



PARA FINCAR OS PÉS NA TERRA

Carolina Fernanda Almeida Sanches. UEL

Vanessa Tavares da Silva. UEL

O artista é humano, ele mesmo natural e parte da natureza no espaço da natureza
Paul Klee

RESUMO: O presente artigo trata de um percurso de pesquisa em arte que tem início no primeiro ano de graduação, em 2009, na iniciação científica e segue até o momento presente, no trabalho de conclusão de curso. O trajeto, iniciado num projeto cuja problemática central era o corpo, tem o desenvolvimento pautado em questões que me levam a compreender as relações entre corpo e natureza, existência e natureza. Observando em retrospecto, noto o quanto tais questões mais presentes hoje, do ponto de vista da forma, nos procedimentos e materiais, por exemplo, estavam colocadas no início, metaforicamente, nos autorretratos (desenhos e pinturas) e nos retratos-paisagens em fotografias, enquanto pensava questões ligadas ao sujeito e seus modos de perceber e de se perceber no mundo.

PALAVRAS CHAVE: tempo; corpo; natureza; desenho; autorretrato;

ABSTRACT: This article deals with a path of research in art, beginning in the first year of graduation, in 2009, the scientific initiation and continues until the present moment, the completion of course work. The course, initiated a project whose central issue was the body, has ruled on the development issues that lead me to understand the relationships between body and nature, existence and nature. Looking in retrospect, I realize how much more present such issues today, from the point of view of form, procedures and materials, for example, were placed at the beginning, metaphorically, in self-portraits (drawings and paintings) and portraits, landscapes photographs, while thinking questions related to the subject and their ways of perceiving and perceiving the world.

KEY WORDS : time; body; nature; drawing; self-portrait;

Introdução

No presente artigo, discorro sobre o processo de criação de um desenho instalação produzido no primeiro semestre de 2013 (fig. 9), fruto do processo que iniciei no ano de 2009, dentro do projeto de pesquisa *Corpo Arte: reflexão e poética*, e que atualmente compõe meu Trabalho de Conclusão de Curso. Primeiramente, a partir da fotografia, discutia o corpo como multiplicidade de lugares – orgânicos e descontínuos – corpo que faz o olhar trafegar desde o vazio até figuras de

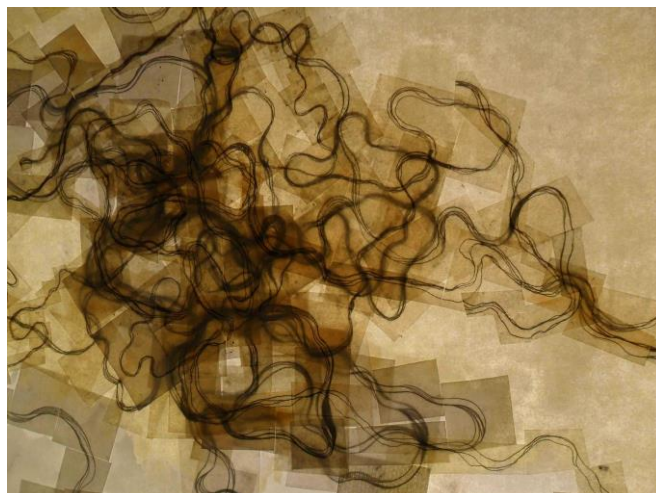
paisagem, possivelmente, encontrando *beleza em* movimentos que desvirtuam o corpo símbolo, constituído pelos conceitos de beleza pré-estabelecidos.



(Fig. 1) Suor como metáfora | fotografia digital | 2009

Como paisagem, o corpo conduz o olhar de quem observa de forma a acompanhar a imagem pelo seu próprio ritmo, e esse deslocamento incerto, impede a compreensão direta do que se observa. Essa compreensão acerca do corpo gerou uma série de autorretratos em desenho e em pintura, nos quais o ritmo e o espaço geográfico criados eram trazidos por gamas de cores, tons, grafite e, principalmente, pelo fragmento corporal (fig. 1).

