



TERRAMAREAR

Maristela Salvatori



TERRAMAREAR

Maristela Salvatori





TERRAMAREAR

Maristela Salvatori

Airton Cattani
Organizador | *Organisér*

UMA CONVERSA DE MARISTELA SALVATORI COM PAULA RAMOS*

Vamos começar “pelo começo”: fala um pouco sobre tua família.

Minha mãe se chama Élide Bottega; meu pai se chamava Francisco Salvatori Netto.

Uma família de ascendência italiana. Família daqui, de Porto Alegre?

Todos meus avós eram agricultores, colonos e viviam no interior. Havia essa coisa muito forte do trabalho e da religião. Em minha família, inclusive, muitos tios e tias seguiram uma vocação religiosa, e isso foi marcante. Meus pais moraram, primeiro, em Vila Fão, onde meus dois irmãos mais velhos, Elena e Paulo, nasceram; depois, eles mudaram-se para Muçum, onde nasceram os outros dois, Carlos e Marcos. Meu pai, por uma série de eventos, vontade e talento próprios, veio a se tornar tabelião, o que representou certa “ascensão social”, digamos. Eu nasci em 1960, quando a família estava em Porto Alegre. Meu pai era o responsável pelo “Cartório Salvatori”, o único da Zona Sul, e minha mãe, que nunca quis trabalhar na roça, mas sim estudar, trabalhou muito tempo como professora de séries iniciais e, mais tarde, com meu pai, no cartório. Nós morávamos na Vila Assunção, numa casa na Avenida Pereira Passos, próxima à Avenida Wenceslau Escobar.

Em outra conversa nossa, de alguns anos atrás, tu comentaste sobre a importância dessa vivência, na infância, com a paisagem da Zona Sul de Porto Alegre, onde tu crescestes. Fala sobre isso.

Olha, é meio irrelevante, mas curioso: eu fiz o chamado “Jardim de Infância” num lugar lindo, parecia um container, uma construção meio improvisada, algo assim, que ficava em um terreno à beira do [lago] Guaíba, ao lado do Clube SAVA, que é o clube de minha infância. Nossa, e eu adorava o Clube SAVA... era um lugar meio mítico para mim, um terreno de aventuras maravilhoso. Aliás, a Vila Assunção inteira era um terreno de aventuras. Naquela época, eu andava com a gurizada do bairro, fazendo guerrinha de cinamomo, explorando os recantos... Não havia cercas ou muros. Lembro que eu gostava, por exemplo, de ir a uma caixa d’água abandonada. Imagina o perigo! A gente entrava naquele negócio,

A CONVERSATION BETWEEN MARISTELA SALVATORI AND PAULA RAMOS*

Let’s “start at the beginning”: Tell me a little about your family.

My mother’s name is Élide Bottega; my father was called Francisco Salvatori Netto.

Descendants of Italians, living here in Porto Alegre?

All my grandparents were farmers, living in the country. There was that strong thing about work and religion. The same applied to my family. Several uncles and aunts took up a religious vocation, which was quite remarkable. My parents lived first in Vila Fão, where my elder siblings Elena and Paulo were born; then they moved to Muçum, where the other two were born, Carlos and Marcos. Then a series of events led to my father becoming a notary, through a mixture of his own willing and talent, which represented a degree of “social mobility” you might say. That was when the family moved to Porto Alegre, where I was born in 1960. My father ran the Cartório Salvatori, in the south of the city, and my mother, who never wanted to work in the fields and preferred to study, worked for a long time as a primary-school teacher and then much later with my father in the notary’s office. We lived in a house on Avenida Pereira Passos near Avenida Wenceslau Escobar in Vila Assunção.

Some years ago you spoke of the importance of this childhood experience of the landscape in the southern region of Porto Alegre where you grew up.

Well, it’s a bit irrelevant, but interesting: I went to kindergarten in a beautiful place. It was a bit like a container, a kind of improvised construction on a patch of land on the shores of Lake Guaíba, next to the SAVA club, which is the club I went to as a child. I really loved that club... it was quite magical for me, a wonderful land of adventures. In fact the whole of Vila Assunção was a land of adventures. I used to play with the children in the neighbourhood, fighting with chinaberries, exploring hidden corners... There were no walls or fences. I remember that I liked going to an abandoned water tank, for example. Just imagine the danger! We’d play those games, pretending there were inscriptions on the rocks, or lighting fires, eating melted cheese... [laughter]. It was a very lively place, with

* O diálogo transcrito tinha como objetivo servir de subsídio à produção de um texto crítico. Todavia, a riqueza das histórias e os detalhes que despontaram encaminham tal conversa para outro rumo. Apresentado no formato “perguntas e respostas”, o texto é, na verdade, a edição, com correções na oralidade, de duas longas entrevistas realizadas com Maristela Salvatori, nos dias 30 de outubro e 15 de novembro de 2017, no ateliê da artista, em Porto Alegre.

* This transcribed discussion was intended to be the basis for a critical essay. But the wealth of stories and details that arose led the conversation in another direction. In the form of questions and responses, this text is in fact edited from two extensive interviews with Maristela Salvatori on October 30 and November 17, 2017, in the artist’s studio in Porto Alegre.

fingia que havia inscrições rupestres, ou fazia foguinho em alguma clareira, comia queijo derretido... [risos]. Era um lugar bem vivo, com muitas crianças, bem longe do deserto que se transformou, contemporaneamente, por conta do medo. Mas, voltando ao Clube SAVA e a minha relação com o Guaíba, tinha essa coisa de explorar, de ir à ilha, que era acessível quando o Guaíba ficava mais baixo...

Tu ficaste na Vila Assunção até quando?

Até a pré-adolescência. Depois, quando eu tinha dez anos, meus pais se separaram. E aí começou um período de grande desestruturação familiar. Após muitas mudanças, eu fui viver com minha mãe, num apartamento no centro da cidade. E, claro, fiquei muito perturbada e, até, “revoltada”. Imagina só: sair da Vila Assunção, com toda aquela liberdade, para morar num apartamento pequeno, no centro, e estudar no Colégio Sévigné! Por outro lado, eu ficara estigmatizada: lembro que a família de minha melhor amiga de infância não me deixava mais conviver com ela porque eu era, na cabeça deles, uma “má companhia”; afinal, eu era “a filha de uma divorciada”, entendes? Havia um grande preconceito com as mulheres. Era horrível para minha mãe, mas também foi muito traumático para mim. E eu pensava: “Deus não existe!”

Tu disseste que muitos de teus tios e tias tiveram uma trajetória religiosa, mas, em tua família, isso era presente?

Aí tem uma coisa bem curiosa e que, talvez, tenha influenciado minha trajetória. Minha mãe fazia um monte de cursos na paróquia, lá na Vila Assunção, que eu não lembro se aconteciam aos sábados ou aos domingos, mas eu sempre a acompanhava. E acabei fazendo todo tipo de cursinhos de artesanato que havia. Aprendi a fazer pulseirinhas de contas, arranjos de flores... eu fazia de tudo... E eu era muito habilidosa, as pessoas me elogiavam por isso. Então, eu, que a partir da adolescência era toda “contra a Igreja”, me aproximei das questões manuais nas reuniões da paróquia! [risos] Eu trabalhei como artesã, por alguns anos, junto a uma amiga. A gente fazia artesanato e levava para vender em feiras populares: fazíamos brinquinho, roupinha... Isso tudo com 14, 15 anos. Na época, tinha a Fundação Gaúcha do Trabalho bem ativa, e eu era inscrita lá. Eles organizavam muitas coisas, como a “Festa do Arroz”, em que enchiam um ônibus com artesãos para vender produtos na festa. E lá íamos eu e essa amiga, a Selma Thomaz. Olha... eu ganhava um dinheirinho, eu me virava...

As artes visuais, na época do Colégio Sévigné, estavam de algum modo presentes em tua vida?

Eu posso estar sendo ingrata com o colégio, pois

lots of children, very different from the desert that it's become today because everyone's so frightened. But going back to the SAVA Club and my relationship with Lake Guaíba, there was that sense of exploration, going to the little island, which you could get to when the water level was low...

How long did you stay in Vila Assunção?

Until my pre-teens. Then, when I was ten my parents separated. And that was the beginning of a period of great family disruption. After moving a lot I went to live with my mother in an apartment in the city centre. And I was very upset, even “rebellious”. Just imagine leaving Vila Assunção with all that freedom, to go and live in a small apartment in the city centre and study at the Colégio Sévigné! On the other hand, I was also quite stigmatised: I remember that my best friend's family no longer let me spend time with her because they saw me as a “bad influence”; I was the child of a divorcee, after all, you see. There was great preconception about women. It was horrible for my mother but it was also horrible for me. And I thought, “God doesn't exist!”

You said that several aunts and uncles had a religious vocation, but was that something in your own family?

Well, there's one interesting thing that perhaps influenced my life. My mother took a lot of courses in the parish there in Vila Assunção. I'm not sure if they were on Saturdays or Sundays, but I'd always go with her. I'd end up doing every kind of little handicraft course. I learnt to make beaded bracelets, flower arranging... I'd do everything... And I was quite good at it; people would praise me. So although I was completely “against the Church” in my teens, I began working with my hands at those parish meetings! [laughter]. I worked making crafts for some years with a friend. We'd make handicrafts and take them to sell at local markets: making little toys, clothing... We were about 14 or 15. In those days there was a very active Fundação Gaúcha do Trabalho, which I joined, and they organised things like the “Rice Festival”, filling the bus with handicrafts to sell there. And we'd go along too, my friend Selma Thomaz and me. And you know... I earned a bit of money, I was quite successful...

Did the visual arts play any part in your life during that time at the Colégio Sévigné?

It might seem ungrateful to the school, but that was

foi um período traumático para mim; eu realmente não lembro de ter tido aulas de artes. Eu me lembro das aulas de francês, das aulas de inglês, das “trezentas” aulas de etiqueta, mas eu não me lembro de aulas de artes. Agora, logo depois do Sévigné, eu fui para outro colégio, o Champagnat, onde as artes eram bem importantes. E... quem era meu professor? Círio Simon! Eu amava as aulas do Círio!

E quando tu começaste a pensar que teu caminho profissional poderia estar relacionado às artes?

Quando estava na Finlândia.

Que história é essa de Finlândia?

Ah, pois é... Bem, tem uma história anterior. Minha irmã Elena, oito anos mais velha que eu, tinha relações com o pessoal do ICYE [International Christian Youth Exchange], que promovia intercâmbios estudantis. Em nossa casa, inclusive, chegamos a receber uma intercambista dos Estados Unidos, uma moça queridíssima, a Jackie Mitchell. Bem, aí, a Elena me ajudou a organizar minha solicitação de intercâmbio com o ICYE, pois eles subsidiavam a participação de estudantes da América Latina. E eu estava em um momento pessoal extremamente desgastante, com mágoas para todos os lados, devido à separação de meus pais. Eu não me relacionava com meu pai, tinha dificuldades com minha mãe... eu queria sair...

Ir a qualquer lugar...

Ir a qualquer lugar, viver outra experiência. Na época, havia duas opções de intercâmbio: Japão ou Finlândia, e eu decidi ir à Finlândia. Olha, acho que foi uma experiência bacana, teve muita coisa boa, mas... não foi sem dor. Para começar, eu era muito jovem. Imagina: com 16 anos, fiquei um ano e meio na Europa. E isso, evidentemente, muito antes da Internet. O próprio telefone, na época, era uma fábula! Nesse tempo todo em que fiquei lá, eu talvez tenha falado duas vezes com minha mãe. Quer dizer: era outra realidade. E, por outro lado, no Brasil, a ditadura militar estava muito pesada. Então, a coisa toda foi muito forte.

Era um intercâmbio estudantil. Como foi tua experiência de aprendizagem?

Então, resumindo: eu fui para uma “High School”, que era um colégio interno que ficava num lugar “desse tamanho”. Para ir ao vilarejo mais próximo, eu tinha que caminhar um bocado pela floresta, depois pegar ônibus, pegar trem, enfim...

Como era o nome do vilarejo?

Nurmes.

Perto da capital?

Não. Era mais ao norte, numa região isolada, no meio da neve. Era neve, neve, neve... Quando eu

a very traumatic period for me; I really don't remember having any art lessons. I remember the French classes, English, the “three hundred” etiquette classes, but I can't remember any art lessons. But shortly after Sévigné I went to another school called Champagnat, and the arts were very important there. And who was my teacher? Círio Simon! I loved my classes with Círio!

And when did you start thinking that your professional career might be related to the arts?

That was in Finland.

In Finland?

Yes... Well, there's a story leading up to that. My sister Elena, who's eight years older than me, had some connections with people from the ICYE [International Christian Youth Exchange], which organised student exchanges. We even hosted an exchange visitor from the United States in our house, a lovely girl called Jackie Mitchell. So Elena helped me organise my application for an ICYE exchange, since they subsidised the participation of students from Latin America. I was going through a particularly hard time personally, with upsets everywhere due to my parents' separation. I couldn't relate to my father, I had problems with my mother... I wanted to get out.

To go anywhere...

Anywhere, to have a different experience. There were two exchange options at that time: Japan or Finland, and I decided to go to Finland. Well, I think it was a great experience. There were lots of good things, but it wasn't painless, nonetheless. I was very young, to start with. Just think, at the age of 16 I spent a year and a half in Europe. And this was clearly a long time before the Internet. Even the telephone was more of a myth in those days! I can't have spoken with my mother more than a couple of times while I was there. I mean, it was another reality. And on the other hand, the military dictatorship in Brazil was very oppressive. So the whole thing was very intense.

It was an educational exchange. What was the learning experience like?

Well, briefly... I went to a High School, which was a boarding school in a tiny little place. To get to the nearest village I had a short walk through the woods, then a bus, then a train...

What was the village called?

Nurmes.

Was it near the capital?

No, more to the north, in an isolated region in the middle of the snow. Snow, snow, snow... On that walk

fazia o trajeto do colégio até esse vilarejo, eu morria de medo de encontrar lobos [risos]. Então, nos fins de semana, eu atravessava a floresta, pegava aquele monte de ônibus e trem e ia visitar minha família de acolhimento, que era de um finlandês que tinha morado aqui, no Brasil, o Lauri Tuomi-Nikula. E a família dele vivia em Jyväskylä. Era nessas ocasiões, na companhia dele, que eu visitava museus. Ele era um pouco mais velho e andava para cima e para baixo me mostrando coisas, tirando sarro o tempo todo, porque eu era uma “guriazinha”.

E a escola?

A escola era um internato, e lá eu fiquei fazendo várias coisas, pois eles incentivavam muito o aprendizado de técnicas artesanais e industriais. E uma dessas técnicas era a estamparia em tecido – muito tradicional na Finlândia. Também tinha tecelagem... Enfim, eu aprendi e fiz vários trabalhos manuais.

Eu fico te imaginando lá, naquela vastidão de neve, tudo muito grandioso...

Grandioso e maravilhoso. Era uma região cheia de lagos e florestas, muito bonita. Porém, era tudo muito isolado. E foi assim que eu passei minha adolescência. Quer dizer: o período em que todo mundo quer estar em grupo, eu estava lá, sozinha, na Finlândia. Aí, no meio disso tudo, reencontrei aquela amiga que vendia artesanato comigo em Porto Alegre. O pai dela era membro do Partido Comunista e tinha falecido muito cedo. Sua mãe, por conta disso, e, talvez, por outros fatores, acabou decidindo que os filhos iriam estudar no exterior. E eles foram para Moscou. Bem, aconteceram várias coisas na vida dessa amiga e da irmã mais velha dela, e elas acabaram indo para Suécia, bem ao lado da Finlândia. Eu, então, pedi um visto de trabalho para o verão, na Suécia, e me fui. Eu trabalhava como camareira, e ganhava uma boa grana. Aí, quando voltei à Finlândia, vi que estava cansada de ficar tão isolada, lá no norte, naquele frio terrível. Consegui transferência para uma fazenda em Lahti, um lugar novamente pequeno, mas, pelo menos, mais perto da capital. Essa fazenda na qual eu vivia e trabalhava era do Movimento Camphill, orientado pelas ideias de Rudolf Steiner. Eles recebiam pessoas que precisavam de acompanhamento especial, com deficiências mentais. E eu trabalhava ali, orientando oficinas em costura, entre outras atividades. Sobre isso, tenho uma coisa importante para comentar: em minha infância, a gente não comprava roupas em lojas, por exemplo. Minha mãe, apesar de trabalhar fora, costurava todas nossas roupas. E isso valia também para as coisas da cozinha: naquela época, se ela quisesse fazer uma torta de coco, ela comprava o coco, quebrava e ralava; se ia cozinhar

from the school to the village I was scared stiff of coming across wolves [laughter]. So at the weekends I'd go through the woods, take the bus and train and visit my host family, of a Finn who had lived here in Brazil, Lauri Tuomi-Nikula. His family lived in Jyväskylä, and that's when I visited museums. We'd go together. He was a little older and took me around, showing me things, making fun of me all the time because I was a "little girl".

And the school?

It was a boarding school, and I did lots of things there, because they really encouraged you to learn craft and industrial skills. One of those techniques was fabric printing, which was a great Finnish tradition. There was weaving as well... So I learned several manual skills.

I can just imagine you there, in that vast expanse of snow, all very imposing...

Imposing and wonderful. It was a really beautiful region of lakes and forests. But it was very isolated. And that was how I spent some of my teens. I mean, that period when everyone wants to be in a group, I was alone there in Finland. And in the middle of all that I reconnected with my friend who had sold handicrafts with me in Porto Alegre. Her father was a member of the Communist Party and died very young. And because of that, and perhaps other factors as well, her mother decided that the children should study abroad. And they went to Moscow. Well, several things happened in the lives of that friend and her elder sister, and they ended up going to Sweden, right next to Finland. So I requested a work permit for the summer in Sweden. I worked as a chambermaid and earned quite a bit of money. And when I returned to Finland I was tired of being so isolated there in the North, in all that terrible cold, and I managed to arrange a transfer to Lahti, which was another small place but at least nearer the capital. I stayed and worked in a place belonging to the Camphill Movement, governed by the ideas of Rudolf Steiner. And they took in people with learning difficulties who needed special attention. And I worked there giving sewing workshops among other things. It's important to mention here that when I was a child we didn't buy clothing in shops, for example. My mother worked outside the home, but she also sewed all our clothes. And the same went for the kitchen: if she wanted to make a coconut cake in those days, she'd buy the coconut, break it and grate it; to cook chicken, she'd buy the live chicken, kill it and pluck it... Times were different. I learnt a lot from my mother, including how to sew. Well, to

galinha, comprava a galinha viva, matava, tirava as penas... Enfim, era outro momento. E eu aprendi muito com minha mãe, inclusive a costurar. Bem, mas voltando à Finlândia: nessa comunidade, além de dar oficinas de costura, eu acabei trabalhando como cozinheira. E como eles gostavam de minha comida e eu gostava de cozinhar, trabalhei bastante nessa função. Mas, de vez em quando, eu queimava uma panela, e então eu tinha que fugir de um dos internos, quando ele estava responsável por lavar a louça; ele realmente ficava furioso comigo. Esse cara saía atrás de mim com a panela, gritando, enfurecido: "Marria Stella, perkele!". "Perkele" era um xingamento muito comum, algo como "merda" em finlandês [risos].

Que experiência, essa tua...

Foi uma experiência super boa, mas não era uma coisa para seguir em minha vida. Era uma experiência.

E voltando à questão da estamparia: tu aprendeste a trabalhar com quais técnicas?

Serigrafia. E também um pouco daquelas técnicas indianas de tingimento, dobradura, costura, cera, batique. Técnicas alternativas, sobretudo.

Em grande medida, teu trabalho, hoje, também explora técnicas alternativas, diferentes formas de impressão. Há uma relação.

