

CORPO IMAGEM - NATURAL/CULTURA

Carla Borba – UFRGS

RESUMO

O presente artigo traz a discussão sobre o corpo feminino e sua relação com a natureza e a cultura. Com base nos trabalhos das artistas Gina Pane, Ana Mendieta e Valie Export e à luz das teorias de José Carlos Rodrigues, Sophie Delpeux e Paul Ardenne faz uma reflexão sobre a relação do corpo como imagem e representação. Neste trabalho a autora propõe o conceito de *corpo sedimento* a partir de sua produção fotográfica de performática.

Palavras-chave: corpo feminino, performance, imagem.

SOMMAIRE

Cet article présente une discussion sur le corps de la femme et de sa relation avec la nature et la culture. Basé sur le travail des artistes Gina Pane, Valie Export, et Ana Mendieta et les théories de José Carlos Rodrigues, Sophie Delpeux et Paul Ardenne c'est une réflexion sur la relation du corps comme image et la représentation. Dans cet article, l'auteur propose le concept de corps sedimento à partir de sa production photographique et performatif.

Mots-clés : corps de la femme, la performance, l'image

Ao me deparar com o romance Cem Anos de Solidão de Gabriel Garcia Marquez, e conhecer às personagens que compõe a família Buendía encontrei em Rebeca uma mulher com traços marcantes e reveladora. A personagem, no desenrolar da narrativa, revela prazeres secretos dentre os quais saliento o hábito de comer terra e cal. O autor faz referência à esse comportamento como, um *desejo primordial*, um *apetite ancestral* da personagem. A metáfora criada pelo autor fez do ato de ingerir terra uma correspondência direta à dualidade dos sentimentos, felicidade e raiva, amor e desamor, vida e morte. Rebeca, em todos os momentos em que se envolve em conflitos e reflexões recorre à terra, aos montículos de de barro para saciar suas inquietações nas palestras de Garcia Marquez alimentar-se de terra conferia à Rebeca “(...) num sabor mineral que deixava um cinza áspero na boca e um sedimento de paz no coração.”ⁱ

Fazendo alusão ao comportamento de uma personagem da literatura, hábitos, portanto, fictícios e insólitos apresento meus desejos e encontros na produção de outras artistas que assim como Rebeca possuem uma relação especial com a terra

e com os elementos que dela fazem parte. Nos trabalhos de Gina Pane, Ana Mendieta e Valie Export encontrei uma semelhança entre algumas ações. Talvez essa semelhança já tenha sido teorizada dentro da História da Arte, mas considerando o meu processo criativo e os elementos presentes nele, fiquei tentada a escrever e iniciar uma pesquisa sobre este fato. Analisarei especificamente três obras das respectivas artistas, nas quais os elementos minerais da natureza e o corpo geram imagens que remetem á minha pesquisa no que se refere ao conceito de *corpo sedimento*.

Na Geologia a sedimentação pressupõe deposição. Numa tradução etimológica literal, sedimento seria aquilo que se deposita; que se depositou, ou que é passível de se depositar. O sedimento é constituído da interação processo-forma nas mais diferentes escalas. O que eu chamo de *corpo sedimento* segue essa mesma lógica. Em uma escala menor, o sedimento é formado por granulações, é constituído de um amálgama de resíduos, escreve e modela uma micro-história. Em uma escala maior, o sedimento faz parte de uma formação rochosa que define um lugar, uma geografia, uma macro-história. Em ambos os casos, é através da frequência e da intensidade das variáveis externas – como o vento e a chuva – que o sedimento passa a fazer parte de outras formações, de outros corpos, de outras planícies.

Um grão de areia ou um seixo de rio forma e transforma sua constituição através de seu deslocamento de um lugar para o outro. A maturação de um grão está diretamente envolvida com a intensa e prolongada história de transporte a que ele se submete. O transporte do grão, da serra ao mar, corresponde a um período de intenso amadurecimento ou intensa maturação em sua biografia. Em resposta à ação dos agentes de intemperismo e transporte, o grão sofre mudanças químicas (minerológicas) e físicas (texturais). As transformações na formação do grão são a manifestação do processo de maturação, o que depende do grau de sensibilidade do mineral que o constitui. Das mudanças químicas, pode-se citar desde alterações tênues nas superfícies de fratura e clivagem até a completa transformação ou, até mesmo, a dissolução do mineral. Fisicamente, as mudanças do grão incluem o seu

desgaste e a sua quebra. Estes são os processos de transformação que resultam nas diferentes formas assumidas pelo grão em sua biografia.

