

Subjective Views: Video Art as a Mirror of Culture and Artistic Performance

Olhares Subjetivos: A Videoarte como Espelho da Cultura e da Performance Artística

Pedro Henriques

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do
Algarve / Departamento de Ciências e Tecnologia,
Universidade Aberta
CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação
Faro e Lisboa, Portugal
pedrohenriques1987@gmail.com

Pedro Alves da Veiga

Departamento de Ciências e Tecnologia, Universidade
Aberta
CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação
Lisboa, Portugal
pedro.veiga@uab.pt

Abstract

This article proposes the concept of documentary video art through the analysis of the role of subjectivity in videographic works of a documentary nature, as a record of artistic and cultural performances, demonstrating how the authorial perspective can enrich this type of record and broaden its interpretive horizons. Through a theoretical approach and the analysis of three case studies, *Moon Moth Bed* by Virginia L. Montgomery, *A Love Song for Latasha* by Sophia Nahli Allison, and *Consonant Camera* by E. V. Aleksandrov, the study explores how video art integrates documentary fidelity, poetic narrative, and aesthetic innovation. The concepts of the *Consonant Camera*, fragmented visual memories, and natural metaphors illustrate strategies that combine ethics, creativity, and cultural sensitivity. It is argued that video art, by transcending the boundaries between art and documentation, is an essential medium for preserving intangible cultural heritage and constructing narratives that blend critical reflection and aesthetic experience.

Resumo

Este artigo propõe o conceito de videoarte documental, através da análise do papel da subjetividade em obras videográficas de cariz documental, enquanto registo de performances artísticas e culturais, ao demonstrar como a perspetiva autoral pode valorizar este tipo de registo e ampliar os seus horizontes interpretativos. Através de uma abordagem teórica e da análise de três estudos de caso, *Moon Moth Bed* de Virginia L. Montgomery, *A Love Song for Latasha* de Sophia Nahli Allison, e *Consonant Camera* de E. V. Aleksandrov, explora-se como a videoarte articula fidelidade documental, narrativa poética e inovação estética. O conceito de *Consonant Camera*, a criação de memórias visuais fragmentadas e a utilização de metáforas naturais exemplificam estratégias que integram ética, criatividade e sensibilidade cultural. Argumenta-se que a videoarte, ao ultrapassar as fronteiras entre a arte e o documento, constitui um meio essencial para a preservação do património cultural imaterial e para a construção de narrativas que combinam reflexão crítica e experiência estética.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
ARTECH 2025, Braga, Portugal

© 2025 Copyright held by the owner/author(s).

ACM ISBN 979-8-4007-2001-7/2025/11

<https://doi.org/10.1145/3773699.3773724>

CCS Concepts

• **Applied computing** → Arts and humanities; Media arts; • **Information systems** → Information systems applications; Multimedia information systems; • **Social and professional topics**;

Keywords

Video art, Subjectivity, Documentation, Artistic Performance, Intangible Cultural Heritage

ACM Reference Format:

Pedro Henriques and Pedro Alves da Veiga. 2025. Subjective Views: Video Art as a Mirror of Culture and Artistic Performance: Olhares Subjetivos: A Videoarte como Espelho da Cultura e da Performance Artística. In *12th International Conference on Digital and Interactive Arts: Media Art Cultures, Communities & Territories (ARTECH 2025)*, November 26–28, 2025, Braga, Portugal. ACM, New York, NY, USA, 7 pages. <https://doi.org/10.1145/3773699.3773724>

1 Introdução

A videoarte, enquanto linguagem interdisciplinar, tem-se afirmado como um meio relevante para o registo de práticas culturais e artísticas, ao desafiar as fronteiras entre arte e documento [1] [2]. A sua natureza experimental confere-lhe profundidade interpretativa, ao permitir que o realizador explore novas formas de expressão, questione convenções e amplie o alcance do significado cultural e artístico dos conteúdos documentados. Esta abordagem revela-se particularmente pertinente numa época em que a preservação do património cultural imaterial (PCI), exige propostas criativas e éticas [3].

Elementos subjetivos podem reforçar dimensões simbólicas e emocionais muitas vezes ausentes na documentação tradicional [4]. A linguagem versátil deste meio permite reorganizar o material registado e gerar novos sentidos, ao fixar acontecimentos efêmeros e convertendo-os em objetos de reflexão crítica [5] [6].

Este artigo defende que, ao integrar ética, criatividade e sensibilidade autoral, a videoarte se pode afirmar como uma ferramenta valiosa para a preservação do PCI. Para isso, analisa três estudos de caso que ilustram estratégias distintas de articulação entre registo documental e subjetividade autoral.

2 Definição de conceitos no mundo audiovisual

2.1 O cinema, o vídeo e as suas vertentes documentais

A distinção entre cinema e vídeo, embora cada vez mais ténue na era digital, mantém a sua relevância nos estudos sobre a imagem em movimento [7] [8] [9]. Além das diferenças tecnológicas evidentes, a análise destas formas exige uma atenção particular aos seus contextos estéticos, históricos e culturais.

