

**ALEXANDRE
ESTRELA**

Projecto de Exposições (2006-2008)

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Coordenação

Gabinete de Comunicação e Imagem (Fidelidade Mundial)

Curador

Ricardo Nicolau

Coordenação de produção e de montagem

António Sequeira Lopes (Culturgest)

Arquitectura

Maria Moita

Pós-produção vídeo

David Pinto

Pós-produção som

Fernando Fadigas e Kazike

Montagem

Fernando Teixeira

Heitor Fonseca

João Biscainho

Carpintaria

PREFORMA – Projectos e Exposições, Lda.

O artista agradece a Marta Moita, David Pinto, Fernando Fadigas, Maria Moita, Kazike e João Duarte pela colaboração prestada neste projecto.

Catálogo**Texto**

Ricardo Nicolau

Desenho

Pedro Falcão, com Alexandre Estrela e Ricardo Nicolau

Proporção

[A5] – 14,85 x 21 cm

Tipo de letra

Akkurat

Fotografias

Alexandre Estrela

© direitos reservados dos seus autores

Coordenação editorial

Rosário Sousa Machado (Culturgest)

Revisão de provas

am edições / antónio alves martins

Impressão e acabamento

Gráfica Maiadouro

Tiragem

1000 exemplares

ISBN

978-972-769-045-9

CHIADO 8 – ARTE CONTEMPORÂNEA

Largo do Chiado, nº 8 / 1249-125 lisboa

T 213 237 335 / www.fidelidademundial.pt

Fidelidade Mundial



chiado8 ARTE CONTEMPORÂNEA

Chiado 8 – Arte Contemporânea, inaugurado em Janeiro de 2002, é um projecto da Companhia de Seguros Fidelidade Mundial que, aproveitando a localização privilegiada de um dos seus edifícios centrais, decidiu participar nas iniciativas de reabilitação do Chiado através da criação de um espaço de divulgação da arte contemporânea.

Putting fear in its place

Lista de obras

Um homem entre quatro paredes, 2008 [pp. 3-7]

Projecção vídeo, cor, som mono, sem fim

Dimensões variáveis

The overt statuette, 2008 [pp. 8-11]

