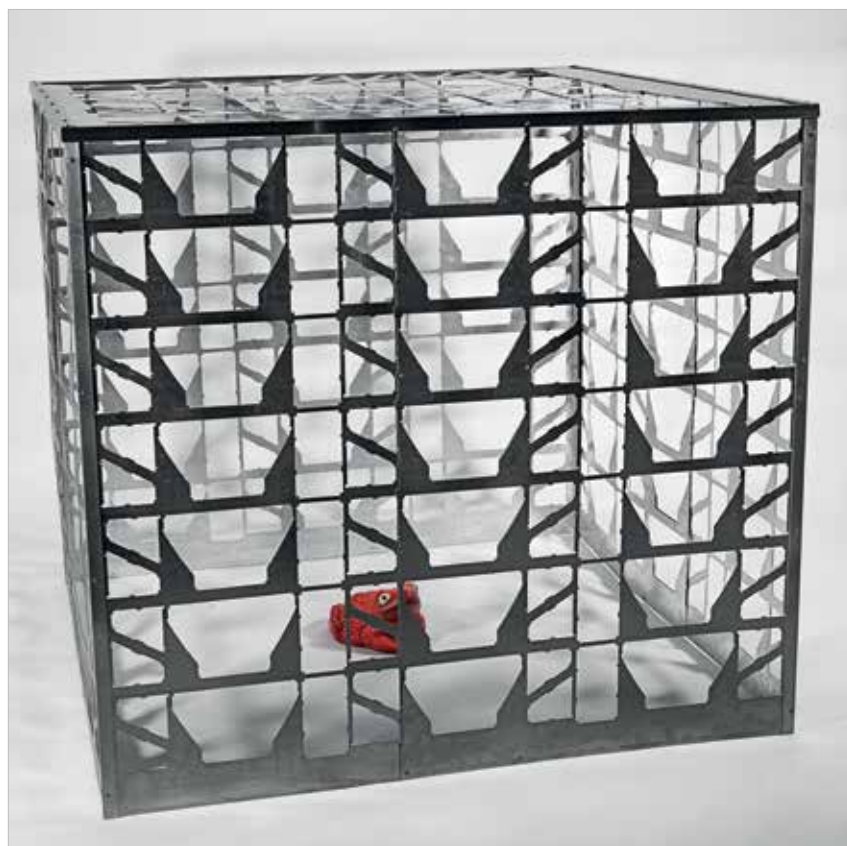


FIGURA 1

Ana Norogrande

Caixa Sem Fundo, 2014

Chapas e rebites de alumínio, cerâmica, esmalte sintético e luminescente | *Aluminum sheets and rivets, ceramics, synthetic and luminescent enamel.*

126 x 138 x 138 cm

hora”⁷, escreveu Lancelot Law Whyte. Talvez essa insanidade tenha levado o indivíduo a uma miséria cabalística que pode ser caracterizada como uma insaciável “fome pelos metais”,⁸ desencadeando um processo de colonização irrefreável que se transmuta de geração para geração, mas nunca desaparece da face da terra. Não é à toa que nos referimos a essa superfície de crosta terrestre como “face”, pois seu semblante comporta um vasto universo devido a uma jurisdição subcutânea do cosmos. Formada por idiosincrasias, essa “feição” que se forma escrupulosamente de denominadas fontes (exclusivas) com base em uma invocação sacerdotal de suas vítimas (os “sujeitos” que estão submetidos ao mundo dos mortais), aquelas que não chegam a configurar um êxtase do imaginário, o que provocaria, assim, uma inquietude da razão. Isso possibilita a invocação de uma tradução simbólica das imagens, mesmo aquelas que possuem uma relação de “beirada” ou de extremidade com a morfologia das formas.

Por meio do Novo Mundo colonizado em cima de uma irresistível e incontrolável fome pelos metais, que resultou em uma extensa exploração, da qual a imensa produção de artefatos culturais é cúmplice, não seria demais admitir que “a luz ofuscante dos metais reflete na exploração do corpo”.⁹ A prata, que enriqueceu a Espanha do Barroco da contrarreforma, junta-se a um paralelo com a luz e à estrutura funcional do Barroco, em que podemos encontrar o “epítome do brilho ofuscante da sedução canibalesca da exploração dos metais”.¹⁰ Essa “fome pelos metais”, mencionada acima, atinge seu ápice com a consolidação do Barroco europeu e se mostraria equidistante ao conhecido “lamento contra os metais”,¹¹ uma recorrente manifestação de arrependimento sistemático pela miséria da existência humana em sua busca incessante pela riqueza exploratória que sustentaria por anos o que chamei em outra ocasião de “gluttonia e exploração predatória que deram forma ao Novo Mundo”.¹² No lamento pelos metais, a literatura encontra um extraordinário tempo de redenção expresso na obra poética de Luis de Góngora e vários outros poetas barrocos.

Esse desespero contemplativo por tudo que brilha e reluz em sua superfície metalizada, transformado em um abuso da exploração, gera uma erupção de considerável ambivalência, mas que simultaneamente passa a fustigar as conquistas que resultam no capitalismo tardio que conhecemos hoje. Essa insatisfação e impossibilidade de conciliação entre a loucura, o desejo e as práticas exploratórias que incluíam também o regime de consumo e insaciedade canibalística de tudo “absorver” levou ao processo operacional de instrumentalização do mundo e do corpo:

E se pensarmos, inclusive, acerca de uma economia simbólica da fome perpetrada por um capitalismo selvagem, ironicamente, a exclusão encontra-se plenamente alinhada com a ideologia do mesmo mercado que lhe dá estrutura. Comer mais

e dispender mais, ao mesmo tempo que produzir um corpo faminto é o programa do capitalismo canibal da atualidade. A saciedade de uns traduz-se na fome de outros, em um contínuo banquete antropofágico que alimenta a rede de lucro e mais valia. Aliás, sempre foi assim. A fome causada pela canibalização do comércio deixa transparecer uma constante apropriação digestiva do regime do consumo. Esse regime dietético da ofensa perpetrada pela gula canibal encontra uma contraposição em um espaço de exposição repleto de obras em que o excesso não seria tolerado.¹³

O que pode então ser reivindicado como destituído dessa fome determinante e incontida que assola o pensamento e interfere no processo cognitivo a ponto de produzir uma disfunção dos campos operatórios que pode atravessar todos os gêneros de formas maculadas subvertendo e lembrando sua ligação com o obstinado mundo tributário da razão? Talvez possamos pensar em uma desconstrução das formas diante dos gêneros particulares que nos levam não somente para os caminhos das transgressões, nem sempre facilitadoras, mas que também permitem, em alguns casos, os enquadramentos e as alusões a uma figura de linguagem que permite apostar teoricamente em uma estrutura esvaziada de sentido e, portanto, reiniciar a reconstrução a partir dela.

É assim que chegamos a uma obra de Ana Norogrande intitulada *Caixa Sem Fundo* (2014) [Fig. 1], que lança mão de um expediente relativamente fora do usual. Trata-se de uma caixa metálica

7 Lancelot Law Whyte, *La forma de lo desconocido*, tradução de E. L. Revol (Buenos Aires: Sur, 1954), 91.

8 A menção apareceu na obra de poetas como em Luis de Góngora y Argote. Luis de Góngora, *Obras Poéticas de Luis de Góngora*, 1 e 2 (New York: The Hispanic Society of América, 1921).

9 Gaudêncio Fidelis, “Mensagens de Uma Nova América e a Genealogia de uma Plataforma Curatorial”, in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 84.

10 Idem. 84.

11 Como assinalou Carlos A. Jáuregui em seu livro *Canibalia: Canibalismo, Calibanismo, Antropofagia Cultural y Consumo en América Latina* (Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 2008), 31.

12 Ibid., Gaudêncio Fidelis, “Mensagens de Uma Nova América e a Genealogia de uma Plataforma Curatorial”, 104.

13 Ibid., 104.

FIGURA 2

Ana Norogrande

Caixa de Anjos, 2015

Chapas, rebites, parafusos, porcas e arruelas de aço galvanizado, pasta de mármore e tinta acrílica | *Galvanized steel sheets, rivets, bolts, nuts and washers, marble paste and acrylic paint.*

196 x 130 x 132 cm



realizada com chapas de material industrial onde a artista posicionou (em seu centro) um sapo de cerâmica vermelho. No mundo dicotômico da figura-fundo em que vivemos, esse objeto, que sugere que não admitiria (no próprio título) um fundo sobre o qual refletir o sentido, possui em seu interior uma figura da classe dos anfíbios, um sapo. Os recortes que lhe cobrem as superfícies têm a forma vazada de uma figura igualmente similar àquela do perfil de um sapo, mais largo sobre a base, como se estivesse firmemente assentada sobre o piso. *Caixa Sem Fundo* não é uma “caixa sem um fundo”, mas uma construção objetual desprovida do entorno da cultura, sobre a qual (e contra o qual) normalmente observamos e analisamos todas as coisas. É uma autêntica forma cuja substância não encontra matéria (mais aérea do que massiva), e o pouco de massa que ela poderia comportar (o ar do qual somos distraídos) é desfeito com a presença dessa figura, um pequeno sapo de olhos arregalados que, se comparado em proporção à caixa que o abriga, parece realmente fora de propósito ao mesmo tempo que (estando naquele espaço) o ocupa com genuína desenvoltura.

Esse contágio perturbador da presença pela mera colocação de um objeto no espaço poderia estar dentro de um contorno de uma galeria (o canônico cubo branco), de uma prisão (Michel Foucault e a institucionalidade), ou na arquitetura da cidade (Henri Lefebvre na sua crítica da manifestação produtiva do espaço), ou quem sabe na “selva” brilhante dos metais que fizeram o aprisionamento colonizador de uma vertigem exploratória (o “canibalismo selvagem”). Se nenhuma dessas possibilidades lhe servir de invocação mitológica (considerando que já estamos fa-

lando de uma lenda do conhecimento), resta-nos conformar com um mundo da indisposição dos movimentos fluidos das aparências fantasmagóricas da fragmentação visual, onde um sapo (ou melhor, um objeto de cerâmica na forma de um sapo) se encontrou com uma caixa feita com material industrial – residual – e apropriado). Todas as formas de contato que tentemos estabelecer aqui podem, caso não nos conformemos com a simplificação da ocorrência (uma caixa com um sapo em seu interior), sugerir um caráter de desintegração do sentido que se mostra uma mixórdia em constante intromissão junto com o plano de articulação do sentido em que possamos ancorar essa obra.

Ora, se escolhemos o caminho de um aprisionamento do próprio sentido como uma perspectiva que constrói um abismo sobre si mesmo (uma escultura que fala de sua própria autorrelação com o mundo, ou seja, uma caixa que fala de uma caixa sem um fundo próprio sobre o qual se assentar e diante do qual existir), temos que reestruturar os parâmetros de entendimento de uma obra de arte. Em todos os casos, a capacidade que essa obra tem de conquistar uma condição de êxtase visual pela simplificação deliberada da ação (intencional) das formas e da positividade que esta pode invocar para se reestabelecer como factível diante do mundo é arriscada. No entanto, essa capacidade é um risco não como um protocolo de acordos entre o espectador e o objeto, e sim entre o conhecimento que temos deles (ou apesar dele), como caixas e sapos, e como os dois poderiam encontrar-se em uma obra e, assim, produzir, com clareza suficiente, uma síntese dialética das formas (ou dessas duas formas).

No extremo oposto desse universo, podemos situar a obra *Caixa de Anjos*



FIGURA 3

Ana Norogrande

Caixa de Ferro, 2015

Chapa de ferro oxidado e chapa de aço inox polido e escovado | *Rusty iron sheet and polished and stainless steel sheet*

60 x 60 x 60 cm

(2015) [Fig. 2], uma estrutura prisional em que (na parte interna) há agressivas barras de metal que atravessam o corpo desses “anjos” de material sintético em estilo barroco. A banalidade dessas imagens contrasta com a estranheza da ação, que parece ser transformada por um enorme aparato de construção para que possa tomar forma, sem que esteja plenamente justificada sua existência como elemento expressivo e, portanto, fixado a uma vida das formas reconhecíveis. Ao contrário, essa obra comporta-se como se apenas a singularidade residisse de fato nesse “estranhamento” de um baixo motivo (ou motivo de rebaixamento) enquanto, na verdade, a singularidade se faz à luz dos procedimentos de autenticidade de seus materiais e destes com a revelação concreta da expressão do mesmo diante do espectador aturdido. Quando incluí esta obra na *10ª Bienal do Mercosul*, fiz as seguintes observações sobre ela no catálogo da exposição:

O confronto entre a modernidade da grade e as figuras emblemáticas do Barroco europeu entram em confronto numa construção relativamente banal, onde nada é realizado com o brilho precioso dos metais ou a excelência da tecnologia, mas através dos produtos de seu descarte, que demarca uma zona de pobreza da materialidade do objeto. A estrutura inclui um componente subversivo à estratégia ortodoxa da grade que seria, pela sua própria natureza ideológica, refratária à dimensão política da constituição de gênero. Neste caso, a artista introduz em duas complexas tradições artísticas (o Barroco e o Modernismo) o drama do estupro por meio da traumática experiência de um *container* que abriga essas figuras infantis que se originaram do imaginário artístico Barroco, mas seriam sumariamente rejeitadas pelo espaço moderno.¹⁴

Esse mesmo engano que vemos em *Caixa Sem Fundo* reaparece de outra forma em *Caixa de Ferro* (2015) [Fig. 3], um espaço dissimulado pelo recorrente reflexo de

¹⁴ Ibid., 78.

uma placa de metal que atravessa essa caixa e reflete a grade de um lado e vazio (e perfurado) do outro. A presença fosca do ferro oxidado, ao contrário de outras obras desta série de caixas, é digna de ser mencionada. Ela causa um estorvo no espectador, pois ilude a percepção de que existe uma problematização de planos colocados sob a perspectiva da lógica do construtivismo quando, na verdade, trata-se de um objeto que invoca uma forma de dupla triangulação. Quando visto de sua face superior que oscila entre os “vazios e cheios”, um lugar aparentemente comum da interpretação formalista da obra de arte, ela se circunscreve em uma quase metafísica da forma, que podemos identificar, por exemplo, nas pinturas de Giorgio de Chirico (1888-1978), com suas sombras e espaços noturnos e opacos, cuja clareza nunca era revelada. Essa forma deixa um corte angular que é o seu mecanismo mais evidente de sua transformação metafísica. Tal inflexão ao distinto universo das formas visíveis e subsequente ingresso naquele que é o menos circunscrito dentro da tangibilidade da imagem resulta quase sempre em um movimento de tensão e distanciamento.



FIGURA 4
Ana Norogrando
Caixa de Inox, 2015
Chapa de aço Inox polido | Polished stainless steel sheet.
50 x 61 x 60 cm

Esses espaços metafísicos ganham mais evidência em uma obra como *Caixa de Inox* (2015) [Fig. 4], em que esse ar que atravessa essa geometria supõe uma hipótese de transcender pelas manifestações que parecem às vezes mais prosaicas quando alcançam fronteiras que se aproximam da desgraça e quando pensamos, por exemplo, na constituição dos limites fronteira dos países, das prisões ou dos territórios do crime que impedem a livre circulação. Se a inovação da liberdade nos coloca em confronto com um mundo de limites, as experiências de desabamento de barreiras, transições e impedimentos (muitas das quais sequer podemos conceber, pois estão ausentes de nossa vida cotidiana), transformam-se em substanciais espaços de confronto quando lidamos com a experiência por meio da arte. Concomitantemente à construção totalizante dos aparatos de estado, esses ensaios arquitetônicos, se é que podemos chamá-los assim, provocam um ritual de transição que somos convidados a fazer, seja pelo encontro com a “rede” e a “trama” (que representa a vida contemporânea e política), seja pela engenharia de negociações e transações obscuras, mais do que aquelas que conhecemos pela oficialidade. Embora essas estruturas sejam transparentes, é justamente essa possibilidade de ver através delas que as fez tão dissimuladas na impossibilidade de não nos deixar ver nada, pois o que estamos a olhar é, na verdade, uma “concepção de estrutura”, e não a estrutura em si, que lhes dá vida diante da política e da esfera pública.

Se o aprisionamento consiste em se manter em uma área circunscrita, sua versão metafórica não condiz mais com a manifestação física, mas com aquela que está limitada ao tentador



FIGURA 5

Ana Norogrande

Caixa “Cor de Rosa”, 2015

Chapas e rebites de alumínio, esmalte sintético, flores de plástico e fio de aço |

Aluminum sheets and rivets, synthetic enamel, plastic flowers and steel wire.

126 x 76 x 76 cm

e misterioso mundo da convivência social. Isso permite a compreensão de que a vida corruptível, perturbada e materialista do capitalismo tardio encontra não só uma delimitação, mas também supõe que vivamos na absoluta transparência (falsa evidentemente) da política, que levará o estágio da investigação para o campo da epistemologia, por mais estranho que possa parecer. Acabamos, portanto, de entrar em contato com a engenharia tecnocrática do mundo em um enfrentamento com a alteridade e com os conflitos metafísicos e filosóficos que envolvem o Outro. Não temos alternativa a não ser incorrer em misticismo para tentar responder a tais demandas tão violentas e exigentes diante das perguntas e respostas da vida contemporânea, que provoca um isolamento de nossa reflexão sobre a insaciável,

e não menos primordial, relação com as particularidades do maniqueísmo e da autenticidade das angústias diante da realidade que temos que confrontar.

Somente considerar a tipificação do vazio como forma de produzir uma reviravolta diante das heresias das objeções que podemos ter, se prestarmos atenção em uma sedução recorrente que envolve os limites do horror e da impertinência que consiste em enfrentar a determinação fundamental que é caracterizada pela ordem racional fixa à lógica do idealismo, não resolveria nosso problema. Esse temor ao vazio da forma, que é apenas um vazio ilustrativo, pois ele sempre tem um sentido específico (mesmo quando na mediocridade da ausência formal) que é proporcionado pelo efeito teórico que podemos constituir como estritamente fantasmagórico, mas que reside na ilustração do pensamento e do risco de escorregar para a legibilidade da qualificação filosófica, já que esta é uma questão inquisitiva sobre esse universo de intervenção epistemológica. Foi a psicanálise que investigou esses limites juntamente com a existência da constituição da forma e seus modos de existência, ora nostálgica, ora dentro do campo da materialidade da imagem, sem a “deformação” (caracterizada na forma de uma crise do conhecimento) que levou a consideráveis dúvidas sobre a apelação simbólica da verdade em contraste com essa mesma dúvida para que aquela nos propiciasse um enfrentamento da realidade.

O encontro dessa duplicidade (e ambiguidade) com uma nova forma, ou melhor dizendo, com uma nova guinada epistemológica, na obra *Caixa “Cor de Rosa”* (2015) [Fig. 5], pelo fato de considerar a introdução de um elemento que imprime sofreguidão (e vibração) ao espaço, especialmente se ele

é motivo de interpretação pela especificidade da “natureza-morta” (buquê de flores de plástico branco suspenso em seu centro), leva-nos a outra direção da consciência. O “centro” que é igualmente emblemático, aliás, como todos eles (políticos, espaciais, físicos), tendo desse modo incidido sobre essa forma de mortificação como se fosse um projeto de estabelecimento de uma ossatura teórica que busca se consolidar uma maior repercussão nas reflexões levadas a cabo como legíveis, transforma-se agora no “incomum” ou, pelo seu oposto, no mais comum dos lugares (através dele, eu diria). Essa é a prefiguração de uma obra de gênero implicada em uma psicologia de conteúdo, limites e desenvolvimento de uma intratável condição rítmica que a repetição reconhecível e transformativa de unificação nos possibilita constatar dentro de uma aura e vocação relacionada às suas consequências e que se mostra, por ora, verossímil. Passamos a acreditar nela da mesma forma que entendemos o isolamento subjetivo e intransponível dos espaços vazios.

Caixa “Cor de Rosa” é, portanto, um estranho híbrido, cujo comportamento óptico provocado pelas manchas de cor que atravessam as perfurações dos cortes da chapa de metal é de ordem vibracional, como se o domínio dos objetos no mundo exterior sofresse de uma indiferença em relação à imaginação. Essa vibração cromática, arregimentada pela curvatura ondulatória e pelo movimento geométrico dessas perfurações dissimula uma já disfarçada superfície dessa caixa. O motivo (suspenso no centro desse espaço interno), um “falso” buquê de flores de plástico que cultivaria na imaginação daqueles que consideram que nesse contraste há uma perturbação titubeante de um

espaço metafísico, constitui-se exatamente no domínio da interdição. Ao transitar entre a luz e a cor excessiva do surrealismo e a substituição das linhas retas e cortantes pelas curvas sinuosas que vibram continuamente, em vez de propiciar uma aderência da sombra à fixidez do espaço, essa “caixa” apresenta-nos uma nova alternativa para pensar o isolamento. Agora, não mais estático, mas vibracional, esse vazio preenchido apenas por esse “objeto morto” lembra o movimento como um recurso que ativa a função histórica do olho como o órgão do corpo que é sistematicamente inconstante e em movimentação permanente. Como sua condição de prisão e os impedimentos do olhar em direção aos anteparos que lhe asseguram uma constante perturbação e que se retém diante de uma perspectiva visual desconcertante, podemos pensar essa escultura como um dispositivo de fragmento e contorno da imagem. Nunca se pode, nesse caso, ver adequadamente uma frustração da imagem diante do esperado voluntarismo que obras de arte tantas vezes oferecem.

Esse conceito de visibilidade colocado em oposição indivisível a uma totalidade conhecida (olhar e ver ao mesmo tempo) configura uma obstinação em que o sentido de exuberância adquire outro significado, não mais aquele de uma precipitação das formas para uma morfologia do esforço do nervo do olho, mas pela consumação canibal da visão pelas entranhas dos buracos. Nessa equação, a cor é um indispensável participante. Precisamos obviamente pensar esses buracos como formas que se alteram opticamente à medida que se condicionam à decomposição pela penetração da cor e provocam a impressão de que se transformam em movimento contínuo causando um mal-estar na vi-

são que tenta apreender as categorias estabelecidas do pensamento que estão em operação aqui como forma de intervenção na forma. Esse fato, que “revira” a forma como uma conflituosa “matéria” de análise, é capaz de irritar a retina que invoca o chamado “mundo interior”, aqui (ou ali), onde reside a morte, o inanimado e o paralisante, agora “iluminado” pela cor rosácea da pintura petrificante de uma substância que causa estranhamento porque está circunscrita historicamente no processo de representação, ainda mais que estejamos falando de uma cor excessivamente carregada de sentido preestabelecido. Essa “provocação” com a simulação do esplendor, de uma perseguição da vitalidade por vias simuladas, conduz a uma experiência sensível particular que reside na condição de invocar simbolismos profundos e arraigados na mente. É quase como se fossem arquétipos que são acordados pela indispensabilidade de uma mecânica de ação direta que parte da metafísica de de Chirico, exemplo no qual insisto, e que ingressa agora no campo da metafísica da cor. É por meio dela que é previsível uma perspectiva fisionômica de um organismo que reflete seu próprio sistema “circulatório” (entre o movimento dos recortes, a vibração da cor através deles e o olhar que tenta penetrar e sempre é impedido), mas que indica uma força da imaginação sugerindo a existência da parte de dentro do corpo com seus vermelhões e a intensidade da circulação sanguínea. Tem-se aqui um segredo que o corpo guarda através da própria interioridade e que, portanto, representa uma percepção vaga de sua própria natureza.

Dessa forma, podemos detectar uma formulação de pensamento por trás da obra (que, nesse caso, coincide com a superfície) que invoca uma in-



FIGURA 6
 Ana Norogrande
Caixa da Morte, 2015
 Chapas e rebites de aço galvanizado e esmalte sintético | *Galvanized steel sheets
 and rivets and synthetic enamel.*
 86 x 87 x 87 cm

tensidade festiva do entorno, mais redutora em direção ao objeto central em foco (motivo de certa forma), e uma singularidade fenomenológica do tempo que parece estar incrustada nesse objeto. Embora o seu “estado” de existência seja falsamente atribuído (pelo plástico obviamente) e simulado, ele sugere um misterioso encontro com linhas de vibração intensa que formulam uma preocupação com a natureza artificial da gravidade quando vemos que essa forma confusa e titubeante (deveras indefinida e desajeitada) que flutua no espaço como se fosse um objeto preciso e digno de atenção. Ela se encontra suspensa pela engenhosidade indiscutível e não dissimulada de, nada menos que, fios de aço.

Os desvios que penetram o conceito e os recursos admiráveis que a arte nos proporciona e que nos salva da miséria aturdida da falta de convivência com o conhecimento e a “inteligência artística” facultam-nos um significativo estágio de humanidade. Essa aproximação, cada vez mais frequente com o desconhecido da experimentação teórica e do exercício preambular de um conjunto de problemas (sempre novo), é propiciada pela obra de Ana Norogrande. Isso acontece de for-

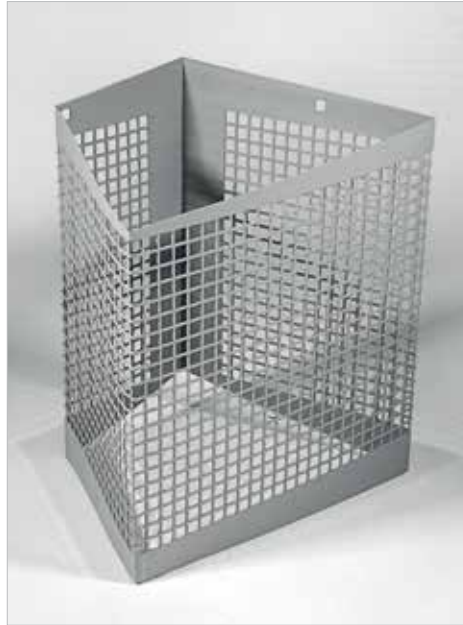
ma surpreendente na medida em que ela sustenta uma constante invocação “do novo” sem incorrer em uma atitude perdulária de excessivas inclusões que produzem uma realidade quase mítica do que seja o senso de artisticidade que a impaciência pode comportar. Tendo essa perspectiva como horizonte, podem sugerir que se manifesta nesta obra um regime relacionado a um ritmo de ameaça e estranhamento que se comporta como forma de uma prática de participação vertiginosa no confronto com o olhar.

Não é por menos que outra obra desta série se chama *Caixa da Morte* (2015) [Fig. 6], em que formas de espelhamento recortadas nas superfícies da chapa utilizada para fazer essa caixa parecem mirar-se umas às outras como um objeto refletido. Esse senso de espelhamento que se encontra em toda a superfície da obra, invoca uma convenção relacionada ao tempo e à estabilidade dele como involuntariamente inscrito na inteligibilidade da história. Quando esses números impressos sobre essas chapas demonstram sua própria aparição, é como se um memorial da abstração tomasse forma. Os números e as suas formas aplicadas em estêncil invocam determinadas sugestões de inscrições periféricas e marginais do *design*. Os números que aparecem nessas superfícies correspondem ao número assustador de mulheres assassinadas por dia no ano de 2014 no Brasil. A artista inicia com a aplicação do número 1 até 15.6, que aparece na parte superior. No fundo da caixa, ao centro, situa-se o emblemático número de 2014. As estatísticas são assombrosas e constituem um verdadeiro estado de guerra civil contra as mulheres. Não é a toa que o lugar emblemático dessas “mortes” se transforma naquele espaço do ambien-

te interior doméstico como um quarto (equivalente a uma prisão) e percorre o exterior de sua superfície como que a impregnando do *pathos* da morte. Essa dramática própria do sacrifício pelas vias da abstração arquitetônica, onde as mesmas se inscrevem, como um memorial que se confronta com esses assassinatos, e a execução tantas vezes sumária (por assim dizer) dessas mulheres são chocantes e terríveis ao mesmo tempo. As ameaças de uma vida “interior” constituem uma forma de hesitação à qual as mulheres parecem estar condenadas em uma sociedade predominantemente patriarcal. Nesse caso, uma progressiva sensação de desconfiança com a humanidade do indivíduo produz uma difusão de uma empresa de assassinatos e o estabelecimento de um acordo tácito de uma dispensa de algo que é impensável e que ao mesmo tempo se recusa a um enfrentamento de uma realidade trágica em que o horror da morte toma forma de uma fatalidade (portanto, incurável) da sociedade.

Em outra obra, *Caixa Irregular* (2016) [Fig. 7], pode-se ver uma situação que resume na forma de um desequilíbrio constante, inseparável do desenvolvimento afetivo do espaço e nos termos da fenomenologia, a estabilidade das formas que vivem solenes no espaço, indiferentes à convivência humana. É um desequilíbrio titubeante e objeto de uma inalienável e predestinada vivência com as formas, mas ao mesmo tempo espiritualizada pelo hábito mental de persuasão do olhar. Essa construção dissociada dos paralelismos das linhas verticais e horizontais pelas quais aprendemos a perceber a lógica do mundo suscita uma concepção que dispensa a aparente subjetividade de um desejo de ordem, já que qualquer particularidade habitual é condenada a

FIGURA 7
Ana Norogrando
Caixa Irregular, 2016
Chapa de ferro e esmalte sintético | *Iron sheet and synthetic enamel.*
71 x 63 x 61cm



uma inteligência residual da ordem que é rompida abruptamente, ao mesmo tempo que surge metodicamente planejada. Os espaços de sombra e irregularidade de suas arestas, em uma ação perpendicular e diametralmente oposta ao ponto de perspectiva, proporcionam-lhe um preponderante senso de imutabilidade. Trata-se de um sacrifício do realismo, de uma desordem de suas superfícies (em conteúdo e continente), onde a estabilidade destas é reivindicada como uma forma de invocar um desequilíbrio do mundo ao seu entorno, ao invés de projetar o olhar exclusivamente pela forma e a sua concentração por meio deste, transformando, assim, em um projeto para pensar, antes de tudo, as suas vizinhanças.

A dificuldade de entender o que está acontecendo com essa “caixa”, assim

chamada pela sua vocação (na minha perspectiva) de devorar o espaço nos termos do canibalismo cultural, assinalado no início deste texto, é devido à preocupação com a anatomia da forma, cuja repetição de suas arestas (superfícies neste caso) se projetam em uma indefinição que percorre a história das abstrações como uma maldição da geometria. Indistintamente, por consequência da tradição racional e constituinte do construtivismo, cujas fronteiras engendram uma primeira e consequente investida no espaço dos “modelos” arquitetônicos dos desvios do espaço, essa obra exprime uma profunda, ainda que simplificada, simpatia pela contemplação, justamente pelo seu movimento de altos e baixos das áreas de superfície que oscilam entre a trama da grade e as faixas mais largas das superfícies. A imagem, agora modificada pela desestabilização da aparência e pela convergência das convenções luminosas das sombras que se dissipam de todos os lados, mas não encontram nenhum ponto de lógica que seja factível de entendimento, reflete um transgressor e particular desdobramento do espaço que não detectamos à primeira vista.

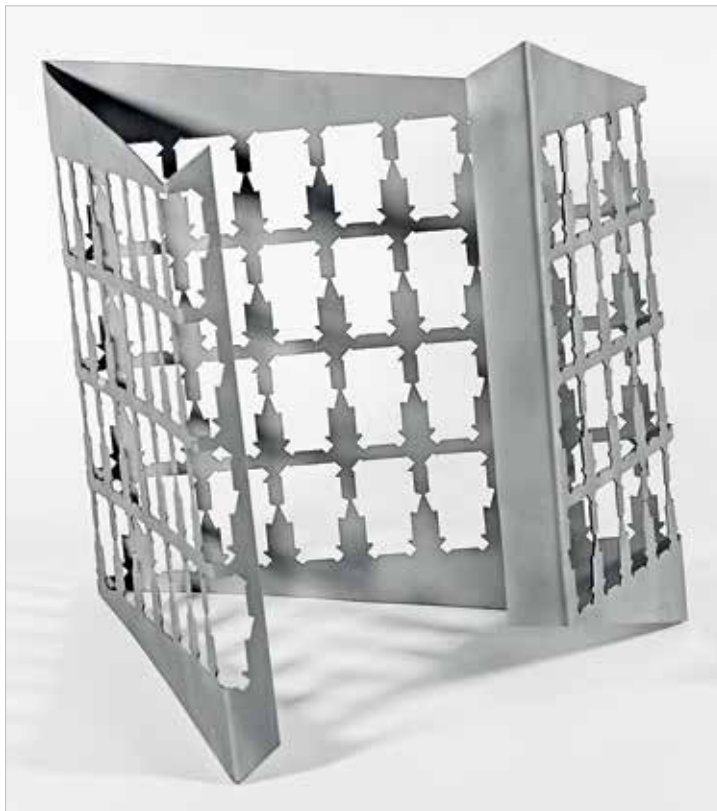
É possível reaprender essa noção de uma “caixa fechada” justamente com o seu oposto: a obra *Caixa Aberta* (2016) [Fig. 8], que não somente se rompe em determinado ponto como também se vira sobre seu próprio eixo e não possui mais um lugar agora que seja visivelmente lógico e objetivamente compatível com sua geometria. Rompe-se, assim, todas as expectativas de que essa “renda” metálica encontre uma imprevisibilidade geométrica que indica uma mobilidade persuasiva dentro de uma aparência resolutiva (veja que ela se sustenta com clareza e suas arestas e superfícies que são claramente defi-

nidas imprimindo legibilidade à forma) e, sendo assim, propondo uma ligação edificante com o mundo dentro de uma lógica do construtivismo. Essa otimização resolutive é apenas uma aparência, pois a instabilidade formal dessa escultura é de uma intensidade profunda, cuja dúvida reside em sua noção de substância. Mas é importante não esquecer que a impressão óptica que essa infalibilidade contempla é aquela de uma manifestação autônoma, e de uma perfeição desorientadora do realismo que não mais existe como perspectiva efetiva (o realismo da matéria, ou melhor, da realidade material do objeto), pois agora há apenas uma forma de uma superfície perfeitamente dobrada em torno de si mesma e

ao mesmo tempo inconsistente com a veracidade subjacente da forma que lhe propicia contorno. Essa posição da forma diante do espaço (o mundo), que converge para uma existência metafísica, como propõe este texto, só é desequilibrada pelas sombras dos elementos dramáticos do espaço. Ou seja, uma vez que esse deslocamento é empreendido, podemos verificar que ele produz uma circunvolução em torno de si mesmo e também uma camuflagem da geometria, agora subjacente ao todo que a conforma.

Tomemos assim a tonsura da forma como uma infantilidade da abordagem do espaço e ao mesmo tempo confiança nesta como um desvio, um deslize para a vaga e imprecisa localização da forma sobre a superfície do mundo. Mesmo assim, podemos considerar que a superfície (antipictórica) dessa forma, refratária e não condizente com a estabilidade da substância que a reafirma como natureza e existência, já não encontra mais correspondência em uma distinta e específica definição de “arte” como intenção, cujo destino é arquejante e mecânico na tentativa de estabelecer uma “poética” que é igualmente refratária e intencional. Na mesma medida que documenta (e define) a compreensão da escultura como um ente multiforme e multidimensional, capaz de se manifestar em uma composição (já que em grande parte tudo se resume a isso) e se estabelecer em uma operação de independência e autonomia, vemos ensaiada uma perspectiva e uma possibilidade de existência para além da vontade e do desejo de “fazer” arte. Essa reivindicação da obra para um território da absorção da estrutura como linguagem e como problema (sem a conexão com o mundo das incontroláveis deliberações do gesto) faz com que a obra reflita um espelho que se transporta para o território do indizível, onde não é mais possível estabelecer com precisão o que é um reflexo da percepção ou aquilo que é uma suposição intencional da construção de uma visão pragmática do fazer artístico. É quase como uma alegoria, que se justifica somente quando a definimos na qualidade de um reconhecimento realizado por contágio (de outras formas de parentesco) e quando verificamos que essa presença se junta a uma união de fundamento latente em direção a uma distinção entre o objeto e sua incongruência, suas barreiras de existência diante do mundo da cultura, que reivindica para ele uma natureza que se constrói a partir do “hábito” do olhar que sobre ele repousa. Sendo assim, podemos definir *a priori* que a interioridade e a exterioridade dessas formas confluem para uma equivalência quando estas estão inscritas diante de uma revelação de frequente objetividade e direção diante das características materiais do objeto artístico.

FIGURA 8
Ana Norogrande
Caixa Aberta, 2016
Chapa de aço inox jateado | *Stainless steel sandblasted sheet.*
51,5 x 51,5 x 41,5 cm





HUNGER FOR METALS: CULTURAL CANNIBALISM AND METAPHYSICS IN ANA NOROGRANDO'S WORK

CULTURAL CANNIBALISM is involved in a process of object domination and its appropriation by visual consumption as a subject of knowledge and conceptual assimilation. This extraordinary metaphorical¹ proclivity found in few devices of post-colonial cultural intervention, such as cultural anthropophagy,² is instrumented by orality in all its stages. It is the one that conducts cannibalism to a condition of peripheral intervention of form,³ actuated by its extremities⁴ in the sense that one can invest in a dimension of recording the visible outside the parameters of simplified approach and now far from the common and recurrent interpretative functions. Cannibalism includes not only disturbing expressions inscribed in human behavior, but also contemplates the mediation between knowledge and the hypotheses of its links with alterity the matrices absorption, the processing of stylistic reconciliation and the semantic affinity and these with the field of theory and culture of the extremities (forms of the periphery) in relation to that hegemony. Such operational movement is processed according to what Carlos A. Jáuregui has described as a “semantic instability,”⁵ that is, unstable in its constant change of meaning in relation to the context. These and other additional prerogatives demarcate the theoretical and cultural perimeter in which cannibalism operates, while allowing us to link it to a sphere of *sense* (and of the senses), articulating a set of movements and metamorphoses whose efficiency is brought into question at every step of

the interpretative process, moving in unpredictable directions and claiming for a target object which is both on one hand spiritual elevation and on the other objective material analysis. We must also consider imagination as an indispensable component in this process, which supports the theoretical tradition that propitiates cultural anthropophagy and its inexhaustible task of processing Euro-American matrices in marginal and peripheral contexts. The imaginary enjoys a preliminary mobility to the constitution of censorship (and self-censorship), although we may think that this task is associated with the long duration of culture and the formation of a genealogical constellation of the metaphorical constitution that casually enters a process of exhaustion and saturation that embarrasses and disturbs some agents, given that their forms are in constant and perpetual revolution.