Em uma analogia aos aspectos geológicos utilizo o conceito de corpo sedimento em meu trabalho artístico. Assim, como o grão mineral, o *corpo sedimento* percorre cenários geográficos que interferem em sua constituição e vice-versa. Diferentes trajetos, diferentes formações sedimentares, diferentes corpos.

O *corpo sedimento*, em sua essência, é polimorfo, e são os processos artísticos que fazem dele um corpo paradoxal, metamórfico. O *corpo sedimento*, meu corpo, é o registro, é a deposição dos diferentes acontecimentos vividos, camadas de formação constituídas de diferentes elementos: o amor, o medo, a dor, a alegria, a saudade, a morte, os desejos, o poder, a fé, o sexo, as lembranças; enfim, tudo aquilo que é passível de marcar nosso constructo, nossa carne. Mas, acima de tudo, o *corpo sedimento* se remodela a cada lugar por que passa, em uma relação de simbiose com o espaço e com o tempo. Um corpo que já esteve em toda parte, e, ao mesmo tempo, em lugar algum, pois seu estado de sedimento implica a eterna transferência de um lugar para o outro, tornando-o ambíguo; ao mesmo tempo, um *corpo registro*, repleto de marcas e imagens, *desidentificado*, polimorfo.

O *corpo sedimento* existe porque é através da linguagem artística que sua natureza contraditória forma a condição de tensão necessária à metamorfose, à transformação. A minha produção artística é uma amostra de meu impulso criativo, e de meus *afloramentos sedimentares*. Um corpo, de certa forma, gerenciado por resíduos que se acumulam e definem a sua subjetividade. A estratégia escolhida para uma nova relação do meu corpo, com sua condição mais primitiva, transcendente foi a prática da *performance* e a produção de fotografias. Através de uma escolha intuitiva, apostei na relação da *matéria /corpo* e da *matéria/ pedra* para gerar uma reintegração entre corpo e algo mais sublime. De alguma forma, conviver com elementos constituídos de minerais e decorrentes de fenômenos naturais de milhares de anos, transformou o conceito intelectual de infinito em consciência corporal.

Também nesse trabalho busco outras possibilidades de relacionar-se com o mundo e com o outro. Acessar o corpo natural, livre das normas e comportamentos estabelecidos pela cultura. Aventurar-se nos abismos existentes entre o individual e o coletivo, entre o interior e o exterior de nós mesmos, entre a vida e a morte. Ter no corpo o instrumento de apoderamento do - estar vivo – e, através da arte, percebê-lo como meio de acessar e revelar a condição frágil da existência humana.

Viver é, antes de qualquer coisa, uma prova. Ou o combate ou a morte, sem alternativa possível. A única arma que possuímos para levar ao combate é o corpo, de fato uma boa ferramenta, mas também um organismo frágil. Mais especificamente dizendo, *meu corpo*.ⁱⁱ

As palavras de Paul Ardenne explicitam uma das condições mais complexas do corpo, sua dualidade, pois ao mesmo tempo que emana vida, possibilidades e transformações, ele se estrutura como um limitador, um organismo frágil. O corpo, como nos afirma Rodrigues, é o lugar da vida e da morte, do normal e do patológico, do sagrado e do profano, do puro e do impuro, do natural e do cultural. Ainda nas palavras de Rodrigues, encontro o lugar, onde os elementos desafiadores do regime de signos, ou melhor, da formação de poder nascem e geram a sensação de insegurança, de corte para novos caminhos de percepção e representação da vida.