Projecção vídeo, cor, som mono, sem fim

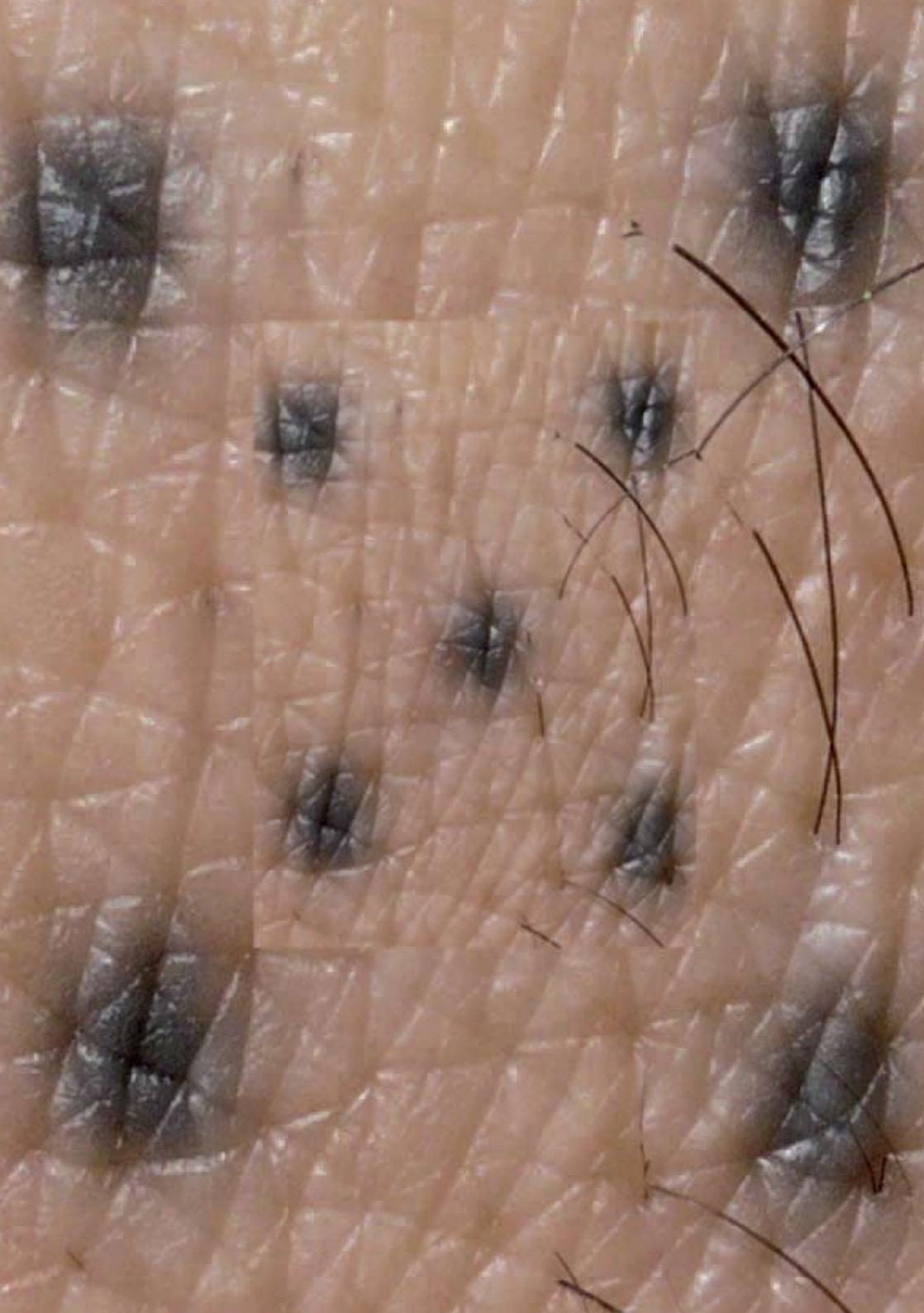
Painel e vara de madeira

Dimensões variáveis

O cancro esconde-se nos cantos, 2008

Paredes de Pladur, madeira























New York Cancer Hospital, Nova Iorque [pp. 12-13]

Baixa-Chiado é a estação do Metropolitano de Lisboa que se encontra a maior profundidade – para se alcançar a superfície, é necessário enfrentar uma íngreme subida com vários lanços de escadas. Esta estação permite um acesso directo ao largo onde se encontram, além do Espaço Chiado 8, algumas lojas e cafés massivamente frequentados não só pelos habitantes da cidade como pela maioria dos muitos turistas que a visitam. O edifício que alberga aquele espaço expositivo é porventura aquilo que primeiro vemos à saída do Metro, no limiar do túnel de acesso ao exterior, imediatamente antes de atacarmos o último lanço de escadas. No exterior, a primeira informação visual que retemos é a que se pode ler num grande telão pendurado na fachada – nome, título e datas anunciando a autoria e a duração das exposições. Alexandre Estrela (Lisboa, 1971), sem abdicar de nenhum daqueles elementos informativos, conseguiu utilizar as dimensões e localização da lona para fazer do espaço público um primeiro momento da exposição. Letras consideravelmente grandes compõem a frase que lhe dá título, *Putting fear in its place*. O nome do artista, datas de abertura e encerramento surgem com uma dimensão incomparavelmente menor. Não é que desta forma a lona se transforme em mais uma peça, ou na primeira peça, mas ela prepara, induz psicologicamente o espectador, além de apontar irónicas relações entre o título da exposição, a localização do edifício e a actividade principal aí desenvolvida (a venda de apólices de seguro) – o Chiado 8 localiza-se no edifício-sede de uma empresa seguradora.

Durante aproximadamente dois meses, a duração da exposição, esta empresa ostentará na fachada da sua sede uma frase que a relaciona, pelo menos no que se refere à sua actividade principal, com uma cultura do medo – e, de facto, quanto maior o receio maiores as probabilidades de aquele negócio prosperar. Vivemos uma época em que se discutem regularmente as relações causa-efeito entre medo e ordeira obediência a medidas que restringem as liberdades individuais. Lembremo-nos que o Bairro Alto, uma zona de diversão nocturna contígua ao Chiado, tem sido frequentemente fechado por forças policiais, procedendo-se à identificação de quem entra ou sai do bairro porque se terá encontrado um saco ou uma qualquer mochila, automaticamente suspeitos apenas por estarem abandonados. Neste sentido, aquela frase,

estampada em pleno coração do Chiado – indiscutivelmente um óptimo alvo para um ataque terrorista (pejado de turistas atentos a um património histórico insubstituível, e com um túnel de acesso ao metro que mais se assemelha a uma mina, corresponde à imagem perfeita para a mediatização da catástrofe) –, delimita uma espécie de zona de paranóia.

Ao longo de um percurso com cerca de doze anos, uma constante no trabalho deste artista tem sido manipular a percepção do espectador, em projectos que denunciam a componente eminentemente fenomenológica da sua experiência. Empregando a estereoscopia, tirando partido das características específicas de câmara e projector de vídeo para criar efeitos visuais surpreendentes ou enganadores (*feedbacks*, *drops*), associando som e imagem de formas pouco expectáveis, ou simplesmente recorrendo a determinadas frequências sonoras (por exemplo, em *Merda*, de 2006, utiliza a mítica *brown tone*), Alexandre Estrela consegue associar conceptualização e rigor quase científicos – através de um grande conhecimento técnico e histórico dos suportes e técnicas que emprega –, a sinapses bizarras, quase delirantes. Não é por acaso que o artista se assume como um apreciador incondicional de ficção científica: não recorrendo, com raras excepções, à iconografia imediatamente associável a esse universo, o seu trabalho partilha várias características com filmes e literatura do género, nomeadamente a sedução pela cultura popular, o fascínio pela catástrofe, o interesse por processos cognitivos e por estudos comportamentais (que, pelo menos no caso da literatura, estava eminentemente associado à contracultura, ao seu anarquismo político e, note-se, a abundantes experiências com drogas), o irónico recurso à neutralidade científica, a protocolos de factualidade, na descrição de fenómenos paranormais, surreais, bizarros.

Este projecto para o Chiado 8 leva até às últimas consequências estas preocupações, simultaneamente apontando novas direcções (já lá iremos) enquanto desmente de forma definitiva qualquer tentativa que pretenda classificar Alexandre Estrela como um videoartista. Apesar de a exposição incluir projecções, elas remetem, como sempre no seu trabalho, para o aparato perceptivo do espectador, a sua localização no espaço, a forma como se deslocou nas galerias, aquilo com que se confrontou imediatamente antes de deparar com as imagens-vídeo. Antes de serem uma peça autónoma, constituem-se como mais um elemento que contribui para essa espécie

de grande escultura em que se transformou todo o espaço expositivo, mas que também alastra para o espaço público (através da informação no telão da fachada), condicionando definitivamente o estado psicológico e a circulação dos visitantes – aliás, o artista refere-se às alterações no espaço como uma tentativa de fazer uma gigantesca espécie de *Skinner box*¹.

O Espaço Chiado 8 é originalmente constituído por quatro salas independentes mas comunicantes, com mais de uma hipótese de circulação entre elas. Uma vez dentro do espaço de exposições, o visitante poderia optar por avançar em frente, ou entrar nas galerias por uma das portas laterais. Alexandre Estrela decidiu alterar radicalmente o espaço, de forma a que a escolha do espectador quanto ao modo como circula nas galerias não seja sequer contemplada – quis envolvê-lo física e mentalmente, gerando deliberadamente determinados ritmos e tensões, quase criando uma espécie de estrutura narrativa. Depois de ler a frase inscrita no telão da fachada, percebendo que, em princípio, existirão na exposição onde está a entrar referências ao medo, o visitante cedo se apercebe que estas não consistem obrigatoriamente numa tradução iconográfica, ou imagética, daquele sentimento; aquilo com que se confronta é, desde logo, com a imposição de um circuito determinado – cortar à direita –, já que, com as duas salas entaipadas, desapareceram as outras duas opções possíveis: uma parede falsa impede o acesso à esquerda e uma outra barra uma entrada directa na sala ao fundo do corredor de entrada. A primeira sensação que se tem ao entrar no Chiado 8 é a de que nos está a ser vedado o acesso a determinados espaços, que nos escondem alguma coisa.

Na primeira divisão para onde somos forçosamente encaminhados encontra-se um ecrã ligeiramente afastado de uma das paredes, onde é projectada uma imagem, mas também a porta de acesso a um corredor que deixa entrever outra sala, outra projecção. A primeira imagem projectada corresponde a um plano picado sobre a parte do tronco que restou de uma árvore abatida e alguma relva a envolvê-lo. Através de uma simples vibração, o artista consegue um sofisticado efeito de estereoscopia, que nos faz perceber a relva e a madeira como rigorosamente tridimensionais. Aproximando-nos, vemos que existe de facto um elemento físico que “salta” da imagem, ou melhor, que a atravessa: uma espécie de palheta, que suporta o ecrã e que vemos alternadamente como um ramo que sai do tronco, parecendo pertencer de

pleno direito ao plano da imagem, ou como o objecto tridimensional que de facto é. Nesta peça, intitulada *The overt statuette* (nome de uma música dos Sunburned Hand of a Man) e em que o elemento tridimensional simultaneamente se destaca e se dilui no ecrã, interessou a Alexandre Estrela explorar mais uma vez a falácia dos sentidos, a margem de manipulação a que pode estar sujeito tudo aquilo que eles nos transmitem.

O interesse por este tipo de equívocos conceptuais e perceptivos, comum na obra deste artista, leva-o a fazer de títulos e sinopses uma parte tão fundamental para a nossa experiência das peças que dispensá-los constitui quase sempre um prejuízo para o seu entendimento, ou evita alguns dos planeados equívocos que constituem o motor interno dos trabalhos. Esta sofisticada relação entre títulos, imagens e sons pode corresponder, no trabalho de Alexandre Estrela, a duas estratégias distintas: concordância ou complementaridade – quando título e imagens são directamente dependentes, o primeiro permitindo descodificar a peça, desmontar o intrincado *puzzle*; atrito ou conflito – quando o nome da peça induz o espectador em erro, pensando ver ou ouvir por momentos o que nunca lá esteve. Paradigmáticas do primeiro exemplo são as peças de vídeo *Sem Sol*, de 1999, e *Foi Portugal*, de 2004. Exemplo significativo da segunda estratégia é a instalação *The ultimate relaxing experience*, de 2006.

Sem Sol apresenta uma total dependência entre imagem e som, explorando o duplo significado em português da palavra “sol”. O que vemos projectado são clarões de luz que simulam aquele astro, apagados intermitentemente sempre que, no som, uma música do grupo I@n, se deixa de ouvir (porque subtraída) a nota musical com o mesmo nome.

Em *Foi Portugal*, nome de um tema da banda Crise Total que não apela propriamente ao orgulho nacional, sucedem-se imagens aparentemente abstractas, mais ou menos informes, que correspondem a filmagens de um globo terrestre especial, que elimina mares e oceanos. O objectivo, falhado à partida, passa por tentar encontrar os limites de um país cujas fronteiras são em grande medida delimitadas pelo oceano Atlântico, ainda por cima num modelo que não recorre a qualquer tipo de traçados que artificialmente distingam territórios. Isto significa que é muito difícil perceber onde começa e onde acaba Portugal, reduzido a terreno pantanoso – também indistinguível, claro está, da vizinha Espanha.

Nestes dois trabalhos a componente visual é aparentemente abstracta – parecendo obedecer às preocupações do filme estrutural, mais ou menos ensimesmado na sua interrogação das estruturas internas do cinema –, cabendo em grande parte aos títulos denunciar as diversas camadas de sentido.

Em *The ultimate relaxing experience*, sem dúvida uma das peças mais perversas de Alexandre Estrela, o título leva-nos a acreditar que o som que ouvimos, mal entramos numa sala escurecida, deverá corresponder ao relaxante crepitar da lenha a arder numa lareira, para mais tarde percebermos, desde que suficientemente curiosos para tentar decifrar a peça através da sinopse disponibilizada, que afinal escutámos o som de “ossos e de nervos a estalar”, “como resultado de uma intensiva massagem”.

Existe ainda outro dado que nos ajuda a perceber a importância dos títulos para este artista: quando esta exposição no Chiado 8 começou a ser pensada, Alexandre Estrela referia-se frequentemente a uma peça de Alberto Giacometti cuja descoberta o tinha impressionado muito, justamente pela relação conflituosa entre o objecto e a sua nomeação – *Cubo*, de 1934. Aquilo que parece ser um nome literal, descritivo, é, afinal, um elemento que perturba a recepção da obra, já que o sólido a que se refere está longe de apresentar seis faces quadradas e iguais entre si.

The overt statuette apresenta, como acontece com *Cubo*, um curioso jogo entre realidade e representação, que dilata o tempo de recepção da obra e esbate as fronteiras entre ver uma imagem e experienciar um objecto. Como noutros projectos de Alexandre Estrela, que pretendem tornar palpável o ver, existe aqui uma tensão entre o objecto e a sua representação, como se estivéssemos perante uma tentativa de encontrar uma terceira categoria: um encontro não simplesmente com o material, ou apenas com a imagem, mas, de alguma forma, com as duas coisas em simultâneo.

Desta sala temos acesso visual a uma outra projecção, ou, mais exactamente, a uma visão fragmentada, parcelar, desta. Só atravessando um estreito corredor temos acesso à totalidade da imagem, que ocupa integralmente a parede oposta às portas de entrada e saída e alastra ligeiramente para as duas paredes contíguas. Note-se que o corredor não é um elemento fortuito ou simplesmente funcional (a estancar ruído e luz); foi construído especificamente para esta exposição e a sua passagem corresponde a uma determinada experiência física e emocional: de certa forma, Alexandre Estrela ensaia no Chiado 8 uma possível homenagem a Bruce Nauman,

artista para quem o corredor, elemento que empregou frequentemente, corresponderia a uma fascinante ambiguidade arquitectónica, entre demasiado espaço – potenciador de sentimentos de desorientação e de isolamento – e espaço a menos – criador de sentimentos de medo e de tensão.

Aquele vídeo intitula-se *Um homem entre quatro paredes* e corresponde, na sua componente visual, a um plano aproximado que mostra em detalhe uma tatuagem com cinco pontos, inscritos nas costas de uma mão, mais exactamente entre o polegar e o indicador, e tipicamente associada a presidiários. Relacionando-se de forma muito particular com as dimensões da sala e do nosso corpo – pela escala, pelos detalhes que nos fazem ver a imagem como uma espécie de paisagem –, a tatuagem vai-se afastando e aproximando de forma sincopada. Cria-se desta forma um ponto de fuga, um espaço interno da imagem, que a certa altura opera um movimento de aparente expansão do espaço. Este pulsar, a par da particular frequência sonora que constitui uma das componentes desta peça, às tantas age efectivamente sobre o nosso sentido de orientação e de gravidade.

Saindo desta sala, deparamo-nos com quatro paredes não ortogonais, existentes desde sempre enquanto arquitectura expositiva, mas a que subtis alterações do espaço envolvente conferem agora um inédito carácter escultórico: o facto de o artista ter decidido vedar o acesso ao largo corredor de distribuição contíguo, tapando integralmente com uma parede cega um grande plano acristalado que normalmente permite aceder visualmente ao jardim suspenso do edifício, sublinha o carácter de cubo-dentro-de-um-cubo daquele sólido irregular. Uma vez dentro do espaço deparamo-nos com a total ausência de arestas. Todos os cantos foram arredondados, distinguindo o direito e o avesso das paredes – no fundo, contrariando a sua regular percepção, que normalmente atesta uma total concordância entre exterior e interior (se os cantos exteriores são ortogonais...).

A transformação da própria arquitectura do espaço expositivo nesta peça, intitulada *O cancro esconde-se nos cantos*, parte do desejo de Alexandre Estrela de materializar o medo socorrendo-se de experiências cognitivas, das próprias características do nosso aparato perceptivo, prescindindo de uma iconografia cultural e historicamente associável àquele sentimento – ao esvaziar de objectos um espaço expositivo, o artista está a afirmar que as sugestões perceptuais, psicológicas, são o único conteúdo daquela sala. O que não significa que não se relacione originalmente com

determinadas imagens: o artista deixou-se fascinar, por exemplo, por fotografias do New York Cancer Hospital, fundado em 1880, e que terá sido o primeiro a dedicar-se exclusivamente ao tratamento do cancro – especificamente com imagens das suas salas desprovidas de cantos².

