

CONTATOS GRÁFICOS: PRODUÇÃO DE SEMELHANÇAS EM IMAGENS IMPRESSAS

Lurdi Blauth
Feevale/ Novo Hamburgo / RS

Resumo

Este artigo aborda aspectos conceituais sobre matriz, impressão e as transformações observadas no meu processo de criação poética a partir da introdução do elemento fogo como meio de gravação. A queima produz esvaziamentos que carbonizam a matriz que, ao ser impressa por contato, gera singularidades nas imagens gráficas. Articulam-se aproximações com artistas que também utilizam o fogo em algumas de suas produções artísticas e reflexões sobre matriz e impressão, a produção de marcas e semelhanças que revertem os contatos entre côncavos e convexos.

Palavras-chave: contato, semelhança, gravura, impressão.

Abstract

This article is about conceptual aspects of plates, printing, and the transformations observed in my poetic creative process with the introduction of the fire element as a mean of engraving. Burning carbonizes the wooden matrix producing empty spaces in it which, when printed, generate singularities in the graphic images. Some approximations are articulated with artists who use fire in some artistical productions; and reflections about plate and printing, and the production of marks and similarities that revert the contacts in concave and convex.

Keywords: contact, resemblance, print, printing.

Matriz e impressão: produção de semelhanças

Na gravura, em termos gerais, os meios de impressão nos remetem à presença de uma matriz como geradora da visualidade da imagem e, aos procedimentos de reprodução ou duplicação, que, pelo *contato* produzem marcas e semelhanças sobre um suporte.

A matriz pode ser percebida em dois aspectos: de um lado, como um lugar onde se efetua a concepção, um suporte que contém informações que remetem à marcas gravadas pelo tempo, pela memória ou por indícios de alguma presença. De outro, é uma matéria indiferenciada e intacta, porém, um campo vazio para ser tocado e ter a sua uniformidade corrompida. “A matriz é uma possibilidade, onde se inscreve às avessas. É uma espécie de espelho,

que já antes do ato de gravação, inverte o curso do pensamento. É onde a gravura realmente se define; no trabalho sobre um objeto simultaneamente virtual e concreto, guiado por uma primeira matriz mental”. (Buti,1995, s/p).

Podemos afirmar que a matriz se define no momento em que ela recebe a designação *isto é uma matriz*, pela potencialidade de revelar e duplicar a sua imagem sobre um outro suporte. Para Didi-Huberman, (2008. p. 53), “a matriz nos fala do lugar onde se forma – onde se coagula – a semelhança. Nela, a imagem encontra um modelo – um fantasma - de formação natural, de embriogênese. Esse modelo é ao mesmo tempo psicológico, técnico e mítico”.

A matriz, ao ser gravada, de certa maneira, tem a função de ser reproduzida através da *impressão*. (1) E a impressão pode ser caracterizada como um *meio fiel* que reproduz e conserva a referência das marcas gravadas sobre a matriz. Com a ação de imprimir, espera-se “que seu resultado perdure, que seu gesto dê lugar a uma marca durável; [...] a impressão supõe um suporte ou substrato, um gesto que atinge (em geral um gesto de pressão ou ao menos um contato), e um resultado mecânico que é uma marca, em oco ou relevo”. (Didi-Huberman, 2008, p.27).

A impressão apreende, reproduz, transfere, multiplica, desdobra, redobra e inverte pela aderência, as marcas e grafias retidas na memória da matriz. E, nesse movimento transversal, segundo Didi-Huberman, (2008, p.31). “o gesto de imprimir é dotado de uma extraordinária fecundidade heurística”. Incorpora aprisionamentos e perdas, aproximações e afastamentos, envolvendo aspectos positivos e negativos em suas semelhanças e diferenças. Percebemos que, de um lado, é um procedimento aberto à experimentação, que permite inúmeras inserções e alterações e, de outro, é um meio que possibilita a captura e a apreensão de algo que resulta numa semelhança.