É, tem sim, além da questão do módulo, da estrutura modular da impressão nos tecidos. Mas, aí, sendo meio exaustiva, lá pelas tantas, eu também cansei daquela minha vida rural e parti para outra coisa. Apesar de interessante, não era aquilo que eu queria para mim. E aí, em uma segunda oportunidade, marquei novamente com minha amiga que estava na Suécia, de fazermos uma viagem juntas. Nossa ideia era fazer aquelas "viagens clássicas", com passes de trem para estudante, que tu pegas e cruzas a Europa inteira de trem. E nós fizemos isso, compramos esse passe. Eu tinha, então, 17 anos. Nosso plano era viajar por vários países da Europa e terminar em Londres, onde eu queria ficar um tempo para me aperfeiçoar no inglês, antes de voltar ao Brasil. Mas aí, com a ingenuidade de quem esquece que não está na Finlândia ou na Suécia, onde tu não vais ser roubado, minha amiga, já no trem para a Itália, pendurou a bolsa dela em um cabideiro, dormiu e o que aconteceu? Ela acordou e não tinha mais a bolsa. E isso, assim, em nosso primeiro dia na Itália. Bem, eu conto essa história para dizer que, no final, isso nos levou a outro lugar. Como ela era filha de pai comunista, estávamos em período de ditadura militar, ficamos peregrinando de um lado a outro, mas vimos que, na Itália, a coisa não ia se resolver.

get back to Finland: as well as teaching sewing, I also ended up working as a cook in that community. And as they liked my cooking, and I liked to cook, I did quite a lot of it. But sometimes I'd burn the pan and then I'd have to hide from one of the residents when he was in charge of washing up; he'd really get mad with me. He'd run after me with the pan shouting furiously, "Maria Stella, perkele!" "Perkele" was a very common curse, something like shit in Finnish [laughter].

That was some experience ...

It was a really great experience, but not something for the rest of my life. It was an experience.

Going back to fabric printing. What techniques did you learn?

Screen printing, and also a little of the Indian techniques of tie-die, stitching, batik, wax resist. Alternative techniques, mainly.

Your work today largely explores alternative techniques and different forms of printmaking. There's some connection.

Yes it does, as well as the issue of the module, that modular structure of fabric printing. But then it was also quite exhausting, and I began to tire of that rural life and moved on to something else. It was interesting, but it wasn't what I wanted for myself. So I hooked up with my friend in Sweden again, planning to go travelling together. The idea was to do that "classic journey" with student rail passes, 'Inter-railing' through Europe. And that's what we did. We bought the rail pass. I was 17. The plan was to travel through several European countries and end up in London, where I wanted to spend some time improving my English before returning to Brazil. But then with the naivety of someone who forgets they're not in Finland or Sweden, where you're not likely to be robbed, on the train to Italy my friend hung her bag on the coat hook and went to sleep. And what happened? When she woke up the bag had gone. And that was on our first day in Italy. Well, that story leads on to something else. She was the daughter of a communist father, it was during the military dictatorship, and we were wandering from place to place, but we saw that nothing could be resolved in Italy. So we made a plan to cross the border, even without her passport, and we ended up in Paris where her sister was living. When I was in Stockholm

Aí, bolamos um plano e conseguimos atravessar a fronteira, mesmo ela estando sem passaporte; e fomos parar em Paris, onde a irmã dela estava vivendo. Quando eu estive em Estocolmo, inclusive, havia um monte de exilados brasileiros lá, como o [Fernando] Gabeira, e eu, bem guriazinha, encontrava esse pessoal e, por vezes, convivia com vários deles. Pouco depois, houve um movimento migratório desses mesmos exilados para a França. Bem, mas aí, nós estávamos em Paris, dinheiro acabando e, claro, o medo batendo, pois ela poderia ser deportada a qualquer momento, por estar ilegal, sem passaporte. E ficamos, pelas contingências, num ambiente meio “gueto”, só entre sul-americanos; o [Leonel] Brizola estava articulando o retorno para o Brasil, fazendo reuniões a mil, enfim... Até o momento em que eu voltei ao Brasil.

E como foi esse retorno, dezoito meses depois?

Bem, como eu não tinha terminado nada no ensino formal, tive que retornar ao colégio e concluir o Segundo Grau, para poder fazer vestibular para Artes Plásticas.

Tu voltaste querendo fazer artes?

Sim. Voltei decidida. Fui fazer aulas no antigo CDE [Centro de Desenvolvimento da Expressão], e comecei a frequentar o ambiente das artes. Na verdade, eu fui introduzida nesse meio, em Porto Alegre, por minha irmã, que, na época, era casada com um rapaz que trabalhava com o Leopoldo Plentz, que, por sua vez, era aluno do IA [Instituto de Artes da UFRGS] e me levou para conhecer todo mundo lá: colegas, professores... ele me apresentou para um monte de gente. Outra coisa importante é que, quando eu voltei da Finlândia, também ministrei dois ou três cursos de estampa em tecido. Foi quando, inclusive, conheci e fiquei amiga de Jesus Escobar, que eu não lembro se fez o curso ou se acompanhava a namorada.

Isso foi em que ano?

Por volta de 1978. E eu adorava o Jesus Escobar. Bem, quem não o adorava? Era uma pessoa encantadora e eu tive a sorte de conviver um pouquinho com ele. Naquele ambiente, eu também conheci a Teresa Poester, o Elton Manganelli, a Bia Fleck, a Karin Lambrecht e muitas pessoas do IA. Isso antes de eu começar meus estudos lá em 1980.

E como foi tua vivência no Instituto de Artes?

Era uma situação dupla: eu era aluna do Instituto de Artes, mas também fazia o Atelier Livre. Foi uma época em que fiz grandes amigos, amigos da vida inteira, como a Maria Lucia [Cattani], que também frequentava os dois espaços. Tinha o Hélio [Ferverza], a Maria Ivone [dos Santos], o

there were a lot of Brazilian exiles living there, like [Fernando] Gabeira, and I met those people as quite a young girl and sometimes spent time with some of them. Shortly afterwards, those exiles began to migrate to France. Well, there we were in Paris, money running out, a little frightened about the possibility of her being deported at any moment for not having a passport. And in those circumstances we ended up in a sort of “ghetto” environment of South Americans, with [Leonel] Brizola talking about returning to Brazil, thousands of meetings and so on... Until the time came for me to go back to Brazil.

And what was it like, going back after 18 months?

Well, as I hadn't completed my formal education, I had to go back to school and complete my studies so that I could take the entrance examination for Visual Art.

So you returned wanting to do arts?

Yes, I'd already decided. I took some classes in the old CDE, Centre for Development of Expression, and started to form connections with the art world. In fact I was introduced to the Porto Alegre art world by my sister, who was with a guy who worked with Leopoldo Plentz, who in turn was a student at the IA [UFRGS Arts Institute] and took me to meet everyone there: colleagues, teachers... he introduced me to lots of people. Another important thing is that when I came back from Finland I also taught two or three courses of fabric printing. That was also when I became friends with Jesus Escobar, but I don't remember if he did the course or was accompanying his girlfriend.

What year was that?

Around 1978. I loved Jesus Escobar; well who didn't? He was a wonderful person and I was lucky enough to spend some time with him. That was also when I met Teresa Poester, Elton Manganelli, Bia Fleck, Karin Lambrecht and a lot of people from the IA. That was before I began studying there in 1980.

And what was the Instituto de Artes like?

I was a student at the Instituto de Artes but I also attended the Atelier Livre. It was a time when I made some great friends, who became friends for life, like Maria Lucia [Cattani], who was also attending both places. There was also Hélio [Ferverza], Maria Ivone [dos Santos], Otacílio Camilo, Wilson Cavalcante,

Otacílio Camilo, o Wilson Cavalcante, o Paulinho Chimendes, o Moacir Chotguis... E o Atelier Livre, para gente, era, de fato, um grande "ateliê", pois íamos para lá trabalhar. E vou dizer que a gente trabalhava mais lá do que na faculdade: íamos aos finais de semana, passávamos o dia inteiro trabalhando... foi um período muito legal.

E nessa época tu não fazias mais artesanato?

Não, eu acho que eu nem tinha mais tempo; e também comecei a trabalhar como desenhista no escritório de arquitetura de minha irmã.

Que interessante... Daí a relação, quem sabe, com as questões de perspectiva, com o tema da arquitetura, tão presentes em tua obra.

É, possivelmente... E eu gostava muito de desenho. No Atelier Livre, inclusive, o que eu queria fazer era desenho. Só que, num dado momento, fui "expulsa" das disciplinas de desenho, pois eu já estava há muito tempo ali. E me disseram: "tem gravura". E eu: "tá, então vou fazer gravura". Mas, assim, sem muita convicção. Aí, comecei a trabalhar com gravura e nunca mais fiz outra coisa.

E tu começaste com o quê? Com xilo?

Com xilo.

E quem eram os professores?

Em xilo, eu tive uma iniciação com o Armando Almeida e, depois, comecei a trabalhar com o Paulo Peres, com quem me dei muito bem. O Paulo era um excelente professor, que todos nós adorávamos. Ele vinha para a aula com livros de poesia, e então lia para gente e ficávamos conversando sobre muitas coisas... sobre a vida.

Que autores ele lia?

Eu lembro que ele gostava muito do Nejar. O Paulo Peres era uma pessoa que agregava muito. Na época, ele tinha uma filha pequena, a Fernanda, e nós, esta turma do Hélio, Maria Ivone, Dudu [Maria Lucia Cattani], Cavalcante, íamos para o apartamento dele e ficávamos lá, conversando... Agora, preciso reconhecer: quem me ensinou gravura em metal, efetivamente, foi a Maria Ivone. A Maria Ivone me ensinou a fazer água-tinta, que é aquela técnica na qual um monte de pontinhos formam aqueles nuanças tonais, e eu fiz. Aí, quando o Paulo viu, ficou bravo: "Não é por aí que se começa! Tu tens de começar com água-forte". Em minha primeira gravura, ele já me deu um "beijão". [risos] Porque, claro, se tu vais usar todas as técnicas, tem uma lógica, não é que a pessoa quer que tu trabalhes com linhas, mas é que, se tu vais usar linhas, a gravação de linhas é muito mais resistente do que a outra; então, se tu fores fazer uma linha sobre uma água-tinta, tu podes estragar a água-tinta, e essa é a lógica do processo.

Paulinho Chimendes, Moacir Chotguis... And the Atelier Livre was in fact a great "studio" for us, since we'd go there to work. I mean we worked more there than we did at the university: we'd go at weekends and spend the whole day working... they were really great times.

And you weren't doing any craftwork at that time

No, I don't think I had any spare time; and I also started working in the drawing office of my sister's architecture practice.

That's interesting... Maybe that's where that relationship with things to do with perspective comes from, with architecture, which is so present in your work.

Well, who knows... I liked drawing a lot. And what I wanted to do at Atelier Livre was drawing. Except at one point I was "expelled" from the drawing classes because I'd been there for so long. They said, "There's printmaking". So I said "OK then, I'll do printmaking". But without much conviction. So then I started working with print and I never did anything else.

What did you begin with? Woodcut?

Yes, woodcut.

And who were the teachers?

I started woodcut with Armando Almeida and then I began working with Paulo Peres, whom I really got on with. Paulo was an excellent teacher, and we all loved him. He'd come to the class with books of poetry, and then he'd read to us and we'd talk about so many things, talk about life.

Which writers did he read?

I remember he really liked Nejar. Paulo was someone who really brought people together, you know. He had a young daughter at the time, Fernanda, and the group of us, Hélio, Maria Ivone, Dudu [Maria Lucia Cattani] and Cavalcante, would go to his apartment and visit him and sit talking... Now, I have to acknowledge that the person who effectively taught me intaglio print was Maria Ivone, who taught me aquatint, which is that technique in which a lot of tiny dots form those gradations of tone. So I did an aquatint, and when Paulo saw he got cross: "That's not how you start! You have to begin with etching". My first print and he went into a sulk [laughter]. Because of course if you're going to use all the techniques there is a rationale. It's not that they want you to work with lines, but if you're going to use lines, the etching of the lines is much more resistant than the other process; so if you're going to do a line on top of aquatint you could damage the aquatint. That's the rationale of the process.

Em tuas primeiras gravuras, tu usavas a cor, mas logo abandonaste. Por quê?

Minha relação com cor foi singular. Quando tive vontade e comecei a fazer gravuras com cores, foi um desastre. Fazia muitos testes de cor, provas e mais provas de estado, para, finalmente, resultar numa coisa quase em preto e branco. Percebi que fazia voltas desnecessárias. Aí, assumi o preto e branco, que eu gosto muito.

E o que te fascinou na gravura, e quando começaste?

Foi, especialmente, o metal. Outro dia, conversando com uma bolsista, ela me disse algo mais ou menos assim, comparando o desenho à gravura: “No desenho, sempre parece que falta alguma coisa, eu fico insegura, não sei o que é, já na gravura...”. É realmente engraçado: no desenho, tu fazes um traço, é uma coisa; na gravura, é totalmente diferente, parece “mais acabado” do que o desenho. Na gravura, quando tu imprimes, aquilo ganha um certo peso. É difícil explicar, pois há uma questão matérica e formal muito forte. Eu, por exemplo, sou fascinada por metal. O metal tem esta coisa de tu estares trabalhando a partir de uma superfície negra (e eu gosto muito de trabalhar com tons pretos), e aí tu tens um risco preto em cima daquela superfície que já é preta. E isso salta, porque o metal tem volume, matéria, relevo e brilho. É aveludado. “Tem corpo”, sabes?

Tua primeira gravura em metal representa um fragmento da praia da Pinheira. E já temos, ali, o tema do mar, que te acompanha até hoje.

Isso.

E tu fizeste essa imagem a partir de fotografia?

Não, eu ainda não trabalhava com fotografia. Na época, era só desenho. Minhas primeiras gravuras tiveram como base desenhos de observação. Eu realmente desenhava muito. Na época, no Instituto, eu fazia aulas com a Nilza Haertel, que tinha acabado de retornar da Holanda. A Nilza foi outra professora muito importante para mim, pois ela era muito entusiasmada, sabes? E ela me incentivava muito para a prática do desenho. E eu desenhava o tempo todo: desenhava amigos, minha família. Passava uma semana e eu levava as pastas para ela olhar, e ela comentava tudo. Ela foi uma ótima orientadora.

E quando tu começaste a usar a fotografia como referência?

Foi no início dos anos 1980. Eu comecei a mexer em álbuns fotográficos antigos, de minha família, e a usar essas imagens como matéria-prima. Mas aí aconteceu outra coisa importante: o Carlos Martins veio a Porto Alegre e deu um curso de gravura. Ele também foi importantíssimo em minha formação.

Your early prints used colour, but you soon abandoned that. Why was that?

I had a very particular relationship with colour. When I wanted to do colour prints and began, it was a disaster. I'd do lots of colour tests, proofs, state proofs and so on, to end up with a final result that was almost black and white. I realised I was making unnecessary detours. So I went for black and white, which I really like.

And what was it that fascinated you about printmaking, when you began?

The special thing was the plate. The other day when I was talking to a scholarship student she said something like this, comparing drawing with print, “A drawing always seems to be lacking something and I feel uncertain, I don't know what it is, while with a print...” It's quite funny: when you make a mark in a drawing, it's one thing; in a print it's completely different, it seems “more finished” than the drawing. With printmaking, when you print it takes on a certain weight. It's hard to explain, but there's a very strong sense of material and form. I'm fascinated by intaglio print, for example. There's that thing about intaglio that you're working on a black surface (I really like working with dark tones) and then you have a black line on top of that surface that's already black. And that stands out because intaglio print has volume, substance, it has relief and it shines. It's like velvet. It's got “body”, you know?

Your first intaglio print depicts a detail of the beach at Pinheira. And here we've got the sea as subject matter, which continues to this day.

That's right.

And you based that image on a photograph?

No, I wasn't yet using photography. It was just drawing in those days. My first prints were based on observation drawings. I really used to draw a lot. I was taught at that time by Nilza Haertel, who had just returned from Holland. Nilza was another important teacher for me, because she was very enthusiastic, you know. She really encouraged me to draw. And I drew all the time: drawing my friends, my family. I'd take my folders to show her after a week and she'd comment on everything. Her advice was excellent.

When did you start using photography as a reference?

That was in the early 80s. I started going through old family photograph albums and using them as raw material. But then another important thing happened: Carlos Martins came to teach a print course in Porto Alegre. He was also really important in my development. He'd look at the work and discuss formal and technical issues that helped me “resolve the



Veraneio andino
Gravura em metal | *Etching* - 1983
14,5 x 18,5 cm



Veraneio nordestino
Gravura em metal | *Etching* - 1983
14,5 x 18,5 cm



7/10

Francisco Salvadori '83



9/15

Francisco Salvadori '85

Veraneio sulista
Gravura em metal | Etching - 1983
14,5 x 18,5 cm

Cenas de verão V
Gravura em metal | Etching - 1985
14,5 x 18,5 cm



Cenas de verão I
Gravura em metal | *Etching* – 1985
15,5 x 19,5 cm

Cenas de verão VII (grupo na Bica)
Gravura em metal | *Etching* – 1985
14,5 x 18,5 cm



Cenas de verão VII
Gravura em metal | Etching - 1985
14,5 x 18,5 cm



Cenas de verão IX
Gravura em metal | Etching - 1985
14 x 14 cm



Cenas de verão VIII
Gravura em metal | Etching - 1985
15 x 11 cm

Outras cenas II
Gravura em metal | Etching - 1986
10 x 14,5 cm



A.P.

Mantel Sefuton 90

Charles e Pascale
Gravura em metal | Etching - 1990
13,5 x 16 cm

Ele olhava para o trabalho da gente, discutia questões formais e também técnicas, que me ajudaram a “solucionar as gravuras”, sempre buscando um refinamento técnico, digamos. Em certa medida, o uso das fotografias também estava relacionado a isso, a essa busca por um refinamento formal e técnico.

Mas algumas dessas primeiras imagens têm um traço mais solto, às vezes até com uma solução meio “naïf”...

Sim. Eu sempre tive facilidade para desenhar e, se eu quisesse desenhar uma forma mais fidedigna à natureza, digamos, era relativamente fácil para mim. Mas eu não tinha essa intenção. Eu queria, justamente, fazer uma coisa meio anedótica, daí o caráter meio “tosco” do traço nessas imagens.

Voltando à questão da fotografia: teve uma época em que tu buscavas as referências no álbum de fotografias da família; aí, de repente, tu começa a fotografar. Como foi isso?

Na verdade, eu sempre gostei de fotografar. Eu ganhei uma “Rio 400” quando eu era uma pirralha. Essa máquina era da Kodak, era bem pequeninha, sem qualquer precisão – mas, para mim, era um luxo. Eu fotografava tudo, eu amava. Aí, quando voltei da Europa, comecei a fazer vários cursos no SENAC, e um deles foi de fotografia. Também fiz cursos de desenho com a Solange Uflacker, que foi outra professora importante em minha formação.

Mas tu te interessavas pela fotografia como linguagem?

Eu gostava de fotografia, fazia, revelava. Em casa, inclusive, meu irmão do meio tinha montado um pequeno laboratório, porque ele também gostava de fotografia, e eu usava sempre aquele espaço, até que ele desmontou o laboratório.

A primeira série de gravuras desenvolvida a partir de fotografias tuas foi Viagem de rio, uma série emblemática, inclusive, porque as figuras humanas começam a desaparecer. E, hoje, uma das características de teu trabalho é, justamente, a ausência de representação da figura humana e o protagonismo da paisagem, geralmente da paisagem construída, da arquitetura. Como isso começou?

No final dos anos 1980, eu fiz uma viagem pelo rio São Francisco. Tirei muitas fotos, fiquei muito impressionada, pois é um Brasil que eu desconhecía – aliás, quando eu estava na Europa e me perguntavam sobre o Brasil, eu percebia que não conhecia nada sobre meu país. Aí, depois de uma primeira tentativa frustrada, consegui fazer essa viagem de “chata”, uma embarcação que percorria o rio São Francisco, aportando em cidades ribeirinhas. E a “chata” estava cheia de gente. Era lindo, pois as pessoas dormiam em redes, naquelas redes coloridas, e tinha muita gente. E eu fui fotografando tudo. Foi

prints”, always looking for technical refinements. The use of photographs was also related to that to some extent, to that pursuit of formal and technical refinement.