Thus, subject to relentless mediation and to a resource of permanent inquisitive questioning, cultural cannibalism appears as a definitive dialectic possibility of recognizing “deviations,” of alternative ways, of which little is known (in the sense that they are open for discovery). These same divisional paths (boundaries) can and should be explored as an alternative, within what is conside-

1 Carlos A. Jáuregui talks about “metaphoric propensity” in his book *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (Madrid: Iberomerica, Vervuert, 2008), 13.

2 On another occasion, I distinguished “cultural cannibalism” and “cultural anthropophagy.” Although these two conceptions are inextricably linked, for purposes of this text, I will use the former linked to a broader anthropophagy approach as the act of eating human flesh and its implications for a strategy of theoretical cultural intervention. The “cultural cannibalism” contribution to the history of culture is exceptional and equally instrumental to any non-Eurocentric analysis of art and culture. Anthropophagy deriving from the combination of the Greek words (*anthropos* and *phagein*), and specifically the “cultural anthropophagy” to which I refer, is the one found in Oswald de Andrade’s conception and his *Manifiesto Antropofágico [Anthropophagic Manifesto]* (1928), which establishes the premises for a process of postcolonial intervention at the center of peripheral and non-hegemonic epistemology. The Oswald de Andrade’s Anthropophagy is perhaps one of the greatest contributions to post-colonial theory given to the world by Latin America so far.

3 I refer here to a strategic approach which consists in understanding this polarity (center/periphery) by establishing a dichotomous connection that needs to be rethought in several terms, including the metaphorical relation of the work with its constituent parts, whether they refer to non-canonical or to their material reality. This disturbing relation of the work to a peripheral manifestation of form, as well as what it contains and is projected by its extremities, how these react in relation to their margins (physical ends) and their organic position that will withdraw us from the conceptual confinement of the anthropomorphism, enables a new way of rethinking the conceptual position of the object and its occupation in the world.

4 I have written about this issue in another essay on Ana Norogrande’s work.

5 Idem. Carlos A. Jáuregui, 138.

red anti-normative and anti-taboo which can be adopted as a possibility of academic environment subversion and surpassed by an epistemological investigation. That is when cultural cannibalism as a strategic device finds itself as this abyss of episteme, in a representation of the insignificant objects world and of those which immediately demand an extraction of knowledge as works, along with the complexity of a philosophical and visceral character plan,⁶ but at the same time analytical, without presiding over the necessary rigor and innovation for what should be considered relevant today. Most of the times, these slips of cannibalism into epistemology occur with considerable interventionist impact. Therefore, the effect of forms, when put under the aegis of cultural cannibalism, has restored a time load and space that (once subjected to a metaphorical imposition) constitutes vast possibilities for the elaboration of a "cannibal epistemology," inscribed in the images selective life as well as their interpretation. This dizzying entrance into the interpretive world, as if it were some sort of fleeting intermittence alternating between a dreadful fear that these will resemble the feverish experience of the anthropophagic invention continual inscription at the center of writing, is what makes cannibalism so necessary for more deeply understanding Ana NoroGrando's work.

■ ■ ■

If we consider a metaphorical specificity in the realm of theology, we come to that moment when the body is finally torn from the earth by divine force and raised to the condition of an intermittent battle. From then on, instead of going through an existence in paradise, it is apparently led to an earthly hell where it is destroyed, crushed, tortured, assaulted, and shattered by political, mundane or meteorological forces. This misfortune, which falls upon its "head" (although most of the times it reaches its body as a whole) and goes beyond the morphology of the flesh which covers the bones and internal organs, makes it become a being which is detached from the history of the world, unless it has succeeded in obtaining or actuating in a relevant way to history in the previous life. Otherwise, this existence will dissipate with an impressive fugacity, turning it into dust. Lancelot Law Whyte wrote: "It is a pity that during our lifetime on this planet we are not given a fantastic wish, for example, the opportunity to enjoy another quality of experience in a fleeting hour."⁷ Perhaps this insanity

6 I want to consider the possibility of attributing qualities normally atypical to the knowledge, such as viscerality, possible manifestations of rapture and crossing. All of them as a way of renewing the epistemological character in their formation.

7 Lancelot Law Whyte, *La forma de lo desconocido*, trad. de E. L. Revol (Buenos Aires: Sur, 1954), 91.

has led the individual to a cabalistic misery that can be characterized as an insatiable "hunger for metals,"⁸ unleashing an unstoppable colonization process that transmutes from generation to generation but never disappears from the face of the earth. It is not for nothing that we refer to this earth's crust surface as "face," because its countenance carries a vast universe due to a subcutaneous jurisdiction of the cosmos. Formed by idiosyncrasies, this "feature" that is scrupulously formed by so-called (exclusive) sources based on a priestly invocation of its victims (the "subjects" who are submitted to the world of mortals), those that do not constitute an ecstasy of imaginary, which would thus provoke a reason restlessness. This allows the invocation of a symbolic images translation, even those that have an "edge" or end relation to the morphology of the forms.

Through the New World colonized over an irresistible and uncontrollable hunger for metals, which resulted in extensive exploitation, whose immense production of cultural artifacts is complicit, it would not be too much to admit that "the dazzling light of metals reflects in the exploitation of the body."⁹ Silver, which enriched Counter-reformation Spanish Baroque, joins a parallel with the light and functional structure of the Baroque, in which we can find the "epitome of the blinding brilliance of the metals exploitation cannibalistic."¹⁰ This "hunger for metals," mentioned above, reaches its apex with the consolidation of the European Baroque and would be equidistant from the known "lament against metals,"¹¹ a recurrent manifestation of systematic regret for the misery of human existence in its incessant search for exploratory wealth which would for years support what I another time called "gluttony and predatory exploitation that shaped the New World."¹² In the lament for metals, literature finds an extraordinary time of redemption expressed in Luis de Góngora's poetic work and several other baroque poets.

This contemplative despair for everything that shines and glitters on its metallic surface, transformed into an abuse of exploitation, generates an eruption of considerable ambivalence, but simultaneously strikes at the achievements that re-

8 The mention appeared in poets' work as in Luis de Góngora and Argote. Luis de Góngora, *Obras Poéticas de Luis de Góngora*, 1 e 2 (New York: The Hispanic Society of América, 1921).

9 Gaudêncio Fidelis, "Mensagens de Uma Nova América e a Genealogia de uma Plataforma Curatorial," in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 84.

10 Idem, 84.

11 As Carlos A. Jauregui pointed out in his book *Canibalia: Canibalismo, Calibanismo, Antropofagia Cultural y Consumo en América Latina* (Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 2008), 31.

12 Ibid., Gaudêncio Fidelis, "Mensagens de Uma Nova América e a Genealogia de uma Plataforma Curatorial," 104.

sult in the late capitalism we know today. This dissatisfaction and impossibility of conciliation between the madness, the desire and the exploratory practices that also included the regime of consumption and cannibalistic insatiability of everything to “absorb” led to the operational process of the world and the body instrumentation.

And if we even think about a symbolic economy of hunger perpetrated by a wild capitalism, ironically, exclusion is fully aligned with the ideology of the same market that gives it structure. Eating more and spending more, while producing a hungry body is the program of cannibal capitalism today. The satiety of some translates into the hunger of others, in a continuous anthropophagic banquet that feeds the network of profit and value. In fact, it has always been like this. The hunger caused by the cannibalization of commerce shows a constant digestive appropriation of the consumption regime. This dietary regime of offense perpetrated by cannibal gluttony finds a contraposition in an exhibition space full of works in which excess would not be tolerated.¹³

What can then be claimed as devoid of this determinant and uncontrolled hunger that devastates thought and interferes in the cognitive process to the point of producing a dysfunction of the operative fields that can traverse every genre of maculated forms by subverting and remembering its connection with the obstinate tributary world of reason? Perhaps we can think of a deconstruction of forms before the particular genres that lead us not only to the transgression ways, not always facilitating, but that also allow, in some cases, the frames and allusions to a figure of speech that allows to bet theoretically on a meaning emptied structure and, therefore, restart the reconstruction from it.

This is how we come to Ana NoroGrando's work entitled *Caixa Sem Fundo* [Bottomless Box] (2014) [Fig. 1], which uses a relatively unusual expedient. It is a metal box made of industrial material sheets in which the artist positioned (in the center) a red ceramic frog. In the dichotomous world of the figure-background in which we live, this box, which suggests that it would not admit (in its own title) a background on which to reflect the meaning, has in its interior a figure of the class of amphibians, a frog. The cutouts covering the surfaces have the punched shape of a figure similar to that of a frog profile, wider on the base, as if they were firmly seated on the floor. *Caixa Sem Fundo* [Bottomless Box] is not a “box

without a bottom,” but an object construction devoid of the culture environment, about which (and against which) we normally observe and analyze everything. It is an authentic form whose substance does not find any matter (more aerial than massive), and the little mass it could hold (the air from which we are distracted) is undone by the presence of this figure, a small, wide-eyed frog which, if proportionally compared to the box that houses it, seems really out of purpose at the same time as (being in that space) it occupies it with genuine resourcefulness.

This disturbing contagion of presence by the mere placement of an object in space could be within a gallery contour (the canonical white cube), a prison (Michel Foucault and institutionality), or in the city architecture (Henri Lefebvre in his criticism of the productive manifestation of space), or maybe in the brilliant metal “jungle” that made the colonizer imprisonment of an exploratory dizziness (the “wild cannibalism”). If none of these possibilities serves as a mythological invocation (considering that we have already been talking about a legend of knowledge), we are left to conform to a world of the fluid movements indisposition of the phantasmagoric appearances of visual fragmentation, where a toad (or rather an object of ceramic in the shape of a frog) met a box made from industrial – residual – and appropriate material. All the forms of contact that we try to establish here can, if we do not settle for the occurrence simplification (a box with a frog inside), suggest a character of disintegration of the sense that appears as a racket of constant intrusion together with the plan of sense articulation in which we can anchor this work.

Now, if we choose the way of an imprisonment of our own sense as a perspective that builds an abyss on its own (a sculpture that speaks of its own self-relation with the world, that is, a box that speaks of a box without a bottom on which to be settled and exist), we have to restructure the understanding parameters of a work of art. In each case, the ability of this work to attain a visual ecstasy condition by the deliberated simplification of the action (intentional) of the forms and the positivity it can invoke to reestablish as feasible in the face of the world is risky. However, this ability is a risk not as a protocol of agreement between the viewer and the object, but between the knowledge we have of them (or in spite of it), like boxes and frogs, and how the two might be in a work and thus produce, with enough clarity, a dialectical synthesis of forms (or of these two forms).

At the opposite end of this universe, we can situate the work *Caixa com Anjos* [Box with Angels] (2015) [Fig. 2], a prison structure in which (in the inside part) there are aggressi-

¹³ Ibid., 104.

ve metal bars that cross the body of these baroque style synthetic “angels.” The banality of these images contrasts with the strangeness of action, which seems to be transformed by an enormous apparatus of construction so that it may take shape, without its existence being fully justified as an expressive element and therefore fixed to an existence of recognizable forms. On the contrary, this work behaves as if only the singularity actually resided in this low motive “estrangement” this work behaves as if only the singularity resides in fact in this “estrangement” of a low motive (or motive of relegation) while, in fact, the singularity is made in the light of the authenticity procedures of its materials and these with the concrete revelation of the expression of the same before the stunned spectator. When I included this work in the *10ª Bienal do Mercosul*, I made the following observations about it in the exhibition catalog:

The confrontation between the modernity of the grid and the emblematic figures of the European Baroque come into conflict in a relatively banal construction, where nothing is accomplished with the precious brilliance of metals or the excellence of technology, but through the products of its disposal, which demarcates a poverty area of the object materiality. The structure includes a subversive component to the orthodox strategy of the grid that would, by its very ideological nature, be refractory to the political dimension of the constitution of gender. In this case, the artist introduces in two complex artistic traditions (Baroque and Modernism) the drama of rape through the traumatic experience of a container that houses these children's figures who originated from Baroque artistic imagery, but would be summarily rejected by modern space.¹⁴

This same mistake that we see in *Caixa Sem Fundo* [Bottomless Box] reappears otherwise in *Caixa de Ferro* [Iron Box] (2015) [Fig. 3], a space concealed by the recurring reflection of a metal plate that traverses this box and reflects the grid on one side and that is empty (and punctured) on the other. The frosted presence of oxidized iron, unlike other works in this series of boxes, is worth mentioning. It causes a hindrance to the spectator, since it eludes the perception that there is a problematization of plans placed under the perspective of the logic of constructivism when, in fact, it is an object that invokes a form of double triangulation. When viewed from its upper face that oscillates between the “empty and full,” a seemingly

commonplace of the formalist interpretation of the work of art, it is circumscribed in a nearly metaphysical form, which we can identify, for example, in Giorgio Chirico's paintings (1888-1978), with their dark and opaque shadows and spaces, whose clarity was never revealed. This form leaves an angular cut that is its most evident mechanism of its metaphysical transformation. Such an inflection in the distinct universe of visible forms and subsequent entry into that which is the least circumscribed within the tangibility of the image almost always results in a movement of tension and detachment.

These metaphysical spaces gain more evidence in a work such as *Caixa de Inox* [Stainless Box] (2015) [Fig. 4], in which the air that crosses this geometry supposes a hypothesis of going through the manifestations that sometimes seem more prosaic when they reach borders that draw closer to disgrace and when we think, for example, of the constitution of the frontier boundaries of countries, prisons or territories of crime that prevent from free movement. If the innovation of freedom confronts us with a world of limits, the experiences of the collapse of barriers, transitions and impediments (many of which we cannot even conceive, since they are absent from our daily lives), become substantial spaces of confrontation when we deal with experience through art. Concomitantly to the totalizing construction of state apparatuses, these architectural essays, if we can call them that, provoke a transitional ritual that we are invited to do, whether through the encounter with the “network” and the “plot” (which represents contemporary and political life), or by the negotiations engineering and obscure transactions, more than those we know by officialdom. Although these structures are transparent, it is precisely this possibility of seeing through them that made them so disguised in the impossibility of letting us see anything, since what we have been looking at is actually a “conception of structure,” not structure on its own, which gives them life in the face of politics and the public sphere.

If the imprisonment consists of remaining in a circumscribed area, its metaphorical version no longer matches with physical manifestation, but with that which is limited to the tempting and mysterious world of social living. This allows us to understand that the corruptible, disturbed and materialistic life of late capitalism finds not only a delimitation but also presupposes that we live in the absolute transparency of politics (obviously false), which oddly enough will take the stage of research into the field of epistemology. We have, therefore, come into contact with the world technocratic engineering in a confrontation with the world of otherness and with the metaphysical and philosophical conflicts involving the Other.

¹⁴ Ibid., 78.

We have no alternative but to incur mysticism in order to attempt to respond to such violent and exigent demands in the face of the questions and answers of contemporary life, which provokes an isolation of our reflection on the insatiable, and no less primordial, relationship with the particularities of Manichaeism and the authenticity of the anguish in the face of the reality that we have to confront.

Our problem would not be solved just by considering the typification of emptiness as a way of producing a reversal in the face of the heresies of objections that we may have if we pay attention to a recurrent seduction that involves the limits of the horror and impertinence that consists in facing the fundamental determination that is characterized by the rational order fixed to the logic of idealism. This fear of the emptiness of form, which is merely an illustrative emptiness, because it always has a specific sense (even when in the formal absence mediocrity) which is provided by the sense of theoretical effect which we may constitute as strictly phantasmagoric, but which lies in the thought illustration and the risk of slipping into the philosophical qualification legibility, since this is an inquisitive question about this universe of epistemological intervention. It was psychoanalysis that investigated these limits along with the existence of the constitution of form and its modes of existence, sometimes nostalgic, sometimes within the field of image materiality, without the "deformation" (characterized in the form of knowledge crisis) that lead to considerable doubts about the truth symbolic appeal in contrast with the doubt so that this would provide us a reality confrontation.

The encounter of this duplicity (and ambiguity) with a new form, or rather, with a new epistemological lurch, in the work *Caixa "Cor de Rosa"* [Pink Box] (2015) [Fig. 5], by the fact that considering the introduction of an element that imprints keenness (and vibration) to space, especially if it is the interpretation motive by the specificity of "still life" (a bunch of white plastic flowers suspended in its center), leads us to another direction of consciousness. The "center" which is equally emblematic, as all of them (political, spatial, physical, localized), having thus focused on this form of mortification as if it were a project of establishing a theoretical bone structure that seeks to consolidate a greater repercussion in the reflections carried out as legible, now turns into the "unusual" or, by its opposite, in the most common place (through it, I would rather say). This is a tender work pre-figuration implied in a psychology of content, limits and development of an intractable rhythmic condition that the recognizable and transformative repetition of unification enables us to note within an

aura and vocation related to its consequences and which, for the time being, is credible. We start to believe in it in the same way that we understand the subjective and insurmountable isolation of empty spaces.

Caixa "Cor de Rosa" [Pink Box] is therefore a strange hybrid, whose optical behavior provoked by the color stains that cross the perforations of the metal sheet cuts is of a vibrational order, as if the objects domain in the outside world suffered from an indifference related to the imagination. This chromatic vibration, regimented by the wave curvature and by the geometrical movement of these perforations, dissimulates an already disguised surface of this box. The motif (suspended in the center of this internal space), a "fake" bunch of plastic flowers that would cultivate in the imagination of those who consider that in this contrast there is a faltering disturbance of a metaphysical space, it is exactly formed in the interdiction domain. By moving between the light and the excessive color of surrealism and the substitution of the straight and sharp lines for the sinuous curves that vibrate continuously, instead of providing a shadow adherence to the space fixity, this "box" presents us a new alternative for thinking of isolation. Now, no longer static but vibrational, this emptiness filled only by this "dead object" reminds movement as a resource that activates the eye historical function as the organ of the body that is systematically unstable and in permanent motion. As its prison condition and the impediments of the look towards the bulkheads ensure it of a constant disturbance that is retained in the face of a disconcerting visual perspective, we can think of this sculpture as a fragment device and image outline. In this case it is not possible properly see a frustration of the image in the face of the expected voluntarism that works of art so often offer.

This concept of visibility placed in indivisible opposition to a known totality (looking and seeing at the same time) forms an obstinacy in which the sense of exuberance acquires another meaning, no longer that of a precipitation of the forms for a morphology of the eye nerve effort, but by the cannibal consummation of the vision through the bowels of the holes. In this equation, color is an indispensable participant. We must obviously think of these holes as optically altering forms as they condition themselves to decomposition by the penetration of color and give the impression that they become a continuous movement causing a malaise in the vision that tries to grasp the established categories of thought which are in operation here as a way of intervention in form. This fact, which "overturns" the form as a conflicting analysis "matter," is capable of irritating the retina that invokes the so-called "in-

ner world," here (or there), where death, the inanimate and the paralyzing reside, now "illuminated" by the rosy color of the petrifying paint of a substance that causes strangeness because it is historically circumscribed in the representation process, even more so than we are talking about a color overcharged with pre-established meaning. This "provocation" with the simulation of splendor, of vitality pursuit by simulated ways, leads to a specific sensitive experience that lies in the condition of invoking deep and rooted symbolisms in the mind. It is almost as if they were archetypes that are awakened by the indispensability of a mechanics of direct action that starts from Chirico's metaphysics, an example I insist, and which now enters the field of color metaphysics. It is through this that a physiognomic perspective of an organism that reflects its own "circulatory" system (between the movement of the cutouts, the color vibration through them and the look that tries to penetrate but is always prevented) is predicted, but indicates a strength of the imagination suggesting the existence of the inside of the body with its vermilion and the intensity of blood circulation. There is a secret here that the body keeps through its own interiority and therefore represents a vague perception of its own nature.

In this way, we can detect a thought formulation behind the work (which, in this case, coincides with the surface) that invokes a festive intensity of the surroundings, more reductive towards the central object in focus (motive in a certain way), and a phenomenological singularity of time that seems to be incrustated in this object. Although its "state" of existence is falsely attributed and simulated (by plastic obviously), it suggests a mysterious meeting with lines of intense vibration that formulate a concern with the artificial nature of gravity when we see that this confused and hesitant form (indeed undefined and awkward) floats in space as if it were an object that is precise and worthy of attention. It is suspended by the undisputed and undisguised cleverness of nothing less than steel wires.

The deviations that penetrate the admirable concept and resources that art gives us and which saves us from the stunned misery of the lack of coexistence with knowledge and "artistic intelligence" give us a significant stage of humanity. This approach, increasingly frequent with the unknown of theoretical experimentation and the preamble exercise of a set of problems (always new), is propitiated by Ana NoroGrando's work. This surprisingly happens insofar as it sustains a constant invocation of "the new" without incurring a wasteful attitude of excessive inclusions that produce a near mythical reality of whatever sense of artistic impatience may entail. Taking this perspective as horizon, we can suggest that in this

work a regime related to a rhythm of threat and estrangement that behaves as a practice of vertiginous participation in the confrontation with the look is manifested.

It is no less that the other work in this series called *Caixa da Morte* [Death Box] (2015) [Fig. 6], in which forms of mirroring cut into the surfaces of the plate used to make this box seem to look at each other with an object reflected. This sense of mirroring that is found throughout the surface of the work invokes a convention related to time and stability as involuntarily inscribed in the intelligibility of history. When these numbers printed on these plates demonstrate their own appearance, it is as if a memorial of abstraction were taking shape. The numbers and their shapes applied in stencils invoke certain suggestions of peripheral and marginal inscriptions of the *design*. The numbers that appear on these surfaces correspond to the frightening number of women murdered each day in 2014 in Brazil. The artist starts by applying the number 1 through 15.6, which appears at the top. At the bottom of the box, in the center, lies the emblematic number of 2014. The statistics are staggering and constitute a real state of civil war against women. It is no wonder that the emblematic place of these "deaths" changes into that space of the inner household environment as a room (equivalent to a prison) and runs the exterior of its surface as permeating the *pathos* of death. This dramatic characteristic of the sacrifice of the architectural abstraction, where they are inscribed, as a memorial to these murders, and the execution so often summary (so to speak) of these women are shocking and terrible at the same time. The threats of an "inner" life constitute a form of hesitation to which women appear to be condemned in a predominantly patriarchal society. In this case, a progressive sense of distrust of the individual's humanity results in a spreading of a murder enterprise and the establishment of a tacit agreement on a dispensation of something that is unthinkable and at the same time refuses to face a tragic reality in which the horror of death takes the form of (hence incurable) society fatality.

In another work, *Caixa Irregular* [Irregular Box] (2016) [Fig. 7], we can see a situation that sums up in the form of a constant imbalance, inseparable from that of affective development of space and in terms of phenomenology, the stability of forms that live solemn in space, indifferent to human coexistence. It is a faltering imbalance and object of an inalienable and predestined experience with forms, but at the same time spiritualized by the mental habit of persuasion of the look. This construction, dissociated from the parallels of vertical and horizontal lines by which we learn to perceive the logic of the world, raises a conception which dispenses the

apparent subjectivity of an order desire, since any habitual particularity is condemned to a residual intelligence of the order which is abruptly broken, at the same time it arises methodically planned. The shadow spaces and irregularity of its edges, in a perpendicular action, diametrically opposed to the point of perspective, give it a preponderant sense of immutability. It is a sacrifice of realism, of a disorder of its surfaces (in content and continent), where the stability of these is claimed as a way of invoking an imbalance of the world to its surroundings, instead of protruding the look exclusively by the form and its concentration through it, thus transforming into a project to think, first and foremost, of its neighborhoods.

The difficulty in understanding what is happening with this "box," so called by its vocation (in my perspective) to devour space in terms of cultural cannibalism, pointed out at the beginning of this text, is due to the concern with the anatomy of form, whose repetition of its edges (surfaces in this case) protrude an vagueness that runs through the history of abstractions as a curse of geometry. Indistinctly, as a consequence of the rational and constitutive tradition of Constructivism, whose frontiers engender a first and consequent onslaught in the space of the architectural "models" of the deviations of space, this work expresses a deep, although simplified, sympathy for the contemplation, precisely by its movement of highs and lows of the surface areas that oscillate between the grid weave and the wider strips of the surfaces. The image, now modified by the destabilization of appearance and the convergence of the luminous conventions of the shadows that dissipate on all sides but find no point of logic that is feasible of understanding, reflects a transgressor and specific unfolding of space that we do not detect at first sight.

It is possible to relearn this notion of a "closed box" precisely with its opposite: the work *Caixa Aberta* [Open Box] (2016) [Fig. 8], which not only breaks at a certain point but also turns on its own axis and does not have any other place that it is visibly logical and objectively compatible with its geometry. It breaks all expectations that this metallic "lace" finds a geometric unpredictability that indicates a persuasive mobility within a resolute appearance (see that it is sustained with clarity and its edges and surfaces that are clearly defined by imprinting legibility to form), and thus proposing an uplifting connection with the world within a constructivist logic. This resolute optimization is only an appearance, for the formal instability of this sculpture is of a deep intensity whose doubt resides in its notion of substance. But it is important not to forget that the optical impression which this infallibility contemplates is that of an autonomous manifestation, and of a

realism disorienting perfection which no longer exists as an effective perspective (the realism of matter, or rather of the material reality of the object) since there is now only one form of a perfectly folded surface around itself and at the same time inconsistent with the subjacent veracity of the contour-shaped form. This position of the form before the space (the world), which converges to a metaphysical existence, as this text proposes, is only unbalanced by the shadows of the dramatic elements of space. That is, once this movement is undertaken, we can see that it produces a convolution around itself and also a camouflage of the geometry, now underlying the whole that conforms it.

Let us thus take the tonsure of form as childishness of the space approach and at the same time reliability in this as a deviation, a slip into the vague and inaccurate location of form on the world surface. Even so, we can consider that the (anti-pictorial) surface in this way, refractory and not in accordance with the stability of the substance that reaffirms it as nature and existence, no longer finds any correspondence in a distinct and specific definition of "art" as intention, whose destiny is panting and mechanical in an attempt to establish a "poetic" that is equally refractory and intentional. To the same extent that it documents (and defines) the understanding of sculpture as a multiform and multidimensional entity, capable of manifesting in a composition (since it mostly comes down to this) and establishing in an operation of independence and autonomy, we see rehearsed a perspective and a possibility of existence beyond the will and desire to "make" art. This work claim for a territory of the absorption of the structure as language and as a problem (without the connection with the world of the uncontrollable deliberations of the gesture) makes the work reflect a mirror that is transported to the territory of the unspeakable, where it is no longer possible to establish precisely what is a reflection of perception or what is an intentional assumption of the construction of a pragmatic view of artistic making. It is almost like an allegory, which is justified only when we define it as a recognition achieved by contagion (of other forms of kinship) and when we realize that this presence joins a union of latent basis towards a distinction between the object and its incongruity, its barriers of existence in the face of the world of culture, which claims for it a nature that is built from the "habit" of the look that rests on it. Thus, we can define *a priori* that the interiority and exteriority of these forms converge to an equivalence when they are inscribed before a revelation of frequent objectivity and direction in the face of the material characteristics of the artistic object.



A GRADE E A ECONOMIA POLÍTICA DE *GEOMETRIAS CANIBAIS*: JANELAS, PRISÕES, CERCAS, MUROS, PAREDES E ESPAÇOS DE CONFINAMENTO E ALIENAÇÃO DO OBJETO DE ARTE NA OBRA DE ANA NOROGRANDO

FIGURA 1

Fra Filippo Lippi (Florença, ca. 1406-1469)
 São Paulo Visitando São Pedro na Prisão | *St. Paul Visiting St. Peter in Prison*
 Capela Brancacci | *Brancacci Chapel*, Santa Maria del Carmine,
 Itália
 Afresco | *Fresco*

EM UM AFRESCO DO ARTISTA RENASCENTISTA Fra Filippo Lippi (1457-1504), pintado na capela Brancacci em Florença, *São João visita São Pedro na Prisão* [Fig. 1]. Por detrás da *grade* (ou das grades como se costuma dizer), Pedro é visto conversando com João. A cena nos transmite uma sensação de urgência e brevidade. Em parte, porque, em geral, as visitas a prisioneiros assim o sejam. Contudo, há uma combinação de gestos e expressões na imagem do artista que é da ordem da invisibilidade. A expressão de João é ocultada em razão de que a sua posição está de costas para o espectador, enquanto que a de Pedro, parece condicionada à resignação. Um gesto indicativo da mão de João não é o suficiente para nos apontar o que se passa entre os dois personagens, apenas assinala uma provável intenção repreensiva. A cena poderia ser descrita como a “interação com um quadro”. No entanto, compreendemos que essa interação não poderia ocorrer através de um diálogo, pois indivíduos não conversam com quadros; talvez com ícones religiosos em determinados contextos, mas não me refiro a esse tipo de situação. Trata-se sim de uma relação entre figuras e imagens:¹ duas figuras e um “quadro”.²

O quadrado com uma grade pintada na parede, posicionado um pouco acima da altura do olhar de Paulo, o suficiente para que este tenha que elevar o olhar,



1 Vale a dizer que figuras pressupõem um “contorno”, enquanto que imagem pressupõe um “corpo” produzido pelo preenchimento.
 2 Utilizo a palavra “quadro” aqui, vista como esta estrutura emblemática que possui extraordinárias características historiográficas. Falo de uma história pregressa de referências que incluem não somente as transformações da pintura, mas também características da ordem das convenções culturais. O “enquadramento” surge, portanto, como um previsível e posterior surgimento e história do que conhecemos hoje como “a pintura”.

invoca a tradicional lógica da instalação de pinturas em paredes de museus. A janela com as grades da prisão encontra-se emoldurada por uma segunda faixa mais clara da pintura do afresco, o que sugere um quadro dentro de um quadro. Se tomarmos um certo recuo em relação as duas figuras separadas por uma parede com um quadrado vazado, nos damos conta que a grade que separa a figura de Pedro do mundo exterior incorpora uma ambiguidade, pois olhamos para dentro (da prisão). Essa abertura transforma-se, neste caso, em uma “janela para o mundo”,³ uma denominação que a pintura adquire ao constituir sempre um espaço para a representação da natureza, o mundo lá fora, apreendido pela “moldura” que representa o motivo, seja concreto ou imaginário, dos seus limites, ou seja, “o mundo aqui dentro”.

Afinal, pela lógica, no afresco de Filippo Lippi estamos “dentro” do espaço onde Pedro se encontra (ou seja, dentro da prisão) e, se assim for, a figura de Pedro se encontra do lado externo, do lado de fora. Isso, ainda reforçado pela presença da figura de João que se encontra à nossa frente. Esse raciocínio é importante para o entendimento de algumas das obras de Ana Norogrande, pois se nota a presença da grade como uma deslocada superfície da pintura canônica (ou equivalente a ela), ajustando-se aos planos de formas quadradas e retangulares (cubos e seus desdobramentos). Essa perspectiva de olhar o mundo para dentro (de fato agora, considerando que olhar fica retido neste espaço interno), ao invés de

para fora (através da janela metafórica da pintura) gera um confronto com a experiência de compreender o espaço como uma interioridade e não apenas um plano liso de superfícies. Há aqui uma reconciliação das superfícies, já que é, de certa forma, um atributo da pintura diante do público, isto é, algo que o artista a ela recorre e a transforma em uma fórmula tipicamente estável. O que Ana Norogrande faz é justamente o oposto, uma vez que exacerba o atrito em uma negação da superfície como sendo estável, e especialmente calcada no sistema da grade do modernismo. Esse processo é um lugar de fuga da semelhança e aproximação da aparência. O fundamento dessa topografia da oposição sistemática, realizada no encontro entre a estabilidade e a nivelação da estrutura da superfície, conduz a uma refutação da ambiguidade e imprime à obra um antropomorfismo, ou uma referência indireta a ele. Isto ocorre, por exemplo, quando a artista produz “prisões” ou caixas que invocam justamente prisões e espaços interiores, e que estão historicamente ligadas ao corpo.⁴

A grade modernista, que surgiu na pintura em algum momento no início do século passado, transformou-se em um dos mais fortes e consolidados emblemas do modernismo canônico.⁵ Conforme demonstrou Rosalind Krauss, a grade gerou um dispositivo diagramático do espaço da tela, pois ela caracteriza-se pela persistente vocação anti-mimética e avessa a qualquer propriedade discursiva.⁶ Concomitante ao surgimen-

to da grade na produção artística nota-se um processo de contínua revelação⁷ do espaço da pintura, na qual a materialidade do espaço pictórico foi se descortinando passo a passo, em uma “desmontagem” conceitual e material que apresenta a pintura como ela realmente é: um fundo plano de matéria e ilusão. Esse universo da competência da variação como forma de produzir um anti-ilusionismo, levou a artista a construir uma obra em que a linguagem é invocada como a própria “forma de dar forma” à matéria. Entretanto o uso da grade moderna implica em uma recusa ao projeto figurativo nos termos da flagrante e evidente representação da escultura, que agora se confunde temporariamente, ou seja, por alguns momentos. A contínua e avassaladora rejeição à figuração exacerbaram a geometrização do espaço e sua conquista territorial a um reconhecido enfrentamento da migração da “natureza” para dentro da arte. O que se vê nestas obras de Norogrande é a reinclusão sistemática destes “distúrbios figurativos”, ou seja, uma volta ao universo da grade modernista. Essa aparente trivialidade ocasionada pela interferência é um visível instrumento de intervenção política no campo da abstração (e do problema artístico da abstração), que assegura a qualificação do espaço como evocativo do realismo e ataques sucessivos ao centro epistemológico da materialidade conceitual e física da pintura, de onde questões existenciais da obra se originam.

A obra *Caixa Sem Fundo* (2014), [Fig. 2] de Ana Norogrande, apresenta uma *caixa* de placas de alumínio, em cujo interior foi colocado um sapo vermelho (que se assemelha à espécie

3 A expressão é como se sabe uma visão otimista e idealizada da história da pintura (neste caso o “quadro” a que me referia anteriormente), agora transformado em um mecanismo de abertura para o “motivo” que possui agora uma correspondência com a natureza.

4 Estão ligadas porque existe uma relação direta de funcionalidade (para que as prisões existam) e de escala (como elas podem conter e aprisionar o corpo).

5 O hoje canônico ensaio *Grids*, de Rosalind Krauss, foi publicado pela primeira vez na revista *October*, n. 9 (Summer 1979).

6 Como posto por Rosalind Krauss, a grade revelou sua “...hostilidade à literalidade, à narrativa, ao discurso”. Idem. “Grids”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997 [1986]), 10.

7 Refiro-me ao descortinamento e mapeamento da superfície da pintura.

FIGURA 2
 Ana NoroGrando
Caixa Sem Fundo, 2014
 Chapas e rebites de alumínio, cerâmica, esmalte sintético e luminescente | *Aluminum sheets and rivets, ceramics, synthetic and luminescent enamel.*
 126 x 138 x 138 cm



Oophaga pumilio), que é conhecido pelo comportamento agressivo, capaz de liberar toxinas para proteger-se dos predadores. Esta espécie é associada igualmente à agressividade territorial. Sabe-se que, em geral, sapos com coloração vermelha são mais agressivos do que seus pares da coloração verde.⁸ Mas nesse sapo, o vermelho, foi surpreendentemente pintado pela artista. O que antes poderia ser um anfíbio verde, agora transforma-se em seu contrário (conhecido na natureza pela defesa territorial). Vale lembrar ainda que sapos têm grande capacidade de se camuflar do entorno como forma de proteção. Algumas espécies recorrem ao polimorfismo como meio de produzir uma mímica do colorido brilhante de outras espécies, a fim de sugerir um teor de toxicidade para enganar seus predadores.⁹ A camuflagem é um atributo que se interliga à arte, vez por outra através de procedimentos dos artistas. Assim, ela pode adquirir características diversas e gerar um interesse voraz pelo disfarce, instituído e instrumentalizado pela lógica do canibalismo cultural e seu processo de absorção. Se, em alguns casos, as abordagens temáticas e ilustrativas que perseguimos inconscientemente, no dia a dia, se mostram predominantes não é difícil de imaginar que a tentação (quase incontrolável) de recorrer às demonstrações óbvias do que podemos considerar uma inclinação mimética, seja um desafio para o artista.