Tudo o que representa o insólito, o estranho, o anormal, o que está à margem das normas, tudo o que é intersticial e ambíguo, tudo o que é anômalo, tudo o que é desestruturado, pré-estruturado e antiestruturado, tudo o que está a meio caminho entre o que é próximo e predizível e o que está longínquo e fora de nossas preocupações, tudo o que está simultaneamente em nossa proximidade imediata e fora de nosso controle, é germe de insegurança, inquietação e terror: converte-se imediatamente em fonte de perigo.ⁱⁱⁱ

O natural para o mesmo autor, refere-se ao que transcende os comportamentos considerados como norma e padrão de tradições sociais; os costumes, os hábitos. Natural é aquilo que pertence ao universal, ao que o homem

possui de mais primordial, suas necessidades e sentidos: comer, chorar, suar, caminhar, ver, ouvir, sentir, estão atrelados à estrutura biológica do homem. Na presença do outro, o corpo humano se enquadra nas exigências do controle social, a respiração, os impulsos gástricos e intestinais são metrizados. Será na ausência do outro que o afrouxamento dos aspectos coercitivos dá liberdade, de certa forma, ao corpo natural. A presença do outro implica uma espécie de contenção; sua presença é dotada de autoridade. Expor aspectos íntimos do corpo explicita aquilo que provém das profundezas, é a aproximação de uma natureza ameaçadora que deve ser culturalizada para a preservação do *status* e da representação social, o prestígio. No corpo, portanto, coexistem forças controladas e forças que ameaçam esse controle, ou seja, o corpo também simboliza aquilo que a sociedade nega, que não quer reconhecer, sentindo pavor de sua natureza animal.

Para ilustrar esse sentimento remeto aqui, ao trabalho da artista Ana Mendieta, *Flowers on Body* (1973). Ela transforma-se em cadáver, expõe um tabu social – o corpo morto, o processo de decomposição, a finitude humana. Mendieta propõe um texto corporal sobre o umbral da relação interior/exterior – privado/coletivo. Faz da ordem social, marcada pelas dicotomias excludentes, da impossibilidade de integração dos múltiplos e da negação dos estados fronteiriços, o seu objeto de questionamento. A artista, ao se deitar em um túmulo *zapoteca*, recoberta por flores brancas, por um lado, evoca a pureza, o renascimento do corpo, a sua identidade latinoamericana; por outro, a condição vulnerável do corpo e das culturas. A morte do corpo é a morte da estrutura social, é a evidência da desordem e da imposição da finitude. Segundo as palavras de Paul Ardenne:

O artista como todo o ser humano é um futuro cadáver. Evocar o cadáver para o contexto da arte, neste sentido, não significa o desejo de uma familiarização, mas render-se ao fato de que existe em mim um futuro cadáver. Isto faz termos menos medo da morte, faz dela um <<estado>>, ao contrário de banalizá-la, trazê-la mais próxima da vida vivida, sempre muito esquecida, pela imprudência ou pela covardia, do fato que ela acabará um dia.^{iv}

Também importante considero relevante a abordagem política vinculada aos trabalhos de Ana Mendieta. A relação do corpo feminino como objeto

desestruturador do objeto artístico tradicional e como um espaço de representação de luta política, evidenciam a postura reflexiva e consciente da artista no que se refere à sua situação frente a uma estrutura social, retiniana, patriarcal e anglosaxônica. O trabalho *Glass on body* (1972) é mais um exemplo de sua poética marginal e de resistência. Composta por fotografias (retratos), nas quais a artista deforma seu corpo e expõe os limites da carne ao espremê-la e, simbolicamente, violentá-la contra um cristal. O cristal é um elemento transparente e aparentemente inapreensível; no entanto, eficazmente duro e resistente, assim como o sistema ideológico cultural gerador das tecnologias de domínio corporal.

O corpo feminino, dependendo da cultura, possui um status social prédefinido, onde os limites dos direitos e obrigações estão devidamente orquestrados pela comunidade que, por sua vez, apresenta determinadas expectativas referentes ao ideal de comportamento do indivíduo. Crianças e adolescentes se ajustam aos enquadramentos concebidos pela estrutura social: casar, cozinhar, ter filhos, cuidar dos filhos, trabalhar, estudar, fazer dietas, exercícios físicos, enfim uma gama de expectativas que cada sociedade define a sua maneira.

Nas palavras de Rodrigues “Sociedades inteiras ignoram o orgasmo feminino”^v; a menstruação em certas sociedades é objeto de importantes cerimônias, e, em outras, um acontecimento íntimo que deve ser escondido. As sociedades – quando se deparam com o corpo natural da mulher – possuem algumas alternativas de solução, de distanciamento: banir a mulher, esconder os aspectos naturais incontroláveis (menstruação, gravidez, etc) ou desconhecer os fatos e tratar a mulher como se nada estivesse acontecendo, agindo normalmente.