Some of those early prints have a looser line, sometimes almost as a kind of “naïve” solution...

Yes. I was always quite good at drawing, and I found it relatively easy to draw a shape that was faithful to nature, shall we say. But that wasn't my intention. I really wanted to do something more anecdotal, which is why the drawing in these images seems a bit “rougher”.

Going back to photography: there was a period when you looked for references in a family photograph album, and then you suddenly start taking photographs yourself. How did that come about?

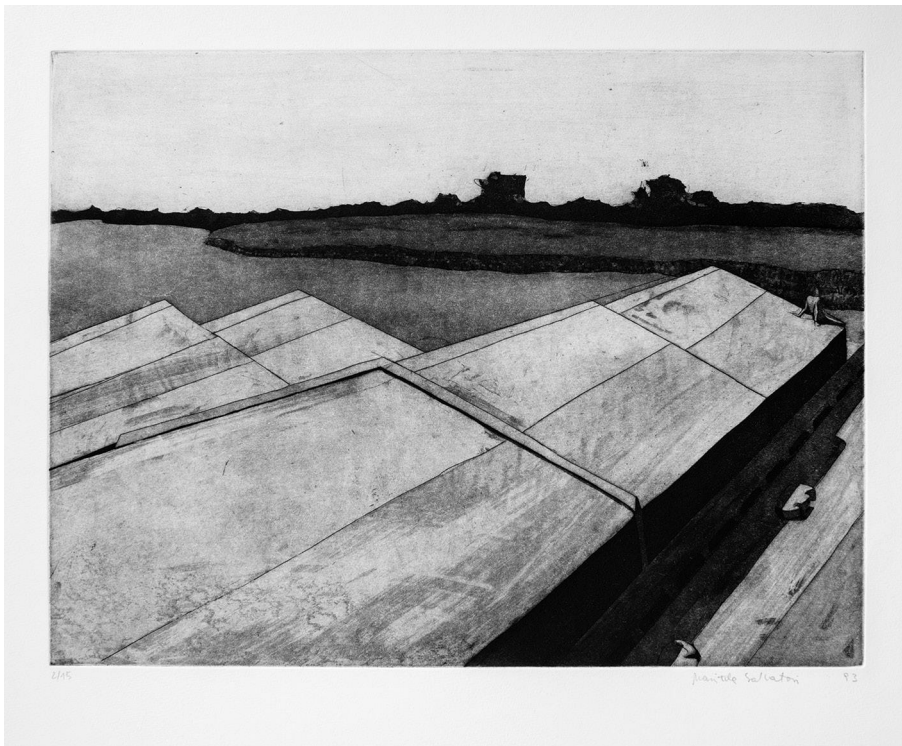
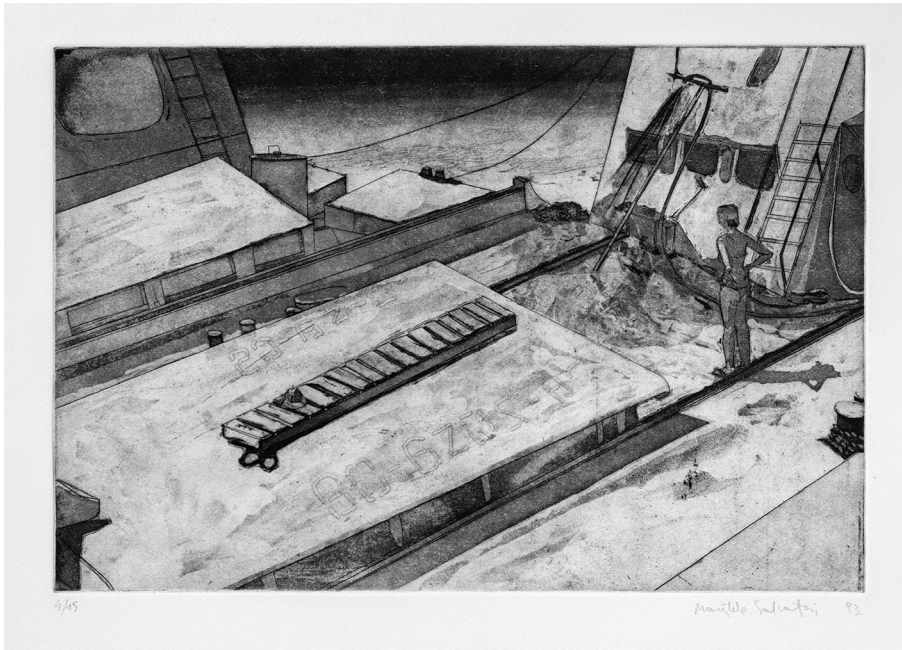
I always liked taking photographs, in fact. When I was a little kid I was given a “Rio 400”. It was a tiny little Kodak camera, not very accurate – but for me it was a luxury. I photographed everything, I loved it. And then when I came back from Europe I started to do courses at SENAC, one of which was photography. I also did drawing courses with Solange Uflacker, who was another important teacher in my development.

Were you interested in photography as a language?

I liked photography, taking pictures and processing. My middle brother even set up a small darkroom at home because he also liked photography, and I used it a lot until he dismantled it.

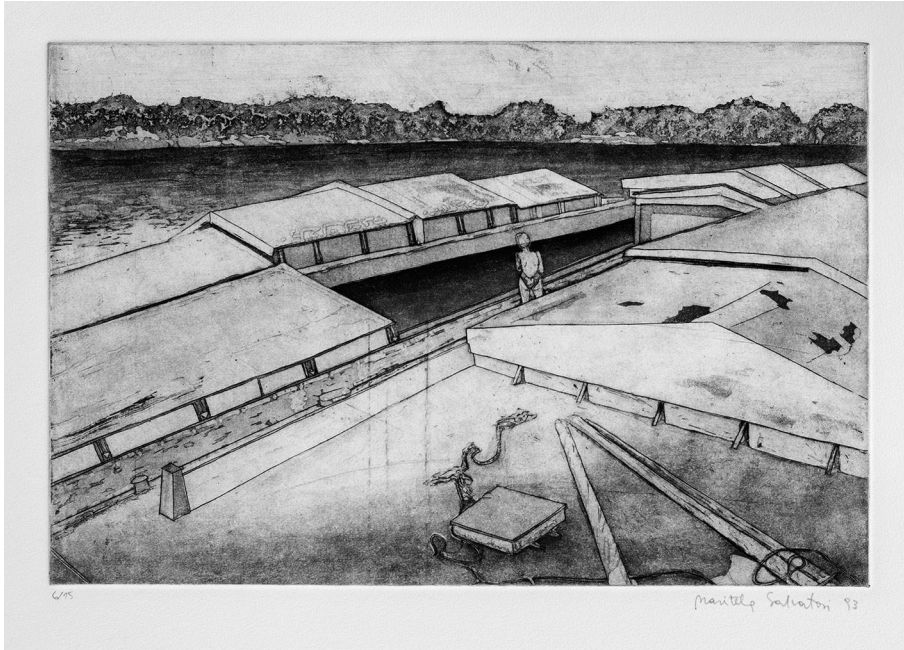
The first series of prints based on your photographs was Viagem de rio, which is a key series, because it's when the human figure begins to disappear. And one of the features of your work today is precisely the absence of depiction of the human figure and an emphasis on landscape, generally the built environment and architecture. How did that begin?

In the late 1980s I took a trip on the São Francisco River. And I took a lot of photographs. It was very impressive, because it's a part of Brazil that I didn't know – indeed when I was in Europe and people asked me about Brazil I realised that I knew nothing about my country. So, after one frustrated first attempt, I managed to take this trip on a barge travelling the São Francisco River, servicing the riverside towns. And that barge was full of people. It was beautiful, because people were sleeping in hammocks, those colourful hammocks, and a lot of people. And I photographed everything. It was a really incredible trip. Now, I don't remember thinking while I was taking

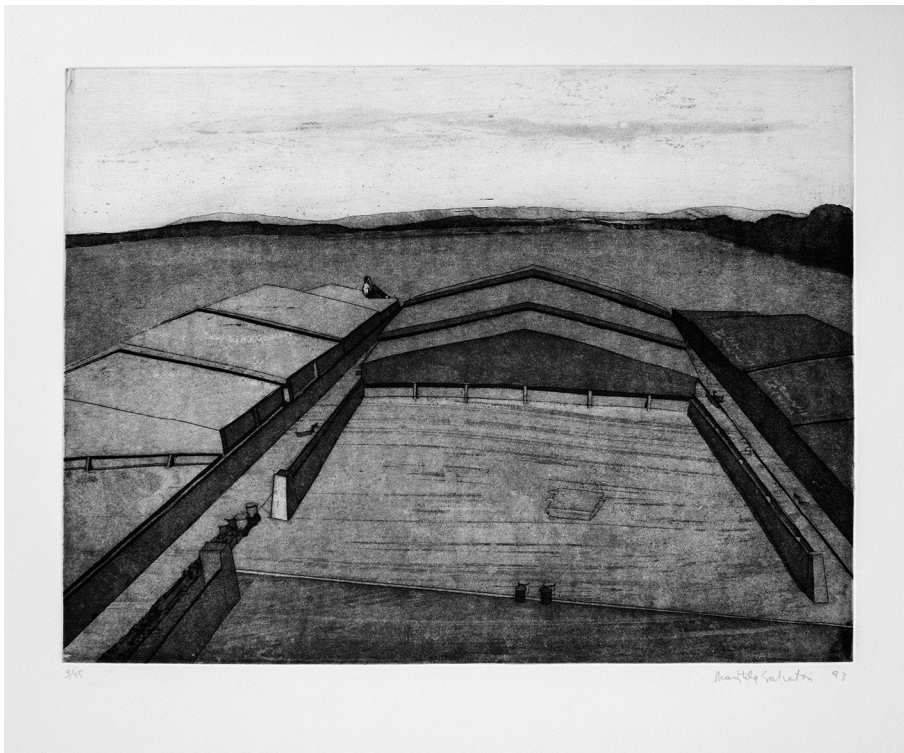


Viagem de rio V
Gravura em metal | *Etching* – 1993
20 x 29,5 cm

Viagem de rio XI
Gravura em metal | *Etching* – 1993
30 x 40 cm



Viagem de rio VI
Gravura em metal | *Etching* – 1993
20 x 29,5 cm



Viagem de rio VIII
Gravura em metal | *Etching* – 1993
30 x 40 cm

uma viagem realmente incrível. Agora, eu não me lembro de ter pensado, enquanto fazia as fotos: “Vou tirar as pessoas”. Não, isso foi depois. Na hora dos desenhos e das gravuras, eu simplesmente tirei quase todo mundo. As que ficaram, estavam ali quase que apenas para reforçar a escala. Esse trabalho, a série Viagem de rio, foi o que eu desenvolvi durante meu Mestrado.

E o que desponta nessa série são as linhas quase arquitetônicas da própria “chata”, que depois vão aparecer nas gravuras representando cais e hangares, que tu desenvolves nos anos 1990.

Sim, essas formas sempre me interessaram; principalmente esta coisa geométrica, grande, que nem o Clube SAVA... E aí é importante recuperar essa relação com a infância. Quando eu era pequena, aquilo tudo era grandioso. A casa em que morávamos, na Vila Assunção, também era. Na verdade, era uma casa muito feia, parecia um cofre-forte – a gente brincava que era a “casa do Tio Patinhas” –, pois era uma espécie de quadrado com dois andares, e tinha um terraço. Mas eu amava aquele lugar. Então, eu sempre tive essa relação com o espaço amplo, geométrico. Em meu trabalho, eu também tento resgatar um pouquinho desse olhar da criança, ou desse olhar que a criança tem para o espaço, quando tudo é grandioso.

E isso se amplia com os trabalhos feitos em Paris, no final dos anos 1990.

Sim, logo depois eu fui a Paris fazer meu Doutorado, e tive que me adaptar, em vários sentidos. A Luisa, minha filha, era pequena; eu, também, era uma jovem mãe; e, além disso, eu nem queria ir a Paris. A vida inteira eu sonhei em fazer uma especialização em algum país de língua inglesa, pois minha segunda língua era o inglês. Mas, na época, havia o convênio CAPES/COFECUB, que era com a Universidade de Paris 1. E eu, como professora do Instituto de Artes, fui convidada a fazer, mas eu não queria. Até que acabei criando vergonha na cara e fui... ora, eu não ia deixar escapar uma oportunidade dessas só porque o país não era de língua inglesa!

Por que esse “ranço” com o francês? Foi por causa do Sévigné?

Por causa do Sévigné e por causa do período em que passei na França, no final dos anos 1970, naquela espécie de “gueto”. Imagina: eu fiquei alguns meses em Paris, naquela época, e não aprendi nada de francês, só falando português e espanhol, o que é ridículo. Eu, infelizmente, tinha aquela imagem “pesada” dos anos 1970, de um período muito difícil para o Brasil e para a América Latina. A comunidade brasileira e latino-americana em Paris, naquele período,

those pictures, “I’ll remove the people”. No, that came later. When I was making the drawings and prints I simply removed almost everyone. The ones that remained were almost just to emphasise the scale. I made that series, Viagem de rio, during my master’s degree.

One of the things that stands out in this series is the almost architectural lines of the barge itself, which will later start to appear in the prints of docks and warehouses that you started making in the 1990s.

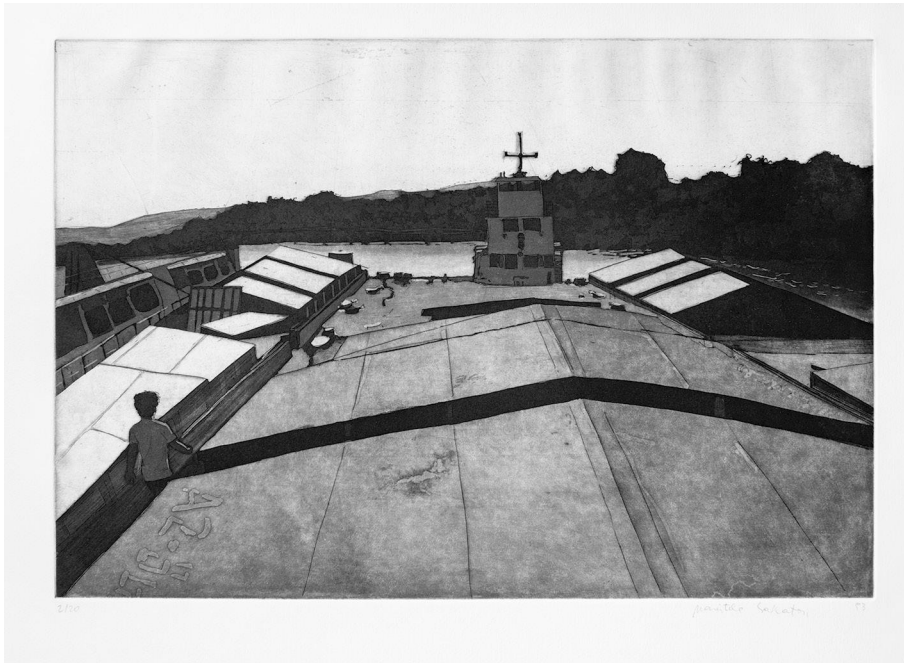
Yes, I’ve always been interested in those forms, particularly that big geometric thing, which was even there at the SAVA club... And it’s important to restore that relationship with childhood. When I was little, it was all very big. So was the house we lived in at Vila Assunção. In fact it was a very ugly house, it looked like a strongbox – we used to pretend it was Scrooge McDuck’s house because it was such a horrible building – a kind of two-storey square, with a terrace. But I loved that place. So I always had a connection with large geometric spaces. I think perhaps that my work has something of an attempt at recapturing that child’s way of seeing, or that way that a child sees space, when everything is very big.

And you expand on that in the works made in Paris in the late 90s.

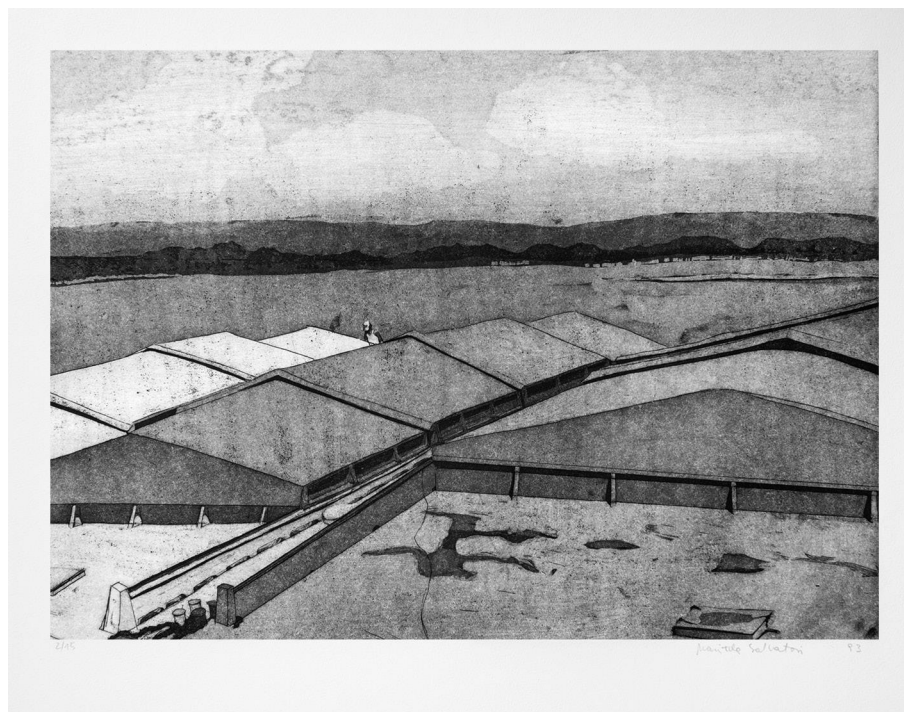
Yes, shortly after that I went to Paris to do my doctorate and I had to adapt in various ways. I had a small daughter, Luisa, and I was also a young mother; and moreover I didn’t want to go to Paris. My whole life I dreamt of doing further studies in an Anglophone country because my second language was English. But at that time there was a CAPES/COFECUB arrangement with the University of Paris 1. And as a lecturer at the Instituto de Artes, I was invited to Paris, but I didn’t want to go. Until I felt ashamed of myself and said, well I’m not going to miss this opportunity because it’s not an Anglophone country!

Why did you have that bad feeling towards the French language?. Was it because of Sévigné College?

Partly because of the school and also because of the time I spent in France in the late 70s in that kind of “ghetto”. Just imagine: I spent several months in Paris at that time and managed to learn no French, speaking only Portuguese and Spanish, which is ridiculous. Unfortunately, I had that “heavy” image of the 1970s, which was a very difficult period for Brazil and for Latin America. The Brazilian and Latin American community in Paris at that time was very despondent,



Viagem de rio X
Gravura em metal | *Etching* – 1993
30 x 44,5 cm



Viagem de rio XII
Gravura em metal | *Etching* – 1993
30 x 40 cm

era muito triste, o clima era muito ruim. Quando eu fui para o Doutorado, cheguei com esse “peso”, e eu, simplesmente, não queria saber de brasileiro, de latino-americano, pois eu estava lá para viver uma experiência europeia, francesa. Cerca de um ano depois de eu ter chegado, a Teresa [Poester] também foi morar lá, participando do mesmo convênio que eu. E lembro que, um dia, ela me convidou para ir a um show do Caetano Veloso. E eu pensei: “por que eu vou a um show do Caetano Veloso em Paris? Eu estou aqui para fazer outras coisas!”. Mas ela estava muito motivada, e eu acabei indo com ela. E enlouqueci... simplesmente enlouqueci! Eu dancei e cantei o show inteiro, parecia enlouquecida [risos]. E, depois disso, comecei a frequentar lugares de música brasileira, felicíssima. Dançava toda a madrugada... Ai, que felicidade! Que coisa boa! Eu não percebia como me fazia falta a música brasileira, sabes?

