

LIMITES AO LONGO  
DO CAMINHO





# POR UMA SELVA ESCURA: IMAGENS DA PAISAGEM COMPASSIVA. DESENHOS E INSTALAÇÃO DE SÍLVIA SIMÕES.

Vítor Silva

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade  
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

As semelhanças tornam-se informes quando se desejam as dissemelhanças radicais e imprevisas que nelas pulsam, quando nelas afloram, inverosímeis, as contradições e os *fenómenos originários*, as diferenças e as afinidades.

Podem ser as contradições e as afinidades entre a tinta negra e o brilho, entre os traços do desenho e os sulcos do bronze, ou ainda, entre troncos carbonizados e espelhos. Mas há uma “razão” fenomenal e originária deste desejo, que permite integrar a diversidade dos objectos e dos meios expressivos e, também, afectar a nossa experiência sensorial perante aquilo que vemos.

Não se trata, portanto, de designar ou reconhecer o que nos parece (e aparece) nem de reduzir as eventuais semelhanças a aspectos do visível, mas sim de ver o que desconhecemos das coisas, no confronto com o que desconhecemos de nós mesmos<sup>1</sup>, e isto, através dos vestígios ou dos traços inferidos nas próprias coisas, tal como um ramo caído encontrado na borda do caminho. A atitude abstraída que atrai esse gesto traduz um breve deslocamento, um desvio, como se nele operasse uma metáfora possível do olhar sobre a paisagem e a natureza.

Para o caminhante, e para o artista, no itinerário do desconhecido, existem proximidades e descobertas inesperadas, seja a textura de um muro, um tronco calcinado ou a linha tangível do horizonte que se entre-

cruza com a árvore.

Nos trabalhos que Sílvia Simões nos mostra, na aparente discordância que suscitam – desenhos, bronzes, espelhos e pintura – as semelhanças intrigam-se numa lógica sensorial dos materiais e dos meios que atravessa os próprios processos e procedimentos, mas também o “tema” da paisagem e, de modo abrupto, a expectativa do espectador.

Assim, muito para além de qualquer ideia ou significado, o *como fazer* torna-se o *afecto* que impulsiona as séries e se desvela na montagem, no percurso expositivo.

Contudo, é a solicitação latente de um *antes* e *depois* da paisagem – seus restos e imagens – que investe o *porquê* das suas variadas e informes expressões.

Entre o impulso dos meios plásticos e as latentes questões imaginais, é pois a colisão da nossas próprias sensações e incertezas que experimentamos no acto de ver: desejar a impregnação, o contacto, a sobreposição, o reflexo e a prova inesperada; a súbita variedade e variação; a similitude e o movimento das dissemelhanças. No decurso desse itinerário, sob o pulsar furtivo do vazio, dos hiatos e das lacunas (seja a parede da galeria, a folha de papel e, verosimilmente, o molde ausente dos bronzes), o espectador deseja *ver como* se extraem as consequências de um choque entre matérias, densidades, traços, espaços, instrumentos e visão. Ou seja, como se compõe o *sentir* da paisagem refeita pelo caminho dos seus

<sup>1</sup> “Há no objecto uma certa lei desconhecida que corresponde a uma certa lei desconhecida no sujeito”  
J. W. Goethe, Máximas e reflexões, n.º 1344, Lisboa, Guimarães Editores, 2001, p.255 trad. modificada.



achados e escombros, pelo trilho das suas reminiscências e rememorações.

Desse fundo vazio e originário, Walter Benjamin julgava infundir-se o sinal, a necessidade de inscrição, inseparável do horizonte e da acção de corte que, transversalmente, talha a “substância universal”. Por isso, diante do “levantamento” vertical dos desenhos e da pintura, os restantes objectos – depostos como resíduos ou vestígios – correspondem a uma postura contemplativa, concordante com o corte horizontal, que contém a energia terrena e expansiva das demais inflexões e transformações.

Perante os desenhos de Sílvia Simões, do alento das suas impregnações e incisões, escorrimientos e asperezas, confrontados os destroços carbonizados ou a duradoira ilusão dos bronzes, são precisamente os traços extraídos e elevados pela vontade dos gestos, e demais acções do corpo, que nos conduzem à compreensão do “acordo genético” entre processo da obra e efeito contemplativo.<sup>2</sup>

No redobrar das aparências de cada desenho, de cada peça, e do “todo” que perfaz a exposição, o olhar é surpreendido pelas dinâmicas rítmicas, entranhadas na textura material e visual da instalação; são estas que solicitam a corporalidade e o lugar problemático, não accidental, do espectador.

Busca-se então, na amálgama do existente, na

disposição e disparidade da surpresa, abduzir a ruína do visível, da natureza perecível, para reconfigurar, não uma evidência da perda, ou daquilo que se deforma ou transforma, mas sim, a fulguração de imagens compassíveis, aparentemente passivas mas susceptíveis e pacientes. Nos efeitos deste percurso, repercutem-se as reacções de afastamento e de proximidade, de convite e de rejeição, de apreensão e separação. As peças “abrem-se” contendo a fragilidade de um “todo” – como na grande pintura – e “fecham-se” para esconder o que permitem entrever – como na série de desenhos ou nos restantes objectos.

A vulnerabilidade e a conciliação das peças tornam-se por isso tão evidentes quanto equívocas, tão estranhas quanto concordantes, mostrando como a “actualidade” (ou memória) da catástrofe, do incêndio e da destruição – à qual não se reportam nem directa nem espectacularmente – traduz esse inexpugnável desconhecido das coisas e de nós mesmos. Acende-se aqui, talvez, o acaso e a necessidade dos fenómenos originários: como acontece a forma, qual a sua formação? Como opera em nós, e para nós, a paisagem? Como configurar a experiência possível da paisagem no vestígio vegetal, no ramo contorcido que se colhe, ou nas suas dobras e nervuras? Na disparidade fragmentária e transitória da paisagem, e do *pathos* que a auto-constitui como imaginário ou ideia, são precisamente os destroços e resíduos, os sinais e

<sup>2</sup> Molder, M. Filomena, «Notas de leitura sobre um Texto de Walter Benjamin» in *Matérias sensíveis*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p. 20.



inscrições, os comparativos que transportam a passiva ou impaciente emoção do gesto e da contemplação estética. Os resultados apresentam-se por isso inconclusos porque são os processos, na multiplicidade das suas transformações recíprocas, que prevalecem. Amplia-se, diverge-se, amplifica-se a pulsão formativa. Entre as peças, na sequência que as relaciona e as integra, vibra a pregnância da origem, ou seja, o (re)-começar activo de um primeiro estado. O aspecto informal torna possível o entendimento desse *caminho das formas*, justamente em confronto com o da sua formação. A expressão informe não resulta apenas numa reivindicação da potência, que gere os gestos ou a expansão accidental das matérias, mas no transe do *meio* original que se contrai perante os seus efeitos para reactualizar o movimento das próprias acções. É o respirar da paisagem que se contrai no gesto que colhe o resto queimado de um tronco. É a grafite que se espalha no chão para o pregueado do ramo. Mas é também o espelho que desdobra o que mostra tornando tudo equívoco.

Os desenhos inscrevem por isso os momentos transitórios no âmago desta animação intrincada de impulsos e comparativos, onde mora a visibilidade transitória, fantasmática, da paisagem, enervada na sugestão das torções e dobras, na figuração vegetal dos troncos e dos braços das árvores, nas texturas e impregnações, nas incisões e diluições.

Se a paisagem pode ser o movimento subtraído desse “todo”, por outro lado, diante do espectador, os restos carbonizados, o carvão, a matéria de cada inscrição e desenho tornam-se o vórtice original e informe de dissemelhanças compassivas; o turbilhão emocional que na deflagração do acaso e do abrasamento da paisagem constitui a sua memória e assombro.

A paisagem instiga múltiplas reminiscências e imagens inferidas nas alusões vegetais mas sobretudo na fantasia de uma noite espessa que abraça, como um enigma, a nossa perplexidade e toda a floresta. Com as nervuras e os nervos extraídos dessa *selva escura*, o artista pretende, talvez, encontrar as figuras de uma intuição morfológica e plástica capaz de prescrutar o que pulsa nas suas similitudes e analogias: a sensação de uma paisagem desconhecida, não tanto fragmentária e passiva mas sim vibrante e compassiva.



# THROUGH A DARK JUNGLE: COMPASSIONATE LANDSCAPE IMAGES. DRAWINGS AND INSTALLATION BY SÍLVIA SIMÕES.

Vítor Silva

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade  
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Certain similarities become amorphous when the radical and unforeseen dissimulations that pulsate within them are sought out - when implausible contradictions and original phenomena, differences and affinities, blossom within them.

This may involve contradictions and affinities between the black ink and glitter, between the drawing's contours and the bronze statue's grooves, or even, between the charred trunks and mirrors. But there is a phenomenal and original "rationale" underpinning this desire, which makes it possible to integrate the diversity of objects and expressive media and influence our sensory experience in light of what we see.

It is not, therefore, a matter of designating or recognizing what (appears) and seems to us to be the case, nor of reducing eventual similarities to visible dimensions, but rather of seeing what we don't know about things, confronting what we don't know about ourselves, via vestiges or traces inferred in things themselves, such as a fallen branch, found at the edge of the path. The abstracted attitude that attracts this gesture conveys a momentary displacement, a deviation, as if a possible metaphor of the gaze over the landscape and nature were operating therein.

For the stroller, and for the artist, progressing through the itinerary of the unknown, there are unexpected surroundings and discoveries - whether the texture of a

wall, a charred trunk or the tangible horizon line that intersects with the tree.

In the works that Sílvia Simões shows to us - the drawings, bronze statues, mirrors and paintings - in the apparent sense of discord that they arouse, the similarities are intriguing, in terms of a sensorial logic of materials and media that traverse these respective processes and procedures, but also the "theme" of the landscape and, abruptly, the spectator's expectations.

Thus, far beyond any idea or meaning, how to do something becomes the affection that drives the series and is unveiled in the montage - in the exhibition's itinerary. However, the why of its varied and shapeless expressions is dependent on the latent request of a before and after of the landscape - its vestiges and images.

Between the impulse of the plastic media and the latent imaginary questions, we therefore experience the collision of our own sensations and uncertainties in the act of seeing: to desire impregnation, contact, superimposition, reflection and unexpected proof; sudden variety and variation; similarity and the movement of dissimilarities.

In the course of this itinerary, under the furtive pulsation of the void, of hiatuses and gaps (whether of the gallery wall, sheet of paper and, probably, the absent mould of the bronze statues), the spectator wants to see how one can extract the consequences of a collision between different materials, densities, traces, spaces, instruments and

<sup>1</sup> "an unknown, law-like something in the object corresponds to an unknown, law-like something in the subject" J. W. Goethe, *Máximas e reflexões* (Maxims and reflections) n.º 1344, Lisbon, Guimarães Editores, 2001, p.255 modified translation.



vision. In other words, how one can compose the feeling of the landscape, reproduced along the path of its discoveries and debris, along the trail of its reminiscences and recollections.

From this empty, original void, Walter Benjamin believed that the sign - the need for inscription - was inseparable from the horizon and from the cutting action that transversely carves out the "universal substance". Therefore, the vertical "lifting" of drawings and paintings, and other objects - deposited as residues or vestiges - corresponds to a contemplative posture, consistent with the horizontal cross-section, containing the earthly and expansive energy of other inflections and transformations.

When we view Sílvia Simões' drawings, the slowness of their impregnations and incisions, flows and rough edges, confronted with charred debris or the long-lasting illusion of the bronze statues, it is precisely the traits - extracted and elevated by the desire of the gestures, and other actions of the body - which lead us to an understanding of the "genetic agreement" between the process underpinning the work of art and its contemplative effect.

In the redoubling of the appearances of each drawing, of each work, and the "globality" of the exhibition, the spectator's gaze is surprised by the rhythmic dynamics, embedded in the installation's material and visual texture. These are the elements that demand the spectator's non-accidental corporeality and problematic

positioning.

In the amalgam of the existing world, in the disposition and disparity of surprise events, we seek to abrogate the ruin of the visible, of perishable nature, in order to reconfigure the fulguration of compassionate images, which seem passive but are actually susceptible and patient, rather than seek out any evidence of loss, or that which deforms or transforms. Our reactions of distancing and proximity, of invitation and rejection, of apprehension and separation, are reflected in the effects of this itinerary. The works "open themselves up", incorporating the fragility of a "whole" - as in the great painting - and "close themselves down", concealing what they allow us to glimpse - as in the series of drawings or other objects.

The vulnerability and the conciliation of the works thus become both evident and mistaken, strange and concordant, showing how the "current state" (or memory) of the catastrophe, fire and destruction - to which they are not directly or spectacularly related - conveys this unassailable unknown, of things and of ourselves. Here, perhaps, lies the possibility and necessity of original phenomena: how does form arise, what is its formation? How does the landscape operate within us, and for us? How can we configure the possible experience of the landscape in the vegetal vestige, in the twisted branch that is collected, or in its folds and veins?

In the fragmentary and transient disparity of the





landscape, and the pathos that is self-constituted as an imaginary universe or idea, it is precisely the wreckage and residues, signs and inscriptions, comparative elements, that transport the passive or impatient emotion of the gesture and aesthetic contemplation.

The results therefore appear to be inconclusive, because it is the processes, in the multiplicity of their reciprocal transformations, which prevail. The formative urge widens, diverges and amplifies itself. The pregnancy of original creation vibrates between the works, in the sequence that links and accompanies them, i.e. the active (re)-commencement of a primal state. The informal aspect makes it possible to understand this path of forms, exactly in comparison with that of its formation. The shapeless expression doesn't only result from a demand for power, that generates the gestures or accidental expansion of the materials, but in the trance of the original medium that contracts itself before its effects, in order to re-update the movement of its own actions. It is the breathing of the landscape that shrinks in the gesture, that reaps the charred remains of a tree trunk. It is the graphite that scatters on the floor as the branch shakes. But it is also the mirror that unfolds what it shows, making everything seem equivocal.

The drawings therefore inscribe transient moments, at the heart of this intricate animation of impulses and comparisons, harbouring the transitory, phantasmagoric

visibility of the landscape, driven by the suggestion of contortions and folds, by the vegetal figuration of the tree trunks and branches, by the textures and impregnations, by the incisions and dilutions.

If the landscape can be the movement, subtracted from this "whole," on the other hand, before the spectator, the charred remains, the charcoal, the material of each inscription and drawing, become the original and shapeless vortex of the compassionate dissemblances - the emotional whirlwind which, in the outburst of random occurrence and the burning of the landscape, constitutes its memory and wonder.

The landscape instigates multiple reminiscences and images inferred in the vegetable allusions and above all in the fantasy of a pitch-black night which, as if an enigma, embraces our perplexity and the entire forest. With the veins and nerves extracted from this dark jungle, the artist perhaps intends to unearth the figures of a morphological and plastic intuition, capable of examining that which pulsates in its similarities and analogies: the sensation of an unknown landscape, which rather than being fragmentary and passive, is vibrant and compassionate.



# AO LONGO DE... ATRAVÉS DE...

## A RE-ENCENAÇÃO DA VIAGEM NO DESENHO DE SÍLVIA SIMÕES

Paulo Luís Almeida

Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade  
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Há uma relação estreita entre a prática do desenho e a viagem. Com frequência, uma é a metáfora epistemológica da outra. Não só porque viagem e desenho partilham um vocabulário comum, resultante da experiência do corpo enquanto se desloca no espaço à procura de algo, ou para fugir de algo. Ao fundamentar a compreensão de uma prática nos termos da outra, desenho e viagem tornam-se a base experiencial recíproca a partir da qual cada novo desenho e cada nova viagem são concebidos.

Esta relação ocorre em diferentes instâncias no desenho de Sílvia Simões. Não as viagens de roteiro programadas ao detalhe, mas aquelas que exigem tempo e estão, à partida, sujeitas à deriva, ao desejo de se perder e à imprevisibilidade da chegada. Viagens pelo deserto, por montanhas e em terras inóspitas ou isoladas como ilhas — porque sujeitas à consciência de um tempo lento e de um espaço intransponível — parecem tornar a prática do desenho mais necessária.

Muitos dos movimentos envolvidos nas viagens são parcialmente experimentados como atributos do desenho: falamos de linhas, pontos, cruzamentos e escalas para dar corpo à experiência de trânsito entre dois lugares. Enquanto viajantes, imaginamo-nos como pontos de um traço indelével que vai marcando a superfície do espaço. O que acontece, por exemplo, quando caminhamos? Para saber onde nos dirigimos, fixamos os horizontes à nossa volta. Mas o gesto de caminhar

envolve uma atenção que, a par do horizonte, se fixa nos nossos próprios passos, desviando o olhar para o chão e não para uma simulação virtual da paisagem, construída com a informação óptica a que o olhar se habituou.<sup>1</sup> Há, por isso, dois olhares: um que se projecta à frente e outro que se fixa em baixo. Desenhar, como caminhar, é gerir a tensão e a passagem entre ambos. O olhar que se fixa nos passos que caminham ou nos objectos que se encontram no chão à nossa volta é um olhar sem horizonte. O horizonte é a linha mais simples que conseguimos desenhar. Paradoxalmente, é uma linha que representa um limite que, na prática, não existe. Se deslocarmos o horizonte para baixo, fixando o olhar no chão, deixamos de ter uma paisagem para encontrar a geologia.<sup>2</sup> É por isso que — ao contrário das imagens pensadas para serem vistas na vertical — o desenho é uma secção transversal no mundo. Como referia Walter Benjamin, o sentido intrínseco do desenho vem da sua posição horizontal sobre a mesa.<sup>3</sup>

As viagens que estão na origem dos desenhos de Sílvia Simões estão mais próximas do olhar horizontal da geologia do que do olhar vertical da paisagem. E não é coincidência que a indiferença a este olhar vertical — próprio da emergência da paisagem como género nas expedições coloniais ou no *Grand Tour* — resulte de formas de viagem simbólicas ou discretas, como a viagem à Ilha do Fogo ou ao Vale do Terva, ou de topografias

1 Ingold, Tim - *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London/ New York: Routledge 2011, p. 196.

2 Onnen, Serge - *Drawings on Geology*. Atlanta: J&L Books 2007.

3 Benjamin, Walter - "Painting and the Graphic Arts". *Selected Writings, Volume I*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1996, p. 82.



imaginadas nas pedras e ramos encontrados no chão. O discurso, a história e a prática da viagem oferecem um paradigma para entender a génese destes desenhos. Mas este paradigma reivindica, por vezes, um regime fora da esfera da pura visualidade. Em *“Re-enacting Art and Travel”*, Geoff Quilley sugere que a relação com a viagem pode também ser entendida através das teorias da re-encenação.<sup>4</sup>

«Re-encenação» é uma expressão cujo impacto é mais fortemente sentido nos círculos do teatro e da performance, mas que estrutura, de igual forma, a experiência em diferido através dos meios e imagens do desenho. A prática de re-encenar ou refazer uma acção anterior é com frequência aplicada a obras produzidas como parte de um processo de viagem, que chamam a atenção para a imagem como um processo temporal, situado num momento histórico e num ambiente específico, e que derivam o seu sentido da relação com outro contexto temporal e outro ambiente. Re-encenar com o desenho, como sugere Quilley, implica sempre uma refacção, uma distância e uma dissemelhança que pode ser entendida em dois planos: há um conteúdo imagético que é modificado no seu deslocamento; há uma forma que se revela

na compulsão para repetir gestos e sensações passadas não como recordações, mas como experiências actuais. Uma re-encenação é sempre uma edição revista e corrigida, não uma mera reimpressão da viagem.

Nos seus desenhos, Sílvia Simões está próxima das coisas visíveis. Mas é uma visibilidade que não pertence por completo nem a um regime de abstracção, nem representa a imagem dos objectos encontrados propriamente ditos. É um desenho que reelabora uma presença em diferido, cuja recepção se faz de forma háptica, exigindo uma proximidade que só o tacto percebe. É por isso que os seus desenhos têm a qualidade própria dos sedimentos e dos rastos (ambos metáforas da memória). Um gesto recorrente é a monotipia que rebate para o interior do papel, num movimento cego, a mancha mineralógica da grafite dissolvida com água. Em rigor, mais do que mancha devemos falar de mácula. Uma mácula não é uma mancha qualquer: é, como sugere a sua etimologia, a mancha da pele, mas também a malha de uma rede.<sup>5</sup>

É sobre esta malha que dois tipos de movimento — «ao longo de» e «através de» — se insinuam enquanto desenho. Ambos os movimentos podem ser descritos por linhas, como sugere o antropólogo Tim Ingold,<sup>6</sup> a propósito

<sup>4</sup> Quilley, Geoff – “Re-enacting Art and Travel”. Tate Papers, no.17, Spring 2012, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/re-enacting-art-and-travel>, acedido a 20 de julho de 2017.

<sup>5</sup> Barthes, Roland – *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982, p. 183



das viagens de barco. Mas são linhas de tipos fundamentalmente distintos. A linha que segue «ao longo de...» é, nos termos de Paul Klee, uma forma de desligar, de dar um passeio. A linha que passa «através de» é, ao contrário, um conector, ligando uma série de pontos dispostos num espaço, como limites ao longo do caminho.

Uma última nota sobre a viagem: num dos últimos capítulos da série *Abécédaire*, em “*V de Voyage*”, Gilles Deleuze fala do paradoxo das viagens imóveis. Estas viagens são feitas sem qualquer deslocamento visível. Supõem um movimento sentido mais como um exercício de intensidade do que extensão. A antipatia de Deleuze pelas viagens feitas pelo puro prazer de viajar vem do facto de estas serem tentativas de uma ruptura, mas uma falsa ruptura: “as pessoas que viajam muito têm depois orgulho disso, e dizem mesmo que vão à procura de um pai”, refere. Há, ainda, a questão da viagem dos nómadas. A sua natureza reside no facto de serem viajantes que ficam imóveis, porque não querem sair, mesmo quando a terra se torna um deserto. É isso que os torna nómadas na sua própria terra, ao contrário dos exilados e emigrantes, cujas viagens são sagradas, porque forçadas.

Mas a verdadeira viagem é feita para verificar. Viajamos porque há algo em falta ou em algo excesso; porque queremos constatar algo — se a cor com que sonhámos é mesmo aquela, dizia Proust: “Um mau sonhador é alguém que não vai ver se a cor com a qual sonhou está mesmo lá, mas um bom sonhador sabe que deve verificar, ver se a cor está realmente lá”. No final, os desenhos são sempre a constatação de um paradoxo: é na obscuridade do traço negro que o desenho revela o mundo.





# ALONG AND ACROSS

## RE-ENACTING TRAVEL IN SÍLVIA SIMÕES' DRAWINGS

Paulo Luís Almeida

Institute of Research in Art, Design and Society  
Faculty of Fine Arts of the University of Porto

There is an intimate relationship between drawing and travel. One is often the epistemological metaphor of the other. Not only because drawing and travel share a common vocabulary based on the experience of the body as it moves through space in search of something, or to escape from something. By grounding the understanding of one practice in terms of the other, drawing and travel become a reciprocal experiential basis from which every new drawing and every new travel may be conceived.

This relationship occurs at different instances in Sílvia Simões' drawings. Not the trips planned in detail, but those travels that require time and are, from the outset, subject to wandering, the desire to get lost and the unpredictability of the arrival. Travelling through desert, through mountains and inhospitable or isolated places such as islands - because they are subject to the slowness of time and insurmountable space - seem to render the practice of drawing even more necessary.

Many of the movements associated to travel are partially experienced as attributes of drawing: we speak of lines, points, intersections and scales, to convey the experience of moving between two places. As travellers, we imagine ourselves as points on an indelible line that marks the surface of the space. What happens, for example, when we walk? We identify points on the horizon to know where we are heading. But at the same time, the gesture of walking involves a special attention that is focused on our

own steps, wherein we divert our eyes to the ground, rather than at a virtual simulation of the landscape, built with the optical information which the eye has become accustomed to. There are, therefore, two ways of looking: one that projects itself ahead and the other that focus on the ground. Drawing, like walking, is about managing the tension and displacement between both. The look which focuses on our own steps, or the objects lying on the ground around us, is a horizonless look. The horizon is the simplest line that we can draw. Paradoxically, the horizon line also represents a limit which, in practice, doesn't exist. If we lower the horizon line, and push it to the ground, we loose landscape to find geology<sup>2</sup>. That's why - unlike images that are conceived to be seen vertically - drawing is a transversal section in the world. As Walter Benjamin pointed out, the intrinsic meaning of a drawing derives from its horizontal position on the table<sup>3</sup>.

The travels that underpin Sílvia Simões' drawings lie closer to the horizontal looking of geology than to the vertical gaze of the landscape. It is not a coincidence that this indifference to the vertical gaze - intrinsic to the emergence of landscape as a genre in colonial expeditions or in the *Grand Tour* - results from symbolic or discrete ways of travel, such as the journey to the island of Fogo in Cape Verde or to Terva valley, in Northeast Portugal, or those topographies we can imagine on stones and branches found on the ground.

<sup>1</sup> Ingold, Tim - *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London/ New York: Routledge 2011, p. 196.

<sup>2</sup> Onnen, Serge - *Drawings on Geology*. Atlanta: J&L Books 2007.

<sup>3</sup> Benjamin, Walter - "Painting and the Graphic Arts". *Selected Writings, Volume I*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1996, p. 82.



The discourse, history and practice of travel offer a paradigm to understand the genesis of these drawings. But this paradigm sometimes requires a regime which lies outside the sphere of pure visibility. In "Re-enacting Art and Travel," Geoff Quilley suggests that the relationship between drawing and travel can also be understood by means of theories of re-enactment.

«Re-enactment» is an expression whose impact is most strongly felt in the circles of theatre and performance, but it also applies to deferred experiences based on drawing media and images. The practice of re-enacting, or remaking, a prior action is often applied to works produced as part of a journey, calling attention to the image as a temporal process, situated in a specific historical moment and environment, which derive its meaning from the relationship with another time frame and another environment. Re-enacting by means of drawing, as Quilley suggests, always involves refraction, distance and dissimilarity that can be understood at two levels: there is an image-based content which is modified through its displacement; there is a shape that is revealed in the compulsion to repeat past sensations and gestures, not as memories, but as actual experiences. A re-enactment is always a revised and corrected edition, rather than a mere reprint of the original journey.

In her drawings, Sílvia Simões moves close to visible things. But this is a not form of visibility that belongs

entirely to a regime of abstraction, or that represents the image of the objects founded and collected during her travels. Her drawings re-elaborate a deferred presence, whose reception is achieved haptically, requiring a closeness that only the sense of touch can perceive. That's the reason why her drawings have the quality of sediments and tracks (both of which are metaphors of memory). A recurring gesture is the monotyping that blindly impregnates the paper with the mineralogical stain of graphite, dissolved with water. Strictly speaking, this is a macula rather than a stain. A macula isn't a blot: it is, as its etymology suggests, a skin blemish, but also the mesh of a nets. It is upon this mesh that two types of movement - "along" and "across" - insinuate themselves as drawing. Both movements can be described by means of lines, as the anthropologist Tim Ingold<sup>4</sup> suggests in relation to boat travels. But they are fundamentally distinct types of lines. The line that passes "along ..." is, in the terms of Paul Klee, a way of switching off, of going on a walk. By contrast, the line that passes across connects a series of points arranged in a space, as limits along the path.

One last remark about the travel: in the chapter "*V de Voyage*" of the series *Abécédaire*, Gilles Deleuze speaks about the paradox of immobile travels, which are made without any displacement, as an exercise of intensity rather than extension. His dislike of travels that are made for the pure pleasure for travelling derives from the fact

<sup>4</sup> Quilley, Geoff - "Re-enacting Art and Travel". Tate Papers, no.17, Spring 2012, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/re-enacting-art-and-travel>, acedido a 20 de julho de 2017.

<sup>5</sup> Barthes, Roland - L'obvie et l'obtus: Essais critiques III. Paris: Seuil, 1982, p. 183

<sup>6</sup> Ingold. Tim - Lines, a Brief History. London/ New York: Routledge 2007, p. 75.





that they are always attempts to rupture, but a false rupture: "people who travel a lot are proud of it, and even say they are looking for a father figure", he states. For Deleuze there is still the question of nomads, whose nature resides in the fact that they are travellers who stay still, because they don't want to leave, even when the land has been transformed into a desert, and it is that quality which makes them nomads in their own land, unlike exiles and emigrants, whose journeys are sacred as they are forced.

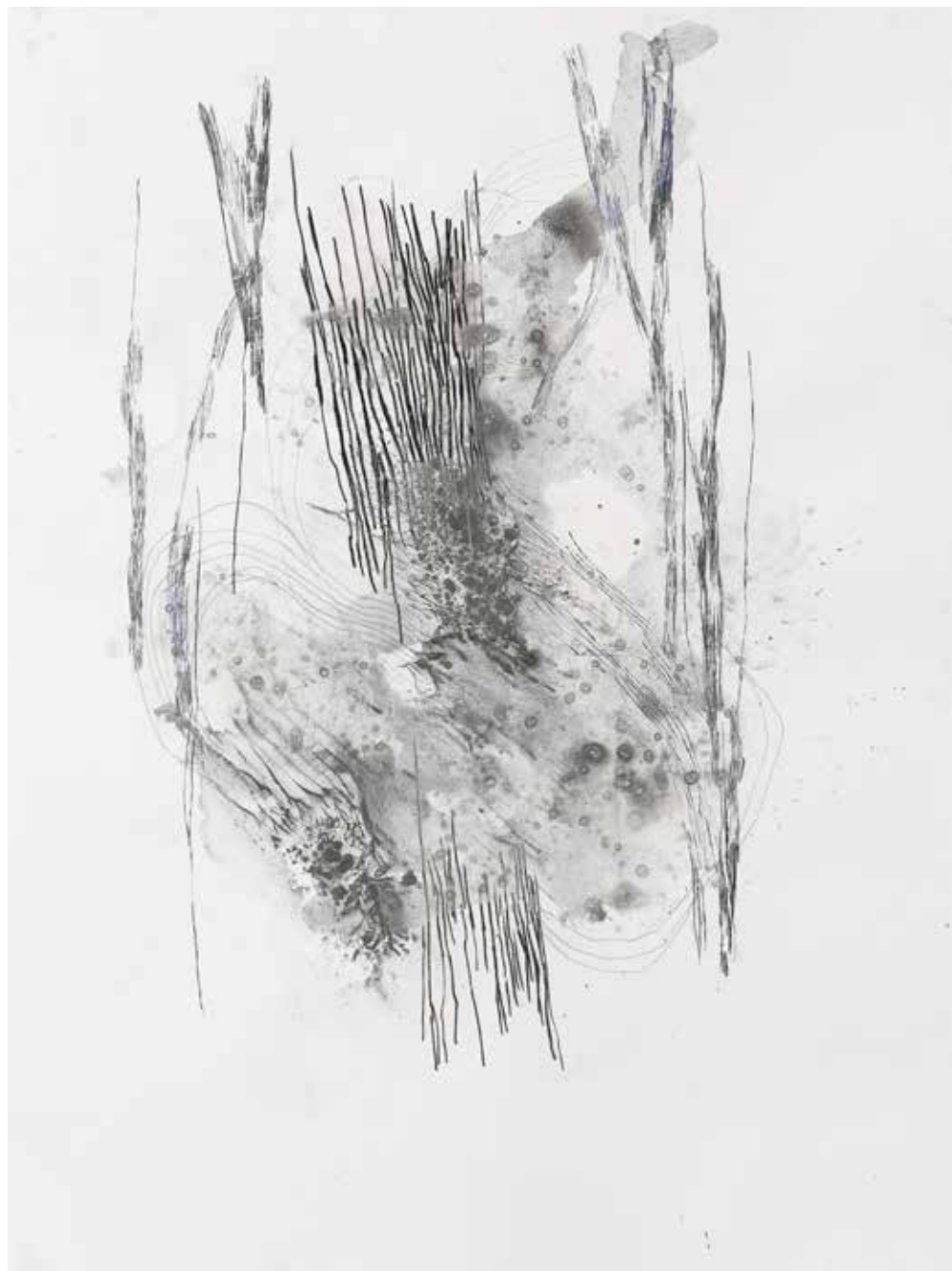
But the real travel, says Deleuze, is made to confirm. We travel because we want to verify something – if the colour we dreamed about is the same, as Proust used said: "A bad dreamer is someone who won't see whether the colour he dreamed about is actually there, but a good dreamer knows he must verify and see if the colour is really there". In the end, drawings are always the realization of a paradox: it is in the obscurity of the black traces that drawing reveals the world.



**Em torno de coisa nenhuma  
procuro o lugar comum** (série), 2016  
Plumbagina, grafite e carvão s/ papel  
755 x 575 mm



**Em torno de coisa nenhuma  
procuro o lugar comum** (série), 2017  
Plumbagina, grafite, carvão e papel  
carbono s/ papel  
755 x 575 mm

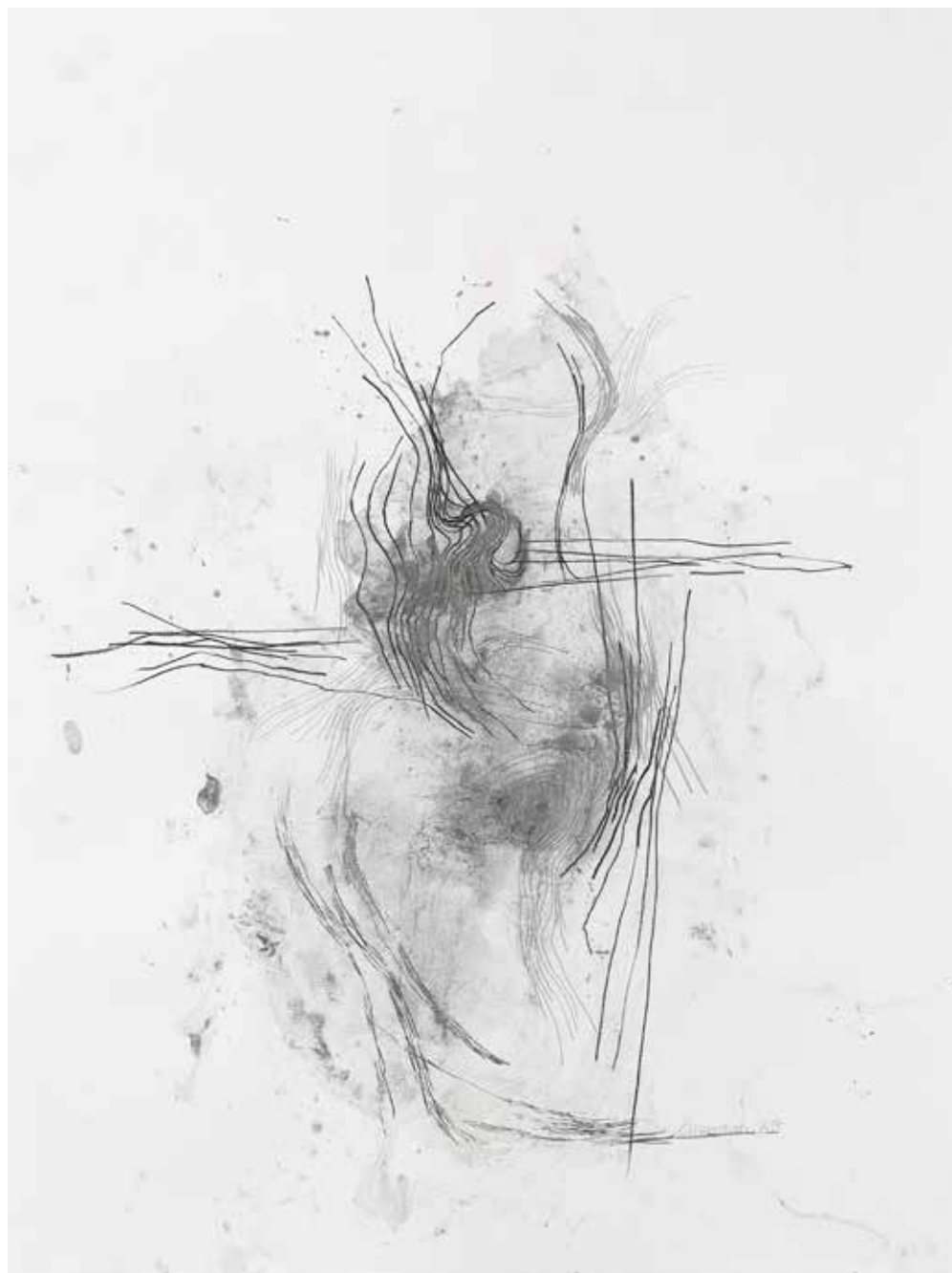


**Em torno de coisa nenhuma  
procuro o lugar comum** (série), 2017  
Plumbagina, grafite, carvão e papel  
carbono s/ papel  
755 x 575 mm



**Em torno de coisa nenhuma  
procuro o lugar comum** (série), 2017  
Plumbagina, grafite, carvão e papel  
carbono s/ papel  
755 x 575 mm

**Em torno de coisa nenhuma  
procuro o lugar comum** (série), 2017  
Plumbagina, grafite, carvão e papel  
carbono s/ papel  
755 x 575 mm





**Em torno de coisa nenhuma**  
**procuro o lugar comum** (série), 2017  
Plumbagina, grafite e carvão s/ papel  
755 x 575 mm





**Em torno de coisa nenhuma  
procuro o lugar comum** (série), 2017  
Plumbagina, grafite, carvão e papel  
carbono s/ papel  
755 x 575 mm





**Em torno de coisa nenhuma  
procuro o lugar comum** (série), 2017  
Plumbagina, grafite, carvão e papel  
carbono s/ papel  
755 x 575 mm



**Fragmentos projetados, 2017**  
Tinta esmalte e madeira s/espelho  
5x51x31 cm



**Fragmentos projetados, 2016**  
Plumbagina e madeira s/espelho  
5x51x31 cm



**Fragmentos projetados, 2016**  
Plumbagina e madeira s/espelho  
5x51x31 cm



**Fragmentos projetados, 2016**  
Plumbagina e madeira s/espelho  
5x51x31 cm

**Em torno de coisa nenhuma procuro o lugar comum**, 2017  
Plumbágina, grafite e carvão s/ papel  
1450x 2150 mm



**Fragmentos da paisagem, 2017**

Plumbagina, acrílico, tinta industrial e óleo sobre tela.  
145x 215 cm









**Despojos dum presente recente, 2017**  
Bronze e carvão  
24x169x 13 cm





**Despojos dum presente recente, 2017**  
Bronze, madeira e carvão  
Medidas variáveis





**Despojos dum presente recente, 2017**  
Bronze e espelho  
Medidas variáveis



# SÍLVIA SIMÕES

Nasceu no Porto em 1974.

Professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto desde 2000, expõe com regularidade desde 1995. Participa frequentemente como artista e professora com escolas do Brasil, Cabo Verde e Moçambique. Dedicar-se em particular às áreas artísticas como desenho, pintura e fotografia, embora tenha obra na área do vídeo e escultura/instalação.

Está representada em várias coleções particulares nacionais e no estrangeiro.

Paralelamente à atividade de artista e docente, é membro do i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade onde desenvolve trabalho como investigadora dedicando particular atenção às questões do processo criativo e as práticas do ensino aprendizagem em plataformas colaborativas.



### **Formação Superior**

Licenciada desde 1998, em Pintura pela Faculdade de Belas Artes do Porto – FBAUP, prosseguiu os estudos na Universidade Católica, Escola das Artes, onde obteve em 2001 o grau de Mestre em Som e Artes Digitais com a dissertação: "O Desenho na era digital - rupturas e continuidades."

Em 2006 vai para Universidade Politécnica de Valência realizar a Pós-graduação no curso "Técnicas del dibujo".

2013 é o ano da conclusão do Doutoramento pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto com a tese Perspectivas do Ensino Artístico Face aos Desafios da Tecnologia Digital. O ensino do desenho: do atelier à rede.

### **Prémios e Bolsas**

2013- Bolseira da FLAD\_ Fundação Luso Americana. Columbia University of New York , NY.

2013- Prémio Excelência – Nomeada pelo mérito de melhor media final do curso de Doutoramento em Arte e Design, FBAUP, UP.

2008/ 2012- Bolseira da FCT- Fundação para a Ciência e Tecnologia.

2001- Menção Honrosa Bienal de Pintura de Penafiel.

2000- Menção Honrosa Bienal de Pintura de Penafiel.

1998- Melhor aluna do Curso de Pintura em 1998 da FBAUP.

1997- Bolseira Fundação Gomes Teixeira.

### **Exposições Individuais [resumo]**

2017- Limites ao longo do caminho, GALERIA SALA 117, Porto.

2016- Debaixo de água, Fundação José Rodrigues, Porto.

2015- Impermanências e permanências no desenho, Galeria Mundano, Porto.

2014- Despojos de uma memória Futura, Laboratório das Artes, Guimarães.

2014- (Re)MOTE Natura, Galeria Fernando Santos, Porto.

2014- Várias hipóteses para a mesma coisa\_2014, Weart , Aveiro

2012- Várias hipóteses para a mesma coisa, Galeria Gesto, Porto.

2012- Mostra de Desenhos", WEWOOD, Porto.

2010- "Desenhos", ESTÚDIO UM, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Minho, Guimarães.

2008- " Outras Paisagens 2.1", - Galeria Pedro Remy, Braga

2007- " Outras Paisagens 2.1", - Galeria Fuga pela Escada, Guimarães.

2007- "Are you looking at me?" Instalação vídeo, Galeria MCO, Porto

2006 - Variações sobre o mesmo tema - Outras Paisagens II 03.06, Galeria da U.M, Museu Nogueira da Silva, Braga.

2005 - "Outras Paisagens" Pintura - Galeria Fuga pela Escada, Guimarães.

2002 - Exposição individual de Pintura e Desenho, Galeria O.M. Penafiel

1999 - "Referências" Pintura, Galeria O.M. Penafiel

1997 - "Escritos" Pintura, Galeria O.M. Penafiel



### **Exposições Coletivas [resumo]:**

- 2017- O que resta - Instalação desenho, Encontrarte Amares.
- 2017- Livros de Artista- 20x20- "Ready Made - manifestos" | atelier 3|3, Porto.
- 2017- Livros de artista-" uma história para montar" Mundo Fantasma, Porto.
- 2016- O que arte cura- Centro da Ordem dos Médicos, Coimbra.
- 2016-FozArte- Rotary Club/ FBAUP- Porto
- 2016- Acervo #9- GALERIA SALA 117, Porto.
- 2016- Acervo #5- GALERIA SALA 117, Porto
- 2016- Zinfest \_Livros de artista, Porto.
- 2016- Acervo #7- GALERIA SALA 117, Porto
- 2016- Acervo #5- GALERIA SALA 117, Porto
- 2016- Livros de artista, Museu do Papel. Paços de Brandão.
- 2016\_ Acervo #1- GALERIA SALA 117, Porto
- 2016- Questões de Conservação- desenho Contemporâneo da coleção da FBAUP.
- 2015- Livros de artista, Bienal de Gaia, Vila Nova de Gaia.
- 2013- Livros de artista, José Rosinhas Art Gallery Wall apresenta a exposição "Espaços Alternativos III" Mosteiro de Tibães, Braga.
- 2012- "2 artistas 2 projetos", em colaboração com o artista plástico José Rosinhas, Casa Museu Abel Salazar, Matosinhos.
- 2012- " Cinco séculos de Desenho na Coleção da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto" Núcleo de Desenhos Sé XX e XXI. Museu Soares dos Reis, Porto.
- 2012- Desenhar o Porto, FAUP, Porto
- 2010- " Interferências Mostra Pública de Arte - IMPERMANÊNCIAS NO DESENHO", Espaços do Desenho, Braço de Prata, Lisboa.
- 2008- "Debaixo da película mostra-me o teu pixel", Museu da Imagem, Braga.
- 2007 -Colectivo + CIA, Fotografia, Galeria Lab 65, Porto.
- 2007- Colectivo, Okastudio Gallery, Porto
- 2007- TRANSFER(S)#2, Fotografia, Galeria Lab 65, Porto.
- 2006 - "Pelo DOURO" Comemorações dos 250 anos da região demarcada do Douro - Alfândega da fé, Murça, Vila Flor e Lamego; Gesto Isolados, ACERT, Tondela.
- 2005 - 100 Desenhos, Maus Hábitos, Porto; 100 Desenhos, Convento Corpus Christi, V. N. Gaia
- 2004 - Feira Internacional de Lille-04
- 2003 - Exposição de Desenho e Escultura, Museu Abade de Pedrosa, St. Tirso.
- 2002 - II Bienal de Pintura - Arte Jovem de Penafiel, Penafiel.
- 2000 - I Bienal de Pintura - Arte Jovem de Penafiel, Penafiel.
- 1999 - Mostra Vídeo, Galeria Artes em Partes, Porto.
- 1998 - "Artistas" 1998/1999", Galeria O.M. Penafiel; "O Rei dos Cantores", Galeria O.M. Penafiel; Instalação / Identidades, F.B.A.U.P., Porto.

**Em torno de coisa nenhuma procuro o lugar comum**



2017  
Plumbagina, grafite, carvão s/ papel  
755 x 575 mm



2017  
Plumbagina, grafite carvão e papel carbono s/ papel  
755 x 575 mm



2017  
Plumbagina, grafite carvão e papel carbono s/ papel  
755 x 575 mm



2017  
Plumbagina, grafite carvão e papel carbono s/ papel  
755 x 575 mm



2017  
Plumbagina, grafite e acrílico s/ papel  
755 x 575 mm



2017  
Plumbagina, grafite e acrílico s/ papel  
755 x 575 mm

# FICHA TÉCNICA

## **CATÁLOGO**

Sílvia Simões  
Limites ao longo do caminho

## **TEXTOS**

Vitor Silva  
Paulo Luís Almeida

## **TRADUÇÃO**

Martin Dale

## **EDIÇÃO**

GALERIA SALA 117  
Rua Damião de Góis,  
n.º 200, 4050-222 Porto  
+351 220 129 924 / 919 728 080

## **FOTOGRAFIA**

Filipe Braga

## **DESIGN**

Carlos Moreno

## **ASSISTÊNCIA E MONTAGEM**

ATELIER 117

## **TIPOGRAFIA**

Gráfica Vilar do Pinheiro

## **TIRAGEM**

500 Exemplares

**ISBN 978-989-99880-1-9**