A sequência dessa pesquisa se deu num intercâmbio na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, na Espanha. Nesse período, foi necessária uma tentativa de desprendimento da pesquisa como todo, para trazer novos problemas à tona. O trabalho “A ausência é um navio sem chão” partiu da ideia de fluxo menstrual; são desenhos em pequenos papéis que se ligam, dando continuidade, podendo ser um desenho infinito, e que foi necessário o acoplamento de outros papéis para sua extensão (fig. 2).



(Fig. 2) A ausência é um navio sem chão (detalhe), 70 x 100 cm, grafite e óleo de linhaça s\ papel s\ mesa de luz, 2012

Quando este trabalho foi finalizado, dei início a outro, intitulado “Quando a ausência toca o nada” (fig. 3); o eixo do trabalho seria o mesmo que o do anterior, mas em uma escala maior, o que gerou um enfrentamento, tanto no que se refere ao formato e sua necessidade de expansão, quanto ao entendimento que passo a ter do fluxo, como tratamento, variação de tons de grafite, a organicidade das formas e o desenho como possibilidade tridimensional (este trabalho foi apresentado suspenso, presos por cordões ao teto).



(Fig. 3) parte do trabalho Quando a ausência toca o nada, aproximadamente 150 x 500 cm, grafite, anilina e óleo de linhaça s\ papel | 2012

A proximidade entre o desenho e o que encontrava na natureza, no entorno da cidade, me levava intuitivamente a acumular galhos e ramas no ateliê, enquanto produzia. Não os utilizava diretamente, para produzir a partir deles desenhos de

observação, mas a presença desses elementos, enquanto produzia os desenhos dos fluxos, acima descritos, me levantava questões sobre a natureza do e no trabalho. E foi então que, paralelamente aos desenhos, comecei a produção do que mais tarde intitulei como “Lugar de Refúgio contra a Intempérie” (fig. 4).

Tal trabalho constituiu na construção de um *abrigo* dentro do ateliê da faculdade, e se deu da união de ramas e troncos, que recobri com argila, como se fosse uma segunda pele. Um dos pontos de interesse gerado foi a ambiguidade do refúgio, que não se limitava a ser somente um abrigo para o humano, e sim, uma nova segurança para a natureza. Ao criar a segunda pele, proteção e o esconderijo, também passavam a ser parte desses elementos.



(Fig. 4) Lugar de refúgio contra a intempérie, aproximadamente 350 x 600 cm, galhos, barbante e argila. 2012

Começo a indagar a respeito da matéria, pois a partir do momento em que passo a manipular a matéria bruta, ela conseqüentemente torna-se material de trabalho. O que gera questões sobre o natural e o artificial; o real e o imaginário; o que pensamos viver de fato, e o que não está ao alcance das coisas táteis. A imersão no processo de construção desse trabalho, na prática, passa a ser como um refúgio do mundo real, o que possibilitava subverter valores que, às vezes, são analisados somente pela via estética. Além de aproximar\resignificar o ateliê como parte do processo, e apresentação do trabalho.

Levando em consideração todo o processo dessa estrutura\lugar, junto à experiência de montagem do trabalho, me propus no mesmo sentido de utilização do espaço, construir outra estrutura, agora na galeria do Departamento de Arte Visual da UEL.

A princípio, tinha em mente a necessidade de não fechar o espaço, não construir um lugar para entrar. Supondo a possibilidade de desenhar, diretamente com os galhos e ramos no espaço expositivo; compreendia que seria um jogo espacial - de intuição e de tentativas - portanto, não realizei nenhum desenho prévio de como essa intervenção se daria. As únicas coisas pré-determinadas foram a continuidade e o fluxo. Todos os galhos (encontrados no campus da universidade) deveriam estar unidos, existindo um núcleo de onde sairia a primeira rama. Logo, desdobrariam, criando bifurcações que se aproximassem aos desenhos (fig. 3), abrindo caminhos que dialogassem com o espaço de tal modo que não pudesse definir se era desenho, escultura, ou, instalação.