E como foi tua adaptação a Paris?

Bem, antes de ir, eu comecei a estudar francês, saí com o Celso, meu marido na época, e produzi várias fotografias do Cais do Porto, que me serviriam de material de trabalho inicial, para quando eu chegasse lá. Nós fomos em 1997; eu e a Luisa ficamos até final de 2001. No começo, era estranho, porque eu não conhecia muito da cultura francesa, falava sofrivelmente francês e me escapavam muitas coisas. Além disso, eu suava muito trabalhando. Vez ou outra, um colega olhava para o que eu estava fazendo e comentava: “*c’est pas mal!*”, algo como: “não está mal!”. E eu ficava quase ofendida. Bem mais tarde, descobri que isso era um elogio. Enfim... diferenças culturais. E as pessoas foram muito solidárias também. À medida que eu comecei a trabalhar, elas me davam palpites, indicavam lugares que eu deveria visitar. Elas me diziam: “ah, tu tens que conhecer tal coisa”. E eu ia anotando. Aí, à medida que eu tinha uma folguinha, rastreava essa Paris que as pessoas me indicavam.

Que lugares eram esses?

Eram lugares maravilhosos, que tinham tudo a ver com o que eu estava procurando. Eram, na verdade, construções industriais muito parecidas com as construções industriais que temos em grande parte do mundo. Galpões, principalmente... E sempre aquela coisa grandiosa, vazia.

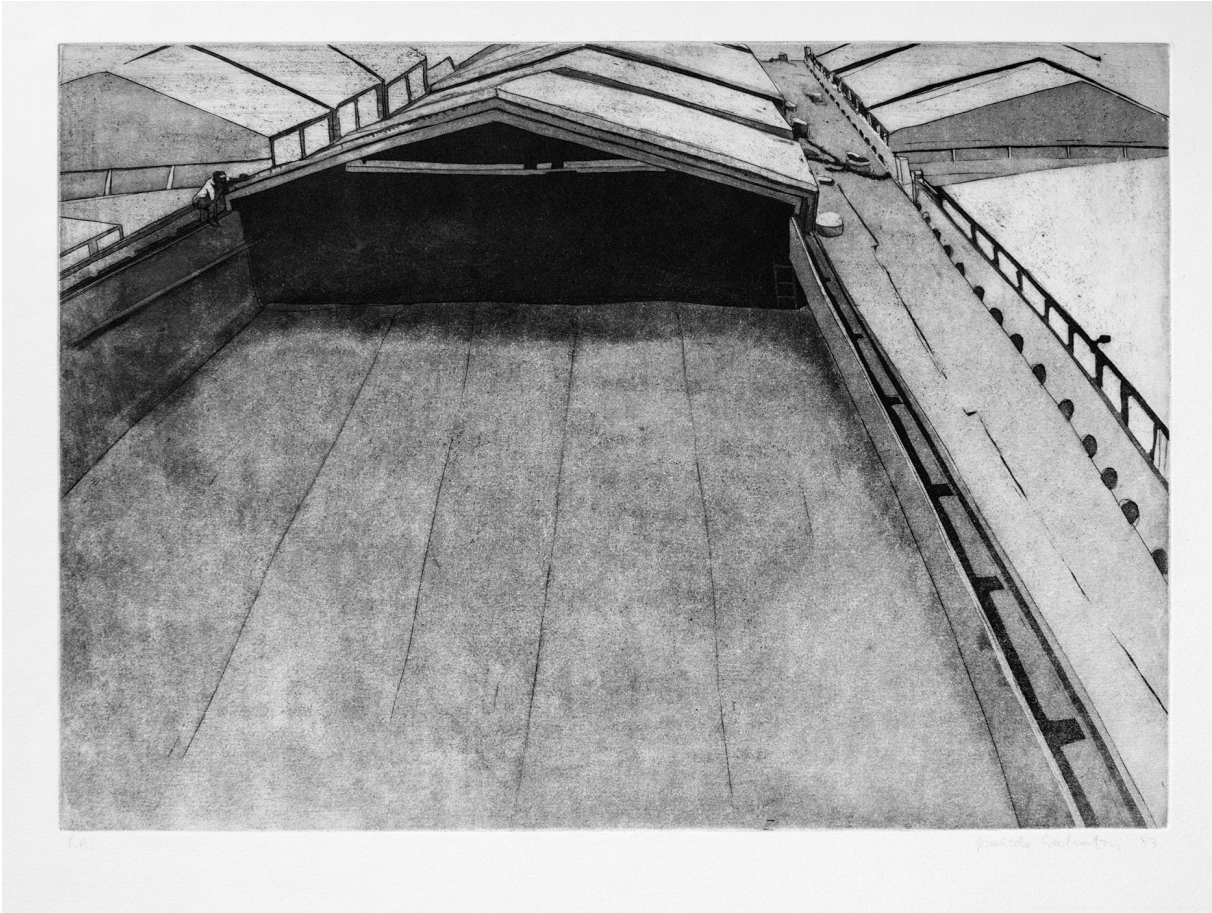
and the atmosphere was very bad. When I went to do my doctorate I was still carrying that “weight”, and I simply didn’t want to know anything about Brazil or Latin America; I’d gone there to have a European, French experience. About a year after I arrived Teresa [Poester] also moved there as part of the same scholarship. And I remember that one day she invited me to a Caetano Veloso concert. And I thought, “Why would I go to see a show by Caetano Veloso in Paris? I’m here to do other things!” But she was very determined, and in the end I went with her. And I loved it like crazy! I danced and sang like a lunatic throughout the whole of Caetano’s show [laughter]. And after that I started to go to places that played Brazilian music, feeling much happier. I danced all night... And I was so happy! It was wonderful, I never realised how much I was missing Brazilian music, you know.

And how did you manage to adapt to Paris?

*Well, I started to study French before I left, and I went out with Celso, my husband at the time, and took several photographs down by the docks, to use as starting points for my work when I arrived there. We went in 1997, Louisa and me, and we stayed until the end of 2001. It was strange at first, because I didn’t know much about French culture, I only spoke passable French, and I missed a lot of things. I worked really hard, and one colleague or another would look at what I was doing and say, “*c’est pas mal!*”, meaning “that’s not bad!” And I was almost offended. I only discovered much later that it was praise. There you are... Cultural difference. And people were very supportive as well. When I began working, they’d make suggestions about places I should visit, saying, “Oh you must see such and such”. And I’d note them down, and when there was time I’d track down that Paris that people had recommended.*

What kind of places were they?

They were wonderful places, closely related to what I was looking for. They were industrial buildings very similar to industrial buildings all over the world, in fact. Warehouses, mainly... And always enormous and empty.



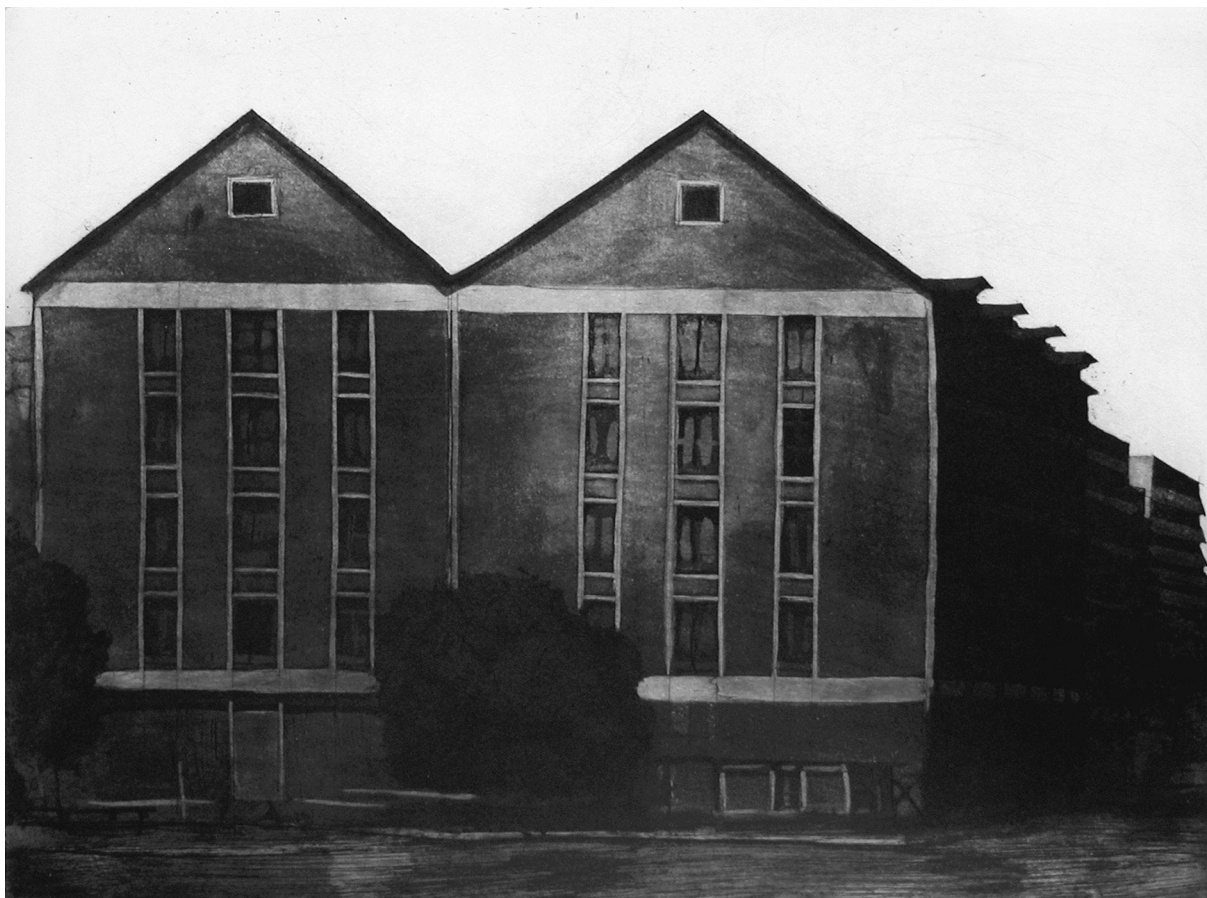
Viagem de rio XV
Gravura em metal | Etching - 1993
30 x 40 cm



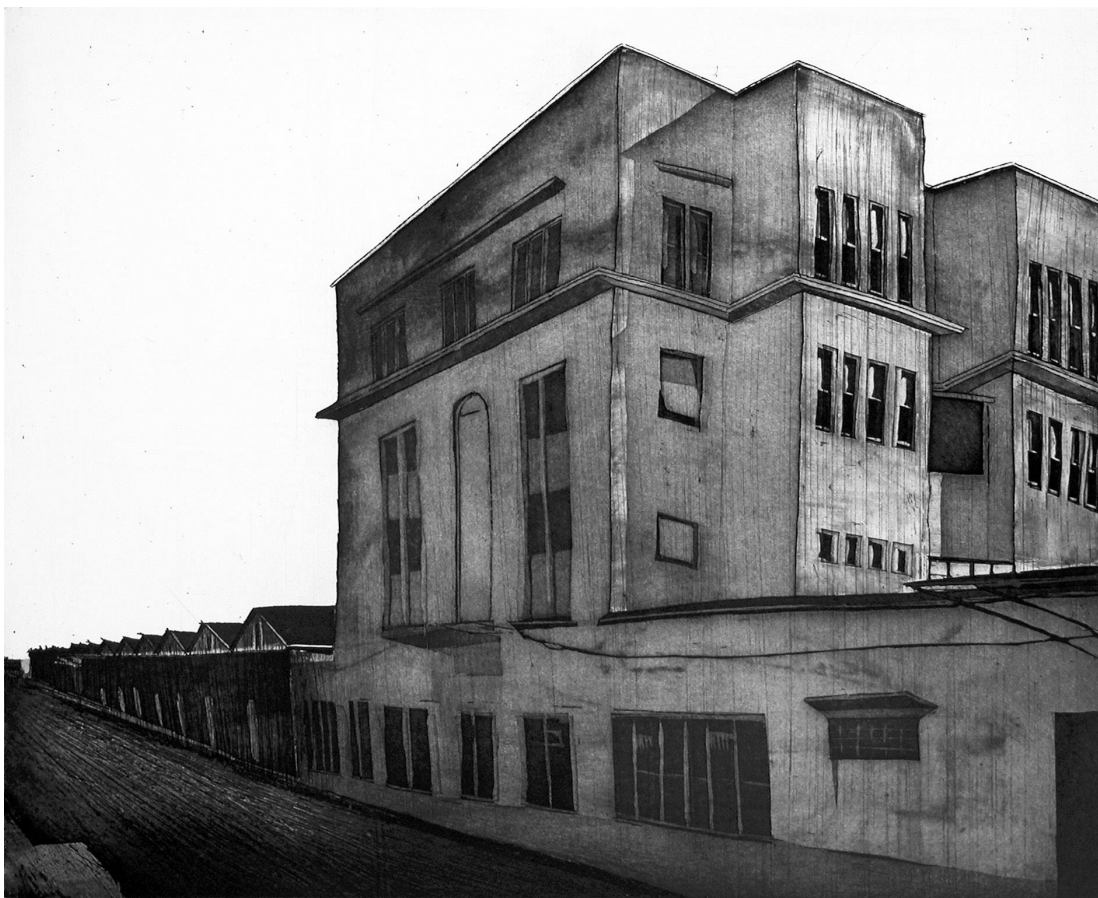
Kyagati
Gravura em metal | *Etching* – 2000
30 x 45 cm
Foto | *Photo*: arquivo da artista | *artist's archive*



Cais do porto XL
Gravura em metal | *Etching* – 2000
30 x 45 cm



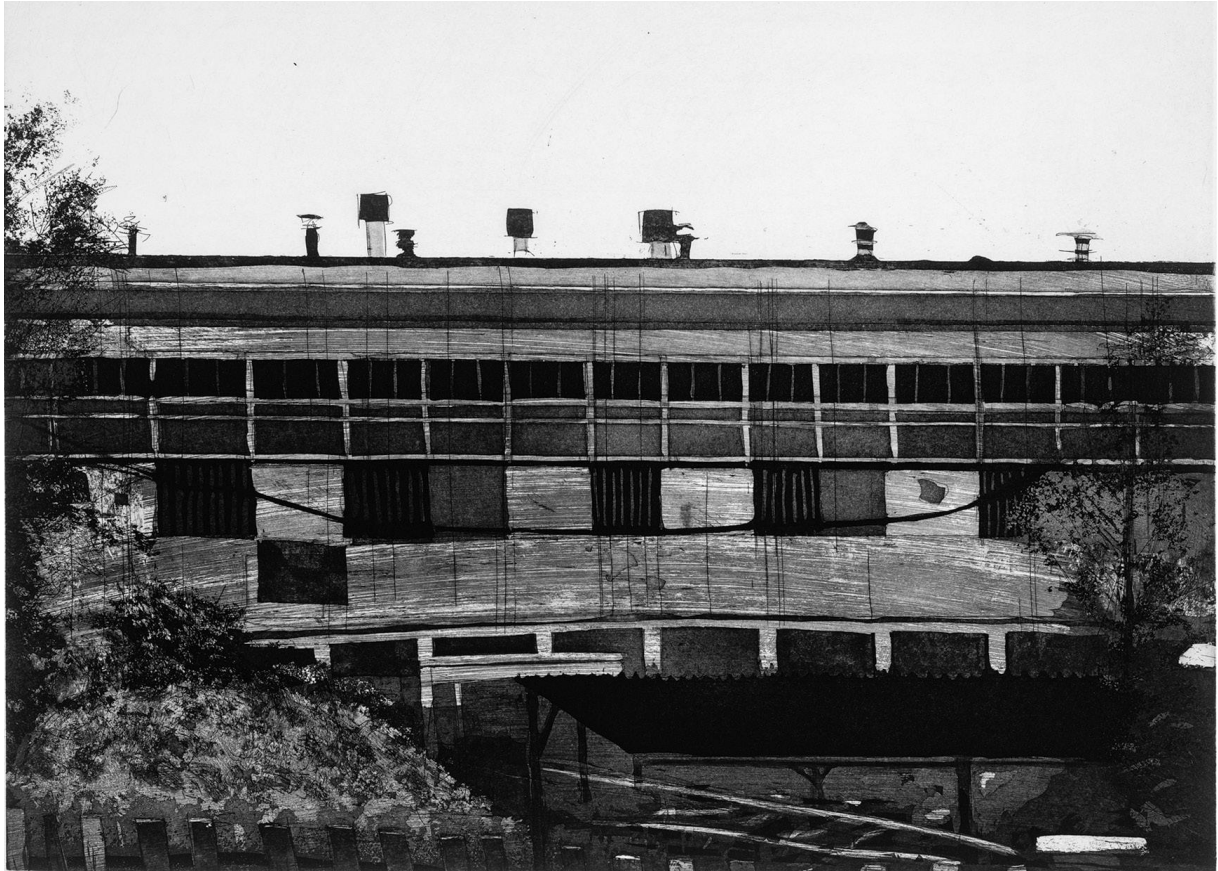
Bassin de la Villette II
Gravura em metal | *Etching* – 2000
30 x 40 cm
Foto | *Photo*: arquivo da artista | *artist's archive*



Cais do porto XXXIV
Gravura em metal | *Etching* – 1999
32,5 x 40 cm
Foto | *Photo*: arquivo da artista | *artist's archive*



St Ouen
Gravura em metal | *Etching* – 2000
30 x 40 cm
Foto | *Photo*: arquivo da artista | *artist's archive*



Point du jour IX
Gravura em metal | *Etching* – 1999
29 x 40 cm

Tem um trabalho teu bem importante, feito em Paris, a monotipia Canal Saint Martin, que tem uma figura humana central imponente. E isso depois de tu já teres incorporado, digamos assim, o predomínio das representações arquitetônicas. O que aconteceu ali? Por que o retorno da figura humana?

Era uma figura forte, bonita, e eu não quis tirá-la. Aquele senhor, para mim, era muito poético. Enfim, ele estava ali, uma pessoa solitária e, ao mesmo tempo, com aquela engrenagem, que é muito forte. A fotografia de referência não foi feita por mim, mas eu conheço o local: é um ponto do canal, uma eclusa de Paris. Sabes que eu adoro maquinário, adoro esse ambiente industrial... e aquilo ali abre e fecha, é gigante, a água escorre, salta; há uma força, há uma tensão naquela parede, como de uma represa, pois a água está represada. Então, talvez aquele senhor funcionou como contraponto para suavizar essa tensão. Não sei, acho que foi por aí.

E o ambiente de trabalho nos ateliês, em Paris, como era?

Eu trabalhei em muitos ateliês coletivos, e também trabalhei sozinha, em um verão, no ateliê de um amigo, o Nicolas Simon. Logo que eu cheguei, inclusive, fui conversar com ele, porque queria trabalhar no ateliê dele, mas a gente acabou não se acertando, pois meu orçamento era apertado. Mas, em certa ocasião, ele foi passar um tempo fora e perguntou se eu me interessaria em usar o ateliê, e eu topei. A área dos fundos desse espaço era voltada para a estação de trem de Montparnasse; tinha uma porta que dava para um corredor, a partir do qual já era possível ver os trilhos; havia um barulho intermitente, e também aquela vibração, de quando em quando. Então, essa foi minha experiência em um ateliê individual. Agora, o que marcou minha experiência em Paris foi ter conhecido e trabalhado em “trezentos” ateliês. Fazia uma coisa em um, outra coisa em outro...

Tu te lembras dos nomes desses ateliês?

Por último, eu fiz minhas impressões num lugar que era um luxo, o “Atelier Lacourière-Frélaut”, um ateliê “clássico”, digamos assim. Era um espaço lindo, e ficava a duas quadras de onde eu morava, em Montmartre. Outro se chamava “Le Chemin Vert”, na rua de mesmo nome, e eu e o Flávio [Gonçalves] trabalhávamos lá, entre outras pessoas; era um ateliê privado, de um dinamarquês, que recebia muita gente. Trabalhei no ateliê da Saint Charles [Paris I], onde o que eu podia fazer era bastante limitado, e no da “Cité des Arts”, onde fui residente por dois anos, cujo espaço era ferozmente disputado. E também trabalhei muito em um ateliê da prefeitura de Paris, de uma rede de ateliês, algo semelhante a nosso Atelier Livre, que se chamava ADAC. Eu me

A very important work of yours, made in Paris, is the monotype titled Canal Saint Martin, with an imposing figure in the centre. And this comes after you had moved on to portraying predominantly architectural scenes. What happened there? Why does the human figure return?

