

---

## Vídeo-escultura: A contribuição contemporânea para o tema em Portugal

### *Video-sculpture: The contemporary contribution to the theme in Portugal*

Moletta, Fernando Flores

Mestrado de Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

fernandomoletta@edu.ulisboa.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7784-9139>

#### Resumo

A História da escultura acompanha toda a História da arte se pensarmos na totalidade do seu conceito. Já a História do vídeo na arte é relativamente recente, é possível citar as experiências dadaístas dos anos 1920, mas só a partir da difusão da televisão e da popularização da câmara de vídeo portátil, a partir dos anos 1960, é que artistas como Wolf Vostell e Nam June Paik começaram a incorporar o meio audiovisual nas suas criações artísticas.

O presente artigo tem, justamente, como objetivo perceber este processo de incorporação do vídeo na matéria escultórica e vice-versa, não só através do contexto histórico no qual surgem estas operações na História da arte, mas também a partir do estudo dos artistas pioneiros deste campo. Deste modo, o principal interesse será fazer um breve panorama da produção de trabalhos de arte contemporânea em Portugal que utilizam estes meios para a sua concretização.

Num mundo progressivamente mais virtual onde a presença física é cada vez menos relevante, é importante e necessário documentar os trabalhos que estabelecem a associação entre a materialidade escultórica e a impermanência do campo audiovisual em constante expansão, definindo assim um campo híbrido no qual a arte contemporânea questiona em que mundo se quer, de facto, estar. Tais obras são aqui definidas por Vídeo-Escultura.

#### Abstract

*The History of Sculpture follows the entire History of Art if we think about its concept as a whole. The history of video in art is relatively recent, it is possible to cite the Dadaist experiences of the 1920s, but it was only after the diffusion of television and the popularization of the portable video camera, from the 1960s, that artists such as Wolf Vostell and Nam June Paik began to incorporate the audiovisual medium into their artistic creations.*

*This paper precisely aims to understand the process of incorporation of video in sculptural matter and vice versa, not only through the historical context in which these operations appear in the History of Art, but also through the study of pioneering artists in this field. In this way, the main interest will be to make a brief overview of the production of contemporary artworks in Portugal that use these means for their realization. In a progressively more virtual world where physical presence is less and less relevant, it is important and necessary to document the works that establish the association between sculptural materiality and the impermanence of the constantly expanding audiovisual field, thus defining a hybrid field in which contemporary art questions which world one actually wants to be in. Such works are here defined by Video-Sculpture.*

#### Palavras-chave

Arte contemporânea; vídeo; escultura; multimeios; hibridização.

#### Keywords

Contemporary art; video; sculpture; multimedia; hybridization.

## 1. Introdução

A expansão comercial e o barateamento das técnicas audiovisuais permitiram que a videoarte nascesse na História da arte. Segundo o historiador Sanoki (2015), foi exatamente a partir da popularização da câmera de vídeo Sony Portapak a partir dos anos 1960, que artistas começaram a incorporar a imagem em movimento nas suas produções artísticas.

Na esteira da expansão deste campo após a produção minimalista e as experimentações da arte conceitual nos anos 1960, “o vídeo e a televisão entram com muita força no trabalho artístico, frequentemente associados a outros meios e linguagens” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2022). Uma destas combinações foi justamente a união entre a materialidade escultórica e o audiovisual.

Assim sendo, este artigo pretende investigar como são as práticas contemporâneas que unem a materialidade escultórica com o audiovisual em Portugal. Entretanto, em um primeiro momento, irá apresentar um breve panorama histórico no qual a Vídeo-Escultura surgiu, e também expor alguns de seus representantes iniciais, como os artistas Nam June Paik e Wolf Vostell. Após a apresentação da conjuntura geral, será apresentada de forma breve o cenário artístico da Videoarte em Portugal para então expor algumas obras de Vídeo-Escultura de artistas contemporâneos portugueses como estudos de caso.

## 2. Contexto histórico

Um dos artistas pioneiros na utilização do vídeo na arte foi Wolf Vostell. Nascido na Alemanha em 1932, teve



Fig.1 - Wolf Vostell. 6 TV Dé-coll/age, 1963 (Museu Reina Sofia, 2021)



Fig. 2 - Nam June Paik. Tv Budha, 1976 (Art Basel, 2021).

importância fundamental na arte do pós-guerra, pois foi um dos pioneiros da Instalação, da Videoarte e do Happening segundo a biografia do artista no Museu Coleção Berardo (2021). Vostell integrou o movimento Fluxus, estando ligado à sua fundação com Nam June Paik, George Maciunas, entre outros.

Vostell sustentava a ideia de ter trabalhado artisticamente com a televisão desde 1958. Apesar desta afirmação ainda não ser um consenso na historiografia da arte, o artista é, ainda assim, considerado um dos primeiros a instalar sistemas eletrônicos de reprodução de imagens juntamente com outros objetos, de acordo com a historiadora e curadora Lilian Haberer (1999). A obra que iniciou esta operação é precisamente “Le théâtre est dans la rue”, que aconteceu em 1958 na Passage de la Tour em Paris, onde o artista

instalou televisores em peças automotivas, “integrando a mudança e o brilho do mundo externo no seu trabalho” (Haberer, 1999).

Em 1963, Wolf Vostell apresentou a obra 6 TV dé-coll/age na galeria Smolin Gallery em Nova Iorque, o trabalho era composto por vídeo de seis canais (VHS e DVD; p&b, som, 96’) exibido em seis monitores de TV, seis gabinetes de escritório, um telefone, três fotografias (p&b), um convite para exibição e seis canteiros com agrião (Museu Reina Sofia, 2021). A intenção do artista era evocar o ambiente da sala de controlo através de estantes metálicas características de ambientes burocráticos, além das imagens de televisores, que transmitiam vídeos de câmeras de segurança e imagens com ruídos gráficos.

O professor e investigador de arte Luciano Vinhosa Simão afirma que este trabalho foi precursor na utilização de televisores de maneira escultural pois para além de ser o princípio da sua utilização desta maneira, estes “extrapolam o quadro das suas imagens, rearranjam-se em combinações espaciais com outros objetos, e incorporam o espaço circundante em evocação a um ambiente total” (Simão, 2021).

Outro artista fundamental foi Nam June Paik, nascido em 1932 na Coreia do Sul, viveu e trabalhou no Japão, Alemanha e Estados Unidos. Paik trabalhou com uma variedade de meios e é considerado o fundador da Videoarte (Tate Modern, 2021). As suas primeiras obras pioneiras da videoarte são caracterizadas por distorções televisivas, visuais e sonoras, um destes trabalhos é Magnet TV, de 1965, conhecido também por “prepared televisions”, “sobre as quais Paik alterou a imagem da televisão ou o seu revestimento físico” (Whitney Museum of American Art, 2021).

De acordo com o historiador de arte e curador de cinema e artes dos meios de comunicação norte-americano John G. Hanhardt (1982), as “prepared televisions” de Paik são as suas primeiras obras de Vídeo-Escultura. Mas é a partir de trabalhos como TV Chair, de 1968 e Video Buddha, de 1976, que de facto o artista se propõe a estabelecer um diálogo entre a escultura e o vídeo.

Segundo as curadoras da exposição “Nam June Paik: Becoming Robot” Melissa Chi e Michele Yun, o maior objetivo conceptual por detrás das Vídeo-Esculturas de Paik era, oferecer uma resposta para a exaustão academicista do readymade duchampiano que acometia a sua geração artística. Paik afirmava que a invenção de Duchamp não era radical na medida em que incorporava os objetos produzidos em massa na arte, mas sim ao “produzir um objeto paradoxal preso numa oscilação perpétua entre o seu status como uma coisa e seu status como um signo” (Chi & Yun, 2014).

Dessa forma Nam June Paik acreditou que as suas Vídeo-Esculturas eram o caminho para a arte daquele período, uma vez que os artistas se encontravam perdidos entre o próprio lastro histórico da arte e as inovações tecnológicas que se popularizavam.

As experiências de Vídeo-Escultura de Wolf Vostell e Nam June Paik foram pioneiras e inovadoras em relação à técnica audiovisual dos anos 1960. Para além disso, foram também transgressoras em relação à publicidade e propaganda da Era televisiva. É correto chamá-las de experiências visuais, pois na maioria das vezes utilizavam distorções e desfoques de emissões televisivas. Desta forma, ainda são primitivas e precárias em relação à técnica e às questões relativas à imagem movimento, como o tempo, a narrativa e a desconstrução do próprio cinema a partir das potencialidades do vídeo.

Assim, é necessário reconhecer a contribuição destes artistas para a Arte Contemporânea, pois é a partir destas experiências que outros artistas relevantes como Bill Viola, Gary Hill, Tony Oursler, Hito Steryel, Neïl Beloufa, produziram e continuam a produzir obras de Videoarte.

### 3. Videoarte em Portugal

Em Portugal também houve experiências artísticas audiovisuais desde os anos 1970. Assim como o artista e curador britânico Chris Meight-Andrews faz menção à fabula da utilização da primeira câmara de vídeo portátil por Nam June Paik no seu livro A History Of Video Art (2006), os organizadores do livro Videoarte e Filme de Arte e Ensaio em Portugal (2008), Dinis Guarda e Nuno Figueiredo, citam a data de 1976 quando a Direcção Geral de Acção Cultural compra uma Sony Portapak para requisição pública por artistas em Portugal. No mesmo ano também aconteceu o Ciclo Sobre Arte Vídeo - projecções e debates, no Goethe Institut, organizado pelo artista e cineasta português Enersto de Sousa. Estas duas situações podem assinalar um marco inicial para a Videoarte no país.

Ernesto de Sousa foi figura essencial para as atividades correlacionadas a imagem em movimento em Portugal. Na década de 1970 contacta o movimento Fluxus, conhece Joseph Beuys em 1972 na Documenta 5, e desenvolve amizade com Robert Filliou e Wolf Vostell, segundo a biografia do artista (Violante, 2022).

A cronologia que contextualiza a actividade da Videoarte portuguesa neste mesmo livro indica duas exposições inaugurais: A primeira delas, comissariada também por Ernesto de Sousa, intitulada Alternativa Zero, realizada na Galeria Internacional de Arte Moderna em Belém; e a exposição Portuguese Video Art, de 1981, comissariada por José Manuel Vasconcelos, acontecida na Corroboree Gallery of New Concepts, na University of Iowa.

Desde de lá diversos artistas e cineastas tem produzido proficuamente como o livro Videoarte e Filme de Arte e Ensaio em Portugal (2008) apresenta. Dentre os principais artistas, é possível citar nomes fundamentais como os de Pedro Costa, Joana Vasconcelos, João Penalva e Julião Sarmento.

### 3.1 A Vídeo-escultura

Antes mesmo de apresentar alguns estudos de caso, é importante definir o campo de trabalho no qual pretendo estabelecer o conceito de Vídeo-Escultura, mesmo que de forma breve, uma vez que a exposição das obras irá elucidar de forma mais concreta tais conceitos. Para isso, penso que a possível definição inicial concentra-

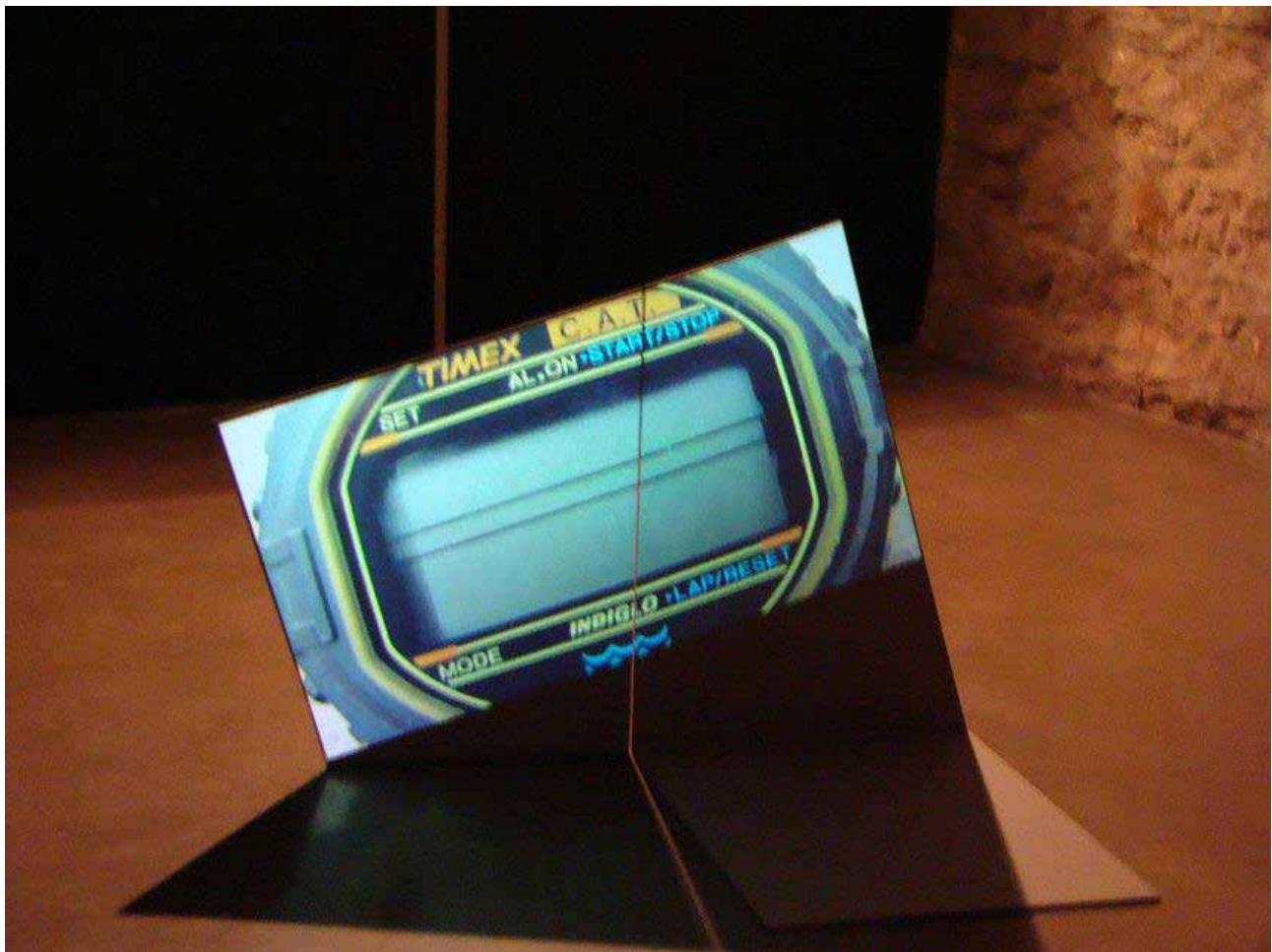


Fig.3 - Alexandre Estrela. Ad Nauseum, 2011 (Arte Capital, 2022)

se ao nível da compatibilidade entre as plasticidades imagéticas e escultóricas, contrastando assim com a Vídeo-Instalação, na medida em que não se propõe em atingir a tridimensionalidade espacial integrada a um ambiente.

Assim sendo, de modo a pensar uma definição completa para o caso, acredito que a diretora do Museu Kunstmuseen Krefed, Sylvia Martin, no livro *Anonymous Sculptures: Video and Form in Contemporary Art* (2011) nos traz uma importante reflexão, que é justamente sobre a posição do observador em relação à estas categorias de obra de arte. A autora afirma que a “posição assumida por um espectador quando confrontado com ou na obra pode ser extremamente útil para definir a qualidade escultórica” (Martin, 2011, p.108), uma vez que a Vídeo-Escultura tem a capacidade de constituir esse confronto através de uma interação autodefinida e contida em formas e conteúdos específicos, enquanto a Vídeo-Instalação pode contê-lo espacialmente. Esse raciocínio aponta para o cenário contemporâneo, uma vez que abrange de condições conceptuais e não especificamente a uma certa condição material escultórica.

Para este cenário, foco principal deste artigo, um artista fundamental para a Vídeo-Escultura portuguesa é Alexandre Estrela. Estrela nasceu em Lisboa no ano de 1971, é formado em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Segundo a biografia do artista no website do Museu de Arte Contemporânea do Chiado, o artista:

Integra uma geração de artistas/curadores que tem vindo a explorar o legado das explorações conceptuais do vídeo da década de 1970, tirando partido do desenvolvimento tecnológico do referido medium. Desde a década de 1990 tem trabalhado as questões formais e conceptuais do vídeo, desenvolvendo explorações em tornos dos fenómenos mecânicos e digitais de percepção do som e da imagem, numa enriquecedora ambivalência entre arte e ciência (Tavares, 2021).

Para além disso, as obras do artista se apresentam quase sempre através de projeções de vídeo que fisicamente dialogam com o meio onde são projetadas. Por exemplo:

uma chapa de aço dobrada ou inclinada, uma pedra texturizada, ou até mesmo objetos que interferem na visualização destas projeções.

Assim, Alexandre Estrela estabelece conexões entre a imagem em movimento e a escultura física presente no espaço ao explorar estas visualidades através da transformação dos recetáculos padrões, criando assim uma simbiose entre vídeo e escultura.

Confirma-se esta conjectura no pensamento de Estrela quando o artista manifesta, durante uma entrevista para a Solar Galeria (2011), o seu interesse na fiscalidade das imagens e em como o aspecto líquido e mole das imagens pode afetar a materialidade e o peso da escultura. A sua exposição “Wall Against the Sea” de 2011 em Lisboa, à qual a entrevista se refere, apresenta diversas obras onde propõe um claro embate entre como os ecrãs recebem as imagem, por vezes opondo-se e por vezes contribuindo para a criação de um “estatuto híbrido onde as projeções possuem matéria física e as esculturas ganham componentes imateriais” (Marquilhas, 2022).

A exposição “A Third Reason” do mesmo autor, apresentada em 2021, na galeria Rialto em Lisboa, aproximou personagens e fantasias históricas com ações tecnológicas através de intensos atrativos visuais e sonoros no espaço expositivo.

Um destes trabalhos é *Ruin Marble*. O texto curatorial explicita:

Para a peça *Ruin Marble*, uma pedra semelhante da coleção bibelô de Estrela, foi fotografada em diferentes graus de zoom que revelam os seus detalhes microscópicos. Fatias dessas fotografias são trazidas aleatoriamente para o primeiro plano por um algoritmo e pelo som dramático da bateria de Gabriel Ferrandini. As imagens movem-se horizontalmente como placas tectónicas lentas que criam um cenário imprevisível, um pequeno teatro surrealista projetado numa tela em forma de pedra (Rialto 6, 2022).



Fig. 4 - Alexandre Estrela. Ruin Marble, 2022 (Rialto 6, 2022).

Nesta obra, é especificamente a tela que em forma de pedra abriga as imagens projetadas de outra pedra, que dançam e se movem com o ritmo do som. Esta especificidade material que em consonância com o conteúdo imagético e sonoro configura a simbiose híbrida entre os elementos audiovisuais e escultóricos. Portanto, há várias interseções entre a materialidade e a imagem em movimento no trabalho de Estrela, as quais promovem inúmeras ressonâncias geradoras de incertezas e instabilidades na matéria e principalmente na sua percepção.

Múltiplos também são os conceitos e temas que podem levar um artista a utilizar, aglomerar e reorganizar diferentes meios para comunicar as suas intenções artísticas. Nesse sentido a artista Ângela Ferreira é uma das representantes mais significativas no cenário português. Nascida em 1958 em Moçambique, formou-se em Escultura pela

Universidade da Cidade do Cabo, na África do Sul durante o Apartheid. Atualmente leciona na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, onde obteve o seu grau de doutorado em 2016.

Os movimentos migratórios da própria artista e as situações políticas que vivenciou determinaram e continuam a influenciar o seu pensamento, pois a artista “parte frequentemente de episódios históricos ligados ao colonialismo, à sua falência e aos seus traumas” (Sardo, 2022), estabelecendo assim um nítido propósito político nas suas obras.

No percurso da artista é fundamental notar que:

A preocupação pós-colonialista em desconstruir a teoria e a história, vem-se afirmando, menos na escultura formal

dos primeiros anos, mas sobretudo nas fotografias, vídeos e instalações que hoje apresenta, e que a levaram a representar Portugal na Bienal de Veneza de 2007 (Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2022).

Sendo então a escultura a base da sua prática, Ferreira tem integrado vídeos e sons, gravados por ela mesma, como algumas performances autorais e mais recentemente tem utilizado found-footage, como filmes de momentos políticos específicos.

Em entrevista direta com a artista, em fevereiro de 2022, conversámos sobre diversos dos seus trabalhos, como por exemplo, “For Mozambique”, de 2008. Esta obra é composta por uma estrutura de madeira que sustenta dois retângulos superiores, nos quais exhibe vídeos projetados em cada uma das faces exteriores destes retângulos. A estrutura é baseada nos quiosques móveis do artista letão-russo Gustav Klucis de 1922 para o Partido Comunista Russo, que devido à sua mobilidade e multifuncionalidade, eram empregados em praças públicas para uma série de funções, “incluindo estantes, altifalantes, telas e plataformas para altifalantes, locais para pósteres e telas para projeções de filmes” (Michael Stevenson, 2022).

Ferreira utiliza esta estrutura específica para entrelaçar dois momentos políticos de Moçambique:

(...) definidos pelo extraordinário otimismo sociopolítico que entretanto soçobrou: o período posterior à Revolução Russa, pelos anos 1920, implícito na estrutura física do trabalho; e a fase eufórica que sucedeu à emancipação colonial de Moçambique, em meados dos anos 1970, explícita nos dois filmes projectados (Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2022).

Notável é a composição da artista, pois na mesma medida em que propõe uma conexão simbólica para diferentes momentos históricos influenciados pelo mesmo sistema de pensamento, também articula o aparente balanço e desequilíbrio da estrutura escultórica, com a projeção de

filmes eufóricos em torno da independência de Moçambique em meados da década de 1970, e assim é produzido um emaranhado de significados que se confundem entre esperança e fracasso.

É precisamente esta complexa junção de conceitos que a materialidade escultórica em união com a imagem em movimento e também com o som pode ser capaz de comunicar ao público as ideias e intenções de uma obra artística como “For Mozambique” e outros tantos trabalhos, como “Indépendance Cha Cha”, de 2014.

Em “Indépendance Cha Cha”, Ângela Ferreira parte de um edifício modernista do arquiteto Claude Strebelle em Lubumbashi na República Democrática do Congo para novamente combinar momentos políticos históricos em prol da compreensão da dimensão da luta anti-colonial na África.

Nesta obra, a artista reproduz a fachada do prédio em madeira e utiliza os espaços de empena para servir de ecrã para dois vídeos, os quais exibem situações musicais de importância política:

Um dos vídeos documenta a performance organizada pela artista para a Bienal de Lubumbashi, na qual dois cantores apresentam o poema/canção *Je vais entrer dans la mine*, cantado na antiga língua predominante na região, o Kibemba. A letra fala de um homem que escreve à mãe sobre os seus medos em relação à morte, por ter sido forçado a descer às minas. No segundo vídeo, que dá o título à obra, a banda do Park Hotel de Lubumbashi interpreta *Indépendance Cha Cha*, hino emblemático dos movimentos de independência dos países francófonos, nos anos 60, escrito pelo músico congolês Joseph Kabasele, em Bruxelas, na noite em que foi alcançado um acordo, entre o governo belga e a comitiva congoleza, quanto à data de independência do país africano (Arte Capital, 2022).

Atualmente exibido no famoso Museu de Escultura ao Ar Livre de Middelheim, Bélgica, *Indépendance Cha Cha*, segundo o próprio museu, a obra suscita um tom triste e

melancólico através das interpretações musicais. Para além disto, a apropriação “de fachada” de um ideal progressista do modernismo, a obra sugere o engano de que o colonialismo traria progresso e bem-estar social ao Congo. Também a interpretação deprimida do hit que dá nome ao trabalho, torna-se um “símbolo do resultado frustrado da emancipação política” (Middelheim Museum, 2022).

Quanto às dimensões, esta obra aproxima-se mais da escala da arquitetura e do espaço urbano do que propriamente da escultura e do ambiente interno, o que poderia sugerir uma Video-Instalação. Contudo, é necessário refletir que estes termos não detêm especificidades de ordem dimensional,

sendo de máxima importância notar o que os constitui e o que podem conter. À vista disso, é necessário retomar a afirmação inicial de Sylvia Martin, a qual torna evidente que para avaliar obras multimédias que detêm conteúdo escultórico de formas tridimensionais específicas, é de maior relevância perceber como a sua materialidade real se associa ou se confronta com as imagens visuais. Novamente é necessário perceber “a posição assumida pelo espectador quando confrontado com ou na obra” (Martin, 2010).

Assim, ao notar a habilidade da artista de nos transportar para certos períodos históricos através da arquitetura e do vídeo de forma a permitir a reflexão de tais situações,



Fig. 5 - Ângela Ferreira. For Mozambique, 2008 (Michael Stevenson, 2022).



Fig. 6 - Ângela Ferreira. Indépendance Cha Cha, 2014 (Ecole nationale supérieure d'arts de Paris Cergy, 2022).

indica a potência que a hibridização matéria-visual detém. Também na entrevista realizada com a artista, Ângela Ferreira foi contundente em afirmar que classifica os seus trabalhos como Vídeo-Esculturas, uma vez que assim determina objetivamente os seus meios de trabalho, em oposição à palavra “instalação”, que a artista julga um termo mais “genérico” no contexto específico da arte contemporânea.

Para além destes dois artistas, é possível também pensar em obras extremamente recentes de Henrique Pavão, nomeadamente *Sea of Tranquility* e *Not Always Recovers From You*, ambas realizadas em 2021. Também em entrevista direta com o artista, em fevereiro de 2022, foi possível perceber mais acerca destes trabalhos.



Fig. 7 - Henrique Pavão. Sea of Tranquility, 2021 (Bruno Múrias, 2022).

De imediato, a obra *Sea of Tranquility* apresenta-se como uma retórica entre a máquina e o produto, entre o modo de fazer e o resultado. Isto, porque é constituída por uma escultura em bronze que recebe uma projeção de um filme P&B 16 mm de um projetor Eiki para 16 mm.

Pavão explicou que a escultura - que é um capacete -, é na verdade uma réplica exata modelada pelo artista em barro, e posteriormente passada a bronze, do capacete que os tripulantes da missão Apollo 11 utilizaram. Este capacete recebe então um filme de plano fixo, captado no interior de um centro comercial do século XIV no Chiado, em Lisboa, que foi construído em torno de uma muralha Fernandina. Assim sendo, Henrique Pavão afirma que o próprio espaço é uma mistura temporal, e que remete para um anacronismo já existente em outras obras suas. Por

fim, alega que a projeção transporta-nos para as missões espaciais americanas, mesmo tendo sido filmado num outro tempo e espaço.

Carolina Trigueiros, que escreveu sobre este trabalho para a Galeria Bruno Múrias, diz que “o fascínio pela Lua, o corpo celeste que mais se aproxima do nosso desejo cósmico de conquista, assemelha-se à nostalgia da ruína refletida nos espelhos do edifício moderno para conciliar os dois tempos numa instalação que é também um gesto de continuidade” (Trigueiros, 2021).

Apesar do artista não ter preferência em qualquer categorização do seu trabalho, segundo a entrevista com o mesmo, e de preferir entendê-lo como uma instalação composta por três elementos, considero esta obra



Fig. 8 - Henrique Pavão. Not Always Recovers From You, 2020 (Henrique Pavão, 2022).

relevante por ser uma clara elucidação entre as técnicas clássicas tanto da escultura como do vídeo. Isto faz dela uma obra instigante, principalmente por ser realizada num momento no qual a tecnologia destes meios na maioria das vezes tem optado por virtualizá-las através de exposições online e festivais de filme em streaming.

Recordar também é um elemento-chave na obra *Not Always Recovers From You*, pois ativa a memória sobre os próprios meios quando nos deparamos com a composição visual de dois ecrãs de televisão posicionados um ao lado do outro, onde é possível pensar no início da história da Vídeo-Escultura.

Esta história, na sua maior parte, foi composta por trabalhos de vídeo-arte dos anos 1970 exibidos através da utilização do ecrã televisivo como dispositivo dotado de valores esculturais. Ao pensar neles, a curadora de arte

contemporânea Henriette Huldisch organizou a exposição chamada *Before Projection: Video Sculpture 1974 - 1995*, em 2018, no MIT List Visual Arts Center em Cambridge nos Estados Unidos, na qual expôs as obras de uma geração pioneira, como o já citado artista Nam June Paik, e outros como Shigeko Kubota, Muntadas, Tony Oursler, entre outros.

Henriette Huldisch afirma que:

O uso escultórico do monitor, o seu envolvimento com a arquitetura da galeria e as possibilidades oferecidas pela combinação de duas ou mais imagens em movimento em monitores cúbicos instalados ao lado ou em cima um do outro, estavam entre as questões exploradas pelos artistas desde o início, seja implícito ou explícito (Huldisch, 2018, p. 20).

Já especificamente em relação aos ecrãs de Pavão, é possível pensar em paralelos com a obra do artista austríaco Friederike Pezold, *The New Embodied Language* de 1976, a qual dispõe quatro ecrãs na vertical, um em cima do outro, onde realça “as qualidades do ecrã do monitor, e abstrai o seu próprio corpo através da fragmentação” (Huldish, 2018).

Ou então *Snake River*, de 1994, da artista norte-americana Diana Thater, que assim como Pavão, analisa paisagens a partir da disposição de três monitores posicionados no chão. Thater, segundo Huldish, realiza uma operação de deslocar as imagens cinematográficas para o pequeno ecrã e assim coloca em evidência as características tecnológicas do vídeo, o qual detém uma mutabilidade a partir das diversas formas em que pode ser exibido. Nesse sentido Henrique Pavão, através da entrevista supracitada, afirmou que este trabalho também pode ser mostrado como projeção, a depender do espaço onde é exibido.

#### 4. Conclusão

A importância deste tema vem acompanhada da constante presença dos ecrãs no nosso cotidiano e no campo artístico. Cada vez há mais curadorias, exposições, websites e acervos dedicados aos trabalhos de videoarte. Este crescimento foi exponencial, sobretudo durante a pandemia de COVID-19, pois permitiu uma forte conexão das pessoas aos meios digitais.

A disseminação deste tipo de visualidade, fez com que o corpo físico dos trabalhos se tenha dissipado em virtude da virtualidade portátil, onde estão disponíveis em qualquer lugar sem a necessidade de um suporte específico. Assim sendo, é importante – e necessário – documentar os trabalhos que fazem a junção entre o físico e o virtual, a partir do vínculo entre a materialidade escultórica e os multimeios que aqui são definidos por Vídeo-Escultura.

É importante ressaltar que a evolução da tecnologia no campo visual permitiu que a imagem em movimento se

integrasse e/ou fizesse parte do corpo escultórico devido ao uso das projeções visuais e mapeadas, dos painéis LED, computadores portáteis, Smart TVs, Smartphones, Tablets, entre tantos outros.

A documentação da produção artística contemporânea portuguesa é assim necessária, uma vez que os artistas que trabalham neste país tem-se mostrado interessados na investigação de tecnologias visuais, mesmo que ainda haja um difícil acesso a estes meios em Portugal, seja pelo alto custo ou pela falta de uma maior cultura tecnológica do país.

Num mundo virtual onde a presença física é cada vez menos relevante, é importante e imprescindível perceber como alguns trabalhos de arte contemporânea definem um campo híbrido no qual a arte contemporânea questiona em que mundo queremos de facto estar a partir do vínculo entre a materialidade escultórica e a impermanência do campo audiovisual em constante expansão.

## Referências bibliográficas

- Arte Capital. (2022, 27 de março). Ângela Ferreira. Indépendance Cha Cha. <https://artecapital.net/preview-42-liz-vahia-angela-ferreira-i-independance-cha-cha-i->
- Ângela Ferreira. (2022, 9 de março). Ângela Ferreira. <http://angelaferreira.info/?p=719>
- Chi, M. & Yun, M. (Eds.). (2014). Nam June Paik: Becoming Robot. Asia Society.
- Sardo, D. (2022, 9 de março). Ângela Ferreira. Dalaba: Sol D'Exil. <https://www.culturgest.pt/pt/programacao/dalaba-sol-dexil-angela-ferreira/>. Culturgest.
- Centro de Arte Moderna Gulbenkian. (2022, 8 de março). Ângela Ferreira. <https://gulbenkian.pt/cam/artist/angela-ferreira/>.
- Centro de Arte Moderna Gulbenkian. (2022, 9 de março). Ângela Ferreira: For Mozambique. [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/for-mozambique-model-n-o-3-for-propaganda-stand-screen-and-loudspeaker-platform-celebrating-a-post-independence-utopia-138664/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/for-mozambique-model-n-o-3-for-propaganda-stand-screen-and-loudspeaker-platform-celebrating-a-post-independence-utopia-138664/).
- Enciclopédia Itaú Cultural. (2022, 18 de abril). Videoarte. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3854/videoarte>.
- Guarda, D. e Figueiredo, N. (2008). Videoarte e Filme de Arte e Ensaio em Portugal. Número-Arte e Cultura.
- Haberer, L. (1999). Wolf Vostell Biography. New Media Encyclopedia. <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?>