Desde o final do século XIX, o cinema consolidou-se como arte e indústria, com a película de 35mm a tornar-se o padrão devido à sua qualidade e controlo na captação e exibição. Este processo foto-químico exigia um planeamento rigoroso e equipas especializadas, o que conferia um caráter artesanal à produção cinematográfica [10]. Por sua vez, o vídeo emergiu na segunda metade do século XX, inicialmente no formato analógico e posteriormente digital, e veio democratizar significativamente a produção audiovisual ao permitir gravações no imediato e uma edição simplificada. A portabilidade e acessibilidade das câmaras impulsionaram o surgimento de linguagens audiovisuais como o documentário e a videoarte [11].

No que respeita especificamente à documentação audiovisual, o cinema e o vídeo apresentam características e histórias distintas. O cinema documental, surgido no início do século XX, esteve sempre associado à utilização de película (16mm, 35mm) e a uma linguagem cinematográfica evolutiva. Devido aos elevados custos de produção e à sua complexidade técnica, exigia equipas mais robustas, o que condicionava a quantidade de filmagens, a sua distribuição predominante era destinada a salas de cinema e à televisão [12] [13]. Em contrapartida, o vídeo documental, popularizado a partir de meados do século XX, beneficiou do surgimento do vídeo analógico e da revolução digital subsequente. A utilização de câmaras portáteis permitiu democratizar o acesso à produção documental, e esse fator favoreceu linguagens mais ágeis, flexíveis e com maior incidência na captação direta [14] [15].

A nível estético e metodológico, o cinema documental associa-se tradicionalmente a um formalismo cuidado, que privilegia composições visuais mais complexas, uma iluminação controlada e uma edição rigorosa, características estas herdadas do cinema clássico, embora aceite também abordagens experimentais [16] [17] [18]. Num outro prisma, o vídeo documental adota frequentemente uma estética mais de encontro aos acontecimentos imediatos e explora a espontaneidade, com uma edição mais simples, que permite responder rapidamente aos acontecimentos registados [19] [20].

Em termos institucionais e sociais, o cinema documental continua ligado a circuitos prestigiados como festivais e salas especializadas, refletindo a sua densidade histórica e artística. O vídeo documental, por seu lado, encontrou espaço em plataformas digitais e meios televisivos, com uma maior rapidez e adaptabilidade à contemporaneidade. Esta divergência sublinha o contraste entre o prestígio histórico do cinema documental e a versatilidade e acessibilidade do vídeo documental [12] [21].

Apesar das suas diferenças, ambos coexistem no panorama audiovisual contemporâneo, enriquecendo as possibilidades de representação da realidade. A coexistência e interação continua entre estes meios permite múltiplas abordagens, perspetivas e profundidades na representação documental, ao unir tradição e inovação tecnológica num mesmo campo visual [7] [8] [9] [13].

2.2 A videoarte e a sua capacidade documentativa

A videoarte surgiu na segunda metade do século XX, no meio de múltiplas transformações tecnológicas e culturais, caracterizada pelo seu espírito experimental e pela apropriação crítica do meio televisivo. Desde a sua génese, desafiou as convenções das artes tradicionais, com a proposição de novas formas expressivas que redefiniram os paradigmas estéticos [22]. O desenvolvimento da videoarte acompanhou os avanços nas tecnologias de captação e edição de imagem. A introdução da Sony Portapak nos anos 1960 conferiu aos artistas uma maior autonomia na produção visual e encontraram no vídeo um meio artístico prático e versátil. Este dispositivo permitiu o registo de performances e intervenções de um modo mais ágil, além de abrir espaço para a experimentação estética, com consolidação do vídeo como ferramenta de expressão criativa [23].

Com o seu surgimento num período de contestação social e cultural, a videoarte afirmou-se como um veículo de crítica à cultura de massas e à hegemonia mediática. Com promoção de discursos alternativos, desconstruiu narrativas televisivas e questionou os padrões da comunicação de massa. A relação com a televisão revelou-se ambígua, marcada por uma apropriação da sua estética, simultaneamente subvertida através de estratégias que desafiavam a sua lógica comercial e narrativa [24].

A versatilidade do vídeo possibilitou abordagens plurais, desde o registo de eventos efémeros até à criação de narrativas fragmentadas, com a exploração da interação entre imagem, som e espaço expositivo. A sua plasticidade favoreceu a conceção de instalações imersivas e obras interativas, com ampliação do diálogo com o espectador e redefinição da experiência artística [25] [26].

Com a revolução digital, a videoarte integrou novas possibilidades, como a manipulação computacional da imagem e a interatividade, com expansão das suas fronteiras expressivas [22]. Atualmente, este meio encontra-se presente em vários cenários distintos, desde o cinema experimental às instalações multimédia, com a manutenção do seu caráter dinâmico no âmbito das artes visuais [27] [28] [29].

Neste artigo propomos o conceito original de videoarte documental, entendido como uma vertente específica que combina o espírito experimental da videoarte com uma abordagem consciente e deliberada ao registo documental. Este formato híbrido explora a subjetividade autoral como um recurso de valor na construção de narrativas audiovisuais, ao permitir registar acontecimentos reais, mas também interpretá-los, ressignificá-los e ampliá-los através de estratégias estéticas inovadoras. Desta forma, a videoarte documental estabelece um paralelismo contínuo entre fidelidade documental e criatividade artística, ao tornar-se uma ferramenta eficaz para a reflexão crítica e a documentação de práticas culturais e performances artísticas.