Sem dúvida, o fato de que um anfíbio, de cor vermelha, se torna o “motivo” de “enquadramento” da obra, (isso quando aparentemente a superfície de campo pictórico transforma-se justamente em uma caixa), é uma razão para se refletir sobre o status do objeto de arte em relação à sua existência material. Observamos a referência ao “sem fundo”, título da obra, que invoca a conhecida dicotomia “figura-fundo”;¹⁰ só que o fundo agora se confunde com a referência ao fundo (base) da forma geométrica de uma caixa. Esse fundo repousa sobre o solo, colado a uma forma que o circunda. Como se trata de uma “caixa sem fundo”, a obra na verdade se incorpora (ou apropria-se) ao piso, como parte integrante de si mesma. Se estivéssemos nos referindo a um sistema, seria mais do que natural que formas “estrangeiras”, que recorrem à ortodoxia do construtivismo, fossem colocadas à mostra através de recursos que podemos facilmente reconhecer como sendo, em grande parte, familiares. Neste caso, contudo, não é isso que acontece. Não por outra razão temos que nos confrontar com uma paradoxal semelhança do tipo: “parece, mas não é”. Muitas obras já se utilizaram deste recurso, mas o que temos aqui é uma estrutura que se transforma em tridimensionalidade obrigada a atrelar-se ao piso e, por consequência, ao espaço. Aliás, mais que isso, ela está ligada à figura de um sapo, com sua contrastante vermelhidão, feito de cerâmica e “maquiado” com uma tinta fosforescente. Imaginemos, portanto, um sapo, em contraste com a ortodoxia de uma for-

8 Ver Galeano, S.P. & Harms, K.E., “Coloration in the polymorphic frog *Oophaga Pumilio* Associates With Level of Aggressiveness in Intraspecific and Interspecific Behavioral Interactions”, *Behavioral Ecology and Sociobiology*, Vol. 70, issue 1(2016), 83-97.

9 Catherine R. Darst e Molly E. Cummings, “Predator Learning Favours Mimicry of Less-Toxic Model in Poison Frogs”, *Nature*, 440 (2006), 208-211.

10 Já escrevi diversas vezes sobre esta condição dicotômica. Toda a figura ou representação de alguma coisa, ou ainda um objeto justaposto sobre um “fundo”. Esse fundo é antes de mais nada o fundo da cultura e justamente sobre ele que é possível uma compreensão do objeto, coisa ou motivo representado.

ma construtiva produzida com resíduos industriais e que guardam ainda as formas recortadas pelo maquinário para fabricação de outras peças e produtos. Muito do que cobre a superfície é transformado então em planos ornamentais que “decoram”¹¹ e atrapalham a nossa visão do “motivo”.

Caixa Sem Fundo se cruza ainda com as histórias infantis, o folclore e a cultura popular, nas quais sapos podem se transformar em príncipes. O sapo ainda obteve destaque na cultura Pré-Colombiana Moche, da costa norte do Peru, sendo que o mais surpreendente deles foi chamado de “Sapo Botânico”; ele que faz parte das representações zoomórficas dos sapos acrescida de características felinas, que são frequentes naquela cultura.¹² Reminiscente de uma condição incorporada ao imaginário, os sapos foram sempre relegados a um lugar de folclore que lhes atribuiu muitas vezes um símbolo vergonhoso e na sua condição de um animal anfíbio; o seu papel acabou relegado a uma escala inferior na imaginação popular. O efeito negativo da imagem¹³ associada à morfologia da figura do sapo que habita não por coincidência o piso da escultura, e não mais ao espaço privilegiado do cubo, que eventualmente a sustenta. A decisão da artista sinaliza que à medida que a escultura migra para o chão, junto à vida terrena e próxima aos pés, ela não só abandona sua estatura autônoma (e celeste) como “obra-prima”, mas também realiza um movimento contrário

a esse rebaixamento: elevou-se novamente a partir do piso, pois ela jamais conseguiria permanecer lá para sempre.

Esta condição de frequente transformação em uma proposição metafórica, sinaliza mais uma vez para o fato de que, apesar de tudo, ela realiza-se em torno da figura de um anfíbio e portanto preso à vida mundana. A aparentemente e tranquila incursão em direção ao “familiar”, mas, ao mesmo tempo também para ao estranho e indiferente sujeito do exercício da forma. Assim, já não se pode mais reconhecer quando este símbolo é encontrado na obra. Esse aspecto movido pela adoção de procedimentos em grande parte contraditórios faz com que o espectador se obrigue ao confronto com um intermitente sistema de “coisas em conflito”. Sendo assim não resta mais nada senão uma agonia,¹⁴ uma suscetível e insistente agonia que conduz a um surpreendente caráter inovador. Tomados de assalto pelo enfrentamento com a imagem, somos forçados ao ato interpretativo a fim de extrair dele uma lógica minimamente coerente, ou de abandoná-lo pela indiferença.

A relação das referidas obras com a arquitetura das prisões conduz a uma exigência de encarceramento como um associativo conduto de relações com o “cubo (branco)”, o espaço canônico das exposições. Porém, ele agora é transparente,¹⁵ dado à visibilidade e incapaz de

conter a intrusão do espaço externo (da cultura). Se contemplarmos essa obra, ela nos confunde o olhar, mas não ao se deixar ver através de todas as suas superfícies, a exterioridade. Isso que eu chamaria de uma perturbação do “motivo” e que, de certa forma, vemos em desenvolvimento no afresco de Fra Filippo Lippi, no momento em que Paulo interpela Pedro: é como se estivéssemos no lugar dele. Essa perturbação, também percebida em *Caixa Sem Fundo*, aparece novamente na obra *Caixa de Anjos* (2015) [Fig. 2, p. 68].¹⁶ Nesta obra, “anjos barrocos” são mantidos suspensos no espaço interno do retângulo por barras de metal, que lhes atravessam o corpo e rompem as limitações do contêiner na forma de uma caixa. As suas superfícies quadriculadas, em um padrão estritamente geométrico, atrapalham consideravelmente a visão e nos apresentam ainda mais um risco adicional: o de que qualquer aproximação conduziria a um possível ferimento,¹⁷ causado pelas faces pontiagudas que se projetam para fora das paredes contidas na caixa. O olho é o principal órgão em risco, pois estas pontas podem facilmente infringir ferimentos. Não se trata, portanto, de um objeto amigável, porque sua relação com o entorno é estabelecida através de um vínculo com o interior, protegida pela cobertura de grades de metal. O que é projetado para fora promove insegurança, enquanto que, em sua interioridade, há ausência de arestas, pois tudo é fixo, incluindo os “anjos objetos”. O risco premonitório de ferir o olho produz de imediato um afastamento do espectador da obra, que passa a ter um

11 Anteriormente escrevi sobre este caráter “decorativo” na obra de Ana Norogrande em um texto chamado “Interiores: em Direção a Uma Crítica da Dimensão Decorativa na Arte”, publicado em *Ana Norogrande: Obras 1968 . 2013*, 41-47.

12 Donna McClelland, “The Moche Botanical Frog”, *Arqueología Iberoamericana*, 10 (2011), 30-42.

13 Note-se que há uma ambiguidade nessa condição, pois ao mesmo tempo que a figura do sapo foi folclorizada no imaginário popular, ele serviu justamente para enriquecer a literatura como nenhum outro animal de sua espécie (ou como poucos).

14 Essa agonia a que me refiro é aquele estado de instabilidade emocional em que o espectador vê-se diante de algo sem explicação imediata. Desorientado, ele apega-se a qualquer lógica passível de ser admitida como factível. Mas essa dinâmica desorientadora conduz à uma operacionalidade de imprevisível teor, o que não é o mesmo que dizer que ela não exista, sempre que alguém se defronte com estas obras.

15 Cabe salientar que o “cubo branco”, com toda a sua clareza e “iluminação”, apresenta pouca transparência. Ele esconde por trás de si um poderoso aparato de institucionalização histórica e considerável potencial ideológico. Ver, por exemplo, Brian O’Doherty, *No Interior do Cubo Branco: a Ideologia do Espaço da Arte*, trad. de Carlos S. Mendes Rosa (São Paulo: Martins Fontes, 2007).

16 Esta obra da artista foi incluída na exposição *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, em 2016, em uma das suas plataformas, chamada *Modernismo em Parallaxe*. 17 O vínculo entre arte e perigo se apresenta aflitivo e traz um componente “estranho”, estrangeiro à constituição da obra.

distanciamento, uma vez que, inconsciente, este é repellido pela dinâmica refratária das barras de ferro.

Objetos de arte tendem a uma convivência pacífica e amigável com o seu entorno, mas *Caixa de Anjos* faz uma referência ao aborto e as barras trespassadas nestes corpos, se vistas dentro da lógica ortodoxa e estrita do modernismo (ou melhor, de sua persistente presença), invocam interferências no corpo feminino e em seu interior. Se tais mediações são de ordens diversas (políticas, sociais, religiosas etc.), a subjetividade é substituída agora por uma simetria que gera um contínuo rebatimento. Quatro campos de divisão das paredes externas formam uma cruz central em cada uma das quatro superfícies dessa caixa: quatro anjos, e, por consequência, quatro barras de metal atravessadas. A economia da simetria e a redução de uma consciência individual de um corpo compartilhado, o corpo da escultura, com suas partes internas e externas e o corpo reprimido e controlado pela sociedade. Essa oscilação entre dentro e fora, que encontra uma equivalência na política da geometria da relação com a carne, pele e osso, traduz uma economia que bem conhecemos quando se trata justamente do ambiente doméstico, da convivência com o dia a dia da cozinha.¹⁸ Este ambiente que foi (e continua sendo em grande parte) relegado à uma espécie de laboratório da economia doméstica feminina. As cozinhas, antigas “prisões” das mulheres, incorporadas às suas

rotinas de sobrevivência familiar, também já evoluíram em seu potencial político ideológico de confinamento, pois não são mais exclusividade do espaço feminino. Por ser resultado de todas estas correlações, a obra é essencialmente híbrida e estabelece uma correlação entre o Modernismo canônico e o Barroco. Na verdade uma referência ao Barroco através de duas estratégias: primeiro, em relação à extensão das hastes de metais que obrigam o olhar a apontar em direções vertiginosas,¹⁹ em vários sentidos e, segundo, quando faz referência aos anjos barrocos, embora eles sejam uma imitação barata²⁰ do excesso que a pureza modernista da construção não sustentaria. Anteriormente, escrevi sobre estas questões na passagem a seguir me referindo a esta obra como um lugar

[...] onde uma estrutura retangular em metal industrial conforma uma prisão cujas treliças de metal deixam ver sua interioridade. Esta estrutura é, então, atravessada por barras de metal em direções diversas, que cruzam o corpo de quatro querubins em estilo barroco. O confronto entre a modernidade da grade e as figuras emblemáticas do Barroco europeu entram em confronto, numa construção relativamente banal, onde nada é realizado com o brilho precioso dos metais ou a excelência da tecnologia, mas através dos produtos de seu descarte, que demarcam uma zona de pobreza da materialidade do objeto. A estrutura inclui um componente subversivo à estratégia ortodoxa da grade que seria, pela sua própria natureza ideológica, refratária à dimensão política da constituição de gênero. Neste caso, a artista introduz em duas complexas tradições artísticas (o Barroco e o Modernismo) o drama do estupro por meio da traumática experiência de um *container* que abriga essas figuras infantis que se originaram do imaginário artístico Barroco, mas seriam sumariamente rejeitadas pelo espaço moderno.²¹

Na medida em que olhamos para o espaço universal da grade na pintura vemos um milimétrico campo planar que nos deixa seguros, pois sua estabilidade não admite mudanças abruptas. *Caixa de Ferro* (2015) [Fig. 3, p. 70], produz este “engano pictórico”, uma vez que mostra em seguida que, se de um lado, vemos um plano liso e reflexivo de uma chapa de aço inoxidável, de outro, há a trama de uma grade de ferro oxidado com seus padrões vazados e desenhos geométricos resultantes dos cortes de máquina. Essa operação de ordem mimética, incluída em um campo antirrepresentativo como a grade, é reveladora, pois mais uma vez ela mostra que a ordem da geometria foi levada a uma conturbada situação pela inclusão da imagem ou da sombra do espectador através deste espaço reflexivo. Assim podemos verificar que a contragosto, as “qualidades” e os “predicados” da solidez dos princípios das formas construtivas, já foram excluídos faz tempo deste universo de enorme elasticidade conceitual e formal, e que, através de uma intervenção aparentemente inócua, o sentido da lógica construtiva desmancha-se em um só artifi-

18 É também na cozinha que essa contabilidade do dia a dia é feita. Ela se transformou nesse cotidiano laboratório, ou melhor, seria dizer “escritório de contabilidade”, onde tudo é planejado para sobrevivência diária, semana e mensal. Aqui tudo é contabilizado incluindo nutrientes, calorias, combinações de alimentos e assim por diante. Contudo, isto se dá pelo sacrifício de uma vida que não é de um contabilista, mas muito provavelmente de uma mãe de família, ainda hoje encarregada dos “atributos” da economia.

19 Estas direções não são paralelas às paredes da sala onde a obra é exibida. Elas projetam-se a partir de ângulos imprevisíveis.

20 Estes anjos são feitos com pasta de mármore, uma referência que os liga à escultura e à estatuária.

21 Gaudêncio Fidelis, “Mensagens de Uma Nova América e a Genealogia de Uma Plataforma Curatorial”, in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Gaudêncio Fidelis e Márcio Tavares (Org.) Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 78.

cio. Esse aparente truque de caráter temporariamente enganoso transforma-se em uma incorporação metafísica do espaço em uma obra seguinte. Em *Caixa de Inox* (2015) [Fig. 4, p. 70], por outro lado, um complexo padrão de recortes na superfície desta caixa se constrói de um espaço aéreo (cheio de ar, quero dizer), em que a evocação do oxigênio interior transforma-se quase em uma forma argumentativa sobre o vazio que circunda o espaço com estes recortes pontiagudos e cortantes. Ironicamente, a respiração parece insuficiente dentro destes containers. A calma interna deste espaço é perturbada pela vibração dos cortes das superfícies e, a matéria chamada ar vibra diante do complexo padrão geométrico da paralisia do espaço vazio. Sabe-se, contudo, que o vazio em escultura só existe quando conceitualmente construído como tal.

■ ■ ■

As esculturas de Ana Norogrande transformam-se em metáforas alusivas ao espaço da arte. Confinados ao interior destas prisões, os motivos agora transformados em uma imitação do objeto de arte como um sapo, em *Caixa Sem Fundo*, flores, em *Caixa "Cor de Rosa"*, números em *Caixa da Morte*, uma parede em *Caixa de Ferro*, o vazio em *Caixa de Inox*. Os artifícios dos seus aparatos invocam "o motivo", o que Tony Bennett chamou de "complexo exibicionário" [exhibitionary complex].²² Trata-se essencialmente de um conjunto de mecanismos da "tecnologia da visão",²³ que fez do museu o mais eficiente organismo de transformação da percepção, fundado em relações de poder e organização do corpo e suas manifestações através dos sentidos. Mas as esculturas de Ana Norogrande conduzem o espaço típico de referência do "cubo" emblemático de exposições com suas alusões a protótipos de locais de exposição da arte, a uma estranha imbricação entre a prisão e o espaço de confinamento,²⁴ e, ao mesmo tempo, ao panopticismo (termo cunhado por Foucault em relação à construção circular proposta por Jeremy Bentham, no século 18, desenhado com o objetivo de obter o máximo de possibilidade de vigilância). Na concepção de Foucault, o seu "arquipélago carcerário", o corpo é removido da esfera pública a fim de ganhar visibilidade nas formas de controle do corpo, que é consumido pelo aparato de Estado,²⁵ o que constitui uma forma de canibalismo (de Estado, exatamente) por assim dizer. Mas o agenciamento do processo regulatório do corpo é agora um contínuo ataque em direção ao seu confinamento. Desta forma, as obras teatralizam, através de "figuras" a condição dos objetos no espaço, mas agora confinado às exposições, pois invocando uma condição de visibilidade e ao mesmo tempo de encarceramento. O que se vê é mediado por esta grade, remanescente da

grade modernista e agora transferida para o espaço tridimensional da escultura e, ao mesmo tempo, "transparente" ao olhar, mas perturbado pela vibração dos padrões da grade. Em meio a estas formas geométricas da superfície, há outra referência de como a arte não pode se livrar de "padrões" e desenhos que, a toda hora, surgem relacionados aos pontos de sutura entre o olho e a imagem que confrontam a percepção de maneira que delas não se pode fugir, mesmo que se queira.²⁶

Na obra *Caixa Irregular* (2016) [Fig. 7, p. 74], as superfícies se ajustam, comprimindo o espaço interno, mas ainda mantêm seus quatro lados. Restou a sombra, que se projeta para dentro e sustenta um paralelo com as arestas irregulares recortadas das superfícies laterais e que regulam a entrada da luz. Talvez o espectador jamais conseguirá se libertar da sombra que ronda a associação que se faz constantemente das imagens quando nos relacionamos com espaços de exposições. Sombras são indicativos de anteparos diante da luz e apresentam-se como testemunhos de presença.²⁷ Muitas vezes elas orientam-se para uma irradiação dramática, pois inspiram uma sensação de ameaça que pode ser tomada como um trivial rebuscamento da imagem. Nas sombras dos espaços entrecortados pela luz vemos consideráveis possibilidades associativas e diversos testemunhos de uma representação quase doentia da psicologia da imagem. O reconhecível agora é mais do que uma possibilidade de entendimento do mundo e também

22 Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex", in *Thinking About Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne (Eds.) (Londres e New York: Routledge, 1996), 82.

23 Idem. 82.

24 Bennett argumenta que instituições museológicas não constituem espaços de confinamento, um paralelo estabelecido por Douglas Crimp, ao compara-las com o asilo, a clínica e a prisão, em uma entrevista que este realizou com Michel Foucault. A entrevista referida encontra-se em: Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins", in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hall Foster (Ed.) (Washington: Bay Press: 1985), 45.

25 A primeira vez que tratei deste assunto foi na exposição *Antropofagia Neobarroca da 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América* (2015), ao justapor as obras de Pedro Américo (1843-1905) *Tiradentes Esquartejado (Tiradentes Supliciado)* (1893) e *El Desbembrado* (1947) de José Clemente Orozco (1883-1949). Ao colocar estas duas pinturas lado a lado, busquei enfatizar o exercício "...do canibalismo do Estado sobre o corpo do indivíduo". Gaudêncio Fidelis, "Mensagens de Uma Nova América e a Genealogia de Uma Plataforma Curatorial", in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 91.

26 As imagens possuem uma força que adquirir características antropomórficas, tenham ou não um vínculo com a representação.

27 A sombra transforma-se em uma manifestação de coerência da imagem por assim dizer, pois ela é projetada nos termos de uma projeção do "corpo" (objeto ou corpo humano) que se defronta com a luz ou se interpõe a ela.

de fantasia sobre ele e ainda uma alucinação, ou fascinação fora de controle. Mas este espelhamento, que no fundo é uma manifestação de nossa “incorrigível” e “intratável” disposição interna, transforma-se nestas formas, ou seja, exatamente, em um reflexo de angústia que, por vezes, demonstra incapacidade de chegar a uma caminho interpretativo mais evidente, óbvio e comum. Podemos identificar aqui uma polaridade entre a assimetria e a organização geométrica que sempre é inerente aos aspectos construtivos da desproporcionalidade das formas geométricas, pois regulam os experimentos da ordem de uma lógica construtiva. Nesse plano de deslocamento, se mantém uma conformação estabelecida de regras, a noção de que entramos em um território angustiante da arte.²⁸ Por outro lado, o público se mostra atingido em cheio por esta interferência perturbadora. Esta inclusão objetiva de uma formulação entregue a própria sorte, deixa a interpretação solta e a ser modulada pelas considerações populares, digamos assim, gerando um afastamento que pode provocar uma atitude de desligamento (*detalhamento*), que inclui particularidades extremamente significativas em termos de especificidade. Trata-se da encenação de que existe um eminente conflito, ou um colapso do significado. Mas na verdade estamos tratando apenas de um artifício da representação, esse conflito da geometria com o antropomorfismo, sem o qual estas obras não gerariam justamente o interesse que lhes é condizente.

Tomemos, assim, uma analogia que se mostre mensurável pela tipologia de referências as quais se vinculam: galerias, prisões e alienação. O que desejo propor aqui não é simplesmente a causa (cercas e prisões) e o vínculo (alienação) entre estes espaços, mas sim sugerir que o espaço institucional do museu (e o que ele representa) não consegue mais se institucionalizar na periferia. Estes espaços ficam relegados a uma rotação clientelística de obra dos artistas e, uma vez que elas passaram por lá, são novamente jogadas no mundo da alienação e do esquecimento da forma, não sendo consideradas objetos de relevância. Assim, o sistema passou a se assemelhar às prisões e ao processo de encarceramento, surpreendentemente para além do que Foucault havia previsto. Sua qualificação como máquinas de circulação do corpo (da obra de arte

neste caso), em que este também passa por um estágio de visibilidade e controle (controle da segurança ironicamente), e refaz uma trajetória similar àquela que organiza, no campo prisional, a ordem dos corpos. Escrevi sobre estas questões anteriormente:

Prisão e museus têm algo em comum. Ambos são aparatos de controle: um do corpo e outro do pensamento; o primeiro da alma, como afirmou Foucault, e o segundo da visão. Se o primeiro atesta a capacidade do Estado em dominar os desejos, limitar a vontade e o livre-arbítrio, fazendo-o pela limitação e pelo cerceamento, o museu conduz a percepção do espectador como modo de controlar seus sentidos e direcioná-los através de suas entranhas.²⁹

Foucault nos demonstrou *claramente* que a “visibilidade é uma armadilha”.³⁰ Para ele, o panóptico é um aparato de disjunção entre o ver e o ser visto,³¹ respondendo sempre a um questionamento da imagem como uma equivalência entre a realidade e o escrutínio do olho diante do corpo. Mas por mais que pensemos sobre nas obras como um descompasso entre o olho e sua assimilação, uma história do olho,³² uma prostração conclusiva de que estamos sujeitos a uma contínua visibilidade, mas ainda de intermitente cegueira.³³ Esse regime que nos leva a uma desesperadora ignorância, ou melhor, não nos retira dela, é o que faz com que as obras se façam ainda mais importantes diante do mundo da “compreensão e entendimento” do universo. Vale assegurar que é fundamental a construção de um exercício teórico que lhes aprofunde a legibilidade para que possamos ultrapassar determinados preconceitos, pois estes nos levam a uma interpretação superficial da obra. Ele devia ser intenso e surpreendente, porque essa declinação constante a um mundo da superficialidade nos conduziu a um enfraquecimento da estrutura de aprendizado da arte. Nesse sentido, as obras possuem algo de didático, capaz de nos ensinar que o artifício, a montagem e a relação figurativa com o mundo em que estão em contínuo contato é circunstancial.

28 É recorrente que se tenha estabelecido como clichê que a angústia provém exclusivamente do drama dos acidentes, crimes e expressões existenciais e confessionais recorrentes na produção figurativa, mas, na verdade, a “angústia” (a que me refiro pelo menos aqui), surge da instabilidade provocada por determinadas obras que não se entregam de imediato à uma leitura interpretativa óbvia. Assim, entendo que a aflição e o incômodo deveriam fazer parte do campo construtivo e geométrico e não exclusivamente de uma interpretação banal dos sentimentos frívolos muitas vezes provenientes da convivência emocional com a arte figurativa.

29 Gaudêncio Fidelis, “Curadoria nos Interstícios da Criminalidade: o Delito em Evidência no Museu”, in *Curadoria da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos*, catálogo da exposição, curadoria de José Francisco Alves, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 18.

30 Michel Foucault, *Vigiar e Punir* (Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007 [1975]), 166.

31 Idem. 177.

32 Refiro-me à construção metafórica empreendida no texto de Georges Bataille “A História do Olho”, em que através de uma construção de cunho altamente erótico, ele nos conduz aos meandros deste órgão, cujo poder dado pela visibilidade encontra equivalências em todos os buracos do corpo. Georges Bataille, *História do Olho*, tradução de Elaine Robert Moraes (São Paulo: CosacNaify, 2003 [1964]).

33 Ver, aqui, possui uma dimensão metafórica, pois se pode ver e não “enxergar”, ou seja, não compreender o que se está vendo.

Por mais que os espaços abertos contêm ar, eles ainda assim parecem claustrofóbicos, com seus objetos aprisionados nesta distorção operacional da guarda das coisas como se sofressem um afastamento do espectador para dificultar sua visibilidade. Quando ela (essa visibilidade) é alcançada, este se depara com uma placa de ferro que reflete de maneira embaçada o seu corpo/rosto/sombra na obra *Caixa de Ferro* ou se defronta com o movimento de sua sombra e da luz ambiente em *Caixa Irregular*. Essa geometria artificial pressupõe justamente uma economia da absorção e assimilação canibalista, pois há um mundo que consome inclusive a vida das mulheres e que é traduzido em números e dados em contabilidade (econômica) de assassinatos de corpos que devoram esse mesmo corpo. *Caixa da Morte* (2015) [Fig. 6, p. 73] é não só a morte da mais-valia (da morte inclusive), em uma economia produtiva da operacionalidade deficitária da perda, mas ainda o déficit da política de defesa da sociedade com os indivíduos. Em um país que demonstrou uma total incapacidade de proteger seus cidadãos mais frágeis e sujeitos à barbárie do canibalismo selvagem, em uma sociedade desigual e sem controle moral, o resultado só poderia ser o de um desequilíbrio generalizado nas relações de convivência social. A narrativa é um engano criado através de uma aparência de continuidade. Há uma coisa depois da outra, em uma ordem aparentemente lógica, que nos permite estabelecer uma coerência, embora saibamos que nem toda a forma de narrativa a contempla. As formas geométricas quebram sistematicamente a narrativa interna que lhes daria uma aparente coesão, provocando choques acidentais que evocam uma sensação de ina-

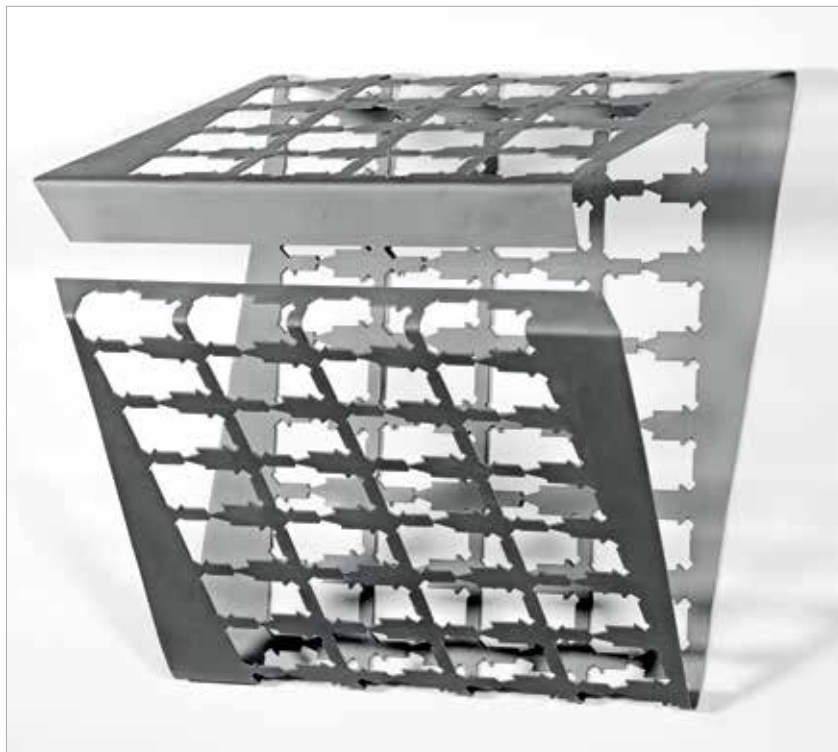
FIGURA 3

Ana NoroGrando

Caixa Aberta, 2016

Chapa de aço inox jateado | *Stainless steel sandblasted sheet.*

51,5 x 51,5 x 41,5 cm



cabamento. Parece até mesmo um paradoxo, mas na verdade essa desorientada possibilidade de subversão é resultado de uma determinação consciente, objetiva e, em grande parte, de uma tensão entre o desejo e a mobilização contínua da reconciliação da experiência com a prática e destas com a força da cultura agindo sobre a vontade.

■ ■ ■

Posteriormente uma destas caixas se abriu ao espaço externo. *Caixa Aberta* (2016) [Fig. 3] além do que suas arestas que deixam de ser paralelas, causa um desequilíbrio na forma, que não é mais agora retangular. Era de se esperar que este espaço se tornasse definitivamente público, a partir de sua interioridade, mas não nos enganemos: ela ainda é como um pedaço, como se fosse uma cerca de arame farpado, uma barreira. A sua inclinação em direção à sua abertura lateral, ameaça inclinar-se sobre o sujeito, assim, esta instabilidade não é um aparente sinal de fraqueza, mas uma ameaça. Em detrimento da própria eficiência do espaço fechado e sua interio-

ridade, esta “caixa” de Ana Norogrande é o mesmo que uma “boca” disposta a praticar o canibalismo geométrico do espaço. Somos constantemente ameaçados de ser engolidos pelo espaço circundante, mas igualmente pela sua interioridade. Essa alteração repentina de perspectiva demonstra uma inclinação para uma mobilidade da grade que ela normalmente não possui. Aqui, ela dobra-se, inclina-se e projeta-se com considerável desenvoltura, e, como se não bastasse, seus vazados geométricos com um intrincado padrão de contorno nos apresentam um sofisticado entrelace de motivos ópticos que ora vemos de uma maneira, ora de outra. *Caixa Aberta* conduz a geometria a uma condição de “instabilidade geométrica”, já que o status ortodoxo da vocação construtiva não permitiria em hipótese alguma este “desequilíbrio” antes funcional. Cabe observar que a cercadura tem uma entrada que inspira um ajuste, mas não é provável que isso não aconteça já que uma destas arestas possui uma superfície plana e a outra mantém a continuidade do padrão vazado pelas formas recortadas. Podemos considerar este enquadramento frustrado, já que esta “cerca” não fecha nada em torno de si, nem mesmo é capaz de conter algo. Há uma abertura premeditada, que é fundamentalmente uma proposição instável, sujeita aos revezes do comportamento, na medida mesma de que a obra pode ser exibida de formas diferentes, em posições variadas. Essa sujeição ao comportamento da forma invoca a uma angústia, pois lidamos com um objeto que não revela seu propósito de imediato e se exclui de toda e qualquer lógica prescritiva estabelecida a priori.

As obras de Ana Norogrande podem se caracterizar à categoria que Georges Bataille chamou de “sintomas das gran-

des reviravoltas”;³⁴ uma vez que apresentam situações em que as coisas tomam um caminho deslocado do que é por semelhança, desalojado do pudor, do estilo e da máscara da estética e, por consequência, causam constrangimento naqueles que acreditam em uma visão idealizada da forma. Georges Didi-Huberman escrevendo sobre o essa “dialética sintomal”³⁵ de Bataille, enumera um conjunto de situações que se aplicam surpreendentemente ao grupo de obras de Norogrande de que falo a seguir:

Quando as prisões desmoronam e expõem suas entranhas ao ar livre. Quando a dialética não consegue mais se reconciliar na síntese. Quando o jogo munificente do negativo nos faz regredir a uma imagem em vias de nascer. Quando um contato material dilacera e sacrifica na forma a unidade da forma. Quando o inacabamento encontra, fugidio, seu rastro visual. Quando a mais bela rosa se torna de repente signo da morte. Quando o acidente marca sua soberania sobre a substância. Quando no cume se abre uma cratera: quando no ápice do saber se abre a cratera do não saber.³⁶

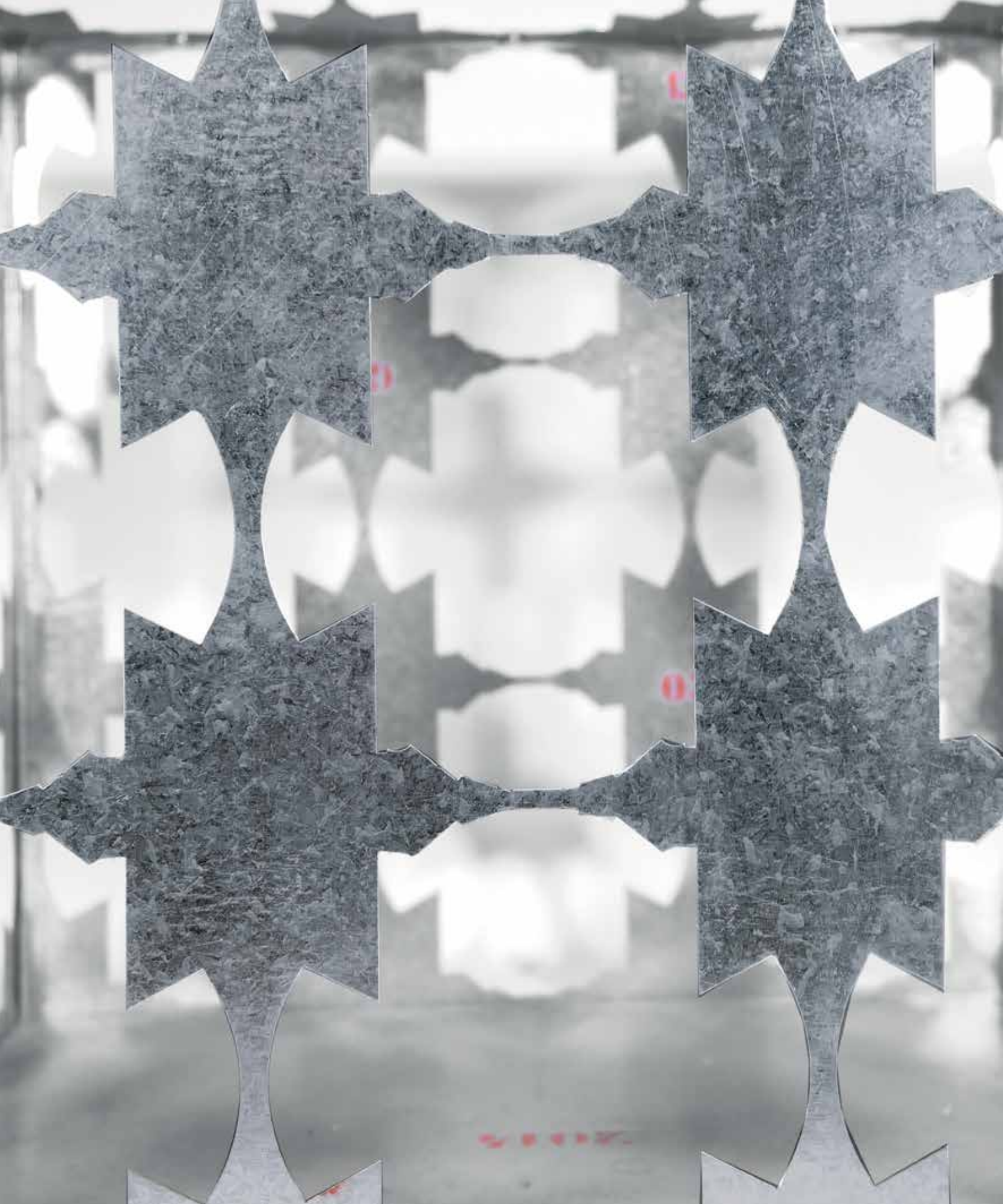
Ao chegar aqui, pode-se observar atentamente a progressão³⁷ artística das obras de Ana Norogrande e abandonamos noções atrasadas e retrógradas como “estilo”, este desgastante conceito gerado na academia. Inquirir sobre qual é o seu “estilo” é hoje uma pergunta inconcebível. Estilo, depois da produção moderna, é uma forma disfarçada de ajustar a obra a um conjunto de premissas capazes de transformá-la em um objeto de fácil circulação no universo do mercado e na sua institucionalização. Ainda que a grade canônica do modernismo, com seu radicalismo sempre teria “aceitado” o estilo, ou reminiscências dele, pode-se ver que a artista apresenta uma contínua escamoteação do efeito estilístico. Este é facilmente capaz de se impregnar nas obras como se fossem “deslizamentos”, que escorregam para dentro das obras, em um arrebato contínuo. De certa forma, o estilo sempre esteve presente em formas canônicas até o início da modernidade, mas, tempos depois, as vanguardas históricas se encarregariam de criticá-lo, facultando ao artista não mais uma recorrência a estes procedimentos, materiais e meios para garantir uma forma de “assinatura”. Livre desta prisão estilística limitadora, os artistas puderam contribuir criativamente com outras formas variadas e progressivos avanços criativos. Esse novo critério de aproximar-se da arte levou a inúmeras situações de desconforto e às vezes um retorno ao apaziguamento das massas. Entretanto, se a superação gera um objeto fora da norma, como nas obras que vemos aqui, agora há possibilidade de pensar para além dos reconhecidos estilos na produção artística. Feito isso, pode-se reivindicar uma maior relevância e de forma mais penetrante a condição em que se situa o status da obra e ao mesmo tempo promover uma associação às intervenções políticas que suscitam um determinado sentimento de arremesso ao tormento da condição quase inescapável do estilo como forma de reconhecimento e validação artística.

34 Georges Bataille, “Le cheval académique”, *Documents*, n.º. 1, 31 (1929), 356.

35 Georges Didi-Huberman, *A Semelhança Informe: ou o Gáio 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).

36 Idem. 380.

37 Não me refiro a “progresso em arte” neste caso, já que parece que não podemos pensar nestes termos, mas a um avanço contínuo do processo artístico em termos de desenvolvimento.