A artista Valie Export, no seu trabalho intitulado *Man&Woman&Animal* (1973), reivindica a relação do corpo feminino e suas manifestações, seguindo a vontade de examinar, através de uma abordagem crítica, o lugar do corpo na sociedade. Expõe o orgasmo, a vagina com sangue e com sêmen e, de forma metafórica, gera uma correspondência da imagem de uma torneira com o *falo* masculino. A água é o elemento gerador de prazer; podemos dizer, de purificação do ato sexual subentendido no vídeo. Valie Export traz à luz das imagens e do

mundo da arte o tabu do corpo em ação, uma ação que habitualmente é renegada ao escuro, ao “quartinho escuro”. Complemento essa ideia, cito Rodrigues:

O tabu isola tudo o que é sagrado, inquietante, proibido, ou impuro; estabelece reservas, proibições, restrições; opõe-se ao ordinário, ao comum, ao acessível a todos. As pessoas e objetos tabu são sede de extraordinária energia e de uma força incomum – (...) A característica principal do tabu é a de que não existem mediações entre a transgressão e a punição, derivando a segunda automaticamente da primeira.^{vi}

Vimos que, mesmo com as normas e a estrutura social, o artista busca reencontrar lugares *abertos*, passíveis a novas representações e novas leituras da realidade. Portanto interessa-me explicitar algumas relações do artista performativo com o seu corpo e com o uso da fotografia como um meio de interface, em seu processo criativo.

O registro, a apreensão de imagens de happenings, *performances* e *body art* é uma questão ainda bastante discutida, conforme Sophie Delpeux em seu livro *Le corps-caméra. Le performer et son image*(2010) expõe diferentes pontos de vista, citando teóricos contemporâneos como Rebeca Schneider, Kristian Stiles, Kathy O'Dell entre outros.

Para Allan Kaprow, jamais a vivência da experiência, do acontecimento, poderia ser confundidos com a sua representação. Jean-Jaques Lebel, em obra recente, também apresenta reticências referentes ao processo de captação das ações artísticas, as quais, em seu ponto de vista possuíam uma natureza irreprodutível. As lacunas dos processos fotográficos representam para Lebel, a impossibilidade do registro dos *micro-acontecimentos* que aconteciam durante as performances e happenings. Por outro lado, Kristin Stiles, em 1998, elabora o conceito de *commissures* (ponto de junção de duas ou diversas partes) para caracterizar os objetos que ficam. As imagens são como interfases que possibilitam a reatualização da *performance* de forma infinita. Kathy O'Dell acredita que a sequência das reações e sensações geradas pelas *performances*, no momento original, não são rompidas pelo fato de terem se transformado em imagem. Quando o espectador é *tocado* pela fotografia produzida, é como se ele tivesse vivendo uma

rede de acontecimentos em um tempo passado. Lembro das ideias de Roland Barthes:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vem me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele que foi fotografado.^{vii}

A fotografia, portanto, gera uma relação de cumplicidade entre o espectador, o fotógrafo/espectador e o performer. Em um texto publicado em 1975 por Ira Licht, o corpo do artista fotografado é considerado, por ela, como um *fac-símile* (do latim *fac simile* = faz igual, é toda cópia ou reprodução que apresenta uma grande semelhança com o original). Eliminando, de certa forma, o objeto de arte, o artista corporal oferece sua realidade, suas atividades corporais e sua psiquê. A artista Gina Pane tem, como postulado, essa equivalência entre seu corpo real e seu corpo fotografado. O gesto produzido pela artista já é imagem e ação, pois o desenvolvimento – o ritmo lento – das performances denunciam uma pré-determinação, um planejamento a priori, das fotografias que ela pretende realizar na frente do público. *L’Azione sentimentale* (1973), apresentado em Milão, exemplifica o rigoroso trabalho, produzido em conjunto com o fotógrafo, pois as imagens assemelham-se aos esboços feitos pela artista. Tendo em vista o controle exercido por Pane durante a realização de suas imagens, pode-se dizer que ela também faz a imagem. Seu corpo, sua postura durante a *performance* estão focados na produção da imagem. Este procedimento fica evidente nas palavras da artista:

Cada ação foi construída em três etapas. Ela foi precedida primeiro por uma série de esboços, de desenhos preparatórios onde organizo toda a estrutura do trabalho. Toda a construção da ação foi antecipadamente composta. Depois vinha a ação propriamente dita na qual eu me mutilava e simultaneamente era objeto de uma reportagem fotográfica. O fotógrafo, durante a ação, trabalhava seguindo os croquis. A linguagem fotográfica, traço da ação corporal, também foi indispensável no trabalho preparatório da construção da idéia assim como da ação em si – a montagem posteriori do trabalho integrou o desenvolvimento da ação. A ação corporal jamais foi pensada como uma obra efêmera, mas como uma composição realizada em três etapas.^{viii}

A construção das imagens produzidas nas *performances* possibilitava ao público uma percepção mais próxima da pele da artista. A amplificação do fragmento do corpo rompia com um distanciamento, com a segregação da consciência individual, gerando um sentimento real de troca. A ferida, presente em suas ações, funcionava como um *mecanismo de foco*. A estratégia de aproximação do privado, do corpo íntimo, ao público é essencialmente a exposição do corpo natural, tão temido pela sociedade sobre o qual tratamos anteriormente.

A atestação ambivalente do corpo (do artista), ele mesmo como representação e *em representação* imprime a lógica do traço, da impressão, da reprodução, características próprias da fotografia. O gesto artístico, neste contexto, não é apresentado como uma imagem, *ele é imagem*. O pressuposto de uma identificação entre o corpo do artista e a representação foi desenvolvido por Catherine Perret, a partir de seus estudos sobre a *mimesis*, e sobre a produção performática, na qual ela identificou a interiorização da operação fotográfica como uma espécie de *remimetização*. Perret conclui que o *performer* incarna o corpo fotografado ou filmado, nomeando-o como um *corpo-câmera*, um *plano de representação*.

Os acionistas vienenses assumiram a linguagem fotográfica como o meio estratégico de produção de suas ações performáticas. Desde 1964, após a realização de sua primeira ação com a presença de um fotógrafo, Otto Mühl percebeu a necessidade de adaptar o seu atelier aos procedimentos fotográficos. Devido à dificuldade de encontrar lugares públicos para a execução das *performances* dos acionistas vieneses o grupo condicionou sua prática para manifestações de caráter mais íntimo. Mais da metade das ações de Günter Brus aconteceram em local privado, sempre com a participação de um fotógrafo. Nas palavras de Brus, evidencia-se o conceito de corpo-câmera, citado acima. “Devemos fazer a distinção entre as ações públicas e as foto-ações. De forma quase obrigada, mas ao mesmo tempo, desejada, muitas das ações foram compostas para a linguagem fotográfica e fílmica.”^{ix}

A partir da fotografia, Brus salientou sua grande ambição no que tange ao seu processo criativo – o jogo de repetição das características formais presentes

em suas ações – mais do que construir o relato de um evento de forma temporal. Assim como em Gina Pane, as partituras desenvolvidas pelos acionistas definiam uma prática premeditada em que a presença do corpo era estabelecida como um plano de representação.

Na produção das três artistas citadas, os tabus, vinculados à natureza humana e feminina, estão presentes em suas ações, imagens e atitudes. Como vimos no decorrer do texto, tanto Ana Mendieta quanto Gina Pane ou Valie Export questionam a cultura, a própria existência e da realidade humana. Confrontar estes fatos significa tomar consciência de si e do outro.



Gina Pane, *Situation idéale: Terra – Artiste – Ciel*, (1969).

A obra *Situation idéale: Terra – Artiste – Ciel* (1969), de Gina Pane, propõe uma situação de pacificação, de equilíbrio interior e harmonia com o mundo. Uma imagem com poder de organização, estruturada a partir do seu corpo e dos elementos, como a terra e céu. É o corpo da artista entre o céu e a terra. Pane se posiciona no centro da imagem com os pés na terra, no real, e a cabeça na atmosfera, e propõe uma ideia de fusão perfeita entre o micro e o macrocosmo. Esta imagem afirma a capacidade da artista de abolir os conflitos consigo mesma e com o mundo, em benefício de uma serenidade. A arte como processo de inquietação e serenidade é uma estratégia de repensar a sua postura perante a vida. Já no trabalho *Enfoncement d'un rayon de soleil*, (1969) a artista investe na mudança de

uma situação, a princípio, imutável. Ela seleciona e carrega pedras de um lado a outro, sendo que o objetivo é fazer a passagem da obscuridade para a luz dessas pedras.