Durante todo o processo de pensamento sobre a exposição, Alexandre Estrela foi comentando, além das fotografias deste hospital, outras imagens relacionadas com o medo e que provam bem a facilidade com que o seu trabalho conjuga rigor, erudição (um vasto conhecimento de música, da história da arte e do cinema, nomeadamente estruturalista) e iconografia eminentemente popular. Apenas um exemplo: *O Deus do Medo*, banda desenhada com argumento de Alan Grant³, curiosamente o autor de vários livros que consumi avidamente numa infância e numa adolescência povoadas por super-heróis e naves espaciais.

Além desta sedução pela cultura popular – super-heróis, batalhas travadas no espaço sideral –, o trabalho de Alexandre Estrela revela, de facto, um vasto conhecimento da história do cinema estruturalista⁴, do filme experimental e do vídeo, nomeadamente das vanguardas artísticas dos anos de 1920 – quando se explorou a parte abstracta e estrutural da técnica cinematográfica, prestando particular atenção aos ritmos com que se sucedem as imagens (cinema como “música visual”) –, da nova vaga de interesse dos artistas pelo filme nos anos de 1960 e das experiências pioneiras com o vídeo na mesma década.

Se nestes anos muitos artistas usando o filme interrogaram o cinema na sua estrutura interna, aqueles que pela mesma altura começaram a trabalhar com o vídeo cedo exploraram algumas qualidades intrínsecas a este dispositivo, particularmente a sua estrutura electrónica e os novos regimes temporais que implicava. Muitos olharam para o pixel, obtendo imagens através da sua deformação, nomeadamente Nam June Paik; outros, como Bruce Nauman, aplicaram a capacidade do vídeo para produzir imagens em directo, em tempo real – uma especificidade do dispositivo videográfico – em obras que empregavam circuitos fechados.

A singularidade do trabalho de Alexandre Estrela baseia-se, em grande medida, no repensar destas heranças, na forma como parece aplicar e simultaneamente desmentir muitos dos seus pressupostos. À primeira vista, muitos dos seus vídeos

parecem experiências estruturalistas, para logo a seguir se afastarem de uma determinada essência do fílmico ou de uma mera exploração das qualidades particulares do vídeo. Na verdade, aquilo que este artista vem sublinhar é que o uso do filme, ou do vídeo, independentemente de qualquer exploração de propriedades intrínsecas, nunca se poderia ligar sem problemas aos ensimesmados ideais modernistas: qualquer tentativa para encontrar uma especificidade naqueles suportes está no fundo destinada ao fracasso, já que eles são inevitavelmente uma amálgama de distintos mecanismos e disciplinas, de vários materiais históricos e culturais – aliás, o vídeo é defendido por diversos autores como a primeira forma artística a emergir da dilaceração das teorias modernistas da pureza, da especificidade do *medium*⁵.

Se, à partida, existe uma distância evidente entre os trabalhos de Alexandre Estrela e alguns projectos estruturalistas – nomeadamente aqueles conhecidos como cinema expandido, que lutavam contra a passividade com que se mergulhava nos filmes –, ela é a própria condição dos observadores: em frente a um vídeo deste artista, somos de facto espectadores, por oposição a participantes. No seu trabalho, parece ter sido esquecida a maioria dos argumentos a favor de produtos culturais interactivos: maior participação, menor passividade, oposição a uma atitude contemplativa. Nunca o espectador é encorajado a manipular formas, sequer a editar imagens (o artista não emprega projecções múltiplas, por exemplo). Mas, se pensarmos bem, essa distância não é assim tão clara: no seu trabalho em vídeo é-nos constantemente pedido, para utilizar uma expressão de Roland Barthes, que nos deixemos fascinar duas vezes pela imagem e pelo que está fora dela.

Esta receita, que aplicava o distanciamento brechtiano ao cinema, foi proposta por aquele autor num texto intitulado *Sortir du Cinéma*⁶, publicado em 1975 na revista *Communications*. Barthes caracteriza a imagem fílmica como uma armadilha, pelo menos quando associada à pré-hipnótica “situação de cinema”, que se alimenta da ociosidade do corpo, que se traduz inevitavelmente em estupefacção. A solução: sermos simultaneamente um corpo narcisista, disposto a mergulhar na imagem, e “um corpo perverso disposto a fetichizar não a imagem mas o que sai da imagem: o ‘grão’ do som, a sala, a escuridão, a massa escura dos outros corpos, os raios de luz, a entrada, a saída”⁷.

Esta “receita” parece ter sido utilizada por vários artistas que trabalham a imagem em movimento, que pedem ao espectador – que, note-se, não se quer espectador – para tomar decisões durante o visionamento (olhar para este ou aquele ecrã, para este ou aquele monitor), que iluminam as salas onde passam filmes e vídeos, que não escondem o aparato de projecção e que não pedem imobilidade aos observadores, solicitando inclusive que executem determinadas tarefas.

O trabalho de Alexandre Estrela no Chiado 8 partilha algumas destas preocupações (projecção que não esconde o espaço, transparência do aparato), mas não podia estar mais afastado de uma determinada defesa do espectador enquanto editor que manipula materiais livremente; pelo contrário, o artista insiste em ser sempre ele a manipular – sem prescindir da tentativa de activar no observador uma consciência crítica –, não acreditando ter de recorrer à retórica participativa. Afinal de contas, os seus projectos correspondem sempre a sistemas combinatórios complexos e sofisticados que implicam obrigatoriamente o espectador, conjugando a sua memória, hábitos inconscientes, aparato perceptivo, disposição do corpo.

Espantoso é que este constante recurso ao património do observador não contradiga uma espécie de encerramento em si-mesmo, de perfeita unidade presente nas suas peças – nenhum dos seus elementos se sobrepõe aos demais, nenhum é fortuito, dispensável. Esta precisa relojoaria, que parece resultado de um jogo com uma elaborada série de regras, nunca é contudo maquinal, ou mera ilustração de uma ideia. Talvez porque as regras deste jogo estejam sempre disponíveis para declinações, para as sinapses menos expectáveis, para o “mundo amanhã” matemático e bizarro da ficção científica.

1
Câmara artilhada de dispositivos capazes de gerar uma grande variedade de estímulos (luzes, som, música, figuras, descargas eléctricas) – e de monitorizar e medir todos os tipos de resposta –, inventada pelo cientista com o mesmo nome nos anos de 1930, e que serve disciplinas como, entre outras, a neurobiologia e a psicologia. A investigação dos comportamentos faz-se a partir do estudo das respostas condicionadas de ratos, pombos ou pequenos primatas.

2
Atendendo à crença de que esta doença se escondia nos cantos – onde se acumulam sujidade e germes – o edifício, desenhado por Charles Haight, obedece, com as suas torres arredondadas, a uma tipologia arquitectónica singular, em grande medida inspirada no modelo de castelo francês do século XVI. Além desta fuga às esquinas, o hospital contava com um sistema de ventilação que, à época, era absolutamente inovador – mais uma arma na luta contra ácaros e micróbios. Mas numa altura em que o cancro não tinha cura conhecida, nem sequer meio de tratamento eficaz, o ar purificado não conseguia impedir que a doença matasse a maioria dos pacientes, a quem eram basicamente assegurados cuidados paliativos, frequentemente sob a forma de maciças doses de álcool, distrações dominicais, como passeios no Central Park e consolo espiritual, traduzido em serviços religiosos ministrados na capela. O número de óbitos era tão elevado que o hospital ficou conhecido, no final do século XIX, como a Bastilha.

3
Alan Grant (n. 1949) é um argumentista escocês de banda desenhada, principalmente conhecido como autor de vários títulos da série “Batman” durante os anos de 1980 e 1990. *O Deus do Medo* foi publicado em Maio de 1995 pela Editora Abril (São Paulo, Brasil) na quarta série de “Batman”, n.º 3.

4
Esta categoria, cinema estruturalista, foi adoptada e divulgada por P. Adams Sitney em dois artigos com o mesmo nome publicados em 1969 e 1970 na revista *Film Culture*, e que se viriam a tornar o penúltimo capítulo do seu livro *Visionary Film*, uma história do cinema norte-americano de vanguarda desde a II Guerra Mundial até ao “presente”, editado em 1974.

5
Ver, por exemplo, Nicky Hamlin, *Film Art Phenomena*, Londres: British Film Institute, 2003; Tanya Leighton e Pavel Büchler (eds.), *Saving the Image: Art After Film*, Glasgow/Manchester: Centre for Contemporary Arts/Manchester Metropolitan University, 2003; Françoise Parfait, *Video: Un Art Contemporain*, Paris: Éditions du Regard, 2001.

6
Roland Barthes, “Salir del cine”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós Comunicación, 1986, pp. 350-355.

7
Ibidem, p. 354.

Alexandre Estrela nasceu em Lisboa, em 1971. Vive e trabalha em Lisboa. Licenciou-se em Pintura, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 1996. Terminou o Mestrado em Artes Plásticas, na School of Visual Arts, Nova Iorque, em 1999. É, desde 2005, professor da cadeira de Audiovisuais, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Realizou numerosos projectos e exposições individuais: *RTP2*, Lisboa (2000); *Slow Motion*, ESTGAD, Caldas da Rainha; *CrossSharing*, Museu do Chiado – MNAC, Lisboa (2001); *Seeing Stereo in Mono*, ISCP Open Studio, Nova Iorque (2002); *Hear Here*, ISCP Open Studio, Nova Iorque (2003); *Slow Motion*, Gal. Porta 33, Funchal; *Interdigital*, Gal. Cristina Guerra, Lisboa (2004); *Shooting for a Second I*, Gal. ZDB, Lisboa (2005); *Stargate*, Museu do Chiado – MNAC, Lisboa; *Merda*, C. C. Vila Flor, Guimarães (2006); *Radiação Solar e Forças Cósmicas*, Gal. Graça Brandão, Lisboa (2007). Participou em diversas exposições colectivas, entre outras: *MS.AE.AM.HF*, Gal. Monumental, Lisboa (1993); *Independent Worm Saloon*, SNBA, Lisboa (1994); *Wallmate*, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa (1995); *Greenhouse Display*, Estufa Fria, Lisboa (1996); *A Arte o Artista e o Outro*, Fund. Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão; *Jamba*, Sala do Veador, M. Nac. História Natural, Lisboa (1997); *Biovoid*, Sala do Veador, M. Nac. História Natural, Lisboa; *22/23, Dois Apartamentos*, Manhattan, Nova Iorque; *O Império Contra Ataca*, Gal. ZDB, Lisboa / La Capella, Barcelona (1998); *Festival Atlântico' 99*, Gal. ZDB, Lisboa; *(A)casos & Materiais*, CAPC, Coimbra; *Selections*, SVA Gallery, Nova Iorque (1999); *Contaminantes Comunicantes*, SNBA, Lisboa; *Plano XXI*, G-Mac, Glasgow; *Air Portugal*, London Biennial, Shorditch Town Hall, Londres (2000); *Air Portugal 2*, The Pond, São Francisco; *Novas Aquisições*, Museu do Chiado – MNAC, Lisboa; *7 Artistas ao 10.º Mês*, Fund. C. Gulbenkian, Lisboa; *Squatters/Ocupações*, DREMNI, Porto; *Squatters II*, Witte de With, Rotterdam (2001); *Expect the World, mais non plus*, Sparwasser HQ, Parkhaus Gallery, Berlim; *DeParamnésia parte 2 Tercenas do Marquês*, Gal. ZDB, Lisboa; *Dig Two*, Artists Space, Nova Iorque; *Arquivo e Simulação – LisboaPhoto*, CCB, Lisboa; *Otras Alternativas: Nuevas Experiencias Visuales en Portugal*, MARCO, Vigo (2003); *50 Anos de Arte Contemporânea Portuguesa*, Museu do Chiado – MNAC, Lisboa (2004); *Del Zero al 2005*, Fundación Marcelino Botín, Santander; *Toxic*, Fundação de Oeiras, Oeiras (2005); *Não Chores Mais*, Plataforma Revolver, Lisboa (2006); *Sobreposições*, Museu do Chiado – MNAC, Lisboa; *Clearly Invisible*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona (2007). Participou no programa de residência no International Studios and Curatorial Projects, Nova Iorque (2002-2003). Está representado em algumas colecções públicas e privadas, destacando-se a do CAMJAP/Fund. C. Gulbenkian e a do Museu do Chiado – MNAC.