THE GRID AND THE POLITICAL ECONOMY OF *CANNIBAL GEOMETRIES*: WINDOWS, PRISONS, FENCES, WALLS, AND SPACES OF CONFINEMENT AND ALIENATION OF THE OBJECT OF ART IN ANA NOROGRANDO'S WORK

IN A RENAISSANCE ARTIST Fra Filippo Lippi's fresco (1457-1504), painted in the Brancacci chapel in Florence, *Saint John visits Saint Peter in the Prison* [Fig. 1]. Behind the *grid* (or the bars as they say), Peter is talking to John. The scene conveys a sense of urgency and brevity. In part, visits with prisoners are usually so. However, there is a combination of gestures and expressions in the artist's image that is of the order of invisibility. John's expression is concealed because he has his back to the viewer, while that of Peter seems conditioned by resignation. John's hand indicative gesture is not enough to point out what goes on between the two characters, it only signals a likely repressive intent. The scene could be described as the "interaction with a picture". However, we understand that this interaction could not take place through the dialogue, since individuals do not talk to pictures; maybe with religious icons in certain contexts, but we do not refer to this kind of situation. It is otherwise a relation between figures and images:¹ two figures and a "picture."²

The square with a grid painted on the wall, placed a little bit above Paul's eyes, enough for him to slightly raise his look, invokes the traditional logic of installing paintings on museum walls. The window with the prison bars is framed by a second lighter range of fresco painting, which suggests a picture inside another picture. If we take certain retreat from the two figures separated by a wall with a hollow square, we realize that the bar separating Peter's figure from the outside world embodies an ambiguity, because we look inward (the prison). This opening becomes, in this case, a "window to the world,"³ or a denomination that painting acquires by always constituting a space for the representation of nature, the world outside, grasped by the "frame" that represents the motif of its limits, be it concrete or imaginary, that is, "the world in here."

After all, by logic, in Filippo Lippi's fresco we are "inside" the space where Peter is (that is, inside the prison) and, if so, Peter's figure is on the outer side from the outside. This is even reinforced by the presence of John's figure in front of us. This reasoning is important for the understanding of some Ana Noro-grando's work, since the grid is perceived as a displaced surface of canonical painting (or equivalent to it), adjusting to the planes of square and rectangular shapes (cubes and their unfolding). This perspective of looking at the world inwardly (in fact now, considering that looking is retained in this inner space), instead of outward (through the metaphorical window of painting) generates a confrontation with the experience of understanding space as an interiority and not just as a flat plane of surfaces. There is a reconciliation of the surfaces here, since it is, in a way, an attribute of painting in the face of the public, which is something the artist uses to transform it into a typically stable formula. What Ana Noro-grando does is precisely the opposite, since she exacerbates the friction in a denial of the surface as being stable especially the one based on the

¹ It is worth saying that figures presuppose a "contour," while the image presupposes a "body" produced by the filling.

² I use the word framework here as this emblematic structure that has extraordinary historiographic features. I talk as a previous history of references that include not only the transformation of painting, but also characteristics of cultural conventions. The "framing" therefore appears as a predictable and subsequent emergence and history of what we know today as "painting."

³ The expression is as one knows an optimistic and idealized view of the history of painting (in this case the "picture" I referred to earlier), now transformed into an opening mechanism for the "motif" transformed into a correspondence with nature.

system of modernism grid. This process is a place of escape from the similarity and approximation of appearance. The base of this systematic opposition topography, made in the meeting between the stability and the leveling of the surface structure, leads to an ambiguity refutation and gives the work anthropomorphism, or indirect reference to it. This occurs, for example, when the artist produces "prisons" or boxes that invoke prisons and inner spaces, and which are historically linked to the body.⁴

The modernist grid, which first emerged in painting at the beginning of the last century, has become one of the strongest and most consolidated emblems of canonical modernism.⁵ As Rosalind Krauss has shown, the grid has become a diagrammatic device of the screen space, because it is characterized by the persistent anti-mimetic vocation and averse to any discursive property.⁶ Concomitant to the emergence of the grid in artistic production a process of continuous revelation⁷ of the space of painting is perceived, in which the materiality of the pictorial space was unfolding step by step, in a conceptual and material "disassembly" that presents painting as it really is: a flat bottom of matter and illusion. This universe of the variation competence as a way of producing an anti-illusionism, led the artist to construct a work in which language is invoked as the "way of giving form" to matter. However, the use of the modern grid implies a refusal to the figurative project in terms of the flagrant and evident representation of the sculpture, which is now temporarily confused, that is, for a few moments. The continuous and overwhelming rejection to figuration exacerbated the space geometry and its territorial conquest to a recognized confrontation of the migration of "nature" into art. What is seen in these Norogrando's works is the systematic re-inclusion of these "figurative disturbances," that is, a return to the universe of the modernist grid. This apparent triviality caused by interference is a visible instrument of political intervention in the field of abstraction (and the artistic problem of abstraction), which ensures the qualification of space as evocative of realism and successive attacks on the epistemological center of the painting conceptual and physical materiality, from where existential questions of the work originate.

Ana Norogrando's *Caixa Sem Fundo* [Bottomless Box] (2014) presents an aluminum plaques box in which a red toad

has been placed (similar to the *Oophaga pumilio species*), which is known for its aggressive behavior, capable of releasing toxins to protect themselves from predators. This species is evenly associated with territorial aggression. It is known that, in general, red-colored frogs are more aggressive than their green-colored pairs.⁸ But this frog, the red, was amazingly painted by the artist. What might once have been a green amphibian now becomes its opposite (known in nature by territorial defense). It is worth remembering that frogs have great ability to camouflage themselves in the environment as a form of protection. Some species appeal to polymorphism as a way of producing a mime from the bright coloring of other species in order to suggest toxicity content to deceive their predators.⁹ Camouflage is an attribute that interconnects with art, sometimes by the artists' procedures. Thus, it can acquire diverse attributes and generate a voracious interest in disguise, instituted and instrumented by the logic of cultural cannibalism and its process of absorption. If, in some cases, the thematic and illustrative approaches that we unconsciously pursue, day by day are prevailing, it is not difficult to imagine that the (almost uncontrollable) temptation to appeal to the obvious demonstrations of what we might consider a mimetic inclination, be a challenge for the artist.

Without a doubt, the fact that a red amphibian becomes the "motif" for the "framing" of the work (this when apparently the pictorial field surface is transformed into a box) is a reason to reflect on the status of the art object in relation to its material existence. We observe the reference to the "bottomless," title of the work, which invokes the well-known "figure-background" dichotomy;¹⁰ except that the background now merges with the reference to the bottom (base) of a box geometric form. This bottom rests on the ground, stuck to a form that surrounds it. As it is a "bottomless box," the work actually incorporates (or appropriates) the floor, as an integrating part of the work. If we were referring to a system, it would be more than natural for "foreign" forms, which appeal to the orthodoxy of constructivism, to be brought to light through resources that we can easily identify as being largely familiar. In this case, however, this does not happen; for no other reason we have to confront ourselves with a paradoxical

4 They are linked because there is a direct relationship of functionality (for prisons to exist) and of scale (how they can contain and imprison the body).

5 The today canonical essay *Grids*, by Rosalind Krauss, was first published in the magazine *October*, n. 9 (Summer 1979).

6 As stated by Rosalind Krauss, the grid revealed its "[...] hostility to literature, to narrative, to discourse. Idem. "Grids," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997 [1986]), 10.

7 I refer to the uncovering and mapping of the painting surface.

8 See Galeano, S.P. & Harms, K.E., "Coloration in the polymorphic frog *Oophaga pumilio* associates with level of aggressiveness in intraspecific and interspecific behavioral interactions," *Behavioral Ecology and Sociobiology*, Vol. 70, issue 1(2016), 83-97.

9 Catherine R. Darst e Molly E. Cummings, "Predator Learning Favours Mimicry of Less-Toxic Model in Poison Frogs," *Nature*, 440 (2006), 208-211.

10 I have written several times about this dichotomous condition. Every figure or representation of something, or even an object juxtaposed to a "bottom". This bottom is first and foremost the background of culture and on it precisely what is possible an understanding of the object or motif represented.

cal similarity of type: it seems, but it is not. Many works have already used this feature, but what we have here is a structure that transforms into three-dimensionality compelled to attach itself to the floor and, consequently, to space. In fact, more than that, it is linked to the figure of a frog, with its contrasting redness, made of ceramics and “masquerade” with a phosphorescent dye. Imagine, therefore, a frog, in contrast to orthodoxy of constructive form produced with industrial residues and that still keep the forms cut by the machinery for the manufacturing of other pieces and products. Much of what covers the surface is then transformed into ornamental plans that “decorate”¹¹ and disturb our view of the “motif.”

Caixa Sem Fundo [Bottomless Box] also passes by children's stories, folklore and popular culture, in which frogs can become princes. The frog still gained prominence in the pre-Columbian Moche culture of the northern coast of Peru, the most surprising being called the “Botanical Frog;” which is part of the zoomorphic representations of frogs plus feline characteristics, which are common in that culture.¹² Reminiscent of a condition embodied in the imaginary, frogs were always relegated to a place of folklore that often attributed to them a shameful symbol and in their condition of an amphibious animal; their role has been relegated to a lower scale in the popular imagination. The negative effect of the image¹³ associated with the morphology of the frog figure that not coincidentally inhabits the floor of the sculpture, and no longer the privileged space of the cube, which eventually sustains it. The artist's decision signals that as the sculpture migrates to the ground, close to the earthly life and close to the feet, it not only abandons its autonomous (and celestial) stature as a “masterpiece,” but also achieves an opposite movement to this lowering: it rose again from the ground, for it could never remain there forever.

This condition of frequent transformation into a metaphorical proposition once again signals to the fact that, nevertheless, it takes place around the figure of an amphibian and therefore attached to worldly life. Apparently calm incursion towards the “familiar,” at the same time to the strange and indifferent subject of the exercise of form. Thus, one can no longer recognize when this symbol is found in the work. This aspect moved by the adoption of largely contradictory proce-

dures causes the spectator to be forced to confront an intermittent system of “conflicting things.” So there is nothing left but an agony,¹⁴ a susceptible and insistent agony that leads to a surprising innovative character. Taken by assault by the confrontation with the image, we are forced into the interpreting act in order to extract from it a minimally coherent logic, or to abandon it by indifference.

The relation of these works to the architecture of the prisons leads to a demand of incarceration as an associative conduit of relations with the “cube (white),” the canonical space of the expositions. However, it is now transparent,¹⁵ due to the visibility and incapacity of containing the intrusion of outer space (of culture); if we contemplate this work, it confuses our look, but not by letting itself be seen through all its surfaces, the exteriority. This is what I would call a disturbance of the “motif” and which, in a way, we see in development in Fra Filippo Lippi's fresco, at the moment when Paul questions Peter: it is as if we were in his place. This disturbance, also perceived in *Caixa Sem Fundo* [Bottomless Box], appears again in the work *Caixa de Anjos* [Box of Angels] (2015) [Fig. 2, p. 68].¹⁶ In this work, “baroque angels” are held suspended in the rectangle inner space by metal bars which traverse the body and break the container limitations in the form of a box. Its checkered surfaces, in a strictly geometric pattern, considerably disturb the vision and present us, all the more, an additional risk: that any approach would lead to a possible injury,¹⁷ caused by the sharp faces which protrude out of the walls contained in the box. The eye is the main organ at risk as these extremities can easily inflict injury. It is not, therefore, a friendly object, because its relation with the environment is established through a link with the interior, protected by the covering of metal grids. What is protruded outwards promotes insecurity, whereas in its interiority there is no edge, since everything is fixed, even the “object angels.” The premonitory risk to injure the eye produces an immediate distance from the viewer of the work that becomes distant, since he is unconsciously repelled by the refractory dynamics of the iron bars.

Art objects tend to a peaceful and friendly coexistence

11 I previously wrote about this “decorative” character in Ana NoroGrando's work in a text called “Interiors: Towards a Critique of the Decorative Dimension in Art,” published in *Ana NoroGrando: Obras 1968*. 2013, 41-47.

12 Donna McClelland, “The Moche Botanical Frog,” *Arqueología Iberoamericana*, 10 (2011), 30-42.

13 Note that there is an ambiguity in this condition, since at the same time that the frog figure was folclorized in the popular imaginary, it served precisely to enrich literature as no other animal of its kind (or as few).

14 This agony to which I refer is that state of emotional instability in which the viewer sees himself before something without immediate explanation. Disoriented, he clings to any logic that might be admitted as feasible. But this disorientating dynamic leads to the operability of unpredictable content; what is not the same as to say it does not exist whenever somebody is confronted with these works.

15 It is worth emphasizing that the “white cube,” with all its clarity and “lightning,” shows little transparency. It conceals behind it a powerful apparatus of historical institutionalization and considerable ideological potential. See, for example, Brian O'Doherty, *No Interior do Cubo Branco: a Ideologia do Espaço da Arte*, trans. by Carlos S. Mendes Rosa (São Paulo: Martins Fontes, 2007).

16 This artist's work was included in the exhibition *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de um Nova América*, in 2016, in one of its plataformas, called *Modernismo em Parallaxe*.

17 The link between art and danger is afflictive and brings a “strange” component, alien to the constitution of the work.

with their environment, but *Caixa de Anjos* [Box of Angels] makes a reference to abortion and the bars traversed in these bodies, if seen within the orthodox and strict logic of modernism (or rather, its persistent presence), invoke interferences in the female body and in its interior. If such mediations are of different orders (political, social, religious etc.), subjectivity is now replaced by a symmetry that generates a continuous refutation. Four outer walls dividing fields form a central cross on each of the four surfaces of this box: four angels, and, consequently, four crossed metal bars. The economy of symmetry and the reduction of an individual consciousness of a shared body, the body of the sculpture, with its internal and external parts and the body repressed and controlled by society. This oscillation between inside and outside, which finds an equivalence in the geometry policy of the relationship with the flesh, skin and bone, translates an economy that we know well when it is the household environment, of coexistence with the kitchen daily life;¹⁸ this environment that has been (and continues to be) relegated to a kind of household economy laboratory. Kitchens, former women's "prisons," incorporated into their routines of family survival, have also evolved in their ideological political potential of confinement, since they are no longer exclusive of women's space. Being the result of all these correlations, the work is essentially hybrid and establishes a correlation between the canonical Modernism and the Baroque. Actually a reference to Baroque through two strategies: first, in relation to the extension of the metal rods that force the look to point in vertiginous¹⁹ directions, in several ways and, second, when it refers to baroque angels, although they are poor imitation²⁰ of the excess that the modernist purity of the construction would not sustain. I have previously written about these issues in the following passage:

[...] where a rectangular structure in industrial metal conforms a prison whose metal trusses reveal its interiority. This structure is then crossed by metal bars in various directions, which cross the body of four cherubs in Baroque style. The confrontation between the modernity of the grid and the emblematic figures of the European Baroque come into conflict, in a relatively banal construction, where nothing is

¹⁸ It is precisely in the kitchen that this day-to-day accounting is made. It has turned into this everyday laboratory, or rather, would say "accounting office," where everything is planned for daily, weekly and monthly survival. Here everything is accounted for including nutrients, calories, combination of foods and so on. However, this is due to the sacrifice of a life that is not from an accountant, but most likely from a mother in charge of the "attributes" of the economy.

¹⁹ These directions are not parallel to the walls of the room where the work is displayed. They protrude from unpredictable angles.

²⁰ These angels are made of part of marble, a reminiscence that binds them to sculpture and to statuary.

accomplished with the precious brilliance of metals or the excellence of technology, but through the products of its disposal, which demarcate an area of poverty of the materiality of the object. The structure includes a subversive component to the orthodox strategy of the grid that would, be refractory to the political dimension of the constitution of gender by its very ideological nature. In this case, the artist introduces into two complex artistic traditions (the Baroque and Modernism) the drama of rape through the traumatic experience of a *container* that houses these childlike figures originated from the Baroque artistic imaginary but would be summarily rejected by modern space.²¹

As we look at the universal space of the grid in the painting we see a millimeter planar field that makes us safe, because its stability does not admit abrupt changes. *Caixa de Ferro* [Iron Box] (2015) [Fig. 3, p. 69], produces this "pictorial mistake" because it shows thereafter that if on one hand we see a smooth and reflective plane of a stainless steel plate, on the other, there is the weave of an oxidized iron grid with its hollow patterns and geometric designs resulting from machine cuts. This operation of mimetic order, included in an anti-representative field such as the grid, is revealing, once again it shows that the order of geometry was brought into a troubled situation by the inclusion of the image or shadow of the spectator through this reflective space. Thus we can verify that, against the "qualities" and "predicates" will of the principles solidity of constructive forms, they have long been excluded in this universe of enormous conceptual and formal elasticity and that through a seemingly innocuous intervention of the constructive logic breaks into a single artifice. This seemingly deceptive trick of the character becomes a metaphysical reinstitution | incorporation of space into a following work. In *Caixa de Inox* [Stainless Box] (2015) [Fig. 4, p. 70], on the other hand, and the matter called air vibrates in the face of the complex geometric pattern of the paralysis of empty space; it is known, however, that the void in sculpture only exists when conceptually | purposefully constructed as such.

■ ■ ■

Ana Norograndó's sculptures become allusive metaphors to the space of art. Confined to the interior of these prisons, the motifs now changed into an imitation of the art object as a

²¹ Gaudêncio Fidelis, "Mensagens de Uma Nova América e a Genealogia de Uma Plataforma Curatorial," in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Gaudêncio Fidelis e Márcio Tavares (Org.) Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, 78.

frog, in *Caixa Sem Fundo*, [Bottomless Box], flowers, in *Caixa "Cor de Rosa"* [Pink Box], numbers in *Caixa da Morte* [Death Box], a wall in *Caixa de Ferro* [Iron Box], the void in *Caixa de Inox* [Stainless Box]. The artifices of their devices invoke "the motif," that Tony Bennett called "exhibitionary complex."²² It is essentially a set of mechanisms of "vision technology,"²³ which made the museum the most efficient organism of perception change, based on relations of power and the body organization and its manifestations through the senses. Yet Ana NoroGrando's sculptures lead the typical reference space of the emblematic "cube" of exhibitions with their allusions to prototypes of art exhibition sites, to a strange overlapping between the prison and the confinement space,²⁴ and, at the same time, to the Panopticism (a term coined by Foucault in relation to the circular construction proposed by Jeremy Bentham in the 18th century, designed with the objective of obtaining the maximum possibility of surveillance). In Foucault's conception of his "prison archipelago," the body is removed from the public sphere in order to gain visibility in the forms of body control, which is consumed by the State apparatus,²⁵ which constitutes a form of cannibalism (state, exactly) so to speak. Yet, the agency of the body's regulatory process is now a continuous attack toward the confinement of the body. Thus, the works dramatize, through "figures," the condition of objects in space, but now confined to expositions, for invoking a condition of visibility and at the same time of incarceration. What is seen is mediated by this grid, reminiscent of the modernist grid and now transferred to the three-dimensional space of sculpture and at the same time "transparent" to the look, but disturbed by the vibration of the grid patterns. In the midst of these geometric forms of the surface, there is another reference of how art cannot get rid of "patterns" and drawings that, at all times, arise related to the suture points between the eye and the image that confront perception in a way that it is impossible to escape from them, even if one chooses.²⁶

22 Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex," in *Thinking About Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne (Eds.) (Londres e New York: Routledge, 1996), 82.

23 *Ibid.*, 82.

24 Bennett argues that museological institutions do not constitute confinement spaces, a parallel established by Douglas Crimp, when comparing them with asylum, clinic and prison, in an interview with Michel Foucault. The interview referred to is in: Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins," in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hall Foster (Ed.) (Washington: Bay Press: 1985), 45.

25 The first time I dealt with this subject was in the exhibition *Antropofagia Neobarroca of the 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América* (2015), juxtaposing Pedro Américo (1843-1905) *Tiradentes Esquartejado* (*Tiradentes Supliciado*) (1893) by Pedro Américo (1843-1905) and *El Desbembrado* (1947) by José Clemente Orozco (1883-1949). By placing these two paintings side by side, I sought to emphasize the exercise "[...] of the cannibalism of the state over the body of the individual." Gaudêncio Fidelis, "Mensagens de Uma Nova América e a Genealogia de Uma Plataforma Curatorial," in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015, p. 91.

26 The images have a force to become anthropomorphic characteristics, whether having a link

In the work *Caixa Irregular* [Irregular Box] (2016) [Fig. 7, p. 74], the surfaces adjust, compressing the inner space, but still maintain their four sides. The shadow remains, which protrudes inwards and supports a parallel with the uneven edges cut off from the side surfaces and which regulate the entrance of light. Perhaps the viewer will never be able to get rid of the shadow that surrounds the constant association of images when we relate to exhibition spaces. Shadows are indicative of bulkheads before the light and appear as testimonies of presence.²⁷ Often they orient themselves to a dramatic radiance, as they inspire a sense of threat that can be taken as a trivial search of the image. In the shadows of spaces interspersed by light we see considerable associative possibilities and diverse testimonies of an almost unhealthy representation of image psychology. The recognizable now is more than a possibility of understanding the world and also of fantasy about it and still a hallucination, or fascination out of control. But this mirroring, which is intrinsically a manifestation of our "incurable" and "intractable" internal disposition, transforms into these forms, that is, precisely in a reflection of anguish that sometimes demonstrates inability to reach an obvious, common and clearer interpretative way. Here we can identify a polarity between the asymmetry and the geometric organization that is always inherent to the constructive aspects of the geometric forms disproportionality, since they regulate the experiments of the order of a constructive logic. In this plane of displacement, an established conformation of rules is maintained, the notion that we enter a distressing art territory; on the other hand, the public displacement, one maintains an established conformation of rules, the notion that we enter a distressing territory of art;²⁸ on the other hand, the public is hit by this disturbing interference. This objective inclusion of a formulation left to its own devices leaves the interpretation loose and modulated by popular considerations, so to speak, generating a distance that can provoke an attitude of detachment (detailing), which includes extremely significant particularities in terms of specificity. It is the staging of an eminent conflict, or a collapse of meaning. But in fact we are only dealing with an artifice of representation, this

to representation or not.

27 The shadow becomes a manifestation of coherence of the image so to speak, for it is projected in terms of a reflection of the "body" (object or human body) that confronts or interposes with light.

28 It is recurrent that it has been established as a cliché that the anguish comes exclusively from the drama of recurrent existential and confessional accidents, crimes and expressions in figurative production, but in fact the "anguish" (to which I mean) arises from the instability provoked by certain works that are not immediately delivered to an obvious interpretive reading. Thus, I understand that affliction and annoyance should be part of the constructive and geometrical field and not exclusively of a banal interpretation of the frivolous sentiments often derived from emotional coexistence with that of figurative art.

conflict of geometry with anthropomorphism, without which these works would not exactly generate the interest that they deserve.

Let us therefore take an analogy that is measurable by the typology of references to which they are bound: galleries, prisons and alienation. What I want to propose here is not simply the cause (fences and prisons) and the bond (alienation) between these spaces, but rather to suggest that the institutional space of the museum (and what it represents) can no longer be *institutionalized in the periphery*. These spaces are relegated to a clientelist rotation of the artists' work and, once they have gone through, they are again thrown into the world of alienation and oblivion of form, not being considered objects of relevance. Thus the system came to resemble prisons and the process of incarceration, surprisingly beyond what Foucault had foreseen. Its qualification as machines of circulation of the body (of the work of art in this case), in which this also passes through a stage of visibility and control (ironically security control), remakes a trajectory similar to that which organizes, in the prison field, the order of bodies. I have written about these issues earlier:

Prison and museums have something in common. Both are devices of control: one of the body and the other of thought; the first of the soul, as stated by Foucault, and the second of the vision. If the former attests the ability of the State to dominate desires, to limit will and free choice, by limiting and curtailing it, the museum drives the viewer's perception as a way of controlling his senses and directing them through their entrails.²⁹

Foucault has *clearly* demonstrated that "visibility is a trap."³⁰ For him, the panoptic is a disjunction apparatus between seeing and being seen,³¹ always responding to a questioning of the image as an equivalence between reality and the scrutiny of the eye before the body. But as much as we think of the works as a mismatch between the eye and its assimilation, a history of the eye,³² a conclusive prostration that we are subjected to continued visibility but still intermittent blindness.³³ This dia-

lectical regime | process that leads us to desperate ignorance, or rather, does not remove us from it, is what makes the works become even more important in the world of universe "comprehension and understanding." It is worth ensuring that it is fundamental to build a theoretical exercise that will deepen the legibility so that we can overcome certain prejudices, because they lead us to a superficial interpretation of the work. It should be intense and surprising, because this constant decline into a world of superficiality has led to a weakening of the learning structure of art. In this sense, the works have something didactic, capable of teaching us that the artifice, the assembling and the figurative relation with the world in which they are in constant contact is circumstantial.

As much as open spaces contain air, they will still appear claustrophobic, with their objects imprisoned in this operational distortion of the things guard as if they were suffering from a distance from the viewer to hinder their visibility. When it (this visibility) is reached, it is confronted with a plate that blurred reflect its body/face/shadow in the work *Caixa de Ferro* [Iron Box] or faces the movement of its shadow and the ambient light in *Caixa Irregular* [Irregular Box]. This artificial geometry presupposes an economy of cannibalistic absorption and assimilation, since there is a world that consumes even the women's life and that is translated in numbers and data in (economic) accounting of murders of bodies that devour this same body. *Caixa da Morte* [Box of Death] (2015) [Fig. 6, p. 73] is not only the death of added value (of death inclusive), in a productive economy of loss-making operability, but also the deficit of the society's defense policy with individuals. In a country that has demonstrated a total inability to protect its most fragile citizens subjected to the barbarism of savage cannibalism, in an unequal society without moral control, the result could only that of a generalized imbalance in the relations of social coexistence. Narrative is a mistake created through an appearance of continuity. There is one thing after another, in a seemingly logical order, which allows us to establish coherence, although we know that not every form of narrative contemplates it. The geometric forms systematically break the internal narrative that would give them an apparent cohesion, causing accidental shocks that evoke a sensation of incompleteness. It seems even a paradox, but in fact this disoriented possibility of subversion is the result of a conscious, objective determination and, to a large extent, a tension between the desire and the continuous mobilization of the reconciliation of experience with practice and of these with the force of culture acting on the will.

■ ■ ■

29 Gaudêncio Fidelis, "Curadoria nos Interstícios da Criminalidade: O Delito em Evidência no Museu," in *Curadoria da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos*, catálogo da exposição, curador by José Francisco Alves, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 18.

30 Michel Foucault, *Vigiar e Punir* (Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007 [1975]), 166.

31 *Ibid.*, 177.

32 I refer to the metaphorical construction undertaken in Georges Bataille's *The History of the Eye*, in which, through a highly erotic construction, he leads us to the meanders of this organ, whose power given by visibility finds equivalences in all the body holes. Georges Bataille, *História do Olho*, tradução de Elaine Robert Moraes (São Paulo: CosacNaify, 2003 [1964]).

33 Seeing here is a metaphorical dimension, because one can see and not "realize," that is, not understand what one sees.

Later one of these boxes opened to the outer space. *Caixa Aberta* [Open Box] (2016) [Fig. 3], despite of the fact that its edges that cease to be parallel, causes an imbalance in the form, which is no longer rectangular. It was to be expected that this space would become definitely public from its interiority, but let us not deceive ourselves: it is still like a piece, as if it were a barbed wire fence, a barrier. Its inclination towards its lateral opening threatens to lean over the subject, so this instability is not an apparent sign of weakness but a threat. To the detriment of the very efficiency of the closed space and its interiority, this Ana Norograndó's "box" is the same as a "mouth" willing to practice the geometrical cannibalism of space. We are constantly threatened to be engulfed by the surrounding space, but also by its interiority. This sudden change of perspective demonstrates an inclination for a grid mobility that it does not normally possess. Here it folds, leans, easily protrudes and, as if it were not enough, its geometric hollows with an intricate contour pattern present us a sophisticated interlacing of optical motifs that we sometimes see in one way, or another. *Caixa Aberta* [Open Box] leads the geometry to a condition of geometric instability, since the orthodox status of the constructive vocation would under no circumstances allow this formerly functional "imbalance". It should be noted that the enclosure has an entry that inspires an adjustment, but this is unlikely to occur since one of these edges has a flat surface and the other maintains the continuity of the pattern hollowed by the cutout forms. We can consider this framework frustrated, since this "fence" closes nothing around, it is not even able to contain something. There is a premeditated opening, which is fundamentally an unstable proposition, subjected to the reversals of behavior, in so far as the work can be exhibited in different ways, in various positions. This subjection to the behavior of form invokes anguish, because we deal with an object that does not immediately reveal its purpose and excludes from any prescriptive logic established a priori.

Ana Norograndó's works can be characterized to the category that Georges Bataille called "symptoms of the great twist"³⁴ since they present situations in which the things take a displaced way of what is by similarity, dislodged of the decency, the style and the aesthetics mask and, consequently, cause embarrassment in those who animate/believe in an idealized view of form. Georges Didi-Huberman writing about Bataille's "symptomatic dialectic"³⁵ lists a set of situa-

tions that surprisingly are applied to Norograndó's set about which I say:

When the prisons collapse and expose their entrails in the open air. When the dialectic can no longer be reconciled in synthesis. When the munificent game of the negative makes us revert to an image to be born. When a material contact lacerates and sacrifices in form the unit of form. When the unfinished meets, elusive, its visual trace. When the most beautiful rose suddenly becomes a death signal. When the accident marks its sovereignty over the substance. When at the peak a crater opens: when at the apex of knowledge the crater of the unknown opens.³⁶

By coming here, one can closely observe the artistic progression³⁷ of Ana Norograndó's works and abandon backward and retrograde notions like "style," this outdated concept generated in the academia. Inquiring about what her "style" is today is an inconceivable/retrograde question. Style, after modern production, is a disguised form of adjusting the work to a set of premises capable of transforming it into an object of easy circulation in the market universe and its institutionalization. Although the canonical grid of modernism, with its radicalism has always "accepted" the style, or reminiscences of it, one can see that the artist presents a continuous concealment of the stylistic effect. This is easily able to be impregnated in the works as if they were "slides," which slip into the works in a continuous rapture. In a way, style has always been present in canonical forms up to the beginning of modernity, but later the historical avant-gardes would criticize it, giving the artist no more a recurrence of these procedures, materials and forms to guarantee a form of "signature." Free from this limiting stylistic imprisonment, artists were able to creatively contribute to new forms and progressive artistic advances. This new criterion of drawing near art has led to numerous situations of discomfort and sometimes a return to the appeasement of the masses. However, if the overcoming generates an object out of the norm, as in the works we see here, there is now the possibility of thinking beyond the recognized styles in artistic production. Once this has been done, the condition of the status of the work can be made more relevant and even in a more penetrating way and at the same time promote an association with the political interventions that give rise to a certain feeling of throw to the torment of the almost inescapable condition of style as artistic recognition.

34 Georges Bataille, "Le cheval académique," *Documents*, n.º. 1, 31 (1929), 356.

35 Georges Didi-Ruberman, *A Semelhança Informe: ou o Gaio Visual Segundo Georges Bataille*, tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes (Rio de Janeiro: Con-

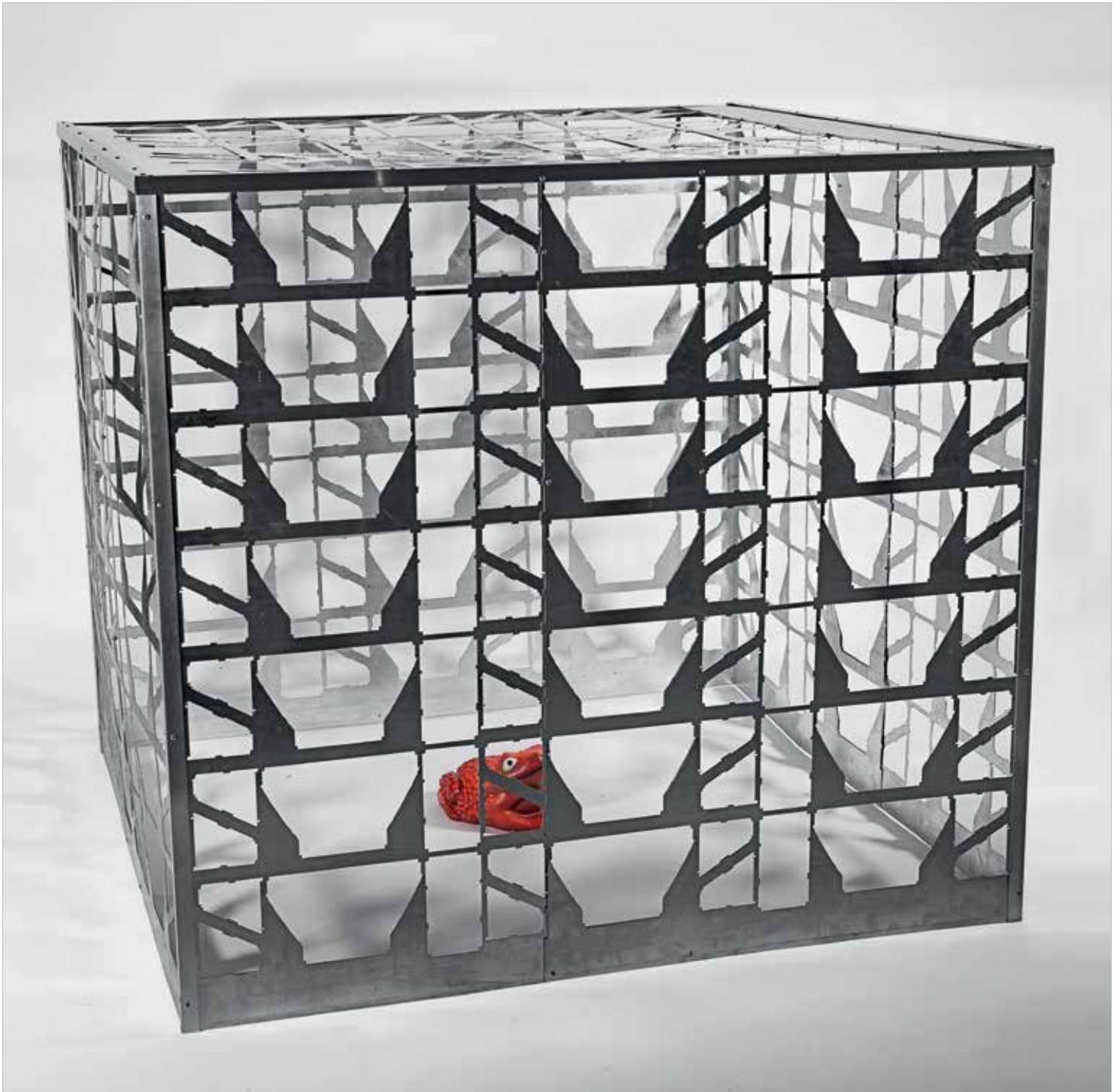
traponto e Museu de Arte do Rio, 2015).

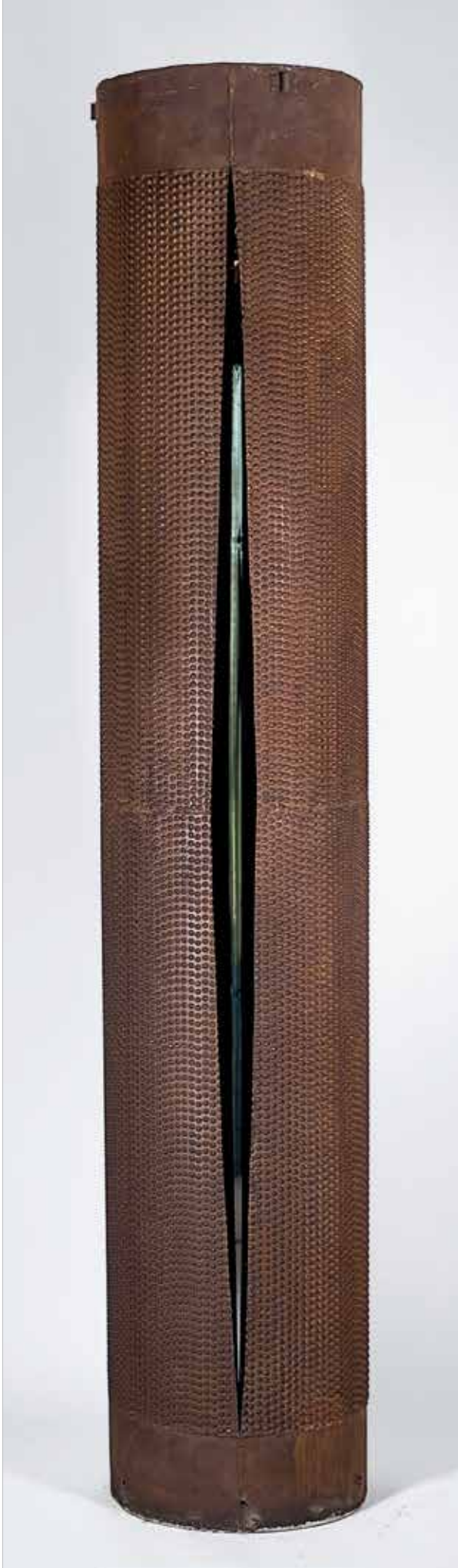
36 Idem. 380.

37 I do not refer to "progress in art" in this case, since it seems that we cannot think of these terms, but to a continuous advance of the artistic process in terms of development.

OBRAS | WORKS

Ana NoroGrando
Caixa Sem Fundo, 2014
Chapas e rebites de alumínio, cerâmica, esmalte sintético e luminescente | *Aluminum
sheets and rivets, ceramics, synthetic and luminescent enamel.*
126 x 138 x 138 cm





Ana Norogrando
Diafragma 07, 2014
Cano de ferro oxidado, rebites de aço galvanizado e chapa de aço inox |
Rusty Iron pipe, galvanized steel rivets and polished stainless steel.
232 x 43 cm de Ø
Coleção | *Collection* Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC-RS



Ana Norogrande

Diafragma 15, 2014

Cano de ferro oxidado, rebites de aço galvanizado e chapa de aço inox |

Rusty Iron pipe, galvanized steel rivets and polished stainless steel.

232 x 43 cm de Ø

Coleção | Collection Museu Oscar Niemeyer – MON





Ana Norogrando
Caixa de Inox, 2015
Chapa de aço Inox polido | *Polished stainless steel sheet*
50 x 61 x 60 cm



Ana NoroGrando
Caixa de Ferro, 2015
Chapa de ferro oxidado e chapa de aço inox polido e escovado | *Rusty
iron sheet and polished and stainless steel sheet.*
60 x 60 x 60 cm

Ana Norogrando
Caixa de Anjos, 2015

Chapas, rebites, parafusos, porcas e arruelas de aço galvanizado, pasta de mármore e tinta acrílica | *Galvanized steel sheets, rivets, bolts, nuts and washers, marble paste and acrylic paint.*

196 x 130 x 132 cm

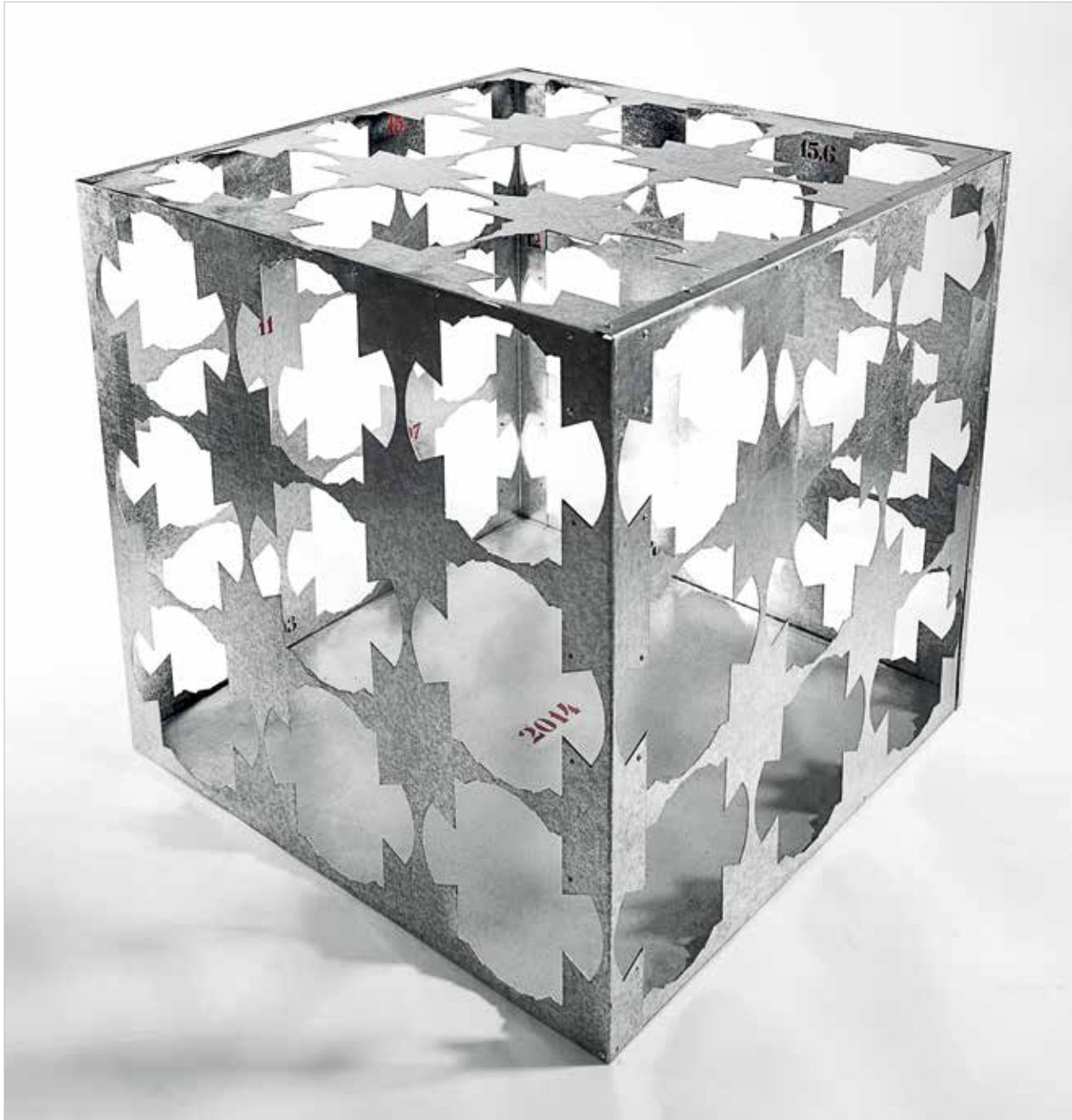


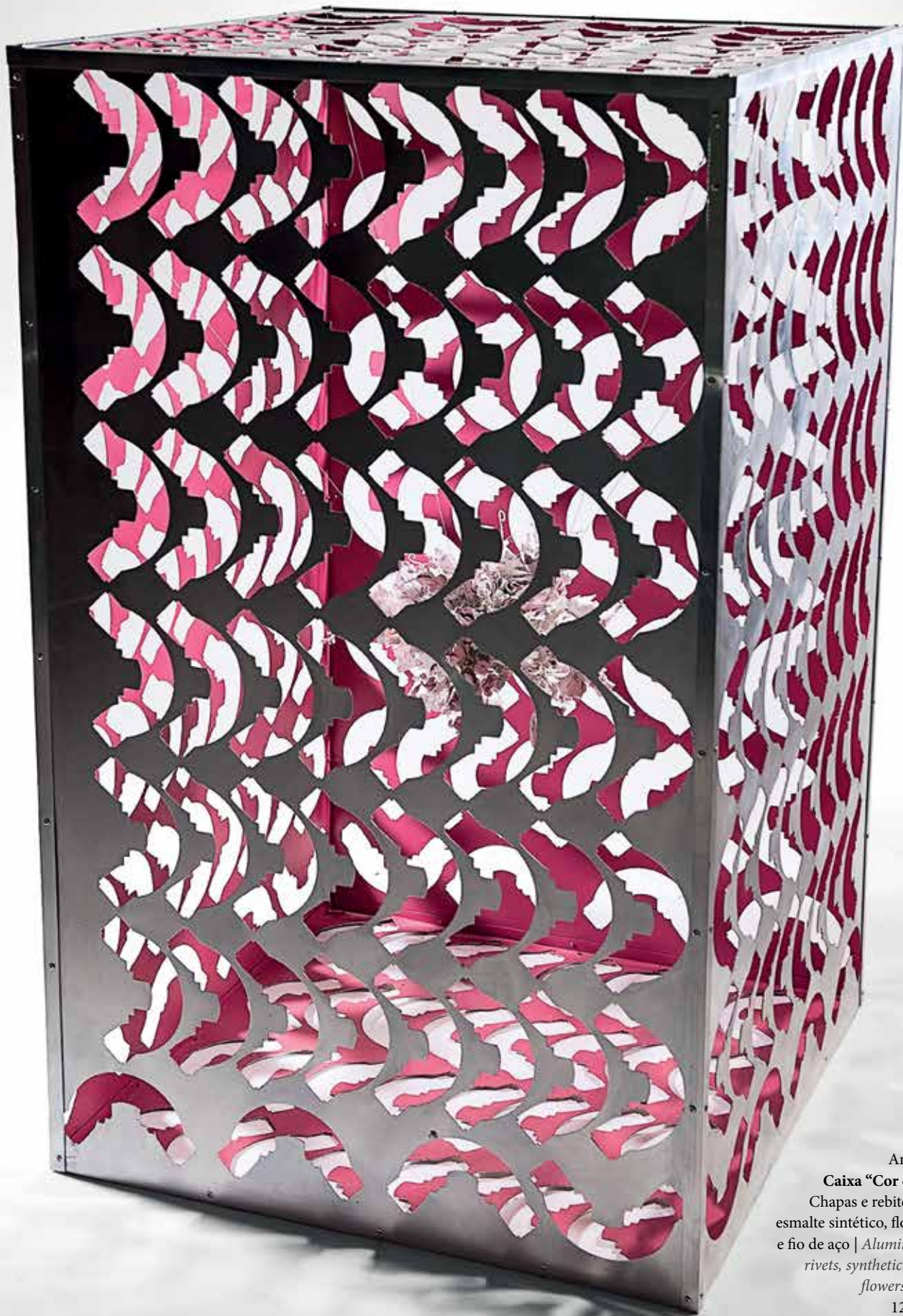
Ana Norogrande

Caixa da Morte, 2015

Chapas e rebites de aço galvanizado e esmalte sintético | *Galvanized steel sheets and rivets and synthetic enamel.*

86 x 87 x 87 cm





Ana Norogrande
Caixa "Cor de Rosa", 2015
Chapas e rebites de alumínio,
esmalte sintético, flores de plástico
e fio de aço | *Aluminum sheets and
rivets, synthetic enamel, plastic
flowers and steel wire.*
126 x 76 x 76 cm



Ana Norogrande

V01, 2015

Chapa de aço inox polido | *Polished stainless
steel sheet.*

50 x 93 x 68 cm



Ana NoroGrando

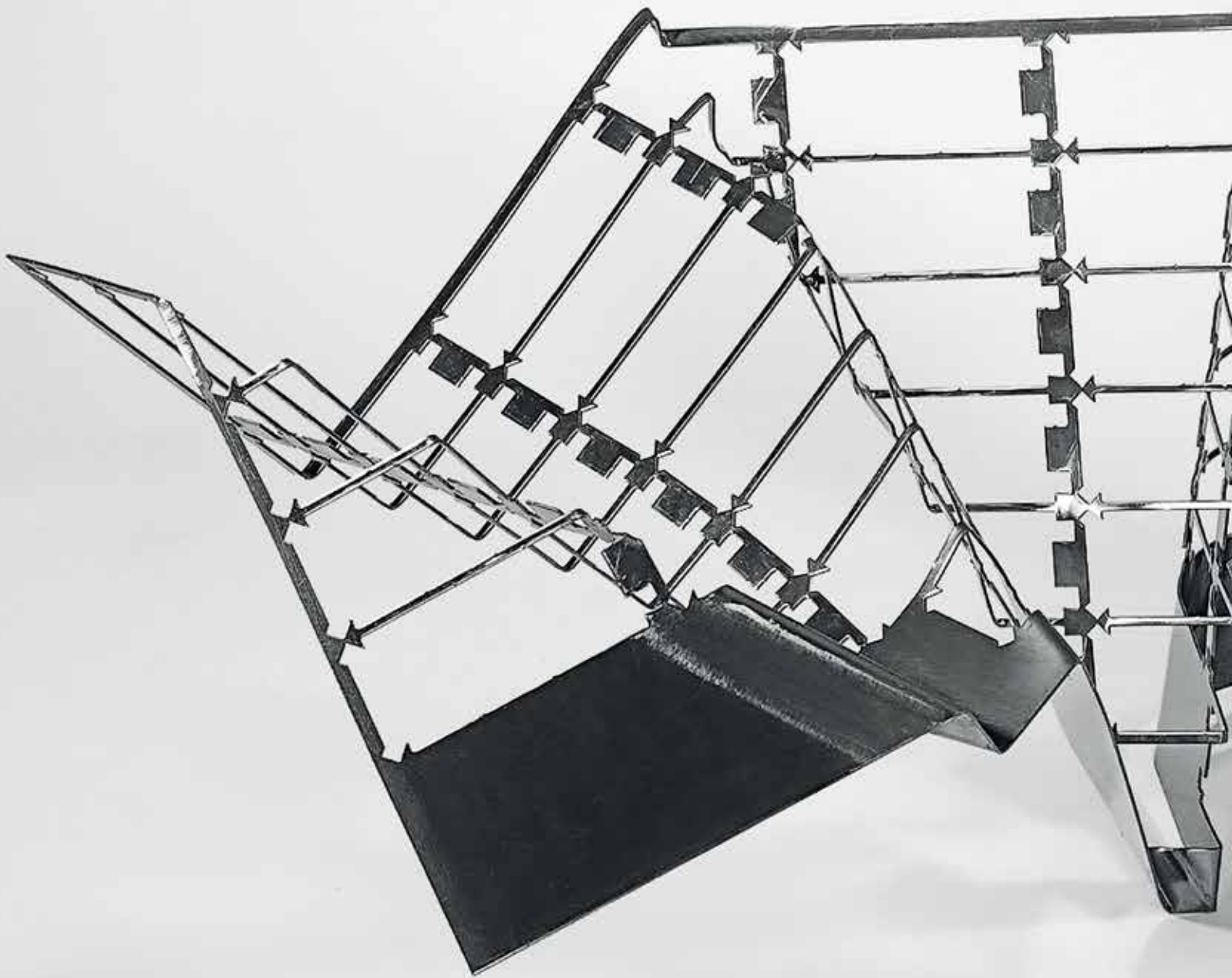
V02, 2015

Chapa, dobradiça e rebites de aço inox polido |

Polished stainless steel sheet, hinge and rivets.

58 x 170 x 44 cm



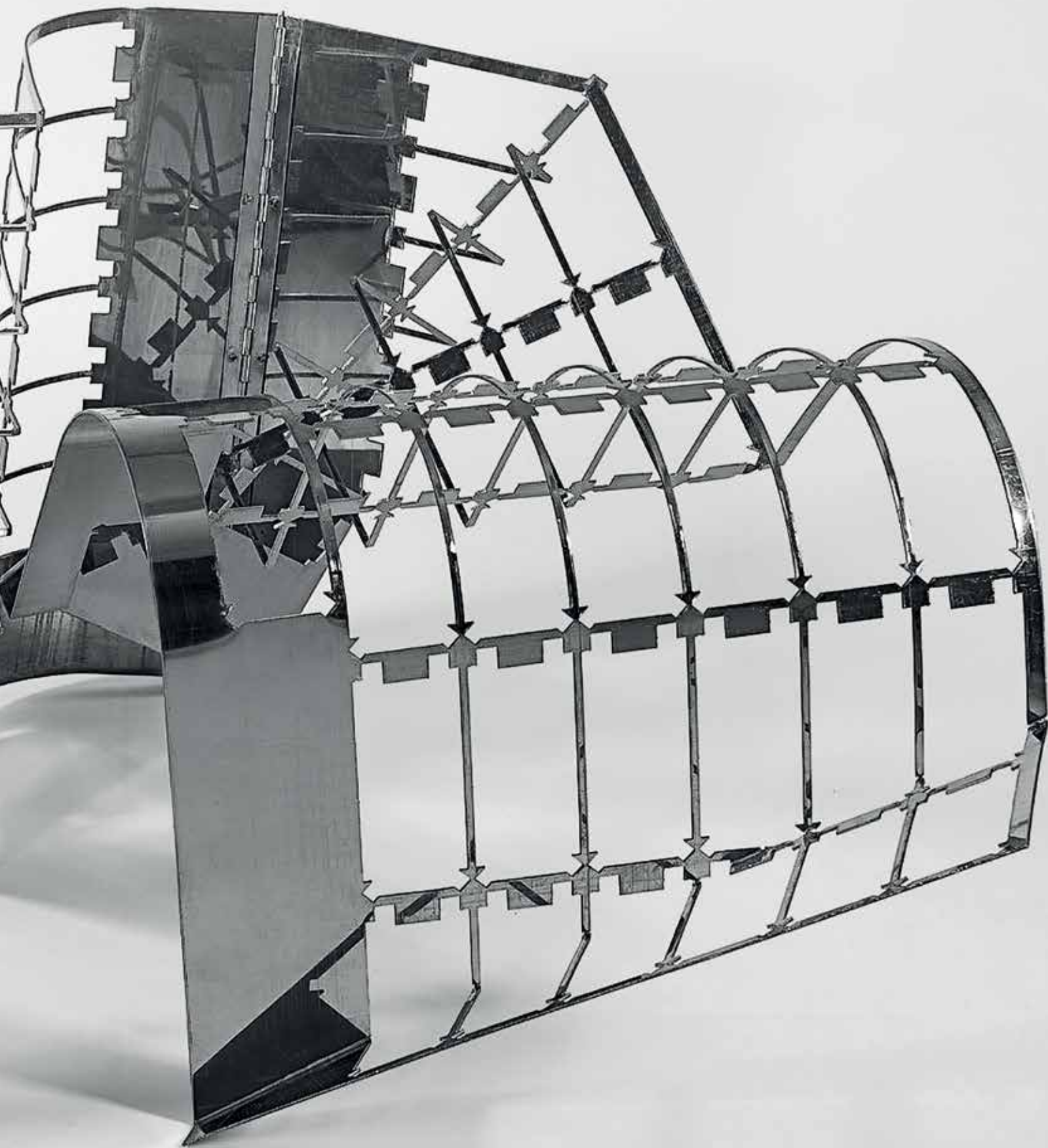


Ana Norogrande

V02, 2015

Chapa, dobradiça e rebites de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet, hinge and rivets.*

58 x 170 x 44 cm



Ana NoroGrando

V03, 2015

Chapa, dobradiça e rebites de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet and hinge and rivets.*

59 x 94 x 53 cm

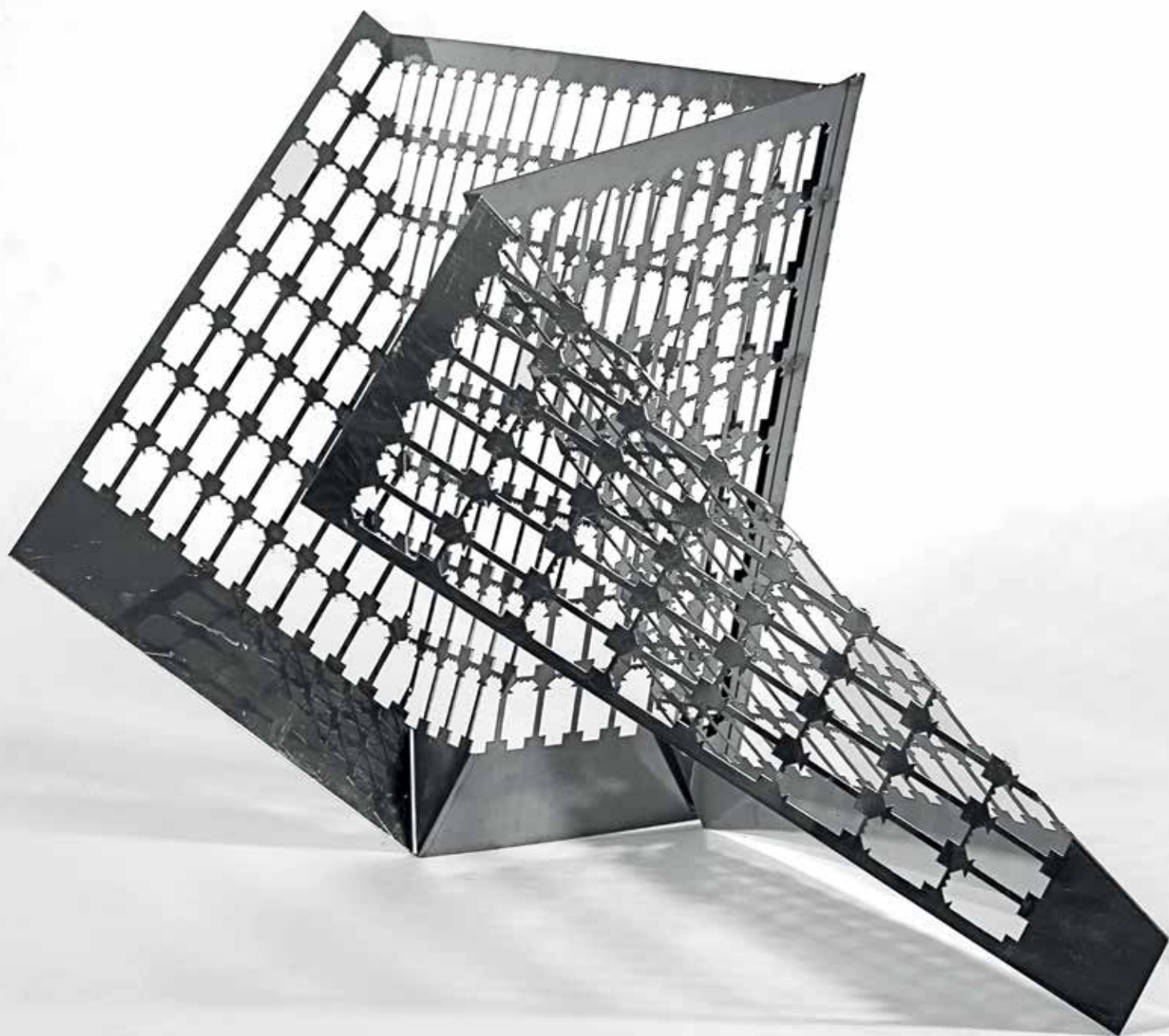


Ana Norogrando

V03, 2015

Chapa, dobradiça e rebites de aço inox polido | *Polished stainless
steel sheet and hinge and rivets.*

59 x 94 x 53 cm



Ana NoroGrando

V04, 2015

Chapa e rebites de aço inox polido, policarbonato e renda acrílica | *Polished stainless steel sheet and rivets, polycarbonate and acrylic lace.*

60 x 103 x 58 cm









Ana Norogrando
V04, 2015

Chapa e rebites de aço inox polido, policarbonato e renda acrílica | *Polished stainless steel sheet
and rivets, polycarbonate and acrylic lace.*

60 x 103 x 58 cm



Ana Norogrande
V05, 2015

Chapas, dobradiça e rebites de aço inox polido | *Polished stainless
steel sheets, hinge and rivets.*

123 x 68 x 140 cm



Ana Norogrande

V05, 2015

Chapas, dobradiça e rebites de aço inox polido | *Polished stainless steel sheets, hinge and rivets.*

123 x 68 x 140 cm



Ana Norogrande
V06, 2015

Chapa, dobradiça e rebites de aço inox fosco, policarbonato, e renda acrílica | *Matte stainless steel sheet, hinge and rivets polycarbonate, hinge and acrylic lace.*

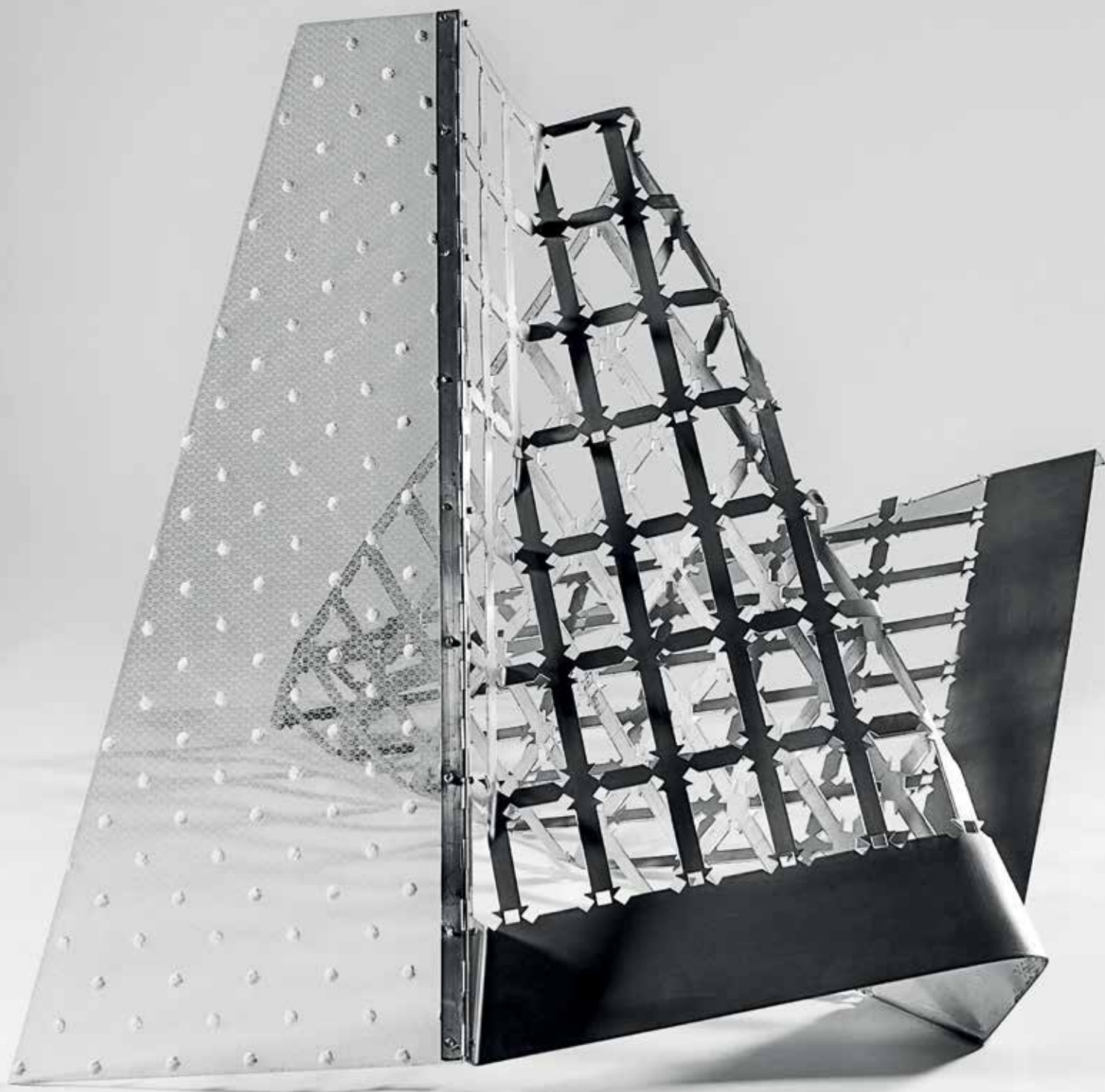
75 x 83 x 80 cm

Ana NoroGrando

V06, 2015

Chapa, dobradiça e rebites de aço inox fosco, policarbonato, e renda acrílica | *Matte stainless steel sheet, hinge and rivets polycarbonate, hinge and acrylic lace.*

75 x 83 x 80 cm



Ana NoroGrando

V06, 2015

Chapa, dobradiça e rebites de aço inox fosco, policarbonato, e renda acrílica | *Matte stainless steel sheet, hinge and rivets polycarbonate, hinge and acrylic lace.*

75 x 83 x 80 cm



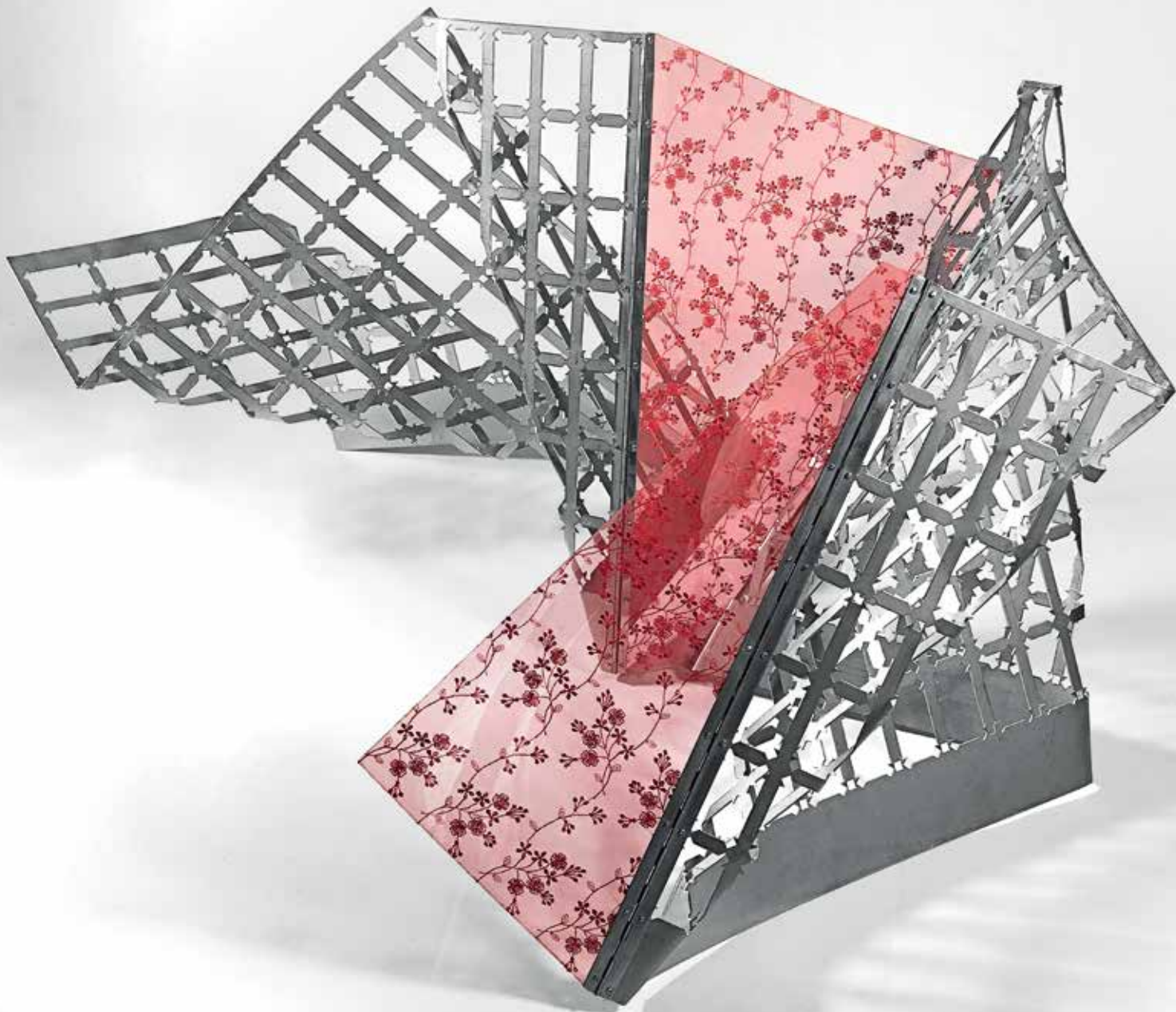
Ana NoroGrando

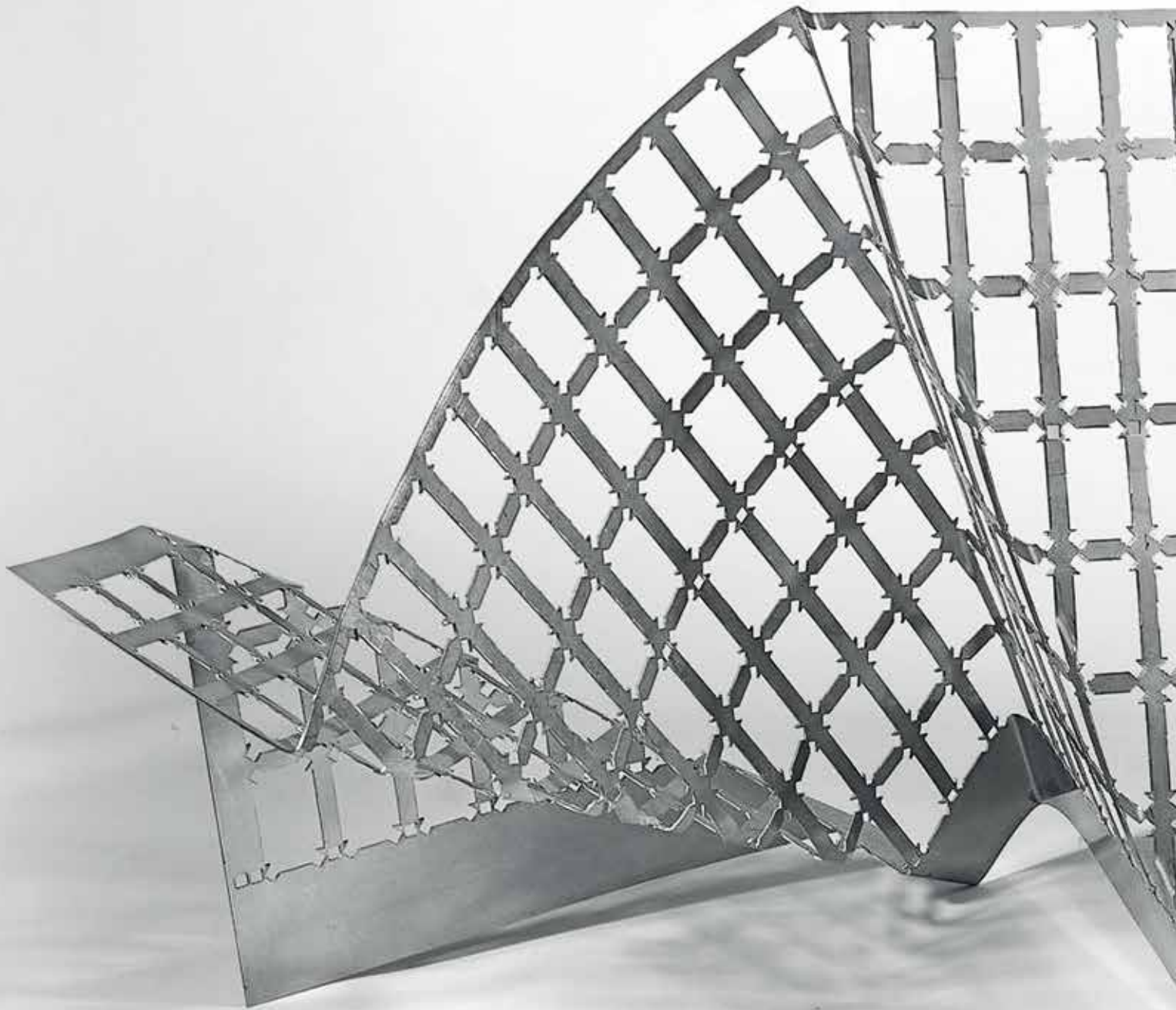
V07, 2015

Chapas, dobradiça e rebites de aço inox fosco, policarbonato e renda acrílica | *Matte stainless steel sheets, hinge, rivets, polycarbonate and acrylic lace.*

74 x 160 x 100/108 cm

Coleção | *Collection* Museu Oscar Niemeyer - MON





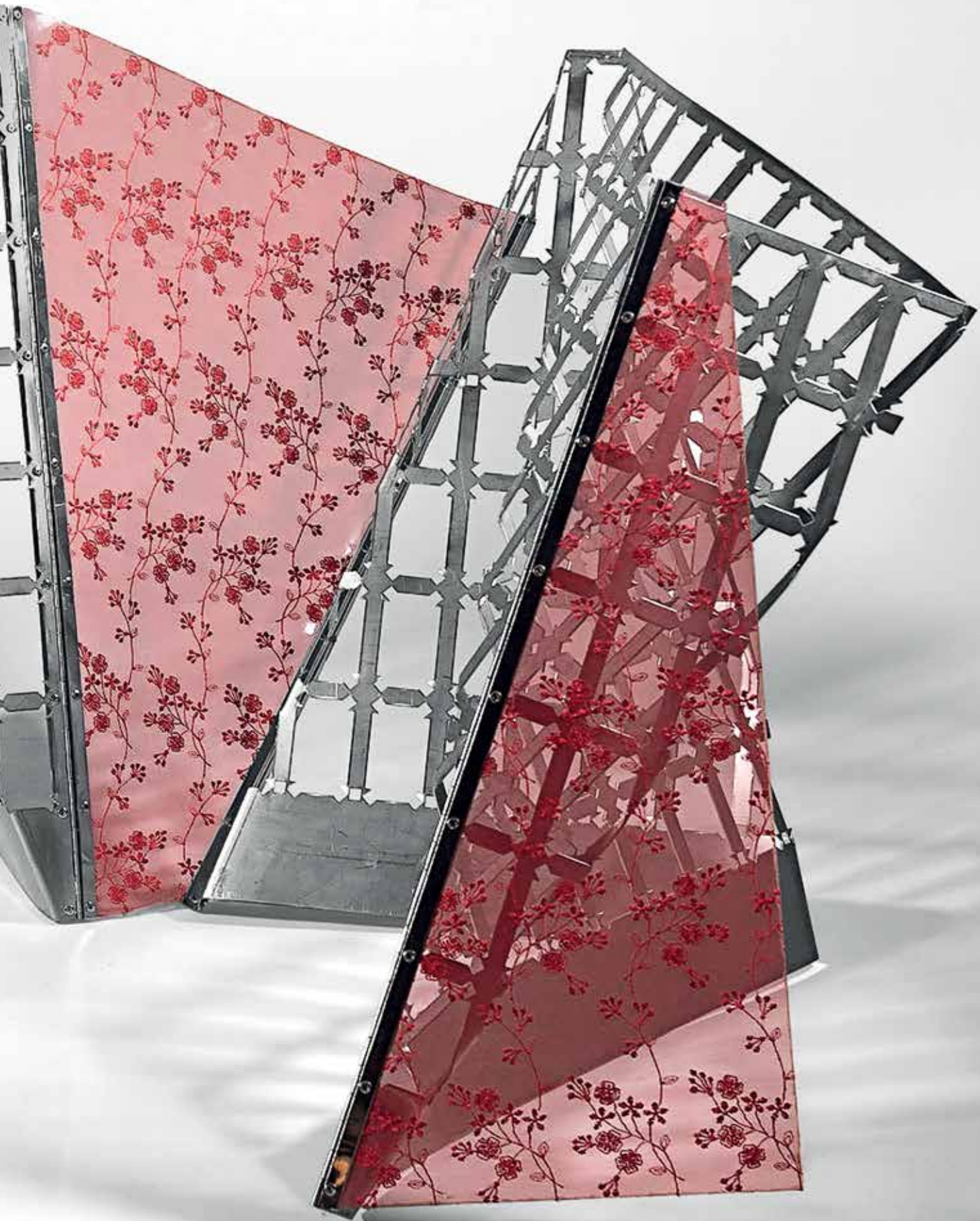
Ana Norogrande

V07, 2015

Chapas, dobradiça e rebites de aço inox fosco, policarbonato e
renda acrílica | *Matte stainless steel sheets, hinge, rivets, polycarbonate and acrylic lace.*

74 x 160 x 100/108 cm

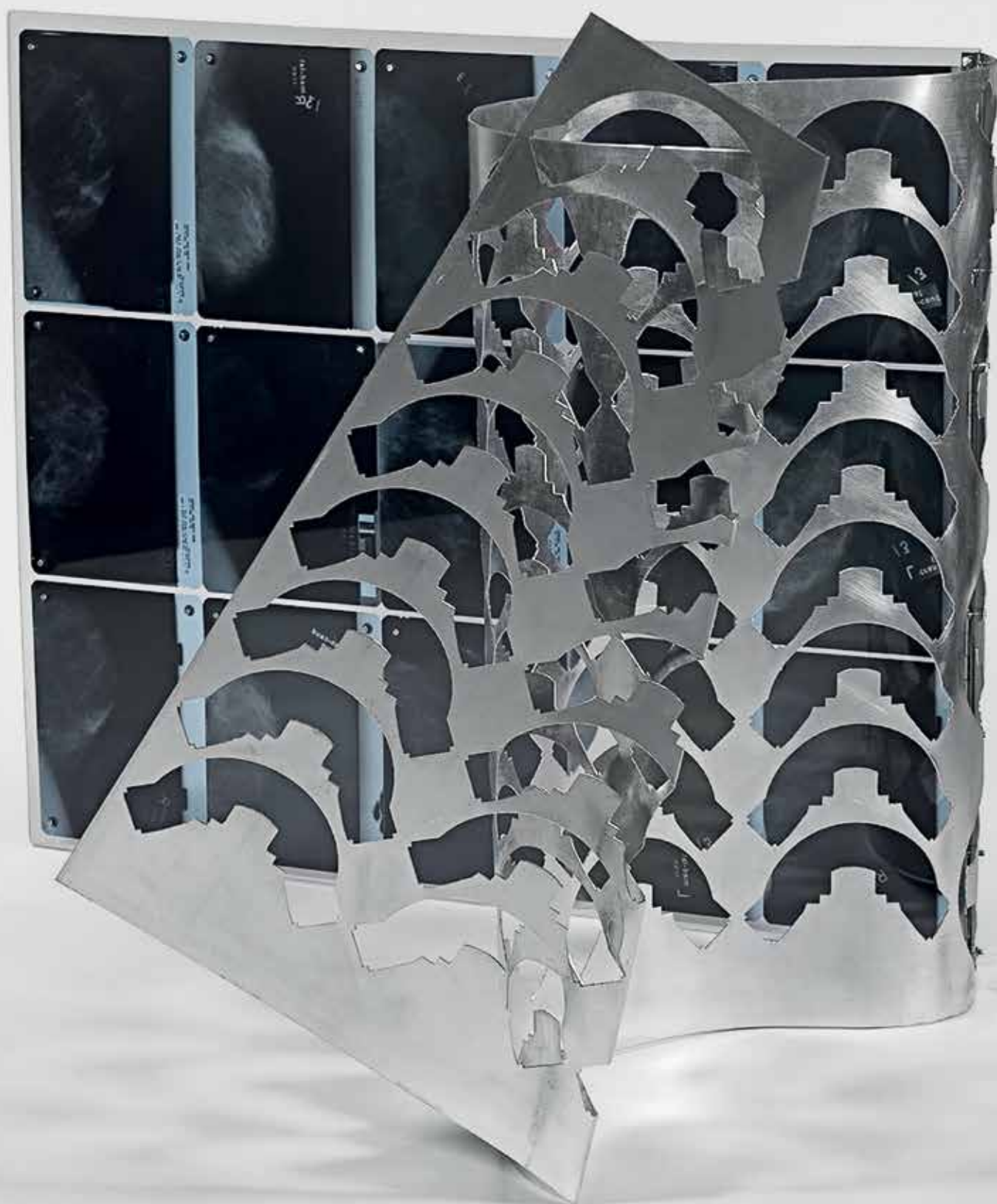
Coleção | *Collection* Museu Oscar Niemeyer – MON



Ana NoroGrando
V08, 2015

Chapa, dobradiça e rebites de alumínio, chapa de acrílico e radiografias | *Aluminum sheet,
hinge and rivets, acrylic sheet, aluminum and X ray plates.*
85 x 155 x 60 cm





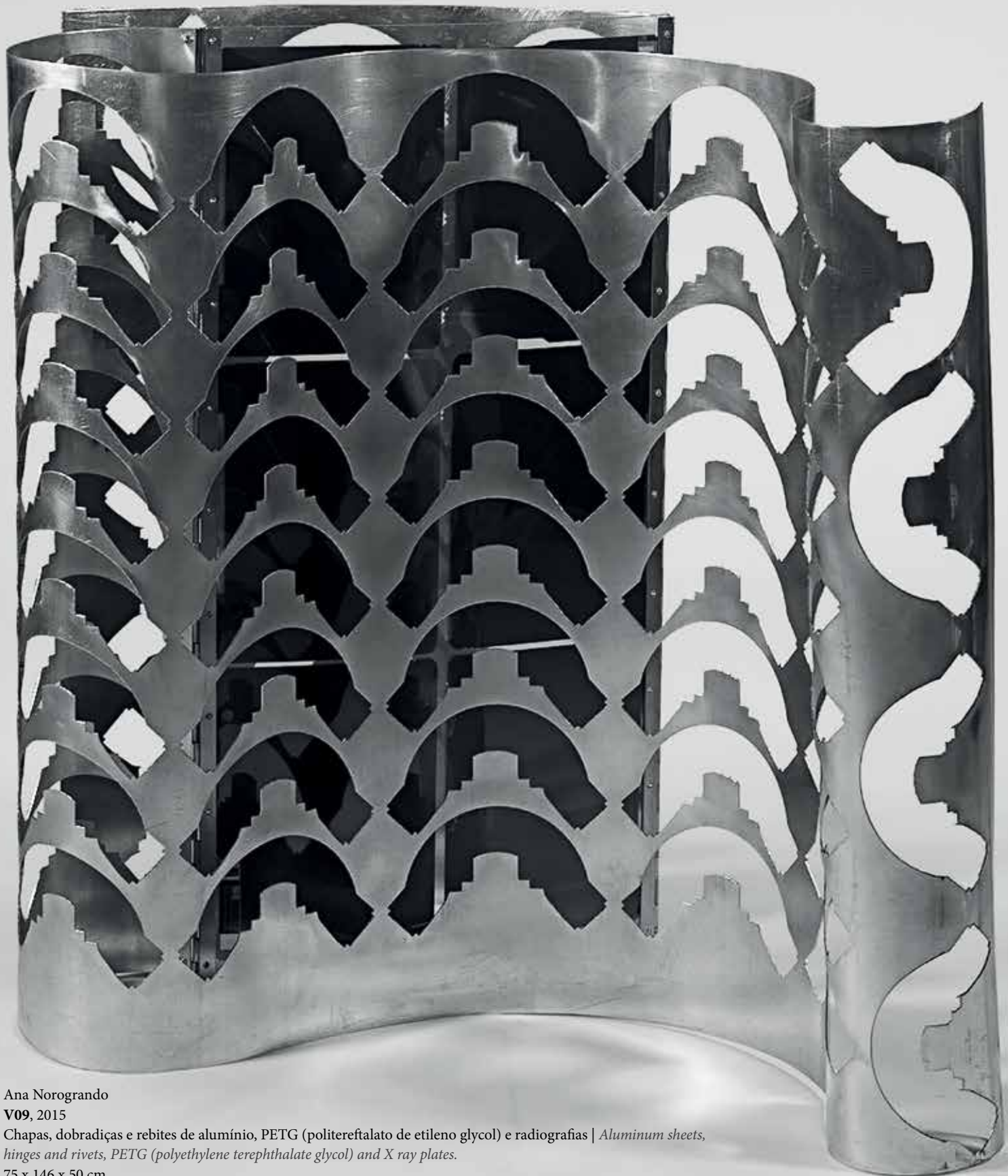
Ana NoroGrando

V09, 2015

Chapas, dobradiças e rebites de alumínio, PETG (politereftalato de etileno glycol) e radiografias | *Aluminum sheets, hinges and rivets, PETG (polyethylene terephthalate glycol) and X ray plates.*

75 x 146 x 50 cm



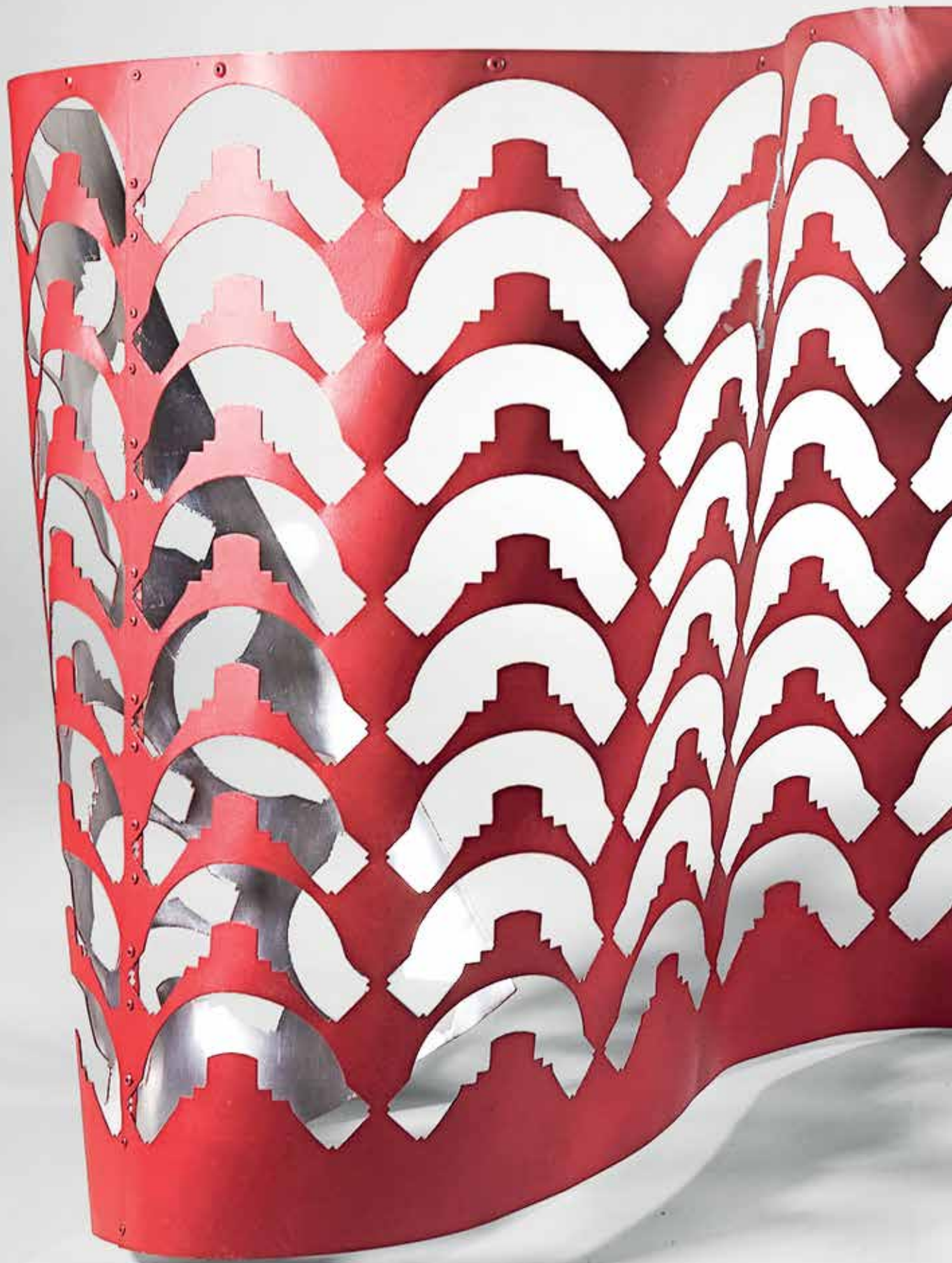


Ana Norogrande

V09, 2015

Chapas, dobradiças e rebites de alumínio, PETG (politereftalato de etileno glycol) e radiografias | *Aluminum sheets, hinges and rivets, PETG (polyethylene terephthalate glycol) and X ray plates.*

75 x 146 x 50 cm



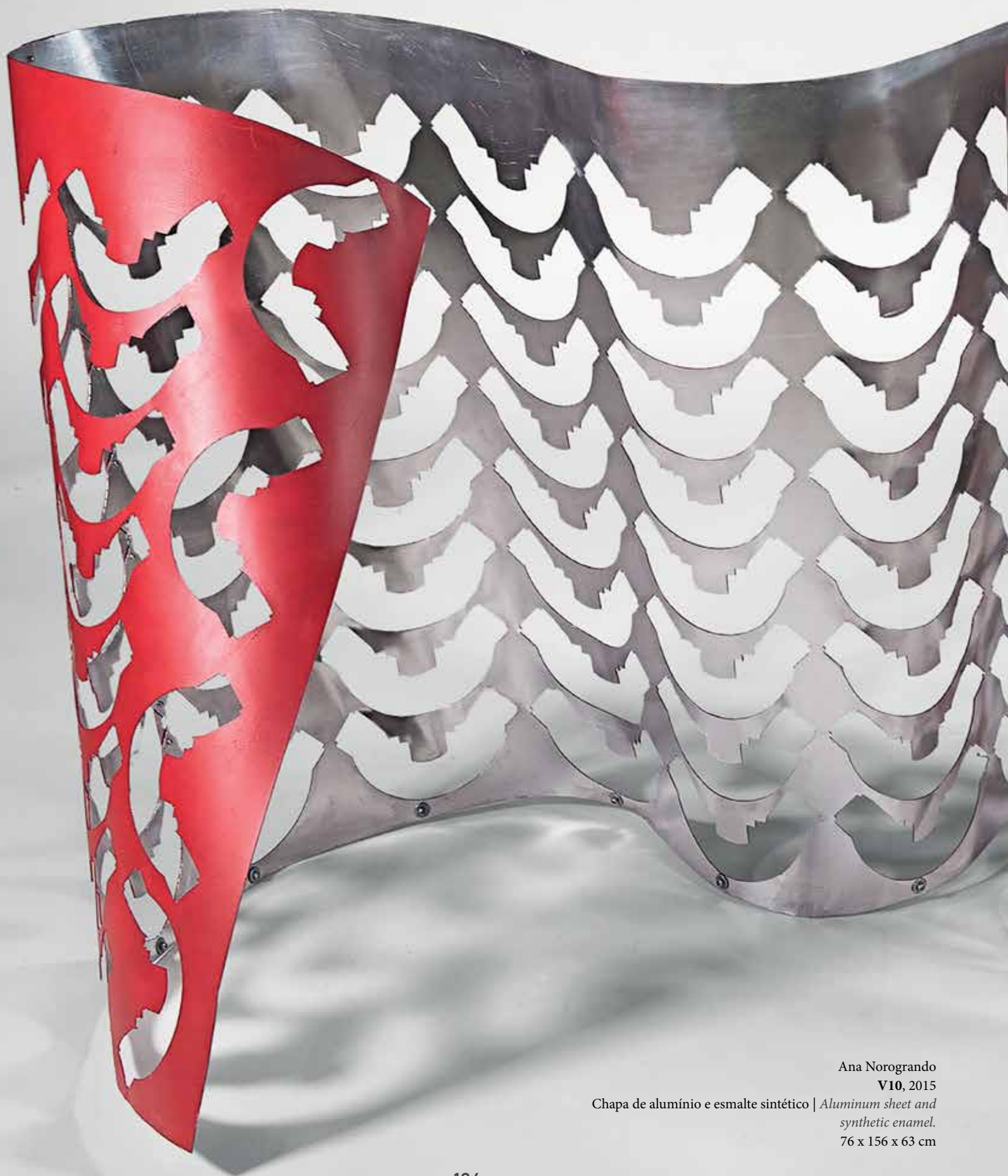


Ana Norogrande

V10, 2015

Chapa de alumínio e esmalte sintético | *Aluminum sheet and
synthetic enamel.*

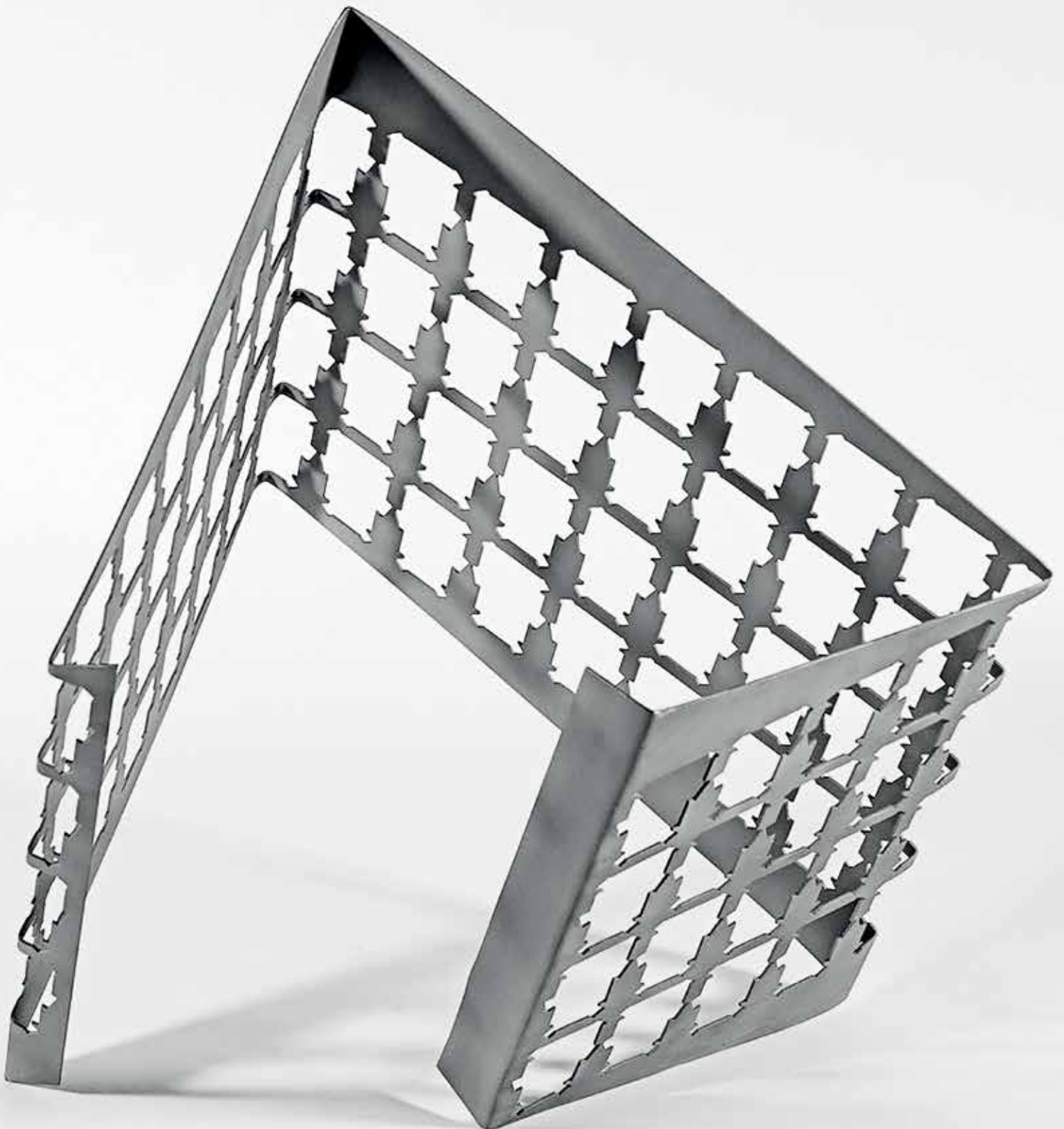
76 x 156 x 63 cm

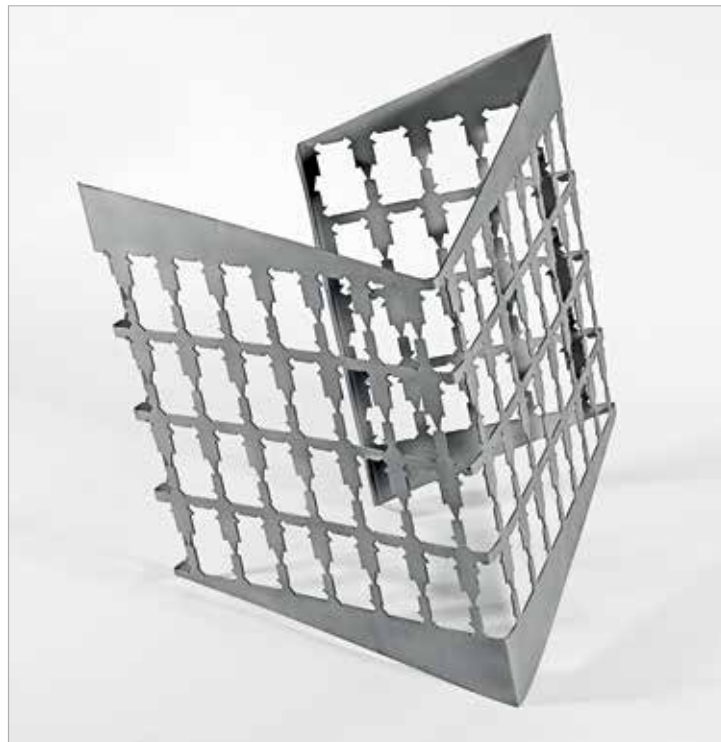
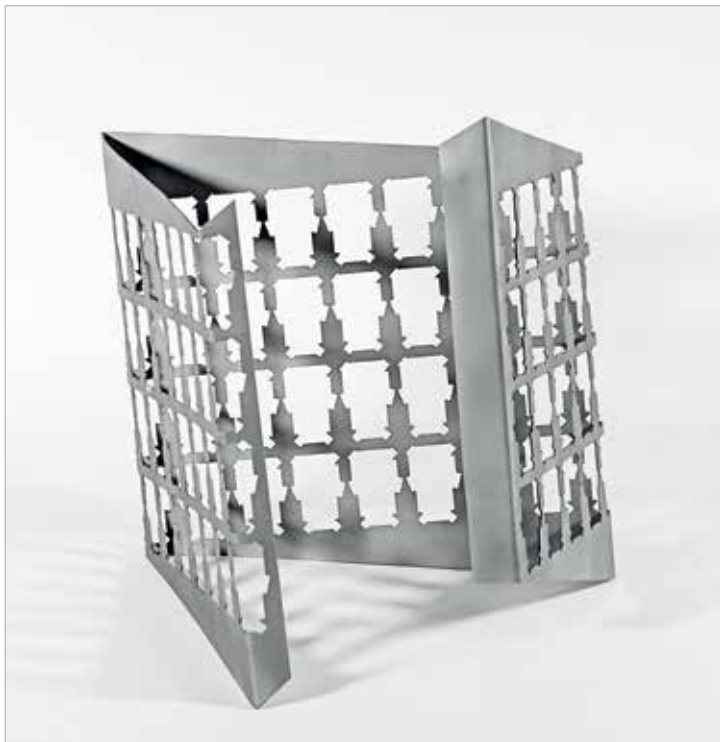
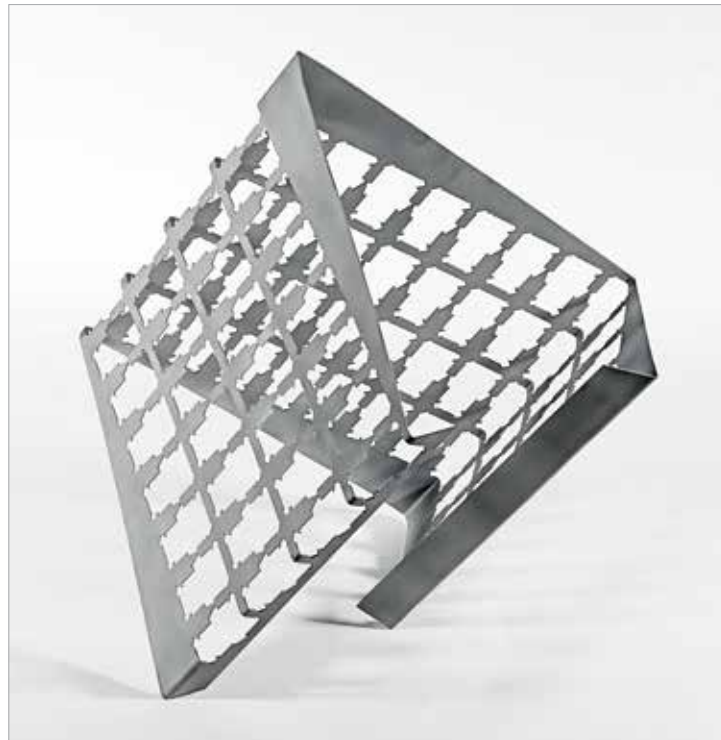
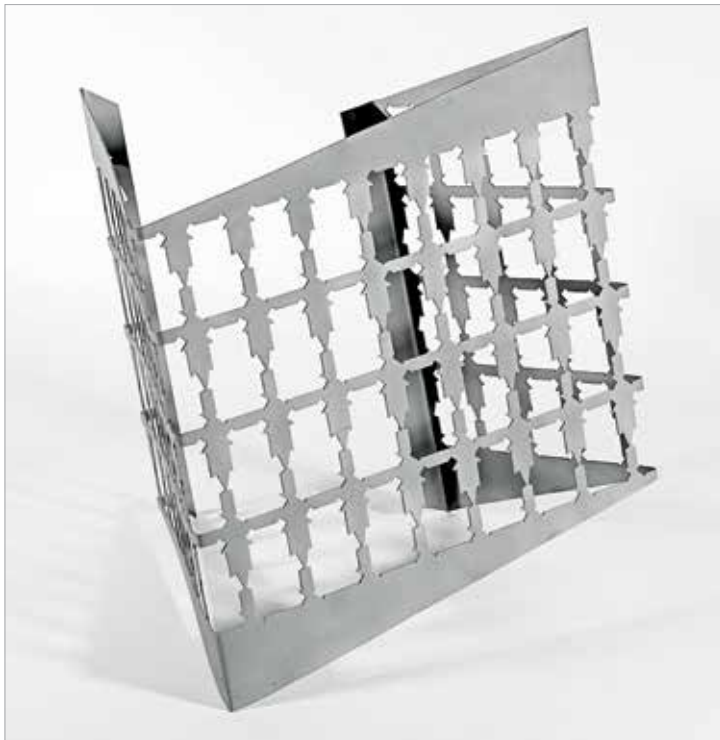


Ana Norogrande
V10, 2015
Chapa de alumínio e esmalte sintético | *Aluminum sheet and
synthetic enamel.*
76 x 156 x 63 cm



Ana NoroGrando
Caixa Aberta, 2016
Chapa de aço inox jateado | *Stainless steel sandblasted sheet.*
51,5 x 51,5 x 41,5 cm





Ana Norogrando
Caixa Aberta, 2016
Chapa de aço inox jateado | *Stainless steel sandblasted sheet.*
51,5 x 51,5 x 41,5 cm



Ana Norogrando

Curva I, 2016

Chapa de aço Inox fosco, rebites e poliéster/poliuretano | *Matte stainless steel sheet, rivets and polyester/polyurethane.*

210 x 40 x 33 cm

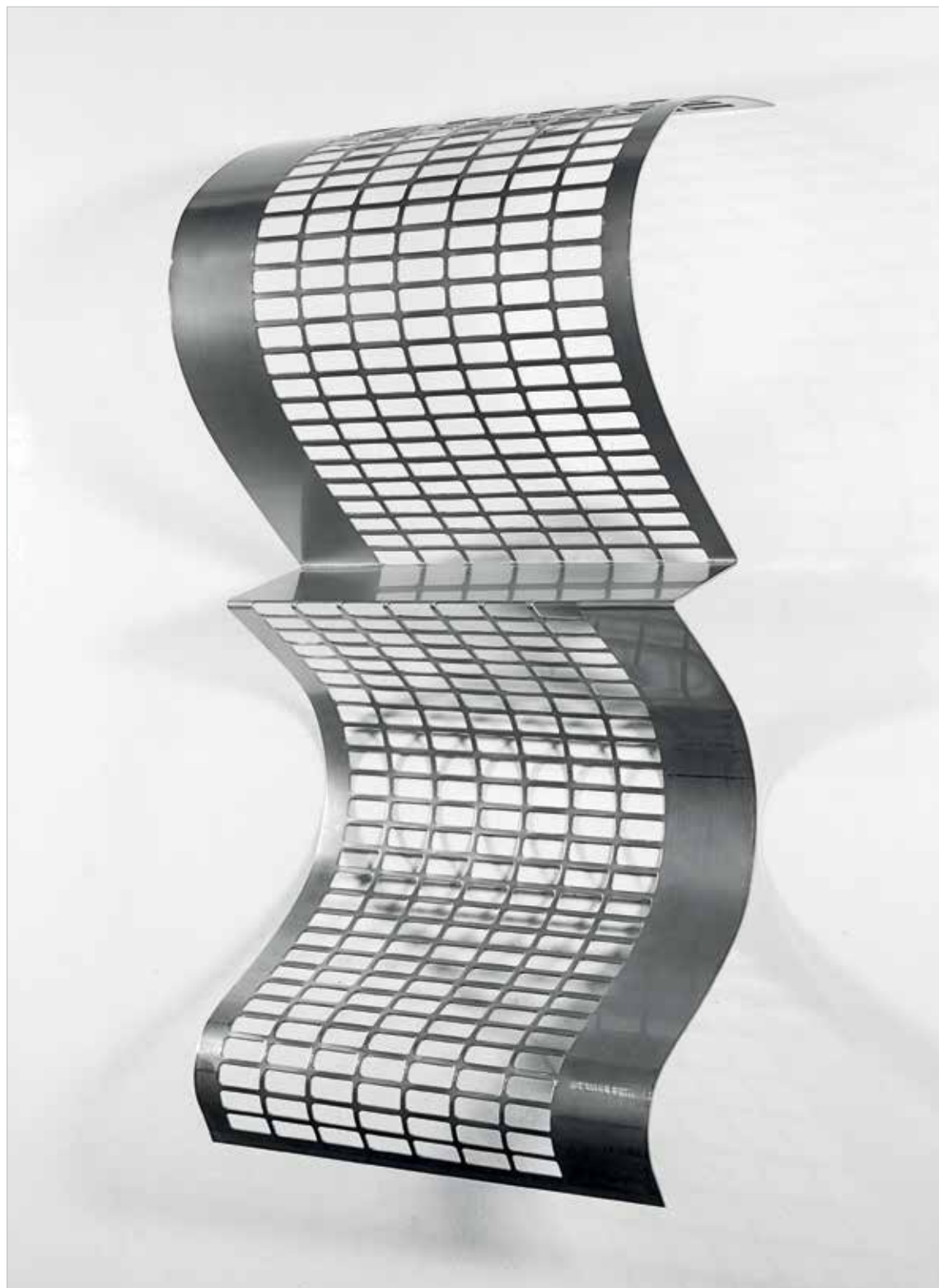
Coleção | *Collection* Museu de Arte Contemporânea do Paraná - MAC-PR

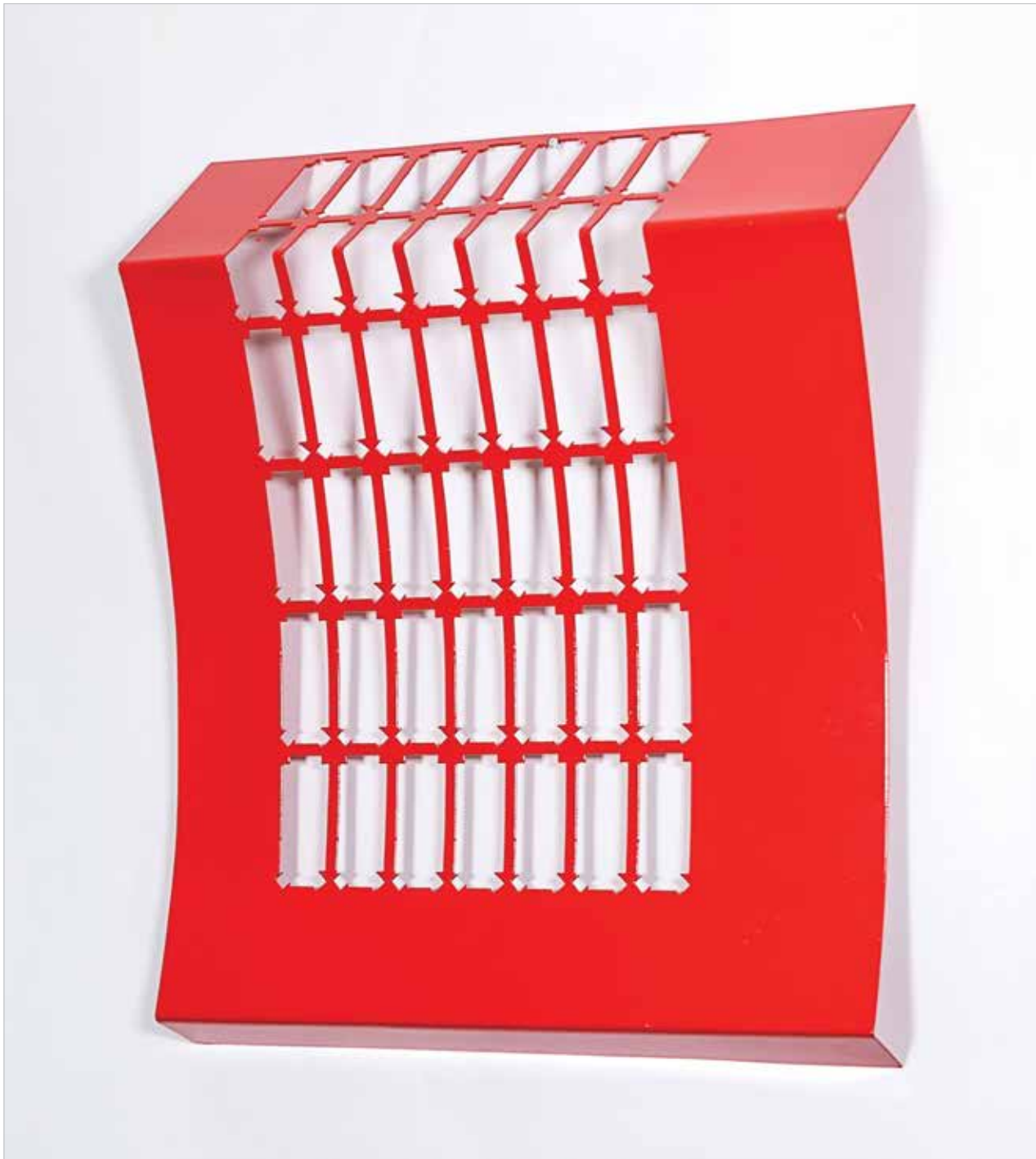
Ana NoroGrando

Curva II, 2016

Chapa de aço inox fosco | *Matte stainless
steel sheet.*

82 x 40 x 24 cm





Ana Norogrande
Curva III, 2016
Chapa de ferro e tinta epóxi | *Iron sheet
and epoxy paint.*
60 x 50 x 12 cm



Ana Norogrande
Curva IV, 2016
Chapa de aço galvanizado e tinta epóxi | *Galvanized steel
sheet and epoxy paint.*
72,5 x 76 x 23 cm

Ana Norogrando

Curva V, 2016

Chapa de aço inox e tinta epóxi | *Stainless steel sheet
and epoxy paint.*

87 x 67 x 60 cm









Ana Norogrando
Curva VI, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished
stainless steel sheet.*
53 x 130 x 48 cm



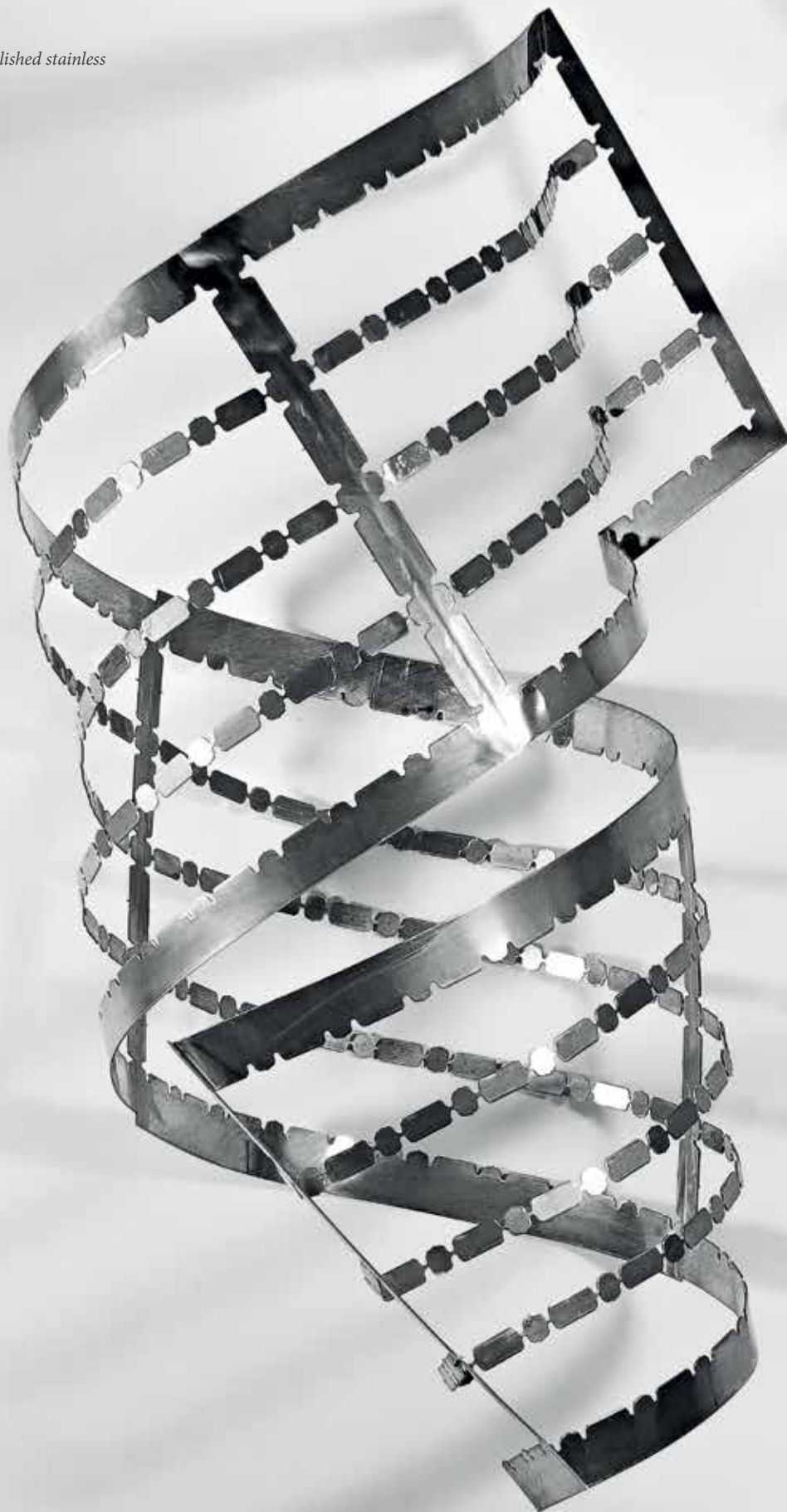
Ana Norogrande
Curva VI, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished
stainless steel sheet.*
53 x 130 x 48 cm

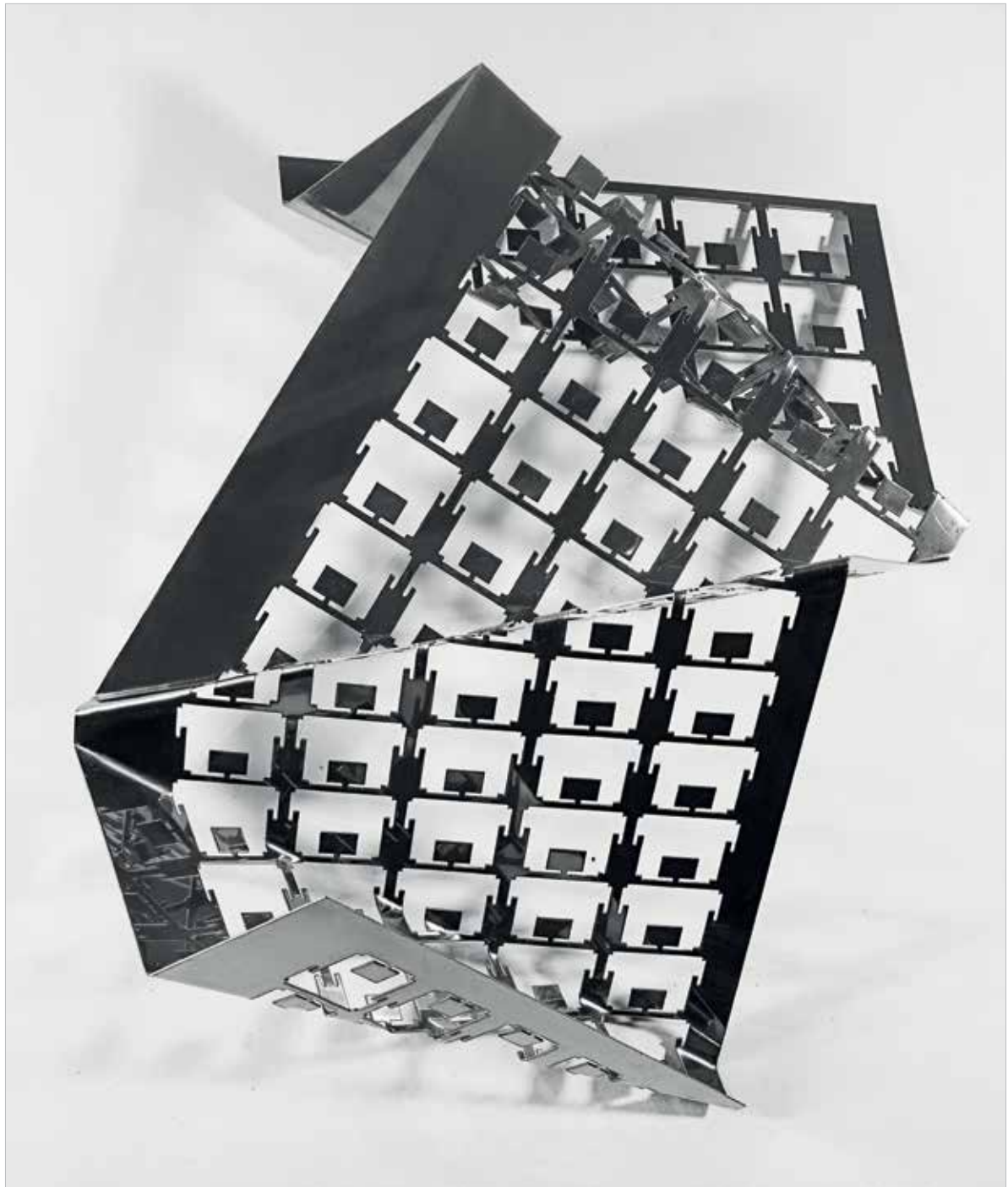
Ana Norogrande

Curva VI, 2016

Chapa de aço inox polido | *Polished stainless
steel sheet.*

53 x 130 x 48 cm

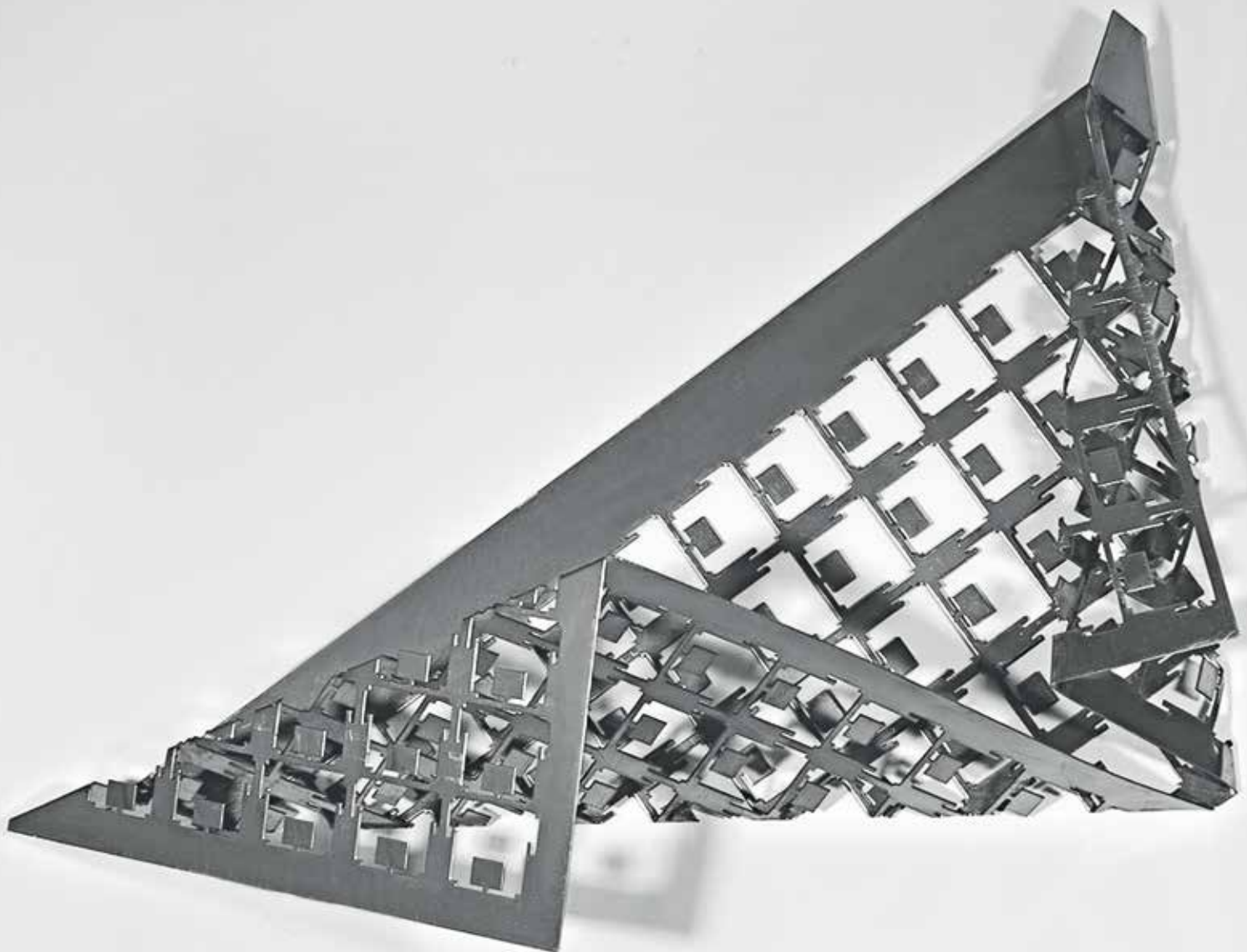




Ana Norogrande
Dobradura I, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished stainless
steel sheet.*
78 x 75 x 36 cm



Ana Norogrando
Dobradura II, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*
84 x 84 x 22 cm

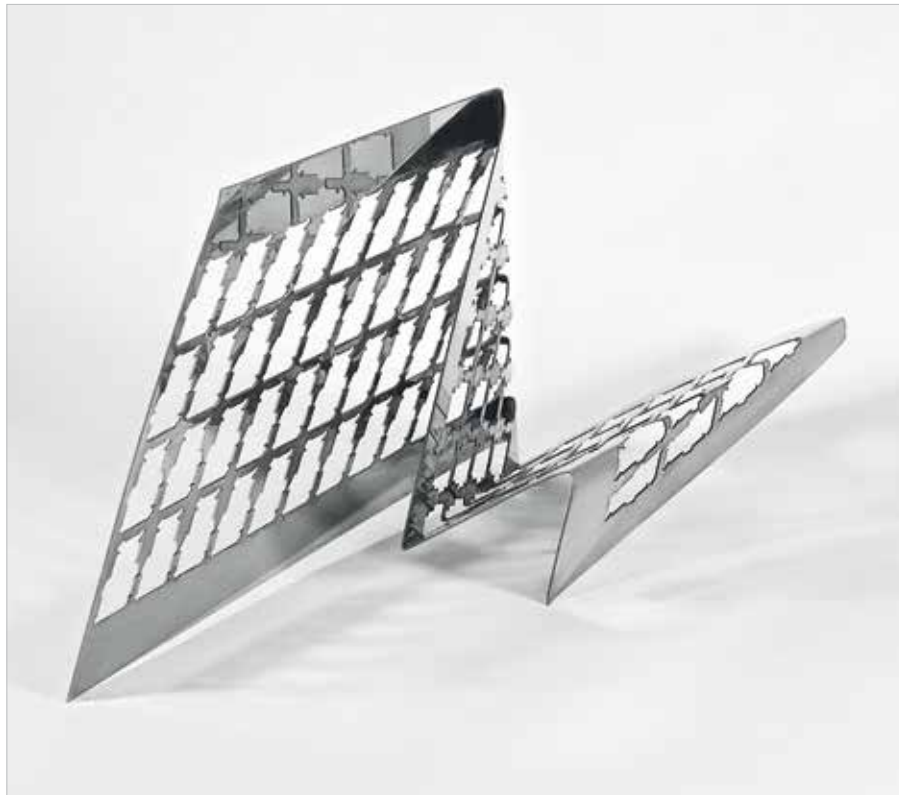


Ana Norogrande

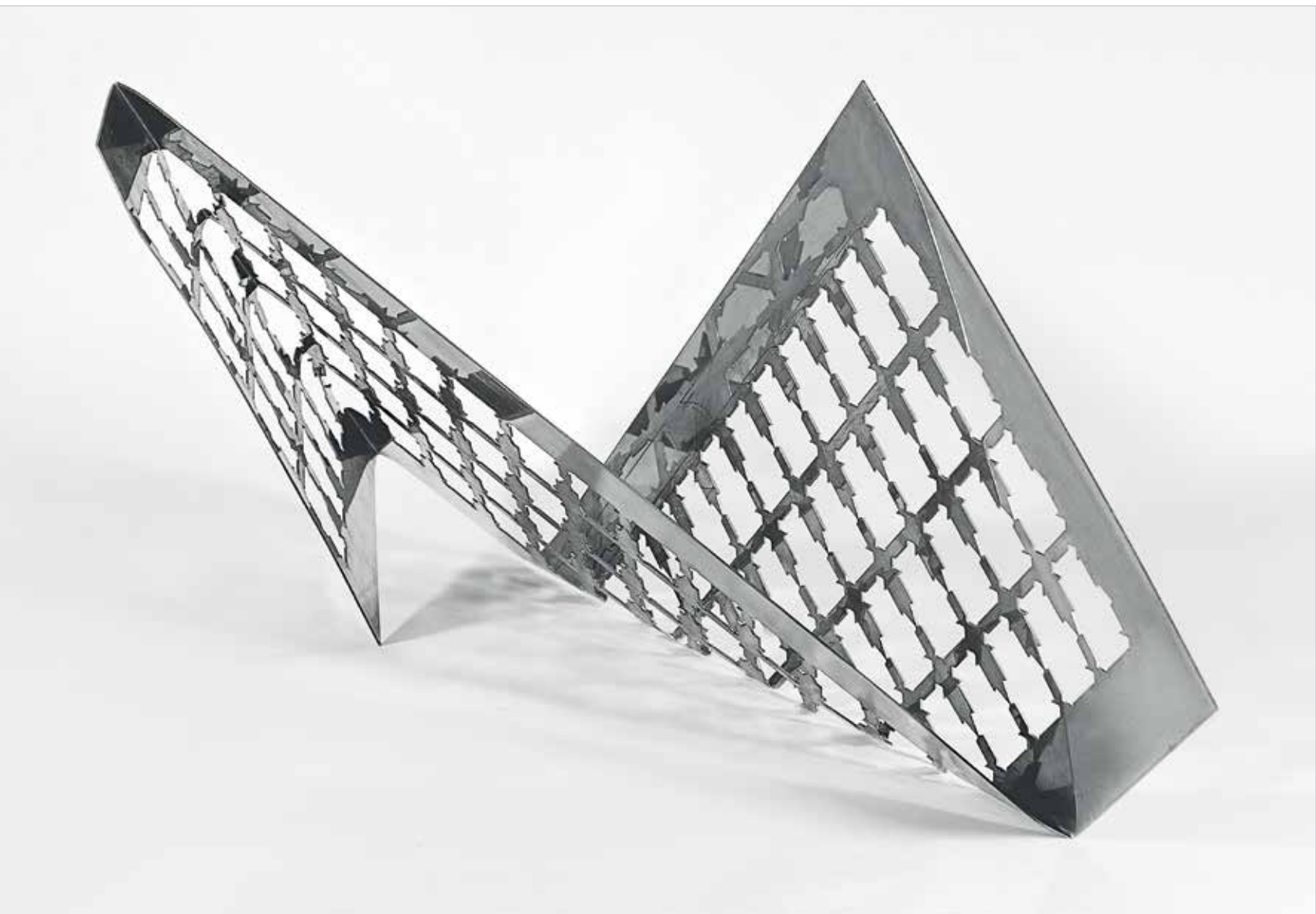
Dobradura III, 2016

Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*

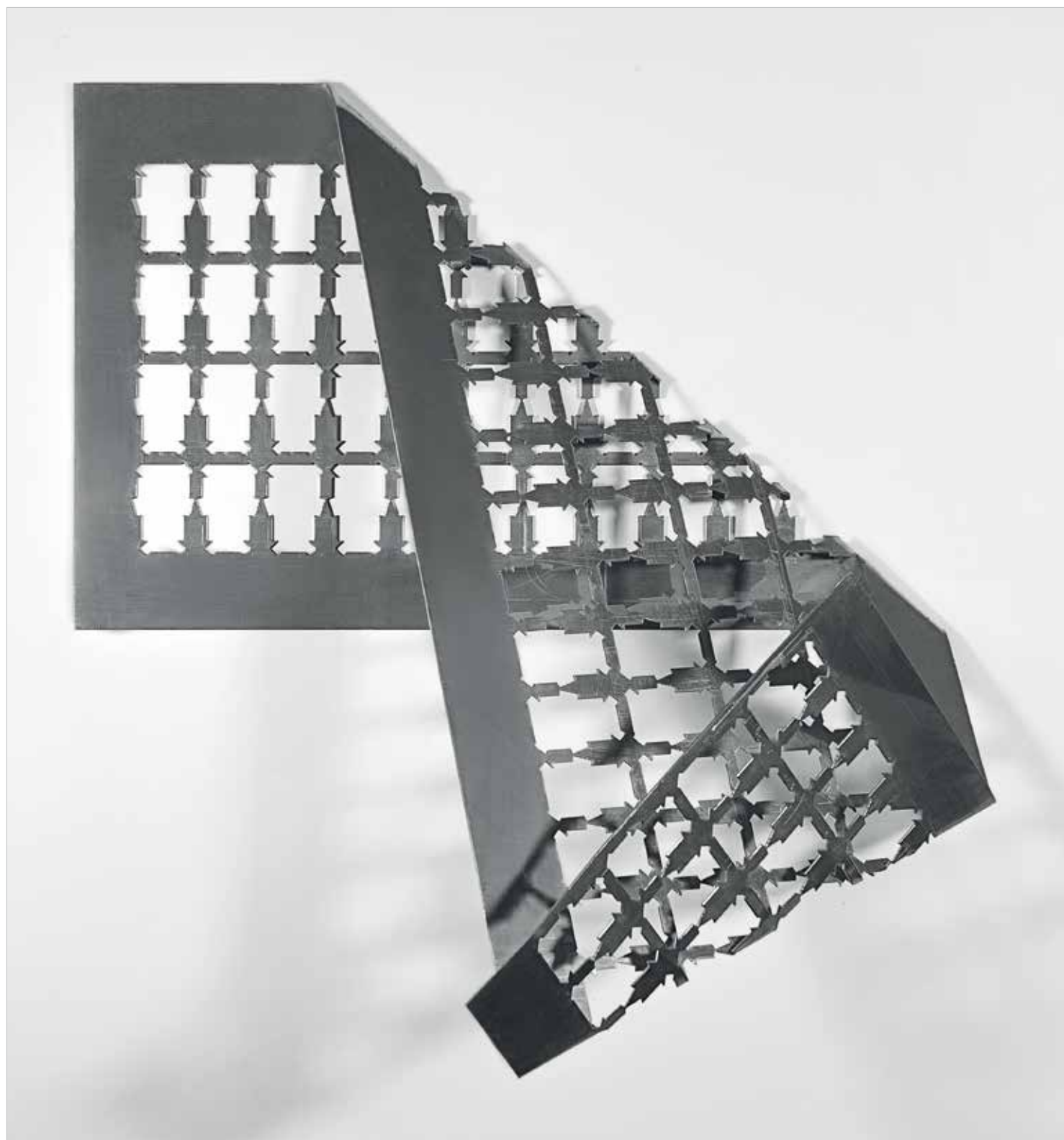
119 x 67,5 x 25 cm



Ana Norogrando
Dobradura IV, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*
53 x 92 x 38 cm



Ana Norogrande
Dobradura V, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*
52 x 105 x 50 cm



Ana Norogrando

Dobradura V, 2016

Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*

52 x 105 x 50 cm

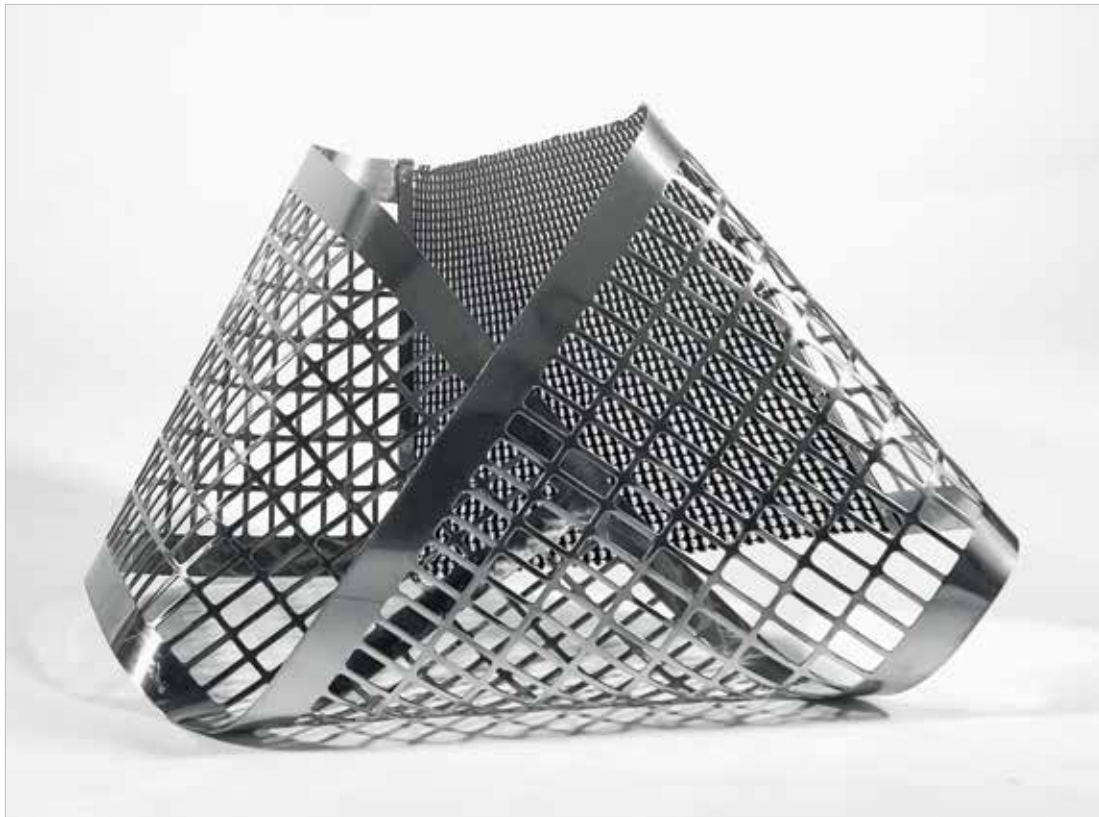
Ana NoroGrando

Contorção I, 2016

Chapa e rebites de aço inox polido e malha de poliéster | *Polished stainless steel sheet, rivets and mesh polyester.*

41 x 70 x 45 cm



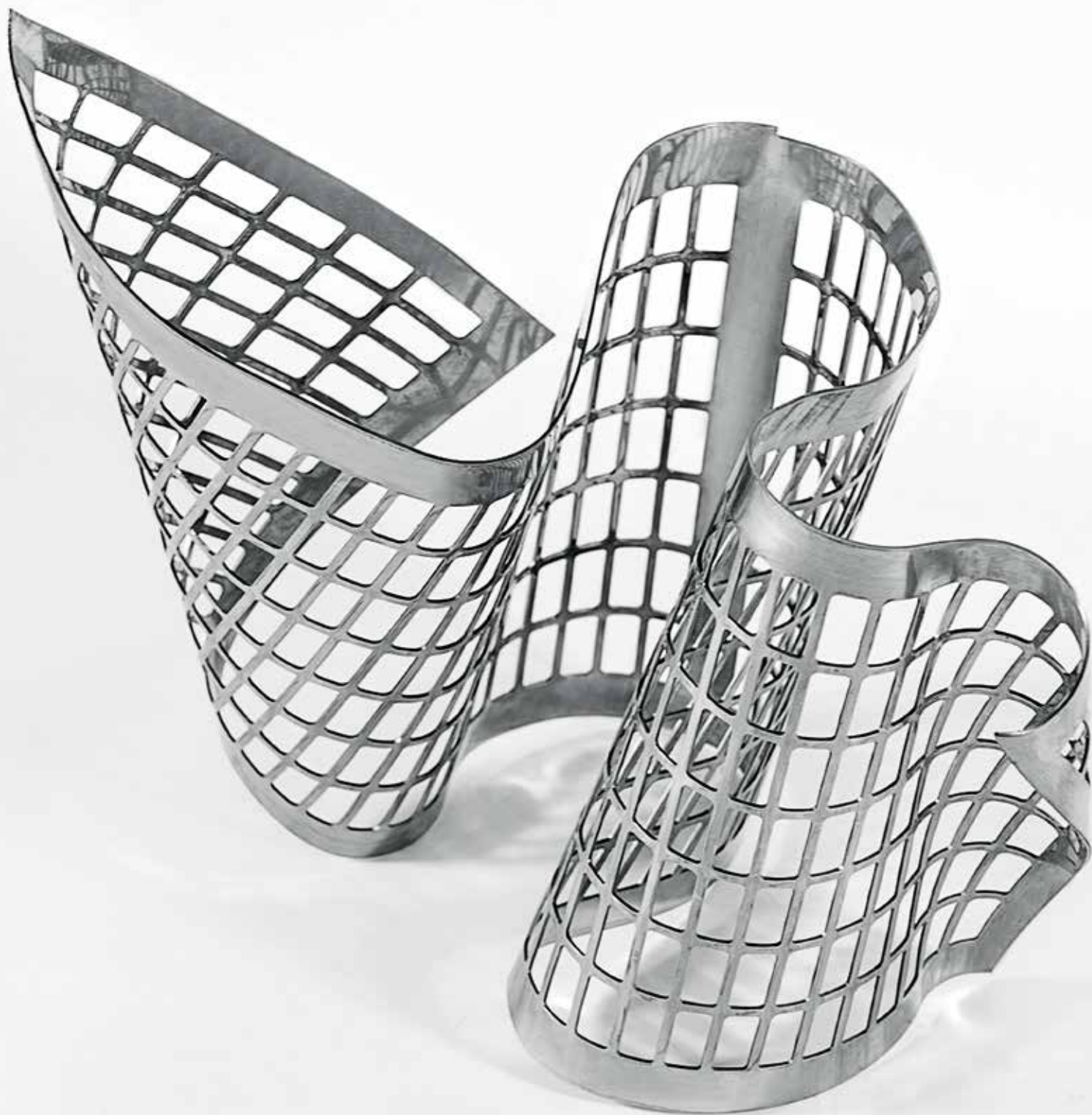


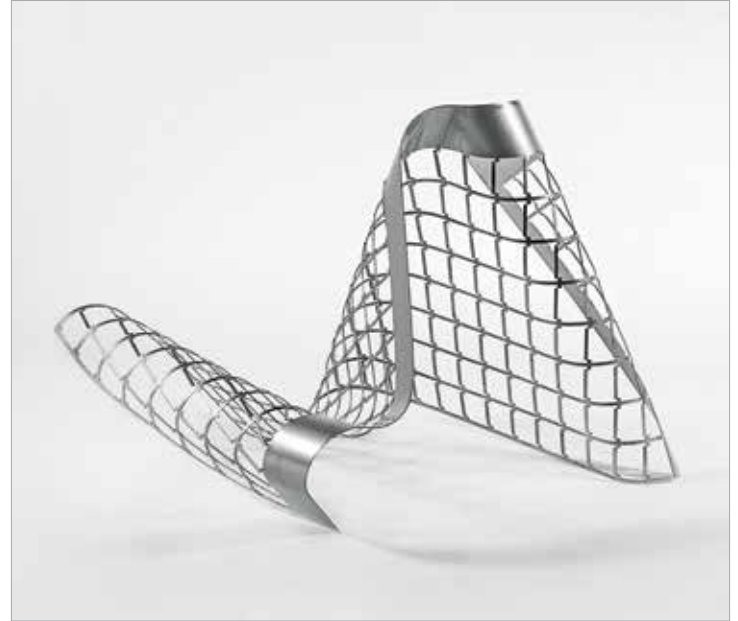
Ana Norogrando
Contorção I, 2016
Chapa e rebites de aço inox polido e malha de poliéster |
Polished stainless steel sheet, rivets and mesh polyester.
41 x 70 x 45 cm

Ana Norogrando
Contorção II, 2016

Chapa de aço inox polido | *Polished stainless steel sheet.*

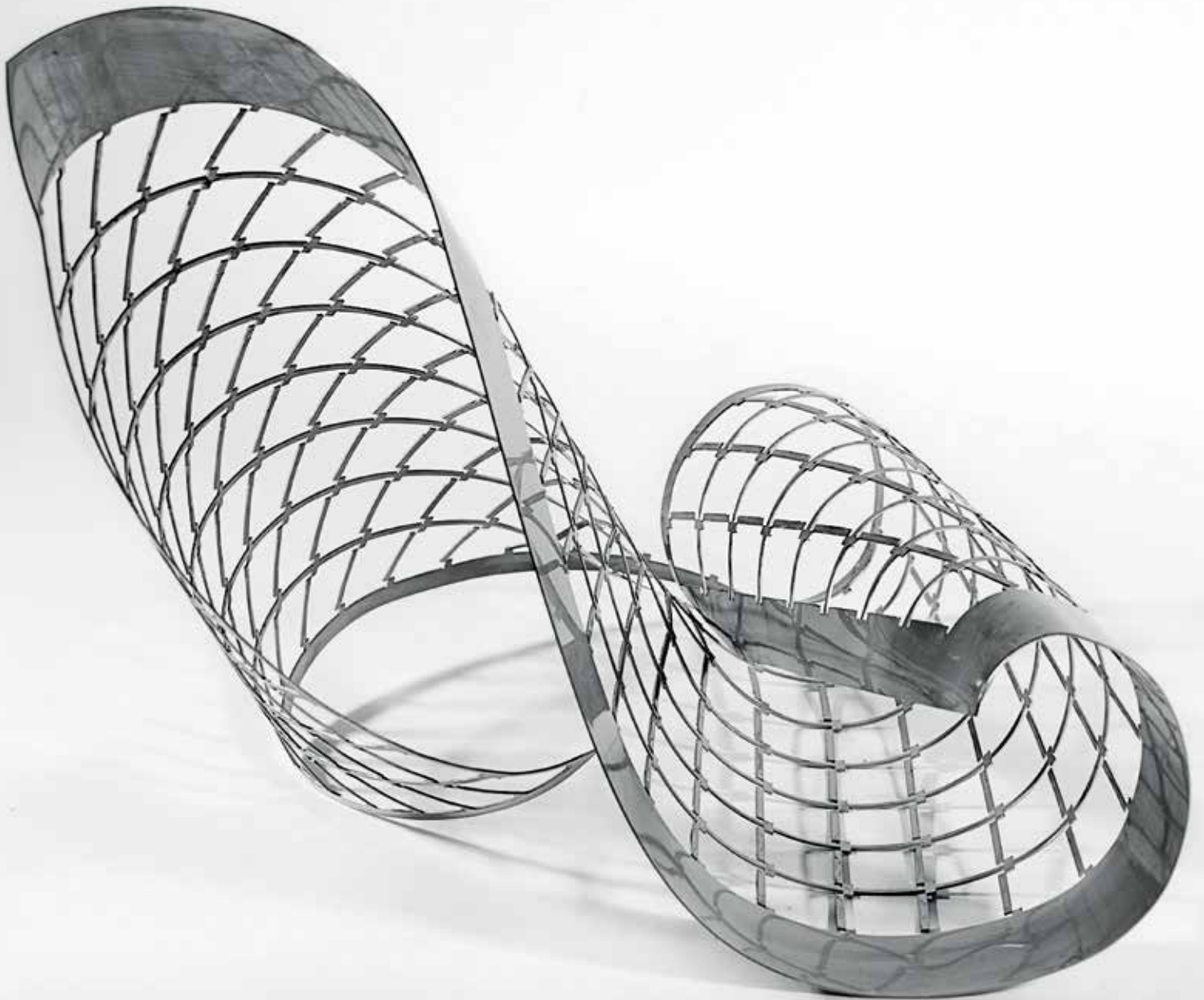
55 x 60 x 50 cm



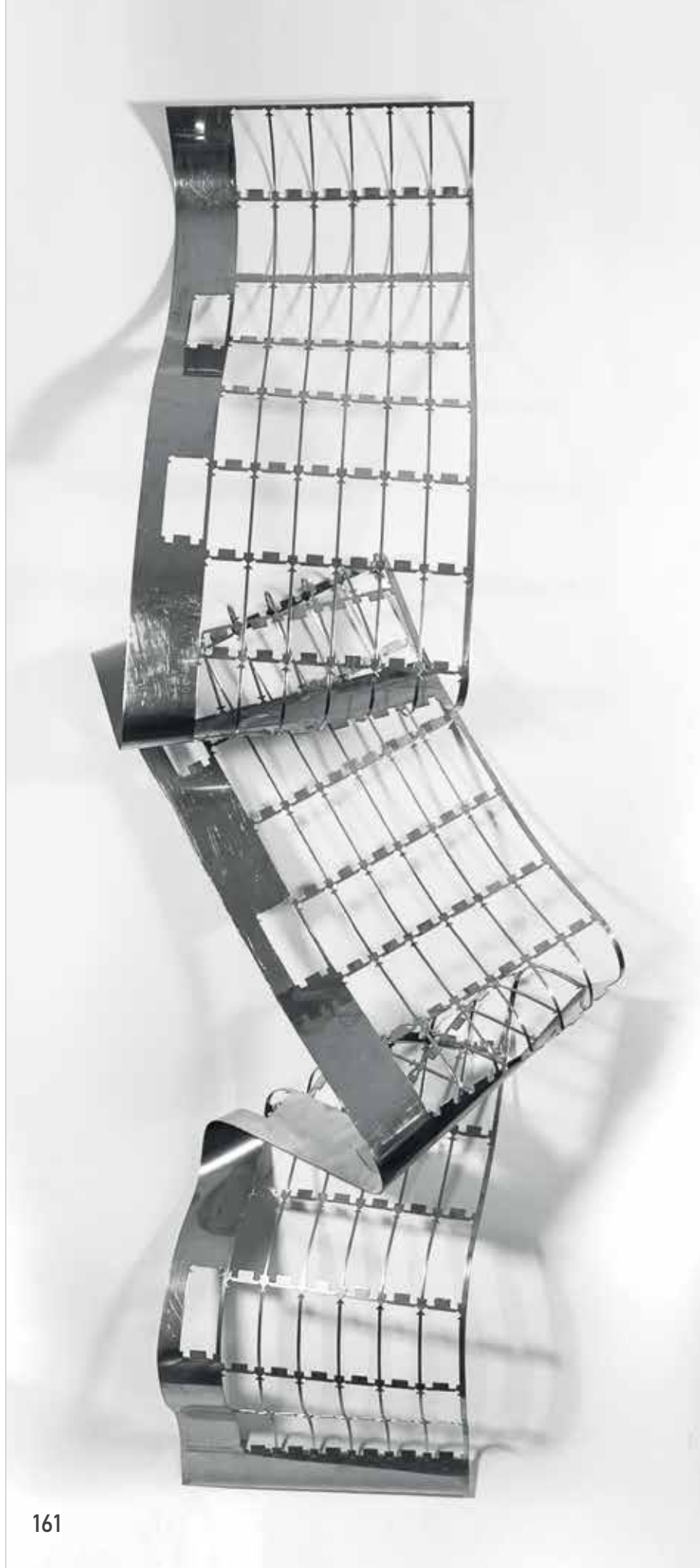


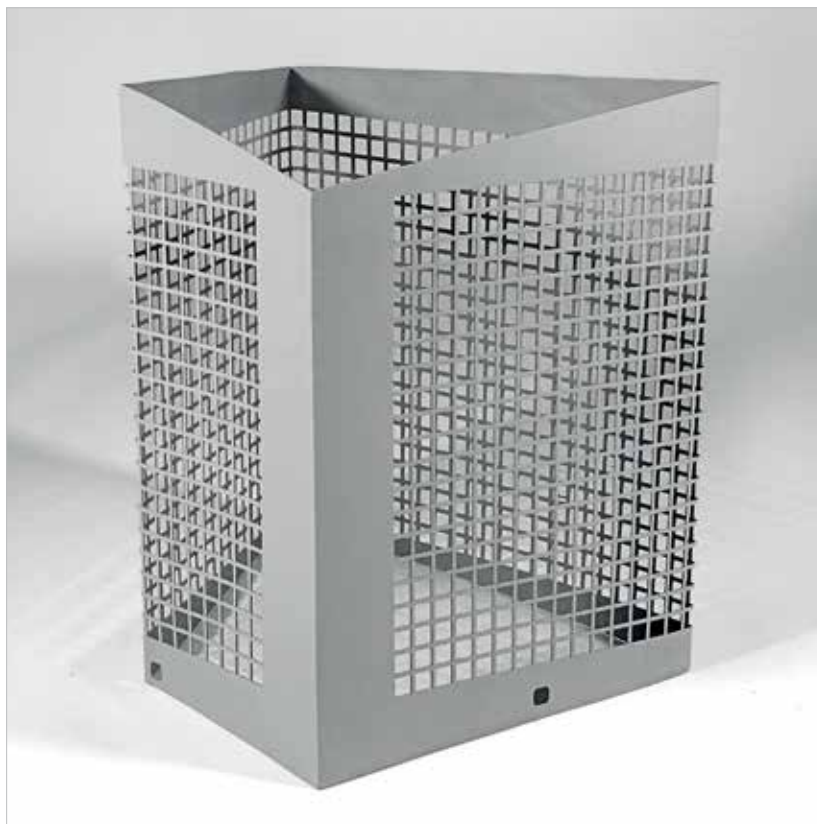
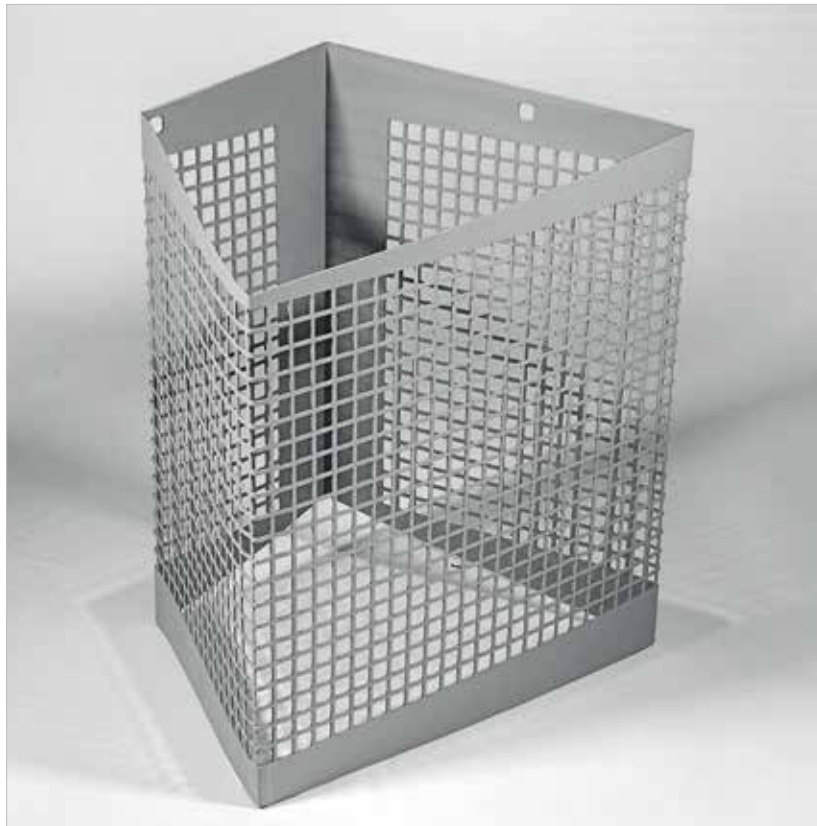
Ana Norogrando
Contorção III, 2016
Chapa de aço inox fosco | *Matte stainless steel sheet.*
68 x 80 x 67 cm