No pensamento de Didi-Huberman, a semelhança é um paradigma antropológico e coloca a questão de transmissão. E a impressão procede da reprodução que remete à gênese da forma e da contra-forma, que, pela semelhança, transmite e duplica as marcas e as mensagens gravadas sobre uma matriz. Nesse *contato* de um corpo sobre outro, são transmitidas

fisicamente semelhanças aproximadas, propiciando que a imagem seja visualizada. O autor indaga: o processo de impressão seria o contato com a origem ou a perda da origem? Ela manifestaria a autenticidade da presença, como processo de contato ou, ao contrário, a perda da unicidade que leva à sua possibilidade de reprodução? A impressão é essa imagem dialética de alguma coisa que nos fala tanto do *contato* quanto da *perda*. (in: FRANCA, 1997, p. 5).

Os diferentes procedimentos de impressão correspondem geralmente ao processo de reproduzir de maneira inversa o que está gravado na matriz e as imagens revelam as especificidades que envolvem esse *fazer* gráfico. Porém, esses gestos são operações que vão além do mero controle técnico. As impressões podem ser resultantes de um gesto direcionado, de uma ação casual, de meios rudimentares ou mesmo provenientes de técnicas mais elaboradas que, de certa maneira, envolvem, como assinala Huberman (In: FRANCA, p.3): *Uma espécie paradoxal de eficiência e magia: magia que seria aquela singular tomada do corporal universalizante como a reprodução serial, a que produz semelhanças extremas que não são mímeses, mas duplicação*.

A impressão duplica uma imagem sobre outro corpo e, nessa passagem ocorrem inversões de semelhanças entre côncavos e convexos, revelando o que está *coagulado* na matriz e, nesse sentido, as singularidades e grafias não podem ser totalmente previstas anteriormente. Por outro lado, a noção de duplo (2), também implica numa contradição: *ser ao mesmo tempo ela própria e outra*. (ROSSET, 1998, p.19). O termo duplo é tomado do latim *duplus* que remete a idéia de *duplicar, aumentar e tem equivalência a duas vezes o outro, dobrado ou ainda, coisa muito semelhante à outra coisa, como se fosse réplica dessa outra*. (AURÉLIO, 1986, p.613).

Poderíamos dizer que a imagem se torna *real* apenas no momento em que é impressa sobre o suporte. Há uma semelhança que é duplicada de *um mesmo e um outro*, porém, sempre diferente. O côncavo resulta no convexo e o convexo resulta no côncavo e, embora tenham equivalências nas semelhanças, ocorrem diferenças. De fato, há certa previsibilidade com o que está gravado, porém, deparamo-nos sempre com aspectos imprevisíveis, por

não termos controle preciso sobre esse momento em que ocorre o contato entre matriz e impressão.

Recorremos ao mito da tragédia edipiana: *o acontecimento esperado acaba por coincidir com ele próprio, daí precisamente a surpresa: porque se esperava algo diferente, embora semelhante, a mesma coisa, mas não exatamente desta maneira.* (Rosset,1988, p.33-34). Ou seja, havia uma previsão do que aconteceria, mas, de fato, acontece de uma forma diferente.

Nesse outro acontecimento – esperado, talvez nem pensado nem imaginado – que o acontecimento real apagou, ao se realizar, a estrutura fundamental do duplo. Nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento real, exceto esta concepção confusa segundo a qual seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição do duplo.(1988, p. 33-34).

Rosset pontua que o acontecimento *vindo à existência, ele elimina o seu duplo [...]. O único satisfaz a expectativa ao se realizar, mas frustra eliminando qualquer outro modo de realização.* No momento em que o duplo acontece no real, apaga a realidade anterior, implicando também numa negação. É esperado algo que guarda certa semelhança, porém o mesmo surge de outra maneira.