O seu estatuto híbrido atravessa disciplinas e reflete as transformações tecnológicas e culturais do seu tempo. A sua capacidade de adaptação e experimentação desafia os limites da arte contemporânea, com a exploração de formas narrativas e imersivas que desafiavam as convenções tradicionais. Ao longo das décadas, a videoarte acompanhou mudanças culturais, mas também as antecipou, com

afirmação como um espaço fértil para a inovação estética e a reflexão crítica.

3 O valor da subjetividade no contexto audiovisual

Existe na videoarte um potencial interpretativo com a capacidade de amplificar o olhar direto sobre os acontecimentos documentados, ao assumir um papel central na criação de novas narrativas e sentidos [6]. Esta capacidade é reforçada especialmente em contextos educacionais ou performativos, onde a subjetividade do realizador pode recair sobre detalhes simbólicos e emocionais muitas vezes ausentes ou secundarizados nos formatos tradicionais de documentação audiovisual [30] [31].

A dimensão colaborativa da videoarte neste contexto documental, surge como uma característica substancial, com a capacidade de criar envolvimento entre o realizador, outros artistas e sobretudo com o público, num processo ativo e interativo de criação e interpretação. Este caráter participativo contribui significativamente para uma ampliação sensorial, que converte a videoarte numa prática aberta e dinâmica, onde o acontecimento registado e o olhar subjetivo do realizador se encontram em constante comunicação [3].

Todavia, a subjetividade implica uma responsabilidade acrescida. Na documentação de práticas culturais, por exemplo, a interpretação subjetiva pode induzir a distorções, o que exige do realizador uma postura ética vigilante, mediadora e constantemente aberta ao diálogo com as comunidades ou indivíduos representados. Esta preocupação ética torna-se particularmente evidente em contextos museológicos, onde os registos são apresentados como obras autónomas, sujeitas a múltiplas reinterpretações pelo público [32] [3]. No momento da edição, o realizador deve organizar o material documentado de modo a atribuir-lhe novas camadas de significado através de decisões criativas que vão de encontro à narrativa final, mas que se mantenham fiéis aos conteúdos registados. Este processo torna a videoarte num veículo de preservação, mas também de ressignificação e criação artística, que perdura e evolui ao longo do tempo [33].

O desenvolvimento de novos conceitos e tecnologias como o Cinema Interativo e a Inteligência Artificial tem proporcionado novas janelas de oportunidades criativas, onde o valor subjetivo da videoarte permite estabelecer relações emocionais mais intimistas e interativas com o público [34].

Ao fundir memória, criatividade e interpretação crítica, a subjetividade na videoarte constitui-se como uma ferramenta interessante, na preservação de eventos culturais e performances, mas sobretudo na capacidade de proporcionar uma reflexão contínua sobre os mesmos. É através desta lente subjetiva que a videoarte se posiciona como mais uma alternativa no universo da documentação audiovisual, com a capacidade de ir ao encontro das novas gerações ao proporcionar experiências mais imersivas e multifacetadas, de modo a capturar a essência de uma realidade em constante mutação [35] [36].

4 A documentação na performance

A natureza efémera das performances, por vezes dependentes da presença física e da interação direta com o público, exige que a documentação audiovisual encontre meios eficazes para comunicar

o acontecimento em si, mas também o ambiente emocional e a complexidade simbólica envolvida, de modo a criar valor estético acrescido e a ir ao encontro das novas gerações de público [2] [37]. Documentar performances artísticas através do valor estético da videoarte gera novas oportunidades de relacionamento com o público. Esta abordagem propõe uma ressignificação e expansão da experiência original, ao transforma-se numa obra autónoma, oferece ao espectador uma leitura renovada e sensível do acontecimento, e assim projeta o seu impacto emocional e intelectual [38] [3].

No processo de edição, como referido no ponto anterior, deve-se manipular cuidadosamente os conteúdos registados, de modo a garantir a intenção inicial da performance e promover uma experiência próxima da vivida pelo público presente no momento original [39] [40] [41]. Este formato de documentação audiovisual acentua-se em contextos museológicos, educativos e comunitários, onde o vídeo pode atuar como uma extensão das performances, conferindo-lhes um caráter duradouro e interativo. No espaço museológico, por exemplo, a videoarte pode transformar performances efémeras em exposições permanentes ou temporárias, proporcionando ao público múltiplas oportunidades para se envolver criticamente com a obra [37] [42].

A documentação performativa na videoarte possui o potencial de reforçar o envolvimento comunitário, através da promoção de práticas culturais de grupos negligenciados ou comunidades alienadas, com a criação de oportunidades para que os mesmos se revejam nas obras desenvolvidas [43]. O processo de reconhecimento e identificação apresenta a capacidade de desencadear uma experiência significativa e duradoura, detentora de um legado perdurável no tempo. Pode ainda consolidar os vínculos culturais e emocionais entre o público e as performances documentadas, através do estabelecimento de uma relação reflexiva, de modo a instaurar uma conexão permanente entre memória, presença e interpretação.