Ana NoroGrando
Contorção IV, 2016
Chapa de aço inox fosco | *Matte stainless steel sheet.*
53,5 x 96 x 52 cm



Ana Norogrande
Contorção V, 2016
Chapa de aço inox polido | *Polished stainless
steel sheet.*
234 x 86 x 50cm





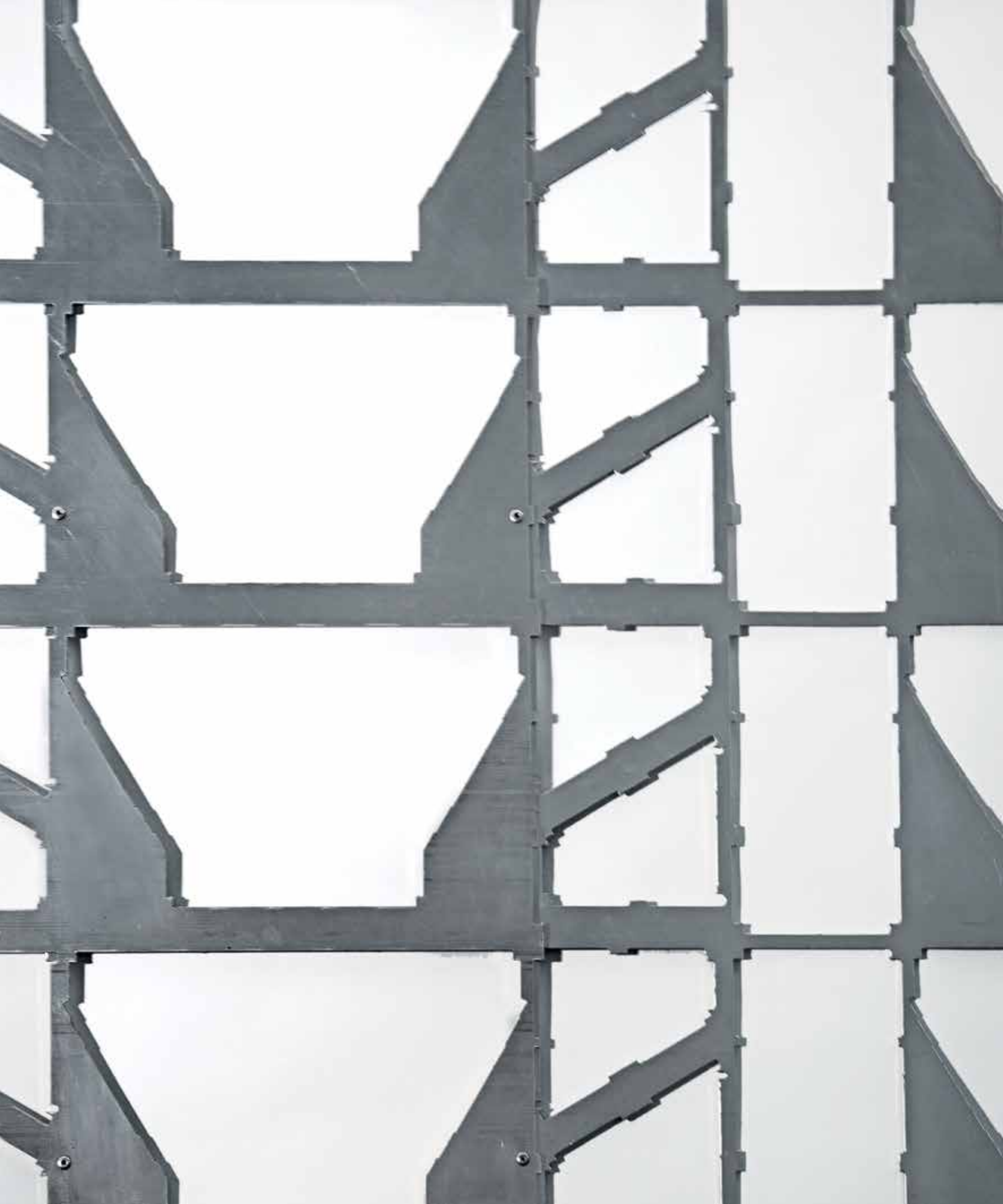
Ana Norogrande
Caixa Irregular, 2016
Chapa de ferro e esmalte sintético | *Iron sheet and synthetic enamel.*
71 x 63 x 61cm

Ana Norogrande
Cápsula, 2017

Cano de ferro oxidado, parafusos, arruelas e porcas de aço
galvanizado e tinta epóxi | *Rusty iron pipe, bolts, washers and nuts*
made of galvanized steel and epoxy paint.

230 x 60 cm de Ø





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 Carriconde, 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 Bonamico, Universidade de

- Jjuí, Jjuí/RS e Centro Cultural da Universidade Federal do Paraná-Litoral, Caiobá/PR.
- 2010 *Águas 3*. Sala de Exposições Angelita Stefani (IMAS), Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), Santa Maria/RS.
- 2011 *Sobre as Águas*. Curadoria Marcelo Gobatto. Galeria Sotero Cosme, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre/RS.
- 2013 *Sincronias*. Galeria Janete Costa, Parque Dona Lindu. Recife/PE.
- 2013 *Retrospectiva – AnaNorogrande Obras 1968-2013*. Curadoria Gaudêncio Fidelis. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 2014 *Percursos*. Sala de Exposições Angelita Stefani (IMAS), Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), Santa Maria/RS.
- 2015 *Percursos II*. Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS), Passo Fundo/RS.
- 2016 *Corpos e Partes*. Espaço Fernando Beck, Fundação Cultural BADESC, Florianópolis/SC e Pinacoteca Universidade Feevale. Novo Hamburgo/RS.
- 2016 *Percursos III*. Modernidade Galeria e Arte Aplicada. Novo Hamburgo/RS.
- 2017 *Corpos de Fábrica*. Curadoria Gaudêncio Fidelis. Museu Oscar Niemeyer (MON). Curitiba/PR.
- EXPOSIÇÕES COLETIVAS | GROUP EXHIBITIONS**
- 1985 *Artistas de Santa Maria*. Galeria da Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília/DF; Galeria de Arte Associação Badesul, Porto Alegre/RS e Aliança Francesa. Santa Maria/RS.
- 1985 *1º Salão de Tapeçaria do Rio Grande do Sul*. Unibanco. Porto Alegre/RS.
- 1985 *42º Salão Paranaense*. Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). Curitiba/PR.
- 1985 *IIº Salão Nacional de Artes Plásticas de Goiânia*. Museu de Arte de Goiânia (MAG). Goiânia/GO.
- 1985 *Exposição Nacional de Arte Têxtil – Evento Têxtil*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS; Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Florianópolis/SC; Sala de Exposições da Fundação Cultural de Brasília. Brasília/DF; Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). Curitiba/PR; Museu de Arte de Belo Horizonte. Belo Horizonte/MG; Mezanino da Estação Carioca do Metrô. Rio de Janeiro/RJ e Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP). São Paulo/SP.
- 1985 *An Exhibition of Brazilian Contemporary Art*. Auburn University, Opelika. Alabama/USA.
- 1987 *Artistas Santamarienses*. Museu de Arte Brasileira, Espaço Cultural da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). São Paulo/SP.
- 1987 *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 *1er Encuentro Latinoamericano de Mini-Textil*. Subte. Municipal. Montevideo/Uruguay; Salas Nacionales de Exposición. Buenos Aires/Argentina e Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 1988 *Third Annual Internacional Exhibition of Miniature*. Metro Toronto Convention Centre. Ontário/Canadá.
- 1988 *Exposição Fibras*. Centro de Exposición Del Palacio Municipal. Montevideo/Uruguay.
- 1989 *II Salão de Arte Religiosa*. Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Curitiba/PR.
- 1989 *Expo – A Arte da Fibra Contemporânea*. Museu do Tecido. Rio de Janeiro/RJ.
- 1989 *Evento Têxtil 89: Argentina, Brasil, Uruguay*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 1989 *III 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 Cláudio Carriconde e Anfiteatro do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS e Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre/RS.
- 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.
- 1996 *Arte Sul 96*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 1993 *Avenida Cultural Clébio Sória – Esculturas*. Câmara Municipal de Porto Alegre. Porto Alegre/RS.
- 1993 *Projeto 500 anos da América – Marcos da Utopia: esculturas e instalações*. Museu de Arte Contemporânea.(MAC-RS), Porto Alegre/RS.
- 1994 *Una Finestra Italiana*. Hall da Antiga Reitoria da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS.
- 1994 *Nossos Bosques Têm Mais Vida? Pinacoteca Central do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)*. Porto Alegre/RS.
- 1995 *Projeto Relógio do Sol*. Café Concerto Majestic, Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre/RS.
- 1996 *Via Sacra – O Caminho Percorrido por Quatorze Artistas*. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Santa Maria/RS.
- 1996 *SESC Escultura 96 – 1ª Exposição Internacional de Esculturas ao Ar Livre*. SESC Campestre. Porto Alegre/RS.
- 1996 *ARTE SUL 96*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 1996 *12 ARTISTAS PESQUISADORES*. Passo das Artes, Cidade Universitária (USP). São Paulo/SP.
- 2000 *Mangiare*. Sala de exposições da Associação Italiana de Santa Maria (AISM). Santa Maria/RS.
- 2007 *Poética dos Trançados. Essa POA é Boa*. Fábrica da Renner do DC Shopping. Porto Alegre/RS.
- 2009 *Bagagem*. Centro Cultural Erico Veríssimo (CEEE). Porto Alegre/RS.
- 2010 *Entre as Águas*. Santander Cultural. Porto Alegre/RS e Salão Internacional de Artes Plásticas, Feima. Bento Gonçalves/RS.
- 2011 *O Museu Sensível – Uma Visão de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 2012 *Idades Contemporâneas*. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). Porto Alegre/RS.
- 2013 *Mostra 50 anos do Centro de Artes e Letras da UFSM*. Museu de Arte de Santa Maria (MASM). Santa Maria/RS.
- 2013 *A Bela Morte: Confrontos com a Natureza-morta no Século XXI*. Curadoria Ana Zavadil. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 2014 *Deus e Sua Obra no Sul da América – A Experiência dos Direitos Humanos Através dos Sentidos*. Curadoria Márcio Tavares. Museu dos Direitos Humanos do Mercosul. Porto Alegre/RS.
- 2014 *Cânone Pobre – Uma Arqueologia da Precariedade na Arte*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 2014 *I SUL-SUR 2014 – 4ª edição da Semana da Cultura do Rio Grande do Sul no Uruguai*. Espacio de Arte Contemporâneo (EAC). Montevideo/Uruguay.

- 2014 *Distrações da Memória: O Museu Como Modo de Rever o Mundo*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 2014 *Geografias da Criação – Arte, Moda e Design*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 2014 *Manifesto: Poder, Desejo, Intervenção*. Curadoria Márcio Tavares. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 2015 *Vestígios do Corpo – Obras de Figura Humana no acervo do MARGS*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Porto Alegre/RS.
- 2015 *Aparatos do Corpo – 10ª 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 Bornheim. 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.
- 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 Norogrande: obras 1968-2013*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013. 300 p.
- _____. *Prisão e Alternativa: o processo como fatalidade e a dimensão biográfica da noção de estilo*. *Revista TeSj x OH*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul: n.3, p. 9-11, jan-mar. 2014.
- _____. *Ana Norogrande – Corpos de Fábrica: Obras 2016*. 2017. Porto Alegre: Marcavvisual, 2019. 256 p.
- _____. *Ana Norogrande – Arquiteturas Olfatórias*. Porto Alegre: Marcavvisual, 2019. 160 p.
- Foletto, Vani Terezinha; Bisognin, Edir Lucia. *As Artes Visuais em Santa Maria: Contextos e Artistas*. Santa Maria: Pallotti, 2000. p. 84, 132, 139-141.
- Gomes, Paulo. *Artes Plásticas no Rio Grande Do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Pallotti, 2007. p. 154.
- Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. *Catálogo Geral*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, organizado por Raul Holtz, Porto Alegre: MARGS, 2013. 472 p.
- Pastore, Almir. *Jóias*. São Paulo: A. Pastore, 2003. p. 109.
- Presser, Décio; Rosa, Renato. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1997. p. 81.
- Richter, Ivone. *Interculturalidade e Estética do Cotidiano no Ensino das Artes Visuais*. Campinas: Mercado de Letras, 2003. p. 187-189, 203.
- Schultz, Margarita. *Instalaciones-Reportaje Colectivo*. Revista Heterogénesis de Artes Visuales/Tidskrift för Visuell Konst. Suécia. n. 24. p. 30-34, jul. 1998.
- Silva, Vivian. *Die Brasilianische Situation: Textilforum*. Alemanha. n.1. p. 42, mar. 1992.
- Zattera, Vera Stedile. *Arte Têxtil no Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: São Miguel, 1988. p. 94-95.
- _____. *Arte & Poesia*. Caxias do Sul: São Miguel, 1987. p. 25-27.

OBRS 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.

BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAPHY

- Bardi, Pietro Maria. *Em Torno da Escultura no Brasil*. São Paulo: Banco Suda-meris, 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.



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, 23, 86

academia, 8

aço, 73: inoxidável, 44

aérea, 68

aéreo, 90

aerodinâmicas, 29

afresco, 75, 86, 88

alienação, 22, 91

alienígena, 30

alma, 47

alteridade, 65, 71

ambiente: árido, 11

ameaça, 92

América Latina, 8, 13

Ana Norogrande: *Caixa Aberta*, 74, 92, 93; *Caixa “Cor de Rosa”*, 71, 72;

Caixa da Morte, 72, 90, 92; *Caixa de Anjos*, 69, 88, 89; *Caixa de Ferro*, 69,

89, 90, 92; *Caixa de Inox*, 70, 90; *Caixa Irregular*, 74, 90, 92; *Caixa sem*

Fundo, 67, 69, 86, 88, 90; “caixa sem fundo”, 87; *Cápsula*, 25; “corpos de

fábrica”, 21, 22, 23; “corpos e partes”, 22; *Contorção IV*, 39, 41; *Contorção*

II, 39, 41; *Contorção IV*, 31, 40, *Contorção I*, 40; *Contorção III*, 39; *Corpos*

de Fábrica: Obras de Ana Norogrande – 2015 . 2017, 21 [2]; *Curva IV*, 37; *Curva II*, 31; *Curva IV*, 31, 32; *Curva III*, 31, 32; *Curva VI*, 41, 44; *Curva I*, 31; *Diafragma 15*, 24, 25; *Diafragma 07*, 24, 25; *Dobradura II*, 26, 39; *Dobradura V*, 26, 40; *Dobradura IV*, 26, 40; *Dobradura III*, 39; *Dobradura I*, 26, 39; *Figura com Torso Inclinado*, 42; *Lua*, 41; *Sol*, 41; *Tronco*, 42, 43; *V10*, 36; *V05*, 46; *V02*, 30; *V09*, 28, 29; *V08*, 28, 29, 30; *V04*, 28; *V06*, 28; *V07*, 28; *V03*, 47; *V01*, 44; *Véus*, 36, 47;

Ana Zavadil, 8 [7]

anamorfose, 40

anfíbio, 88, (anfíbios, 68)

Ángel Carma, 42

angústia, 91 [28]

anjos, 89 [20]

antropofagia: cultural, 65, 65 [2], (invenção antropofágica, 66), (manifesto

antropofágico, 65 [2]), neobarroca, 8

antropomorfismo, 22, 38, 65 [3], 86, 91

aparelho, 24

aparição, 35

ar, 26, 29, 41, 90

arame, 92

arbitrariedade, 26

arestas, 74

armadura, 25

arte: figurativa, 91 [28], história da, 23, 36

artesanato, 32

artista, estudo da: 38

artística: inteligência, 73

atmosférica, 41

Auguste Rodin, 22

autocensura, 22, 65

autoritarismo, 26

B

Barbárie, 92

barco, 8 [6], 9, 10, 13

Barroco, 46, 47, 67, 69, 89: phatos, 47

beirada, 67

bicho, 30

boca, 14, 42, 93

bordados, 32

bordas, 39

Boris Groys, 14 [27], 14 [28]

braços, 22

Brancacci: capela, 85

Brasil, 73

buquê, 72

buracos, 36, 37

burocracia, 7 [3]

C

Cabeça, 39, 66, (cabeças, 22)

calorias, 89 [18]

camuflagem, 87
 canibal: capitalismo, 67, consumação, 72, gula, 67
 canibalismo, 65, 66; cultural, 65, 65 [2], 74, 87, de estado, 90, geométrico, 93, (insaciedade canibalística, 67), selvagem, 68, 92
 canibalista: assimilação, 92
 canibalizar, 22
 cânone: da figura humana, 22, (canonização, 47)
 canônica: produção, 12
 canônicas: prerrogativas, 34, obras, 8 [11]
 canônico: espaço, 88, modernismo, 86
 capitalismo: tardio, 67, 71
 cápsula, 43
 Carlos A. Jáuregui, 65 [1]: “estabilidade semântica”, 65
 carne, 22, 66
 Caronte, 8, 9, 11
 cegueira, 91, (pontos cegos, 8)
 censura, 8[8], 22, 65
 cerâmica, 87
 céu, 13, (céus, 35)
 Christian Johann Heinrich Heine: *Zur Teologie*, 42
 chuvas, 7
 cilindros, 26
 circulação: sanguínea, 72
 cirúrgicas: operações, 44
 claustrofóbicos, 92
 clichê, 91 [28]
 climatização, 7 [3]
 cognição, 38
 cognitiva: lógica, 33
 cognitivo: exercício, 21, processo, 67
 colagem, 43
 coleções: privadas, 47
 comportamento, 93
 concavidade, 24
 cones, 26
 conflito, 34
 conhecimento: crise do, 71
 conservação, 7 [3]
 constelação: genealógica, 65
 construtivismo, 32
 construtivismo, 70, 74, 87
 consumo, 67: regime de, 67
 contágio, 75
container, 69
 contorno, 85 [1]
 contraforma, 23
 contrarreforma, 67
 coração, 24
 corpo: da artista, 28
 cozinha, 89, 89 [18]
 cratera, 93
 crime, 70
 cristã: iconografia, 13

cubo, 90: branco, 68, 88 [15], (cubos, 86)
 cultura, 88
 curadores, 7
 curva, 47: (curvas, 36, 39)

D

10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América, 7, 8, 47, 67 [9], 69, 88 [16], 89 [20], 90 [25]: *Antropofagia Neobarroca*, 46; *Modernismo em Paralaxe*, 47, 88 [16]
 decorativo, 88 [11]
 deformação, 71
 desejo, 67, 75, 91
 design, 23, 73
 deslizamentos, 93
 desmontagem, 86
 desvio, 34, (desvios, 66)
 Deus, 13, 23, 38, 42
 dialética, 93
 dietético: regime, 67
 dimensão: planar, 32
 discriminação, 35
 disforme, 35
display, 14
 distúrbio, 36
 dobra, 46, 47: (dobras, 39)
 dobradura, 26, 46
 Douglas Crimp, 90 [24]
 drapeados, 32
 Duchampiana: tradição, 38
 dúvida, 35

E

Economia, 11
 embarcação, 14
 encenação, 91
 energia, 22, 44
 enquadramento, 85 [2]
 entalhe: ferramentas, de, 41
 epistemologia, 23: canibal, 66, (regime epistêmico, 47)
 epistemológica: intervenção, 71
 Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 8 [8]
 esfolamentos, 21
 Espanha, 67
 espectador, 14, 69, 88, 90, 92
 espelho, 24, 25
 espiritual, 21: (espírito, 21)
 espiritual: elevação, 65
 essencialismo, 32
 estatuária, 21, 89 [20]
 estêncil, 73
 estética, 93
 estilo: barroco, 69

estrangeiro, 88 [17]
 Eugenio D'Ors: "exigência figurativa", 35
 Euro-Americana, 14 [26], (Euro-Americanas, 65)
 eurocêntrica, 65 [2]
 exclusão, 35
 existencialista, 37
 expressão, 86 [3]
 expressionismo, 38
 extremidades, 28, 30

F

Falso, 72
 fantasma, 44
 fatalidade, 74
 feminino, 32: ("intensidade feminina", 33), universo, 45
 fenomenologia, 21
 Fernando Ortiz, 41: *El Huracán*, 41
 ferro, 43, 89
 ferrugem, 21
 figura-fundo, 87
 figura, 22, 23
 figuração, 22, 86
 figurativismo, 23
 Florença, 85
 forma: de solução da, 11, mutabilidade da, 34
 formalismo, 34, 39
 formas: dialética da, 69, geométricas, 90, história das, 34
 fosforescente, 87
 Fra Fillippo Lippi, 85, 86: *São João Visita São Pedro na Prisão*, 85
 fragmento, 28
freeway, 8
 fronteiras, 11
 fundo, 87

G

Gabriel Perez-Barreiro, 14 [26]
 gênero, 45, 72, (gêneros, 67)
 Gênese, 13
 geológicas, 38
 geometria, 70, 74: camuflagem da, 75, conflito da, 91
 geométrica: instabilidade, 93, (formas geométricas, 92), previsibilidade, 74,
 Georges Battaile, 23, 93
 Georges Didi-Huberman, 23, 42, 93
 Gérard Lebrum, 43
 Gestalt, 38
 gesto, 37
 gestualismo, 37
 Gilda Vogt, 8 [7], 9, 10
 Giorgio de Chirico, 70, 72
 gluttonia, 67
 gordura, 22

grade, 74, 85, 86, 90: estratégica ortodoxa da, 89, (grades, 26), modernista, 86
 gravidade, 73
 Grega: mitologia, 8, 9
 gregária, 29
 Guaíba, 8, 9, 11 [17], 13, 14
 guerra: civil, 73
 Guimarães Rosa, 14 [26]: *A Terceira Margem do Rio*, 14 [26]

H

Hábito, 27
 Henri Lefebvre, 68
 híbrida, 24, 30, 89
 hierarquia, 35
 historiografia, 8 [11]

I

Ícaro, 11 [17]
 identidade, 13, 23
 ideologia, 67
 idiosincrasias, 67
 Ilha Kabakov: *The Boat of My Life* [O Barco da Minha Vida], 14
 Ilsa Monteiro, 8 [7]
 iluminação, 88 [15]
 ilusão, 86, (anti-ilusionismo, 86)
 imagem, 13, 33, 36, 38, 85, 90: contorno da, 72, da artista, 14, e semelhança
 do outro, 23, geométrica, 45, materialidade da, 71, rebuscamento da, 90,
 tangibilidade da, 70
 imagens: choque de, 47
 imagético: deslocamento, 47
 imaginário, 67
 imitação, 32
 industrial: resíduo, 46
 infantis, 69
 informalismo, 37
informe, 24
 insanidade, 35
 institucional: política, 12 [19]
 Instituto Estadual de Artes Visuais, 8 [9]
 interpretação, 44
 intervalo, 39
 intestinos, 24
 inundação, 8

J

J. Getsy, 22
 janela, 86
 José Clemente Orozco: *El Desmembrado*, 90 [25]
 José Francisco Alves, 8 [7]

L

Labiríntica: passagem, 14
 laboratório, 89 [18]
 Lancelot Law Whyte, 67, 67 [7]
 legibilidade, 91
 liberdade, 70
 litúrgico: sentido, 35
 livre-arbítrio, 91
 loucura, 67
 lucro, 67
 Luis de Góngora, 67
 luz, 46, 67, 69, 72, 90, 92
 Lygia Clark: *Bichos*, 47

M

Manequim, 43
 mãos, 22
 maquiado, 87
 máquina, 14, 41: cortes de, 89, (máquinas, 91)
 margem, 14, (margens, 65 [3])
 marginais: contextos, 65
 mármore: pasta de, 89 [20]
 máscara, 93
 metafísica, 70, 72, 75, (conflitos metafísicos, 71), (espaço metafísico, 72)
 metafórica: especificidade, 66, imposição, 66, proclividade, 65, proposição, 41, versão, 70
 metais, 47, 68: brilho precioso dos, 69, 89, “fome pelos”, 67, “lamento contra os”, 67
 metamorfose, 26, 27
 meteorologia, 41
 Michel Foucault, 68, 90, 90 [24], 91: “arquipélago carcerário”, 90
 milagre, 10
 mimética: inclinação, 87
 mimético: espaço, 25
 mímica, 38
 mitológica: invocação, 68
 Moche: cultura pré-colombiana, 88
 moda: universo da, 32
 modernidade, 69
 Modernismo, 69, 86, 89, 93, (pureza modernista, 89)
 modernos: dobramentos, 38
 moldura, 86
 molhado: aspecto, 11
 montagem, 91
 montanhas, 38
 morfologia, 67, 88
 morte, 11
 morte, 45
 morto, 14
 motivo, 86 [3], 90
 mulheres, 73, 74
 museológicas: formas, 47

Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 7, 8, 8 [7], 9
 Museu Nacional de Arte Contemporânea de Atenas, 14 [27]
 museu, 91
 museus, 91: paredes de, 86
 mutilação, 22

N

Narrativa: biográfica, 14
 naturalismo, 34, 43
 natureza-morta, 72
 Natureza, 22, 86: aérea, 29, artificial, 73, forças da, 11
neococoncretas, 32
 Noé, 13: Arca, 13, dilúvio, 13
 norma: imperativos da, 45
 Novo Mundo, 67
 nuvens, 38

O

Objeto: perene, 21, (objetos espelhados, 25)
 obra: espírito da, ocos, 22, 24
 olhar, 22, 39, 46, 70, 85, 88: agonia do, 43, hábito do, 75
 olho, 88, 91: função histórica do, 72, história do, 91
Oophaga pumilio, 87
 opacidade, 21, 35
 opacos, 70
 orelha, 23
 Oriente, 47
 ornamentais: representações, 41
 ornamental, 28,
 ortodoxia, 29, 45, 87
 oscilatórias, 39
 Osker Bätschmann, 14 [27], 14 [28]
 ossos, 22, 66
 Oswald de Andrade, 65 [2]
 óptica, 34, 75: da matéria, 27
 otimista: disposição, 39

P

Paradoxo, 13
 paraíso, 66
 passagem, 10, 11, 14
 patologias, 21
 Pedro Américo: *Tiradentes Esquartejado (Tiradentes Supliciado)*, 90 [25]
 pênis, 22
 percepção, 21, 22
 performativa: ação, 34
 performativo: evento, 36
 periféricos, 65
 perigo, 88 [17]
 pernas, 22

perturbação, 43, 72, 88: estilística, 22
 pescoço, 42
 peso, 31
 pintura, 11, 39, 85 [2], 86
 plasticidade, 32
 plástico, 73: flores de, 72
 poeira, 66
 policarbonato, 28
 poliformismo, 87
 Porto Alegre, 7, 8, 11, 12 [19], 13: por do sol, 11 [17]
 pós-colonial, 65
 prata, 67
 pré-hispânicas, 41
 preconceito, 35
 prisão, 42, 86, 89, 91, (prisões, 70, 88, 89)
 protótipos, 32
 protuberâncias, 38

Q

Quadro, 85 [2], 86 [3]: interação com um, 85
 qualidade, 75
Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, 8

R

Radicalismo, 93
 radiografias, 28
 real: universo, 35
 realismo, 74, 75: da matéria, 75
 rede, 70
 rendados, 32
 réplica, 25
 Rio de Janeiro, 8 [8]
 Rio Grande do Sul, 14 [26]
 Rosalind Kraus, 86: *Grids*, 86 [5]
 Rubert Damisch, 40: *A Theory of/Could/Toward a History of Painting*, 38, 40 [14]

S

Sangue, 22
 sanguínea: circulação, 72
 Santa Maria, 32, 41, (*Vento Norte*, 41)
 Santander: banco, 8 [8], Cultural, 8 [8]
 São Paulo, 7
 sapo, 68, 69, 87, 88: de cerâmica, 68, (*Sapo Botânico*, 88)
 selva, 68
 semelhança, 23, 33, 42
 sentido, 43, 47, 69
 sentimentos, 91 [28]
6ª Bienal do Mercosul, 14 [26]
 simbólica: dimensão, 37

simetria, 89
 sombras, 46, 74, 90
 sopro, 41
 sublime, 24
 sujeitos, 67
 surrealismo, 72

T

Tachismo, 37
 tácito: acordo, 36
 tecido, 29, 47
 tecnocrática: engenharia, 70
 tecnologia, 44
 tempestade, 11
 tempo, 21
 teologia, 66
 terra, 35, 66
 tirania, 35
 Tony Bennett, 90: “complexo exibicionário” [exhibitionary complex], 90
 topografia, 86
 trama, 70
 transcendência, 24
 transcendental, 44
 travessia, 13, 14
 tronco, 22, 39
 turbulências, 38

U

Úmido, 11
 urbana: vida, 47

V

Vaginas, 22
 Van Gogh, 23
 vanguardas: históricas, 93
 vibração, 36
 violência, 23
 visão, 72, 88: tecnologia da, 90
 vítimas, 67
 vômito, 42
 vontade, 45, 92
 voo, 29
 voracidade, 35
 vulcões, 38

W

Waltercio Caldas, 25: *Circunferência com Espelho a 30°*, 25

Z

Zeitgeist, 26

ANA NOROGRANDO

www.ananorogrando.com.br

GEOMETRIAS CANIBAIS | *CANNIBAL GEOMETRIES*

TEXTOS | *ESSAYS*

Gaudêncio Fidelis

PUBLICADO POR | *PUBLISHED BY*

Marcavizual Editora

REVISÃO PARA O PORTUGUÊS | *PROOFREADING*

Ana Maria Cardoso

TRADUÇÃO | *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 – StudioZ

TRATAMENTO DE IMAGEM | *IMAGE PROCESSING*

Alexandre Nüsse Meyer

IMPRESSO POR | *PRINTED BY*

Gráfica e Editora Pallotti – Santa Maria/RS

AGRADECIMENTOS DA ARTISTA | *ARTIST'S ACKNOWLEDGEMENTS*

À Q&T Equipamentos pela doação das chapas metálicas e a Mauro José Noro e Clara Noro que muito gentilmente disponibilizaram e facilitaram o acesso ao material empregado nas obras | *To the company Q&T Equipment for providing the metal plates and to Mauro José Noro and Clara Noro that generously made available and facilitated access to the material used in these works.*

À Fermino A. Grando pela colaboração no transporte dos materiais empregados e apoio na execução de muitas destas obras | *To Fermino A. Grando for the collaboration in transporting all the material employed in these works and for the support in producing them.*

À Gaudêncio Fidelis sempre interessado e pela incansável dedicação à interpretação de minha obra e sua tradução na realização desta publicação extraordinária, minha imensa gratidão | *To Gaudêncio Fidelis always interested in the interpretation of my work, and his translation into this extraordinary publication, my immense gratitude.*

Ao fotógrafo Fernando Zago que trabalhou incansavelmente e pelo extraordinário trabalho de fotografia e gentileza em agilizar o processo de captação das imagens das obras | *To the photographer Fernando Zago who worked tirelessly and for the extraordinary work and kindness in speed up the process of capturing the images of the works printed in this book.*

E | *And*

Agnaldo Farias

David Rompf

Equipe do Museu Oscar Niemeyer, Curitiba/PR

Ilya e Emilia Kabakov

José Francisco Alves

Liane Strapazzon

AGRADECIMENTOS DO AUTOR | *AUTHOR'S ACKNOWLEDGMENTS*

O autor deseja agradecer à artista Ana Norogrando por sua extraordinária contribuição à comunidade artística com sua obra, generosidade e extenso e contínuo diálogo que tanto tem enriquecido uma relação profissional | *The author wishes to thank the artist Ana Norogrando for her extraordinary contribution to the artistic community with her work, generosity and extensive and continue dialogue that has enriched so much a professional relationship.*

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



GEOMETRIAS CANIBAIS | CANNIBAL GEOMETRIES

Geometrias Canibais é uma obra monografia que invoca influencias externas provenientes do tempo como forma de impacto sobre a obra da artista Ana Norogrande, tais como um intenso período de precipitação chuvosa que se abateu sobre Porto Alegre em outubro de 2015 e que a obrigou a transportar sua obra em um barco para que pudesse participar da exposição 10^ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América. A interpretação desse conjunto de trabalhos também obtém seu repertório de uma crítica do modernismo canônico e das particularidades de diversas tradições artísticas e métodos de abordagem | *Cannibal Geometries is a monograph work that evokes weather external influences as a form of impact in the work of Ana Norogrande, such as a rainy precipitation that fell over Porto Alegre in October 2015 which forced the artist to transport her work on a boat in order to participate on the 10th Mercosul Biennial – Messages of a New America. The interpretation of these series of works is also informed by a repertoire of a critique of canonical modernism and the particularities of diverse artistic traditions and methods of approach.*

A Editora | The Publisher

ISBN 978-85-61965-73-0

Esta publicação de 176 paginas possui 130 imagens em cor |
This 176 pages publication has 130 full color images.

Tiragem | Printing run: 1.000 exemplares | copies

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 5^ª 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 10^ª 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.

Este livro foi composto com as fontes Book Antiqua, Myriad Pro, Bahnschrift e Corbel e impresso em papel couché matte 170 g/m² pela Gráfica Pallotti, em Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil | *This book was designed with the Book Antiqua, Myriad Pro, Bahnschrift and Corbel fonts and printed at Pallotti publishing company on couché matte paper 170 g/m², in the city of Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brazil.*