It was a beautiful strong figure, and I didn't want to remove it. There was something very poetic about that man. Well, he was there, a solitary person and at the same time with all that mechanical stuff, which is very powerful. I didn't take the reference photograph, but I know the place: it's a canal lock in Paris. I love machinery, you know, and that industrial setting... and there it opens and closes, and it's huge, the water flows and splashes; there's such force, such tension against the wall, like a dam with the water held back. So maybe that tension makes the man act as a kind of counterpoint, softening the tension. I don't know, something like that.

And what was the workspace like in the Paris studios?

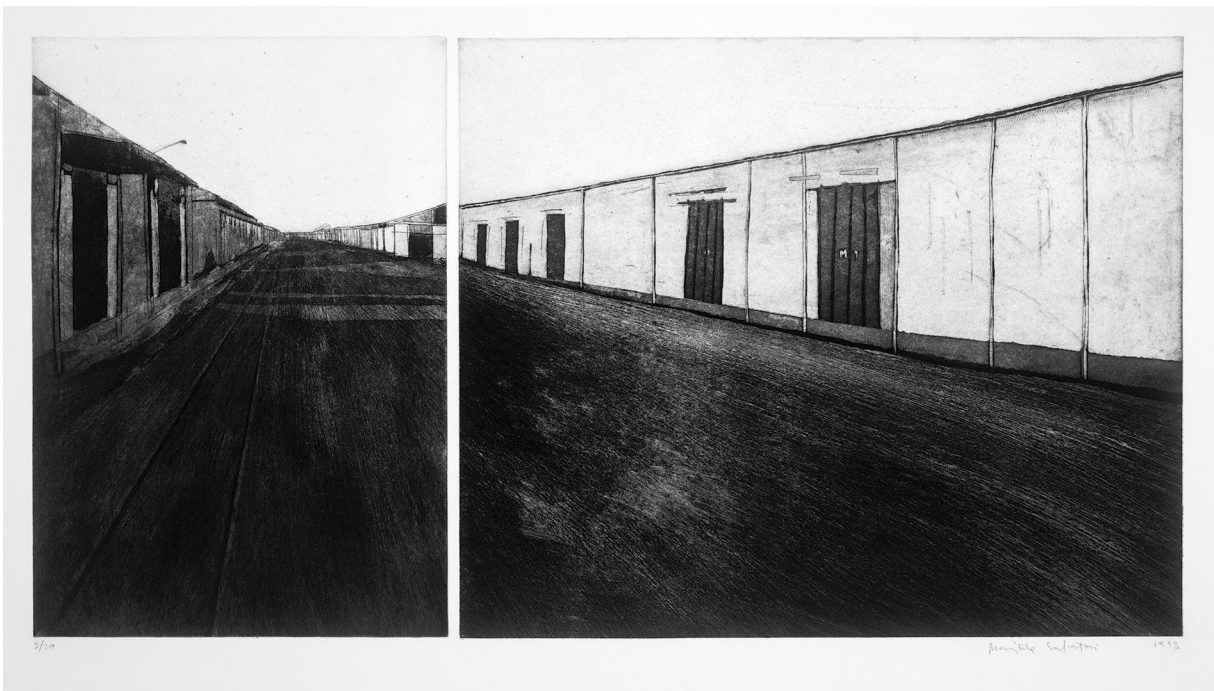
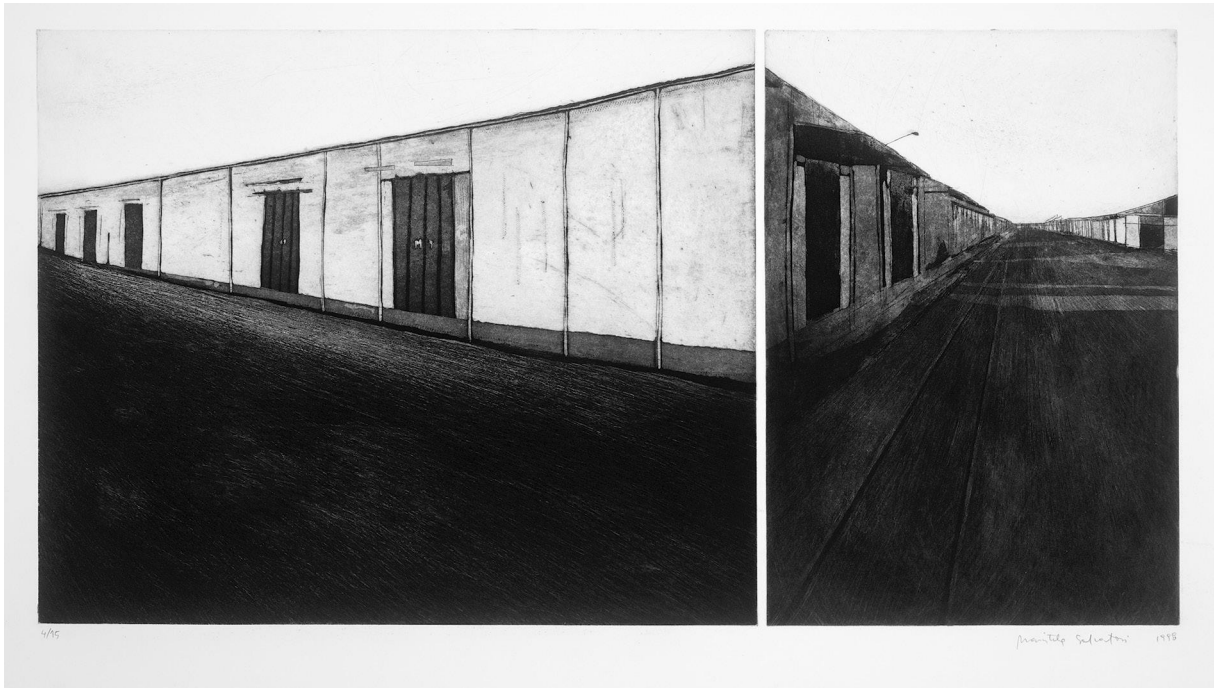
I worked in several group studios, and I also worked alone one summer in the studio of a friend, Nicolas Simon. Shortly after I arrived, in fact, I went to talk with him because I wanted to work in his studio, but we couldn't agree because my budget was too tight. But on that occasion he was spending some time abroad and asked me if I would be interested in using his studio. At the back of this place was an area looking over Montparnasse railway station, with a door into a corridor through which you can see the tracks; there was intermittent noise and vibration from time to time. So that was my experience in an individual studio. But what really marked my experience in Paris was that I visited and worked in “hundreds” of studios, doing one thing in one place and something else somewhere else...

Do you remember the names of those studios?

In the end I made my prints in a place that was quite luxurious, the “Atelier Lacourière-Frélaut”, which was a kind of classic studio. It was a beautiful place, two blocks from where I was living in Montmartre. Another one was called “Le Chemin Vert”, in a street of the same name, and Flávio [Gonçalves] worked there, along with other people; it was a private studio run by a Dane, and many people worked there. I worked in the Saint Charles studio [Paris I], which was quite limited in what I could do, and at the Cité des Arts, where I was resident for two years and whose space was hotly contested. And I also worked in a studio run by Paris City Council, in a network of studios, something like the Atelier Livre in Porto Alegre, which was called ADAC. I enrolled at the Molière ADAC, on Rue



Canal Saint Martim
Monotipia | *Monotype* – 1999
140 x 230 cm (políptico | *polyptych*)
Foto | *Photo*: arquivo da artista | *artist's archive*



Cais do porto XXX
 Gravura em metal | *Etching* – 1998
 33 x 63 cm (díptico | *diptych*)

Cais do porto XXIX
 Gravura em metal | *Etching* – 1998
 33 x 63 cm (díptico | *diptych*)

inscrevi no "ADAC Molière", na Rue de Richelieu e, no primeiro dia, me apresentei à professora Yvonne Alexieff, e disse: "olha, eu sou professora e trabalho com metal, mas eu preciso de um espaço para trabalhar". E fui super bem recebida. Esse ateliê, por exemplo, não era específico de gravura; então, tinha um horário fixo que eu podia usar. Isso me obrigou a montar um cronograma semanal: eu tinha "x" horas em tal lugar, "y" horas em outro lugar, e assim eu me virava... Agora, esse ateliê da ADAC foi maravilhoso! E eu fui muito bem recebida.

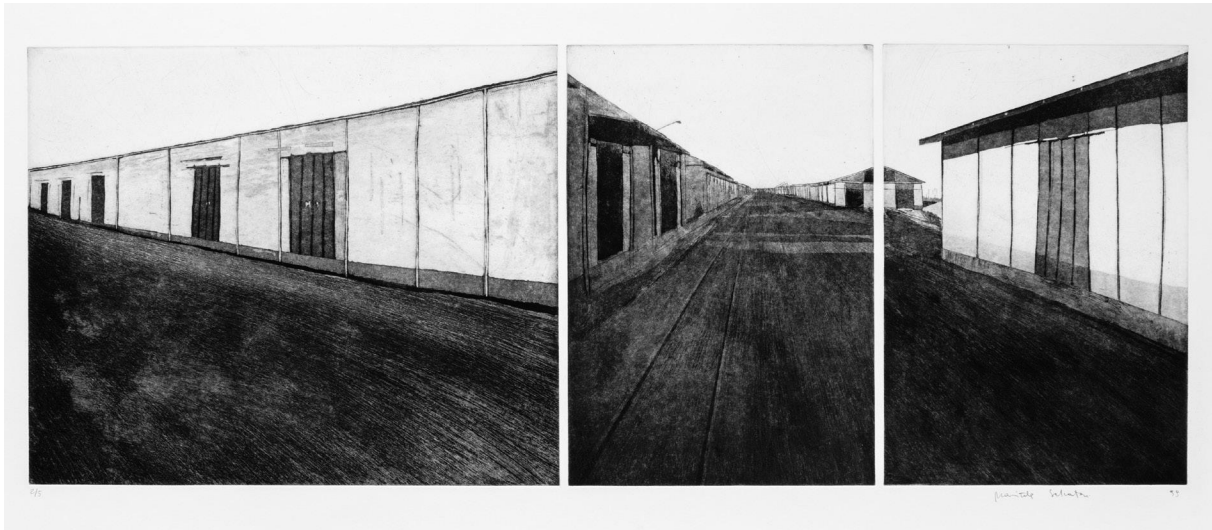
Fizeste as pazes com Paris?

Fiz as pazes. Totalmente! Bah... Paris foi uma glória! Os quatro anos em que eu passei lá foram muito bons. E, sobretudo, essa vivência nos ateliês coletivos. Teve uma vez em que coloquei uma matriz ao lado de outra, por acaso, enquanto esperava para imprimir, pois havia outras pessoas trabalhando; então, uma colega viu e comentou que meu díptico estava interessante. Eu, honestamente, não tinha pensado em imprimir as chapas justapostas, mas olhei e concordei com ela, achei interessantes as duas imagens juntas, mesmo que não as tivesse concebido dessa forma. Bem, aí eu testei e gostei. E comecei a fazer uma série de imagens pensando nesses casamentos, com dimensões e traços que pudessem ser aproveitados em justaposições, utilizando, assim, a ideia de módulos. Explorei um bocado essa possibilidade, dentro dos limites que eu tinha. Fiz impressões com duas ou três placas e pensei em muitas outras possibilidades de cruzamentos, mas uma coisa é pensar, outra é realizar, porque a execução é longa, cara, trabalhosa, que demanda um esforço físico e um tempo que eu não tinha.

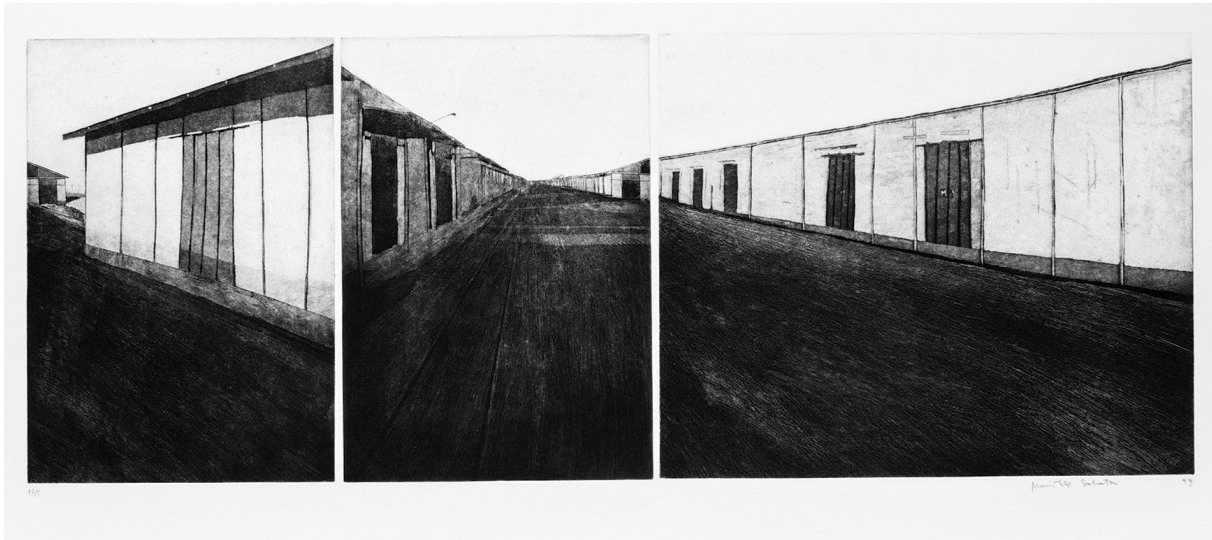
de Richelieu, and on the first day I introduced myself to the teacher Alexieff, saying, "I'm an intaglio printer and I also teach printmaking, but I need a space to work." And I was made most welcome. That studio, for example, wasn't just used for printmaking, so there was a fixed time when I could use it. Which forced me to set up a weekly timetable: I had so many hours there and so many hours somewhere else, and that's how I organised myself... Well, that ADAC studio was wonderful! I was made very welcome.

So you settled your differences with Paris?

Yes I did. Completely! Paris was wonderful! The four years I spent there were very good. And especially that experience in shared studios. On one occasion I put one plate next to another, just by chance while I was waiting to print, because there were other people working there; and one of my colleagues saw it and said that it was an interesting diptych. I honestly hadn't thought of printing the two plates together, but when I looked I agreed with her, thinking that the two images together were interesting even though they had not been conceived like that. Well, I made a test and I liked it. And then I started to make a series of images thinking of those marriages, with sizes and marks that could be useful when putting them together, using the idea of modules. I explored that possibility a little with the restrictions that I had. I made prints using two or three plates and thought about many other possibilities of connections, but it's one thing to think about it and another to actually do it, because it's an arduous, expensive and time-consuming process, requiring physical effort and time that I didn't have.



Cais do porto XXVIII
Gravura em metal | *Etching* – 1999
33 x 85 cm (tríptico | *triptych*)



Cais do porto XXVI
Gravura em metal | *Etching* – 1999
33 x 85 cm (tríptico | *triptych*)



Origens IV
Gravura em metal | *Etching* – 2004
30 x 81 cm (díptico | *diptych*)

Origens V
Gravura em metal | *Etching* – 2004
30 x 81 cm (díptico | *diptych*)

E foi aí que tu começaste a trabalhar com módulos, com monotipia?

No ADAC Molière, houve uma oficina de monotipia. Aí, me convidaram a fazer, e foi uma experiência bacana. Depois, foi curioso porque minha orientadora de Doutorado, a Eliane Chiron, queria ver meus trabalhos em grandes formatos. Mas eu nunca tinha tido vontade de fazer gravuras grandes, e havia a questão da dificuldade técnica. Ora, eu teria que encontrar algum ateliê com condições para gravar e imprimir matrizes grandes, e isso teria custos muito altos. Aí, lembrei que as monotipias poderiam responder a esse desafio de ampliar a dimensão dos trabalhos.

A provocação dela funcionou.

Sim. E muitos anos depois, inclusive, eu encontrei a Eliane Chiron em Porto Alegre, e ela perguntou se tinha me traumatizado... E eu disse: "muito antes pelo contrário; aquilo me abriu outros espaços, outras possibilidades". Porque, daí, pensando em como resolver a questão, eu retomei a monotipia, que me dava a possibilidade de trabalhar com módulos pequenos, mas que, vistos de longe, formavam uma grande imagem. E eu trabalhei com uma técnica de que gosto muito, e que uso com meus alunos: "monotipia sobre metal", que é quase uma pintura sobre uma chapa de metal, igual às chapas que eu uso para a gravura, só que não tem nada gravado ali, é pintado com rolinho, com bastão, com qualquer coisa; e, ao longo do processo, eu vou acrescentando ou tirando tinta, vou usando máscaras, estopas, esponjas, pincéis. Na época, eu usei os recursos que tinha: peguei imagens em xerox, fiz uma espécie de grade e fui trabalhando, módulo a módulo. Essas imagens em xerox me serviam de guia; e eu fazia umas brincadeiras comigo mesma, resgatando um pouco do mistério do metal. Sobre isso, é interessante lembrar que, em toda a gravura, nós trabalhamos a partir de uma matriz; nós vemos o que está acontecendo ali, mas o resultado final vai ser em outra superfície; tem essa "passagem", portanto, até o momento da revelação do que, efetivamente, está na matriz. Digo isso para lembrar que é muito diferente de um trabalho em pintura ou em desenho, por exemplo, nos quais, comumente, vemos o que está sendo feito, enquanto trabalhamos. Então, quando comecei a fazer monotipias, eu brinquei um pouco com isso, ou seja: eu tratava os módulos de maneira isolada e só depois verificava o resultado final, quando todas as partes estavam impressas. Apesar de eu ter essa guia, a fotocópia, os fragmentos eram pequeninos e, às vezes, a rede da fotocópia nem correspondia à rede da chapa, com um formato levemente diferente, o que também

Was that how you began to work with modules in monotypes?