Nessas articulações entre a interioridade e a exterioridade das matérias, reflito sobre a minha produção poética na área da gravura, cujas formas pré-determinadas das matrizes são transformadas gradativamente com a inserção do elemento fogo como meio de gravação. As imagens surgem desse contato, onde são confrontadas semelhanças e diferenças entre vazios e cheios, entre côncavos e convexos revelando marcas e vestígios sobre o suporte.

Fogo gravado: contatos e capturas

Ao longo de minha produção com a gravura as relações opostas de áreas gravadas e não gravadas, de vazios e cheios são elementos fundantes das imagens. Porém, a introdução do elemento fogo como meio de gravação redimensiona as oposições convencionais de gravar vazios e cheios sobre matrizes de madeira. Em algumas imagens, os fragmentos carbonizados estão

ausentes, permanecendo as marcas e os vestígios de uma ausência. Em outras, estão configurados apenas os vestígios de fuligem que emergem dos desenhos criados intencionalmente com o carbono da matéria destruída pelo fogo. São imagens que duplicam os *traços* deixados pela fugacidade e a fluidez da fumaça e, paradoxalmente, no instante do seu movimento, a impressão propicia a permanência.

A ação de queimar provoca a metamorfose da matéria, ao mesmo tempo em que capturo essas transformações, criam-se esvaziamentos. Indago: a ação de eliminar áreas da matriz até a redução mínima poderá gerar a imagem de um espaço vazio *em profundidade* – o que aproxima da idéia de vazio primordial –, ou os vestígios dos gestos desaparecem, designando apenas o vazio da matéria? Percebo que essas noções se desdobram durante o meu processo de criação, visto que, as intenções de ocasionar esvaziamentos na matriz intervêm no instante em que os cortes e as incisões são acrescidos pelo gesto de queimar.

Etimologicamente o termo *queimar* provém de *incendiar*, do latim *cremāre* (CUNHA, 1999, p.652) e, esse procedimento, de imediato, nos remete ao elemento fogo e pode ser associado a uma complexidade de imagens que permeiam o pensamento do homem desde os primórdios. Nos Pré-Socráticos, por exemplo, encontramos referências que contribuíram com explicações sobre a concepção do mundo a partir do elemento fogo. Também recorreremos à imagem da Fênix, esse pássaro lendário tido como o pássaro de fogo que renasce das suas próprias cinzas. *A Fênix é, ela mesma, um ser de dupla fábula: ela se inflama em seus próprios fogos; ela renasce de suas próprias cinzas.* (BACHELARD, 1986, p.52)

O fogo é descoberto como matéria privilegiada que se manifesta nas lendas, nos mitos, nas teorizações inconscientes, etc. O fogo nas reflexões de Bachelard é o elemento *feiticeiro de um pensamento encantado*, porém também é considerado como um *obstáculo epistemológico a ser combatido pela ciência*, e simultaneamente, *pode-se falar da psicanálise do fogo*. Nesse momento, apresentam-se dois lados, a *experiência íntima* - de um gesto que provoca os esvaziamentos de uma matriz e, simbolicamente, procura revelar com o mínimo outra materialidade - que, ao mesmo tempo se contrapõe à

experiência objetiva, e impõe uma intencionalidade que busca registrar a permanência de seus vestígios.

A matriz ao ser queimada é consumida progressivamente e, nessa passagem, ocorre a sua transformação pela negação, explicitando, nessa reversibilidade, a presença de uma matéria ausente, as marcas de esvaziamentos. As alterações emergentes da ação de queimar provocam esse *outro* estado na matéria. A queima carboniza a matéria, propiciando o seu esvaziamento pela destruição. Nesse percurso, a impressão física desses esvaziamentos da matriz, evoca dois sentidos: ao mesmo tempo em que é o lugar onde se forma a imagem por semelhança, também provocará o desaparecimento dessa semelhança primeira, sinalizando um vir a ser, um caminho anterior, evocando talvez a memória do estado primordial da gravura. E, talvez nesse movimento de expansão e contração, a matéria encontre o vazio dela mesma e, paradoxalmente, seja capturada pelas impressões no instante dessa sua transformação.