Ana Mendieta, Sem título (Burial pyramid), 1974, still from Super-8

Ana Mendieta na produção em um de seus vídeos vai surgindo das pedras. Um misto de ser elementar; natural com o símbolo da morte, o cadáver. A ideia de fazer parte da composição e decomposição das coisas é frequente na poética de Mendieta. No livro de Maria Ruido, as palavras da artista demonstram a sua estratégia de conexão com as questões originárias de seu corpo e de sua situação social.

Venho mantendo um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (baseado em minha própria silhueta). Acredito que isto é o resultado de meu afastamento forçado de minha pátria (Cuba) durante minha adolescência. Transbordava a sensação de ter sido separada do ventre materno (a natureza). Minha arte é a forma de restabelecer o vínculo que me une ao universo. É uma volta à fonte materna. Com as minhas esculturas *earth/body* me uno completamente com a terra... Me transformo em uma extensão da natureza e a natureza converte-se em uma extensão de meu corpo. Este ato obsessivo de reafirmação dos meus vínculos com a terra é a reação de crenças primitivas... (em) uma força feminina onipresente, a imagem que permanece depois de ter sido rodeada pelo ventre materno, é uma manifestação de minha sede de ser.^x

Da artista Valie Export, em seu trabalho *Identity Transfer I* (1973), posso dizer que a presença de um corpo sensível e crítico, ao mesmo tempo, representa a sua busca por uma identificação seja como corpo à margem como o que dá origem à vida.



Valie Export, *Identity Transfer I*, (1973).

Em comum com imagens das três artistas citadas, existe em minha produção artística a relação do corpo com os elementos minerais, nos quais venho construindo o conceito de *corpo sedimento* em diferentes situações que se produzem em diferentes lugares. Experimentando uma sensação de ambiguidade, na fronteira de uma corpo natural e cultural, numa mistura de gozo e sofrimento, na dualidade existencial da morte e vida sigo na busca de novas percepções e transformações do eu, do meu corpo, de minha poética e do espaço gerando um mosaico infinito e polimorfo de possibilidades.

ⁱ MÁRQUEZ, Gabriel García. Cem Anos de Solidão. Rio de Janeiro: Editora Record, p.62.

ⁱⁱ Tradução do autor. Texto original : « Vivre est, avant tout, une épreuve. Ou le combat ou la mort, sans alternative possible. L'arme unique en notre possession pour mener ce combat, c'est le corps, bel outil certes mais aussi organisme friable. Plus exactement dit, *mon corps*. » (ARDENNE, 2009, p. 127)

ⁱⁱⁱ RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983, p.15.

^{iv} Tradução do autor. Texto original : « Convoquer le cadavre sur la scène de l'art, à cet égard n'est pas sans signifier le désir d'une familiarisations : il faut se rendre, à soi-même, le cadavre familial. Cela fait avoir moins peur de la mort, faire de celle-ci un 'étant' sinon banalisé, du moins plus proche de la vie vécue, vie vécue toujours trop oubliée, par une insouciance ou par lâcheté, du fait qu'elle finira un jour prochain. » (RDENNE, 2009, p. 129)

^v RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983,

^{vi} Idem,

^{vii} BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 121.

^{viii} DELPEUX, Sophie. *Le corps-caméra: le performer et son image*. Paris: Éditions Textuel, 2010, p. 82.

^{ix} Tradução do autor. Texto original : dem, p. 50.

^x RUIDO, Maria. *Ana Mendieta*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2002, p. 67.

BIBLIOGRAFIA

ARDENNE, Paul. *Art, le presente – La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*. Paris: Editions du Regard, 2009.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DELPEUX, Sophie. *Le corps-caméra: le performer et son image*. Paris: Éditions Textuel, 2010.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

RUIDO, Maria. *Ana Mendieta*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2002

CATALOGO

EXPORT, Valie. Centre National de la photographie. Paris: Éditions de L'oeil, 2003.

VISO, OLGA M. *Ana Mendieta Earth Body*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004.

CURRÍCULO:

Carla Borba , atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduada na mesma instituição a artista vem desenvolvendo trabalhos em fotografia e performance. Em 2002 recebeu a bolsa da Fundação Iberê Camargo com o *Projeto Álbum de Família* o qual possibilitou sua residência na Cité Internationale des Arts em Paris.