Alguns conceitos e a arqueologia num outro processo

O processo de trabalho me sugere questões acerca da nossa concepção sobre o que vemos e sobre cada lugar ao qual pertencemos. A investigação aparece como busca para descobrir, enfim, possibilidades de outros mundos por cima – ou por baixo - das camadas de superfície nas quais estamos instalados. Isso pode soar numa (ou como) uma dimensão errante, mas que se encontra entre nossos espaços de representação e de existência.

No livro "O Crime Perfeito" (1996) o sociólogo Jean Baudrillard, aborda a exterminação de uma ilusão radical do mundo, estando nós diante de um empobrecimento experimental de uma atmosfera ligada ao tempo e à subversão da virtualidade como uma nova realidade. O autor, a partir do que define como ilusão do real e do virtual, discorre:

(...) Existe la continuidad del mundo que nosotros vemos y la continuidad del mundo que en secreto no es nada y no significa nada. Esta no existe hablando estrictamente. No puede comprobarse, sólo puede delatarse, transparentarse como el mal, bizquear a través de las apariencias. No hay dialéctica entre los dos órdenes. Son extraños entre si (BAUDRILLARD, 1996, p.15).

Para Baudrillard, o excesso está no mundo e não em nós, e isto vem da ilusão da vontade, da crença, do desejo, e é pela ilusão metafísica de existir para algo que fracassamos, na tentativa da continuação do nada. Para ele, o mundo que vemos e o mundo que acontece em segredo são distintos. E, na busca incessante de reter, apropriar e olhar tudo, só nos distanciamos da possibilidade de ver de verdade. Portanto, só podemos ver as coisas a partir de certo estrabismo, sem ter muita noção do que realmente é realidade e o que é criação.

Em um sentido não tão amplo como as problemáticas colocadas pelo autor, esse trabalho caminha a partir da continuidade, pela materialidade, pelo excesso, pela tentativa de permanência, mesmo que efêmera, questionando a aparência que a ilusão, mediada pelos 'desenhos' e pelo espaço, pode trazer.

Necessitamos de outra linguagem, onde observador e observado se confundam. Necessitamos pegadas, de sinais, de registros onde a palavra *existir* desprenda-se de seu sentido corriqueiro, e, ainda que de forma marcada, consiga ampliar-se. Desdobramo-nos em inquietações vindas da observação não só do entorno e de suas transformações, mas do reconhecimento de si em um eterno reflexo, onde o *ser* quase se equivale à natureza a que pertence, por ser extensão dela.

Tanto artistas como científicos começam a jogar com noções de presença-ausência, existência-nada, imaginário-real, lugar-não lugar. Nesse sentido, o trabalho que aqui apresento, vem do arrebatamento que tenho com essas questões, e, numa espécie de apreensão de presenças, começo a deter-me em olhar as transformações ocorridas na natureza, como uma espécie de catalogação, onde primeiro postulo, para logo, descobrir, e só depois modificar e reutilizar no processo de trabalho.

Paul Klee discorre sobre a investigação no texto "Experimentos Exactos en el dominio del arte" (1928):

Aquí se aprende a ver más allá de la fachada, a coger una cosa por la raíz. Se aprende a reconocer lo que discurre por debajo, se aprende la prehistoria de lo visible. Se aprende a cavar en la profundidad, a poner al descubierto, e aprende a cimentar, se aprende a analizar. Se aprende a prestar poca atención a lo formalista y a evitar la aceptación de lo acabado. Se aprende el modo particular de progresar en dirección a una penetración crítica del pasado (KLEE, 1928, p.385).