O artista contemporâneo chinês Cai Guo Qiang utiliza a pólvora em ações espetaculares nos espaços externos e também em algumas das suas pinturas, por exemplo. Fei Dawei (2000, p.12), coloca: *a explosão da pólvora, ao marcar a tela de todo o tipo de efeitos inesperados, torna ativo o quadro, instaurando um diálogo vivo entre o artista e sua criação*. Nesse processo, o artista justapõe a atividade controlada da imagem e a força não controlável do fogo, buscando harmonizar pela arte as dicotomias entre o ser humano e as forças cósmicas. As suas obras são apoiadas no misticismo, no taoísmo, na cosmologia oriental e na geomancia, provocando constantemente novas transformações. Qiang também trabalha diretamente com o fogo sobre telas ou sobre papéis de grandes dimensões, direcionando e compondo com pedaços de madeira, ou mesmo com galhos de árvores, os quais, pelo contato, deixam registrados as marcas e os vestígios da queimada.

Retomo a imagem mitológica da fênix que queima em suas próprias cinzas para depois elevar-se. Bachelard (1990, p.87) comenta sobre o ritmo da Fênix:

O ritmo que nas horas graves pode-se deixar ressoar até o ritmo de vida e da morte. Aquilo que alternadamente repousa e renasce em

nós dá um ritmo que a poesia sabe tornar salutar [...] Fênix, ser da contradição da vida e da morte, é sensível a todas as belezas contraditórias. A Fênix é um arquétipo de todos os tempos. É fogo vivido, pois não se sabe jamais se adquire seu sentido nas imagens do mundo exterior ou suas forças no fogo do coração.

O fogo carboniza a matriz e o carbono produzido também age e explicita a sua transformação, renascendo como imagem entre fragmentos e vestígios mínimos de sua materialidade. Para a artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), por exemplo, o fogo tem o poder de consumir e renovar, simbolicamente, o renascimento feniciano das cinzas. A obra *Siluetas en Fuego* (1976), realizada com estruturas de madeira, remete, metaforicamente, a formas do seu próprio corpo, que são queimadas, mostrando explicitamente o desaparecimento do corpo no sentido de uma passagem. Merewether (1998, p. 49) comenta: *cinzas ardendo em chamas na cavidade da silhueta do seu eu desencarnado. [...] vemos ambos, água e fogo como origem da energia, assim como um meio simbólico de consagração, batismo e a passagem da morte na terra ao renascimento.*

A queima na obra de Mendieta remete a vivências profundas em relação ao seu próprio corpo, buscando simbolicamente a sua regeneração através do fogo, ou seja, nesse processo, o fogo é explicitado e registrado no momento em que ocorre a destruição e a transformação dessas estruturas de madeira, cujas ações performáticas podem ser visualizadas em fotografia e vídeo.

No meu processo, o fogo interessa-me como um elemento que provoca a transmutação no *estado* da matéria, permanecendo os resquícios dessa passagem. Quando Heráclito menciona o elemento fogo em um dos seus escritos, não se refere ao fogo percebido pelos nossos sentidos, mas ao *fogo primordial, que ninguém fez – nem deuses nem homens -, é a origem sempre viva e eterna de todas as coisas.* (CHAUI, 2002, p.83).

Quando uma vela está acesa, temos a impressão de que a chama é estável e idêntica a si mesma e o que muda é a quantidade de cera da vela, que vai sendo consumida pela chama. Na verdade, porém, a chama configura o processo de transformação: nela, a cera da vela se torna fogo e nela o fogo se torna fumaça. Assim, não só a vela se transforma como também a própria chama que a consome, pois é consumida pela fumaça. (IBID, p.82)

O fogo é material e imaterial e, simultaneamente, transforma e ativa a metamorfose da matéria, causando a sua desmaterialização e a carbonização. Nos esvaziamentos que provoço nas matrizes pela queima evocam-se duas questões: ao mesmo tempo em que é o lugar no qual se forma a imagem que é transferida para o suporte, por semelhança, também provocará o desaparecimento das marcas da matriz, isto é, dessa semelhança primeira. E, nesse aspecto, a imagem remete ao esvaziamento da matéria anterior, explicitando o movimento de seus vestígios ou marcas de uma ausência.

