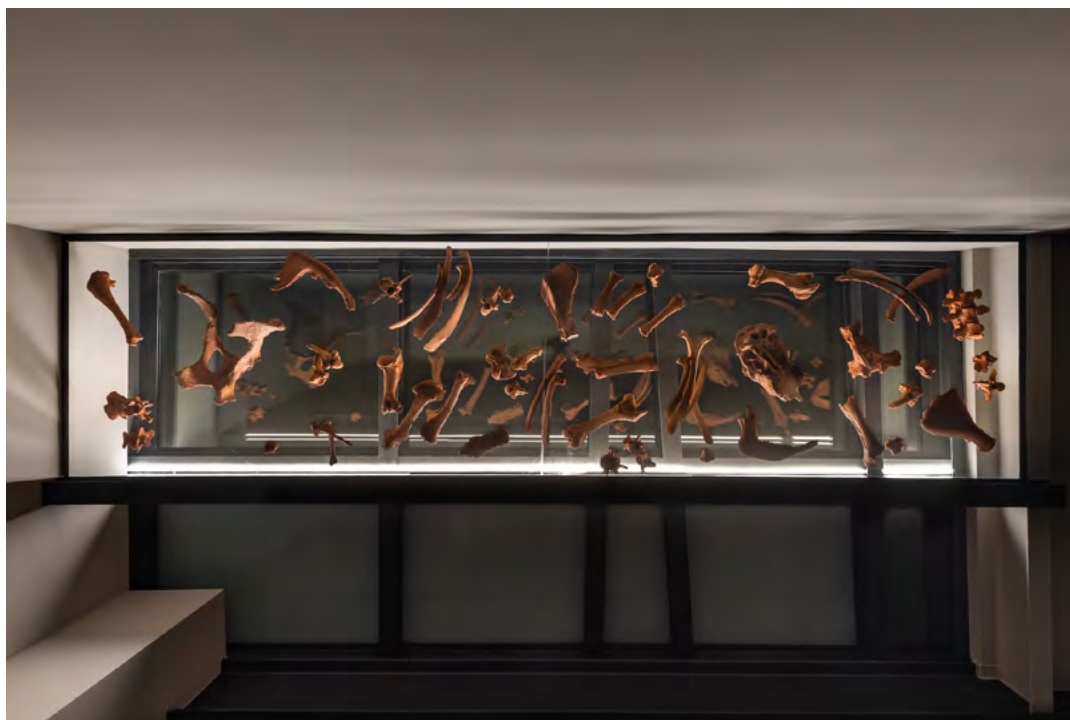


Henrique Pavão: Ghost Ranch
Contemporânea, Ed. 2025
Carolina Quintela

Contemporânea Ed. 2025

Henrique Pavão: *Ghost Ranch*



— por Carolina Quintela

Elegia do lugar

A *nostalgia reflexiva*, que aceita a irreversibilidade da perda e explora a experiência da memória e da ausência, é temada mais recente exposição do artista Henrique Pavão (1991), no Rialto 6. Um ensaio poético e sensível sobre a experiência afetiva do lugar, a perda e uma possível redenção, *Ghost Ranch* convoca referências do cinema western, da história da arte contemporânea, da música experimental e do folk melancólico para construir uma narrativa íntima, e simultaneamente aberta. Nesse sentido, evoca figuras como Edward Abbey, Georgia O'Keeffe ou Michael Heizer, assim como Nick Drake e a sua reclusão silenciosa, para refletir sobre o poder transformador que existe no isolamento e na solidão, enquanto elemento catalisador e premissa do processo criativo. Assim, durante a preparação do trabalho que agora apresenta, e enquanto homenagem à paisagem, o artista viveu seis meses isolado numa casa de taipa no Alentejo. É neste lugar árido e de recolhimento que encontra o corpo de um boi que o calor e o ar seco matou, e é a partir desta imagem de perda e ruína que este projeto nasce.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Henrique Pavão: Ghost Ranch

Contemporânea, Ed. 2025

Carolina Quintela

Ao entrarmos no espaço expositivo, somos imediatamente convocados pelo som que inunda o ambiente. Um lamento ou um choro que parece emergir do interior da terra conduz-nos à escuridão. No entanto, ainda antes de o alcançarmos, surge uma vitrine iluminada no chão, sobre a qual teremos inevitavelmente de passar. Esta vitrine abriga os ossos do esqueleto do boi, agora transpostos para terracota, do mesmo solo terroso onde foi encontrado e o qual materializa também a casa que Pavão habitava. Formalmente, as esculturas são o elo físico e simbólico entre o corpo desaparecido e o território afetivo. A morte não é definitiva, a destruição inicial é acompanhada de um gesto de restituição: os ossos renascem moldados com a mesma terra que os engoliu, incorporando uma dimensão simbólica de devolução e de redenção. A paisagem, que outrora matou torna-se, pela mão do artista, matéria de ressurreição — uma tentativa de reconciliação entre memória, perda e continuidade. Já a vitrine, objeto que existe com a função de proteger tudo aquilo que é precioso, adquire uma dimensão mística de artefacto ou de relicário.

Ao percorrermos o caminho descendente, afundamo-nos sob as ruínas, como quem visita o interior de um túmulo e essa inversão do olhar é decisiva: o corpo é visto de baixo, num confronto sereno com a morte, como se estivessemos enterrados com ele.

É nesta segunda sala que chegamos à fonte sonora, a paisagem ativada por uma guitarra elétrica Fender Jazzmaster afinada em Ré menor aberto. Esta afinação, considerada a mais triste do vocabulário musical do ocidente e amplamente usada em obras fúnebres, elegíacas ou nostálgicas, blues e country, revela igualmente a natureza romântica que caracteriza a obra de Pavão, inserindo este artista na esfera do conceptualismo romântico.

A música, existencialmente próxima da morte, é feita do que escapa, do que não se fixa, do que vive apenas na duração. É a linguagem do indizível e da emoção pura, que tem o poder intrínseco de reanimar recordações. Neste sentido, e ao contrário dos planos estáticos da paisagem desértica do cinema *western*, o som de *Ghost Ranch* é resultado do movimento que anima a própria paisagem, a deslocação do mesmo ar seco que matou o boi, as folhas e os insetos que pousam nas cordas da guitarra. O som é a revelação amorosa do lugar, um gesto performativo em que a guitarra, enquanto *medium* atmosférico, é entregue aos elementos que se tornam simultaneamente instrumento e intérprete. Não sendo tocada por mãos humanas, a tradução do vento em som, imprevisível e melancólico, gera uma paisagem sonora misteriosa e fantasmagórica.

Ainda na montra que se encontra no exterior do espaço expositivo, surge suspensa a segunda obra da exposição, *Bull Guitar Drag* (after Christian Marclay). À semelhança do vídeo *Guitar Drag*, em que Marclay arrasta uma guitarra amplificada pelo alcatrão do Texas, conduzida por uma pick-up, Pavão recria esta ação na paisagem desértica do Alentejo. Um boi castanho de 600kg arrasta a guitarra pelo campo, no entanto este gesto brutal não é documentado, é salvo por dez segundos de som. A esta inversão de papéis, em que o animal é o performer e o humano espectador impotente, o artista abdica inevitavelmente do controlo, e a criação surge do imprevisto. Neste espaço vemos o resultado da destruição, o objeto-reliquia e o vestígio de um ato falhado e de uma ação agora invisível. Assim sendo, o boi emerge como figura mitológica, conjuntamente agente e alegoria, e o artista reconhece a derrota, o animal torna-se o músico ideal, encarnando uma liberdade que o humano apenas consegue imaginar.

Ghost Ranch é assim uma elegia à fatalidade de uma paisagem em desaparecimento, a um tempo mais lento de decomposição e ressurgimento. A transmutação que afirma uma melancolia que é ativada pela consciência do tempo finito, da erosão do lugar e da sua despedida. *Ghost Ranch* propõe um duelo silencioso entre o que morre e o que persiste. Um mapa íntimo e um tributo votivo pessoal à paisagem, ao tempo e à memória. Neste espaço límbico e ambivalente, de ausência e vestígio, o som velado que ecoa não fixa a memória como uma fotografia, mas reencena-a como ativador do lugar. Tudo aquilo que valorizamos profundamente existe ancorado a experiências intrinsecamente pessoais e, em certo sentido, sempre solitárias — “estamos sós com tudo aquilo que amamos”[1].

Henrique Pavão (<https://henriquepavao.com/>)

Rialto6 (<https://rialto6.org/>)

Carolina Quintela (1991), curadora. É licenciada e mestre em Escultura pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa, e pós-graduada em Curadoria e Programação das Artes pela Universidade Católica Portuguesa. Desde 2015 que se dedica ao desenvolvimento de projetos curatoriais, investigação e produção de textos. É Curadora e Investigadora do MACAM: Museu de Arte Contemporânea Armando Martins.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Henrique Pavão: Ghost Ranch
Contemporânea, Ed. 2025
Carolina Quintela



Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Henrique Pavão: Ghost Ranch
Contemporânea, Ed. 2025
Carolina Quintela



Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Henrique Pavão: Ghost Ranch
Contemporânea, Ed. 2025
Carolina Quintela



Henrique Pavão: *Ghost Ranch*. Vistas da exposição no Rialto6, Lisboa, 2025. Fotos: Bruno Lopes, excepto a última: Vasco Stocker Vilhena.

Nota:
[1] *Hinos à noite*, Friedrich Novalis.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

ARTES VISUAIS

25.06.2025 às 07h57



MARIANA ALMEIDA
NOGUEIRA
JORNALISTA

Deus, intuição e Rock and Roll



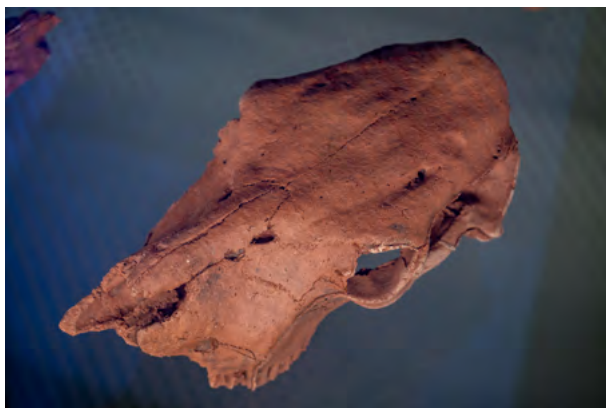
Rialto 6: Em "Ghost Ranch", Henrique Pavão reflete sobre a vida, a morte e a eternização de ambas, através da arte FOTO: Vasco Stocker de Vilhena

Em "Ghost Ranch", "Uma serenidade em êxtase" e "What Holds The Structure", Henrique Pavão, Sara Chang Yan e Maria Appleton exploram conceitos que vão da eternidade, ao "sentir", passando pela memória e pela intuição. Três exposições para ver até 18, 9 e 5 de julho, respetivamente na Rialto 6, na Galeria da Brotéria e na Galeria Foco, em Lisboa

Todos os anos, o verão traz consigo uma certa letargia. Em Lisboa, por exemplo, aos dias quentes e ao progressivo esvaziamento da cidade, junta-se a pausa anual no calendário de inaugurações dos grandes museus e instituições culturais que nela existem.

Longe do reboliço dos primeiros meses do ano e no rescaldo da movimentada feira internacional de arte contemporânea portuguesa ARCOLisboa, surge finalmente o momento que parece ter sido desenhado para visitar exposições patentes em espaços que, pela sua menor dimensão, oferecem ao público um encontro mais intimista e intenso com a obra dos artistas em mostra.

É o caso de ***Ghost Ranch***, ***Uma serenidade em êxtase*** e ***What Holds The Structure***, as três exposições que a **Rialto 6**, a **Galeria da Brotéria** e a **Galeria Foco** apresentam, respetivamente, até 18, 9 e 5 de julho.



Quem já ouviu *As Quatro Estações* de Antonio Vivaldi com atenção, terá reparado que a melodia mais melancólica da obra corresponde, não inverno, mas ao segundo andamento do verão. As notas arrastadas, em Sol menor, parecem dar voz ao lamento da terra que arde sob o Sol, cada vez mais seca e fraca.

É um lamento semelhante ao que nos acolhe quando entramos em ***Ghost Ranch***, exposição de Henrique Pavão (HP), patente até 18 de julho, na Rialto 6, que pede o nome emprestado ao rancho onde a “mãe” do movimento modernista norte-americano, Georgia O’Keeffe, vivia, trabalhava e se deixava inspirar pelas paisagens montanhosas e áridas do Novo México.

O som cavo que emerge das profundezas da sala escura oscila entre um chamamento hipnotizante e aterrador: Tentando perceber a sua origem, mergulhamos na escuridão, apenas iluminada por uma vitrina sob os nossos pés.

Dentro dela encontram-se dezenas de ossos. “**É o esqueleto quase completo de um boi que morreu à sede e que encontrei durante uma caminhada no campo**”, explica o artista, que, para a preparar a exposição, isolou-se seis meses, na mais completa solidão, numa casa de taipa, no Alentejo.

Nos restos do animal sobre os quais caminhamos, em direção ao lamento que continua a ecoar no piso inferior, há, ainda assim, mais vida que morte. A morte ficou nos campos, que segundo alguns especialistas, dentro de 50 anos, serão um autêntico deserto.

Há uma ideia de ressurreição, pois fiz 59 moldes dos ossos e enchi-os com terra do sítio onde os encontrei, ou seja, desenterrei-os na forma da própria terra que os tinha engolido originalmente

HENRIQUE PAVÃO

Aqui, explica Pavão, “há uma ideia de ressurreição, pois fiz 59 moldes dos ossos e enchi-os com terra do sítio onde os encontrei, ou seja, desenterrei-os na forma da própria terra que os tinha engolido originalmente.” Descendo as escadas, encontramos enfim a fonte das notas melancólicas.

Quais “guardiões da sepultura” do piso superior, surgem dois enormes amplificadores. Deles sai a voz de uma guitarra elétrica com uma afinação aberta em Ré menor, “o acorde mais triste do vocabulário musical do ocidente”, sublinha o artista, deixada em pleno campo alentejano, para ser tocada pelo vento. “**É o som da paisagem, do ar a passar sobre as cordas, de pequenos insetos, que por vezes nelas poisam, de poeiras, do vento**”, explica HP.

O mesmo ar que deu vida às cordas metálicas, foi também aquele que secou uma outrora verdejante paisagem alentejana, provocando a morte de muitos animais como o boi que se encont a “sepultado” na vitrine, alguns metros acima das nossas cabeças. “Esta peça não deixa de ser uma carta de despedida a essa paisagem”, revela o artista.

Deus, intuição e Rock and Roll

Visão: JL, June 25, 2025

Mariana Almeida Nogueira

Se dentro da sala, o som da guitarra materializa a falta da presença física da mesma, lá fora, na vitrine que a Rialto 6 tem para a rua, uma outra obra faz exatamente o oposto.

Bull Guitar Drag (after Christian Marclay) mostra a quem passa pela Rua do Conde Redondo, uma guitarra que materializa uma ação invisível, também ela realizada nos seis meses durante os quais o artista se isolou no Alentejo.

Numa citação de *Guitar Drag*, de Christian Marclay, um vídeo de 14 minutos durante o qual uma guitarra amplificada é arrasta pelo alcatrão por uma pick-up, Pavão repetiu o gesto, mas com um boi.

“O boi disparou a correr e partiu a guitarra toda nos primeiros 10 segundos, portanto, em vez de um filme, fiquei só com o instrumento, recuperado por uma empresa de restauro e conservação para preservar o estado de destruição exato, e apresento-o quase como um artefacto, uma memória de um acontecimento específico”.

Nos ossos do boi, que jazem dentro, e nos da guitarra, que jazem fora, além das respetivas sentenças de morte, ecoam música e memória e, por isso, ecoa a eternidade.



Bull Guitar Drag (after Christian Marclay) FOTO: Vasco Stocker de Vilhena

Os meteoritos têm peso. E consciência

Visão: JL, June 21, 2024

Teresa Nicolau

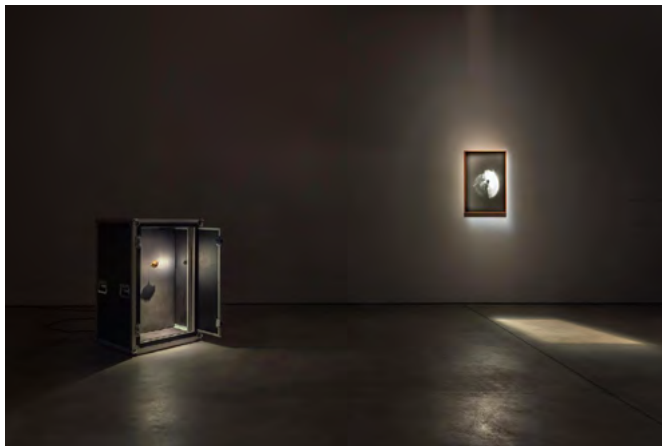
ARTES VISUAIS

21.06.2024 às 17h21



TERESA NICOLAU

“Os meteoritos têm peso. E consciência”



Exposição “Heavy Metal” de Henrique Pavão

Ao cair do céu, as pedras que o artista visual Henrique Pavão recolhe, na exposição Heavy Metal, na Galeria Bruno Múrias, em Lisboa, são feitas de memórias das estrelas, que iluminam a breve vida nesta Terra. A luz é escura. O silêncio inexistente. Os olhos e os ouvidos demoram a entender o que acontece. A sala está fechada à identificação. Se a respiração parasse por um instante, a vida ficava-se por ali.

A ideia de vazio é totalmente preenchida. Por desconhecimentos. Volta-se atrás na aprendizagem humana, para receber o mais recente trabalho de Henrique Pavão. Por causa da insistência do artista, fica-se sem movimento. A expectativa começa por revelar a obra. Pouco a pouco. Um som musical, uma fotografia na parede, duas caixas negras.

A surpresa colide com dois meteoritos. São destroços de ferro, caídos no Egito, há mais de cinco mil anos, para conviverem com uma música intensa e um sapo parado. Com origem na cratera Gebel Kamil, os objetos da matéria espacial, mostram-se como mistérios, sem que haja gravidade, nem tempo nem lugar. Perante a sensação de conjunto, há um reconhecimento: cinema. Essa ficção permanente.

Henrique Pavão afirma que constrói o seu trabalho a partir de histórias, em que conjuga pormenores diferentes, de diferentes histórias, sejam objetos ou narrativas. A partir desta primeira triagem, relaciona-os numa nova e sua história.

Para o artista, há uma relação muito forte com o cinema e com a história do cinema. Aliás, acredita que o cinema e a música são as artes mais eficazes, no sentido mais emocional da experiência.

O que mais lhe interessa explorar é a emoção como temática global. A fotografia “It’s not going to stop”, com a representação do tal sapo, é uma citação do filme Magnolia, do realizador norte-americano PT Anderson. A longa-metragem de 1999 termina com uma chuva de sapos, relacionando-se diretamente com a praga bíblica do Egito, país onde foram também encontrados os meteoritos da exposição. Castigo? Ou redenção?

Os meteoritos têm peso. E consciência

Visão: JL, June 21, 2024

Teresa Nicolau

Responde Henrique Pavão, existir assim, e também, uma moral nesta exposição. Uma moral, mas não uma conclusão. A obra traz essa hipotética moral sem fim. Daí ter a peça musical em loop contínuo, que se inspira na primeira transmissão via rádio terrestre para o espaço.

“Essas mensagens ainda estão a caminho.”, afirma o artista, para sublinhar essa perpétua viagem. Existirá retorno? Será a queda de meteoritos no planeta Terra, a resposta às mensagens enviadas para o espaço? Responde-se assim ao mito do eterno retorno? Como escreve Eva Mendes, na Folha de Sala da exposição “o artista compõe uma ode à impertinência – onde a mística do som, de metalurgia e dos objetos celestes se aliam num mantra às qualidades entrópicas da transformação.”

A transformação a que nos sujeitamos perante a arte é esse espanto original, inseguro e legítimo. Para Henrique Pavão, a história da arte é uma cadeia de acontecimentos e de diferentes linguagens reinterpretadas. O que faz dessa originalidade, sempre procurada, uma quase impossibilidade. Mas a obra de arte só se estabelece quando se baseia na verdade. Para ser obra de arte, tem de ser verdadeira.

Henrique Pavão é exigente nessa pureza. Como se fosse uma consciência.



Henrique Pavão (1991) estudou Escultura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa (2013) e obteve o Mestrado em Artes Visuais (MFA) pela Malmö Art Academy (2016 – Professor Joachim Koester). Recebeu bolsas da FLAD (2022), Fundación Marcelino Botín (2021), Royal Academy of Arts Stockholm (2016) e da Fundação Calouste Gulbenkian (2015). Em 2016 foi galardoado com o Prémio Edstrandska Stiftelsens e nomeado para o Prémio Novo Banco Revelação da Fundação de Serralves. Em 2019, Henrique Pavão foi nomeado para a 13ª edição do Prémio Novos Artistas da Fundação EDP.

Henrique Pavão: Heavy Metal
Contemporânea, Ed. 2024
José Marmeleira

_Contemporânea Ed. 2024

Henrique Pavão: *Heavy Metal*



— por José Marmeleira

Heavy Metal é uma exposição de Henrique Pavão, patente na galeria Bruno Múrias, mas podia ser um concerto musical. Afinal, é composta por elementos que, habitualmente, compõem um concerto musical. Elementos que são visuais, hápticos e, claro está, sonoros. O visitante encontrará duas caixas cuja utilidade reconhecerá (são usadas para transportar instrumentos musicais, especialmente guitarras) um amplificador e o que parece ser uma melopeia destituída de recitação. Dir-se-ia, à primeira audição, que alguém toca um instrumento (de sopro) a uma distância impossível, humanamente não mensurável. A melodia é familiar, mas são vários os momentos em que a sua presença se nos escapa.



Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Parece desaparecer na penumbra do espaço (da sala), antes de se voltar a manifestar. A gravidade com se manifesta é tal que os sentidos se inquietam. A melodia transforma-se em som e o som cai sobre o corpo, antes se afastar novamente, como se nunca o tivéssemos escutado.

Mas *Heavy Metal* não é (apenas) uma experiência sonora e musical. Com efeito, é uma exposição na qual reencontramos o universo conceptual, formal e estético que Henrique Pavão tem vindo a construir no âmbito das suas indagações ou — se não quisermos utilizar o termo investigação — meditações artísticas. Isto quer dizer que a melodia e os objectos só descobrem o seu sentido com as outras coisas: as que estão ausentes e as que estão presentes. Começemos por estas. No interior das duas caixas — que, assim expostas lembram relicários e ou pequenos volumes minimalistas — encontramos pontos de luz que iluminam pedaços de um meteorito. São esses pedaços de rocha de origem não terrestre — metonímias do meteoro — que se encontram na origem da música. Mas de onde vem a música? De um *theremin* tocado pela instrumentista Ângela Flores Baltazar que, sob a direcção de Henrique Pavão interpretou um fragmento da ária *Summertime* da ópera *Porgy and Bess* (1935)[1]. Daí a familiaridade — a ária é uma das mais populares do repertório musical do século XX, tendo sido objecto de inúmeras versões — e, ao mesmo tempo, a estranheza das suas vibrações. O *theremin* — o primeiro sintetizador na história da música — produz música sem a intervenção do toque humano numa superfície. A sua música nasce dos efeitos das mãos no campo magnético: em termos performativos, enfatiza a imaterialidade da música. Produz música como que por magia, ainda sempre à beira do fracasso, tal a contingência que ameaça a execução das notas. Com efeito, em *Heavy Metal*, elas vagueiam pelo espaço, ora ganhando volume (quase espessura) ora desaparecem no fundo escuro da sala.

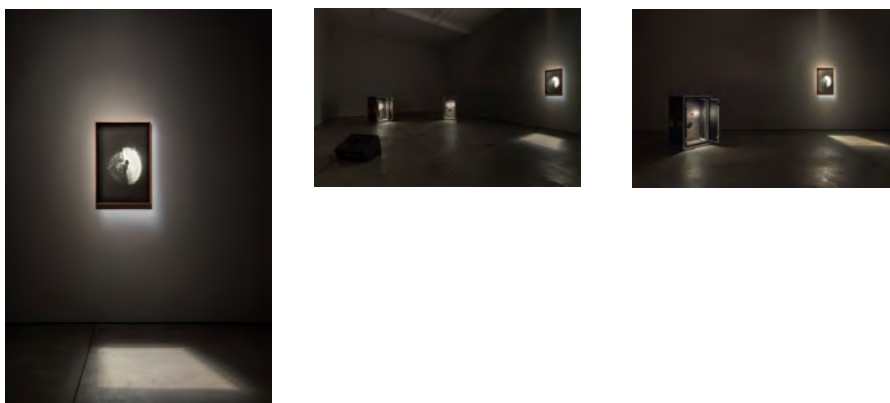
Um aspecto característico das abordagens de Henrique Pavão assoma na instabilidade desta actuação (da qual só temos o documento da sua interpretação): a afecção do artista pelas condições de possibilidade da produção artística, condições essas que explora com uma argúcia muito especial e com resultados, que sendo desconcertantes, nascem de uma condução prévia. De facto, a instrumentista usou os pedaços de meteoritos como instrumentos ou, por outras palavras, enquanto extensões do seu corpo. A aura cósmica deste *Summertime*, o seu tom elegíaco (as vibrações não são solares e não provocam a excitações que inspirou o uso do *theremin eléctrico* pelos Beach Boys), advém, porventura, dessa imperfeição e com ela vêm, como noutro trabalhos de Henrique Pavão, histórias, acontecimentos, episódios que as coincidências urdem. Por exemplo, uma versão de *Summertime* tocada por um *theremin* integra, precisamente, o conjunto de composições transmitidas para o espaço pelo projecto russo “Teen Age Message” em 2001[2]. A música, que continua a ser transmitida actualmente, regressa assim à Terra, para ser tocada por forças que têm a sua origem no espaço sideral. No entanto, dá-se algo nestas conjugações

que o artista introduziu subtilmente. A música que ouvimos na galeria não é extraterrestre, mas humana; e colocados no campo magnético os meteoritos perdem a sua natureza. A sua impressão original desaparece.

A desordem, a ruína, o falhanço, a obsolescência, as relações entre o futuro e o passado — ou entre espaços de temporalidades distintas — são questões que Henrique Pavão tem trazido para o seu trabalho. Com a fluidez com que Robert Smithson interpretou o termo entropia, o artista português exprime preocupações semelhantes, mas de um modo que se poderia descrever de poético, no qual sobrevive um encantamento misterioso face às relações, aos nexos, às ligações, às sobreposições que os humanos engendram ou enfrentam e os artistas tão bem sublimam. Nada no seu trabalho aparece isoladamente e mesmo quando uma certa obra — o caso da imagem fotográfica de um animal (um anfíbio) que projecta uma luz no chão — parece sugerir um contraponto, nem por isso ela se encerra num sentido ou é uma mera adicção. Acende uma ligação que, embora subtil, se faz com a música e as rochas que caíram do céu. O título deste último trabalho — *It's not going to stop*, uma referência à canção que as personagens de *Magnolia*^[3] interpretam (quebrando a diegese da narrativa) pode ser uma chave para essa ligação. Os meteoritos morreram para poderem cantar. E há música nesta fotografia: é a dos astros, a da natureza, da noite, da luz. Por enquanto.

Henrique Pavão (<https://henriquepavao.com/>)

Galeria Bruno Múrias



Henrique Pavão, *Heavy Metal*, vistas gerais da exposição na Galeria Bruno Múrias, Lisboa, 2024.
Fotos: Bruno Lopes. Cortesia do artista e Galeria Bruno Múrias.

-
- Notas:
- 1 Da autoria do compositor George Gershwin (Novalorque, 1898 – Los Angeles, 1937).
 - 2 Curiosamente, um ano com um inesperado significado cinéfilo.
 - 3 Filme de 1999 da autoria do realizador americano Paul Thomas Anderson

By way of Life - Waiting Around to Die, by Henrique Pavão

Umbigo Space, February 19, 2024

Maria Brás Ferreira

ARTICLE

DATE

19 Feb 2024

AUTHOR

Maria Brás
Ferreira

By way of Life – Waiting Around to Die, by Henrique Pavão



01 / 05

Henrique Pavão's exhibition *Waiting Around to Die*, curated by Adriana Molder, on display at Galeria Casa A. Molder is, before any cultural reference – the title is the name of a 1968 song by Townes Van Zandt –, an allusion to music as a way of interrupting silence without ever letting it go.

Henrique Pavão's exhibition *Waiting Around to Die*, curated by Adriana Molder, on display at Galeria Casa A. Molder is, before any cultural reference – the title is the name of a 1968 song by Townes Van Zandt –, an allusion to music as a way of interrupting silence without ever letting it go. To put it another way: music is steeped in silence, just as, crudely analogising, life is steeped in death. Two sculptures – or is it just one? – are arranged in two adjoining rooms in this gallery in downtown Lisbon. Emptiness prevails. There is no longer any question of going out or coming into a house. It's about dwelling in or vacating a space. It may be a manifesto for eviction, a condition to which so many people are subjected, and in so

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

many cities around the world, as participants in a ferocious and unbridled capitalism, of which we are, in any case, the unavoidable consumers and, therefore, the faithful practitioners. Henrique Pavão's suggested movement is beyond or below, or ultimately avoids, a specific epochal issue that puts the crisis, and its specific effects, in relation to a particular time.

We have just said that it is not a matter of going in or out of a space. Well, through music, an element that is as much a source of congregation as it is responsible for the recollection of other times that bisect the present and turn it into a watered-down snapshot, the artist is attempting to conceive of the present moment as a complex, heterogeneous, manifold and, above all, indecipherable palimpsest. The present is essentially planned as a time span, not as a period in which there is an appeal for temporary solutions to pass the time – to wait for death – but the present as a playground, where we are the body and the writing that renders legible – momentarily legible, in fact, like all writing – the incidents occurring in that same playground. Unlike what one would first assume, we find ourselves in a crowded area, which is not paradoxically forced upon us by Pavão's stripped-back staging.

The emptiness lingers on – much like a symphony whose instruments are at a standstill, but still vibrating. This is a painstakingly crafted void, striking in the sober architecture of the objects contained in the space. A hundred metre cable is rolled up and apparently dropped at random on the floor in a room. In the adjoining division, a cow's skull wrapped in bronze.

Between the two bodies present – cable and skull – and the elements inherent to the gallery's architecture – floor, walls, windows, ceiling – there is only a shattering contiguity that renders the boundaries of the forms in the space moveable, reassigned according to a poetical logic of waiting. And waiting for nothing. As waiting is never an act univocally geared towards something you want. It is always what one longs for, experienced from its negative perspective, i.e., by holding on to everything that one does not want. In this way, the act of waiting – as the title of the exhibition points out – can never prevent the most curious subject from knowing what they are waiting for. Waiting for death is a especially sagacious way of phrasing it: those waiting for death, those who simply say they are waiting for death, are so profoundly committed to the profane act of pushing it away – since waiting can only bring death closer – that they can only reveal the words, not in their inadequacy, but rather in their excess as clinging ways of holding on to life, revealing death and life as the perpetually disjointed heads and tails of a game that remains a game. Can dying be a goal? Can dying be a

goal that is achieved? A more or less well-done job? The performance grade lies, quite insidiously, on life. That is the infinitesimal gap separating will, desire, from its materialisation. This is the secret on which every act will be a way of resisting as a form of forgiveness, forgiveness of life over death, specifically the forgiveness of being unable to say anything, of not wanting to mean anything other than what is said, what is done, in other words, what is lived, the negative of death, which is nevertheless brimming with death, its vision, its shared but undisclosed secret.

By way of Life - Waiting Around to Die, by Henrique Pavão

Umbigo Space, February 19, 2024

Maria Brás Ferreira

Humans cannot help but have a musical score, even more so than the broadcast sound – if music is riddled with silence, this can only be conveyed by contrast, in other words, with a symphony playing from within. One way of achieving this is by reading a score, musically unfolding the objects we are faced with. The cable and the skull are a score for a lost symphony that has yet to be located. This quest makes any similarity with the previous symphony virtual and merely hypothetical. The current symphony will always be another symphony. The death of the form that was supposed to be *one* and the *same*, and which *now* makes way for a *new* one. The cable on the floor was used to amplify an electric guitar left by the artist in the countryside, exposed to nature's movements, stimulating the strings and generating a melody audible throughout the room. Within a gallery, one witnesses the loss of an amplification, albeit a loss that cannot resist, by way of life, originating new amplifications. The cable is different, the skull is different, and the vibrating field and the still hot-blooded animal can no longer be pictured other than humming that song that we are still waiting to be written in the air, standing against the silence, a song that is no longer just a sound channel, a trace of a past life, but an empty room, even on the way out of life, should the world be a station and the body an inn.

Waiting Around to Die by Henrique Pavão is on show at Galeria Casa A. Molder until March 8.

BIOGRAPHY

Master's degree in Portuguese Studies from Universidade Nova de Lisboa, with a thesis on Nuno Bragança. She is currently writing a doctoral thesis on Agustina Bessa-Luís and Manoel de Oliveira and melancholy. FCT scholarship holder, she has contributed to anthologies and has published poetry and essays in national and international magazines. She has published two books of poetry: "E o Coração de Soslão a Todo o Custo" (2025) and "Penhasco" (2025). She is co-editor of Lote magazine. She writes literary criticism for the Observador newspaper.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

DATA
15 Feb 2022

AUTOR
José Pardal
Pina

The D.E.A.D. Man, de Henrique Pavão



The D.E.A.D Man, de Henrique Pavão, é uma performance e um registo que acontecem em múltiplos planos. O mais óbvio será o da própria citação. Ao recorrer à composição sonora de Neil Young para o filme de 1995 de Jim Jarmusch – um tema aliás...

The D.E.A.D Man, de Henrique Pavão, é uma performance e um registo que acontecem em múltiplos planos.

O mais óbvio será o da própria citação. Ao recorrer à composição sonora de Neil Young para o filme de 1995 de Jim Jarmusch – um tema aliás recorrente na obra do artista, que se serve amiúde da recursão e derivação de campos vários do Cinema, da Arquitetura, da Arqueologia e da História para os seus projetos – Henrique Pavão situa *The D.E.A.D Man* entre a reencenação, a reinterpretação e a ligação emocional com a obra de Neil Young. A citação é um ponto de partida, um rastilho que se acende para uma reflexão profunda, cerebral e aturada sobre as matérias nas quais se debruça e que não deixam também de ser exercícios arqueológicos, de resgate. Extirpada do contexto visual e cinemático, a composição musical serve de ambiente sonoro para as memórias individuais, emprestando uma certa melancolia romântica à rememoração e, numa primeira instância, à performance de 3 de fevereiro de 2022, na Appleton BOX e, depois, ao

pedal no plinto, que gravou essa performance. A atmosfera do espaço performativo e expositivo e a música são coniventes na ambiência estranha e absorta, tanto na reinterpretção de Pavão como na própria película de Jarmusch, filmada a preto e branco e pautada de momentos sombrios, mas também irónicos.

Um segundo plano mostra-se na própria natureza da performance. O corpo presente, em cíclico funcionamento repetitivo durante seis horas e um minuto, é uma perfeita citação aos limites variamente ensaiados do corpo na arte, a sua presença e ausência, a sua resistência e tolerância, o seu fraquejar e superação. A arte acontece nesse estado limite, entre a prostração e a transcendência, como se de uma meditação ou de um primeiro estágio para o transe se tratasse. Acontece quando os dedos começam a falhar as cordas depois de tamanha empresa, quando os tempos se desacetam, quando as pernas e as costas cedem com o peso da guitarra. O artista está presente, mas é o banco desocupado que o holofote ilumina que importa e que se assume como protagonista; o artista está presente, mas apenas num campo espectral, expectante, aguardando alguém que o acompanhe na parte rítmica da música ou no solo.

Um terceiro plano diz respeito à música e à noção de *loop*, de repetição. A repetição é um caminho para o tal transe, um estado abstrato para o qual a mente se abre e supera a mecânica do corpo. Mas é também um caminho para o esgotamento. Henrique Pavão esvazia a música e repete-a ao ponto da exaustão. O próprio se confessa, posteriormente, cansado da música. (Esta repetição poderia ser em tudo condizente com a modernidade do consumo cultural, da gratificação instantânea, reproduzida durante horas a fio, para depois cair na fadiga e no esquecimento.) Novas citações: Ragnar Kjartansson e a banda The National, com a canção The Sorrow, tocada durante 6 horas no MoMA PS1; Max Richter no Wellcome Collection durante uma noite inteira; John Cage com Organ2/ASLSP (As SLOW as Possible). É com eles que Pavão se mede, tentando superar o loop de Kjartansson/The National em um minuto.

Finalmente: o arquivo. Sobrepostas as duas componentes musicais – ritmo e solo –, a gravação da performance dura 3 horas e 30 segundos. O loop ilumina-se no pedal instalado no plinto, que simboliza a imortalização da memória e a sua fragilidade. O trabalho sobre a memória é, de resto, recorrente na obra de Pavão, não só a sua imortalização ou fragilidade, mas também o seu resgate, o seu esquecimento ou apagamento. Um só toque no pedal pode ditar a perda da gravação da performance. O pedal é o reduto da performance, uma caixa negra dentro de outra caixa negra que é o espaço onde se instala.

No limite, The D.E.A.D Man vê-se como um exercício cerebral e de destreza física, sem esquecer o sentimento e a emoção que perpassam pelos pequenos detalhes da música gravada, pelo abandono a que a escuridão nos deixa livremente, por aquela luz ténue que ilumina um plinto singelo que mais não é que memória e som de uma performance que já não se vê, um corpo que foi ultrapassado, uma fronteira transposta.

Henrique Pavão, um artista inquieto no MAAT

Público, May 15, 2019

Ana Cabral Martins

P

ARTES

Henrique Pavão, um artista inquieto no MAAT

Henrique Pavão é um dos protagonistas da exposição do Prémio Novos Artistas Fundação EDP que inaugurou esta quarta-feira no MAAT, em Lisboa. Até Junho, o PÚBLICO apresenta os seis finalistas.

Ana Cabral Martins (Texto) e Teresa Miranda (Vídeo)

15 de Maio de 2019, 22:37

Henrique Pavão, Isabel Madureira Andrade, AnaMary Bilbao, Dealmeida Esilva, Mónica de Miranda e Diana Policarpo: os seis finalistas da 13.ª edição do Prémio Novos Artistas Fundação EDP são os protagonistas da exposição que inaugurou hoje, 15 de Maio, no Museu de Arte Arquitectura e Tecnologia (MAAT), em Lisboa.

Os finalistas apresentam obras inéditas e foram seleccionados, entre mais de 530 candidatos, pelos curadores Inês Grosso, Sara Antónia Matos e João Silvério. O vencedor será anunciado no início de Julho – ainda sem data oficial, de acordo com a instituição – por um júri internacional cuja composição será anunciada na próxima semana.

Delfim Sardo (<https://www.publico.pt/2016/07/31/culturaipsilon/noticia/delfim-sardo-a-arte-de-dar-a-ver-a-arte-dos-outros-1739391>), que já foi comissário do Prémio Novos Artistas Fundação EDP em anos anteriores – com reconhecimento de artistas como Joana Vasconcelos (<https://www.publico.pt/joana-vasconcelos>), Leonor Antunes (<https://www.publico.pt/2019/05/09/culturaipsilon/noticia/leonor-antunes-bienal-veneza-1872117>), João Maria Gusmão e Pedro Paiva (<https://www.publico.pt/2015/12/30/culturaipsilon/noticia/joao-maria-gusmao-e-pedro-paiva-estao-a-deixar-o-mundo-fora-dos-eixos-1718713>) ou Gabriel Abrantes (<https://www.publico.pt/2009/04/16/culturaipsilon/noticia/gabriel-abrantes-artista-228505>) –, sublinha a relevância do galardão e o seu impacto na carreira dos artistas, bem como o seu significado no panorama artístico português. “Neste momento, tendo a EDP um espaço museológico, eu acredito que essa importância sai ainda reforçada”, acrescenta o curador.

Para Delfim Sardo, a lista dos vencedores é indicativa da inserção institucional e desenvolvimento de carreira daqueles que alcançaram o reconhecimento: “Desde João Maria Gusmão e Pedro Paiva, passando pela Joana Vasconcelos (<https://www.publico.pt/2019/02/17/culturaipsilon/noticia/razao-ha-polemica-faz-exposicao-joana-vasconcelos-portugal-1862139>) ou Leonor Antunes (<https://www.publico.pt/2019/05/09/culturaipsilon/noticia/leonor-antunes-bienal-veneza-1872117>), são todos artistas que têm tido uma carreira impressionante, em termos nacionais e internacionais. É um prémio que tem efectiva consequência, mesmo para aqueles que são *short-listed*”, diz o ensaísta, professor e curador responsável pelas exposições da Culturgest.

Essa visibilidade é ampliada pela escolha dos membros dos júri internacionais, habitualmente composto por curadores e críticos de arte “com importância e com peso”, o que permite, frisa Delfim Sardo, “uma exposição importante aos artistas, em termos do que é a massa crítica internacional”. Acrescenta, ainda, que “não é um prémio que tenha só uma consequência portuguesa, é um prémio que acaba por se vir a reflectir em termos internacionais”.

Experiências nórdicas

Henrique Pavão tem 27 anos e vem de Escultura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Depois da formação universitária, procurou um programa de mestrado prático, focado no trabalho em atelier e na partilha com outros artistas. Entre 2014 e 2016 foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian e da Royal Academy of Arts de Estocolmo, fez mestrado em Artes Visuais na Malmö Art Academy, com o artista dinamarquês Joachim Koester, e expôs na KHM Gallery, em Malmö, na Suécia, onde venceu o prémio Edstrandska Stiftelsens Stipendium.

Ao PÚBLICO, diz que a sua jornada no Norte da Europa se revelou um “momento de mudança” a partir do qual passou a desenvolver temas de “perda, nostalgia, destruição e entropia”, que permeiam a sua obra. O jovem artista explora ideias e relações complexas que envolvem o tempo e o espaço, a duração e a efemeridade, adoptando vários formatos, como a fotografia, a escultura, o vídeo e a instalação – questionando a noção de perecimento.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Henrique Pavão, um artista inquieto no MAAT
Público, May 15, 2019
Ana Cabral Martins



Henrique Pavão fez mestrado em Artes Visuais na Malmö Art Academy. Os dois anos que passou na Suécia foram "um momento de mudança" DR

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Henrique Pavão, um artista inquieto no MAAT

Público, May 15, 2019

Ana Cabral Martins

Entre realidade e ficção

Já em Portugal, teve exposições individuais (<https://www.publico.pt/2018/05/20/culturaipsilon/noticia/esta-colecao-nao-esta-a-ser-feita-para-ficar-nos-gabinetes-1830766>) na galeria Uma Lulik, em Lisboa, com curadoria de Sérgio Mah, bem como na Culturgest Porto, com curadoria de Delfim Sardo, com quem também trabalhou quando participou na colectiva Anozero'17, da bienal de Coimbra.

A sua primeira exposição institucional, na Culturgest Porto, com curadoria de Delfim Sardo, era um trabalho *site-specific*, em diálogo com o edifício onde estava exposto. Montou uma instalação de 15 canais de vídeo composta por esculturas mínimas de asfalto e madeira que sustentavam monitores a exibir um circuito de vídeo em tempo real e em *loop*.

O curador descreve Henrique Pavão como “um artista que tem uma consciência muito clara do rigor do trabalho que vai desenvolvendo, tem muito claras as linhas de trabalho que pretende desenvolver, e é um artista que tem uma inquietação que a mim me interessa”. Delfim Sardo destaca ainda a “poética muito própria” de Pavão e a sua “persistência e forma muito precisa como vai desenvolvendo os projectos”.

Now I Became Aged, a exposição individual na galeria Uma Lulik, com curadoria de Sérgio Mah, incluiu três trabalhos: um vídeo a preto e branco, que deu nome à mostra; uma projecção de slides de 35 mm, acompanhada por uma peça sonora gravada em vinil, *The Future is but the Obsolete in Reverse*; e sete imagens de pedras, *To Erase Time One Requires Mirrors, Not Rocks* – a mostra, no seu conjunto, explorava os limites entre realidade e ficção.

Ligações que se vão descobrindo

Em relação ao prémio para o qual é finalista, o artista ecoa as declarações de Delfim Sardo: “[vencedores anteriores] conseguiram construir uma carreira sólida, e isso diz muito [sobre o prémio]”. Encara a selecção como oportunidade para voltar a trabalhar com uma instituição e “com meios a que, geralmente, artistas mais novos não têm acesso”. Diz que Inês Grosso, da equipa de curadores, foi uma figura presente cujo apoio, pela troca de ideias e pelo acompanhamento, foi parte importante do processo e “valorizou muito o trabalho”.

“É uma obra nova, mas há sempre referências anteriores”, diz o artista. Nesta mostra, dá continuidade a uma investigação artística anterior, havendo sempre “ligações que se vão descobrindo e abrindo caminhos”.

A sua instalação lida com algumas das questões que Henrique Pavão tem vindo a explorar: “A fetichização pela destruição e pela perda, e uma mistura temporal entre vários elementos, neste caso um hotel e uma zona arqueológica” no México.

A instalação que apresenta parte de um levantamento feito no decorrer de uma viagem durante a qual passou pela Cidade do México, por Teotihuacan (um arcaico centro urbano na Mesoamérica pré-colombiana) e pelo Hotel Palenque – que reflecte a sua relação com o trabalho do artista norte-americano Robert Smithson, que fotografou o hotel durante uma viagem ao México em 1969.

Robert Smithson começa por ser importante para Henrique Pavão pelos seus textos, até mais do que pela obra, sobre “destruição e entropia”, algo que Pavão também explora. Smithson pertence a um grupo de artistas que deixaram a prática de atelier e se aventuraram no exterior no encalce da *land art*, o que “atrai profundamente” Pavão porque “não deixam de ser actos de destruição”.

O finalista explica que, na concepção e construção da obra feita para o Prémio Novos Artistas, utilizou vários suportes: “Do som, da imagem projectada (ou da não-imagem, também), da luz, do filme... e não deixa de ter uma presença escultórica”.

A instalação é composta por dois grupos, brincando com noções de tempo e destruição. Um grupo é composto por uma dupla projecção de slides, com 31 slides cada um. Um dos projectores mostra uma mapa de Teotihuacan, outro, uma imagem da Pirâmide do Sol, fotografada pelo artista. A projecção é sincronizada e o artista utilizou uma técnica de “queimada dos slides”: à medida que o *slideshow* passa, quem observa vai vendo o processo de destruição da imagem do mapa, sendo que o inverso acontece com a imagem da pirâmide. Simultaneamente, um gira-discos que toca um vinil em silêncio amplifica “a respiração dos projectores e a mudança de slide para slide”, indica o artista.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Henrique Pavão, um artista inquieto no MAAT

Público, May 15, 2019

Ana Cabral Martins

Noutro grupo, há uma outra projecção que sofre a mesma amplificação sonora do gira-discos. A diferença é que a imagem é a do Hotel Palenque, que se vai destruindo ao longo da exposição. Ao contrário do primeiro grupo, esta não é uma imagem que Henrique Pavão manipule mas antes uma imagem em contínua destruição pela luz do projector – e projectada numa laje de betão. “A imagem vai sofrendo alterações e o slide vai-se apagando ao longo da exposição”, embora o resultado final ainda esteja “em aberto”, avisa o artista.

Pavão aprofunda a sua utilização do hotel detalhando como, quando o visitou, Robert Smithson testemunhou o mesmo processo que ocorria nas ruínas de Teotihuacan: havia sempre “partes em ruína, em desconstrução, e partes em construção” ou reconstrução.

“O meu intuito quando escolho o hotel como um destino da minha viagem de pesquisa é o mesmo com que escolho a pirâmide. Eu vejo o hotel quase como se fosse um monumento, porque Smithson mo mostra como se fosse um monumento. E visito o hotel com o mesmo ímpeto com que visito as pirâmides de Teotihuacan”, explica o artista.

O equipamento que usa, geralmente analógico, obedece a uma opção “completamente funcional”, uma vez que “todos os suportes são veículos para chegar a uma ideia, para materializar essa ideia”, diz o artista.

“Esse equipamento permite-me resultados que o digital não me permitiria, como a perda da própria imagem. São equipamentos muito temporais e muito frágeis que, no fundo, também se relacionam com esse lado efémero do meu trabalho, que não deixa de ser bruto, mas é frágil ao mesmo tempo”, diz o artista.

A exposição do Prémio Novos Artistas Fundação EDP é inaugurada durante a feira internacional de arte contemporânea ARCOLisboa, e fica patente até Outubro deste ano, na galeria da Central I, do MAAT.

A série de apresentação dos finalistas do Prémio Novos Artistas tem o apoio

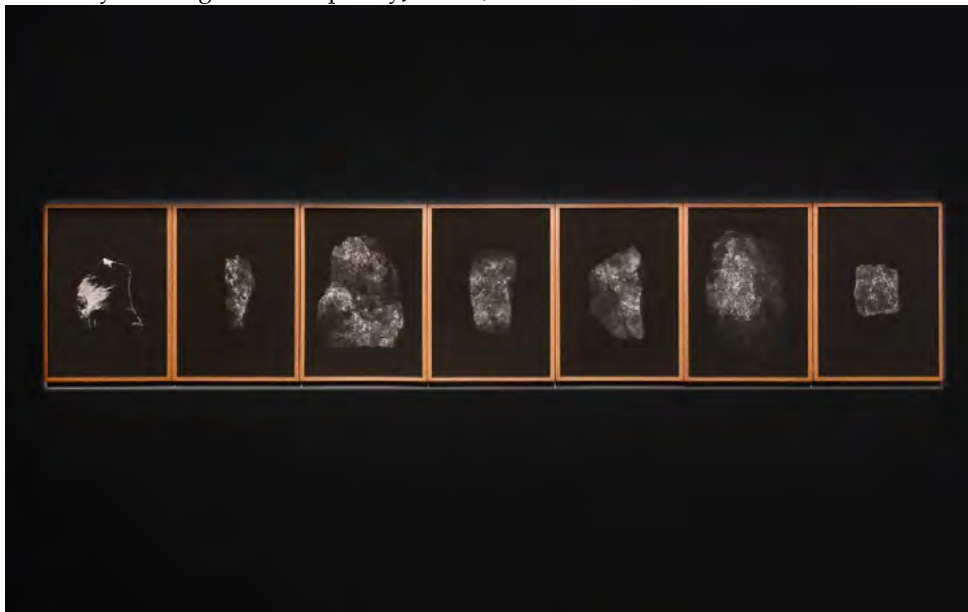
An escape attempt

Curating the Contemporary, June 29, 2019

Nicolas de Oliveira and Nicola Oxley

An escape attempt

Posted by curatingthecontemporary June 26, 2019



Fiction enables us to grasp reality and at the same time that which is veiled by reality.^[1]

Jack Kerouac's novel *On the Road* published in 1957 was credited with launching a new genre of fiction that wrapped up travelogue, autobiography and diary in an envelope of soul-searching, existentialist youth culture, its muscular prose narrating the American journey from East to West coast. The romance of the road is nowhere as marked as in the USA where the vast distances of the continent are poetically transcribed onto the two-way blacktop by Chevrolets, Buicks, Pontiacs and the like. It was typed on a great scroll – a single sheet of paper – over a period of 21 days, and underpinned the mythology of perfect symmetry, and the Zen-like elegance of the unique attempt. However, the book was a fiction, the distillation of four road trips undertaken by the author between 1947 and 1950.

An escape attempt
Curating the Contemporary, June 29, 2019
Nicolas de Oliveira and Nicola Oxley



Fig. 1



Fig. 2

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

The Portuguese artist Henrique Pavão's *Almodôvar Mirror Site* (2016) shows a synchronized pair of slide projections of seemingly identical motorway service stations located on opposite sides of the route between Lisbon and the Algarve, each serving a different destination. The artist and a collaborator, facing in opposite directions, had examined the 11 petrol stations along the road while in mobile phone contact to ascertain the similarities between the pairs; they concluded that only a single pairing was in fact identical, offering itself as a 'mirror-site' chiming with American artist Robert Smithson's *Yucatan Mirror Displacements* (1969) close to half a century earlier.

As with Smithson and other Minimal and Land Art pioneers, Pavão's work here is underpinned by the journey undertaken, by exchanging the epic landscapes of the American West for the rather more compact setting of the Portuguese South. The works are linked by the cartographic explorations of territories hitherto unclaimed by art. Philosopher Michel de Certeau distinguishes between the ideologies of the map and the tour – cartography lays out the landscape to the eye, while the journey highlights actual experience. It follows that the idea of space can only be verified by embodiment.



Fig. 3



Fig. 4

Accordingly, a map of highways provides a complex network of thoroughfares as visible as the natural features of the landscape but they are distinguished from these by being mere conduits of transit; this feature marks them out as ‘non-places’, which, according to anthropologist Marc Augé, refer to ‘spaces where concerns of relations, history, and identity are erased’.^[2]

But motorways are not only links between locations; initially designed to reveal the beauty of the landscape to travellers, these fast roads once displayed a panoramic edge that served to augment visibility. However, argues literary critic Mikhail Bakhtin, this vision is now chiefly governed by speed and lacks the immersivity and atmosphere of the roads extolled by writers such as Kerouac, John Steinbeck or Robert Frost, who fused them with the experience of the environment.

In Pavão’s scrutiny of identical pairs of buildings the very thing that defines them, the road, is never actually shown. We rely on the gap between the images of the petrol stations to describe where the road ought to be. The banal near identical images fit into an aesthetic of doubling especially associated with postmodernity in the 1970s and 1980s typified by artists such as Sherrie Levine or Marcel Broodthaers. Levine writes that her images were like ‘ghosts of ghosts’ and underscore ‘the space in the middle where there is no picture, rather an emptiness, an oblivion’.^[3]

An escape attempt

Curating the Contemporary, June 29, 2019

Nicolas de Oliveira and Nicola Oxley



Fig. 5



Fig. 6

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

The cognitive dissonance that underpins abjection, according to philosopher Julia Kristeva, comes about through the loss of distinction between subject and object, or self and other, heralded by the *mirror stage*; the disturbance of the system of order results in a wholesale collapse of meaning.^[4] Accordingly, Pavão's discovery and activation of matching buildings creates a place of dissonance since there is nothing as unsettling to our understanding as indistinction. This *architectural uncanny* is typified by a perpetual return of an image, which unsettles the observer who is accustomed to progression from one place to another, rather than being trapped in a perpetual oscillation between identical locations.

Each observation, argues philosopher Henri Bergson, occurs from a changing observational consciousness and is tempered by lived time. If the perception of space is mutable, then so is the observer's position. It is this lived change that Bergson refers to as 'pure duration'.^[5] Time is therefore not an external mechanism but a certain fiction constructed in the mind. Duration acquires a material quality and a spatial shape. In his outline of the chronotope, a literary device, Bakhtin goes on to explain that, 'spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history'.^[6]

As the slides of *Almodôvar Mirror Site* flash up the experience of being in two places at the same time is highlighted. In practice however, the twinned images can only be taken in together through extreme peripheral vision as they are projected onto screens at opposite sides of the space at SE8 gallery. A sheet of dialogue is presented alongside the images in which the artist describes the details of his examination of one service station to his counterpart located at the corresponding building on the other side of the road. Pavão goes through a routine of stock spatial identifiers that are affirmed laconically by his collaborator, punctuated with some *umming* and *ahing* and an occasional *you know*. The stunted communication barely signifies as a dialogue, vaguely reminiscent of Vladimir and Estragon's pronouncements in Samuel Beckett's *Waiting for Godot*. The perfunctory interaction is neither edited nor polished and functions as a document that notes general congruence and minor disparities in what is described. It calls to mind Georges Perec's publication *An Attempt at exhausting a Place in Paris* in which the author distinguishes landmarks well chronicled from what remains:

That which is generally not taken note of, that which is not noticed, that which has no importance: what happens when nothing happens other than the weather, people, cars, and clouds.^[7]

Perec is a master of observation who delights in bringing attention to liminal spaces that barely warrant description; he concerns himself with the idea of absence, something deemed beyond description, a notion taken quite literally in his lipogrammatic novel *A Void*, written entirely without the letter 'e'. Correspondingly, the alternation between presence and absence lies at the heart of Pavão's investigation, resulting in a 'work that discovers in the rules of its own making the rules that it tries to portray'.^[8] Such rules may be conceived as fundamental to conceptual art, but they remain to be confirmed through their actualisation. In short, the work is given substance by the *event* of its enactment.



Fig. 7

The primacy of art as an idea arguably sought to negate aesthetic considerations, as witnessed by a quasi-administrative, undemonstrative style that pervades much proto-conceptual work in the USA and Europe in the 1960s and 1970s. Bernd and Hilla Becher's deadpan photographs of entropic industrial buildings and Lewis Baltz's urban wastelands subscribe to a 'new topographics' of the anthropocene, which shapes the world in our image. Thus the notion of the landscape is largely displaced by an urbanised context dominated by serial architecture. Robert Morris's two screen video *Gas Station* (1969) shows scenes of the same prosaic Californian building from fixed and moving vantage points – cars move in and out of shot while drivers and passers-by mill about; the informality of the scenes and the unedited real time underline the work's lack of artifice.

In a similar vein, Ed Ruscha's iconic publication *Twentysix Gasoline Stations* (1963) depicts unremarkable filling stations located along route 66 between LA and Oklahoma through a series of black and white photographs. It is remarkable that this modest work comprising an edition of 400 copies led to a number of appropriations and homages over the years: Jeff Brouws's *Twentysix abandoned Gasoline Stations* (1992), Eric Tabuchi's *Twentysix abandoned Gasoline Stations* colour folio (2008), or Frank Eye's *Twenty-four former filling Stations* (2008) are key examples of the legacy of seriality. The critic Douglas Crimp reveals that a failed attempt to locate a copy of Ruscha's book in the art section of the New York Public library saw him discover it in the transport section instead:

Postmodernism, he argues, is precisely indicated by unstable, fluid readings of objects, and switching of taxonomic codes that govern understanding. Similarly, if one were tempted to consider Pavão's work as a paean to the open road and to the buildings that service the needs of travellers, the unrelenting sameness of the images would quickly disabuse viewers of such a reading. Yet neither is the work *not* about what it depicts, since there is no evidence of the use of metaphor. The images do not conceal another set of hidden meanings, rather, they deliberately exemplify an instance of the space-time concurrence.



Fig. 8



Fig. 9

The functional, quasi-didactic aesthetic of the work is demonstrated by the use of two Kodak 5000 carousel slide projectors that click noisily through paired images, their fans whirring on and off to cool their mechanisms. Slide projections were once ubiquitous in academic lectures and presentations where pictures served to provide visual underpinnings to the ideas transmitted through language. Equally, these apparatuses were also used to stage presentations of holiday snaps, ill-framed souvenirs of family journeys. Both instances employ the medium of performance in which duration is a key concern.

In *Almodôvar Mirror Site* the speaker is replaced by a script and a timer mechanism. Time is sliced into metronomic segments that narrow the chasm between now and then. The sonic aspect promotes an impression of time as a malleable, material substance, separated into portions by the images dropping rhythmically into place. Mechanical technology is barely technological by today's digital standards that are governed by abstraction, silence and seamlessness; its deliberate use in the work has the advantage of revealing the sleight of hand, rendering the process verifiable. Images quite literally *fall into place* like the pieces of a puzzle or the resolution to a problem; once in place they are illuminated by the bulb of the projector and sharpened by the lens.

Pavão sets out to demonstrate the mechanics of time and place; to accomplish this feat analog technology is employed as an analogy – in which the input and the output largely correspond like the mechanical minute hand on a clock that performs an entire circle to describe the hour. And yet, the mechanical performance of these prosaic images that demonstrate similitude,

displaces a quasi mystical quest for a lost domain that can never be attained – the complete mirror site, the Aleph, the place of all places – masking ‘the unsatisfied desire for that which is always missing and found wanting in modern rationalist society: the miraculous’. ^[10]

Nicolas de Oliveira and Nicola Oxley

The first solo exhibition of Henrique Pavão in the UK entitled *Almodôvar Mirror Site* is curated by Sérgio Fazenda Rodrigues and will be on display at **SE8 Gallery** (<http://se8gallery.org>), London, from the 8th of June to the 6th of July 2019. The exhibition coincides with the publication of a new book on the project with texts by Sérgio Fazenda Rodrigues, Nicolas de Oliveira/Nicola Oxley, and the artist.

Notes:

[1] Marcel Broodthaers, in Douglas Crimp, *This is not a Museum of Art*, Walker Art Center, 1989, p.71.

[2] Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, John Howe, trans, Verso, London, 1995.

[3] Sherrie Levine in Kynaston McShine, *The Museum as Muse: Artists Reflect*, New York: H.N. Abrams, 1999, p. 140

[4] Julia Kristeva,
<https://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html>
(<https://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html>)

[5] Henri Bergson, *Matter and Memory*, Zone Books, MIT Press, Camb. Mass, 1988, op.cit.

[6] Mikhail Bakhtin, <http://library.umac.mo/ebooks/b28005533.pdf>
(<http://library.umac.mo/ebooks/b28005533.pdf>)

[7] Georges Perec’s *An Attempt at exhausting a Place in Paris*, Marc Lowenthal trans., Wakefield Press, Camb. Mass, 2010, p.3.

[8] Yehuda Safran, *Gravity and Grace*, Hayward Gallery, London, 1975.

[9] Douglas Crimp, *On the Museum’s Ruins*, MIT Press Camb. Mass, 1993, p.78`.

[10] Jan Verwoert, *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous*, Afterall Books, London, 2006, p.45.

Images:

Fig. 1: *The Lost Longing for Existence*, 2019. 35 mm slides (2 sets of 31), black and white and color, loop; 35 mm slide, black and white; three slide projectors Super 8 film transferred to digital video, black and white, silent, 2min 31sec, loop; video monitor 2 vinyl records, 12 in, 33 1/3 RPM, sound, 21 min 28 s, loop; two record players Turtle (Nancy), heating lamp, concrete and iron. Dimensions variable. Map of Teotihuacán, Mexico, 1560. Courtesy of the Newberry

An escape attempt

Curating the Contemporary, June 29, 2019

Nicolas de Oliveira and Nicola Oxley

Library, Chicago, Edward E. Ayer Collection. View of the exhibition *Prémio Novos Artistas Fundação EDP*, MAAT – Museum of Art, Architecture and Technology, Lisbon (Central 1, 21/06 – 09/10/2017). Photographer: Bruno Lopes. Courtesy: EDP Foundation

Fig. 2-3-4-5-6-7: *Almodôvar Mirror Site*, 2019. 35mm slides (2 sets of 80), 2 Slide Projectors, Wood, Steel. Installation View. Photographer: Peter Kidd. Courtesy SE8 Gallery

Fig. 8: *Almodôvar Mirror Site*, 2019. Printed Matter, Obsidian Stone Installation Detail (Vitrine). Photographer: Peter Kidd. Courtesy SE8 Gallery

Fig. 9: *Almodôvar Mirror Site*, 2019. Leather Jacket. Installation Detail (Vitrine). Photographer: Peter Kidd. Courtesy SE8 Gallery

Featured Image: *To Erase Time one Requires Mirrors, not Rocks*, 2018
Inkjet print on paper. (7) 29 x 21 cm. Installation view, *Now I Became Age*, UMA LULIK_, Lisbon. Photographer: Bruno Lopes. Courtesy: UMA LULIK_

Nicolas de Oliveira and Nicola Oxley are London-based curators and writers who co-direct SE8 Gallery and the imprint Mulberry Tree Press. Their books with major publishers include *Installation art*, and *Installation art in the New Millennium: Empire of the Senses*, two seminal international surveys of the practice and several monographs on Hans Op de Beeck (Belgium), Stefan Brüggemann (Mexico) and Patrick Jolley (Ireland), the result of close collaborations with artists and institutions, as well as short fictions. Their curated exhibitions encompass over 200 individual and collective projects and installations with artists such as Christian Jankowski, Phyllida Barlow, Mariko Mori, Gary Hill, Emma Hart, Andrea Büttner, and Hollis Frampton, among others.

Posted in: Exhibitions & Openings, Research **Tagged:** Almodovar, Contemporary art, Ed Ruscha, Henrique Pavao, installation, Jack Kerouac, Marc Augé, Mikhail Bakhtin, Nicola Oxley, Nicolas de Oliveira, On the Road, Robert Smithson, SE8 Gallery [Permalink](#) [Leave a comment](#)
This site uses Akismet to reduce spam. [Learn how your comment data is processed.](#)

[Blog at WordPress.com.](#)

[Home](#)

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Henrique Pavão: A matéria, a ilusão e o olhar cruzado
Contemporânea, Ed. 2018
Sérgio Fazenda Rodrigues

_Contemporânea

Ed. 01 / 2018

Henrique Pavão: *A matéria, a ilusão e o olhar cruzado*



— por Sérgio Fazenda Rodrigues

Sobre as exposições: *Absence Reminders* e *Antes e Depois de Antes*

Depois da nomeação para o prémio Novo Banco Revelação - 2016 e de uma exposição na Appleton Square, em Lisboa, Henrique Pavão apresentou novos trabalhos na Bienal Anozero'17 (Coimbra), com curadoria de Delfim Sardo e Luiza

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com

Teixeira de Freitas e apresenta, na Culturgest (Porto), até dia 28 de Janeiro, uma exposição individual, com curadoria de Delfim Sardo.

O percurso deste artista, apesar de curto, é invulgarmente conciso e rigoroso. O seu interesse recai sobre uma relação complexa entre as ideias de tempo e espaço, e o seu trabalho aborda questões de duração e especificidade. Adoptando vários formatos, como a fotografia, a escultura, o vídeo e a instalação, o autor indaga a noção de perecimento e a possibilidade de referenciar um local. Apoiando o seu pensamento nos escritos de Marc Augé e de Rem Koolhaas, entre outros, Henrique Pavão amplia a maneira de reconhecer, nomear e questionar um lugar.

Curiosamente, ancorado a uma linguagem que afirma a expressão da matéria, o seu trabalho celebra a fugacidade e o transitório. Sublinhando uma ideia de corpo, de presença e, em simultâneo, de desaparecimento, Henrique Pavão apoia-se num imaginário de ilusões onde manipula a apreensão das coisas e o entendimento que delas temos.

Ao problematizar a percepção do real, o autor explora a ideia de um tempo sobreposto, que se repete e se projecta no mesmo instante, instaurando uma estranheza inquietante. Nas suas obras há uma melancolia que advém da convocação da memória e do anseio mas, também, da posição em que o observador é colocado. Apesar de interpelado, quem vê permanece à distância, numa condição de *voyeur*. E, nessa condição, aquilo que o observador testemunha é a forma como os elementos existem e se transformam, com base numa vontade intrínseca ao objecto e ao material; ou seja, uma manifestação de inevitabilidade, fora do alcance de quem os observa.

Dir-se-ia, então, que há uma coexistência de diferentes planos, onde a vida e a morte ocorrem em conjunto, de modo complementar e não dicotómico. Uma realidade que responde a uma outra ordem, onde a nossa vontade, ou capacidade de domínio, está fora de campo.

Absence Reminders (2017) é uma instalação apresentada numa das salas do Colégio das Artes, em Coimbra, composta por trinta e seis fotografias (o número de capturas que um rolo permite), trinta e seis suportes de ferro e trinta e seis

Henrique Pavão: A matéria, a ilusão e o olhar cruzado

Contemporânea, Ed. 2018

Sérgio Fazenda Rodrigues

pedra de obsidiana. O conjunto dispõe-se ao nível do olhar e as pedras interpõem-se entre o observador e a imagem, ou entre quem está presente e o que está retratado.

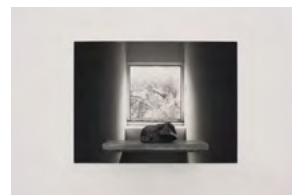
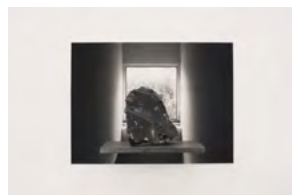
As imagens mostram uma janela que pertenceu à casa onde Henrique Pavão cresceu, onde, de dentro para fora, guia-se o olhar para a luminosidade do espaço exterior. De modo contrário, de fora para dentro, as pedras puxam a atenção para o seu corpo escuro, remetendo-nos a um lugar interno.

Das antigas culturas mesoamericanas a várias tradições ocidentais, a obsidiana é uma pedra utilizada para o fabrico de espelhos negros - instrumentos empregues para o exercício de práticas divinatórias, que permitem olhar para dentro (para o inconsciente) e, daí, para um tempo vindouro.

A imagem da janela remete-nos para o exterior e para um tempo passado, e a presença da pedra remete-nos para o interior e para um tempo futuro. Assim, enquanto a imagem se reporta a algo concreto, que se assume como memória, a pedra liga-se a algo especulativo, que se assume como matéria.

Ambos os elementos, janela e pedra, são entidades de fronteira, ou pontos de ligação entre dois estados distintos. Mas, entre passado e futuro, representação e objecto, ou facto e ilusão, há uma relação densa e complexa, que não surge de forma directa, ou linear.

Na sequência das trinta e seis imagens, que aparentam um encadeamento longilíneo, da esquerda para a direita, o verdadeiro movimento decorre da sobreposição, em profundidade, no seio de cada uma. Na verdade, na unidade de cada peça e no conjunto que elas formam, trata-se de promover um atravessamento que esbate dicotomias e problematiza a realidade.



Antes e Depois de Antes (2017) é uma instalação apresentada nas salas da Culturgest, no Porto, composta por um conjunto de dezasseis esculturas em alcatrão prensado, dezasseis monitores e um elaborado sistema de videovigilância. A obra, propositadamente desenvolvida para o local, trabalha com as particularidades do espaço existente, utilizando os dois pisos e a antiga caixa-forte como elementos impulsores da intervenção.

A caixa forte é o centro do conjunto e posiciona-se no piso inferior ao espaço expositivo, debaixo do local onde os monitores são apresentados. No seu interior, que está encerrado ao público, dispõem-se as esculturas, em grelha, e um sistema de captação de imagem, ao seu redor. As imagens que os monitores apresentam, no piso de cima, reportam-se a vistas de pormenor e de conjunto mas, apenas um, mostra as esculturas em tempo real.

Henrique Pavão gere as imagens de modo cinematográfico, controlando a proximidade, a posição e a duração de cada vista mas, também, a sequência do todo. Sem grande aparato e com uma encenação cuidada, o autor constrói um tempo que é difícil de mensurar. O que cada monitor assinala é um acontecimento inerente à própria obra, onde a deterioração das esculturas advém do comportamento da matéria e da sua cedência à gravidade, mas a forma como isso acontece, mostrando apenas um excerto, que tanto dura escassos minutos, como longas horas, define já um outro tempo.

Remetido para a condição de *voyeur*, o observador não está certo da acção a que assiste, de como ela se processa, ou de quando ela acontece. Para ele, existe uma leitura difusa de algo que não é fisicamente acessível ou comprovável. Na verdade, à semelhança do que o próprio espaço insinua, a intervenção de Henrique Pavão trata de construir um “jogo de espelhos” que altera a percepção dos factos. Algo que lida com o objecto e a sua imagem, não por um sistema de reflexos, mas sim por uma manipulação da memória e da sua veracidade.

Entre o que aconteceu e o que agora decorre, a coisa e a sua representação, ou o facto e a ilusão há, uma vez mais, uma relação densa e complexa que não é directa, ou linear. Tal como em Coimbra essa relação estabelece-se entre a parte e o todo, ou ent e o elemento e o conjunto. Mas aqui, também, entre o conjunto e o próprio local.

Henrique Pavão: A matéria, a ilusão e o olhar cruzado
Contemporânea, Ed. 2018
Sérgio Fazenda Rodrigues

Nas duas instalações, a densidade da obra é inerente à tensão do que se mostra e do que se oculta. Mas se em *Absence Reminders* a acção suspende-se, horizontalmente, ao nível do olhar, em *Antes e Depois de Antes* a acção firma-se, verticalmente, com a carga da gravidade. Numa o tempo flui, na outra o tempo pesa. Em ambas há uma outra realidade, que fascina e envolve.

Sérgio Fazenda Rodrigues
Arquitecto e Mestre em Arquitectura (Construção), foi doutorando em Belas Artes e é doutorando em Arquitectura, onde investiga as relações espaciais entre Arquitectura e Museologia. Faz curadoria de arquitectura e artes visuais e integrou a direcção da secção portuguesa A.I.C.A. Desenvolveu com João Silvério e Nuno Sousa Vieira, o projecto editorial Palenque. Foi consultor cultural do Governo Regional dos Açores, tendo a seu cargo, nesse período, a construção da coleção de arte contemporânea do Arquipélago – C.A.C.

Henrique Pavão (<http://www.henriquepavao.com/>)

Culturgest (<http://www.culturgest.pt/arquivo/2017/expos/henrique-pavao.html>)

Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra (<http://anozero-bienaldecoimbra.pt/category/circuito/>)

Uma Lulik (<https://www.umalulikgallery.com/>)

Imagens: 1º bloco: *Absence Reminders*, Colégio das Artes, Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra. Cortesia do artista e galeria Uma Lulik. 2º bloco: *Antes e depois de antes*, Culturgest Porto. Cortesia do artista e galeria Uma Lulik.