Klee, pensando em tudo o que a arte nos possibilita aprender, fala sobre uma observação investigativa, que se dá àquilo que impressiona, levantando como consequência dessa observação, a possibilidade de relaxar-se diante da tensão e do resultado, já que o resultado encontra-se exterior ao que realmente importa. O artista investigador, para Klee, tem todo o poder de utilizar da lógica, como também da intuição, mas, nos dois casos, é mais importante compreender o organismo que movimenta esse fazer, pois nunca alcançaremos a totalidade, estaremos sempre em busca dela.

Somos seres que nos movemos no tempo, na duração, no desgaste contínuo, na dança da vida frente à morte. E meu interesse tem estado mais em jogar com o tempo, do que em compor uma imagem. Além do tempo, fatores como o contato, a memória e o movimento, estão submergidos no trabalho e no processo dele.

Os 36 Justos

Tive o privilégio de ter aulas com o artista e professor, Fernando Cásas (1946), numa disciplina chamada *Arte, Natureza e Meio ambiente*. Cásas é um artista Espanhol que viveu parte de sua vida no Brasil. Inebriado com o entorno tropical iniciasse artisticamente no Rio de Janeiro em meados dos anos 60\70.

Um dia, enquanto caminhava pela Ilha das Esculturas de Pontevedra, um lugar cheio de intervenções e de grandes esculturas, de longe avistei um bosque de eucaliptos. Assustei-me, pois notei a presença de muitas árvores cortadas, que seus troncos, dariam talvez, na altura dos meus joelhos. Perturbada com a ideia de que ali um desmatamento pudesse estar acontecendo, fui me aproximando do bosque, e ficando perplexa com o jogo visual.



(Fig. 5) Fernando Cásas, Os 36 justos ou *Lamed Vad*, 36 monolitos, dimensão variada, 1999

Pareciam ser reais. Foi então que esbarrei com o primeiro trabalho que conheci de Cásas, chamado de *Os 36 Justos*, feitos de monolitos no formato de troncos de árvores cortadas. Conversando com ele, soube que a ideia era pensar sobre a natureza no meio onde ela está, onde, ainda que adulterada, ela se conserva. *Os 36 justos* parte de uma lenda judaica, e nela, seres vivem discretamente no meio das pessoas, ajudando com a sua sabedoria, a manter o equilíbrio do mundo.

Em meio a um entorno fértil e que poderia ser paradisíaco, essa instalação era para ele, uma maneira de gerar uma posição incomoda em relação ao que nos é imposto. O eucalipto não é uma árvore natural da Espanha, e por muito tempo foi importada para facilitar o desmatamento e utilização de madeiras, já que se trata de uma espécie que cresce rapidamente. X. Antón Castro discorre sobre este mesmo trabalho:

Los 36 justos, reconduce nuestra mirada a una naturaleza construída como espacio de un amplio debate – siempre socio-cultural o político, estético, laico y sagrado -, santuario de libertad donde las hierofanías que inquietaban el hombre antiguo y lo incitaban a respetar el cosmos, invocan em su mínima gestualidad, camuflada entre las sombras gigantescas de los eucaliptos, la ruptura de las fuerzas nuestras y homogéneas (CASTRO in CÁSAS, 2004, p. 43).

Pensando na medida de desordem de um sistema, *Os 36 justos* - tanto da lenda como no trabalho de Cásas - parece existir para reforçar a unidade do todo, e no trabalho de Cásas, o da composição; tendo em conta a organização dessas estruturas dentro de um caos entrópico, que determina, para quem observa, uma engenhosidade que parece demilitar nossa visão, distante ou diante, em relação ao entorno.

Ter acesso aos seus trabalhos, além de problematizar os meus, possibilita rever o entorno e as formas de utilização dele dentro do processo de criação.

Para fincar os pés na terra

Lugar é o espaço que se torna familiar ao indivíduo, é o espaço do vivido, do experienciado. Na experiência o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. Espaço é mais abstrato do que lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor (TUAN, 1983,p.6).

Olhando para toda a pesquisa, reconheço o quanto o autorretrato ainda está presente na pesquisa, acontecendo agora por extensão, aparecendo em lugares onde a figura corporal não é o ponto de partida. Poderia dizer que isso é uma forma de autorretrato? Modificações que subtraíam a quantia exata do que sobra dentro? Mas se é quantia exata, acabou aqui, ou, existe algum mecanismo que mantém o vazio de dentro sempre enchendo?

'Para fincar os pés na terra' é um ato do meu corpo estendendo o 'eu', enquanto as envergaduras de dentro encontram-se, por oposição, fora.

Esta estrutura é corpo. Como um desenho em expansão, sua totalidade é presença que ocupa espaços. Aqui, o autorretrato aparece como continuação do meu corpo em outra matéria; ele é fluxo, entrecruzamento de caminhos, de lugares por onde passo ao construir. E a partir dessa construção, é a extensão em *rastro* do meu corpo, que passa a habitar esse *lugar* expositivo.

Numa espécie de dança, fui agindo e reagindo ao material, mudando galhos de lugar, articulando o espaço, preenchendo e pensando na possibilidade de deixar alguns lugares descobertos – até que, pela intensidade do contato, percebi que tudo, ou quase tudo, já se encontra coberto. Ainda assim, existe uma engenhosidade ao determinar qual espaço vai receber primeiro a argila, e por consequência da

observação, quais serão os próximos. Como se, antes de cobrir por inteiro a estrutura, eu pintasse lentamente fragmentos de argila nela.

Essa engenhosidade poderia ser definida como uma partitura, onde os movimentos, as posições e o ritmo da ação\produção, só dependessem de fato, da execução. Cristina Freire discorre sobre alguns aspectos encontrados no O grande vidro de Duchamp:

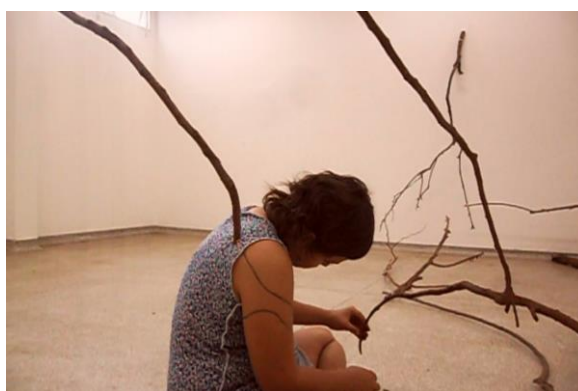
Enxuto é sinônimo aqui de “não-retiniano”, isto é, avesso ao sentido tátil da pintura que “respinga”. Trata-se de uma apologia ao caráter mental e “seco” da arte como idéia. Como projeto, o desenho, assim como a linguagem (escrita), é índice de uma obra ausente e ocupa um lugar híbrido, intermediário entre a obra de arte e sua documentação. Como as partituras musicais, realizam-se plenamente no momento de sua execução (FREIRE in DERDYK, 2007, p.141).



(Fig. 6) Para fincar os pés na terra. Galhos, dimensões variadas, argila e cordões, 2013 (processo)

O silêncio também é parte que compõe o processo; no passar dos dias, é necessário predispor-me e desembocar-me nele até que meus ouvidos pareçam se fechar para qualquer música, qualquer som. A partir deste ponto, uma viagem solitária devolve aos meus ouvidos - cada vez mais aguçados, ruídos que dão sentido à continuidade, que, em cadência, faz com que os movimentos das formas dançam em uníssono com os ruídos exteriores. O impulso das formas junto aos pássaros cantando, ou a chuva caindo, por exemplo, dão também, diferentes ritmos as ações que executo.

O meu con-tato é a ponte que une a argila aos galhos, trazendo um elo entre o risco e a proteção. Como se meu ato fosse a carícia que reveste os galhos, e, quando todos encapados, a argila passa a ser a fina pele que, ao mesmo tempo em que liga, separa o 'eu' do todo. Por se tratar de uma estrutura grande, o tempo que levo para revestir os galhos, é um meio de conhecer a matéria, de compreender os desgastes, suas facilidades em 'sobreviver' em outro lugar que não o seu habitat – junto com seus moradores, como cupins e aranhas – que vão aparecendo aos poucos, abrindo caminhos entre a argila, marcando e deixando pequenos montes de pó no chão.



(Fig. 7) Para fincar os pés na terra. Galhos, dimensões variadas, argila e cordões, 2013 (processo)

O tempo é vestígio de trabalho, deixando de ser somente um aliado, e passando a ser algo que está à espera, ao meu lado, ao redor, sem parar nem passar. Ele trás ao processo a medida ininterrupta dos instantes, um estado atmosférico que me integra no fazer, e, tamanha intensidade, faz com que a inclemência do tempo distraia tudo o que seja outra coisa que não o próprio trabalho.

É o tempo quem seca e quem desenha as rachaduras na argila, e, no passar dos dias, quem me envereda para seguir redirecionando os intervalos entre um galho e outro, entre os espaços. Bachelard cita Luc Dietrich e Lanza del Vasto no livro *A terra e os devaneios da vontade*, que dizem: "(...) que é a lama? É uma mistura de tudo que é abandonado, é a mistura da tepidez com a umidade, de tudo o que teve forma e a perdeu, a tristeza insossa da indiferença." (2008, p.104). A argila contém substâncias 'invisíveis' que foram incorporadas, e é pelo contato,

amassando e utilizando-a, que tenho algum tipo de acesso a essas coisas abandonadas nela.



(Fig. 8) Para fincar os pés na terra. Galhos, argila e cordões. 2013 (detalhe)

Quando olho de fora e percebo a simplicidade que constitui esse lugar, esqueço da complexidade deste emaranhado, e parece que deixo de ter acesso. O nexo que liga todo o conjunto parece não fazer sentido depois que deixo de estar dentro dele, fazendo e sendo parte, sendo e fazendo parte. O vazio que antes preservava minha solidez enquanto parte do trabalho, fora, parece estar cheio de nada. Não me surpreende, pelo contrário, desmorona em cima de mim, como se a luta pelo equilíbrio externo só deixasse mais caótico todo o movimento interno que penso conquistar enquanto faço parte do trabalho.

Ainda que seja uma matéria exata, que preencha e que surpreenda ao suspender uma linha e outra, pesando as que por si só pesam. Ainda que a estranha

união entre elas reserve algo muito sutil - sendo a parte mais íntima de qualquer coisa, ao mesmo tempo, fazem secretas as entranhas mais grosseiras de um corpo.



(Fig. 9) Para fincar os pés na terra. Galhos, argila e cordões. Dimensões variadas. 2013 (vista total do desenho instalação)

Conclusão

¿Es que acaso la obra plástica nace de golpe? No, se construye pieza por pieza, del mismo modo que una casa.

Paul Klee

Observar as formas da natureza, das árvores, das pequenas plantas, é entrecruzar as possibilidades que encontro nela - que já é tridimensional - com a possível transformação da mesma matéria para uma produção artística. Utilizar uma matéria bruta é um ato de apropriação, e nesse ato, redimensiono essa apropriação transformando-a minimamente.

Depois de realizar este trabalho, encontro quase cotidianamente com formas que, sem a intervenção do homem, se parecem com as que organizei. Isso talvez seja uma projeção do que fiz naquilo que vejo, já que estou por inteira contaminada pelo trabalho. O que creio ser importante nisso, é o ciclo que começa pela observação, passa pela criação e volta para a observação – nesse momento, já estou com outros olhos para aquilo que vejo e/ou volto a ver.

Para Descartes, o universo material era uma máquina, nada além de uma máquina. Não havia propósito, vida ou espiritualidade na matéria. A natureza funcionava de acordo com leis mecânicas, e tudo no mundo material podia ser explicado em função da organização e do movimento de suas partes. Este quadro mecânico da natureza tornou-se o paradigma dominante da ciência no período que se seguiu a Descartes. (...) Descartes deu ao pensamento científico sua estrutura geral – a concepção da natureza como uma máquina perfeita, governada por leis matemáticas exatas (CAPRA, 1982, p.56).

Essa concepção do universo como um sistema mecânico, abriu caminhos para o homem manipular e explorar a natureza como ele bem quisesse, derivando em mecanismos de domínio e de controle. A imagem que temos hoje de natureza, provém da ideia de Descartes, equivalendo a uma máquina - simples ou complexa; essa ideia, ainda que muito tempo tenha se passado, tem um efeito extremamente poderoso em relação as nossas atitudes e a nossa relação com o meio natural.

Ao parar para refletir sobre nesses quatro anos de pesquisa e percebendo este sistema cartesiano, compreendo o quanto essa lógica impregnada nas nossas vidas faz com que o sujeito se distancie de si. O que cria, de certa forma, uma divisão do homem com a natureza, em seus aspectos mais primários. A ponto de não reconhecer-se como parte dela. Tais questões sempre estiveram submergidas nos trabalhos que produzi ao longo desse tempo. Em princípio, metaforicamente, e hoje, afirmadas pela própria materialidade.

Nas pinturas e nos desenhos, me confundia com o trabalho pela fatura empregada, em telas cujas dimensões, às vezes, demandavam esforço físico e meu corpo, como todo, atuava sobre as superfícies. Nos autorretratos era meu corpo, e não uma imagem idealizada, padronizada. Aproximava-me de mim mesma pela via processual, pela pesquisa; a descoberta desse novo território mudou a relação que estabelecia comigo. Da mesma forma nas sessões fotográficas, (fig. 1) embora não fosse a modelo, foi um dado de transformação e aproximação para com a forma de olhar, tanto para o corpo do outro, quanto para o meu.

Para poder propor uma trajetória física, parece que necessito de uma visão mais ampla no\do tempo. E é construindo muitas séries de observações – como comportamento – da natureza e da vida, que vou edificando minhas referências físicas e simbólicas para mover-me para fora dos limites já criados. Faz-se, necessário, não concluir, nunca fechar. Extrapolando as referências, e buscando,

intensa e continuamente, não razões, mas essências que me levem, ou me aproximem de algum tipo de compreensão sobre a natureza e sobre a vida.

A arte, nesse sentido, pode ser uma metáfora da própria natureza como um elemento 'mágico' do homem em busca pelo infinito.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *El Crimen Perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996.

CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação. A Ciência, a Sociedade e a Cultura emergente*. São Paulo: Cultrix, 1982.

CÁSAS, Fernando (Org.). *Arqueología del no-lugar*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004.

DERDYK, Edith (Org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

GARCÍA, Angél González; SERRALLER, Francisco Calvo; FIZ, Simón Marcbán. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Tres Cantos, 1999.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed: 2001.

TUAN, Yi-Fu. *Lugar e espaço: a perspectiva de experiência*. São Paulo: DiFEL, 1983.

Carolina Fernanda Almeida Sanches

Graduanda do curso de Educação Artística hab. Arte Visual na Universidade Estadual de Londrina. Participou, como bolsista PROART do projeto *Corpo Arte: Reflexão e Poética* entre os anos de 2009 e 2012. Intercâmbio na Faculdade de Belas Artes\Universidade de Vigo, em 2011 e 2012. Atualmente participa como bolsista ARAUCÁRIA do projeto Xilogravura e Calcogravura, e, desenvolve seu projeto de conclusão de curso.

Vanessa Tavares da Silva

Mestre em Cultura Visual pela FAV/UFG. Graduada em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina. Professora do Departamento de Arte Visual da UEL onde ministra a disciplina de desenho. Atua na área de pesquisa em processos de criação desde 2009, atualmente no projeto de pesquisa *Produzir arte e produzir educação na perspectiva da arte relacional e da estética conectiva*.