Na minha produção plástica, as matrizes são parcialmente destruídas e, no momento em que o fogo é apagado, retorna à matéria carbonizada e é desse estado entre fragmentos de carbono que emergem as imagens gráficas dos meus trabalhos que denominei de *Carbonizados*.



Fig. 01 Matriz e impressão.

Carbonizados: imagens impressas entre côncavos e convexos.

As imagens da série *Carbonizados* (Figs. 01, 02)) resultam do dualismo entre a matéria negra e a matéria branca, dos cheios e dos vazios presentes entre os interstícios carbonizados provocados pela ação do fogo. As imagens

emergem dos carbonos, dos dejetos, das matrizes desmaterializadas e da fugacidade da fumaça deixando marcas e desenhos, cujas sutilezas internas podem ser observadas entre os côncavos e convexos das superfícies dos papéis impressos.

Nesse espaço entre probabilidades e imprecisões indago: o que ocorre com o registro das marcas gravadas na matriz? E o que de fato acontece nesse procedimento de transferência sobre diferentes suportes dessa matriz dilacerada pelo fogo? Em um primeiro momento, a matriz não se configura mais como gravação de vazio e cheio para a sua posterior reprodução ou mesmo para uma tiragem múltipla. A matriz abandona a sua função reprodutora - procedimento de tiragem - impressão de várias imagens de uma mesma matriz - para tornar-se um suporte que permite em sua *unicidade*, múltiplas transformações. Em um segundo momento, o suporte assume a função ativa para registrar os diferentes *estados* da matriz. Ou seja, o procedimento de gravar pela combustão desloca os meios de gravação controlados para o não-controlado, provocando dilaceramentos nas matrizes. Nessa ação de queimar, registrar ou capturar as passagens das metamorfoses da matéria conduz, lentamente, para uma espécie de *visualidade mínima da imagem*.



Fig. 02 Carbonizados I. 2002. 35 x 200 cm – detalhe – impressão sobre papel artesanal

As imagens configuram-se entre inversões e reversões, cujas impressões, pelo contato entre as diferentes materialidades revelam aproximações e semelhanças dos vestígios gravados, como um *estágio de*

passagem entre o anterior e o definitivo. De certo modo, os *carbonizados* articulam essa noção de duplicar semelhanças gravadas nas matrizes. De um lado, temos as matrizes que estão gravadas e ordenadas em uma seqüência e, de outro, presenciamos a desordenação nas áreas carbonizadas. No momento da impressão, essas áreas se desintegram, ao mesmo tempo em que se entranham na superfície do papel formando desenhos. Os objetos são esvaziados da sua forma anterior para se constituir, na inversão, em uma outra forma. Nesse contato, ocorre a aproximação das formas delimitadas e das contra-formas (como um molde, a massa do papel), produzindo a transmissão de semelhanças. A impressão possibilita manter esse vínculo genealógico em transmitir marcas de um corpo para outro corpo, assim como dar forma à ausência. Desse modo, as marcas impressas potencializam os ritmos entre os relevos côncavos e convexos, entre os desenhos e os vazios. (Fig. 03)



Fig. 03. Carbonizados II. 2002. 35 x 250 cm (detalhe) impressão sobre papel artesanal.