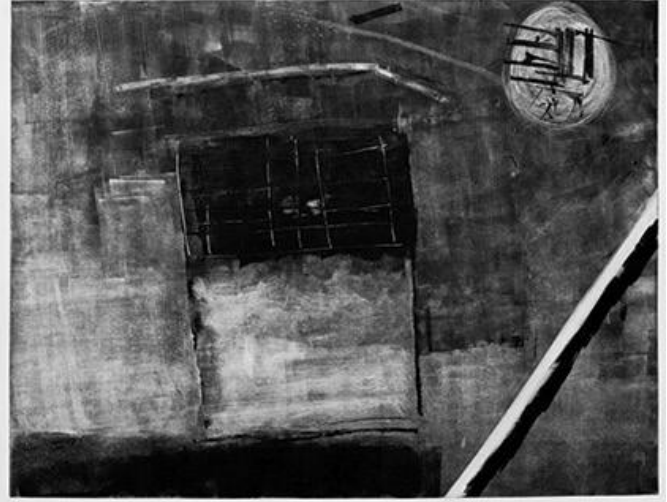
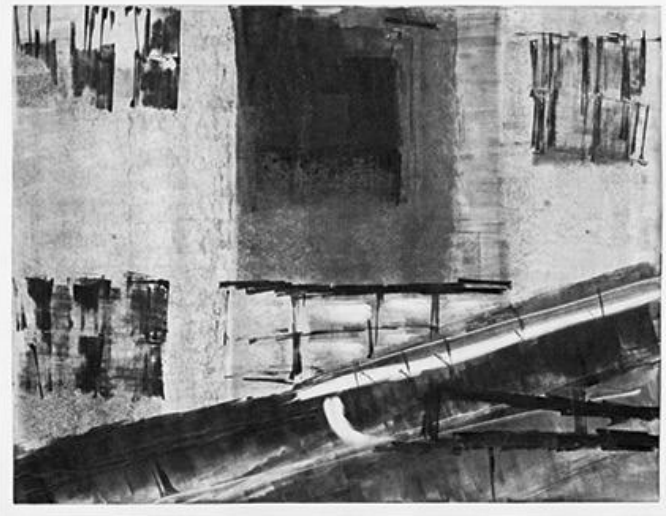
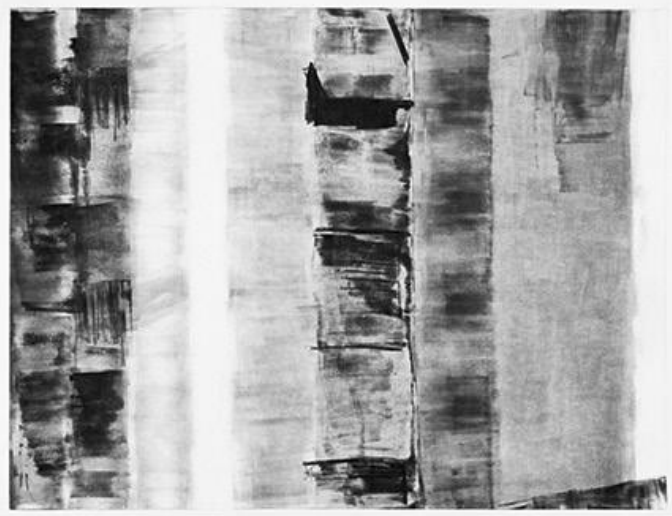
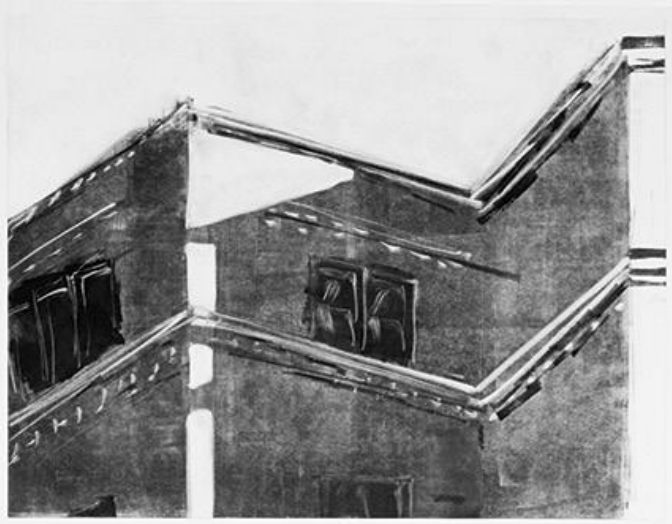
There was a monotype workshop at ADAC Molière, and I was invited to attend, and it was a great experience. Then my doctoral supervisor, Eliane Chiron, wanted to see my work in large formats. But I'd never wanted to make big prints, and there was the issue of technical difficulty. And I'd also have to find a studio with the facilities for etching and printing large plates, which would be very expensive. And then I remembered that monotypes might be a way of facing that challenge of increasing the size of the works.

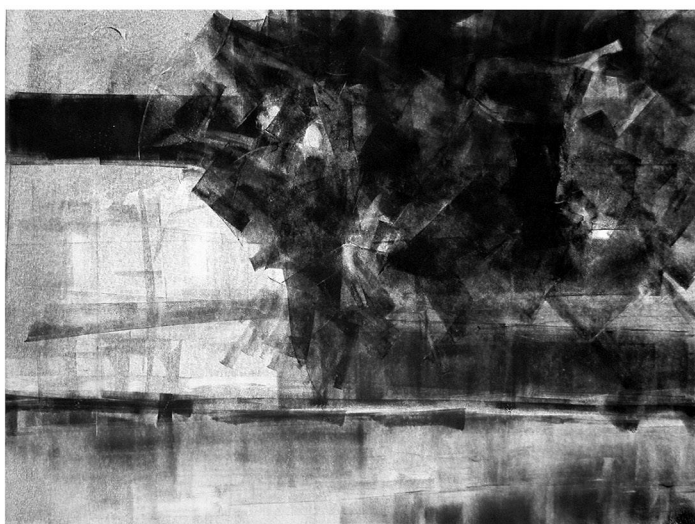
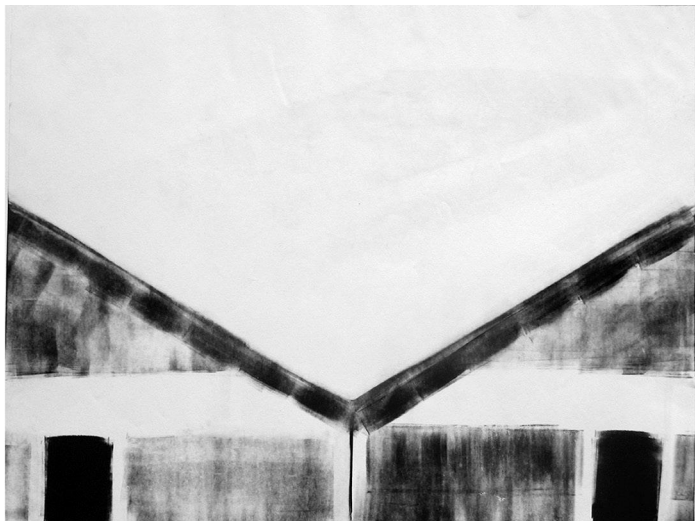
Her challenge worked.

Yes. And many years later I met Eliane Chiron in Porto Alegre and she asked if she had traumatised me... and I said, "Quite the contrary; it opened out other spaces and possibilities for me." Because as I was thinking about how to resolve the question I had gone back to monotypes, which offered the possibility of working with small modules, which would form one large image when seen from a distance. And I worked with a technique that I really like, which I also use with my students, called "monotype on metal": it's almost like painting on a metal plate, like the plates I use for printing, except there's nothing etched on it, it's painting with a roller, a crayon or anything else; and you add or remove ink during the process, masking areas, using scrim, sponges and brushes. I used the resources that I had at the time: I'd get some photocopied images, make a kind of grid, and work on them module by module. Those photocopied images served as a guide; and I'd play games with myself as well, going back to some of the mysteries of the plate. You have to remember that in every form of printmaking you're working with a matrix; you can see what's happening there, but the final result will be another surface; there's that kind of "transition" until the moment of revealing effectively what is on the matrix. I say that to emphasise that it's very different from working with painting or drawing, for example, when we usually see what is being made as we are working. So when I started to make monotypes, I played about with that element a little, that is to say I treated the modules in isolation and then only checked them in the final image, when all the parts had been printed. Although I had the photocopy as a guide, the pieces were small, and sometimes the grid of the photocopy didn't correspond to the grid of the plate, with a slightly different format, which also created some distortion, as the proportions didn't entirely match. The image for each panel served as a starting point. And I also liked

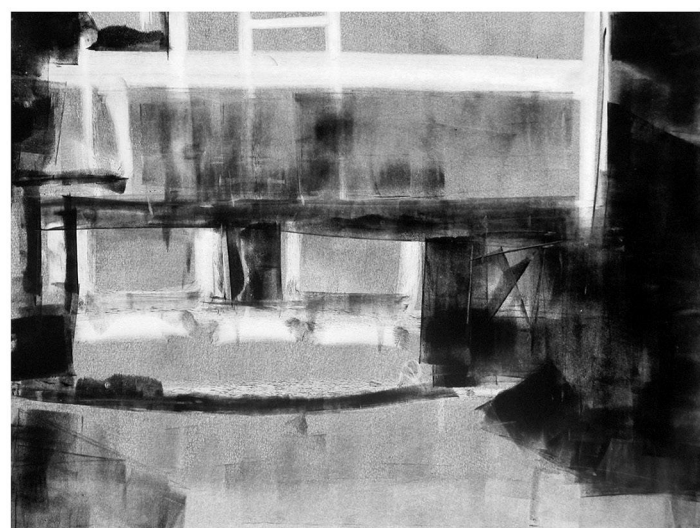


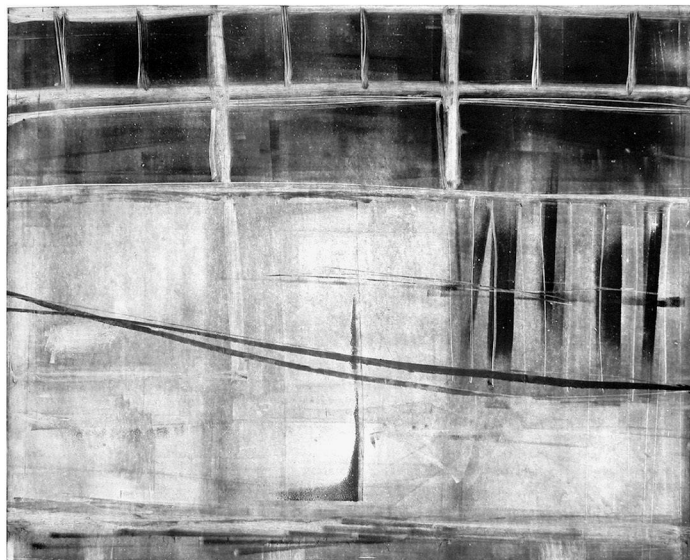
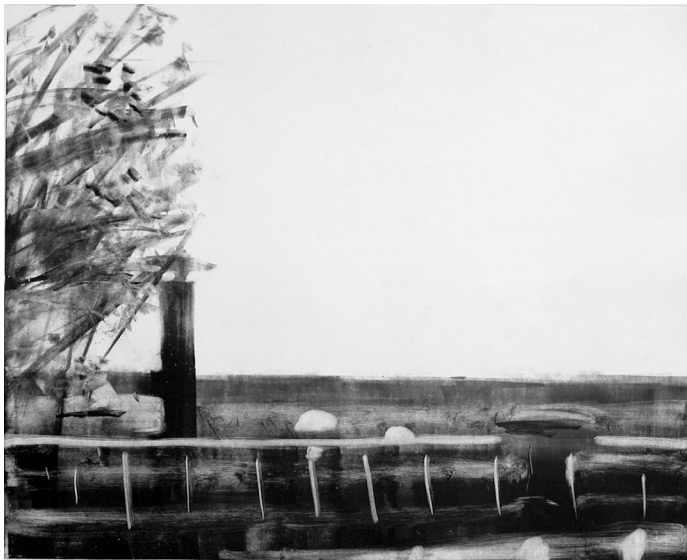
Cais do porto XXXVI
Monotipia | *Monotype* – 2000
140 x 250 cm (políptico | *polyptych*)
Acervo | *Collection* Pinacoteca Aldo Locatelli,
Prefeitura Municipal de Porto Alegre
Foto | *Photo*: Leopoldo Plentz



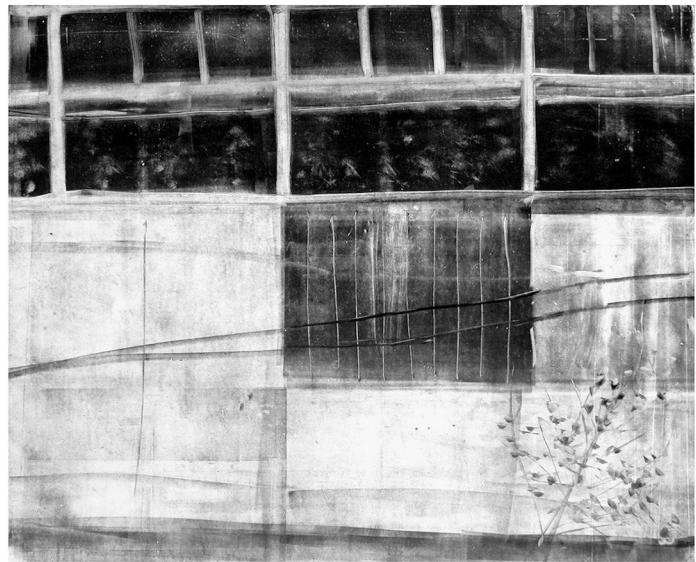
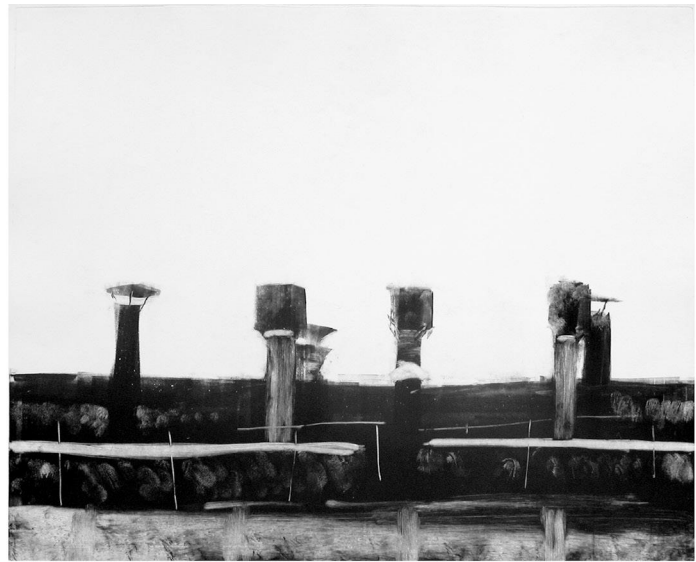


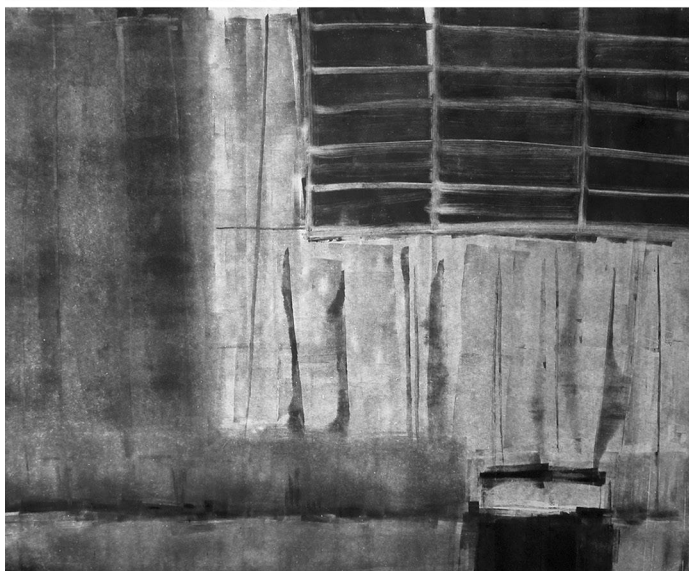
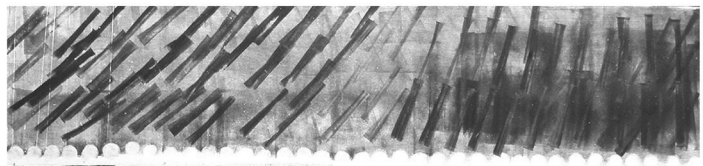
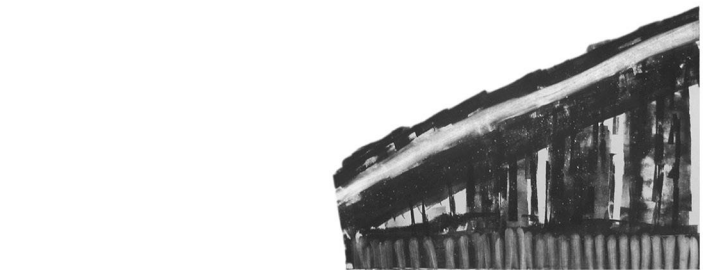
Bassin de la Villette
Monotipia | *Monotype* – 1999
140 x 250 cm (políptico | polyptych)
Foto | *Photo*: arquivo da artista | artist's archive
Acervo | *Collection* Fundação Vera Chaves Barcellos



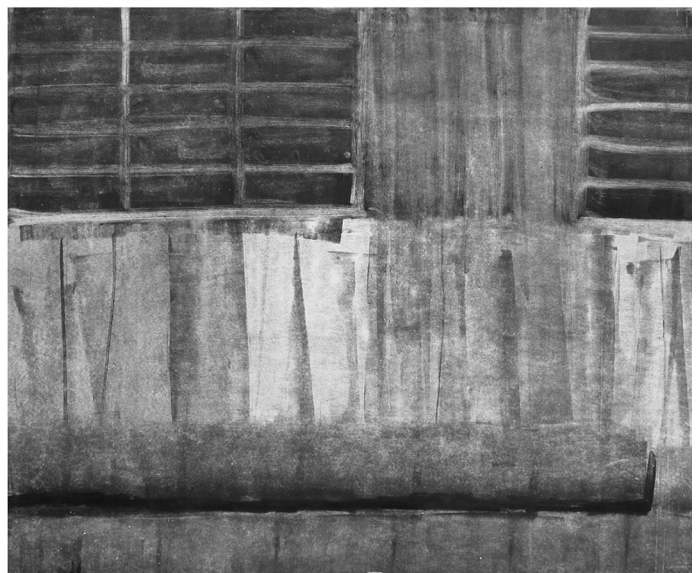
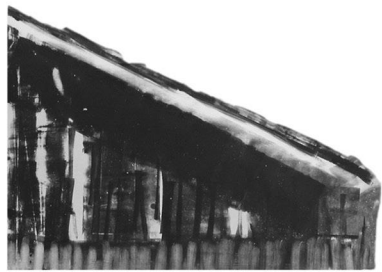


Point du jour VI
Monotipia | Monotype – 1999
140 x 230 cm (políptico | polyptych)
Foto | Photo: arquivo da artista | artist's archive





Cais do porto XXXVIII
Monotipia | *Monotype* – 2000
140 x 230 cm
Foto | *Photo*: arquivo da artista | *artist's archive*



gerava distorção, não havendo muita correspondência na proporção. Em cada painel, a imagem servia como um ponto de partida. Outra questão é que eu também gostava de aproveitar restos da impressão anterior, o que havia “sobrado” de tinta da impressão precedente. Eu explorava esses restos.

De que forma? Fala mais sobre isso.

Numa primeira impressão, trabalha-se a chapa como se fosse uma pintura: entinta-se, imprime-se, aí sobra uma espécie de “véu”, sobram pontinhos, um pouco de tinta, e eu não limpava isso, eu deixava lá, porque isso dá uma riqueza em termos de tons; eu explorava, portanto, essas maculaturas que apareciam, trabalhando a partir das sobras, acrescentando manchas e/ou limpando algum detalhe, criando texturas. Nos processos de gravura, eu também gosto de usar os restos dos processos de ateliê. Com muita frequência, faço água-forte primeiro, que é o trabalho com linhas, e quando limpo a chapa do verniz de proteção [da água-forte] que protege a placa, ali fica muito do verniz à base de cera de abelhas, que é um material bem plástico. E eu gosto de desenhar em cima desses restos, e estimulo meus alunos a fazerem o mesmo. Às vezes, eles perguntam: “que técnica é essa?”, mas não é exatamente uma técnica; é inventar um pouco, usar o princípio de isolar partes e expor outras. Tu brinca com uma esponja, com uma estopa, com qualquer coisa.

Na técnica, tu és um pouco iconoclasta.

É, e acabo não fazendo muitas provas. Às vezes, vou fazer a primeira prova de estado quando já tenho três, quatro gravações, mas é que eu quero aproveitar aquele momento da gravação, da relação com a chapa. Eu já comentei contigo, em outro momento: eu gosto de trabalhar por imersão. Às vezes, trabalho uma ou duas semanas só gravando e/ou imprimindo; é um trabalho concentrado. Eu trabalho quatro, cinco, seis imagens ao mesmo tempo, porque todas as técnicas são demoradas. Claro, eu perco em não ter provas de estado das primeiras gravações, mas ganho por outro lado: o de explorar o que está acontecendo com os materiais.

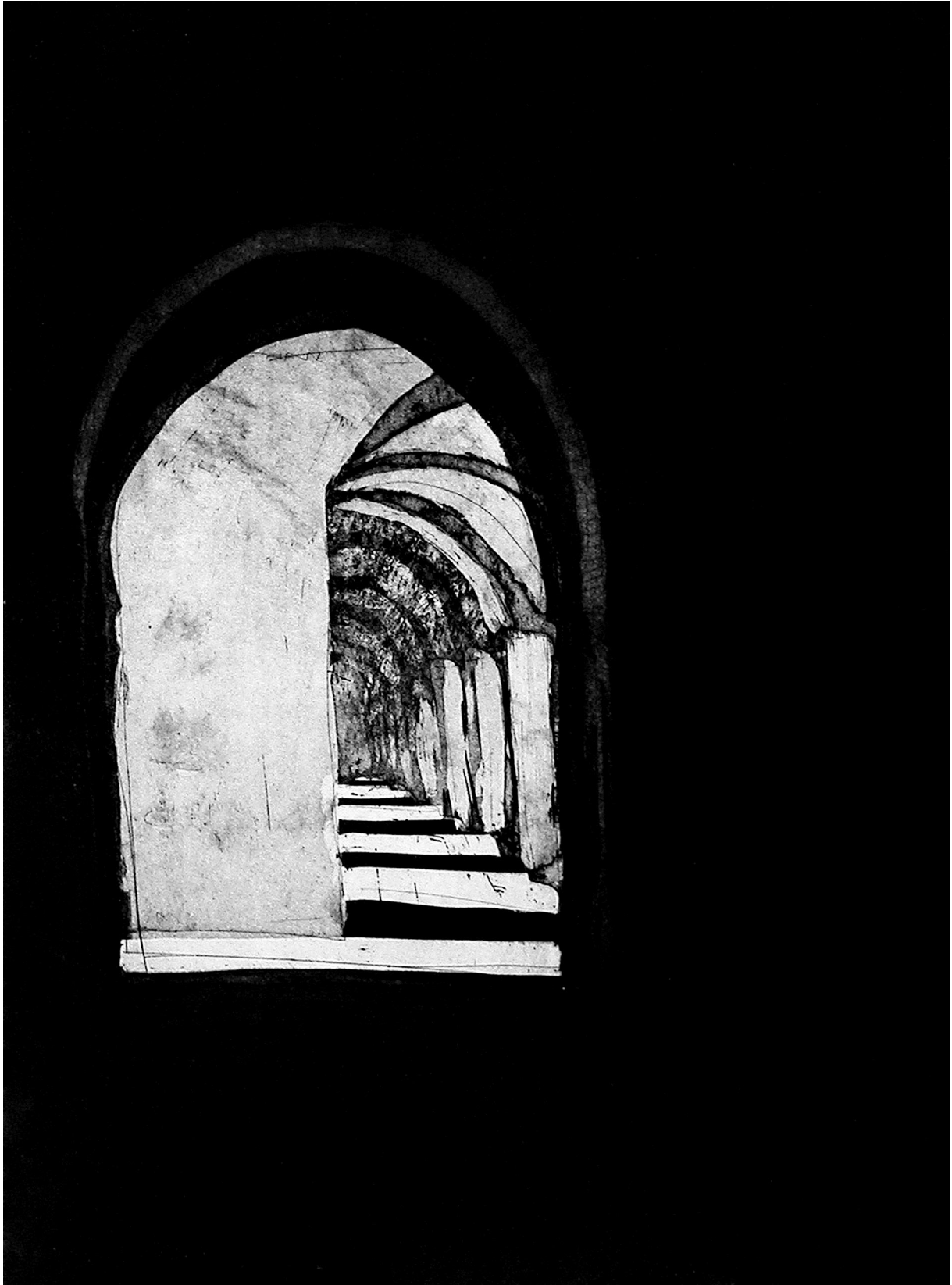
to use the remains of the earlier impression, the “left-over” ink from the previous impression. I’d explore those leftovers.

In what way?

For the first impression the plate is worked as if it were a painting: it’s inked and printed, and there’s a kind of “veil” left behind: some marks, a little of the ink. And I didn’t wipe it off. I’d leave it there, because it provides some tonal richness. Then I explored that “spoilage”, working with what was left, adding marks and/or removing some detail, creating textures. I also like to use leftovers from studio processes as part of the printmaking process. I often start with etching, working with line, and then when I clean the layer of protecting varnish, which protects the plate in the acid, there is a lot of beeswax-based varnish left over, which is a very plastic material. And I like drawing over the top of those remains, and I encourage my students to do the same. Sometimes they ask me what that technique is called, but it isn’t really a technique, more a case of a bit of invention and using a principle of isolating some parts and revealing others. You play about with a sponge or scrim, or anything else.

You’re being a little iconoclastic with that technique.

Yes, and I wind up not making many proof prints. I’ll sometimes make the first state proof when I’ve already got three or four prints, but I want to exploit that moment of etching, the relationship with the plate. I think I said before that I like to be immersed in the work. I’ll sometimes work for two or three weeks just etching and/or printing; it’s very concentrated work. I work on five or six images at the same time, because some of the processes are quite slow. Of course I miss out on having proofs of the first states, but on the other hand I benefit from exploring what’s happening with the materials.



Les écuries royales III
Gravura em metal | *Etching* – 2003
40 x 30 cm
Foto | *Photo*: arquivo da artista | *artist's archive*

Nessas obras em monotipia, apareceu algo que tu sempre comentas muito, que é a questão do encaixe. Porque, de longe, teu trabalho parece reto, mas, quando se chega perto, vê-se que, na verdade, a junção entre as partes é imprecisa. Algo que, em certa medida, também estava em tuas gravuras dos anos 1990, cujas linhas parecem muito retas, mas, na verdade, não são. E aí, mais recentemente, tu começaste a inserir a fotografia, matriz de muitos trabalhos, como módulos, evidenciando o embaralhamento.

É, eu comecei a fazer isso em 2009, cruzando fotografias e monotipias.

Durante teu Pós-Doc, no Canadá?

Não, foi antes. Eu fui para o Canadá em 2011.

Mas, aí, no Canadá, tu partiste para algo radical com a fotografia, que são as fotogravuras.

Eu tenho alguns trabalhos em fotogravura, lá dos anos 1980, mas, a partir de 2011, eu estava explicitamente interessada em pesquisar a técnica da fotogravura, e eu tinha um ateliê maravilhoso a minha disposição, em Québec. Esse processo, que muitos chamam de “gravura não tóxica”, usa fotopolímeros. Na verdade, não se trata de uma “gravura em metal”, mas de uma gravura sobre um tipo de plástico; é um processo químico com um “quê” de serigrafia e um “quê” de revelação fotográfica. No meu caso, eu trabalhei com imagens fotográficas. Então, eu partia da fotografia digital e começava fazendo um tratamento da imagem com ferramentas de edição do Photoshop, para obter um bom contraste, sempre auxiliada pelo Sébastien Lavoine, com quem eu trabalhava. Aí, imprimíamos essa imagem digital, em negativo, sobre uma transparência, como um fotolito. Essa chapa de polímero é fotosensível, e é comprada pronta; ela vem sobre uma base de metal, para ficar mais rígida. Com a transparência sobre o polímero, a chapa é gravada, ou seja, é exposta à luz, como acontece com a serigrafia. E aí, nesse processo, é necessário ter todos os cuidados com o tempo de exposição e a intensidade dessa luz. Depois, limpa-se a chapa, entinta-se, e ela é impressa, aí sim, como uma gravura em metal. Agora, eu devo confessar que esse material, o polímero, não tem a beleza de uma chapa de metal. Nem a beleza, nem a nobreza do cobre; ele é um plástico e, sendo assim, é frágil, resseca, estraga logo.

E tu tens essas matrizes em polímero guardadas?

Sim. Eu guardei, embalei, peguei todas as dicas e espero que, bem vedadas, elas desidratem menos, mas não sei... eu fiquei meio decepcionada, porque eu tenho esse fetiche com o material, com o cobre. Nesse ponto, sou bem conservadora.

The monotypes contain something that you've often mentioned: that question of how they fit together. From a distance the work seems even, but when you move closer you can see that in fact the connections between different parts are imprecise. That's something that to some extent also appeared in your prints from the 90s, with lines that seem very straight but which in fact aren't. And you recently began to add photographs, which are the starting point for many works, as modules themselves, emphasizing the confusion.

Yes, I started mixing photographs with monotypes in 2009.

Was that during your post-doctoral fellowship in Canada?

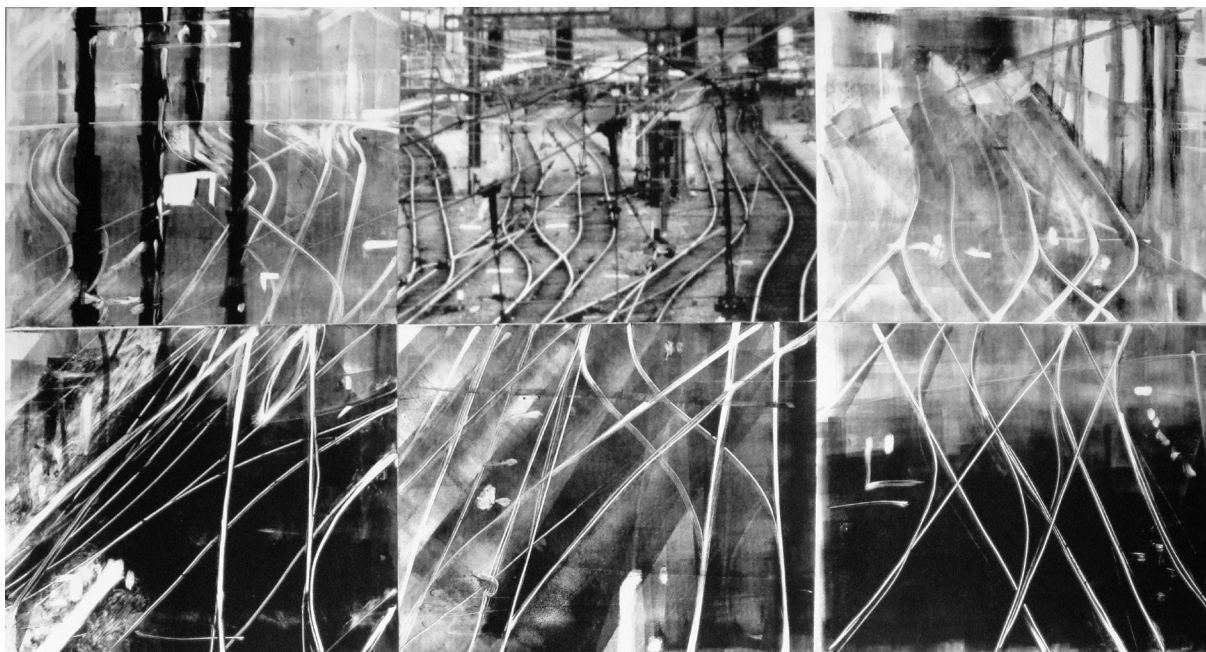
No, before. I went to Canada in 2011

But then in Canada you made a radical departure with photography, producing the photogravures.

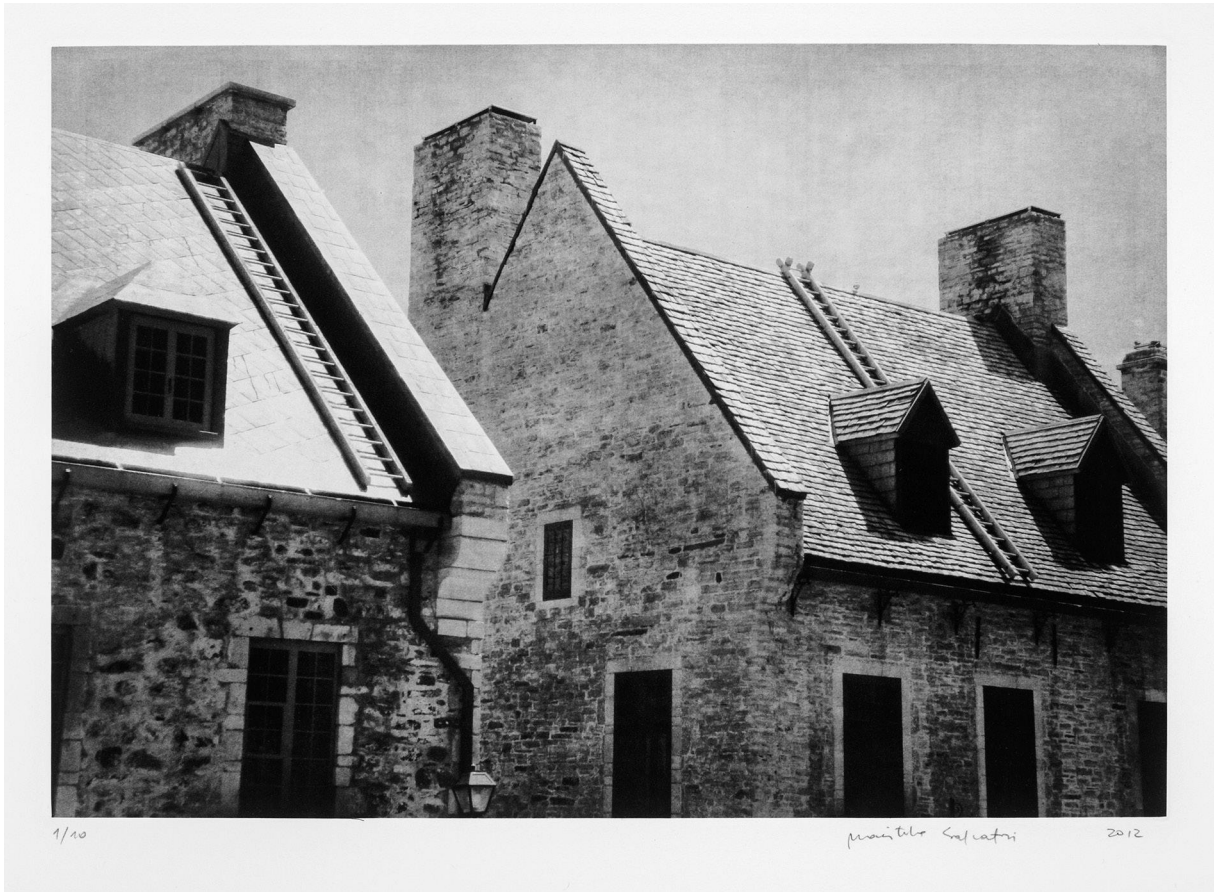
I have some photogravure works dating back to the 1980s, but in 2011 I was specifically interested in re-searching the technique of photogravure, and I had a wonderful studio available in Québec. This process is often called “non-toxic printmaking”, and uses photopolymers. It's not really an intaglio process on metal, but a print using a type of plastic; it's a chemical process with a bit of screen-printing and a bit of photographic processing. In my case, I worked with photographic images. I would manipulate digital photographs in Photoshop to increase the contrast. I was helped in this by Sébastien Lavoine, whom I was working with. Then we would print that digital image in negative on a transparent sheet, like a photolith. The polymer sheet is light sensitive, it comes on a metal base to make it more rigid, and you buy it ready. The sheet is exposed with the transparency on top, as you would when doing screen-printing. You have to be very attentive to exposure time and light intensity at this stage. Then the plate is cleaned, inked and printed, in the same way as an etching. I have to admit that this polymer material has none of the beauty of the metal plate, nor the beauty and class of copper; it's a plastic, so it's fragile, it dries out and soon wears down.

Have you kept any of those polymer plates?

Yes. They're all wrapped up, and following all the advice I hope that if they're well sealed they'll dry out less, but I don't know... I was a little disappointed, because I have that fetish for the material, the copper plate.



Sem título | *Untitled*
Monotipia e impressão digital | *Monotype and digital print* – 2009
86 x 163 cm (políptico | *polyptych*)
Acervo | *Collection Pinacoteca do Estado de São Paulo*
Foto | *Photo: arquivo da artista | artist's archive*

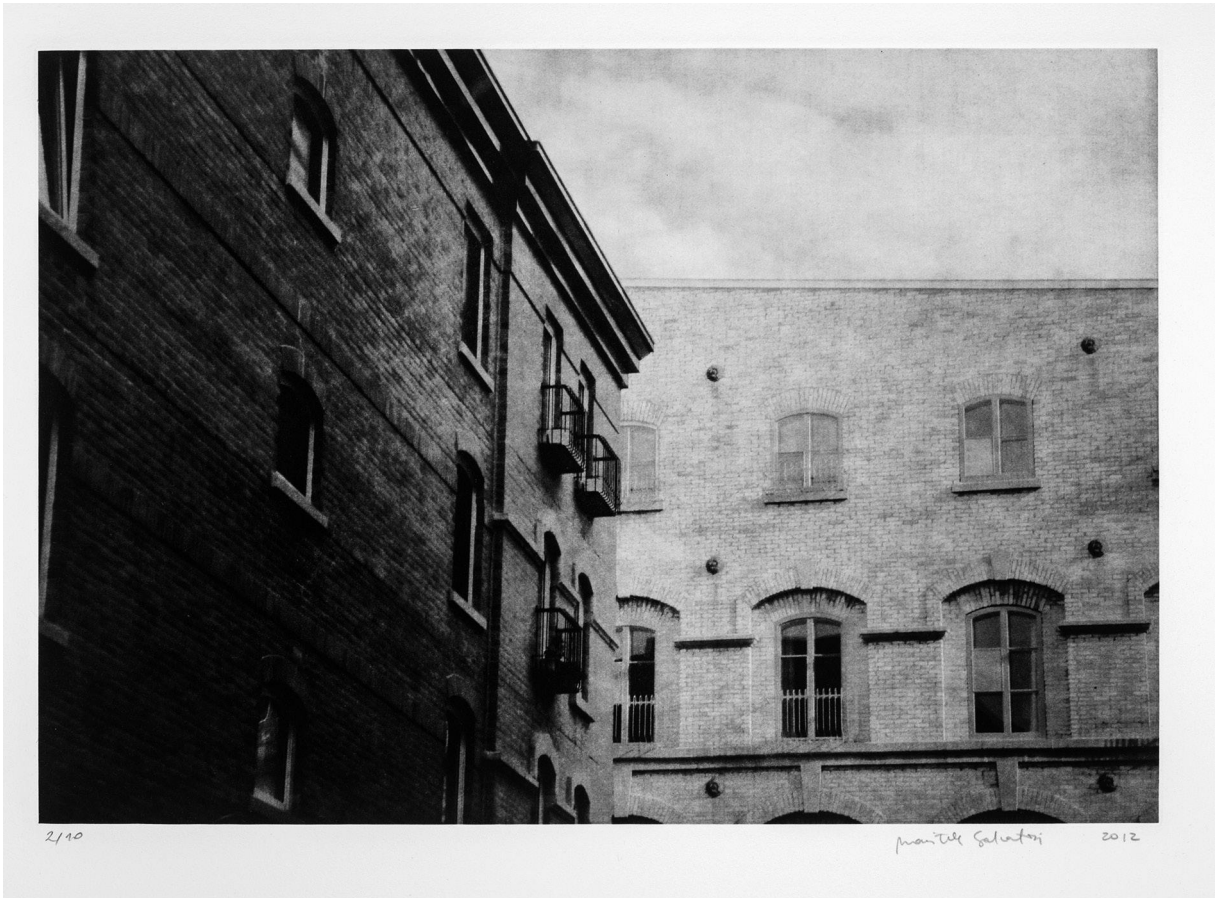


1/10

monitore Salazar

2012

Sem titolo | *Untitled* (Québec)
Fotogravura (polímero) e chine collé | *Photogravure (photopolymer) and chine collé* – 2012
29,4 x 42,4 cm



2/10

mariele salvatori 2012

Sem título | *Untitled* (Québec)
Fotogravura (polímero) e chine collé | *Photogravure (photopolymer) and chine collé* – 2012
29,4 x 42,4 cm



E.A.

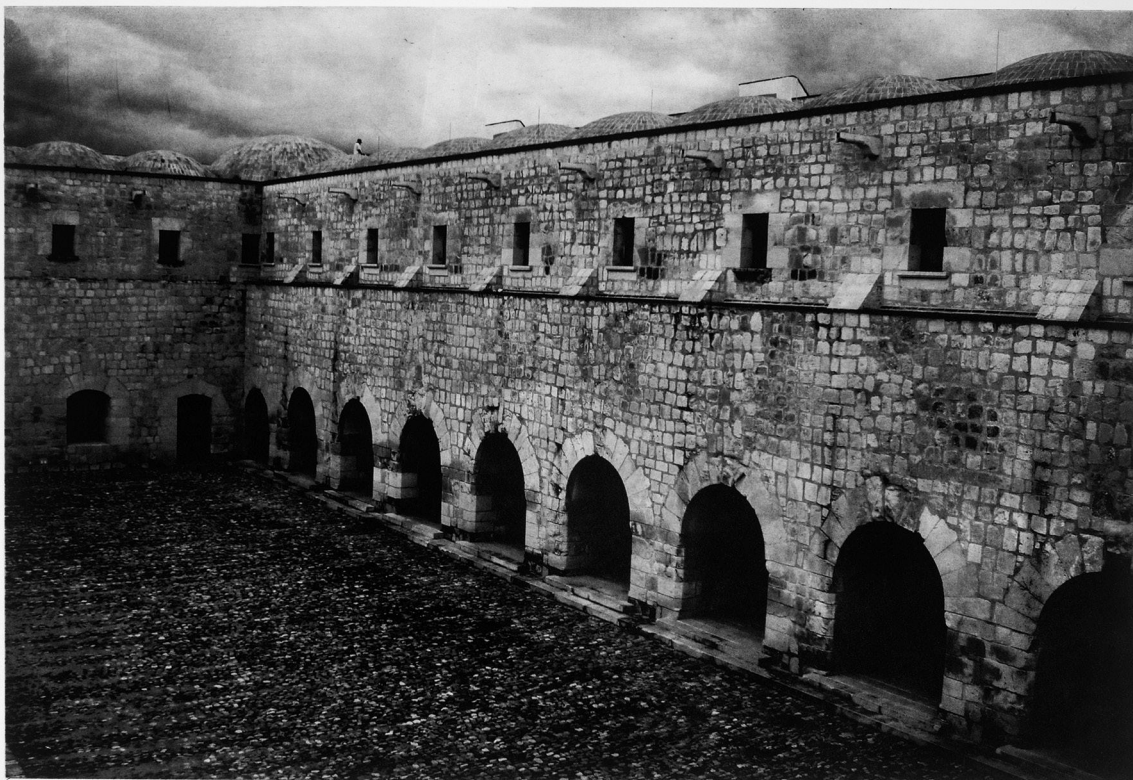
Manitela Scafotri

2012

Sem titolo | *Untitled* (Québec)

Fotogravura (polímero) e chine collé | *Photogravure (photopolymer) and chine collé* – 2012

29,4 x 42,4 cm



1/10

Paolo Salvatori

2012

Sem título | *Untitled* (Oaxaca)
Fotogravura (polímero) e chine collé | *Photogravure (photopolymer) and chine collé* – 2012
29,4 x 42,4 cm

Nesses trabalhos desenvolvidos no Canadá, tu partias de uma fotografia colorida, imagino, e aí tu recorrias ao Photoshop para deixar o arquivo num gradiente cinza, rebaixando bem a imagem. Agora, o curioso é que essas imagens praticamente não têm zonas pretas, é tudo muito acinzentado, chumbado.

Essas imagens me surpreendem porque eu acho que elas são mais pretas do que eu imaginaria. Vou te dizer o porquê: quando eu fiz, eu dei muito trabalho ao Sébastien, porque eu fiz essas imagens sangradas, como eu trabalhava em minhas chapas de gravura, enquanto o usual dessa técnica é deixar uma margem branca. Quando se trabalha com uma chapa de metal, a borda pode ser chanfrada, alisada, para não segurar tinta e não gerar borrões na hora da impressão. No polímero, temos uma situação diferente: uma fina película cobre uma fina chapa de metal, e aí não tem como chanfrar, como alisar; o usual é deixar uma margem branca, sem nenhuma gravação, de forma a manter a limpeza das bordas. O Sébastien era perfeccionista e me ajudou na impressão. Assim, para evitar os borrões da impressão, ele me propôs uma solução, com a qual concordei: imprimir as gravuras em papel japonês, papel de amora, e depois transpô-las, coladas em papel Arches, num processo que chamamos de “chine collé”. Talvez, por isso, tu não enxergues um preto tão forte, mas eu fico impressionada com os pretos obtidos e com a qualidade da impressão, ainda mais num papel tão fino e quase translúcido.

Falando sobre as técnicas, estás dando uma verdadeira aula. E dá para perceber que tu aprecias muito essa parte técnica, do ateliê. Como é, para ti, esta questão do “artista professor”? Felizmente, tu tens condição, que te permite, inclusive, fazer teu trabalho, sem preocupação, por exemplo, com a questão de vendas, com o “mercado”.

Eu sonhava em ser professora. Eu gostava, achava que tinha vocação, via como uma efetiva possibilidade profissional, especialmente na universidade. Eu achava que, para seguir sendo artista, a universidade me daria uma perspectiva profissional boa. Na teoria, sim, é isso; mas, na prática, a gente entra num rolo compressor. E, em meu caso, mais ainda, pois eu acabei, como muitos colegas, assumindo diversas responsabilidades, especialmente administrativas, que tomam muito nosso tempo.

Tempo... a gravura, na sua própria condição, é uma linguagem “de outro tempo”, digamos, porque ela exige uma certa paciência, inclusive em relação às etapas de trabalho. E hoje vivemos uma velocidade, uma volatilidade muito grande. Como é tua relação com os alunos, no ateliê de gravura, com todas essas condições?

Pois é... Eu vou te contar uma coisa: quando eu fiz meu Mestrado, eu pensava muito no aspecto da

I imagine that the works you made in Canada began with a colour photograph that you then turned into grey tones using Photoshop, flattening the image quite a lot. It's interesting that these images have practically no black areas, they're all very grey and leaden.

I was surprised by those images because I think they're blacker than I'd imagined. I gave a lot of work to Sébastien, because I made them into full-bleed images, like when I worked with intaglio, while it's more common to leave a white border with this technique. When you're working with a metal plate, the edge can be chamfered and smoothed so that it doesn't hold ink or create smudges when printing. It's different with the polymer: there's a thin film on the metal plate, and you can't chamfer or smooth the edge, so it's usual to leave a white border without any image, to keep the edges clean. Sébastien was a perfectionist and helped me with the printing. So he suggested a way of avoiding print smudges by printing on Japanese mulberry paper and then transferring them by gluing onto Arches paper in a process called “chine collé”. That may be why you don't see such strong blacks, but I was impressed by the blacks we achieved and the print quality, even more so on such thin, almost translucent paper.

When you talk about techniques, Maris, you're really teaching a lesson. And it's clear that you really enjoy that technical part in the studio. How do you feel about that business of being an “artist-teacher”. You're fortunate in being able to make your work without having to worry about sales or the “market”, for example.

I always dreamt of being a teacher. I liked the idea, I thought I had a vocation. I saw it as a career possibility, especially at university level. I thought that the university would provide a good professional perspective for continuing as an artist. That's the theory, but in practice you get kind of steamrollered. In my case, and that of many colleagues, you wind up taking on lots of responsibilities, particularly administrative matters, which take up much of your time.

Time... printmaking, in itself, is a language of “another time”, you might say, because it requires a level of patience, particularly in relation to the work stages. And today there's such speed, such great volatility. How do you relate to your students in the print studio in such circumstances?

Well... I'll tell you something. When I did my master's degree I was thinking a lot about representation,



3/15

Mariele Salvador 2012

Sem título | *Untitled* (Venice)
Fotogravura (polímero) e chine collé | *Photogravure (photopolymer) and chine collé* – 2012
29,4 x 42,4 cm

representação, do que as imagens representavam. Na época, as pessoas falavam demais em técnica, havia uma conversa meio pejorativa, que resumia a gravura à “cozinha”. Então, eu queria sair disso. Aí, com o tempo, no Doutorado, eu mudei o foco. Talvez mais segura, assumi querer pensar sobre a técnica, inclusive porque o que eu fazia tinha muito a ver com isso, com técnica. Meu argumento foi de que muita coisa do processo, em meu trabalho – e eu não estou generalizando, mas focando em minha experiência –, repercutia no aspecto formal... A gravura exige concentração, e essa questão do tempo é realmente muito importante; não dá para acelerar a partir de um desejo pessoal; a pessoa precisa respeitar os tempos para ter sucesso no resultado final. No ateliê, é preciso mudar de sintonia, ou não vai acontecer nada, vai ser um dia perdido. E eu lembro que, quando fui a Paris, eu já tinha algum tempo como professora de gravura na Universidade, não propriamente na UFRGS, porque eu tinha poucos anos de UFRGS, mas na UFPel. E eu percebia um crescente desinteresse dos alunos, e os ateliês ficando cada vez mais vazios. Conversando com colegas e professores na Europa, vi que isso se repetia por todo o lado. Nos últimos anos, isso tem mudado. O desenvolvimento dos polímeros trouxe a imagem fotográfica para a gravura, com força, e, dos anos 2000 para cá, temos cada vez mais tecnologias utilizadas no âmbito da gravura. Aqui, no Brasil, os estudantes começaram a levar recursos digitais para o ateliê. E, se houve uma crescente absorção de novas tecnologias no fazer gráfico, também houve um gradual ressurgimento do interesse por técnicas mais rudimentares. Dá para observar um uso frequente de impressões digitais associadas a impressões manuais.

E tu percebes um efetivo interesse dos estudantes pelas questões da gravura?

Olha, no IA, todas as disciplinas que ofertamos têm vagas disputadas. E há interesse por todo tipo de tecnologia: do fanzine com caneta bic às impressões digitais, passando pelo carimbo de rolha... tudo que está à mão é usado: máquina de escrever, impressoras... De outro lado, as feiras de artes gráficas estão cada vez mais numerosas, com público crescente, tanto aqui, quanto fora.

E como é teu esquema de trabalho?

Eu gosto de trabalhar sozinha e, de vez em quando, de encontrar gente. O ideal é um misto. Agora, não vou negar: eu adoro trabalhar sozinha, porque eu me expando, eu ocupo muito espaço, vou me espalhando... É uma delícia se espalhar. Eu gostava muito do esquema que tinha lá no “Centro Frans Masereel”, na Bélgica, um centro de gravura bárbaro,

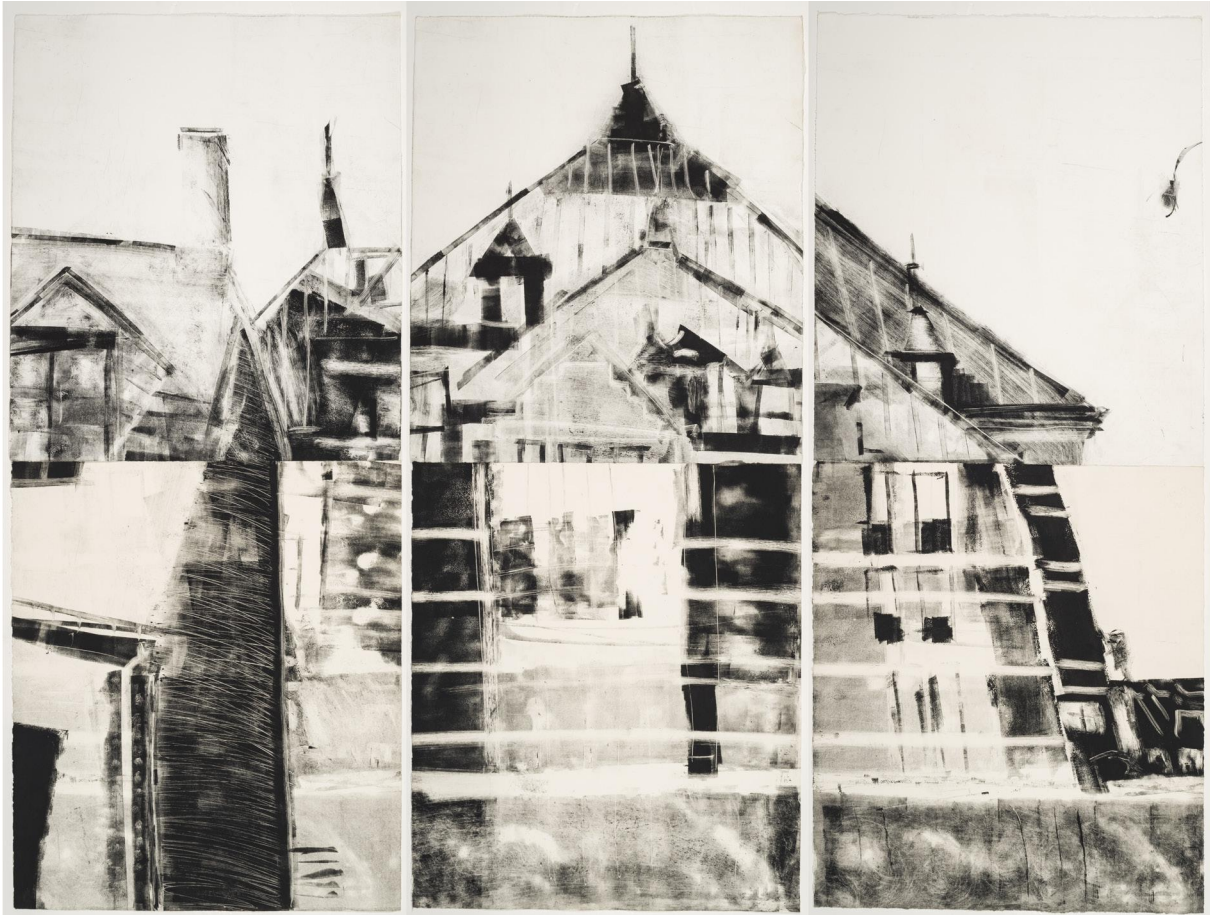
about what the images represented. In those days people were talking too much about the technique; there was almost a pejorative discussion that relegated printmaking to the “kitchen”. So I wanted to get away from that. Then during my doctorate I changed focus. Perhaps I was more secure, and I wanted to think more about the technique. I argued that much of the process, in my work – not generalising, but focused on my own experience – had effects on the formal aspect. Printmaking requires concentration, and that question of time is really important; you can’t speed it up because you feel like it; you have to respect the time limitations to achieve a successful result. You have to attune yourself differently in the studio or nothing will happen, the day will be wasted. I remember that when I went to Paris I had already been teaching for a while at the University, not at UFRGS, because I hadn’t been there long, but at UFPel. And I’d noticed an increasing lack of interest from the students, with workshops becoming progressively emptier. Talking with colleagues in Europe, I saw that this was being repeated everywhere. It’s changed in recent years. The development of polymer plates has brought the photographic image into printmaking in a big way, and since 2000 more and more technologies have been used in printmaking. In Brazil students have begun to bring digital resources into the studio. And while there’s been a growing adoption of new technologies into print practice, there’s also been a gradual resurgence of more rudimentary techniques. We can often see the use of digital print associated with manual print processes.

Have you noticed students becoming increasingly interested in printmaking?

Well, all the disciplines we offer at the IA are oversubscribed. And there’s interest in every kind of technology: from ballpoint pen fanzines to digital print, through rubber stamps... everything available is used – typewriters, printers... On the other hand graphic-arts fairs are also increasing in number, with growing audiences, both here and abroad.

And what’s your own work programme like?

I like working alone, and then sometimes meeting people. The ideal situation is a mixture. But I can’t deny it, I love working alone, because I can expand, I use a lot of space, I can spread out... It’s wonderful to be able to spread out. I really liked the system they have at the Frans Masereel Centre in Belgium, which is an amazing printmaking centre where I’ve



Sem título | **Untitled** (Québec)
Monotipia | *Monotype* – 2012
121 x 157 cm (políptico | *polyptych*)
Foto | *Photo*: arquivo da artista | *artist's archive*

do qual sou artista residente desde 1998 (eu já fui umas sete vezes lá e, como artista residente, tenho o direito de ir uma vez por ano e ficar lá de duas a três semanas). Nesse centro, há vários ateliês, com técnicas diferentes. O ateliê de metal é bem grande, com muitas prensas, então a gente costuma ter dez artistas trabalhando, espalhados, ou circulando nos ateliês. Eu adoro ver o que os outros estão fazendo, mas é importante ter teu espaço próprio para a concentração. Eu já experimentei, por exemplo, dar aulas em meu ateliê, mas não foi uma experiência muito boa. Eu tenho essa necessidade de imersão no trabalho, de ficar concentrada. Mas, em Paris, como já comentei, eu tinha que disputar espaço. Ou seja: a gente se adapta ao que tem.

Mas, aqui, em teu ateliê, tu trabalhas com certa “concentração silenciosa”, digamos? Tu trabalhas no silêncio, ou com música?

Com música. Eu gosto de música.

Que tipo de música?

Ah, eu sou preguiçosa, eu ligo o rádio! Mas eu tenho preferências, claro. E eu sou uma “viúva” da FM Cultura, que tinha programas muito bons.

Em trabalhos recentes tu partes da justaposição de fotografias, num esquema de grade, mas não há gravura, nem monotipia; há fotografias e, ao centro, um espaço em branco. O espaço da gravura?

Sim, eu fiz esses trabalhos com a intenção de colocar uma gravura no meio. E eu gostei tanto do espaço em branco, no meio, que decidi deixar como estava. Na verdade, em meu processo, eu comecei a incorporar recursos digitais, mas o resultado final não mostrava isso, ele ainda continuava sendo gravura. Então, decidi trazer o digital também para o resultado final do trabalho, decidi explorar a impressão a laser.

E como tu vê isso? Porque a fotografia sempre foi uma etapa do trabalho, ou seja, ela era instrumental para tu chegares ao trabalho final, em gravura ou em monotipia. Agora, a fotografia é o trabalho. Como tu vê essa passagem?

Eu nem penso muito. Sinto vontade de fazer e faço. Tem uma frase do Pierre Soulages que gosto bastante e que, em livre tradução, seria: “o que eu encontro me mostra o que eu procuro”. Sei que outras pessoas também escreveram nesse sentido, e isso traduz bem a ideia do conhecimento em arte: muito da bagagem que carregamos não se expressa racionalmente.

done artist's residencies since 1998 (I've already been there seven times, and as resident artist you have the right to go there for two or three weeks once a year). They have several studios, with different techniques. The intaglio studio is very big, with several presses, so there are often ten artists working, spread out or moving among the studios. I love seeing what the others are doing, but it's important to have your own space, for concentration. I tried giving lessons in my own studio, but it wasn't a very good experience. I need to be immersed in the work, concentrating. But in Paris, as I've said, I had to fight for space. You adapt to what's available.

But here in your own studio you work in a kind of “silent concentration” we might say. Do you work in silence or with music?

With music. I like music.

What type of music?

Oh, I'm lazy. I turn on the radio. But of course I have my preferences. And I'm an FM Cultura “widow”; it had such good programmes.

Your recent works have moved on to juxtaposition of photographs in a kind of grid, but without printmaking or monotypes; there are photographs and a white space in the middle. Is that the space for the print?

Yes. I made those works intending to put a print in the middle. But I liked the white space in the middle so much that I decided to leave it like that. In fact my process had begun to incorporate digital resources, but they didn't show in the end result, it was still a print. So I decided to bring the digital process into the end result. I decided to explore laser print.

And how do you see that? Because photography has always been a stage in the work, that is to say, a tool for achieving the end result, in etching or monotype. Now the photograph has become the work itself. How do you see that transition?

I don't think very much. I feel like doing it and I do it. There's a phrase by Pierre Soulages that I like, which loosely translated would be, “What I find shows me what I'm looking for.” I know that other people have also written similar things, and it's a good interpretation of the idea of knowledge in art: much of the baggage we carry with us cannot be expressed rationally.