Podemos então pressupor que a videoarte, ao agir como agente de preservação, pode construir uma experiência integradora e participativa, onde o público desempenha um papel central na produção de significado. Esta interação permanente assegura que a performance documentada mantenha a sua vitalidade e relevância cultural [38] [37]. A preservação desta dinâmica garante a constante ressignificação do evento, através da criação de canais interpretativos abertos entre o momento original e o público no momento expositivo. O espaço museológico adquire assim uma função ativa na permanente reformulação artística e conceptual do registo [44] [45] [38].

Nesse espaço de tensão criativa, o valor documental do vídeo ganha nova dimensão, ao ultrapassar o simples testemunho para se consolidar como mediador cultural e amplificador de significados. É precisamente na oscilação entre arte e documento que o registo videográfico atinge o seu pleno potencial. O que se fixa na lente não só conserva, mas também acrescenta valor, ao convidar a reflexões e diálogos contínuos em torno das práticas culturais e performativas, provando assim que a harmonia entre subjetividade e rigor documental se torna, numa última instância, uma força criativa [41] [46].



Figure 1: Imagem de um plano da curta-metragem *Moon Moth Bed*, fonte: hellovlm.com

5 Estudos de caso

5.1 *Moon Moth Bed*, de Virginia L. Montgomery

A obra *Moon Moth Bed*, da artista norte-americana Virginia L. Montgomery [47], constitui um exemplo significativo da capacidade da videoarte para conjugar expressão subjetiva e função documental. Neste trabalho, a artista combina imagens de mariposas e elementos simbólicos do corpo humano para construir uma narrativa visual centrada na metamorfose, feminilidade e ciclos de transformação pessoal. O título remete à mariposa-lua (*Actias luna*), cuja metamorfose funciona como metáfora de vulnerabilidade e renovação. Através de uma abordagem poética e sensorial, Montgomery [47], relaciona o processo biológico das mariposas com experiências humanas de transição e resiliência, explorando as interseções entre o biológico, o simbólico e o cultural.

A cama surge como elemento simbólico central, representando um espaço de transformação, nascimento e repouso. Montgomery justapõe imagens de mariposas a emergir de casulos a fragmentos do corpo humano e objetos domésticos, criando um s entre o microcosmo natural e questões universais da existência. O motivo do casulo, associado à metamorfose, é trabalhado em paralelo com o corpo feminino, sugerindo um processo contínuo de regeneração que transcende o plano biológico. Esta articulação é acentuada pela montagem, que alterna momentos de contemplação com sequências em câmara lenta, reforçando o caráter introspectivo da obra. Embora *Moon Moth Bed* não seja uma performance ao vivo, incorpora elementos performativos, como gestos de mãos e interações da artista com elementos naturais, que reforçam a sua presença enquanto mediadora da experiência criativa. A câmara opera de forma próxima e subjetiva, permitindo observar texturas, movimentos e detalhes

que intensificam a ligação entre natureza e simbolismo. Este enquadramento íntimo sublinha a abordagem autoral de Montgomery [47], que recorre à subjetividade como recurso criativo para evocar reflexões sobre identidade e mudança.

A montagem combina planos de mariposas e objetos humanos com sobreposições visuais e manipulações digitais que criam uma atmosfera etérea. O áudio, composto por sons de asas, água e paisagens sonoras, amplia a imersão sensorial. Esta fusão de elementos visuais e auditivos transforma a obra numa narrativa estética e simbólica, que transcende a documentação de um fenómeno natural.

O trabalho de Montgomery [47], evidencia o potencial da videoarte no registo documental e na criação artística. Ao captar o ciclo de vida das mariposas-lua, a artista interpreta esse processo de forma subjetiva, associando-o a temas como vulnerabilidade, transformação e resiliência. Tal abordagem demonstra que a videoarte, ao integrar subjetividade e simbolismo, pode converter o registo factual numa experiência estética que convoca a emoção e o pensamento crítico.

5.2 *A Love Song for Latasha*, de Sophia Nahli Allison

A curta-metragem *A Love Song for Latasha*, dirigida por Sophia Nahli Allison [48], constitui um exemplo notável da capacidade da subjetividade na prática documental audiovisual, na superação das convenções tradicionais do género e ao alinhar-se com as expressões estéticas da videoarte. A obra recapitula a trajetória de Latasha Harlins, uma jovem afro-americana cuja morte em 1991 intensificou tensões sociais que culminaram nos distúrbios de Los Angeles em 1992. Através de uma abordagem poética e não linear, Allison [48], reconfigura a memória de Latasha, posicionada como figura central



Figure 2: Imagem de um plano da curta-metragem *A Love Song for Latasha*, fonte: imdb.com.

da sua comunidade, com a exploração dos significados simbólicos das suas aspirações.

A narrativa organiza-se enquanto evocação lírica da vida de Latasha, com recurso a testemunhos de amigos e familiares, imagens recriadas, animações e sobreposições visuais. Em vez de reconstruir cronologicamente os eventos da sua morte, o filme celebra a sua existência, com destaque para o seu impacto pessoal e coletivo. A perspetiva subjetiva confere à obra uma profundidade íntima, com as vozes de quem conviveu com Latasha entrelaçadas à visão autoral da realizadora, em distinção das formas documentais ortodoxas.

Entre os recursos estilísticos, sobressaem as animações e as sobreposições visuais, que estabelecem uma ligação simbólica entre imagem e imaginário, com aproximação do filme à videoarte. Estes elementos configuram uma reflexão visual sobre identidade, memória e justiça social. O design sonoro, composto por depoimentos, paisagens sonoras elaboradas e silêncios estratégicos, intensifica a imersão emocional, com dispensa da narração convencional e promoção de uma abordagem sensorial.

A estrutura fragmentária, construída a partir de memórias e afetos, apresenta Latasha como uma figura complexa, em desafio ao reducionismo frequentemente associado à cobertura mediática de vítimas de violência. A obra adota uma hermenêutica interpretativa que privilegia a subjetividade, com subversão das convenções do documentário tradicional e prioridade a uma representação simbólica e afetiva.

A dimensão ética da obra manifesta-se na amplificação das vozes de pessoas próximas de Latasha, com preservação da sua memória

em dignidade. Allison [48], consagra o meio audiovisual como um espaço de justiça simbólica, com reivindicação do lugar de Latasha no imaginário histórico e cultural, em contato com os princípios da videoarte, que mobiliza subjetividade e experimentação para reconfigurar narrativas sociais.

5.3 *Consonant Camera*, de E. V. Aleksandrov

O projeto *Consonant Camera*, delineado por Aleksandrov [49], apresenta uma abordagem inovadora à documentação de práticas culturais e religiosas, com ênfase na subjetividade e na relação de confiança entre o realizador e os sujeitos filmados. Desenvolvido no contexto das comunidades dos Velhos Crentes na Rússia, o projeto introduz o conceito de *Consonant Camera*, fundamentado num modelo de documentação colaborativo e empático, com integração do ritmo e dos valores das comunidades retratadas.

Os Velhos Crentes, grupo religioso que se separou da Igreja Ortodoxa Russa no século XVII, mantém tradições culturais e litúrgicas que resistem às influências da modernidade. Aleksandrov [49], destaca a necessidade de uma abordagem documental que respeite os códigos culturais dessas comunidades, com promoção de uma comunicação constante. A *Consonant Camera* incorpora tal sensibilidade, com rejeição de uma postura distanciada e adoção de um registo audiovisual que privilegia a autenticidade cultural e os seus referentes simbólicos. A metodologia assenta em três princípios fundamentais:

- Empatia, que permite ao realizador uma integração respeitosa no ambiente cultural, com captação de momentos significativos da vida comunitária;
- Colaboração, na qual os membros da comunidade participam ativamente, com seleção de momentos e perspetivas representativas;
- Respeito pelos códigos culturais, com garantia de que as escolhas narrativas e estéticas evitam a descontextualização ou a banalização dos elementos registados.

Aleksandrov sintetiza, nestes princípios, a integração ética da subjetividade no processo documental. O projeto abrange o registo de rituais religiosos, cânticos litúrgicos e cenas do quotidiano, com recurso a uma estética contemplativa. A câmara capta gestos e expressões, com transmissão da intensidade simbólica das práticas. Tal abordagem alinha-se com a videoarte, ao construir uma narrativa visual que transcende o registo factual e incorpora elementos interpretativos. A montagem organiza o material de modo a refletir o ritmo dos rituais e o ambiente emocional, com criação de uma experiência imersiva para o espetador.

A subjetividade do realizador, em vez de comprometer a fidelidade do registo, enriquece a representação cultural, com adição de camadas de significado emocional e simbólico que uma abordagem estritamente objetiva não alcançaria. Aleksandrov [49], materializa esta dimensão através de planos detalhados de objetos rituais, manipulações sutis de luz e uma seleção meticulosa de momentos que revelam a conexão entre os participantes e as suas práticas. Esta articulação entre fidelidade cultural e expressão autoral reforça a pertinência da metodologia para a documentação do PCI.

Além do seu valor documental, o projeto contribui para a revitalização da memória cultural. Aleksandrov [49], sublinha que o vídeo não se limita à preservação, mas constitui um meio de reaproximação entre as comunidades e as suas tradições, especialmente entre as gerações mais jovens, que redescobrem o seu património por via da mediação audiovisual. O conceito de Aleksandrov [49], propõe uma metodologia que concilia autenticidade cultural e sensibilidade autoral, com aproximação à videoarte pela integração de estética e emoção no processo documental.

6 Conclusão

A análise realizada ao longo deste artigo demonstra como a videoarte, ao integrar subjetividade, ética e inovação estética, pode funcionar como um meio valioso para a documentação de performances artísticas e práticas culturais. Os estudos de caso abordados, Moon Moth Bed, de Virginia L. Montgomery [47], A Love Song for Latasha, de Sophia Nahli Allison [48], e Consonant Camera, de E. V. Aleksandrov [49], oferecem exemplos concretos de abordagens que transcendem os limites da documentação convencional, ao proporem formas de registo que valorizam a interpretação autoral e o envolvimento sensorial. Estes exemplos revelam que a subjetividade, contribui para uma representação apelativa e abrangente dos fenómenos culturais e artísticos.

O conceito de Consonant Camera proposto por Aleksandrov [49], exemplifica uma abordagem de colaboração e respeito mútuo que reforça a legitimidade do registo videográfico como documento cultural. A sua metodologia mostra que a confiança entre o realizador e a comunidade documentada garante uma maior autenticidade e

permite que a documentação ultrapasse a simples observação para se transformar numa experiência imersiva e significativa. De forma semelhante, A Love Song for Latasha explora a memória e a justiça simbólica através de uma narrativa visual e sonora que recria o legado de Latasha Harlins, ao evidenciar como o registo videográfico pode simultaneamente preservar e reinterpretar a história. Por sua vez, Moon Moth Bed reflete sobre os ciclos naturais e a condição humana, com recurso à metamorfose enquanto metáfora para processos de transformação e resiliência.

A reflexão sobre estes estudos de caso valida a documentação através da subjetividade da videoarte, ao demonstrar que o registo videográfico não se limita à reprodução factual, mas amplia o seu potencial ao dialogar com os elementos simbólicos, emocionais e éticos das práticas culturais e artísticas. Esta abordagem preserva os eventos documentados e contribui para a construção de narrativas que promovem uma compreensão mais abrangente do PCI, ao envolver o espetador numa reflexão crítica e estética. A videoarte, assim, posiciona-se como um meio que conecta o passado ao presente, permitindo a coexistência de memória, interpretação e expressão artística.

Podemos concluir que a documentação através da videoarte pode perpetuar o PCI, e paralelamente transformá-lo em objeto de reflexão contemporânea. Com a integração de subjetividade no processo de registo, a videoarte beneficia a experiência do observador e amplia o impacto das obras enquanto ferramentas de preservação e projeção cultural. Os estudos de caso analisados comprovam que este meio se torna uma ferramenta de valor ao abordar a complexidade das práticas culturais, ao conjugar rigor documental com liberdade interpretativa, e reafirma assim a sua relevância no campo da documentação e das artes visuais. Este equilíbrio entre subjetividade e documentação posiciona a videoarte como uma linguagem a ter em conta na preservação e na reinterpretação do PCI no século XXI.

Reconhecimentos

This work was financed by Portuguese national funds through FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., in the framework of project UID/04019/2025.

Referências

- [1] Sarah F. J. Rubidge. 2018. Virtually sensuous (geographies): Towards a strategy for archiving multi-user experiential and participatory installations. *Proceedings from the Document Academy*, 5, 1 (Jul. 2018), 1–17. DOI: <https://doi.org/10.35492/docam/5/1/8>
- [2] Laura Leuzzi. 2019. Re-enacting Early Video Art as a Research Tool for Media Art Histories. In: *Digital art through the looking glass: New strategies for archiving, collecting and preserving in digital humanities*. Oliver Grau, Janina Hoth, and Eveline Wandl-Vogt (Eds.). Donau-Universität Krems, Hamburgo, Germany, 161–178. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13360>
- [3] Janaina Silva Xavier. 2020. A documentação na musealização de performances, foto e vídeo performances e reperformances. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9, 18 (Nov. 2020), 449–470. DOI: <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i18.30920>
- [4] Erika Cristina Dias Nogueira. 2014. Estética e Subjetividade no Documentário 33. *Revista de Humanidades Tecnologia e Cultura*, 4, 1 (Dez. 2014), 171–176. Retrieved from: <https://bkpsitepsnew.blob.core.windows.net/uploadsiteps/sites/51/2024/08/10-ESTETICA-E-SUBJETIVIDADE-NO-DOCUMENTARIO-33.pdf>
- [5] Lidia Benavides Téllez. 2010. Quatro propostas sobre videoarte e cinema experimental. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22, 1 (Jan. 2010), 163–174. Retrieved from: <https://www.redalyc.org/pdf/5135/513551278012.pdf>
- [6] Nicolás Sorriwas. 2019. El videoarte como herramienta pedagógica. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, 52, 1 (Out. 2019), 81–94. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi52.1331>

- [7] Hasan Gürkan and Başak Gezmen. 2024. Cinema and the Digital Revolution: The Representations of Digital Culture in Films. *Evolutionary Studies In Imaginative Culture*, 8, 1 (2024), 1–15. DOI: <https://doi.org/10.56801/esic.v8.i1.1>
- [8] Jingqi Shao. 2024. The Evolution of Film Technology in the Streaming Media Era: A Comparative Analysis of Traditional Movies and Internet TV Series. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, 37, 1 (Jan. 2024), 89–93. DOI: <https://doi.org/10.54254/2753-7048/37/20240509>
- [9] Igor Pecheranskyi. 2023. The convergence of technologies and creative decisions during making visual image in the film industry: Analysis of Ecosystem Connections. *The Culturology Ideas*, 24, 2 (Dez. 2023), 36–45. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-24-2023-2.36-45>
- [10] Nelson Silva Júnior. 2021. Cinema: elementos constituintes da imagem em movimento. Em J. Silva e M. Neves (Eds.), *Imagem: diálogos e interfaces interdisciplinares*, EDUEM, 242–271. DOI: <https://doi.org/10.7476/9786587626079.0011>
- [11] Darlene Teixeira Castro, Francisco Gilson Rebouças Pôrto Junior, and Gleydsson Circuncisão Nunes. 2018. Uma Invenção e Três Revoluções: Uma Breve História do Audiovisual. *Revista Humanidades e Inovação*, 5, 7 (Nov. 2018), 212–222. Retrieved from: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/811>
- [12] Nino Chalaganidze and Lia Zambakhidze. 2023. From the first “actualities” to television documentary (Theoretical and Methodological Approaches). *International Journal of Social Sciences* 3, 2 (Dez. 2023), 73–105. DOI: <https://doi.org/10.55367/KBZP3179>
- [13] Samuel Paiva. 2020. Cinema and Its Intermedial Passages to Reality. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 19, (2020), 81–100. DOI: <https://doi.org/10.33178/alpha.19.07>
- [14] Denisa Iliescu and Alexandra Ioanid. 2024. Streaming ahead: technological innovations redefining new product development in the entertainment industry. *Entrepreneurship and Sustainability Issues*, 11, 3 (Nov. 2024), 227–237. DOI: [https://doi.org/10.9770/jesi.2024.11.3\(15\)](https://doi.org/10.9770/jesi.2024.11.3(15))
- [15] Xiao Peng. 2024. Study on the aesthetic laws of VR digital media art on the reception of film art. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9, 1 (Aug. 2024), 1–14. DOI: <https://doi.org/10.2478/amns.2023.2.00130>
- [16] Sérgio Dias Branco. 2023. Expressividades: A autenticidade estética e as formas expressivas do cinema. *Revista Parallaxe*, 9, 1 (2023), 149–164. Retrieved from: https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/115755/1/2023_Expressividades.pdf
- [17] Leonor Costa Babo. 2023. Amplificação do Olhar no Cinema Documental Português em Contexto de Realização. Master's thesis. ESAP - Escola Superior Artística do Porto, Oporto, Portugal. Retrieved from: <http://hdl.handle.net/10400.26/48777>
- [18] Bill Nichols. 2024. *Introduction To Documentary* (4thEd.). Indiana University Press.
- [19] Eduard Timlin and Andriy Vitsenko. 2024. Technological aspects of documentary video production: from post-production to stabilisation and automatic focusing systems. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts: Series in Audiovisual Arts and Production*, 7, 2 (Dez. 2024), 328–339. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.2.2024.319017>
- [20] Li Xuanshuo, Levi Dean, and Thomas William Whike. 2024. The story behind the cinematic true crime documentary: working towards a typology. *Studies in Documentary Film*, 19 (Nov. 2024), 28–49. DOI: <https://doi.org/10.1080/17503280.2024.2425132>
- [21] Tânia Silva. 2019. *Públicos de Festivais de Cinema em Portugal: Um Estudo Comparado*. Ph.D. Dissertation. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Retrieved from: <https://hdl.handle.net/10316/88773>
- [22] Geraldo Castro. 2023. Vídeo-Arte: Limites da Imagem Audiovisual. *Vista - Revista de Cultura Visual*, 11 (Apr. 2023), e023003. DOI: <https://doi.org/10.21814/vista.4509>
- [23] Laura Silva and Fernanda Pequeno. 2024. Intervenções Feministas na videoarte brasileira: Anna Bella Geiger, Leticia Parente e Sonia Andrade. *Revista Territórios e Fronteiras* 17, 1 (Aug. 2024), 183–212. DOI: <https://doi.org/10.22228/rf.v17i1.1330>
- [24] Álvaro Villalobos Herrera. 2013. Videoarte y videoclip. Sincretismo e hibridación. *La Colmena* 79, 1 (Sep. 2013), 37–42. Retrieved from: [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=\\$5492793](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=$5492793)
- [25] Sheyna Teixeira Queiroz. 2019. L'art vidéo: transformation de l'image vivante. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 23, 36 (Jan. 2019), 6–16 DOI: <https://doi.org/10.15446/ensayos.v23n36.83491>
- [26] Teresa Wennberg. 2024. Teresa Wennberg, Pioneer Video and Computer Artist: Early Experiences in Video and Computer Art. *Leonardo* 57 (Aug. 2024), 102–107. Retrieved from: https://sci-hub.st/10.1162/leon_a_01411
- [27] Ekaterina A. Kartseva. 2020. Screen forms at biennials of contemporary art. *The Art and Science of Television* 16, 3 (Aug. 2020), 11–30. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2020-16.3-11-30>
- [28] Agnès García Oltra. 2020. La revolución de los píxeles. Arte y videojuegos en un mundo digital. *Revista Eiverna* 7, (Mar. 2020), 88–102. DOI: <https://doi.org/10.24310/Eivernare.v0i7.8382>
- [29] Laurie Ouellette. 2023. The Video Revolution, according to the Museum of Modern Art. *Film Quarterly* 77, 1 (Sep. 2023), 75–80. DOI: <https://doi.org/10.1525/fq.2023.77.1.75>
- [30] Regilene A. Sarzi-Ribeiro and Tamires Carneluti. 2024. Arte do vídeo e a sensibilidade estética na arte-educação. *Observatório de la Economía Latino Americana* 22, 11 (Nov. 2024), 1–11. DOI: <https://doi.org/10.55905/oelv22n11-018>
- [31] Alisa S. Bodyanskaya and Kapitalina V. Sinegubova. 2023. Music Video as a Poetic Interpretation. *Virtual Communication and Social Networks* 2, 2 (Apr. 2023), 47–55. DOI: <https://doi.org/10.21603/2782-4799-2023-2-2-47-55>
- [32] Susy Elaine da Costa Freitas. 2012. As características da pós-modernidade como influência estética da videoarte contemporânea. *Revista Texto Digital* 8, 2 (Dez. 2012), 68–82. DOI: <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2012v8n2p68>
- [33] Clarisse Bardirot. 2017. MemoRekall Video Capsules: a combination of both intra and inter-documentary approaches to address the documentation of performing arts. In *Digital Humanities Conference*. Universidade McGill e Universidade de Montreal, Montreal, Canada. Retrieved from: <https://dh2017.adho.org/abstracts/635/635.pdf>
- [34] Niara Mackert Pascoal. 2024. Preservação do Patrimônio Artístico: o Acervo de Videoarte da Fundação Joaquim Nabuco. *Ciência & Trópico* 48, 1 (Jun. 2024), 273–280. DOI: [https://doi.org/10.33148/CETROPv48n1\(2024\)2283](https://doi.org/10.33148/CETROPv48n1(2024)2283)
- [35] Sara Aronowitz and Grace Helton. 2024. Subjectivity in Film: Mine, Yours, and No One's. *Ergo an Open Access Journal of Philosophy* 11, 2 (May 2024), 30–61. DOI: <https://doi.org/10.3998/ergo.5707>
- [36] Jonathan Isserow. 2019. Retroactive subjectivity in documentary film. *Studies in Documentary Film* 14, 2 (Jun. 2019), 99–113. DOI: <https://doi.org/10.1080/17503280.2019.1633600>
- [37] Regilene A. Sarzi-Ribeiro. 2018. O popositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: videocorpo. *Revista Palíndromo* 10, 21 (Jul. 2018), 101–115. DOI: <https://doi.org/10.5965/2175234610212018101>
- [38] Isabel Sanz Morán. 2023. El videoarte como herramienta al servicio de la crítica feminista (1960–2000). Orígenes y evolución. *Documentación de las Ciencias de la Información* 46, 1 (Jan. 2023), 99–107. DOI: <https://doi.org/10.5209/dcin.81567>
- [39] Pedro Alves da Veiga. 2025. Resonant Aesthetics: Attention and Synaesthesia in Digital Media Art. In L. Correia Castilho, R. Sampaio Dias, L. Rocha, e A. de Sousa Dias (Eds.), *Perspectives on Music, Sound and Musicology II*, Springer, Cham, 303–315. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-67503-4_18
- [40] Acatia Finbow. 2021. New Approaches to Documenting Performance in the Museum: Value, History, and Strategy. In *Moving Spaces: Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, S. Franco & G. Giannachi (Eds.), The Future Contemporary, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, Venezia, Italy, 139–152. DOI: <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-534-6/014>
- [41] Daniel Grún. 2024. Cultural Therapy and Concern for the Archive. The Case of Documentary Video Archives by Tomás Rafa. *AM Journal of Art and Media Studies* 34, (Oct. 2024), 63–72. DOI: <https://doi.org/10.25038/am.v0i28.565>
- [42] Laine Kristberga. 2022. Interdisciplinary Approaches to Documentation of Latvian Performance Art. *Culture Crossroads* 9, 1 (Nov. 2022), 137–150. DOI: <https://doi.org/10.55877/cc.vol9.155>
- [43] Joe P. Gaston and Byron Havard. 2024. Collaborative video production and middle school student collaboration, engagement, and interest. *Journal of Research on Technology in Education* 57, 4 (Mar. 2024), 857–875. DOI: <https://doi.org/10.1080/15391523.2024.2327392>
- [44] Milena Jokanović. 2023. An artistic interpretation of the first museum non-object. *Zbornik Akademije Umetnosti* 11, (Dez. 2023), 34–47. DOI: <https://doi.org/10.5937/zbaku2311034j>
- [45] Kamla Thurtle. 2021. Curation of the Video Art Exhibition in the Museum. Master's thesis. Chapman University, Orange, California, USA. DOI: <https://doi.org/10.36837/chapman.000270>
- [46] Elke Reinhuber. 2017. The Urban Beautician: a practice of transferring ephemeral interventions in the public space via media into a work of art. *Lumina* 11, 2 (Aug. 2017), 60–81. DOI: <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2017.V11.21442>
- [47] Virginia L. Montgomery. 2025. *Moon Moth Bed* [Video]. hellovlm.com. Retrieved from: <https://hellovlm.com/MOON-MOTH-BED>
- [48] Sophia Nahli Allison. 2019. *A Love Song for Latasha* [Video]. Retrieved from: <https://www.netflix.com/pt/title/81304985>
- [49] Evgeniy V. Aleksandrov. 2024. Искусство, основанное на доверии. Старообрядцы в объективе «созвучной камеры» [Art Based on Trust. Old Believers in the Lens of the "Consonant Camera"]. *Vestnik Antropologii* 3, 1 (Sep. 2024), 87–105. DOI: <https://doi.org/10.33876/2311-0546/2024-3/87-105>