As associações entre o desenho plano e o volume são empregadas, simultaneamente, em algumas obras de Marcel Duchamp.(Fig. 04) O artista, em uma parte, faz um desenho e em outra, a mesma imagem aparece através de uma forma moldada. Segundo Didi-Huberman (1997, p.245) o artista emprega,

Um sistema portátil da impressão e de seu contra-motivo, a representação ótica, a partir do mesmo ponto de partida que é a sombra levada e devolvida do perfil do artista. Em *With my tongue in my cheek*, (1959), Duchamp demonstra praticamente o uso contraditório ou ao menos divergente que pode ser da mesma sombra: de um lado ela torna-se traçado ótico, desenho figurativo a carvão, imitação, retrato; de outro lado, ela se torna um traçado táctil, relíquia, réplica, moldagem - não identificável em um primeiro momento – da face do artista.

Duchamp enfatiza essa ambivalência da impressão, de um lado, ele desenha figuras com linhas de contorno e de outro, ele torna espessa a forma através de relevos criados com gesso. Para Huberman, *de uma parte ele cria um duplo, um parecido; de outra ela cria um desdobramento, uma duplicidade, uma simetria na representação.* (In: FRANCA, p. 17). A relação entre a sombra e a luz, coloca em tensão o positivo e o negativo que, de um lado vem ao encontro do procedimento de impressão, e de outro, também dilacera, pela inversão desse procedimento. As relações entre o côncavo e o convexo, nessa obra de Duchamp, o corpo (a matriz) não é um côncavo, mas um convexo e, nesse sentido, ele impõe a reversão do ato de imprimir para criar um relevo convexo.

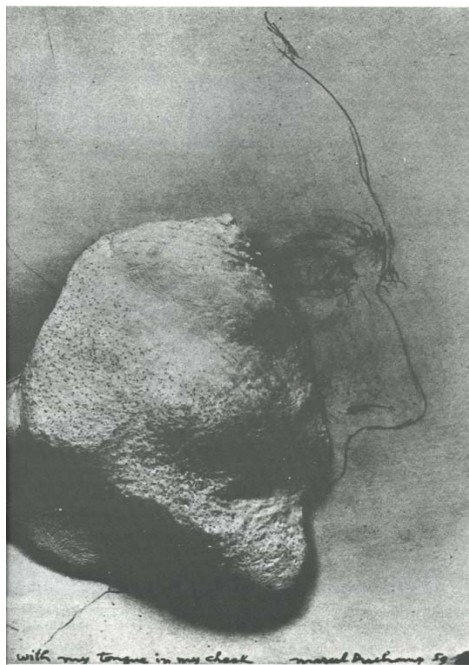


Fig. 04. *With my tongue in my cheek*. 1959.
25 x 15 cm. Gesso, lápis e papel sobre madeira.

Nos *Carbonizados* (Fig. 05) o papel é pressionado sobre as áreas planas das matrizes, criando simultaneamente relevos brancos e vazios, em contra-posição aos desenhos formados pelos fragmentos de carvão. Com isso, os *estados* das matrizes geram modulações que são diferenciadas pelas áreas gravadas pela queima e, em oposição, pelas áreas não gravadas e intactas, propiciando a *temporalidade interna* da matéria. E as imagens constituem-se pelas pequenas diferenças e sutilezas gráficas de cada unidade que se repete sobre o espaço.



Fig. 05. Carbonizados II – detalhe

A passagem do tempo, ou seja, a temporalidade dos instantes é explicitada durante o processo da metamorfose provocada pela queima, em meus trabalhos. Paradoxalmente, transmissões invertidas desses gravados sobre a matriz imbricam essas delimitações convencionais de frente e o verso, de positivo e negativo, de início e de fim, provocando uma outra dimensionalidade entre os espaços intervalares dos papéis. Essa suspensão rítmica de *contato e distância* remete-nos à noção de *infra-mince* de Duchamp.

Para Duchamp, a diferença entre o vazio de uma forma e o cheio de uma moldagem corresponde também ao *infra-mince*. Nos meus trabalhos, as

diferenças entre o mesmo e o seu contrário apresentam-se desde o gesto de gravar pela queima, que é indireto, até a captura da imagem, pela sua inversão. Nesse processo de transferência, geram-se aproximações daquilo que está gravado na matriz. Contudo, no momento do contato entre o carbono da madeira e a fragilidade do papel, as duas matérias transpõem-se uma sobre a outra para se constituir em uma outra matéria.

Embora permaneçam os códigos gráficos de referência inicial, de positivo e negativo, nessa passagem, os limites entre matriz e suporte se embaçam. Interpõe-se o questionamento: ao trabalhar até a redução mínima da matriz através do desdobramento rítmico da ação de queimar, poder-se-á ativar vazios ou apenas provocar marcas e vestígios de uma matéria? E, esse procedimento de esvaziar uma determinada superfície pela combustão, ainda pode ser considerado uma transferência de gravações entre positivos e negativos?

Pode-se afirmar que, ao provocar a gravação pelo gesto de queimar uma determinada matriz, conduz-se lentamente ao esvaziamento do seu formato inicial. O espaço vazio é ativado entre as marcas e os resíduos mínimos da matéria carbonizada. E, mesmo que haja uma indefinição e um embaçamento entre vazios e cheios dos fragmentos, eles intercambiam e interagem, remetendo-se um ao outro. Nesse processo, a matriz transforma-se pelo rompimento dos seus limites, explicitando talvez a sua pré-formação, a sua reversibilidade, o seu interior-anterior.

(1) O termo impressão (lat. *impressione*) é determinado como a ação ou efeito de imprimir, encontro de um corpo com o outro ou ainda o efeito, sinal ou vestígio desse encontro, etc.; e, sobre a palavra imprimir (lat *imprimere*): estampar por meio do prelo; deixar estampado, gravado; fixar (figura, marca, sinal) por meio de pressão; deixar rasto, sinal ou vestígio: os passos imprimiam-se no solo úmido. In: <http://uol.com.br/michaelis - 03/08/04>

(2) Segundo ROSSET, (1988. P. 19): “o tema do duplo é, em geral, associado principalmente aos fenômenos de desdobramentos de personalidade (esquizofrenia ou paranóica) e a literatura, particularmente a romântica [...]”. e ainda o duplo está presente no espaço de toda a ilusão: “por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o ‘outro mundo’)”.

Referências:

- AURÉLIO. 2ª. Ed. 3ª. imp. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.
BACHELARD, G. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
DAWEI, F. *Un amateur du < n'importe quoi > à propos de l'oeuvre de Caio Guo Qiang*. In : CAI GUO QIANG. *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, 2000.
CHAUI, M. *Dos pré-socráticos à Aristóteles*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

- CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico*. 2.ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.
DIDI-HUBERMAN. *La ressemblance par contact*. Paris: Minuit, 2008.
DIDI-HUBERMAN, G. *L'empreinte*. Paris: Centre Pompidou, 1997. P.245
FRANCA, P. *L'Empreinte* – catálogo de exposição – Centre Georges Pompidou – Paris, 1997 – texto de Georges Didi-Huberman – adaptação e tradução para o Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFGM.
MEREWETHER, C. *Ana Mendieta*. In: GRAND STREET, FIRE – N. 67. New York, 1998.
MARCO BUTI. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
ROSSET, C. *O real e o seu duplo – ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: LPM, 1988.

Currículo:

Lurdi Blauth (Montenegro/RS). E-mail: lurdi@uol.com.br / lurdib@feevale.br
Doutora em Poéticas Visuais, PPGAV, UFRGS/RS, 2005. Doutorado/sanduiche, Université Pantheon-Sorbonne/Paris1/França, 2003. Artista plástica, pesquisadora, professora em cursos de graduação e pós graduação; desenvolve o projeto de pesquisa Marcas e sinais: meios de reprodução gráfica./Feevale, NovoHamburgo/RS. Realiza exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior.