Alex Flemming e o corpo: *Bodybuilders*

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte
Universidade de São Paulo

SÃO PAULO - MAIO DE 2019

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti

Alex Flemming e o corpo: *Bodybuilders*

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP) para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elza Ajzenberg.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte.

São Paulo
Maio de 2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Tolotti, Lucas Procópio de Oliveira.

Alex Flemming e o corpo : bodybuilders / Lucas Procópio de Oliveira Tolotti ; orientadora Elza Ajzenberg. -- São Paulo, 2019.

126 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2019.

1. Arte Contemporânea – Brasil. 2. Corpo Humano. 3. Flemming, Alex, 1954-. I. Ajzenberg, Elza. II. Título.

CDD 709.81

Nome: TOLOTTI, Lucas Procópio de Oliveira.

Título: Alex Flemming e o corpo: *Bodybuilders*.

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP) para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elza Ajzenberg.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e minha irmã. Sem o apoio de vocês eu não estaria aqui.

À minha família, que me incentiva e me alegra.

Ao Wagner, que já passou por tudo isso e mais. Será sempre uma fonte de inspiração.

À Elza Ajzenberg, que me orientou e continua me orientando, muito obrigado pelas palavras, conselhos e ensinamentos.

À banca presente, pela presença e inspiração constante.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Meu muito obrigado aos que me acompanharam na empreitada da vida acadêmica e dela fizeram parte. São muitos e são queridos.

Não poderia deixar de agradecer a pessoas que fazem parte do meu dia-a-dia e estão presentes fora da academia também: Roberto Junior, que embelezou este trabalho; ao grupo Sanchez, presente desde a graduação; aos amigos de minha cidade natal: Netto, Jéssica, Amanda, Rafael.

Por fim, e com muita honra e gratidão, agradeço a Alex Flemming e Henrique Luz pela solicitude, boa-vontade e companheirismo. O trabalho não existiria sem as entrevistas concedidas e fotografias enviadas. Agradeço a oportunidade de poder visitar o ateliê de São Paulo e entrar em contato com uma das mentes mais brilhantes da arte brasileira contemporânea.

Eu gosto do absurdo divino das imagens.

Manoel de Barros

RESUMO

Alex Flemming, artista brasileiro que vive em Berlim, é dono de um percurso estético movido por diversos temas e pelo emprego de variadas técnicas. Entre os temas mais presentes no repertório do artista, surge a representação do corpo e as questões que o envolvem – essa temática aparece como foco central ou está adjacente em muitos trabalhos. O corpo, então, pode ser tomado como um dos eixos orientadores para a compreensão da obra do artista. Dessa maneira, a partir dos conceitos que envolvem a história da arte, o presente estudo tem como objetivo analisar a trajetória de Alex Flemming, observando suas motivações, meios, técnicas e soluções plásticas para as questões que envolvem a representação do corpo, mais precisamente àquelas relacionadas a série de obras *Bodybuilders*. Produzida a partir de 1997, a série elege como elemento central a figura do *bodybuilder* – indivíduo que constrói o corpo a fim de deixá-lo musculoso – para pensar questões emergentes do final do século XX e começo do século XXI: fronteiras políticas; globalização, colonialismo e suas consequências; novas tecnologias e avanços científicos. Todos esses assuntos são mediados pelo corpo, atravessado pelo contexto da época em questão. Partindo da trajetória do artista e de um recorte que apresenta o estado do corpo na arte contemporânea, a pesquisa procura evidenciar aspectos presentes na obra do artista – tais como as ideias de vida, morte e erotismo que se colocam de maneira espiral em sua produção – que vão resultar em *Bodybuilders*. Utilizando as teorias do filósofo francês Michel Foucault, um panorama dos assuntos de disciplina e biopolítica é trazido à tona como maneira de completar teoricamente o que é desenvolvido por Flemming, principalmente em três séries que precedem a do objeto de pesquisa: *Natureza-morta* (1978), *Eros expectante* (1980) e *Atletas* (1989). São averiguados, então, momentos do corpo na produção do artista como maneira de aproximação para melhor compreender a série *Bodybuilders*, e dessa reflexão é possível compreender o lugar de Flemming tanto dentro da história da arte brasileira como em relação ao contexto contemporâneo em que se insere.

Palavras-chave:

arte contemporânea; arte brasileira; Alex Flemming; corpo; *Bodybuilders*

ABSTRACT

Alex Flemming, a Brazilian artist living in Berlin, owns an aesthetic course driven by various themes and the use of various techniques. Among the most present themes in his repertoire the representation of the body and the issues that surround it sustains itself as prominent – this theme appears as the central focus or is adjacent in many of his works. The body can then be taken as one of the guiding axes for understanding the artist's work. Thus, from the concepts that involve the history of art, the present study aims to analyze the trajectory of Alex Flemming, observing its motivations, means, techniques and plastic solutions for the questions that involve the representation of the body, more precisely to those referring to the *Bodybuilders* series of works. Produced from 1997 on, the series chooses as central element the figure of the bodybuilder – an individual who builds the body to make it muscular - to think emerging issues of the late twentieth and early twenty-first century: political boundaries; globalization, colonialism and its consequences; new technologies and scientific advances. All these matters are mediated by the body, traversed by the social time context in question. Drawing from the artist's trajectory a cut that presents the state of the body in contemporary art, the research seeks to highlight aspects present in the artist's work - such as the ideas of life, death and eroticism that are presented in a spiral way in his production - that will result in *Bodybuilders*. Using the theories of the French philosopher Michel Foucault, an overview of the subjects of discipline and biopolitics is brought to the surface as a way to theoretically complete what is developed by Flemming, mainly in three series that precede that of the research object: *Still Life* (1978), *Expectating Eros* (1980) and *Athletes* (1989). Body moments are then ascertained in the artist's production as a way to better understand the *Bodybuilders* series, and from this reflection it is possible to better understand Flemming's place both within the history of Brazilian art and in relation to the contemporary context in which himself is inserted.

Keywords:

contemporary art; Brazilian art; Alex Flemming; body; *Bodybuilders*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	19
Alex Flemming, Lúcia mas pode me chamar de Luli, Nova York, 1982, tinta acrílica e vinílica sobre canvas board, 183 x 183cm. Coleção Marcelo Zugaib.	
Figura 2	19
Alex Flemming em seu ateliê em São Paulo demonstrando seu processo artístico.	
Figura 3	21
Alex Flemming, A ajuda ou Cruz vermelha, São Paulo, 1987, tinta acrílica sobre tela, 220 cm x 200 cm. Coleção José Octávio Montesanti.	
Figura 4	22
Ateliê de Alex Flemming em São Paulo, onde são vistas obras da série <i>Alturas</i> (1989) e o retrato de seu pai, <i>Retrato do Sr. Comandante</i> (1989).	
Figura 5	24
Alex Flemming, Abandono, Berlim, 1998, tinta acrílica sobre bermuda. Coleção do artista.	
Figura 6	26
Alex Flemming posando ao lado de seu autorretrato na obra <i>Sumaré</i> .	
Figura 7	27
Alex Flemming, Sem título, 1999, 49x48x24 cm, acrílico sobre mala de viagem. Coleção Lucien Belmonte.	
Figura 8	28
Apartamento de Alex Flemming em São Paulo, com as obras da série <i>Cabeças</i> e <i>Identidade Plástica</i> .	
Figura 9	40
Alex Flemming, Díptico, série <i>Cabeças</i> , São Paulo, 1989, tinta acrílica sobre tela, 140 x 220 cm (cada tela). Coleção Ulisses Cohn.	

Figura 10	41
Alex Flemming, <i>Traqueotomia</i> , São Paulo, 1991, tinta acrílica sobre tela, 180 x 155 cm (cada tela). Coleção Eckhardt Kupfer.	
Figura 11	43
Alex Flemming, Sem título, série <i>Natureza-morta</i> , São Paulo, 1978, fotogravura sobre papel, 19 x 13,2 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.	
Figura 12	48
Alex Flemming, Sem título, série <i>Natureza-morta</i> , São Paulo, 1978, fotogravura sobre papel, 19,8 x 12,7 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.	
Figura 13	49
Alex Flemming, Sem título, série <i>Natureza-morta</i> , São Paulo, 1978, fotogravura sobre papel, 19,8 x 12,7 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.	
Figura 14	50
Alex Flemming, Sem título, série <i>Natureza-morta</i> , São Paulo, 1978, fotogravura sobre papel, 13 x 19,5 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.	
Figura 15	51
Alex Flemming, Sem título, série <i>Eros expectante</i> , São Paulo, 1980, fotogravura sobre papel, 13,1 x 19,8 cm. Coleção Henrique Luz.	
Figura 16	54
Alex Flemming, Sem título, série <i>Eros expectante</i> , São Paulo, 1980, fotogravura sobre papel, 13,1 x 19,8 cm. Coleção Henrique Luz.	
Figura 17	54
Alex Flemming, Sem título, série <i>Eros expectante</i> , São Paulo, 1980, fotogravura sobre papel, 13,1 x 19,8 cm. Coleção Henrique Luz.	
Figura 18	57
Alex Flemming, Sem Título, São Paulo, 1987. Tinta acrílica sobre tela. Coleção Abrão e Sabina Lowenthal.	
Figura 19	59
Alex Flemming, Sem título (máscaras do atleta), São Paulo, déc. 1980, acrílica sobre cartolina, 190 cm. Coleção do artista.	

Figura 20	59
Alex Flemming, <i>Sem título, série Múmias</i> , São Paulo, 1988, tinta acrílica sobre tela, 110 x 118 cm. Coleção do artista.	
Figura 21	62
Alex Flemming, <i>Sem Título</i> , São Paulo, 1989. Tinta acrílica sobre tela, 205 x 295 cm. Coleção do artista.	
Figura 22	66
Eugene Sandow posando.	
Figura 23	68
Arnold Schwarzenegger: modelo do <i>bodybuilding</i> da segunda metade do século XX.	
Figura 24	71
Alex Flemming, <i>A Guerra Incompreensível</i> , 1982, offset e carimbo, 32 x 21,5 cm. Coleção Henrique Luz. Parte da revista Arte em São Paulo número 10.	
Figura 25	74
Alex Flemming, <i>NATO Seeblockade</i> , São Paulo, 2001, Tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 203 x 155 cm. Coleção do artista.	
Figura 26	76
Alex Flemming, variação de <i>NATO Seeblockade</i> .	
Figura 27	78
Alex Flemming, <i>Turquia</i> , Belo Horizonte, 2000, Tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 203 x 155 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba/MACS.	
Figura 28	79
Alex Flemming, variação de <i>Turquia</i>	
Figura 29	80
Alex Flemming, <i>Georgien</i> , São Paulo, 2001. Tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC. Coleção Laura Falzomi e Manoel Alves Lima.	
Figura 30	82
Alex Flemming, <i>Somália</i> , São Paulo, 2003, Tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 78 x 54 cm.	

Figura 31	83
Alex Flemming, <i>Índia X Paquistão</i> , São Paulo, 2001, Tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 155 x 203 cm. Coleção do artista.	
Figura 32	85
Alex Flemming, <i>Zehntausende Flüchtlinge</i> , São Paulo, 2003, Tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 56 x 80 cm. Coleção Ruy Tolosa Barreto.	
Figura 33	86
Alex Flemming, <i>Israel</i> , São Paulo, 2001, Tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 155 x 203 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba / MACS.	
Figura 34	87
Alex Flemming, variação de <i>Israel</i> .	
Figura 35	99
Capa do LP <i>Revoluções por Minuto</i> , criada por Alex Flemming e depois apropriada como um ready-made	
Figura 36	99
Ateliê de Alex Flemming	
Figura 37	100
Sala do apartamento de Alex Flemming	
Figura 38	100
Sala do apartamento de Alex Flemming	
Figura 39	101
Sala do apartamento de Alex Flemming	
Figura 40	109
Estação Sumaré do Metrô, São Paulo	
Figura 41	110
Alex Flemming conversando sobre a obra <i>Sumaré</i>	
Figura 42	110
Equipe de restauração e funcionários do metrô na obra <i>Sumaré</i>	
Figura 43	111
Equipe de restauração e funcionários do metrô na obra <i>Sumaré</i>	

Figura 44	111
Equipe de restauração e funcionários do metrô na obra <i>Sumaré</i>	
Figura 45	112
Exercício corpo grego x Alex Flemming (Mariana).	
Figura 46.	113
Exercício corpo grego x Alex Flemming (Greve dos caminhoneiros).	
Figura 47	114
Exercício corpo grego x Alex Flemming (Usina de Belo Monte).	
Figura 48	115
Arte digital de Alex Flemming na XVII Bienal de São Paulo.	
Figura 49	115
Artistas participantes do segmento de Arte e Videotexto na XVII Bienal de São Paulo.	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
Capítulo 1 - Alex Flemming e o corpo: trajetória e contextos	17
1.1 Trajetória pessoal e artística de Alex Flemming	17
1.2 O corpo e seus contextos	29
1.3 O corpo na arte contemporânea: um recorte	36
Capítulo 2 - Momentos do corpo na produção artística de Alex Flemming	43
2.1 O corpo torturado: série <i>Natureza-morta</i> (1978)	43
2.2 O corpo erótico: série <i>Eros expectante</i> (1980)	50
2.3 O corpo histórico: série <i>Atletas</i> (1989)	56
Capítulo 3 - <i>Bodybuilders</i>: fronteiras do século XX	64
3.1 O corpo do <i>bodybuilder</i> : construção de si	64
3.2 Corpo, política e erotismo: série <i>Bodybuilders</i>	70
CONCLUSÃO	90
REFERÊNCIAS	93
APÊNDICES	98
ANEXOS	117

INTRODUÇÃO

Quando se pesquisa um artista vivo ainda em plena produção, é comum se deparar com alguns desafios. Não se apresenta um contexto definitivo de seus trabalhos, nem um fio totalizante que percorre uma narrativa capaz de abraçar a biografia pessoal com as obras produzidas. Mergulha-se na arte contemporânea sem reservas, sujeitando-se a imprevisibilidades e mudança de rotas. É entender que não há distância temporal e, por isso, um recorte minucioso é extremamente necessário. Ao mesmo tempo, é ter a oportunidade de diálogo e presença no mesmo contexto histórico em que ele se encontra. Assim, quando se pretende estudar a obra de Alex Flemming, brasileiro, nascido em 1954 na cidade de São Paulo, o pesquisador pode se sentir intimidado com a quantidade e a qualidade da produção que se apresenta. Há mais de quatro décadas atuando com os mais variados temas e técnicas, Flemming representa um desafio em sua polivalência. Então, em uma dissertação de mestrado, prevalecem alguns temas e objetos. O escolhido em questão o corpo e, mais ainda: o corpo humano. Já diz o artista: “o foco da minha obra sempre foi o corpo humano” (*apud* MORAES, 2012), ou ainda:

Para mim, o princípio de todas as coisas é o corpo. A responsabilidade, o amor, a transcendência do homem é o corpo. Minha obra é 99% diretamente sobre o corpo ou suas metáforas. Esse tema surgiu com o despertar da minha sexualidade ainda na pré-adolescência, aos doze anos. (*apud* MORAES, 2012).

Quando Flemming afirma que sua obra é quase toda constituída pela temática do corpo, a pesquisa, então, para delimitar seu foco, mais do que se debruçar sobre ele de maneira generalizada, como o apresenta o artista em sua fala, entende as diversas faces desse objeto em sua produção. Dessa maneira, escolhe-se para a análise momentos pontuais para o entendimento chave do que foi proposto.

O Capítulo 1 apresenta um panorama do objeto da pesquisa: Alex Flemming e o corpo humano na série *Bodybuilders* (1997). Para isso, faz-se necessário o entendimento de sua trajetória pessoal e artística, partindo da família que sempre mudou de endereço – o que encontra ressonância quando ele se transfere definitivamente para Berlim. Porém, como a pesquisa pretende entender o corpo humano em sua obra, faz-se mister investigar de que corpo se fala, e como ele se configura hoje na contemporaneidade. Mais ainda, como é visto pela produção artística contemporânea.

Após essas investigações preliminares, o Capítulo 2 aborda três momentos na produção de Alex Flemming que se aproximam de *Bodybuilders*. São eles: as séries *Natureza-morta* (1978), *Eros expectante* (1980) e *Atletas* (1989). Os três conjuntos evidenciam os temas que ficarão presentes na obra posterior, principalmente a relação entre política, erotismo

e construção/desconstrução. Esses vínculos, invariavelmente, são mediados pelo corpo. Para a análise dos conjuntos de obras, o filósofo Michel Foucault será amplamente utilizado, principalmente seus pensamentos em relação à disciplina e biopoder que, para o francês, amplamente controlam o corpo.

Por fim, no Capítulo 3, é necessário se deter na série *Bodybuilders*. São analisadas obras partindo do contexto teórico de Foucault e da prática de *bodybuilding* em si, seu desenvolvimento na sociedade ocidental e determinados modelos de corpos que se tornaram paradigmas no século XX. Sendo assim, pretende-se localizar o corpo proposto por Flemming dentro da discussão atual que alarga suas fronteiras e suas formas de apresentação na arte contemporânea.

CAPÍTULO 1

ALEX FLEMMING E O CORPO: TRAJETÓRIAS E CONTEXTOS

1.1 Trajetória pessoal e artística de Alex Flemming

Alex Flemming nasce em São Paulo, Brasil, em 10 de agosto de 1954. Filho do comandante Ary Flemming e da comissária Maria Adelaide de Almeida Prado, desde pequeno viajou o mundo graças ao trabalho do pai, já que a mãe, após o casamento, dedicou-se exclusivamente à família. Junto com seus irmãos, Ary e Júlio, viveu parte da sua infância no bairro do Itaim Bibi, na cidade de São Paulo e em Miami, nos EUA (VENTRELLA e SOUZA, 2005).

Sua avó paterna era alemã, o que colaborou para o caldeirão cultural que Flemming estava inserido. A família materna era católica, enquanto a paterna era luterana (VENTRELLA e SOUZA, 2005). Após o golpe militar em 1964, mais precisamente em 1970, os pais de Flemming se mudam para Portugal. Ele os segue no ano seguinte, após o cumprimento do serviço militar obrigatório. Ao voltar para o Brasil, em 1973, engaja-se no movimento estudantil contra a ditadura. Essas constantes mudanças são ditas pelo artista à Angélica de Moraes (2012, p. 151), quando é perguntado sobre a vontade de viajar que o acompanha desde cedo:

Vontade inevitável para quem, como eu, é filho de pai piloto de avião e mãe comissária de bordo. Examinar selos, para mim, correspondia a uma viagem. Dos dez aos catorze anos, me tornei um pen pal [amigo de correspondência], trocava cartas em inglês com muitas crianças da minha idade ao redor do mundo: Inglaterra, Suriname, Índia, EUA, Polinésia Francesa.... Na década de 1950, eu morava nos Estados Unidos. Fui alfabetizado em português, inglês e alemão. Minha avó paterna era alemã (MORAES, 2012, p. 151).

Quando em Portugal, Flemming estuda economia e, no Brasil, por imposição do pai, cursa Administração na Faculdade Getúlio Vargas (FGV). Logo em seguida, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), faz um curso livre de cinema por dois anos. Também começa o curso de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), não chegando, porém, a completá-lo. Por causa do curso de cinema na FAAP, ele produziu sete curtas-metragens em super-8 e participou de festivais (MORAES, 2012).

A formação acadêmica para ele não o define, e grande parte de sua formação artística vem do contato direto com artistas em seus ateliês. Cristiano Mascaro (1944) e

Regina Silveira (1939) são duas figuras muito importantes no início de sua trajetória. Com Mascaro aprende fotografia e com Regina, gravura. A aprendizagem de técnicas artísticas com grandes nomes da arte brasileira foi relevante para o desenvolvimento de uma linguagem própria do artista. Surgem daí a manipulação e a experimentação da imagem.

Angélica de Moraes salienta a manipulação da imagem fotográfica no seu trabalho de Flemming, principalmente no começo de sua produção artística, que se originou “no contexto histórico da ditadura e já sob o impacto da atuação incisiva da arte pop brasileira” (MORAES, 2012, p. 10). Estão definidos, então, dois eixos que participam fortemente dos trabalhos do artista no final dos anos de 1970 até o meio da década de 1980, particularmente.

Junto com essa arte de denúncia, a questão erótica se evidencia em 1980, com a série de fotogravuras *Eros expectante*. Entre as séries mencionadas, Flemming experimenta cada vez mais com a fotografia e a gravura, através de *photo-etching*, xerox e heliografia. Nesse momento, participa de vários salões, ganhando prêmios, e também integra mostras coletivas, entre elas *Xerografias*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1980 e, no mesmo lugar, *Heliografias*, em 1981 (SANT'ANNA in MORAES, 2012). Angélica de Moraes (2012, p.14) destaca, nas obras produzidas nesse ínterim, uma marca importante do processo de Flemming: “o corpo como tema e a fotografia como processo”. As heliografias do período foram expostas na FAAP em 1985, na mostra *Novos meios multimeios Brasil 70/80*, “uma das primeiras exposições brasileiras em espaço institucional a enfocar a expansão das artes visuais para os meios tecnológicos” (MORAES, 2012, p. 13).

É em 1980 que apresenta, no Masp, a série Paulistana. Partindo da observação do cotidiano da cidade de São Paulo, em uma postura de *flanêur* influenciada por Cristiano Mascaro, fotografa trabalhadores anônimos e transeuntes. Flemming vai desenvolvendo uma poética que transita pela fotografia e gravura sem deixar de experimentar a tecnologia da época. Em 1981, participa da XVI Bienal Internacional de São Paulo, no segmento Arte Postal, e vai para Nova York por intermédio da bolsa *Fulbright*, e lá permanece até 1983. No Pratt Institute Manhattan, ele realiza seu projeto *Male and Female Nudity in a Photo-Abstract Way* (SANT'ANNA in MORAES, 2012). Sua produção nos anos em que esteve na cidade se caracteriza pela constante investigação das partes do corpo e sua dinamização. As obras não pertencem a uma série oficial, mas hoje são reunidas e denominadas como integrantes da “Suíte Nova York” ou “American Suíte” [Figura. 1], na qual uma única fotografia é desmembrada e transposta para a tela através da serigrafia, relembrando um jogo de montar e trazendo à tona a metáfora do corpo em movimento (LAUDANNA, 2006, p. 13).

Ainda sobre a *Suíte*, Laudanna (2016, p.90) tece mais considerações:

De 1982 a 1984, a partir de fotografias que fez parte de corpos, após recortá-las e transportá-las para matrizes de serigrafias, Flemming as imprime em canvas board. Justapondo esses suportes, como se construísse um políptico, refaz a parte do corpo fotografada, cuja interferência das bordas que retalha a imagem, ao mesmo tempo, que a recompõe constrói um ruído, por assim dizer, que produz certo estranhamento ou, a princípio, dificulta a reprodução da parte do corpo fotografada.

Figura 1. Alex Flemming, *Lúcia mas pode me chamar de Luli*, Nova York, 1982, tinta acrílica e vinílica sobre canvas board, 183 x 183cm. Coleção Marcelo Zugaib.
Fonte: Site oficial do artista.

Também em Nova York, grafita muros junto com Alex Vallauri (1947-1987) – ambos se tornam pioneiros do grafite no Brasil, e Flemming traz dessa área a influência da sobreposição rápida e ágil e o contraste de cores, além do uso do estêncil, no qual se apoia para desenvolver sua técnica das máscaras [Figura. 2].

Figura 2. Alex Flemming em seu ateliê em São Paulo demonstrando seu processo artístico.
Fonte: Site oficial do artista.

Voltando ao Brasil em 1983, é apresentado na XVII Bienal Internacional de São Paulo, dessa vez no segmento Arte e Videotexto. Também realiza uma série de exposições individuais e coletivas, entre elas a segunda participação no *Panorama da Arte Brasileira* no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Esse movimento de início de sua produção até a volta de Nova York pode ser considerado a primeira etapa da trajetória artística de Alex Flemming, marcada pela experimentação com gravura e fotografia e com um olhar dirigido para a sociedade, tanto denunciando seus abusos (*Natureza-morta*) ou apenas como um observador casual (*Paulistana*). Claramente o corpo se impõe – como observado nas séries *Eros expectante* e *Suíte Nova York*. Esse primeiro momento, então, longe de ser secundário na trajetória do artista, permite que se delineie o terreno de uma produção que se torna cada vez mais caudalosa e presente no cenário da arte brasileira.

A partir do meio da década de 1980, volta-se para a pintura e a potência das cores e, “se antes a monocromia era valorizada, a partir de 1984 Flemming passa a tirar partido do contraste que as cores brilhantes e intensas de tintas acrílicas, vinílicas e outras proporcionam” (LAUDANNA in BARBOSA, 2002). Existe uma ideia de dar uma nova vida às imagens já gastas e saturadas de São Jorge, Iemanjá, São Miguel Arcanjo, Santa Cecília e outros. Essas imagens, apropriadas pelo artista de estampas populares, são transportadas para a tela através da serigrafia e depois pintadas, constituindo a série *Anjos e Sereias* (LAUDANNA, 2006).

Três anos depois, essas imagens reaparecem em forma de fotogravuras – são tendências presentes no seu trabalho: a autorreferência e a citação. O próprio artista afirma que a ideia de se extrair o máximo da obra, hoje sua assinatura, era algo a que ele resistia, porém atualmente confirma que sua produção se volta para os mesmos temas, ainda que sobre outros ângulos e de outras maneiras (LAUDANNA, 2006).

Em 1987, continuando a investigação sobre corpos míticos, apropria-se de imagens do século XVI, do livro **Monstrorum** do médico Ulisses Aldrovandi, que compilava deformações de monstros e seres da história [Figura 3]. É nesse momento que aparecem as máscaras, técnica similar ao estêncil que Flemming aplica em grande parte de suas obras, principalmente durante os anos de 1987 a 1991. O artista amplia, em papelão, as imagens que são utilizadas e vaza-as. Assim, cria-se um processo de reutilização e ressignificação tanto das máscaras como dos motivos que elas contêm, além delas serem vetores da investigação dos limites da tela, participando tanto da elaboração da figura como do fundo desta. É evidente, nessa técnica, a autorreferência, assim como o desejo de preservar um resíduo de sua obra em outra, negando o efêmero do grafite, mas utilizando o estêncil vindo dos anos de grafiteagem. Mais até do que negar a efemeridade, ele busca, com as máscaras, dar vazão ao tema da vida e da morte:

Para Flemming, vida e morte não se excluem; nisto prevalece o conceito de que figuras ou parte delas podem estar em mais de um trabalho de séries diversas e anos distintos. A reutilização é da ordem do resíduo. Assim, as formas de máscaras anteriores em outros trabalhos importam, todavia, não como máscaras que reproduzem algo anterior, mas como máscaras anteriores que reproduzem uma figuração posterior (LAUDANNA, 2002, p. 147).

Figura 3. Alex Flemming, *A ajuda ou Cruz Vermelha*, São Paulo, 1987, tinta acrílica sobre tela, 220 cm x 200 cm. Coleção José Octávio Montesanti.

Fonte: Site oficial do artista.

É utilizando essa técnica que seu processo criativo se liga vigorosamente ao tema da circularidade vida-morte-vida. Suas próximas séries, *Múmias* (1988), *Cabeças* (1989), *Atletas* (1989), *Alturas* (1989) e *Traqueotomia* (1990) trazem as máscaras, que se anunciam como metáfora de uma retomada do passado para a construção de uma nova realidade pictórica e temática. Não é à toa que imagens do passado povoam essas telas, como é o caso das obras pertencentes a *Múmias* e *Atletas*.

Figura 4. Ateliê de Alex Flemming em São Paulo, onde são vistas obras da série *Alturas* (1989) e o retrato de seu pai, *Retrato do Sr. Comandante* (1989).

Fonte: acervo do autor.

No início da década de 1990, um novo movimento processual se realiza em Alex Flemming. Explorando as potências do corpo evidenciadas pelas máscaras e percebendo a materialidade e a plasticidade que se configura para além da presença humana, começa a integrar animais taxidermizados em sua produção. É assim que apresenta a instalação *Ex-Touros: um ritual de passagem* (1990) na escadaria do MASP, que consiste em cabeças de bois pintadas com tinta acrílica azul turquesa dispostas em latas de lixo invertidas. A pintura metálica contrasta com o próprio material dos objetos e a obra revela, no percurso dos degraus, as inquietações, conflitos e tensões provenientes de seu criador. A esse respeito, considera Tadeu Chiarelli (in BARBOSA, 2002, p. 63):

A intervenção de Alex Flemming no MASP em 1990 marcou uma abertura na sua trajetória ou, melhor dizendo, um ritual de passagem. Se até então o artista vinha tentando disciplinar sua poética por meio de uma pintura cheia de exuberância, a partir daquele trabalho Flemming passava a permitir a si mesmo outras possibilidades de expressão, dirigindo suas inquietações centrais, de um plano puramente individual, para um terreno mais amplo, mais impregnado de um sentido social e político.

Flemming questiona os limites do corpo e da civilização ao combinar cadáveres de animais com objetos do cotidiano – processo que se amplifica em sua próxima instalação, *O Sacrifício*, para a XXI Bienal Internacional de São Paulo, em 1991. A vida é colocada em suspenso, a morte paira a seu redor. Esses bichos, doados pelo Museu de Zoologia da

Universidade de São Paulo, carregam, em seu azul metálico, o percurso do artista, que já se ocupou com múmias, anjos, sereias e monstros, sendo o sacrifício a continuação desse ritual que contempla a morte e suas vicissitudes.

A projeção de seus trabalhos, somada ao desejo de buscar novos ambientes (MORAES, 2012) faz com que o artista partisse para a Alemanha em 1991, morando primeiramente em Dresden e depois, seguindo para a Holanda, em Roterdã. Finalmente, fixa-se em Berlim, onde até hoje divide residência com a cidade de São Paulo, com ateliê em ambos os lugares.

A ida definitiva para a Alemanha traz novas perspectivas para sua arte, que decanta suas experiências em solo estrangeiro, refletindo sobre identidade, memória e solidão. Explorando o cotidiano alemão, realiza, a partir de 1994, colagens sobre anúncios sexuais de jornais e revistas alemãs, utilizando letras coloridas com as quais formava seu nome. O emprego dos caracteres torna-se, a partir de então, algo frequente em sua produção, assumindo diversas funções: desde uma assinatura até frases de livros, manchetes de jornais e ditos populares.

Ao fixar notícias que são contemporâneas às obras que realiza, ainda que trechos, Flemming evidencia mais um de seus pensamentos, que o indivíduo é um ser político; ainda mais, registra o que ele entende por *Zeitgeist*, sem as implicações hegelianas (LAUDANNA, 2016, p. 16).

Outro caminho encontrado pelo artista para entender seu lugar fora do Brasil e vivenciar, pela arte, os sentimentos que afloram em sua pessoa é o de utilizar suas roupas e objetos como superfícies para a aplicação de tintas e letras – tornando-se, assim, obras artísticas. Em suas vestimentas, inscreve palavras como “abandono”, “*eitelkeit* (vaidade)”, “*schuld* (culpa ou dúvida)”, “*panik* (pânico)”, entre outras. Como uma espécie de autorretrato e diário, essa produção reflete, também, a capacidade de Flemming de experimentação, procurando novos suportes e possibilitando que a pintura inconfundível de suas telas se expanda [Figura 5]. Dessa maneira, ele coleta cadeiras e poltronas abandonadas pelas ruas de Berlim, para posteriormente cobri-las de tintas acrílicas metalizadas; e pinta, do mesmo modo, suas várias malas de viagens.

Com pintura de palavras sobre roupas ele evidencia seu *Gemütszustand*, estado de espírito, após mudar-se para Berlim no início do decênio de 1990. Esse novo suporte contém a noção de “pele virtual”, a dele, pois todas as obras dessa série são feitas sobre vestimentas que foram suas. São seus primeiros anos de residência naquele país, período de desconfortos; prostrações que não são contadas como memórias anos depois, mas que são relatadas pelo artista na época que monta exposição com essas obras: lê-se em notícia de 1994 que a sua mostra trata de solidão na Alemanha (LAUDANNA, 2016, p. 16).

Figura 5. Alex Flemming, *Abandono*, Berlim, 1998, tinta acrílica sobre bermuda. Coleção do artista.

Fonte: Site oficial do artista.

Essa face de seu fazer artístico o acompanha durante sua trajetória e, assim ele continua, por mais de duas décadas após o início dessa investigação de novos meios para o suporte de sua pintura, a reunir objetos tanto seus como de seus amigos para revesti-los de tinta, como é o caso de *Lápides* (2011). Nessa obra, pinta computadores de conhecidos que não são mais usados, em um diálogo com os limites da tecnologia e como ela atinge o indivíduo. Questões como a morte no mundo digital e a obsolescência programada são levantadas pela instalação, disposta no espaço como se esse fosse um cemitério, abrigando os *laptops* e *notebooks* que levam os nomes de seus antigos donos, sendo um deles do próprio artista. Flemming não se furta de mais uma vez trazer a relação entre vida e morte para seu trabalho, dessa vez pelo viés da tecnologia e, como é sua característica, possibilitando a autorreferência, que é colocada nas grossas camadas de tinta acrílica sobre superfícies não tradicionais. Completa Oliveira (2016):

Apesar do clima solene de morte, a pintura de Flemming joga o objeto para uma segunda vida. Trata-se de reviver o que está “gasto”, o que é “velho” e o que é “superado”. Nas lápides, os computadores perdem suas atribuições como utensílio tecnológico e rendem-se aos valores estéticos atribuídos a eles. Por fim, a partir da intervenção do artista, os computadores ganham “uma nova vida” – uma vida de aparência sensível e não mais de funcionalidade.

Se o corpo humano está fisicamente ausente das obras que apresentam objetos e roupas como superfície, está inscrito nas roupas gastas, nos móveis que foram usados e nas notícias que deles saltam. Ele permanece nas ações de vestir-se, despir-se, sentar e ler, revestindo de corporeidade¹ o que é, por sua vez, coberto de tinta. Como salienta Herold (in BARBOSA, 2002, p. 98), ao escrever sobre as poltronas em acrílico contendo notícias estilizadas: “ler sobre uma coisa horrível é totalmente diferente de sentar-se sobre uma coisa horrível com seu próprio traseiro”.

Rapidamente, Flemming se consolida artisticamente na Alemanha. Entre 1992 e 1996, realiza sete mostras individuais em galerias de arte². É também no ano de 1996 que volta ao MASP com mais uma exposição solo. Nessa esteira produtiva, em 1997, desenvolve a série *Bodybuilders*, conjunto que mescla a fotografia e a tinta acrílica sobre PVC. Fotografando corpos musculosos, em sua maioria masculinos, e dispondo sobre eles mapas que apresentam regiões devastadas por conflitos geopolíticos, cria uma forte imagem poética e atualiza os motivos de sua obra, cada vez mais global. Na experiência brasileira da década de 1970 os corpos ou estão torturados pelo regime militar ou envolvidos por Eros e sua potência. Já na Alemanha, ocorre o esforço de cristalizar a permanência em um outro país e Flemming, dentre outros recursos, lança mão das cores e das palavras para entender sua vivência. Paralelamente à série *Bodybuilders*, volta aos trilhos da cidade de São Paulo³, dessa vez na Estação Sumaré [Figura 6] do metrô.

Como explica Fábio Magalhães (1998, p. 4),

O artista utilizou duas séries de 22 imagens, colocadas enfileiradas nas plataformas e ordenadas, uma no sentido inverso da outra, com 22 poemas, um para cada imagem. São retratos anônimos de tipos raciais diferentes, brancos, pretos e asiáticos, fotografados frontalmente como nos passaportes, nas carteiras de identidade, ampliados e gravados sobre vidros.

Em 2016, 18 anos após as pinturas industriais em vidro na estação Sumaré, Flemming povoa novamente outro espaço público com rostos – dessa vez de frequentadores e funcionários da Biblioteca Mário de Andrade. A obra, que lá se encontra, é composta de 16 painéis de vidro no corredor que liga o salão principal à sala de leitura. Considerada pelo próprio artista uma espécie de continuação da série Sumaré, a nova série, denominada *Paulistânia*, guarda características específicas. As cores e a técnica são diferentes: ao contrário do preto e branco das obras do metrô, na biblioteca os retratos possuem duas cores em três camadas de vidro. O próprio artista explica essa dinâmica: “do lado de fora é uma cor,

¹ Por corporeidade, entendem-se as relações e as metáforas trazidas pelo corpo, em contato com ele mesmo e com o mundo externo. O corpo não precisa ser necessariamente humano. Também, a ausência dele não desqualifica a corporeidade. Christine Greiner entende a corporeidade como o estudo do corpo vivo em seus diferentes estados, em ação no mundo. Esse conceito, baseado nos estudos do filósofo francês Merleau-Ponty (1908-1961) e do filósofo japonês Tetsurô Watsuji (1889-1960) “possuiria um sentido duplo, designando ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos”. Ver GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos interdisciplinares. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005, p. 23.

² Galeria Tammen & Busch – Berlim, 1992; Galerie Tabea Langenkamp – Düsseldorf, 1992; Galerie Lang – Leipzig, 1992; Ursula Blickle Stiftung – Krachtal, 1993; Galeria Tammen & Busch – Berlim, 1994; Galerie Tabea Langenkamp – Düsseldorf, 1994; Galerie Tabea Langenkamp – Colônia, 1996.

³ Em 1992, é inaugurada a primeira obra pública do artista. São dois mosaicos de pastilhas da série *Cabeças*, na antiga Estação Santo André da Companhia Metropolitana de Trens Urbanos (CPTM), hoje Estação Prefeito Celso Daniel.

do lado de dentro é outra. E terá uma terceira cor à noite quando tiver uma luz artificial” (MACHADO, 2018). Diferente da aplicação da fotografia no vidro, técnica usada nas obras de *Sumaré*, a série *Paulistânia* é feita através da vitrificação em cristal.

Figura 6. Alex Flemming posando ao lado de seu autorretrato na obra *Sumaré*.

Fonte: acervo do autor.

Na primeira década do novo milênio, Alex Flemming explora sua própria ideia de autorrepresentação, sem deixar de ponderar sobre os acontecimentos políticos mundiais. No Brasil, a exposição *Identidade e Conflito*, em 2004, individual, no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, com curadoria de Ana Mae Barbosa e Henrique Luz, reflete bem esse momento da carreira do artista. Quarenta obras fazem parte da mostra, entre elas, os trabalhos denominados de *Flying carpets* (2004) e *Identidade plástica* (2004) [Figura 8].

Flying carpets remonta às origens do artista próximas à aviação. Retalhos de tapetes persas são contidos em silhuetas de avião, retiradas de cartões postais distribuídos por companhias aéreas durante a década de 1990. A plasticidade dos tapetes encontra a forma das aeronaves, permitindo uma aproximação entre oriente e ocidente, na qual o político encontra o pessoal. Esse movimento entre esferas micro e macro pode ser

identificado em *Autorretrato em Auschwitz* (1991). Na instalação, um conjunto de seus sapatos pintados de tinta azulmetálica é disposto em círculos. A temática dos tapetes é retomada em *Anacondas* (2017), dessa vez como uma postura de ataque em relação ao radicalismo do ISIS e do Estado Islâmico (FLEMMING, 2018). Uma das maneiras de investigação do artista frente à sua própria identidade é revisitando seus laços familiares, como nos trabalhos envolvendo a aviação, na obra da série Alturas dedicada à sua família, na obra *Retrato de minha mãe aos 62 anos de idade* e no retrato do comandante Flemming, de quem também pinta uma mala de mão, inscrevendo o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manoel Bandeira [Figura 7] (FLEMMING, 2018).

Figura 7. Alex Flemming, Sem título, 1999, 49 x 48 x 24 cm, acrílico sobre mala de viagem. Coleção Lucien Belmonte.

Fonte: Site oficial do artista.

Outro eixo é o do mergulho em sua psique, seja através das roupas que utiliza ou dos objetos que lança mão na composição das obras. Adentrando o campo abstrato e conceitual (FLEMMING, 2018), desenha seu autorretrato, em *Identidade plástica*, por meio da profusão de cartões de crédito, de planos de saúde, de museus, de programas de fidelidade, entre outros. As inscrições nesses pequenos retângulos de plástico pontuam o trajeto da pessoa de Flemming, guardando as informações referentes às suas compras, suas viagens e até mesmo seu estado físico. Outras peças a ele pertencentes são empregadas para seu retrato, colocando em realce sua intimidade, como é o caso de *Autorretrato na cama* (2012) e *Autorretrato dentário* (2011), nos quais são fixados em tela anéis penianos e dentes, respectivamente. Para Laudanna (2016, p. 7), “não se trata de uma proposição metafórica [...], mas da exposição de relações possíveis que esses objetos têm com a vida”.

Figura 8. Apartamento de Alex Flemming em São Paulo, com as obras da série *Cabeças e Identidade plástica*.

Fonte: acervo do autor.

Ainda na esteira da representação de sua identidade, observa-se o emprego de elementos religiosos em sua construção. Em 1996, utilizando-se das máscaras, confere seu rosto a uma fronha de travesseiro, com o título *Autorretrato como Verônica*, personagem que enxuga o rosto de Jesus Cristo durante o carregamento da cruz (FLEMMING, 2018). O rosto é dúbio, sendo do artista e de Cristo ao mesmo tempo.

Atualiza sua percepção no pano de Verônica, dessa vez como o próprio Cristo encarnado de *Autorretrato como Cristo* (2007), fotografia da imagem do redentor em seus últimos momentos antes da expiração. A figura do mártir, que carrega e corporifica o sofrimento em prol da santificação, possui um corpo flagelado e sangrando, trazendo toda a materialidade humana da carne de certa forma anacrônica à santidade, sendo também um corpo seminu com proporções atléticas.

Em 2009, Flemming mais uma vez retoma o retrato, tanto de pessoas anônimas como conhecidas, resultando na série *Caos*. Emprega tinta acrílica e promove o questionamento filosófico da origem e destino do homem (LAUDANNA, 2016). Quase todos os retratados não possuem pele, evidenciando-se apenas a linha que contorna suas formas. Essa opção pictórica do artista representa uma nova forma de perceber o corpo. Se antes era premente sua materialidade e plasticidade, fazendo-se presente até onde não está. Agora é fugaz, perdido no fundo das pinceladas cinzas e pratas; imiscuído no caos da morte e da memória.

Celebrando o tempo de vida artística, duas exposições retrospectivas de sua obra acontecem, em São Paulo e Belo Horizonte, em 2016 e 2017, respectivamente. Na

cidade paulista, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a mostra *RetroPerspectiva*, com curadoria de Mayra Laudanna, focaliza o artista em seu passado, não o encerrando, porém, dentro dele, mas sim possibilitando que suas obras ofereçam uma perspectiva do futuro, tanto de seu trabalho como da sociedade que por ele é percebida e transformada em material de sua produção.

Já em 2017 ocorre, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, a exibição de 140 obras reunidas sob o título *Alex Flemming: de CORpo e alma*, com curadoria de Henrique Luz. Essa reunião agrupa a produção do artista em diversas categorias que são trabalhadas por ele desde o início de sua carreira, de *Eros expectante* (1980) até *Anacondas* (2017). O artista continua produzindo e atuante, tendo individuais em galerias no Brasil e na Alemanha no ano de 2019⁴.

É, portanto, dentro dessa trajetória que abarca mais de quatro décadas que Alex Flemming desenvolve suas temáticas e suas técnicas artísticas. Ao possibilitar que o corpo, humano ou não, apareça de forma tão contundente na sua obra. Visto que a presente pesquisa pretende analisá-lo dentro da série de obras *Bodybuilders* (1997), faz-se necessário investigar o que vem a ser, na contemporaneidade, o corpo. Mais ainda, levando em conta sua extensa produção, é de extrema importância trazer à baila como o próprio artista o entende e, acima de tudo, qual o seu contexto histórico.

1.2. O corpo e seus contextos

A trajetória biográfica e artística realizada na primeira parte deste capítulo pretende, através do percurso por ela descrito, evidenciar os temas que surgem das inquietações e motivações de Alex Flemming, assim como as técnicas empregadas para resolvê-las. Percebe-se, tanto pelas obras como pelas entrevistas e textos sobre o autor, a predominância do corpo. Palavra ampla que, nas mãos do artista, transforma-se em potência capaz de denunciar regimes políticos totalitários, evidenciar o erotismo, discutir a história, projetar a memória, realizar processos de autoconhecimento – como aglutinante dessas questões, encontram-se a vida e a morte. Qual seria, então, a concepção de corpo entendida por Flemming e como ela se encaixa nas várias formas de entendimento sobre esse tema que predominaram e se ressignificaram ao longo dos séculos?

Oliveira (2016) evidencia a tríade vida/corpo/morte nos trabalhos de Flemming, quando ele busca a solução dos conflitos estéticos presentes em sua obra de maneira espiral, ou seja, pelo diálogo capaz de entender o corpo não só pelo sofrimento, mas enfatizando suas antíteses e suas capacidades de ausência, de presença, de finitude e de inexorabilidade. Barbosa (2002, p. 19) afirma que “a figura humana de Alex Flemming não é representação do corpo, mas representação por meio do corpo”. O que se apresenta – se representa – por meio do corpo, então?

⁴ *Alex Flemming – Ecce Homo*, com curadoria de Ricardo Resende, exposição realizada na Galeria Emmathomas em São Paulo, abril de 2019. É prevista uma individual da série *Apocalypse* na Alemanha, em junho de 2019.

A presente dissertação dedica-se ao corpo na obra de Alex Flemming, mais precisamente à série de obras *Bodybuilders*. Para tanto, faz-se mister o entendimento do que é o corpo hoje na contemporaneidade, como ele é visto e considerado por filósofos e historiadores. Não se pretende, nesta breve seção, esgotar o assunto, mas sim apontar caminhos que possam levar a uma reflexão fundamentada das questões propostas por Flemming em sua obra. O corpo estudado é o humano, visto que só dentro dessa característica já incorrem múltiplas correntes de pensamento e maneiras de identificá-lo.

O filósofo francês Michel Bernard (1927 – 2015) ressalta a ambivalência do corpo. Essa característica consiste na não univocidade de sua própria experiência:

Viver seu corpo não é somente assegurar um domínio ou afirmar sua potência, mas também descobrir sua servidão, reconhecer sua fragilidade. [...] Em suma, se nosso corpo exalta a vida e suas possibilidades, ele proclama ao mesmo tempo, e com a mesma intensidade, nossa morte futura e nossa finitude essencial (BERNARD, 2006, p. 12).

A reflexão proposta por Bernard (2006) serve de base para, por meio da duplicidade característica do corpo, a apreciação deste dentro da obra de Flemming. Se a vida e a morte perpassam suas séries, a finitude e a potência corpórea tematizam essa investigação. Muitas vezes, onde se revela a vida, seja pelos músculos imponentes ou pela carga erótica, se esconde, à espreita, a morte com seus prenúncios.

Porém, se Bernard constrói essa qualidade basal do corpo, resta ainda especificar qual corpo é esse que se vive dentro desse pêndulo. Sant’Anna (2005, p. 10) afirma que “o corpo é considerado em sua complexidade histórica e, não apenas como sendo ora o lugar de todos os pecados ou de grandes virtudes, ora um território aberto a sérios riscos e sedutoras recompensas”. A autora, ao estabelecer que “o corpo é uma palavra polissêmica, uma realidade multifacetada e, sobretudo, um objeto histórico” (SANT’ANNA, 2005, p. 12) enfatiza sua importância histórica e seu caráter heterogêneo.

Na história, permanece a tentativa de controlar o corpo (SANT’ANNA in SOARES, 2011). Hipócrates, no séc. IV a.C., define-o como composto de quatro elementos: terra, ar, fogo e água; que originam quatro qualidades: seco, frio, quente e úmido; e de suas combinações produzem quatro humores (sangue, fleuma, bile, atrabile) que devem permanecer em equilíbrio, sendo a doença a descompensação dos temperamentos (BERNARD, 2016). Dentro da lógica da Grécia antiga e pagã, sobre o corpo reinava a alma natural, vital e animal. Os filósofos da antiguidade pensam a dualidade alma e corpo em relação à imortalidade daquela e a perecibilidade deste. Sant’Anna (in SOARES, 2011) vê em Aristóteles uma oposição entre matéria e alma mais do que entre esta e o corpo. Para o estagirita, a alma não existe sem um corpo, enquanto que para Platão sua existência independia da matéria física.

Os ideais gregos de beleza e proporção se inscrevem nos corpos da época e definem um modelo ocidental de representação do corpo com o avanço da arte no Período Clássico e no Período Helenístico. Junto com as Olimpíadas – ou seja, o esporte – o culto ao corpo na Grécia Antiga propõe a ideia de comedimento e equilíbrio. Essas práticas gregas são visitadas por Flemming, principalmente nas séries *Eros expectante* e *Atletas*, conforme é abordado no segundo capítulo da dissertação.

A visão grega representa um dos olhares clássicos dados ao corpo. Porém, contrárias às dualidades platônicas e neoplatônicas restabelecidas no início da era cristã, a antropologia semita permite uma multivisão a respeito deste objeto (AJZENBERG, 1998). A carne – *basar* – “designa, primeiramente, a carne propriamente dita e a visibilidade corpórea do homem. Contudo, não se confunde com o desdobramento dualista da cultura helenística” (AJZENBERG, 1998, p. 19). Em hebraico não há uma palavra para “corpo”, mas *basar* (carne), *nefesh* (alma) e *ruah* (espírito) referem-se aos diferentes momentos da totalidade corpórea, e sem *basar* não há *nefesh*, ou seja, a alma só existe graças à materialidade carnal que a contém. Essa visão se aproxima da de Flemming, que concebe corpo e alma como unidade (FLEMMING, 2019). Unidade essa que é totalidade, já que o corpo é a carne, mas também suas pulsões, desejos e relações expressos pela alma e que se revestem de corporeidade, evidenciada pelas escolhas pictóricas do artista.

Seguindo a tradição ocidental, os pensamentos de Galeno (129 d.C. – 210 d.C.), de Pérgamo (atual Turquia), exercem grande influência no Império Romano ocidental, já que fora médico do imperador romano Marco Aurélio. Sua influência se estende pela Idade Média, acentuando a relação entre o equilíbrio das diferentes partes do corpo e o cuidado de si - ação vista por uma ótica divina (FOUCAULT, 2018). Suas lições de anatomia e fisiologia, particularmente as que tratam dos prazeres e dos atos sexuais, definiram grande parte dos pudores que predominam até o Renascimento:

O capítulo 9 do livro XIV *Do uso das partes* coloca a questão: “Por que um tão vivo gozo é ligado ao uso das partes genitais?” E logo Galeno rejeita a ideia de que a violência do desejo e sua intensidade poderiam estar simplesmente associadas, pela vontade dos deuses criadores, ao ato sexual, como um motivo sugerido aos homens para a ele impulsioná-los [...] Desejo e prazer são diretamente os efeitos de disposições anatômicas e dos processos físicos. A causa final – que é a continuação das gerações – é perseguida através de uma causa material e um arranjo orgânico. [...] O desejo não é um simples movimento da alma, nem o prazer uma recompensa dada por acréscimo. Eles são os efeitos da expressão e da brusca expulsão (FOUCAULT, 2018, p. 136).

A partir da concepção cristã da Idade Média, o corpo é preterido em relação à alma e o homem se distancia da natureza para se encontrar com Deus (SANT'ANNA in SOARES, 2011). Barbosa, Matos e Costa (2011, p. 24-34) avaliam que o corpo balizado pelo cristianismo inscreve-se na lógica do pecado, devendo ser ocultado, sendo uma mera vestimenta da alma. Porém, foi também durante esse período que aparecem os ideais do amor cortês representados pela poesia trovadoresca, exaltando a mulher. As autoras argumentam:

O cristianismo, por possuir uma história difícil e paradoxal na sua relação com o corpo, foi, por muito tempo, reticente na interpretação, crítica e transformação destas imagens duplamente globalizadas do corpo, independentemente e para além do discurso do pecado e do controle do corpo, este é um tema essencial da teologia e da espiritualidade cristã (BARBOSA, MATOS e COSTA, 2011, p. 27)

Alex Flemming observa esse liame paradoxal contido no cristianismo. O artista, em entrevista a Angélica de Moraes (2012, p. 173), deixa claro seu apreço pelo erotismo proveniente da arte sacra cristã: “fico hipnotizado com esse deslumbramento de músculos, com o tórax de Cristo. Claro que sempre tem um paninho tapando o sexo, mas a iconografia católica é de uma vanguarda erótica incrível”.

O método científico em voga no Renascimento faz com que o corpo não dependa exclusivamente da alma ou de uma narrativa ascética. É objeto de estudo anatômico e biológico⁵, além de novas considerações filosóficas. Surge com René Descartes (1596 – 1650) o modelo do corpo-máquina, metáfora que se estende pelos próximos séculos, traduzindo a visão ocidental do corpo como mecanicista e causal (BERNARD, 2016).

A partir do século XVII e, em especial, nos séculos XVIII e XIX, as revoluções industriais e a divisão técnica do trabalho promovem a concepção de corpo produtor (BARBOSA, MATOS e COSTA, 2011, p. 27). O ser humano precisa estar com boa saúde para produzir os bens que consome. Esse raciocínio corrobora a ideia do corpo maquinizado, oprimindo-o e manipulando-o na mesma medida. Foucault (2010, p. 198) delineia as medidas de controle e vigilância que surgem nesse período: “os traços biológicos de uma população se tornam elementos pertinentes para uma gestão econômica e é necessário organizar em volta deles um dispositivo que assegure não apenas sua sujeição, mas o aumento constante de sua utilidade”. É dessa maneira que se instaura a biopolítica e o biopoder. O filósofo Antonio Negri (2016, p. 157), ao discutir esses conceitos de Foucault, declara que “o poder investiu a vida”. Continua o italiano:

Biopoder é um conceito que investe as dimensões do econômico, do político e da consciência – biopoder é um conceito que representa a síntese do moderno enquanto racionalidade do poder que investe a vida, enquanto racionalidade instrumental da ação econômica que determina uma progressão econômica cada vez mais abrangente do domínio capitalista, e, enfim, enquanto ação comunicativa eficaz que afeta as consciências. Entretanto, quando falamos de biopoder, falamos também de biopolítica, ou seja, de que o biopoder é a força que, ao investir a totalidade da vida, abarca a totalidade dos eventos que a constituem (NEGRI, 2016, p. 157-158).

Esses conceitos permitem o raciocínio de Foucault em sua obra **Vigiar e punir**, de 1975. Para Villaça e Goés (2014, p. 57), “ele demonstra que a política burguesa é, sobretudo, uma tecnologia política do corpo, uma ‘apropriação do corpo’”.

De Hipócrates a Galeno, passando pela concepção hebraica, a dominação cristã e a retomada do humanismo, a tradição ocidental o mergulha na cultura de suas épocas. Assim, entende-se que o corpo é – ele mesmo – “efeito de uma construção social e cultural” (AJZENBERG, 1998, p. 16). Esses controles culturais permitem a criação de saberes que lhe dominam ou libertam, realizando um “movimento pendular do corpo construído na encruzilhada de discursos, instituições e corporeidade” (VILAÇA e GÓES, 2014, p. 21).

Os autores demonstram como o sociólogo Arthur Frank constrói essa existência

⁵ Pintores renascentistas, entre eles, Leonardo da Vinci (1452 – 1519) e Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) usam a técnica de dissecação de cadáveres para maior semelhança da forma humana em suas pinturas, que retomam as proporções da Grécia Antiga. No século seguinte, Rembrandt van Rijn (1606 – 1669) retrata a prática na obra *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632).

do corpo: o discurso o baliza e normatiza dentro de suas potências e limites; as instituições são os lugares onde os discursos acontecem ou não; por fim, a corporeidade consiste na emergência de um corpo relacionado a outro. Desses vértices é formado o triângulo equilátero onde o corpo se localiza e existe e, dessa existência, exprime alguns padrões comportamentais: controle ou contingência, desejo ou falta, comunicação ou dominação, associação ou dissociação.

Um exemplo que auxilia a compreensão dessa estrutura proposta por Frank e analisada por Villaça e Goés é encontrado em Michel Foucault. Ao destrinchar as relações de poder e como elas agem no e pelo corpo, o filósofo francês mapeia os discursos, as instituições e a própria corporeidade:

O domínio e a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre os corpos das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio (FOUCAULT, 2010, p. 146).

Ao discurso de uma existência saudável e plena se interpõem as instituições como ginásios, academias e escolas que o transformam em prática, agindo sobre o corpo, criando dispositivos aptos para o esporte, o sexo e a guerra. A interpretação do corpo humano na obra de Flemming se sustenta em Foucault (2010) justamente quando se entende as séries de obras *Natureza-morta*, *Eros expectante*, *Atletas* e, em especial, *Bodybuilders*, dentro dessas relações de poderes. As três primeiras séries são motivo de discussão no próximo capítulo, e no último, o objeto da pesquisa, *Bodybuilders* – considerada como junção das outras mencionadas – é analisada, tendo em vista o contexto da prática de *bodybuilding* e a formação do corpo no final do século XX e início do século XXI.

Foucault (2010), porém, não encerra seu estudo apenas na observação da conquista do corpo pelo poder, e sim revela como, dentro dessa relação, pode ocorrer uma liberação:

Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação do próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E, assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo por que ele é atacado... O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo... (FOUCAULT, 2010, p. 146).

Percebe-se, então, a importância do corpo enquanto construção da sociedade em que está inserido: o poder que o atrai e repele é nele inscrito, e suas ações e reações tornam-se reflexos do imbricamento de poderes que o atravessam. Villaça e Goés (2014, p. 190) atentam para o excesso do que classificam como construcionismo social na obra de Foucault, ou seja, a obliteração da identidade biológica do corpo:

Para refletir sobre o corpo hoje é importante pensar o trajeto das ciências e tecnologias da cognição (CTC), não cedendo a possíveis interpretações de caráter reducionista inscrita nos radicalismos de cunho naturalista ou

construtivista. As ciências e tecnologias da cognição compreendem um sistema transdisciplinar (as neurociências, a psicologia cognitiva, a linguística, a biologia e a epistemologia) e refletem, a partir dos anos 40, sobre a relação entre cognição, corpo e tecnologia.

Frente às questões colocadas e definindo o corpo como situado entre discursos, instituições e corporeidade, no cenário contemporâneo, atravessado pela ciência e tecnologia e pela proliferação de vozes as mais variadas, o corpo encontra-se na fronteira de seus limites e suas possibilidades de significar. Modificações introduzidas pela medicina acontecem, nas décadas de 1980 e 1990, com os momentos de crise do sujeito e rupturas que propõem uma nova ordem corporal (VILAÇA e GÓES, 2014, p. 190).

O período marcado pela queda do Muro de Berlim – poucos anos antes da chegada de Fleming à Alemanha – apaziguou a dualidade propagada pela Guerra Fria, ao mesmo tempo em que novas tecnologias de comunicação ganhavam força no cenário mundial, mudando a percepção do espaço e do tempo (VILAÇA e GÓES, 2014, p. 190). Segundo Canton (2009), a contemporaneidade em si não mais contém uma narrativa que se desenrole em começo, meio e fim, mas sim que se enviesa; é entrecortada por diferentes temporalidades e modos de linguagem ou comportamentos.

Conceitos, tais como hibridização e multiculturalismo – amalgamados pela globalização que pulveriza fronteiras e mina distâncias – criam novos espaços de atuação e de negociação. Ainda, “assiste-se ao enfraquecimento das caracterizações telúricas e nacionalistas das identidades diante dos movimentos multinacionais e do repertório homogeneizado da indústria cultural” (VILAÇA e GÓES, 2014, p. 169).

Se há uma possível equalização cultural provocada pelo ideal globalizante, vê-se uma articulação de produção de identidades que se agregam a um corpo múltiplo, renovando práticas específicas que se perdiam nos arcabouços da história. Como exemplo, os autores citam a revitalização da literatura de cordel na internet e estamparias, além da estetização dos ritmos tradicionais do norte e nordeste do país em versões para ginásticas, realizando uma propagação sonora através dos corpos. Em suma, para os autores, “na sensibilidade artística pós-moderna⁶ a arte vai propiciar a abertura para o novo em reconfigurações da cultura de massa” (VILAÇA e GÓES, 2014, p. 175).

6 Conforme se afastam da primeira metade do século XX, termos históricos surgem e, muitas vezes, são empregados como sinônimos. Um dos mais complexos e polêmicos é o “pós-moderno”, acompanhado de “pósmodernidade”, ora fazendo às vezes de contemporâneo, ora delimitando o período pós-vanguardas que teve seu apogeu, principalmente dentro da arquitetura, nas décadas de 1960 e 1970. O pós-moderno, nas artes, convencionalmente surgido entre as décadas de 1950 e 1960, questiona a própria ideia de modernidade, renovação e progresso, tendo na cultura de massa seu material de trabalho e apropriação. Simpatizante de uma ideia de recontextualização; procura visitar e retrabalhar ideias previamente existentes, de uma forma que se aproxime muito mais daquilo que é simbólico e subjetivo. Artistas e teóricos como Charles Jencks (1939) e Robert Venturi (1925 – 2018) são emblemáticos desse movimento, que encontra até hoje lugar dentro do abrangente termo “arte contemporânea”. Na presente dissertação, entende-se artisticamente o pós-moderno como as práticas artísticas que vieram após a modernidade a fim de questioná-la, demonstrando o cansaço com as vanguardas e a incessante busca pelo novo. O termo corrente, quando não referido a esse período, é arte contemporânea. Muitos autores da bibliografia desta pesquisa utilizam o termo pós-moderno não o relacionando exclusivamente à arte, mas sim delimitando o momento de grande avanço tecnológico e científico propiciado pela medicina, pesquisas em saúde e comunicações, trazendo elementos de cibernética e biologia molecular. Quando neste contexto, o termo pós-moderno é preservado.

Sant'Anna (2011) reconhece que, após a segunda metade do século XX, mais do que se concentrar em um corpo biológico ou construído, o que ocorre é a tentativa de liberá-lo desses campos e torná-lo algo independente, pensamento esse que se coaduna ao preconizado por Barbosa, Matos e Costa (2011). As autoras percebem que, mesmo mediado pela experiência da cultura, "é como se o homem deixasse de ser um ser da cultura. De facto, o surgimento da ideia de ciberespaço e infosfera tornam o mundo como informação a ser tratada por sistemas, a experiência passa a prescindir de tempo e espaço" (BARBOSA, MATOS e COSTA, 2011, p. 31).

Dentro desse espaço fronteiro de independência corpórea, Sant'Anna (in SOARES, 2011) coloca quatro hipóteses para compreender essa mudança incessante do corpo e de suas noções: a) a hipótese do corpo como último território a ser considerado; b) a hipótese do corpo como a única posse e como território do exercício da liberdade individual; c) a hipótese de que é pelo corpo que se mostra o melhor de si e, d) contra a "top-modelização" absoluta.

A respeito da primeira hipótese, a autora afirma que, se o homem vem conquistando o mundo – oceanos, continentes, até mesmo realizando viagens espaciais – o corpo resta como a terra virgem a ser explorada através da genética e da informática. Nesse terreno, estão as discussões acerca de eugenia e comercialização da saúde.

Simultaneamente, como último território a ser explorado, o corpo também é a última posse do indivíduo, na qual pode realizar suas transformações com liberdade. Acrescenta Sant'Anna (in SOARES, 2011, p. 19) que "é preciso acreditar que o corpo que 'se tem' é de fato totalmente possuído por seu proprietário, completamente disponível diante de suas vontades e sonhos". O problema está em perceber que esse conceito de posse se torna irrelevante frente às questões da biopolítica exercidas por diversas instituições e tentativas de padronização da beleza.

Dentro dessas tentativas de estabelecer uma imagem correta do corpo, assenta-se a ideia de mostrar o melhor de si: o corpo se torna vitrine e se descola de qualquer pretensão ligada à alma ou à subjetividade (SANT'ANNA in SOARES, 2011, p. 19). Contrárias às essas tentativas, experiências disruptivas da imagem idealizada de corpo se tornam mais frequentes, particularmente a partir das décadas de 1980 e 1990, quando se entende a sua capacidade de reconfiguração: próteses, *piercings*, escarificações e tatuagens surgem como práticas comportamentais de diferenciação e neotribalismo (SANT'ANNA in SOARES, 2011)⁷.

O próprio artista Alex Flemming se mostra atento a essas questões do corpo frente às novas tecnologias e avanços científicos:

Nós estamos nas portas de uma caixa de Pandora completamente diferente, que é o corpo feito em laboratório. Os filhos feitos em barrigas de outras pessoas: a engenharia genética vai determinar se esses filhos vão ter olhos azuis ou brancos, que as pessoas sejam brancas, negras ou amarelas, nós estamos no início de um salto no escuro, que pode dar um Blade Runner; pode ser que a gente faça androides, não sei. Vão ter várias questões, como as questões da engenharia genética, mas obviamente também as questões éticas, não só as estéticas seríssimas, que colocarão em questão todas as

⁷ A *body art* está dentro dessa lógica, porém, é apresentada na terceira e última parte deste capítulo.

religiões do mundo. E isso ocorrerá sem dúvida alguma daqui a 50 anos, por exemplo.⁸

O corpo, então, está na fronteira entre cultura e biologia, entre poderes biopolíticos e a capacidade legítima do indivíduo dele dispor como o melhor aprazer. Alterações introduzidas respaldadas pela ciência acontecem nos níveis da pele e da carne, assim como nos genes. Não apenas construído pela cultura, o corpo foi por ela controlado e moldado, sendo atravessado por novas ideias e referências.

Confirmando o momento atual de narrativas enviesadas e fragmentação, “a discussão em torno da arte, da cultura e da tecnologia parece encontrar hoje no corpo e suas imagens um núcleo para debater o tempo e o espaço contemporâneos” (VILAÇA e GÓES, 2014, p. 165). A arte contemporânea, então, tem papel fundamental na investigação dos caminhos e teorias pelos quais o corpo passa, perpassa e ultrapassa.

1.3. O corpo na arte contemporânea: um recorte

Alex Flemming é um dos diversos artistas que inquire as potências do corpo dentro da arte contemporânea. Em entrevista ao autor do presente estudo, diz:

Eu sempre achei, e já falei isso várias vezes, para mim o homem – a raça humana – é o centro do universo. [...] E, sendo centro do universo, eu acho o corpo a coisa mais importante a ser preservada. Quase como se fosse um templo. Quase como se fosse um altar, mais que um templo. E eu sou um artista que gosta do belo, eu gosto de corpos lindos. Masculinos e femininos.⁹

Há, sem dúvida, uma associação entre os corpos de tridimensionais gregos e a maneira como o artista os aborda na contemporaneidade. Porém, Flemming não circunscreve o domínio do corpo nas searas da beleza, algo que se aproxima de padrões clássicos gregos. Como será discutido no segundo capítulo, o ideal de corpo belo nas obras de Alex Flemming se aproxima da antiguidade clássica, mesmo que sua concepção de corpo se ligue mais fortemente à ideia hebraica. Mas, se esse modelo é tão evidente, outras camadas são concomitantemente reveladas, nas quais há simultaneidades de pressões, fragmentações, erotismos e violências.

Tendo em vista a contemporaneidade e a arte que dela provê, Canton (2009, p. 24) discorre: “nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas”. São discutidas, pois, questões relacionadas à identidade e à forma que tecnologias e avanços científicos dialogam com a complexidade das fronteiras corporais¹⁰, como vistas na parte anterior deste capítulo.

⁸ Informação verbal recebida em forma de entrevista dada ao autor da dissertação. Cf. Apêndice B.

⁹ Ibid.

¹⁰ “A produção da cultura e da arte passa a ser discutida no afrontamento com a tecnologia e o movimento de globalização, na discussão dos processos de hibridização, multiculturalismo e o perigo das apropriações no ‘campo do exótico’” (VILAÇA e GÓES, 2014, p. 169).

Dois exemplos paradigmáticos de exposições mostram a importância do corpo nas artes: a 46ª Bienal de Veneza (1995), *Identidade e Alteridade*, e a mostra *Big Bang: Criação e Destruição na Arte do Século XX*, no Centro Georges Pompidou, dez anos depois. Essas exposições sinalizam a importância deste tema. Relações interpessoais e rupturas contemporâneas passam pelo corpo, atravessam-no e permitem novos espaços de significação entre corpo e arte.

O corpo está no centro do debate entre modernidade e pós-modernidade e sua existência dentro da arte contemporânea parte, para além das discussões filosóficas, culturais e biológicas que o cercam, da maneira em que foi proposto e ressignificado, em um primeiro momento pelas vanguardas e, posteriormente, pela superação dessas. Emergem assim, tendências relacionadas ao corpo, entre elas, destaca-se a *body art* como caminho para entender os debates relacionados às fronteiras do humano. Nesse contexto, artistas que balizam a discussão nesta parte do capítulo são: o próprio Alex Flemming; os brasileiros Rodrigo Braga e Fábio Magalhães; o luso-brasileiro Artur Barrio; a francesa Orlan e, o cipriota-australiano Stelarc. Entre diferenças e semelhanças, esses artistas concentram várias das potências e tendências do corpo na arte contemporânea.

Walter Zanini (2018) a situa *body art* a partir de Joseph Beuys e suas performances no Grupo Fluxus¹¹. Outros exemplos são os de Vito Acconci e Bruce Nauman, que trabalham os estímulos recebidos pelo corpo com o auxílio da fotografia e do vídeo. Nessas poéticas, materializa-se uma “linguagem do corpo” (ZANINI, 2018, p. 153). Acconci, na obra *Marca registrada* (1970), morde todas as regiões alcançáveis de seu corpo. É a busca pela identificação do espaço próprio e, mais ainda, dos limites do corpo, que são testados por Nauman dentro de sua normalidade: trabalhos como *Tocando uma nota de violino enquanto ando pelo estúdio* e *Andando de maneira exagerada pelo perímetro de um quadrado* (ambas, 1968), realçam ações cotidianas que, ao serem vítimas da repetição, desgastam o corpo e também o relacionam de maneira mais íntima com o espaço em que ele se encontra.

A radicalização da *body art* constitui uma de suas mais importantes características, inserindo-a no contexto das décadas de 1960 e 1970, época dos surgimentos dos happenings e consolidação das performances¹². A ideia de um evento espontâneo onde ocorre a participação de todos os presentes – de maneira voluntária ou involuntária – em consonância com o corpo como suporte alimenta vertentes da arte corporal, como o grupo Acionismo Vienense. Ato ritualísticos de purificação são realizados, e para isso os artistas dispõem de práticas sadomasoquistas e sacrifícios de animais. Artistas, tais como, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch e Valie Export colocam o corpo à prova de cortes, mutilações e alterações físicas. Essa purificação pode ser entendida como maneira de libertar o corpo das pressões do avanço de uma sociedade demasiadamente capitalista:

¹¹ “Com fontes complexas e principais no futurismo italiano, no Dadaísmo (Marcel Duchamp, essencialmente) e no Surrealismo, no Construtivismo soviético da *Levyj front iskusstv* (LEF) [Frente de Esquerda das Artes], em Erik Satie e John Cage na filosofia zen, a que se juntam os estímulos protoconceituais de Yves Klein, o Grupo Fluxus configurou-se como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte” (ZANINI, 2018, p. 140). Entre os artistas do Grupo Fluxus, estão: Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell e Claes Oldenburg.

¹² Zanini (2018, p. 120) lembra as experimentações ocorridas no modernismo, principalmente em relação ao Futurismo e Dadá. Além disso, as leituras de manifestos e experiências com música e teatro são consideradas *protoperformance*.

A relação com o corpo é invertida: a marca que era aplicada ao corpo no primitivo visava a arrancá-lo da natureza da animalidade e da insignificância para inseri-lo na ordem simbólica; na *body art*, ao contrário, a marca se aplica ao corpo glorioso do humanismo ocidental para profaná-lo, reagindo contra o consumo (VILAÇA, 2016, p.62).

A *body art* atravessada pelo contemporâneo coloca em questão os avanços científicos e tecnológicos atuais, assim como inscreve no corpo os questionamentos relacionados com seus novos limites frente a esses alcances. Os resultados dessas perquirições acentuam e alargam as fronteiras do corpo, fazendo-o de *cyborg* a monstro:

No final do século XX somos todos são quimeras, híbridos, teorizados e fabricados como máquina e organismo, somos *cyborgs*. O *cyborg* é nossa ontologia, determina nossa política, imagem condensada de imaginação e realidade material interligadas para estruturar qualquer possibilidade de transformação histórica. Na tradição da política e da ciência ocidentais – do capitalismo racista comandado pelos homens, passando pela ideologia do progresso, pela apropriação da natureza para produção de cultura, pela reprodução do eu a partir do reflexo do outro –, a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras (VILAÇA e GOÉS, 2014, p. 113).

Stelarc, artista nascido no Chipre e hoje residente na Austrália, implantou em seu braço, a partir de células-tronco, uma terceira orelha que transmite para a *internet* o que ouve através de um pequeno microfone acoplado à sua estrutura. Aumentando as potencialidades do corpo, Stelarc afirma que a informação constitui uma prótese do corpo, e que esse precisa se adaptar às tecnologias robóticas para não se tornar obsoleto (O'REILLY, 2010). Projetos como a extensão do braço ou uma terceira mão biônica fazem parte do conjunto de obras do artista, que também realiza performances de suspensão, em que sua pele é presa a vários ganchos – assim, novas fronteiras espaciais e proxêmicas são conquistadas.

Canton (2009) cita o trabalho do pernambucano Rodrigo Braga como uma *body art*, confeccionada por manipulação de imagens. Braga não realiza as modificações em seu corpo, mas o altera digitalmente. Os resultados não deixam de ser perturbadores, como é o caso da série *Fantasia de compensação* (2004). A sequência de fotos demonstra um procedimento cirúrgico, no qual partes da cabeça de um cão são transplantadas para o rosto do artista. A estranheza e aproximação das relações humano/animal e real/virtual estão presentes e participam do debate contemporâneo. Focinho e orelhas são costurados e alteram a feição do artista, mas não de fato. O mesmo não pode ser dito da francesa Orlan que emprega a cirurgia plástica como processo em sua arte.

Pela estratégia de *body modification*¹³, a artista (professora da Escola de Belas-Artes de Dijon, França) submete-se a várias cirurgias plásticas, alterando sua face. A intervenção cirúrgica pressupõe debates em relação ao narcisismo, indústria da beleza e à própria ideia de controle do artista. Orlan joga com o acaso e o resultado do procedimento permite variáveis que, podem ser malsucedidas dentro de seu escopo. As alterações são carregadas

¹³ “O conceito *body modification* traduz, a um só tempo, tanto a prática baseada na tecnologia da cirurgia plástica, quanto técnicas do *piercing* e da tatuagem, passando pela química dos esteroides, numa alucinante mistura de técnica, arte e denúncia que desestabiliza a compreensão. O fenômeno é bastante característico da desconstrução que a pós-modernidade efetua em relação aos pares dicotômicos que ancoravam as categorias identitárias” (VILAÇA e GOÉS, 2014, p. 74).

de metanarrativas da história da arte: protuberâncias e saliências nas testas conformam o rosto à *Mona Lisa* de da Vinci ou à *Vênus* de Botticelli, entre outros cânones, questionando os padrões de beleza ocidentais que acompanham o desenvolvimento da arte.

A sugestão da dor é presente no processo, já que a artista – anestesiada – se mantém acordada boa parte do tempo na operação, ora declamando seus textos e manifestos, ora desenhando com seu próprio sangue, tornando a experiência anacrônica (CANTON, 2019). Ecoando Stelarc, Orlan explora as potências dos avanços científicos plásticos e cosméticos como uma “luta contra o inexorável, o programa, a natureza, Deus e o ADN” (VILLAÇA e GOÉS, 2014, p. 78). Não se trata de enfatizar o *status quo*, já que a cirurgia plástica presente tanto na obra do cipriota como da francesa não se adequa ao esperado dessas intervenções, trespassando o ideal e gerando resultados que se chocam com o corpo aceito pela sociedade contemporânea. Três orelhas, três braços, excrecências e relevos corporificam a discussão já avançada dos limites e fronteiras do corpo. O monstruoso também ocupa o lugar da dor e do narcisismo.

Dessa humanidade do monstruoso, depreende-se que, se há a tendência de relegar a essa categoria aquilo que seja indesejável, maligno e digno de escória, a arte contemporânea, ao colocar o corpo como lugar do monstro – que assume variadas identidades, de cyborg¹⁴ a híbrido animal – sinaliza-o como local das mudanças e potências, dessa forma, alargam-se os limites, reduzindo a ambivalência de vitalidade e decrepitude:

A representação do monstruoso e seus sentidos nas diferentes épocas abordadas sempre oscilam entre versões coletivas de cunho positivo e versões críticas e que as passagens de um polo ao outro nunca se deram de forma radical. A visão do monstruoso marca momentos de desconstrução e reconstrução da subjetividade (VILLAÇA e GOÉS, 2014, p. 111).

Alex Flemming realiza um diálogo entre as diferentes épocas da representação do monstruoso, como já visto na Figura 3, no momento em que retira figuras do livro **Monstrorum** de Ulisses Aldrovandi e o traz para o contexto contemporâneo. Na série *Cabeças*, a própria carne humana é monstruosa enquanto anatômica. As relações de vida/morte e corpo/alma se evidenciam pelas máscaras organizadas de uma maneira que essas cabeças se apresentam como se estivessem em carne-viva, sendo dissecadas.

Nesse procedimento, se percebe a vibração cromática de Flemming e as máscaras potencializam tanto a dissecação, como a vida que, ironicamente, extrai-se dela. Na Figura 9, abaixo, o corte longitudinal abre a imagem para um fundo que está quase oculto, onde se vê um duplo vermelho. Esse corte representa, mais do que um processo cirúrgico e invasivo, uma transcendência.

¹⁴ Villaça e Goés (2014) chamam atenção para o manifesto *Cyborg* de Donna Haraway. Segundo a autora norte-americana, o *cyborg* se situa num mundo utópico sem gênero, rompido, não orgânico, apto a discutir as ideias do organismo biológico e sua relação com o humano, animal e máquina, nas quais há a ruptura com os mecanismos de reprodução heterossexual, dando fim aos dualismos de gênero e raça, liberando finalmente o corpo.

Figura 9. Alex Flemming, díptico, série *Cabeças*, São Paulo, 1989, tinta acrílica sobre tela, 140 x 220 cm (cada tela). Coleção Ulisses Cohn.

Fonte: Site oficial do artista.

A ênfase anatômica se mostra nos músculos da face, nos cortes e na aparência do cérebro e do globo ocular. Carregada de materialidade, a obra apresenta o corpo morto em vida, pulsante em sua carne. Na série *Traqueotomia* (1990) [Fig. 10], em imagens apropriadas de livros de medicina, ocorre uma investigação clínica e perfurante da carne, que não é só trespassada pelos objetos cortantes, mas também pela temática de vida e morte que se depreende do corpo finito. A aproximação médica realizada por Flemming não o coloca diretamente como participante dos procedimentos, como no caso de Stelarc, Orlan ou Rodrigo Braga, mas evidencia ainda mais o olhar contemporâneo dirigido ao corpo, ao mesmo tempo fragmentado e potencializado pela medicina e suas intervenções; mundanamente carnal, feito de tripas e sangue; disciplinado pelas novas tecnologias que o atravessam pelo biopoder.

Assim como Alex Flemming, outros artistas empregam a pintura para exprimir os augúrios, contradições e atravessamentos do corpo contemporâneo. Por exemplo, Fábio Magalhães se apropria de uma estética hiper-realista¹⁵ em sua pintura para dar vazão ao interior corpóreo, despelando e descarnando a figura humana, mostrando-a em entranhas, traçando paralelos com nossa origem animalesca e declarando a materialidade e fisicalidade da carne. *Em Onde moram os devaneios* (2013), uma figura híbrida – metade homem metade animal – é dependurado pelos pés. Sua parte animalesca está completamente esfolada, músculos e tecidos dispostos como em um açougue. O centauro contemporâneo sofre em um cenário ascético, branco, que contrasta com a carne pulsante em seus tons de vermelho. A obra do artista brasileiro em sua complexidade carnal dialoga com o trabalho do lusoportuguês Artur Barrio, como evidenciado pelo próprio Magalhães, na série *Trouxas (Alusivo ao Artur Barrio)* (2013). Barrio, em uma espécie de *happening* e performance, cria as

¹⁵ O hiper-realismo surge como uma alternativa ao constante abstracionismo e minimalismo no final da década de 1960.

Situações, na década de 1970. Com as *Trouxas ensanguentadas* (1969), espalha pelas ruas do Rio de Janeiro e Belo Horizonte¹⁶ – onde antes haviam sido expostos – material orgânico como urina, fezes, sangue e material sintético, tais como, borracha e plástico envoltos em tecido. Ao se dispor das trouxas, Barrio fazia clara alusão à forma como corpos são desovados na rua no período militar. Magalhães as atualiza, inserindo pictoriamente o próprio corpo humano ensacado, que luta para sair da situação em que se encontra.

Figura 10. Alex Flemming, *Traqueotomia*, São Paulo, 1991, tinta acrílica sobre tela, 180 x 155 cm (cada tela). Coleção Eckhardt Kupfer.

Fonte: Site oficial do artista.

Pode-se inquirir um movimento do terreno da política institucional e vigilante do Estado no regime militar para a biopolítica contemporânea. Nas obras de Magalhães, o corpo humano não necessariamente sofre as reprimendas ditatoriais, mas é atingido em sua própria condição enquanto mergulhado nas incertezas e fronteiras hodiernas.

O corpo é o lugar onde fronteiras sociais, culturais, biológicas e psicológicas

¹⁶ Em Belo Horizonte, Barrio participou da exposição *Do Corpo à Terra* (1970), com curadoria de Frederico Moraes, realizada no Parque Municipal. A mostra contou com artistas jovens, como Cildo Meireles, que reagiam, através de *happenings* e intervenções, ao regime militar brasileiro. Consiste em um marco da história da arte brasileira (ZANINI, 2018).

confluem e se redirecionam. As obras apresentadas tentam entendê-lo dentro de um contexto contemporâneo paulatinamente crivado pelas novas tecnologias e avanços científicos, no qual as relações políticas, sociais e eróticas são constantemente ressignificadas. Os artistas e as obras apresentados neste capítulo não procuram esgotar os exemplos nem as maneiras do corpo se configurar na arte contemporânea. Dentro do recorte estabelecido – ou seja, o corpo na atualidade científica e tecnológica – estabeleceu-se um quadro de referências contemporâneas que dialogam com os teóricos da dissertação.

CAPÍTULO 2

MOMENTOS DO CORPO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ALEX FLEMMING

2.1 O corpo torturado: série *Natureza-morta* (1978)

A série de gravuras em metal denominada *Natureza-morta* (1978) traz consigo traços marcantes de Alex Flemming: a experimentação com a imagem e a predominância do corpo como objeto de sua investigação artística. Motivado por Mascaro e Silveira, Flemming constrói a série a partir da técnica de *photo-etching*. Fotografa atores simulando as torturas que acontecem no período da ditadura militar e, posteriormente, utiliza as fotografias como matrizes para a gravura em metal, como verificado na Figura 11. A fotografia é empregada como um documento capaz de oficializar as pressões sofridas por aqueles que são vítimas dos militares (MORAES, 2012).

Figura 11. Alex Flemming, Sem título, série *Natureza-morta*, São Paulo, 1978, fotogravura sobre papel, 19 x 13,2 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Site oficial do artista.

O gênero da natureza-morta na pintura trabalha a ideia de vida e morte. Mais ainda, artistas, tal como Vicente do Rego Monteiro, em obra de 1969, já no crepúsculo de sua existência, utilizam-na de maneira autobiográfica, colocando na tela objetos que fazem parte de sua história pessoal¹⁷. À primeira vista, a natureza-morta à qual alude Flemming pode parecer diversa do gênero da pintura, mas, nela está presente a ideia do inanimado; de algo do qual não pulsa mais a vida. A própria essência se desvanece e os corpos apresentados na série do artista dela estão esvaziados. Os sufocamentos, choques e outras pressões constituem inovação temática (MORAES, 2012), já que à época não é comum no Brasil uma arte com denúncia tão contundente, apresentando o corpo em flagelos. Na década de 1960, artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Antônio Manuel e Cláudio Tozzi, por exemplo, estavam mais interessados em explorar o corpo como instrumento transformador do mundo exterior (BRAGA in BARCINSKI, 2014). Outros artistas, como Artur Barrio¹⁸ e Cildo Meireles, no início da década de 1970, apresentam performances brutais. O último, por exemplo, ateia fogo em galinhas vivas amarradas a um poste em *Tiradentes: totem monumento ao prisioneiro político* (1970), construindo uma metáfora dos horrores da ditadura. A produção artística de Flemming surge nesse contexto: mostram-se nas experimentações do corpo e na brutalidade em que está sujeito – preocupações dos artistas brasileiros das décadas de 1960 e 1970 – se refletem no caráter experimental de natureza-morta. Vê-se a articulação entre a linguagem da fotogravura com o jornalismo, na medida em que a obra é revestida de uma denúncia que poderia se dar em um meio de comunicação – algo impossível durante o militarismo:

Importava à fatia politicamente mais atuante da classe artística brasileira denunciar o arbítrio e a tortura, invisível nos meios de comunicação de massa nacionais por força da censura estatal. Eram nomes e talentos marcantes como Cildo Meireles (1948), Antonio Dias (1944) e Rubens Gerchman (1942-2008), apenas para citar alguns, que souberam articular conteúdos de alta voltagem social a uma linguagem formal eficaz, sem abrir espaço ao panfletário ou populista. Algo, vale frisar, ainda raro na convergência entre arte e política que assumiu relevância na cena artística do século XXI (BRAGA in BARCINSKI, 2014, p. 10).

O ano da série *Natureza-morta* (1978) é emblemático, pois marca dez anos da introdução do Ato Institucional nº5, sendo também o de sua extinção. O AI-5 suprime liberdades constitucionais, fecha o Congresso Nacional, autoriza cassações de mandatos e demissões sumárias, dentre outras disposições (SCHWARCZ e STARLING, 2015). Escrevem Schwarcz e Starling (2015, p. 455-456) que “o AI-5 fez parte de um conjunto de instrumentos e normas discricionárias, mas dotadas de valor legal, adaptadas ou autoconferidas pelos militares”. Dessa forma, não se constitui em uma exceção dentro do próprio regime de exceção, mas garante a continuidade dos interesses dos militares e aumenta sua força cerceadora.

O maior exemplo de institucionalização da violência ditatorial é a criação dos CODIDOI. Os Centros de Operação e Defesa Interna (CODI) e os Destacamentos de Operação

¹⁷ Escritor, ilustrador, escultor e produtor de cachaça são algumas das ocupações que Monteiro exerceu ao longo da vida, e elementos desses e outros *métiers* configuram na obra em questão.

¹⁸ Cf. item 1.3. desta dissertação.

Interna (DOI) aprisionam, prendem e matam milhares de pessoas. A prática da tortura se instala no Brasil dentro dos quartéis, no governo de Castelo Branco e se espalha como prática dirigida a civis (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 460).

A tortura se inscreve em um quadro maior de repressões e vigilâncias dirigidas ao corpo. Michel Foucault, em seu livro **Vigiar e punir** (2014) pretende investigá-lo dentro de um âmbito político, reunindo práticas e saberes ao longo da história moderna que consistem em imprimir-lhe uma sujeição e imputar-lhe uma sanção. Segundo o autor, é necessário “considerar as práticas penais mais como um capítulo da anatomia política do que uma consequência das teorias jurídicas” (FOUCAULT, 2014, p. 32). As punições e as prisões unem o saber dirigido ao funcionamento do corpo à supressão necessária de suas forças. Ainda segundo Foucault (2014, p. 30), “esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar de tecnologia política do corpo”. Dividido em suplício, punição, disciplina e prisão, o texto de Foucault percorre quatro séculos da repressão penal que irá incidir no corpo. Essas técnicas elencadas pelo filósofo francês constituem etapas dos dispositivos de segurança: soberania, disciplina e biopolítica (CASTRO, 2015). Conforme as tecnologias políticas do corpo avançam, esses dispositivos assumem mais relevância, sendo simultâneos e não sucessivos.

O suplício vigora na Europa durante o século XVII e representa um processo em que se articulam o condenado, o soberano e o público. Consiste em uma pena de extremo vigor dirigida ao corpo, em que o sofrimento é feito público. Não apenas os flagelos ou até mesmo a morte consistem em sua essência – é necessária a participação da sociedade como espectadora. Opera-se a política do medo: “tornar sensível a todos, sobre o corpo do criminoso, a presença encolerizada do soberano. O suplício não restabelecia a justiça; reativava o poder” (FOUCAULT, 2014, p. 51), tendo uma função jurídico-política:

Deve haver, nessa liturgia da pena, uma afirmação enfática do poder e de sua superioridade intrínseca. E esta superioridade não é apenas a do direito, mas a da força física do soberano que se abate sobre o corpo de seu adversário e o domina: atacando a lei, o infrator lesa a própria pessoa do príncipe: ela – ou pelo menos aqueles a quem ele delegou sua força – se apodera do corpo do condenado para mostra-lo, marcado, vencido, quebrado (FOUCAULT, 2014, p. 50).

A instituição do suplício busca a verdade, utilizando-se do poder do soberano. “O corpo supliciado se insere em primeiro lugar no cerimonial judiciário que deve trazer à luz a verdade do crime” (FOUCAULT, 2014, p. 38). Procura-se extrair do supliciado uma confissão e as práticas de busca da verdade são regulamentadas, visando a partir da técnica a maneira mais eficiente de infligir dor e humilhação ao condenado até vir à luz o objetivo principal.

Conforme o século XVIII avança, o suplício recebe variadas críticas. O processo penal que instaura torturas e humilhações públicas, incidindo na morte do condenado, passa a ser alvo de reformadores das leis e teóricos, como Beccaria, Servant, Dupaty (FOUCAULT, 2014, p. 75). O próprio poder soberano se preocupa com a simetria de forças, a medida que a punição pelo sangue a olhos vistos incita a revolta sob o signo da violência. Aumento de propriedade privada – e, conseqüentemente, de crimes contra ela – junto a maior

policiamento da população permite, dentre outros fatores, o nascimento de outra política punitiva. “O direito de punir se deslocou da vingança do soberano à defesa da sociedade” (FOUCAULT, 2014, p. 89). A sociedade, representada pelo Estado, volta-se contra o infrator, que não ataca, através do crime, apenas o rei, mas toda a esfera social. A reforma penal visa o controle das transgressões em relação às penas aplicadas, procurando estabelecer uma série de princípios de equivalência, além de dar conhecimento público do processo.

Ocorre, conforme o aprofundamento das regras penais e das técnicas de controles corporais, o processo da disciplina. Conceitua Foucault (2014, p. 135):

Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. [...] Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos.

O corpo se inscreve, então, dentro de uma anatomia política. É encorajado a permanecer dócil, submisso e exercitado¹⁹. A disciplina prescreve uma economia das ações, configurando os indivíduos dentro de determinados lugares – colégios, quartéis, prisões – em regimes específicos de horário.

Os sistemas disciplinares possuem, segundo Foucault (2014, p. 175), um “pequeno mecanismo penal”. Regras internas capazes de punição aos infratores, aspirando a correção da violação pelo exercício repetido de funções, pequenas agressões, isolamentos, etc., são realizadas com o intuito de permitir uma estabilidade dos regimes disciplinares. “A penalidade perpétua que atravessa todos os pontos e controla todos os instantes das instituições disciplinares compara, diferencia, hierarquiza, homogeniza, exclui. Em uma palavra, ela *normaliza*” (FOUCAULT, 2014, p. 180, grifo nosso). Normalizar a disciplina permite maior controle e, conseqüentemente, o aprimoramento de técnicas de vigilância e punição.

É dessa maneira que se desenvolve o modelo panóptico proposto por Jeremy Bentham e analisado por Foucault. É dentro de um padrão espacial específico que é percebido o panoptismo:

espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar (FOUCAULT, 2014, p. 192);

O panóptico opera junto às esteiras da normatização, submetendo os corpos às regras específicas capazes de transformá-los de acordo com o ideal de uma sociedade produtiva. Derivado da disciplina, outro dispositivo de segurança pensado por Foucault é a

¹⁹ A ideia de disciplina e anatomia política é retomada no item 2.3 deste capítulo, ao tratar da série *Atletas*, e no capítulo 3, quando o estudo se debruça sobre os *Bodybuilders*. É lógico que esses conceitos se relacionam entre as séries, visto que *Bodybuilders* possui elementos de *Natureza-morta*, *Eros Expectante* e *Atletas*.

biopolítica. Presente no livro **História da sexualidade 1: a vontade de saber** (FOUCAULT, 2015)²⁰. Através da gerência da qualidade e aspectos biológicos da vida da população, instaura-se o biopoder, o “direito de morte e poder sobre a vida” (FOUCAULT, 2015, p. 145) que o soberano dispõe sobre os cidadãos. Se o terreno da disciplina é ocupado pelo Estado ou pela escola, a demografia, as riquezas, os saberes sobre a riqueza e recursos pessoais e ambientais são da alçada biopolítica. Controle da saúde, alimentação, moradia, em suma, de aspectos da vida do indivíduo e, não de sua morte, exercido não apenas pelo Estado, mas por uma miríade de instituições públicas e privadas, garante a regulação do sujeito, inscrevendo-o em uma normatização que não apenas o situa dentro de determinada fronteira disciplinar, já que o poder se torna difuso (FOUCAULT, 2015, p. 145).

A genealogia dos dispositivos de segurança demonstrada por Foucault é necessária para que se possa compreender de que maneira os corpos são suscetíveis ao poder, seja ele proveniente de uma soberania que lhe inflige dor e sevícias ou através da disciplina e biopolítica. O regime militar brasileiro opera seu regime de controle por variadas maneiras que articulam essas técnicas.

Em *Natureza-morta*, os corpos retratados por Flemming estão inseridos em uma anatomia política. Eles operam segundo as lógicas disciplinares ditatoriais de poder. Se Foucault afirma que o suplício e as práticas públicas de tortura são condenados pela história (FOUCAULT, 2014), o que se vê nas imagens é o abuso do poder decorrente de um estado de exceção, no qual essas violências retornam e recaem sobre o corpo. Esse espetáculo interno é denunciado pelo artista, evidenciando a sujeição do corpo torturado frente ao poder ditatorial, dentro de um contexto sociopolítico em que, para as instâncias de poder, não há punição injusta: todos que são contra o regime militar estão sujeitos a penas e repressões. O indivíduo e, mais do que ele, seu corpo se torna refém do poder que está legitimado.

O suplício se faz presente na tortura perpetrada pelos militares a presos políticos. Choques elétricos, afogamentos, introdução de animais em orifícios, dentre outras práticas, maculam os corpos. A denúncia de Flemming sobre os atos perpetrados revela a face burocrática da prática. Conforme Schwarcz e Starling (2015, p. 460), “para a tortura funcionar, é preciso que existam juízes que reconheçam como legais e verossímeis processos absurdos, confissões renegadas, laudos periciais mentirosos”. Esse aparelho burocrático revela sua função ao permitir o verdadeiro intento da tortura: “era uma máquina de matar concebida para obedecer a uma lógica de combate: acabar com o inimigo antes que ele adquirisse capacidade de luta” (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 461). Minar, então, a potência combativa dos corpos. Não tanto um dispositivo que visa extrair a verdade, como o suplício dos séculos XVII e XVIII, mas estratégia de manutenção de poder e enfraquecimento da oposição. A tortura militar brasileira retém os meios de castigo físico próprios do suplício caracterizado por Foucault, mas perscruta fins outros do que a verdade e se encerra na privacidade do cárcere. Flemming evidencia o caráter privado das sevícias em *Natureza-morta*, percebido pelos corpos focalizados, pouco do ambiente é apresentado, a não ser o

²⁰ Outros elementos dessa mesma obra de Foucault são retomados posteriormente na pesquisa. Por ora, cumpre a investigação sobre os dispositivos de segurança.

instrumento de violência. A Figura 12, por exemplo, retrata um afogamento. Percebe-se o barril, junto ao braço que levanta em um pedido de socorro. A fotogravura imprime na obra um olhar jornalístico, conforme dito anteriormente, realçado pelas cores preto e branco. O corpo apresenta pouca reação, o mínimo de sobrevivência necessária, sua natureza – sua essência – está morta.

Figura 12. Alex Flemming, Sem título, série *Natureza-morta*, São Paulo, 1978, fotogravura sobre papel, 19,8 x 12,7 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Site oficial do artista.

O corpo apresentando por Alex Flemming em *Natureza-morta* é emblemático do período ditatorial: retraído, cerceado, pressionado, focalizado em suas particularidades que sofrem com as torturas, da cabeça aos pés [Figura 13], passando pelas mãos [Figura 14] e partes íntimas. Uma vez liberto – quando não morto – as inscrições das sevícias sofridas inibem uma nova contravenção e, mais ainda, torna o torturado um supliciado, já que apresenta marcas da violência a olhos vistos. Reforçando a docilidade via vigilância, o governo militar criou um panóptico social, não sendo este artifício apenas reservado a lugares específicos. As ruas constituíam espaços de patrulha, a observação produz corpos que sentem medo e apreensão.

A denúncia dessa série de obras é contundente. Entretanto, ele não a encerra no tema político. Segundo o próprio artista, existe uma camada erótica que permite, segundo suas palavras, uma “exacerbação do corpo, o tesão. [...] Na série ‘Natureza-Morta’, trato das coisas mais trágicas sem abrir mão da qualidade estética. A obra de arte, para mim, precisa

primeiro seduzir para depois nos fazer pensar” (MORAES, 2012, p. 172-173). Flemming ressalta as qualidades eróticas do corpo sujeito às mais variadas pressões. Ao colocar em destaque, por exemplo, o pênis do torturado recebendo choques elétricos, o artista não ignora a relação tênue entre poder e sexo, política e erotismo. O olhar se volta sobre o órgão sexual sendo eletrocutado, inscrito em uma lógica de controle disciplinar que pretende a negação da própria potência erótica masculina, sendo retomada pelo artista. Entretanto, chama a atenção o pênis semiereto, demonstrando um vigor que ou resiste aos eletrochoques, ou se utiliza da dor como combustível sexual. Prazer e dor convivem na obra do artista, assim como vida e morte, corporificados na fisiologia da ereção perante o trauma físico. A mesma figura do pênis eletrocutado é reutilizada pelo artista quando usa a xerografia, em 1980. Flemming faz inúmeras cópias que consistem na reprodução da imagem da obra de *Natureza-morta* junta com a figura de uma orquídea. Delicadeza e brutalidade convivem lado a lado e, ao mesmo tempo, a flor representa o feminino – sua forma fálica complementa esteticamente a obra. A xerografia é um indício do que está por vir em sua produção.

O corpo, que em Flemming surge em um cenário de vigilância e opressão, dois anos após ser representado nesse primeiro conjunto de imagens, é liberado pelo artista para um novo contexto, que não deixa de perseguir as inquietações de movimento, potência e encontro dos corpos. Em *Eros expectante* (1980), homem e mulher tentam reagir ao poder institucional e àquele que regula de maneira biopolítica e disciplinar os meandros do erotismo.

Figura 13. Alex Flemming, Sem título, série *Natureza-morta*, São Paulo, 1978, fotogravura sobre papel, 19,8 x 12,7 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Site oficial do artista.

Figura 14. Alex Flemming, Sem título, série *Natureza-morta*, São Paulo, 1978, fotogravura sobre papel, 13 x 19,5 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Site oficial do artista.

2.2. O corpo erótico: série *Eros expectante* (1980)

Hoje, pertencente à Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB USP), as obras da série *Eros expectante* consistem em duas chapas de cobre gravadas, uma parte tem um corpo feminino e a outra um corpo masculino. Ambas são impressas de maneira paralela, resultando na obra final, em que há um espaço entre as duas figuras, restando ao expectador – expectante – completar o movimento dos corpos (LAUDANNA, 2006). A série evidencia o prazer do corpo, a potência e a tensão sexual do nu feminino e masculino, assim como é enfatizado o vigor – elemento que está presente em outras obras do artista.

Em *Eros expectante* [Figura 15], partes de corpos masculinos e femininos²¹ estão delimitados pelos limites das chapas de cobre e dispostos lado a lado. Os pelos, curvas e dobras são colocados em destaque, propondo o prazer e sugerindo o encontro, em uma espécie de liberação das torturas e pressões encontrados em *Natureza-morta*. Agindo como *yin-yang*, a tensão corpórea se resvala na aproximação iminente, na expectativa do toque.

As séries de 1978 e de 1980 se aproximam da morte – tema caro à poética de

²¹ Note-se *Eros expectante* é a série de Alex Flemming que mais enfoca o corpo feminino. O erotismo, a qualidade da pele e da carne, a nudez, todos esses elementos estão presentes em outros momentos de sua obra, mas mediados pelo corpo masculino. O atleta e o *bodybuilder*, por exemplo, adquirem corporeidade pelos músculos do tórax e pelas pernas bem torneadas, reforçando o ideal másculo. A figura da mulher ainda aparece, principalmente em retratos, como é o caso de *Sumaré* e *Paulistânia*, mas percebe-se que ao explorar a sensualidade aliada à ideia de força e vigor, prepondera o masculino.

Flemming – utilizando o corpo como meio. A relação do erótico com o cessar da vida encontra ressonância na obra do filósofo francês Georges Bataille (1897-1962), principalmente em **O erotismo** (2017). Para ele, a vida humana é descontínua, ou seja, as relações são apartadas, o ser se encontra em individualidade que leva à solidão. A continuidade estabelece uma ligação, o momento em que os corpos se unem. Ou ainda, a morte é a expressão máxima do fim da descontinuidade: cessa-se o sofrimento individual.

Assim, morte e erotismo compartilham da mesma função: dar fim à descontinuidade; permitir que o ser se dissolva para a continuidade. A diferença é que não se coloca um fim perene à vida mediante a experiência erótica:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas, no erotismo, menos ainda do que na reprodução, a vida descontínua não é condenada [...] a desaparecer: ela é apenas colocada em questão (BATAILLE, 2017, p. 47).

Questionar a descontinuidade da vida pelo erotismo é abarcar a violência e a transgressão que lhe é inerente. O sexo possui, desde os primórdios da civilização (BATAILLE, 2017, p. 47), interditos relacionados à reprodução, costumes e práticas. Eles concentram os excessos capazes de uma civilização, domando-os. A transgressão não é a negação do proibido, mas uma nova relação para com ele: “na esfera humana, a atividade sexual se separa da simplicidade animal. Ela é essencialmente uma transgressão” (BATAILLE, 2017, p. 132).

Figura 15. Alex Flemming, Sem título, série *Eros expectante*, São Paulo, 1978, fotogravura sobre papel, 13,1 x 19,8 cm. Coleção Henrique Luz.

Fonte: Imagem cedida pelo colecionador.

O masculino e o feminino em *Eros expectante* participam, pois, de uma transgressão *per se*, uma vez que se configuram, segundo Bataille (2017), o ato erótico. Circunstanciando a obra dentro da produção de Flemming e de seu contexto sociocultural, percebe-se que os corpos expectantes se inserem dentro do regime militar brasileiro e que não estão livres dos suplícios que os caracterizam em *Natureza-morta*. Homem e mulher ultrapassam os limites da norma ditatorial, exacerbam seus corpos e suas partes pudendas, afloram as percepções das potencialidades corpóreas.

Porém, à primeira vista, o que aparenta ser quebra e violação, se revela cerceado e domado. Como observado na Figura 15, os corpos estão separados por um espaço, um retângulo branco. Não há, de fato, o encontro. A busca pela continuidade está em curso, o momento erótico ainda não aconteceu. Eros se prepara para atuar.

Eros, em uma de suas possíveis encarnações mitológicas, apresenta-se como filho de Afrodite com Ares. A sua travessura esconde o prazer, a beleza e a sensibilidade (GRAVES, 2018), qualidades que se comunicam com o conceito grego de *aphrodisia*, retomado por Foucault em seu livro **História da sexualidade vol. 2: o uso dos prazeres** (2018a). Segundo o autor, “os *aphrodisia* são atos, gestos, contatos, que proporcionam certa forma de prazer” (FOUCAULT, 2018a, p. 50). Essa forma de prazer vem acompanhada por uma ideia de temperança, presente no espaço entre as duas figuras de cada imagem de *Eros expectante*. Esses movimentos que levam ao prazer pertencem a uma ética singular.

O que na ordem da conduta sexual parece, assim, constituir para os gregos objetos da reflexão moral não é, portanto, exatamente o próprio ato (visto sob suas diferentes modalidades), nem o desejo (considerado segundo sua origem ou direção), nem mesmo o prazer (avaliado segundo os diferentes objetos ou práticas que podem provocá-lo); é, sobretudo, a dinâmica que une os três de maneira circular (o desejo que leva ao ato, o ato que é ligado ao prazer, e o prazer que suscita o desejo). A questão ética colocada não é: quais desejos? Quais atos? Quais prazeres? Mas: com que força se é levado “pelos prazeres e pelos desejos”? (FOUCAULT, 2018a, p. 54).

Mais do que uma expressão do desejo, o conceito de *aphrodisia* está relacionado à força de ligação entre atos, prazeres e desejos. O erotismo que Flemming propõe se liga a esse conceito, fazendo-se presente em *Eros expectante*, pois a obra concentra sua força e potência na espera, não no sexo ou na luxúria. Mais ainda, o termo carrega em si uma polaridade que é explicitada em sua forma verbal ativa e passiva: *aphrodisiazein* e *aphrodisiasthenai*, respectivamente, ligados ao masculino e ao feminino (FOUCAULT, 2018a, p. 54).

Na presença dos corpos de ambos os sexos na obra de Flemming em questão, delineiase uma atuação, visto que “os *aphrodisia* são pensados como uma atividade, implicando dois atores, cada qual com seu papel e função – aquele que exerce a atividade e aquele sobre o qual ela se exerce” (FOUCAULT, 2018a, p. 58).

Flemming, então, reforça ou refuta o papel ativo do homem e o passivo da mulher no conjunto de obras assinalado? Detendo-se numa análise das pranchas, observa-se que, se o corpo masculino é retratado com ênfase no peitoral ou nas pernas, o enfoque do corpo feminino é colocado na genitália, no ânus ou nos pelos pubianos, conforme as Figuras 15, 16

e 17. Bataille (2017, p. 41) destaca o papel passivo feminino na dissolução da descontinuidade pelo erotismo, porém, afirmando esse lugar como integrante de um ponto de fusão:

No movimento da dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo, a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo ponto de dissolução. Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.

O artista determina claramente os papéis dos atores expectantes não em uma hierarquização ou submissão, como se desprende dos gregos, mas sim como uma encenação da espera, desse ponto de fusão e dissolução preconizado por Bataille (2017). O tempo todo Eros e Thanatos estão presentes na obra. Nas palavras do artista: “Eros quer e Thanatos impede, e assim a Vida segue (ou não). Eros vai até o final da Vida, Thanatos impera depois” (FLEMMING, 2019).

Essa espera, sob a forma do espaço em branco, restringe o excesso, estabelecendo uma relação de *enkrateia*, empregando mais um conceito grego apropriado por Foucault (2018a, p. 78):

A *enkrateia*, com seu oposto *akrasia* se situa sobre o eixo da luta, da resistência e do combate: ela é comedimento, tensão, “continência”. A *enkrateia* domina os prazeres e os desejos, mas tem necessidade de lutar para vencê-los.

Essa relação, que é também existente dentro do próprio indivíduo, é a luta de Eros e Thanatos que impelem e estagnam os corpos. Assim, a *enkrateia* tornada presente no espaço em branco que separa os corpos na obra de Flemming também os delimita enquanto agentes de si mesmos. O artista coloca essa tensão na tela: há a espera e o jogo de forças, o papel do masculino e do feminino.

Se, para Bataille (2017), o erotismo se situa fora da razão, não se conformando aos espaços da vida utilitária – trabalho, afazeres, obrigações – constituindo em si mesmo uma transgressão, as práticas gregas de *aphrodisia* e *enkrateia* elucidadas por Foucault (2015) levam o corpo não à contramão dessa liberdade, mas a práticas que, se não são maneiras discursivas de regular o sexo, aproximam-se do que o autor conceituará como *ars erotica*: “na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência [...]; o prazer é levado em consideração [...] em relação a si mesmo” (FOUCAULT, 2015, p. 64). Essa arte erótica prevalece nas sociedades orientais e na antiguidade ocidental. Existe, de fato, um uso dos prazeres, uma ética que os açambarca. Mas, mesmo praticada como uma forma de bem conduzir o corpo, Foucault (2015) demonstra que essa arte erótica é ainda um contraponto às políticas da sexualidade que tomam forma nos séculos XVIII e XIX.

Figura 16. Alex Flemming, Sem título, série *Eros expectante*, São Paulo, 1978, fotogravura sobre papel, 13,1 x 19,8 cm. Coleção Henrique Luz.
Fonte: Imagem cedida pelo colecionador.

Figura 17. Alex Flemming, Sem título, série *Eros expectante*, São Paulo, 1978, fotogravura sobre papel, 13,1 x 19,8 cm. Coleção Henrique Luz.
Fonte: Imagem cedida pelo colecionador.

O que Foucault (2015) apresenta para esses séculos é a ideia de um saber da sexualidade, a *scientia sexualis*. Contrariamente ao senso comum, a era vitoriana não usa de mecanismos repressivos em relação ao sexo, mas sim possibilita um conjunto de saberes que permitem falar sobre a sexualidade²². A normatização e a medicalização sexual são os fundamentos sobre os quais o filósofo francês desenvolve a ideia da vontade de saber. Instaura-se a polícia do sexo: “necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição” (FOUCAULT, 2015, p. 28).

A vida sexual começa a ser observada e vigiada desde a infância: “a partir do século XVIII, o sexo das crianças e dos adolescentes passou a ser um importante foco em torno do qual se dispuseram inúmeros dispositivos institucionais e estratégias discursivas” (FOUCAULT, 2015, p. 33). Dessa maneira, o crescimento infantil e o ápice da vida adulta são marcados pelo “erotismo discursivo generalizado” (FOUCAULT, 2015, p. 36). A ideia da confissão dos pecados e do excesso dos prazeres era reforçada:

Em ruptura com as tradições da *ars erotica*, nossa sociedade constituiu uma *scientia sexualis*. A *scientia sexualis*, desenvolvida a partir do século XIX, paradoxalmente guarda como núcleo o singular rito da confissão obrigatória e exaustiva, que constituiu, no Ocidente cristão, a primeira técnica para produzir a verdade do sexo. [...] A “sexualidade” é o correlato dessa prática discursiva desenvolvida lentamente, que é a *scientia sexualis* (FOUCAULT, 2015, p. 76-77).

Os interditos ressaltados por Bataille (2017) ganham o domínio da política sexual de Foucault (2015). Claramente, as proibições não encerram um segredo, pelo contrário, socializam a experiência, exemplificam as transgressões, contabilizam atos e práticas. São muitas as proibições do regime militar, assim como se multiplicam os poderes sobre o sexo e a sexualidade. Conforme visto na Figura 13, a tortura ditatorial alcançava os genitais, queriasos também sujeitos ao suplício. O corpo nesse período é altamente controlado, vigiado, imposto às várias regras. *Eros expectante* – comparada a Natureza-morta – apresenta corpos que não estão sofrendo uma pressão direta. Não são cortados, eletrocutados e sufocados. A pressão é mais difusa, atua em redes.

Como se libertar? Se para Bataille (2017) a potência erótica está atrelada à transgressão, é dessa forma que o homem e a mulher de Flemming procuram viver o prazer, não se sujeitando à repressão militar nem a um controle difuso e disciplinar regulador do sexo. A maior transgressão possível, enquanto ainda não se encontram, é atuar segundo o regime dos *aphoridisia*. Dessa maneira, os corpos fogem à vigilância normativa e sexual.

Como suporte de todas essas questões, não se deixa de mencionar a fotografa, que evidencia os contornos e as sombras dos atores expectantes. O aprendizado fotográfico de Alex Flemming com Cristiano Mascaro fez com que o aprendiz adotasse uma postura em relação ao objeto fotografado similar a seu mentor: a evidência do grão e o fotograma exato (MORAES, 2012). Essas características imprimem uma textura pictórica e gestual que, uma vez transportadas para o metal, dão a Flemming uma autoria poética que o define durante

²² Foucault distingue sexo de sexualidade. A última é a série de saberes sobre a prática sexual e suas condutas.

toda a primeira década de sua produção.

É interessante notar que a fotogravura ressalta certos aspectos fenotípicos dos corpos masculinos e femininos. Os pelos, por exemplo, sejam eles da mão, da perna, do tórax ou do genital, destacam-se da pele, podendo ser percebidos em toda sua gramatura e espessura. Junto a isso, os contrastes claros e escuros, mais declarados do que em *Natureza-morta*, potencializam a materialidade corpórea – que é muito constante em Flemming e suas incursões pelo corpo. Essa materialidade é explorada posteriormente em outras técnicas, com a presença ora do acrílico, ora da fotografia em PVC. Ao se aproximar de outros meios e se afastar da fotogravura, o artista reserva às séries aqui já estudadas e à produção simultânea do período características autorais que as diferem do resto de sua produção, direcionando um olhar para o corpo que carrega sua concretude, porém, de um modo plástico muito específico. A fotografia é frequente em sua produção, contudo, as experimentações com a fotogravura constituem seu fazer artístico entre 1978 e 1985. A tangibilidade corporal não se faz mais presente pelo destaque dos pelos, por exemplo – que desaparecem cada vez mais com a adoção do artista por uma estética que se aproxima da arte grega – mas, novos elementos acentuam-se na discussão sobre o corpo, como é possível em *Atletas* e *Bodybuilders*.

Ao romper os limites da fotografia possibilitando não apenas a reprodução na gravura, mas uma segunda vida – um duplo da imagem – o artista estabelece a ideia de que o uso dado aos objetos do fazer artístico pode ser sempre superado e ressignificado. Assim, ele reaproveita as matrizes de *Eros expectante* e as esmalta, reunindo-as e fixando-as em madeiras. Para Laudanna (2006, p. 13), “levar ao extremo o uso dos materiais e romper com as convenções, como a da inutilização por cancelamento de matrizes após edição, é o percurso do artista que amplia suas pesquisas”.

Seja pelos temas ou pelas técnicas, o começo da produção artística de Flemming, sua descoberta do corpo, caracteriza-se pelo rompimento de barreiras e noções pré-estabelecidas, possibilitando movimentos espirais entre erotismo e política, gravura e fotografia. É uma elaboração que permite entender e situar o artista no contexto da época – a ditadura militar – e na relação com outros artistas que exploram a temática, mas por outros meios, principalmente a performance e a arte conceitual.

Do corpo pressionado pelo regime militar surgem as pesquisas estéticas de Flemming. Assim, mesmo quando o artista se move para outros momentos históricos e técnicas, é muito forte a ideia da disciplina, da sujeição, da angústia que corrobora os temas da vida e da morte que perpassam sua produção.

2.3. O corpo histórico: série *Atletas* (1989)

A investigação que Flemming realiza em relação ao corpo continua depois de *Natureza-morta* e *Eros expectante*. De fato, grande parte de suas séries terão diferentes maneiras de apresentá-lo. A partir de 1987 e principalmente em 1989, o artista coloca em *Atletas* [Figura 18] corpos de esportistas ao lado de esculturas gregas. “Segundo Flemming, a

escultura grega representou um ideal de beleza daquele século V a.C., hoje obra em ruína, imagem que utiliza para montar oposição com o jovem que ele retrata e os objetos da atualidade, a do fim do decênio de 1980” (LAUDANNA, 2006, p. 12).

Figura 18. Alex Flemming, Sem título, São Paulo, 1987, tinta acrílica sobre tela. Coleção Abrão e Sabina Lowenthal.

Fonte: Site oficial do artista

Em *Atletas*, a fotografia não convive mais com a gravura, e sim com a tinta acrílica. A materialidade pictórica do corpo é proveniente de outras técnicas. Elementos dançam na tela, soltos no caldeirão da história, diferentemente da rigidez e do enfoque vistos nas torturas de *Natureza-morta* e na espera erótica de *Eros expectante*. Ao deixar de focalizar uma parcela do corpo, seja ela os braços, as pernas e o tórax, direcionando o olhar para o conjunto e, mais ainda, contrapô-lo a outras imagens, o artista estabelece relações que extrapolam o contexto sociocultural da época em que a obra é realizada.

Em 1989 o Brasil era novamente uma democracia. As Diretas-Já, movimento no qual o próprio Flemming participa, é uma das novas ideias que permitem uma abertura democrática. Retirando o véu da ditadura, o corpo que se coloca à obra não exhibe mais os resíduos e as cicatrizes de uma vigilância e disciplina do período ditatorial brasileiro. Mas, o tema da vida/morte retorna, não apenas como uma circularidade, mas espiralado, pois os tempos são outros, o corpo não é mais o mesmo, e da concretude dos 21 anos de regime militar surgem referenciais que comportam mais de dois milênios. O que atinge o corpo em *Atletas* é o tempo.

O corpo proposto por Flemming no conjunto de sua obra não deixa de ser histórico. *Natureza-morta* o traz claramente imerso em sua realidade. Há um diálogo constante do artista com seu contexto sociocultural, logo o corpo responde a essas conjunturas. Mas o que se vê em *Atletas* é o tempo como ator principal que incide ele mesmo nas questões corpóreas. Essa ação do tempo referente à transitoriedade da vida e da morte já se embrenha

nas telas de Flemming com a série *Múmias* [Figura 20]. A solução estética adotada nas séries em questão é a técnica das máscaras, que acompanha o artista desde 1987 e se torna recorrente no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990.

Foucault (2016) afirma que o tempo histórico não é contínuo, não existe uma evolução narrativa que dê conta das quebras, rupturas e excessos da temporalidade. Os ruídos causados pela ação do tempo constroem novos saberes e interesses que são utilizados para o governo dos indivíduos e estruturação de novas formas de poder. Desse modo, o corpo é atravessado historicamente por noções que tendem a discipliná-lo e enquadrá-lo na complexa rede das relações horizontais e verticais que se estabelecem em sociedade. Flemming percebe a descontinuidade histórica: os elementos pictóricos não são unidos, ligados a um fio narrativo linear. São indícios que povoam os conceitos de corpo ao longo da história, construindo assim uma tessitura que permite envolvê-lo enquanto o dissolve: o passado é desgastado e o presente segue por esse caminho. Essa fragmentação narrativa que percorre a série *Atletas* é eco da arte pop. Elementos da cultura de massa junto a referências antigas, cores fortes e movimentos surtem o efeito de uma explosão que acontece na tela. Explosão do tempo, da história, do corpo: questões que se tornam cada vez mais contemporâneas.

As máscaras empregadas por Alex Flemming consistem em pedaços de cartolina e papelão cortados que funcionam como um estêncil. Ao invés de utilizar um *spray* de tinta, como acontece na grafiteagem, são aplicadas camadas de tinta acrílica. Isso permite que a imagem seja reaproveitada em outras obras e de novas maneiras. Na Figura 19, vê-se uma máscara em que os recortes e espaços formam a figura de uma estátua grega. A abundância de cores denota as variadas vezes em que Flemming usa o pedaço de papelão para transpor e retranspor a imagem. Mas, o artista não manuseia só a estatuária grega para compor os desenhos que se furtam da técnica. Imagens de múmias ou de partes de corpo humano tiradas de livros de medicina são recorrentes. Essas imagens evidenciam a figura em si e os componentes do fundo da tela

Em *Múmias*, percebe-se nos traços das figuras e, também, no fundo da tela, a forma que vaza pelas máscaras e encontra seu lugar na obra. Algo importante de ser notado, conforme evidencia Bernadet (in BARBOSA, 2002), é a tensão figura e fundo que se fixa nessa série. Muitas vezes esses dois elementos se confundem, enfatizando alguns aspectos figurativos e subtraindo outros. O artista trabalha com essa relação de maneira quase lúdica. Discorre Frayze-Pereira (2010, p. 296):

Mas como a máscara desgasta-se com o uso, perdendo sua função no plano da figura, o artista reaproveita-a em função do fundo. Há na pintura de Flemming um compromisso com o passado, com o passado de sua própria obra, que se sedimenta plasticamente, concretamente, como um fundo espesso feito de camadas para receber novas figuras.

Figura 19. Alex Flemming, Sem título (máscaras do atleta), São Paulo, déc. 1980, acrílica sobre cartolina, 190 cm. Coleção do artista.

Fonte: Site oficial do artista.

Figura 20. Alex Flemming, Sem título, série *Múmias*, São Paulo, 1988, tinta acrílica sobre tela, 110 x 118 cm. Coleção do artista. Fonte: Site oficial do artista.

Fonte: Site oficial do artista.

Bernadet (in BARBOSA, 2002) pontua a transformação da representação do corpo vivo para o corpo relíquia, como uma forma de recuo ao passado. As figuras com suas cores bem demarcadas são ameaçadas pelo fundo caótico e procedente do mesmo elemento de que elas são compostas. Esses resquícios, artefatos de um tempo antigo “acentuam a efemeridade de um corpo esbelto ou de um copo de refresco, inscritos no mesmo processo inexorável que reduz tudo a ruínas” (PEIXOTO in BARBOSA, 2002, p. 45). Percebe-se, então, que, para além da tensão figura e fundo, há também um embate entre o fixo e o transitório, que é acentuado pela ideia de reprodutibilidade e circularidade das máscaras (LAUDANNA, 2016).

Figura e fundo, fixo e transitório, são elementos destacados pela técnica das máscaras que permitem o aprofundamento das questões de vida, morte e corpo não só em *Múmias*, mas também em *Atletas*. Se naquela Flemming buscava referenciar o Egito Antigo, nessa avança um pouco mais no tempo e se aproxima do Ocidente: é a Grécia Antiga o lugar de encontro da estética e da história.

O corpo grego absorve a ideia de proporção e justa medida que é retomada posteriormente pelo Renascimento no início do século XV. O período arcaico e o clássico nas artes concentram, respectivamente, a quebra do princípio da frontalidade e a conquista do movimento (GOMBRICH, 2013), essa última característica pautada na observação de atletas²³. Assim, escultores como Praxiteles (395 a.C. – 330 a.C.) e Míron (480 a.C. – 440 a.C.) não possuem como modelo apenas um desportista, mas sim tentam encaixar as melhores qualidades de vários em suas representações em bronze ou mármore. O movimento harmônico, o controle corpóreo e a sugestão de vitalidade permeiam os ideais tanto de arte como de corpo no Ocidente. Ao retomá-los, Flemming trabalha entre passado e presente. As características essenciais na Antiguidade são percebidas nos atletas atuais, já que a imagem fotografada consiste em retratos feitos pelo próprio artista. A questão da presença dos músculos, o atletismo que se demonstra estética surge como preocupação contemporânea e que, certamente, é retomada em *Bodybuilders*²⁴.

Essa configuração corporal apresenta, no final do século XX e início do século XXI, uma preocupação que extrapola o âmbito esportivo de fato:

A indústria esportiva movimenta cifras astronômicas em todo o mundo, exigindo um rendimento orgânico à altura de seus investimentos. A capacidade de investimento vai estar diretamente relacionada com a possibilidade de quebra de recordes, que acaba atraindo um número cada vez maior de espectadores/consumidores. Essa atração pela superação de limites está estrategicamente relacionada à insistente busca de mecanismos que evitem doenças, retardem o envelhecimento e prolonguem a vida. [...] Porém, algo que não é tão evidente nessa relação é que a expansão dessa fronteira existe a constante sujeição do corpo a uma ordem biotecnológica que naturaliza as pesadas cicatrizes deixadas nesse processo (FRAGA, 2011, p. 66-67).

²³ Não necessariamente os atletas das Olimpíadas, já que esse evento é interrompido no ano de 776 a.C., logo, ainda na divisão histórica correspondente ao período arcaico grego.

²⁴ *Atletas* e *Bodybuilders* compartilham de muitas discussões similares. Preferiu-se nesta dissertação deslocar esses debates para o objeto principal do estudo, ou seja, a série *Bodybuilders*. Cumpre aqui, na parte dedicada a *Atletas*, pontuar o estado do corpo no limiar do século XXI sem aprofundar nas questões que são posteriormente explicitadas.

Entre o corpo grego e o contemporâneo dos atletas, semelhanças e diferenças se tecem. Na Grécia, o ideal de harmonia e equilíbrio que perpassa os músculos se convertem, atualmente, na busca de uma satisfação pessoal e na cultura da beleza que, com o auxílio da tecnologia, transforma o corpo em lugar a sempre ser melhorado e levado às últimas potências, estendendo suas fronteiras. O que antes se encontrava nos regimes do bem conduzir as práticas de vida se transmuta em sujeições aos poderes que se estendem à lógica da disciplina, visto que regimes atléticos muitas vezes exigem um grande esforço do corpo e a sujeição aos mais diversos tipos de treinos. Tem-se, em *Atletas*, não apenas um corpo sujeito à ação do tempo histórico, mas também aos padrões disciplinares do exercício.

Ao colocar lado a lado esses dois momentos do corpo balizados pelo ideal grego, Flemming retrata o contraste que pode surgir na semelhança quando mediados pelo componente histórico. Mais ainda do que apenas comparar, a lição que pode ser tirada da escultura helênica é a incapacidade da durabilidade eterna, que além de corroer os ossos daqueles que, séculos atrás, são considerados paradigmas estéticos, faz impérios desaparecerem e as obras produzidas serem desgastadas. A pátina do tempo mostra claramente sua ação irrefreável, e junto com as partes perdidas, soltas, arranhadas e descascadas, levam embora também as convicções do belo muito antes preconizadas.

O próprio corpo atlético, como apresentando na Figura 21, é vítima de um apagamento pelas mãos do artista. Crivado pelo fundo caótico da tela junto com a escultura grega, levemente desaparece, como um indício de que talvez ele próprio já seja passado, visto os desgastes que o acompanham. Além disso, a materialidade das máscaras incorpora o atleta, que não apresenta uma solidez perene. Os fragmentos em vermelho da fotografia vão e voltam cedendo espaço ao acrílico. Assim, define Nungesser (in BARBOSA, 2002):

A transitoriedade do ser humano e da cultura, do corpo e da beleza, é abundantemente celebrada. A distância em relação ao ato de destruição constitui a técnica de representação. Flemming trabalha com matrizes nas quais ele entalha os traços das figuras – sejam elas estátuas de mármore da Antiguidade, sejam elas, partes do corpo encontradas nos manuais de anatomia. Em especial, o tecido multicolorido em cores fortes do fundo cria, com voracidade selvagem, uma superfície densa e vibrante, diante da qual as silhuetas dos corpos se sobressaem como estruturas luminosas de sombra se decompondo. Tudo parece vitimado por uma grande destruição.

Figura 21. Alex Flemming, Sem título, São Paulo, 1989, tinta acrílica sobre tela, 205 x 295 cm. Coleção do artista.

Fonte: Site oficial do artista.

Percebe-se então que o ideal de corpo que permeia séculos e milênios, capaz de maravilhar uma sociedade e permitindo-a desfrutar de relações de poder e dominação, é retratado não sem certa ironia e reflexão, já que o trabalho grego, por mais que ainda seja admirado, se encontra em ruínas. Toda a majestade não consegue o êxito de preservá-la da ação do tempo e do homem. “Vida e morte, substituição dos valores, transitoriedade do homem e da cultura, precariedade do corpo e de seu viço são ideias que envolvem as obras dessa série” (LAUDANNA, 2016, p. 12). Flemming utiliza a memória do helenismo junto à contemporaneidade do corpo esculpido, esteticamente aprazível e dono de uma potência de exercício e movimento, da mesma forma que os escultores realizam suas obras durante o período clássico grego, idealizando e somando os feitos dos corpos dos atletas (HAUSER, 2000). Ao justapor as duas figuras criadas e destruídas pelo tempo, refaz suas preocupações de vida e morte mediadas pelo corpo.

Após esse debruçar sobre as séries *Natureza-morta*, *Eros expectante* e *Atletas*, algumas considerações podem ser levantadas como maneira de situar a noção de corpo em Flemming até o momento retratado pela última delas e de apresentar indícios que são desenvolvidos com maior profundidade em *Bodybuilders*, objeto desta pesquisa.

Nos três conjuntos, seguindo os ensinamentos de Foucault desenvolvidos no capítulo, encontra-se o corpo disciplinado. Seja pela ditadura, pelo sexo, pelo esporte e, até mesmo – de modo geral – pelo tempo, há a ideia de sujeição que comprime a carne humana. De maneira mais aparente em *Natureza-morta*, ficam registrados os suplícios privados inscritos no regime disciplinar da ditadura. O poder atinge o corpo através da dor e do ataque aos sentidos. Porém, a jurisdição se estende para a vida íntima dos seres que

vivem sob o governo militar, e o erotismo, inicialmente capaz de transgressão, encontra-se incapaz de se resolver, o encontro – ainda – não acontece porque, para além das relações de Estado, o sexo é entrevistado numa relação discursiva que dele se apodera para o melhor controle da população, seus costumes e suas práticas, terreno da biopolítica. É necessário perceber que, entretanto, por mais que os corpos das duas séries estejam à vista de um controle, aqueles sujeitos às torturas se encontram passivos, conscientes de seu infortúnio, diferentemente dos que apresentam a possibilidade de transgressão pelo erotismo, mesmo ainda não efetivada. São maneiras de reação que ou corroboram a entrega desenganada ou permitem um esforço corpóreo de recuperação da própria existência. Afastando-se da alçada da ditadura militar, em *Atletas* o corpo se encontra fisicamente vigoroso. Mas, ao se apresentar, Flemming já o cerca de fatores que sugerem ao espectador uma pressão que ou se aproxima pelo tempo – recordando-o de que irá perecer – ou se aparenta no vigor e atletismo, já que para a construção muscular que se assemelha ao exemplo grego é necessário um condicionamento aos exercícios físicos que regulam a forma do corpo.

Para além dos temas intrínsecos as obras, observa-se como o corpo nelas apresentado se relaciona com a sociedade e com a arte contemporânea. Como visto no primeiro capítulo, estabelecem-se no século XXI, frente às tecnologias e avanços científicos novas maneiras de pensar o corpo. Construído culturalmente e apoiado pela genética, compreende-se as ideias de cyborg e monstros como paradigmas epistemológicos da corporeidade contemporânea (VILLAÇA e GOÉS, 2014). Nesse teste de limites e fronteiras humanas, a arte possui um papel de investigação das condições corpóreas que se depreendem daí.

Flemming, nesse primeiro momento, não está tão preocupado com essas questões, de fato inserindo o corpo em um contexto histórico anterior a esses debates. É o momento de considerá-lo dentro do movimento do regime militar e consequente redemocratização, como seus pares o faziam nas artes, na música e na literatura. O que se verá em *Bodybuilders*, porém, já aproxima o artista das questões emergentes do final do século XX e começo do século XXI.

Seguindo a variação estética que seu trabalho apresenta do começo ao fim dos anos 1980, nos quais trabalha a fotogravura e evidencia a tinta acrílica. Novos padrões de cores e novos tipos de impressão da imagem fotografada emergem, associando à discussão histórica modelos correntes de produção. É dessa maneira que se apresenta em *Bodybuilders*, a ideia da fotografia em PVC junto com camadas de tinta acrílica, um processo de maturação que ocorre durante a década de 1990.

Este capítulo expôs três momentos do corpo em Alex Flemming que se complementam, sendo fundamentais no entendimento de *Bodybuilders*. A disciplina, o erotismo, o atletismo e as referências históricas que o atravessam se tornam mais evidentes quando consideradas as produções de Flemming em seu contexto artístico que tem início em 1978. Obviamente, esses elementos dos três conjuntos de obras apresentados não são meramente repetidos, mas, corroborando a ideia de produção espiralada do artista, reapresentam-se e abrem caminho para novas discussões, que se direcionam principalmente para temas caros do final do século XX.

CAPÍTULO 3

BODYBUILDERS: FRONTEIRAS DO SÉCULO XX

3.1 O corpo do *bodybuilder*: construção de si

Antes do aprofundamento na série *Bodybuilders*, cabe à presente pesquisa discutir sobre a prática de *bodybuilding*, seu histórico e como ela vem se relacionar com o contexto do corpo contemporâneo no limiar do século XXI. A definição do termo *bodybuilding* e sua tradução encontram alguns percalços (COURTINE in SANT'ANNA, 2005). A tradução pelo seu equivalente em português, fisiculturismo ou halterofilismo, não dá conta da complexidade que a palavra em inglês carrega, uma vez que, literalmente, significa construção do corpo. A ideia da construção apresenta um papel importante nessa prática e extrapola os limites de cultivo da forma ou da ideia de que a expressão está arraigada ao levantamento de peso.

Assim, entende-se que utilizar as expressões *bodybuilding* e *bodybuilder* é a maneira mais correta – mesmo que anglicizada – de se referir à prática da construção de um corpo musculoso pelo exercício. Esta parte do capítulo pretende, através de exemplos ao longo da história do *bodybuilding*, apreender qual é o corpo construído por essa prática, e como ele chega ao final da década de 1990, época de produção da série *Bodybuilders*, de Alex Flemming. Para isso, o artigo Os stakhanovistas do narcisismo: *body-building* e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo, de Jean-Jacques Courtine (in SANT'ANNA, 2005) adquire importância ao demonstrar a ligação da prática com a ética puritana norteamericana e, posteriormente, com as culturas do consumo e do narcisismo, além dos regimes disciplinares. Por que se tornam tão relevantes as investidas recorrentes ao músculo, à forma física, à superioridade pela força?

Reformadores da saúde – médicos que preconizam o vegetarianismo, hidroterapia, eletromagnetismo, etc. – tornam-se figuras comuns nos EUA do século XIX. A ideia de metamorfose e salvação corporal se inscreve na sociedade puritana norte-americana, e o corpo é visto como um lugar a ser melhorado para que assim aconteça a salvação da alma (COURTINE in SANT'ANNA, 2005). Saberes da medicina produzem maneiras de deixar o corpo mais saudável e estimulado, e a exaltação do movimento pretende revigorar os acostumados com o sedentarismo proveniente da urbanização cada vez mais avançada²⁵. O

²⁵ A noção de saberes produzida sobre os corpos na sociedade americana encontra eco na Europa vitoriana, definida por Foucault e sua *scientia sexualis*. Enquanto no velho continente o saber e a linguagem dirigidos ao corpo ecoam uma política de controle e aprimoramento sexual, no novo mundo o reforço se dá de modo mais positivo, segundo a ética protestante do esforço: o corpo em exercício ajuda a construir uma sociedade aberta a todos e por ele a alma é salva.

músculo entra em evidência, já que marca. “Ele é um dos modos privilegiados de visibilidade do corpo no anonimato urbano das fisionomias” (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 83).

Paradigmas físicos começam a se modificar: a magreza e a languidez dos corpos masculinos se opõem às figuras com músculos. Um exemplo é o do soldado e, posteriormente, presidente dos EUA Andrew Jackson (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 90), com sua altivez exacerbada graças aos exercícios físicos. É na segunda metade do século XIX que a ginástica e seus pesos e halteres ganham força na sociedade estadunidense, graças também aos imigrantes alemães que introduzem as *Turnvereine*, sociedades de ginástica (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 90). Segundo Courtine (in SANT’ANNA, 2005, p. 91), “impõe-se a ideia de que os americanos podem e devem transformar de modo ativo suas formas corporais, remodelar seu corpo”.

A cultura física norte-americana está intimamente ligada ao cristianismo²⁶. Além disso, domina as áreas do lazer e do bem-estar, associando ao tempo ocioso uma lógica produtiva de melhoramento do corpo. Assim, paralelismos do músculo com a ordem e o bemviver tornam-se frequentes e, com a chegada cada vez maior de imigrantes às terras dos EUA, o corpo bem construído dos filhos da terra se opõe ao dos estrangeiros. Não é difícil, então, que o ordenamento e a saúde previstos pelos exercícios se vistam de ideais eugenistas (COURTINE in SANT’ANNA, 2005).

A fraqueza se torna malvista. O corpo musculoso, principalmente o masculino²⁷ é considerado o ideal. Publicações esportivas e máquinas domésticas de exercícios ganham espaço no mercado, em especial a Physical Culture, de Bernarr Mac Fadden:

Promovido pelas revistas populares, o ideal do corpo masculino musculoso vai dominar definitivamente o curso dos primeiros vinte anos deste século. [...] “Seja 100% homem”, sublinhava a publicidade das revistas, distinga-se dos que estão “vivos pela metade”. “A fraqueza é um crime!” – bradava “Body Love” Mac Fadden num editorial que se tornou célebre – “não seja criminoso”. Nessa valorização moral e estética do volume muscular, o homem americano lia uma tradução literal da superioridade do sexo viril, e eventualmente da raça branca (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 97, grifo nosso).

Courtine (in SANT’ANNA, 2005) pontua que o corpo musculoso da Grécia antiga, tão salientado pela história, torna-se um álibi estético, permitindo seu cultivo e culto na sociedade norte-americana puritana sem incorrer na culpa da luxúria ou da vaidade. O tórax projetado e os braços grossos remisscentes do soldado grego e do lutador romano se tornam o uniforme, a carapaça que reveste a figura masculina. Assim, “um corpo de homem, se é musculoso, não está jamais verdadeiramente nu” (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 96).

²⁶ Courtine (in SANT’ANNA, 2005) exemplifica essa ideia com o movimento da Cristandade Muscular que nasce na Inglaterra no início do século XIX e depois se move para os EUA. A ideia central é a de que o cristão deve possuir um corpo atlético para enfrentar as provações do mundo físico. Posteriormente, organizações como a *Young Men’s Christian Association* (YMCA) institucionalizam ainda mais o ideal da “pastoral do suor” que rege o corpo do cidadão comum norte-americano.

²⁷ Courtine (in SANT’ANNA, 2005) afirma que, no final do século XIX, alguns exercícios são recomendados às mulheres, como a bicicleta para o fortalecimento do útero. Programas de exercícios físicos, além disso, ressaltam a força do homem em relação à da mulher.

O corpo bem cuidado, saudável e exercitado se torna fonte de autopromoção na virada do século: “a beleza é um capital, a força, um investimento; todos dois são mercadorias cujo valor de troca vai crescer ao longo do século” (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 98). Em 1921, Mac Fadden organiza um concurso do “homem mais bonito do mundo” e Charles Atlas, imigrante convertido ao *bodybuilding*, é o vencedor:

O corpo de Charles Atlas é a primeira das anatomias masculinas a se tornar um objeto publicitário no sentido moderno do termo, um dos símbolos exemplares do êxito físico e pecuniário dos Estados Unidos da Depressão. Ele é a prova viva de que qualquer um, mesmo dotado de um físico ingrato, pode, somente por vontade própria e uma obsessiva aplicação ao trabalho, fazer ouro com seus músculos (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 88-89).

Atlas colabora com o preparo físico dos soldados dos EUA, na II Guerra Mundial: “era uma oportunidade de demonstrar a utilidade da força física em prol de uma causa incontestavelmente justa” (GATTI in PENTEADO, 2011, p. 28). Não apenas nos EUA é desenvolvida a ideia de aprimoramento pelo músculo. O alemão Eugen Sandow [Figura 22], por exemplo, movimentava o cenário esportista londrino, para onde se muda, com competições e publicações (FRAGA, 2011). Além disso, desde a juventude frequenta museus e estuda as esculturas greco-romanas. Nas suas poses e exibições, emulava a maneira de apresentar o corpo de acordo com as figuras antigas. Também, obtendo as medidas das obras de arte, cresce seus músculos de acordo com elas (BARFORD, 2012).

Figura 21. Eugene Sandow posando.
Fonte: Greatest Physiques.

Eugene Sandow, conforme Gatti (in PENTEADO, 2011), acentua o erotismo masculino em suas próprias manifestações de força física, seja em shows de exibição ou em cartões postais. A folha de parreira cobrindo o órgão sexual é um dos exemplos – a que pode ser somado o calção com estampa de leopardo – de homoerotismo²⁸ no *bodybuilding*. O corpo de Sandow é lugar da construção de si ao mesmo tempo em que se constitui como objeto de atração e sedução consciente.

Sua forma física se estabelece sem o auxílio de anabolizantes ou outros suplementos sintéticos, assim como os equipamentos para a musculação constituem-se de halteres com barras de ferro, e não aparelhos diversificados e especializados (GATTI in PENTEADO, 2011). Apesar de personificar a imagem do “homem forte”, sua ação política e social é progressista, “colocando-se entre os primeiros a defender a criação de ministérios da saúde, organismos de vigilância sanitária, distribuição de renda familiar, merenda para crianças pobres [...]: ideias revolucionárias para seu tempo” (GATTI in PENTEADO, 2011, p. 225).

A lista de personalidades do *bodybuilding* se estende geograficamente, encontrando adeptos em diversos lugares, inclusive no Brasil, com imigrantes germânicos (NEVES, 2012) e a exportação do universo de consumo dos EUA (GATTI in PENTEADO, 2011). Mais do que elaborar uma lista extensiva a respeito do histórico dessa prática, cabe a presente pesquisa entender o papel fundamental do corpo – que está a ela atrelado historicamente. É visto que, com as figuras emblemáticas de Mac Fadden, Atlas e Sandow, a construção do corpo masculino junto à noção de desenvolvimento pessoal é colocada para as sociedades europeia e estadunidense – e, conseqüentemente, para o Brasil – como forma de superação e aprimoramento.

À lógica cristã em que se insere a realização de exercícios no final do século XIX e começo do século XX se sobrepõe o “relaxamento espetacular da moralidade pública” (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 95). Os EUA no entreguerras vivencia um afrouxamento das leis e a tradição puritana cede espaço a uma “cultura do instante” (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 100), na qual o corpo se associa ao prazer e às ideias de felicidade, do sentir-se bem, de se divertir e aproveitar a vida²⁹.

Já na Europa, ideais eugenistas se aproximavam cada vez mais do aprimoramento corpóreo, mesmo que o ideal de “homem forte” não seja exclusividade do Nazifascismo (GATTI in PENTEADO, 2011). O corpo era visto como campo de exploração, sendo que suas proporções podem ser modeladas e agigantadas.

Courtine (in SANT’ANNA, 2005, p. 101) realça os paradoxos que ficam mais claros a partir da década de 1960: “o sentimento de prazer provém de uma aplicação, de um trabalho sobre a forma do corpo que tende a se confundir, desde essa época, com

²⁸ Gatti (in PENTEADO, 2011, p. 226-227) investe na ideia do homoerotismo que circunda a figura de Sandow e suas imagens, uma vez que a circulação dessas se dá em um período em que os homens possuem mais acesso a determinados meios de comunicação. A própria sexualidade de Sandow é motivo de discussão, dado que, apesar de casado com Blanche Brookes Sandow, tem, nos EUA, uma relação amorosa com Martinus Sieveking, fisiculturista, compositor e pianista.

²⁹ Courtine (in SANT’ANNA, 2005, p. 100) destaca as expressões “to have fun”, “to enjoy oneself”, “feeling good” e “being in shape” como corolários desse momento da história estadunidense.

uma virtude pública”. Mesmo reconfigurados como atividades hedonistas, sentir-se bem e se divertir não se descolam do dever moral.

O consumo de massa e o *american way of life* reforçam essas obrigações:

Nos Estados Unidos, a cultura do corpo é *uma das formas essenciais de compromisso* estabelecido pela ética puritana com as necessidades de uma sociedade de consumo de massa. Descobre-se, assim, não um desaparecimento das interdições, mas muito mais uma nova distribuição das coações. [...] Na cultura profissional e esportiva, que tomou o lugar da família, a exigência de disciplina passou a ser associada menos à ordem do que ao sucesso, menos à moral do que à promoção pessoal. Aguçou-se assim o sentimento de responsabilidade individual nas vitórias e nas derrotas da grande competição esportiva que se tornou a existência humana (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, 102).

Além disso, o corpo musculoso precisa defender o país das ameaças antidemocráticas. O cinema e a televisão têm papel decisivo no corpo do *bodybuilder* que se instaura a partir da década de 1970. Arnold Schwarzenegger [Figura 23], praticante de fisiculturismo e ator, na construção de sua forma física, eleva os padrões propostos por Sandow e Atlas, exacerbando seus músculos de um modo não natural e sobre-humano, análogo à superioridade militar preconizada na Alemanha na primeira metade do século XX.

Figura 23. Arnold Schwarzenegger: modelo do *bodybuilding* da segunda metade do século XX.
Fonte: About Muscle.

O que caracteriza o padrão corporal de Schwarzenegger são sua impossibilidade e sua improbabilidade, alcançadas na maioria das vezes por anabolizantes e outras drogas ilegais (GATTI in PENTEADO, 2011). Junto a essa crescente mudança do parâmetro muscular o apelo homoerótico é descartado, sendo a figura do ator um acúmulo pleno de “todos os atributos do herói masculino heterossexual que se impõe pela força bruta” (GATTI in PENTEADO, 2011, p. 230). As conotações do erotismo masculino presentes em Sandow não são reutilizadas ou apropriadas por Schwarzenegger: a figura do “homem forte” resiste e encontra-se ameaçada pela insurgência dos movimentos femininos e das minorias homossexuais.

Gatti (in PENTEADO, 2011, p. 229) propõe uma divisão do corpo dentro do contexto do *bodybuilding* no século XX: o *corpo Sandow* e o *corpo Arnold* (grifos nossos). O primeiro remonta ao ideal greco-romano de uma construção de si, apregoadada na realidade das proporções e até mesmo em uma sensibilidade estética que permita adentrar nos terrenos do homoerotismo. Já o segundo, corresponde ao grotesco, ao inatingível: à brutalidade conquistada. Villaça e Goés (2014) atentam para a representação no estilo fauno (metade homem e metade animal). Essa relação posteriormente permite uma bestialidade, em que homem/animal se torna homem/monstro. Do cinema e da televisão se extraem exemplos, como o *Incrível Hulk* e *Conan, o bárbaro* (FRAGA in SOARES, 2011). Assim, o corpo em seu detalhe anatômico é evidenciado, sendo que os anabolizantes e hormônios esteroidais aumentam o interesse na musculatura em si: “a imagem ideal do corpo que o *body-building* de hoje configura é aquela dos corpos destinados aos estudos anatômicos [...] Os *body-builders* são os *condenados da aparência*, submetidos a uma tirania do detalhe anatômico” (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 105).

Seja o *corpo Sandow* ou o *corpo Arnold*, o que importa é sua gestão, que resulta na

(...) *obsessão dos invólucros corporais*: o desejo de obter uma tensão máxima da pele; o amor pelo liso, pelo polido, pelo fresco, pelo esbelto, pelo jovem; ansiedade frente a tudo o que na aparência parece relaxado, franzido, machucado, amarrotado, enrugado, pesado, amolecido ou distendido; uma contestação ativa das marcas do envelhecimento no organismo. Uma negação laboriosa de sua morte próxima (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 86, grifos nossos).

Como esse corpo se relaciona com o exposto até agora nos capítulos 1 e 2? O *bodybuilder* é, também, uma espécie de *cyborg* ao preconizar, principalmente a partir da década de 1980, uma “outra condição física” (FRAGA in SOARES, 2011, p. 64). Nesse sentido, Fraga (in SOARES, 2011, p. 72) cunha o termo “*bug* muscular” para definir as novas práticas e insurgências do corpo treinado e construído no final do século XX e começo do século XXI, no qual as identidades e as disciplinas convergem; no qual o humano dá lugar ao *cyborg* ou a uma nova categoria monstruosa.

A biopolítica se inscreve nos terrenos do corpo do *bodybuilder* entre o dever – para com o país, para com o divertimento e a saúde – e a disciplina. Compreende-se que à esfera narcísica não se encontra um puro hedonismo, mas sim um “caráter persecutório”, de “reforço disciplinar” e “intensificação dos controles” (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 105),

reforçado pelo consumo e por um mercado que oferece cada vez mais variadas opções de suplementos, vitaminas, regimes e aparelhos de ginástica. Assim, o músculo se torna um “modo de vida” (COURTINE in SANT’ANNA, 2005, p. 85).

Novas anatomias surgem no século XXI, e “se constituem na tensão entre essas diferentes representações culturais e nas formas pelas quais os sujeitos se encontram nelas identificados” (FRAGA in SOARES, 2011, p. 75). Os *bodybuilders* fazem parte desse processo e estão imbricados na história que carrega puritanismo, culto ao corpo e construção de si em uma disciplina biopolítica – o corpo construído é apto não só para competições que envolvem a exibição de físico vigoroso, mas também para ir à guerra, lutar pela democracia de um país. Eles se encontram em uma relação complexa de poder, na qual estão questões midiáticas, estéticas e disciplinares que os movem na busca de um corpo ideal, que é, ao mesmo tempo, dominador e dominado.

Nesse sentido, a série *Bodybuilders* de Alex Flemming retoma os temas de sua trajetória artística e as investigações sobre o corpo já conduzidas em outras séries, mas agora promovendo uma reflexão a respeito da construção corporal pelo músculo. Qual o corpo do *bodybuilder* presente nas suas telas? Como ele se relaciona com os outros que existem nas séries anteriores do artista e, mais ainda, como dialoga com os contextos no final do século XX e começo do século XXI?

3.2. Corpo, política e erotismo: série *Bodybuilders*

Flemming, quando chega a *Bodybuilders*, em plena maturidade artística – com sua obra autorreferente – reutiliza mais uma vez seus temas e suas técnicas, produzindo algo novo. O corpo e a fotografia, o político e o estético se unem, criando um espaço em que são discutidas as relações de vida e erotismo, morte e belicismo. Em uma carta endereçada a Ana Mae Barbosa, Flemming descreve a obra:

Trata-se de novas fotografias que realizei com auxílio de computadores, onde retratei corpos jovens e esbeltos em cima dos quais desenhei com computador mapas de áreas de conflitos e guerras. Ora, a maioria (senão a quase totalidade) das áreas beligerantes no mundo do século XX é resultado das partilhas coloniais das grandes potências dos séculos XVIII e XIX. Do Oriente Médio até a região de Chiapas, no México, passando pela África e mesmo pelos Bálcãs, o que vemos são consequências de políticas coloniais (europeias, soviéticas, turcas) sobre áreas de população com tradição distinta das de seus senhores. Fiz gigantescas ampliações sobre plástico (2,10 x 1,60 m), montadas sobre bastidores como se fossem telas, em cima das quais escrevi textos do Antigo Testamento que já falam de guerras e perseguições, que vão desde a diferença de etnias, a religiões ou posse de terra e seus frutos (BARBOSA, 2012, p. 13).

Em Curitiba, nos anos 2000, e em Belo Horizonte, já em 2001, foram apresentadas cinco obras da série mencionada. 17 são acrescidas à exposição que ocorre, também em 2001, no Centro Cultural Banco do Brasil, na cidade de São Paulo. Intitulada *Corpo Coletivo*, a

mostra, com curadoria de Ana Mae Barbosa, investiga as relações possíveis de Alex Flemming com o corpo. Para isso, além dos *Bodybuilders*, outros seis eixos curatoriais se fazem presentes: Corpo Político, Corpo Mítico, Desconstrução do Corpo, Corpo Ausente, Memória do Corpo e O Corpo e A Identidade.

Por meio dessa reunião da produção do artista até então, Barbosa permite que as obras evidenciem o trajeto e o movimento feito pelo corpo e suas variadas formas de se colocar no trabalho de Flemming. Em Corpo Político, está presente a série *Natureza-morta*. As lemanjás de *Anjos e Sereias* fazem parte do eixo Corpo Mítico e as suítes de corpos fragmentados, produzidas em Nova York, integram a Desconstrução do Corpo. Barbosa não deixa de fora o momento plástico que se sucede frente aos objetos e roupas, reservando os móveis pintados, na seleção Corpo Ausente e, as roupas na Memória do Corpo. Por fim, em O Corpo e a Identidade, são reunidas duas obras que fazem parte da instalação proposta pelo artista na estação de metrô Sumaré.

A série *Bodybuilders* é exibida em sua totalidade oito vezes, nas seguintes cidades: São Paulo, Berlim, Rio de Janeiro, Lisboa, Madri, Porto Alegre, Buenos Aires e Brasília (SANT'ANNA in MORAES, 2012).

Para além do corpo, os mapas ocupam uma parcela importante da obra. Não sendo a primeira e tampouco a última vez que Flemming se adensa na cartografia para elaborar e identificar contextos, classificando a realidade, *Bodybuilders* retoma a ideia que se inicia em *A Guerra Incompreensível* (1982) [Figura 24], conjunto de gravuras que se originam de uma participação do artista dentro da revista Arte em São Paulo, publicação fundada por Luiz Paulo Bavarelli (FLEMMING, 2018). Entendendo a impressão *offset* como gravura, Flemming assina os 1.500 exemplares em que sua obra aparece, dando continuidade à exploração dos limites dessa técnica.

Figura 24. Alex Flemming, *A Guerra Incompreensível*, 1982, offset e carimbo, 32 x 21,5 cm. Coleção Henrique Luz. *Arte em São Paulo*, número 10.

Fonte: Imagem cedida pelo colecionador.

A Guerra Incompreensível emprega notícias relacionadas à Guerra das Malvinas (conflito entre Inglaterra e Argentina). Materializando a ideia do artista que de o confronto não tem sentido, são mostradas reportagens de jornais em línguas estrangeiras diferentes do português falado pelo artista e do inglês e espanhol dos combatentes. Provocando ruídos na compreensão dos fatos, o artista desloca a guerra do seu ambiente, sendo ela metáfora para os vários conflitos – incompreensíveis, contraditórios, anacrônicos – que ocorrem ao redor do mundo.

Desse contexto de difícil compreensão que preenche os mais variados conflitos ao redor do planeta, Flemming, em *Bodybuilders*, retoma os mapas colocando-os sobre os corpos masculinos musculosos de uma maneira muito próxima a *A Guerra Incompreensível*. As silhuetas pretas e brancas dos terrenos em questões geopolíticas se aparentam, mas dessa vez se espalham por mais regiões que vivem em guerra tendo por base, particularmente, o passado histórico de invasão e estabelecimento colonial.

Ressalte-se que *Bodybuilders*, mais uma vez, remete à espiral presente em Flemming de vida/corpo/morte, sendo a continuação de seu percurso poético traçado sobre essas voltas. Além da espiral temática, as técnicas encontradas pelo artista ressoam como ecos de trabalhos passados que são incorporados e atualizados à voz presente de sua produção. A fotografia, que está desde o começo de sua trajetória, é reproduzida digitalmente em PVC, aproveitando-se da tecnologia de impressão da época³⁰. São fotografados corpos musculosos em mínimos trajes de banhos – alguns nus – e sobre eles são projetados mapas de zonas de conflitos geopolíticos ao redor do mundo, por exemplo, os movimentos entre Israel e Palestina, Índia e Paquistão, Geórgia e Rússia, entre outros.

Letras, símbolos e frases em tinta acrílica realçam a materialidade tão cara ao artista em sua produção pós-meados dos anos 1980, seja estabelecendo um diálogo com o tema da obra, seja como complemento estético pós-pop. Formam frases de músicas – da música popular brasileira a marchinhas de carnaval – e trechos de livros – da ficção contemporânea à Bíblia. Também, é importante notar a repetição – a mesma foto pode se encontrar com outras cores ou frases em novas telas, e onde se encontram passagens do Antigo Testamento são localizados ditos populares ou passagens de livros atuais – remetendo assim a seu passado e começo da produção, quando utilizava a técnica da gravura de maneira abundante. Ao escolher a figura do *bodybuilder* para discutir o corpo no final do século XX, Flemming não descarta as relações que outros corpos tiveram em sua obra, pelo contrário: no conjunto de obras, estão relacionadas às mais diversas manifestações corpóreas que fazem parte de sua produção poética desde 1978. Especificamente, a pesquisa atenta para as três séries selecionadas e estudadas: *Natureza-morta*, *Eros expectante* e *Atletas*.

Esses três momentos reúnem o corpo, como já dito, no véu da disciplina. O governo ditatorial, o sexo, o tempo e os exercícios desempenham pressões reguladoras, moldando-o e apresentando-o conforme seus desígnios. Então, da emergência do *bodybuilder*, vê-se um corpo também disciplinado pelas questões políticas e identitárias que permeiam o final dos anos 1990.

³⁰ Outra tecnologia utilizada é a da impressão em vidro que aparece primeiramente em *Sumaré* (1998),

Não apenas a disciplina no sentido que estabelece Foucault (2014), mas também a biopolítica e seu conceito de “direito de morte e poder sobre a vida” (FOUCAULT, 2015, p. 145) é corporificada pelos *bodybuilders*. Toda a política externa dos países identificados nos mapas que revestem seus corpos exerce um biopoder na figura do soldado de Flemming. Mais ainda, esses conflitos são produtos de uma política colonial perpetrada por países europeus, podendo o histórico da biopolítica que reveste o *bodybuilder* em questão ser retomado enquanto afirmação de um poder hegemônico.

As forças as quais estão sujeitas o corpo agora preconizado por Flemming em *Bodybuilders* são diversas: não se esquece do próprio erotismo, visto que, além do título e do que dele se depreende remeter à questão, os modelos fotografados pelo artista estão plenamente vigorosos (físico e sexual) – mas todas essas características são ameaçadas pela guerra. Como articular, pois, essa rede de forças que atinge e, ao mesmo tempo, emerge do corpo na série em questão?

Pode-se extrair do corpo a metáfora de uma couraça, uma proteção (BARBOSA, 2012), bem como a de uma arma, um dispositivo que mata (LAUDANNA, 2016). O artista chama atenção à questão da jovialidade do corpo que é mandado para o campo de batalha, sendo assim privado de suas potências pubescentes³¹. Levando em conta esses pontos de vista, a análise não se detém em uma obra específica da série, já que sua potência se dá justamente pela quantidade de atletas e locais de guerra que se desdobram e se apresentam. É importante realizar um estudo, simultaneamente, analítico e comparativo, desse modo, foram selecionadas 10 obras de *Bodybuilders*, sendo que seis delas são duplas – três obras com duas variações da mesma fotografia³².

A obra *NATO Seeblockade* (2001) [Figura 25] apresenta um modelo fotografado com o mapa da Guerra da Bósnia inserido digitalmente. O conflito entre a então Iugoslávia, Bósnia e Croácia se estende de 1992 a 1995, sendo o mais devastador na Europa depois da II Guerra Mundial (BOBBIO, 2003), dizimando em especial bósnios mulçumanos, totalizando mais de 200 mil mortos no país (AGUILAR, 2012). Resultado do fim da Guerra Fria e de levantes nacionalistas e separatistas, a conflagração tem com a intervenção da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) para estabelecer e manter a paz. O título da obra faz referência a esse momento do confronto conforme o mapa, que demonstra o bloqueio naval realizado pela Organização.

³¹ Informação verbal recebida em forma de entrevista dada ao autor da dissertação. Cf. Apêndice B.

³² As imagens, assim como as do item 2.2 do capítulo 2 e do Apêndice E, foram gentilmente cedidas por Henrique Luz, colecionador de Alex Flemming. A seleção privilegia as obras por ele enviadas, já que compreendem boa parte da produção de *Bodybuilders*.

Figura 25. Alex Flemming, *NATO Seeblockade*, São Paulo, 2001, Tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 203 x 155 cm. Coleção do artista.

Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz.

Além do esquema cartográfico, Flemming espalha pelo trabalho uma série de letras que parecem desconexas à primeira vista, porém, quando lidas com cuidado, revelam trechos da música *Bandeira*, do cantor e compositor Zeca Baleiro:

Eu não quero ver você cuspiendo ódio
 Eu não quero ver você fumando ópio
 [...]
 Peixe na boca do crocodilo
 Braço da Vênus de Milo acenando tchau³³

³³ BALEIRO, Zeca. *Bandeira*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/zeca-baleiro/49376/>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

Todas essas informações criam uma narrativa visual que permitem uma relação entre si, mediadas pelo corpo. As palavras envolvem o soldado-*bodybuilder*, levando o recado do artista àqueles que lutam: “eu não quero ver você cuspiendo ódio”. Nas palavras de Flemming: “infelizmente, são pessoas muito jovens, com corpos lindos que sem querer são mandadas e comandadas a matar e a destruir, o que é uma grande e triste contradição”.³⁴ O braço da Vênus de Milo – referência grega que remete à inexorabilidade do tempo tratada em *Atletas* – acena tchau, despede-se do corpo que dura pouco e, talvez, é mutilado da mesma forma que mutila, perdendo um braço assim como a própria obra de arte referida por Zeca Baleiro.

Questionado se havia algum critério no uso das letras e dos trechos de música ou passagens literárias, o artista afirma:

Em alemão a gente fala “*Ja*ein”, “*Ja*” com “*Nein*”, sim e não. O critério existiu, mas como eu fiz essas obras durante uns cinco anos, nesse tempo eu fui mudando o que eu ia escrevendo. Então não tem uma sequência nisso. É uma questão mais aleatória do momento e principalmente é uma decisão plástica. Para mim, o mais importante é que plasticamente as letras ficassem bonitas na obra. É interessante ver que a utilização das letras no meu trabalho começou basicamente com a estação Sumaré do metrô, um pouquinho antes talvez. E usei as letras quase durante 25 anos. E agora, de uma maneira que vem sem eu pensar, eu estou abandonando a caligrafia, de uma maneira ou de outra. São processos que ocorrem de maneira não pensada. E eu quero que não seja pensada mesmo. A arte tem que brotar³⁵.

Por mais que a afirmação do artista leve, em um primeiro momento, a pensar que não há uma relação direta, as implicações entre imagem e texto são possíveis. Na Figura 26, uma variação de *NATO Seeblockade*, a música de Zeca Baleiro é substituída por *Te Ver*, da banda Skank:

Te ver e não te querer
É improvável, é impossível
Te ter e ter que esquecer
É insuportável, é dor incrível³⁶

³⁴ Informação verbal recebida em forma de entrevista dada ao autor da dissertação. Cf. Apêndice B.

³⁵ Informação verbal recebida em forma de entrevista dada ao autor da dissertação. Cf. Apêndice B.

³⁶ SKANK. *Te Ver*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/skank/36663/>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

Figura 26. Alex Flemming, variação de *NATO Seeblockade*.
Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz.

O que envolve o corpo do *Bodybuilder* agora não é mais uma reflexão sobre as ações temíveis que podem ser realizadas pelo corpo presente na tela. Usada por Flemming, a letra de *Te Ver* é ressignificada e revela o desejo que o erotismo do corpo masculino musculoso e vigoroso produz. Poder possuir o dono desse corpo e logo em seguida ter de deixá-lo, lançá-lo à guerra, é pesaroso. Como afirma Canton (2002, p. 53), “Flemming retrata corpos jovens, com a musculatura rígida, lançando sobre eles um olhar complexo, ora deslumbrado e atraído, ora penalizado e consciente da efemeridade do corpo e da vida”.

O mapa permanece o mesmo. O acontecimento evidenciado é o bloqueio naval da OTAN na região da Guerra da Bósnia. As políticas colonialistas indicadas por Flemming operam, no desenho, em dois sentidos: o totalitarismo soviético permite o adensamento do conflito no território da antiga Iugoslávia e adjacências, ao juntar povos de diversas origens em prol de um regime econômico e político em comum. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar a ação da OTAN como uma intervenção militar que deflagra a política imperialista dos EUA. No centro do mapa – e do corpo – Bósnia e Herzegovina, o país que registra o maior número de mortos no conflito.

Ao transportar o mapa para o *bodybuilder*, Flemming permite a reflexão do corpo como lugar. Não só a representação de uma região que está inserida no músculo, mas, ele

(o músculo) com sua pele e seus ligamentos é um lugar. Afirmam Villaça e Goés (2014, p. 85):

Na sequência da aceleração tecnológica, grande vitoriosa na *débâcle* das utopias que caracterizaram o pós-guerra, o espaço e seu imaginário de concretude e realidade são desrealizados seja no que diz respeito ao nacional, desconstruídos no processo de globalização; sejam em outros tipos de construções ideológicas étnicas e de classe, dependentes da determinação de um território. [...] A velocidade das transformações contemporâneas faz com que cada vez mais o espaço não seja visto como algo exterior ao sujeito, seu cenário, coisa extensa, passando a elemento constitutivo de sua estruturação.

Os autores, citando Michel de Certeau (apud VILLAÇA e GOÉS, 2014, p. 87), conferem distinção entre lugar e espaço, sendo o primeiro uma ordem que opera dentro de regras específicas e o segundo é o lugar praticado, onde ocorrem as trocas e as relações. Dessa forma, o corpo não é apenas um lugar – não está demarcado biologicamente e fora das relações – é um espaço, onde se dão as experiências e existem múltiplas possibilidades de ação e reação. Assim sendo, o *bodybuilder* de Flemming não apenas batalha nos campos inscritos pelos mapas, mas são afetados pelas regiões, constroem-se de acordo com os conflitos e para eles. Então, “o corpo é utilizado como metáfora da sociedade como um todo. [...] Em tempos de crise social, quando as fronteiras nacionais e as identidades são ameaçadas, é comum haver preocupação com a manutenção dos limites corporais e a pureza dos corpos” (VILLAÇA e GOÉS, 2014, p. 106).

Essa ideia se comunica com a biopolítica e disciplina de Foucault. Há a gerência da vida – da saúde, do comportamento, da alimentação – que incide diretamente sobre o espaço que é o corpo: países em guerra produzem corpos que atendem às demandas necessárias. Mais ainda, perscrutando o caminho realizado pelos soldados-*bodybuilders* de Flemming, o que se configura para a população incide de maneira mais contumaz a esse indivíduo: é a disciplina dos quartéis e do Exército, dos regimes e regulações internas. A sujeição aparece também em *Turquia* (2000) [Figura 27].

Figura 27. Alex Flemmming, *Turquia*, Belo Horizonte, 2000, tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 203 x 155 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba/MACS.

Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz.

O mapa inscrito no abdômen masculino agora é do conflito turco-curdo. Com raízes históricas que datam de, pelo menos, 200 anos, a revolta que se instaura entre Turquia e o povo curdo – sem território político definido, habitando a região denominada de Curdistão, nas fronteiras da Turquia, Síria, Irã e Iraque – a partir dos anos 1970 se intensifica, principalmente na forma de guerrilhas e radicalização armada do Partido dos Trabalhadores do Curdistão (PPK) (BOZARSIAN, 2001, p. 67-80).

Entre reivindicações nacionalistas e integrações forçadas, Flemming chama atenção mais uma vez para o corpo do indivíduo que luta – não importa para que lado – evidenciando os músculos que são aproveitados para matar, quando na verdade devem ser utilizados para viver a juventude. Contornando os braços do modelo, uma frase da música *Se Você Pensa*, de Roberto Carlos:

Seu orgulho não vale nada!³⁷

Orgulhos nacionalistas, orgulhos individuais – qual valor tem em tempos de guerra? Ou ainda, a pretensa soberba pode ser a causa desse conflito e dos outros demonstrados por Flemming? O artista também coloca elementos não-verbais, como é o caso dos círculos

³⁷ CARLOS, Roberto. *Se Você Pensa*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/roberto-carlos/48677/>>. Acesso em 25 abr. 2019.

coloridos, aumentando a densidade plástica da obra, reforçando sua estética pós-pop. Assim, imagens de meios de comunicação (os mapas) e elementos da cultura de massa (letra de música) aparecem como modo de chamar atenção para as contradições da realidade atual (a guerra). Porém, o centro de toda a reflexão não deixa de ser o corpo. O conflito incide nele, é ele que mata ou se protege; vive uma vida completa ou morre lutando por um ideal que pode não ser seu. Plasticamente, reafirma-se também sua importância, já que, por mais que mudem as cores do fundo ou as palavras e desenhos que o envolvem, é ele que continua estoicamente presente no centro da imagem, ampliado pela fotografia em PVC que evidencia sua pele e o grão da imagem.

Assim como *NATO Seeblockade*, *Turquia* apresenta variações em que se preservam a fotografia do corpo e o mapa nele inscrito [Figura 28]. Novos elementos são introduzidos: números e o nome do artista. Outros são substituídos: a música por palavras sem contexto musical e os círculos por uma cauda de peixe, transposto para a tela pela técnica de máscaras. A experimentação plástica faz jus ao “Jaein” preconizado pelo artista: a composição possui um papel importante na obra abaixo: as letras contornam os ombros, as duas ocorrências do nome do artista são simétricas e margeiam os braços do modelo, os números – correspondentes ao número da obra produzida no ano em questão – estão rentes à cauda do peixe que, integrada ao bodybuilder, confere-lhe uma aparência quase mítica.

Figura 28. Alex Flemming, variação de *Turquia*.
Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz.

Misticismo e religião têm presença marcante na obra de Flemming e, em *Bodybuilders*, algumas obras contêm trechos retirados da Bíblia, como é o caso de Georgien (2001) [Figura 29]:

Moisés, porém, disse ao povo: Não temais; estai quietos, e vede o livramento do Senhor, que hoje vos fará; porque os egípcios, que hoje vistes, nunca mais vereis para sempre (Êxodo 14:13)

Figura 29. Alex Flemming, *Georgien*, São Paulo, 2001, tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC. Coleção Laura Falzomi e Manoel Alves Lima.
Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz.

A região que se encontra em conflito na obra é a do Cáucaso, mais especificamente evoca as questões separatistas na Geórgia, envolvendo esse país e os territórios de Ossétia do Sul e Abecásia. Com sua raiz na Revolução Russa (1917), após o fim da Guerra Fria e a dissolução da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, a Geórgia cria seu Estado autônomo, mas não reconhece como independentes a Ossétia do Sul e a Abecásia, apoiados pela Rússia (MAKARYCHEV, 2009, p. 53-74).

A passagem do livro do Êxodo reitera a ideia da demarcação de um território e a fuga de um povo – no caso, israelita – do Egito para a terra prometida. Flemming mostra que as questões nacionais e identitárias percorrem a história. Interessante notar a escolha do referido versículo da Bíblia, que não é colocado na obra de *Bodybuilders*, dedicada às questões entre Israel e Palestina, mas é deslocada espacialmente, promovendo uma continuidade que abarca todo o conjunto de obras, universalizando a história do povo judeu e transformando-a em metáfora da busca pela identidade nacional que é a origem dos conflitos explicitados no mapa.

Flemming altera digitalmente a fotografia em *Georgien* e o sombreado que distingue o corpo é apresentado em tons de verdes antinaturais, provocando um efeito que extrapola o humano – dialogando com a imagem do corpo que aparece no final do século XX e começo do século XXI, constituindo uma “atualização temporária de um enorme hipercorpo híbrido, social e tecnobiológico” (LEVY *apud* VILLAÇA e GOÉS, 2004, p. 99). O corpo não se inscreve apenas no domínio do real, se expandindo para o virtual, que não é seu avesso, mas sua atualização, a invenção constante de novas possibilidades relacionais (LEVY *apud* VILLAÇA e GOÉS, 2004, p. 100).

Assim, ao embate homem/máquina se instauram novas maneiras de existência e experiências únicas proporcionadas pelo ciberespaço. Esse alargamento de fronteiras estabelece “uma indeterminação de limites entre natureza e cultura, real e irreal com figurações inverossímeis e grotescas” (VILLAÇA e GOÉS, 2004, p. 107).

É nesse sentido que os paradigmas do cyborg e do monstruoso, analisados no primeiro capítulo, aparecem, já que o corpo é o espaço em que incidem as novas possibilidades do virtual. Completam Villaça e Goés (2004, p. 104):

É cada vez maior a importância do reino virtual no que toca à reconstrução do corpo e ao seu controle. Um movimento de intervenções externas percorre espaços antes privados. A reprodução, a imunidade contra as doenças, a regulação das emoções, todas essas performances, classicamente privadas, tornam-se públicas, mutáveis e intercambiáveis. As possibilidades de alteração do corpo implicam o cruzamento de circuitos econômicos, institucionais e tecnocientíficos cujos desdobramentos são inimagináveis.

Os *bodybuilders* de Flemming apresentam reconfigurações virtuais estéticas – cores não-humanas na pele – que implicam sua existência não apenas, então, como jovens enviados à guerra, mas como máquinas – disciplinadas – prontas a entrarem em combate. A obra *Somália* (2003) [Figura 30], intensifica essa relação, ao colocar o corpo azul e verde em contraste com o fundo laranja da obra. No abdômen, um mapa que exhibe a Guerra Civil da Somália, conflito que se estende desde 1991 e divide um país que atualmente se encontra sem condições de governo próprio (OLIVEIRA, 2009, p. 93-114), polarizado pelas forças dos clãs que combatem pela defesa de determinado grupo político. Insatisfação política, intempéries climáticas e a maneira que o país foi deixado pelas potências europeias que o dominavam contribuem para que o conflito não cesse e receba novas fontes agravantes, como a intervenção internacional e a presença da religião.

Figura 30. Alex Flemming, *Somália*, São Paulo, 2003, tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 78 x 54 cm.

Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz.

Além do mapa e do corpo colorido, Flemming emprega novamente palavras em sua composição, dessa vez, com um exemplo da literatura portuguesa contemporânea, a frase do livro **Um estranho em Goa**, do autor português José Eduardo Agualusa (2010):

(...) ordenou que o corpo [do Santo] fosse retirado da basílica e exposto em praça pública.

Somália comprova que as decisões estéticas de Flemming a respeito da série *Bodybuilders* de fato se estendem e compreendem todo seu conjunto. Afinal, o conflito não se encerra no país africano: outros indícios geográficos são dados. Goa, por exemplo, é uma cidade indiana ex-colônia de Portugal. A colonização e a relação da cultura europeia com outras são expressas com força em *Bodybuilders* e se acentua na obra. Junto às questões geográficas e culturais, o corpo é referido no texto imiscuído na religião. Um corpo santificado e morto exposto contrasta com aquele do soldado, musculoso, azul e verde – o oposto da santidade, seja pela sua forma, cor, vivacidade ou ações.

O corpo azul se repete na obra *Índia x Paquistão* (2001) [Figura 31], dessa vez representado de costas, com as nádegas protuberantes. A obra é uma das poucas da série que apresenta o modelo completamente nu. A bunda – para utilizar o termo presente no texto de Villaça (1999) – retira o falocentrismo imposto e o poder nele implicado, além de democratizar o corpo com sua indiferença anatômica: homens e mulheres a possuem.

Figura 31. Alex Flemming, *Índia x Paquistão*, São Paulo, 2001, tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 155 x 203 cm. Coleção do artista.

Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz.

O combatente de Flemming encontra-se de costas: posição indefensável na guerra, deixando-o vulnerável. Essa fragilidade, esse dar as costas para o conflito libera o corpo para o prazer, a música, o carnaval, de acordo com a letra da marchinha tradicional que envolve os glúteos ao mesmo tempo que caminha para ele das pernas:

Quem sabe, sabe
 Conhece bem
 Como é gostoso
 Gostar de alguém³⁸

Mais uma vez o multiculturalismo está presente, uma vez que o artista coloca letras perfeitamente brasileiras justapostas a um conflito do outro lado do globo: a disputa do território da Caxemira pela Índia e pelo Paquistão, que desde 1999 tomou proporções alarmantes quando os dois países foram considerados Estados nucleares (KUGELMAN, 2019). Esse caldeirão cultural, existente não só em *Bodybuilders*, mas em todo o percurso do artista, carrega sua própria história: brasileiro, mas que vive em Berlim. Os contatos com a cultura germânica são motivos de conflito, como percebido nas obras que faz principalmente na década de 1990³⁹. Esses conflitos geopolíticos, em suas obras, são resultados, na maioria das vezes, das explorações coloniais europeias. Esse conjunto de referências que, numa

³⁸ SANDOVAL-CARVALHINHO, Jota. *Quem sabe, sabe*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/473886/>>. Acesso em 26 abr. 2019.

³⁹ Cf. capítulo 1 da dissertação.

mesma obra, podem se referir à Índia, Brasil, Portugal e Somália constitui uma cartografia da visão de mundo do artista, baseada em suas experiências cosmopolitas.

Outra obra em que o modelo aparece de costas, numa posição análoga a de sapo, como diz Canton (2002), é *Zehntausende Flüchtlinge*⁴⁰ (2003) [Figura 32]. O gênero do indivíduo retratado se mostra ambíguo: tanto Canton (2002) como Laudanna (2016) sustentam que se trata de uma figura feminina. O artista trabalha com a ambivalência chamando a atenção para os estupros que acontecem em zonas de guerra, tendo como exemplo o mapa de refugiados da Guerra da Bósnia. Segundo o próprio artista:

Nessa (única) imagem em questão, eu quis deixar exatamente a ambiguidade masculino/feminino no ar. O mapa trata-se de uma imagem sobre os refugiados na guerra civil da ex-Iugoslávia, onde o estupro em massa 'industrial' de mulheres se tornou uma regra hedionda e com sequelas nas que sobreviveram. A figura em si ...fica-se na dúvida: é um homem, uma mulher, um trans, uma ginasta cheia de músculos? E, a pergunta principal: faria diferença o gênero, em face de tamanho horror?⁴¹

A ambiguidade permeia toda a obra: a própria posição da figura a sugere – a posição rendida e o vermelho dramático que se impõe sobre sua pele representam o maior momento de vulnerabilidade que, se percorre toda a série em questão, não é apresentado de maneira tão contumaz como em *Zehntausende Flüchtlinge*. É a ocasião em que *Bodybuilders* mais se aproxima de Natureza-morta, ao dispor sobre a tela um corpo que sugere uma submissão exterior, ainda que difusa. Essa posição corpórea estrangeira à maioria das outras obras da série reforça a disciplina constante a que os corpos dos *bodybuilders* estão sujeitos. O indivíduo que carrega o mapa nas costas na obra é como o titã Atlas, suportando o peso do mundo. Nesse caso, aguenta as consequências de suas ações, ao mesmo tempo em que pode sofrê-las.

³⁸ Em tradução livre: dez mil refugiados.

³⁹ FLEMMING, Alex. Entrevista concedida por e-mail ao autor da dissertação, 02 mai. 2019.

Figura 32. Alex Flemming, *Zehntausende Flüchtlinge*, São Paulo, 2003, tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 56 x 80 cm. Coleção Ruy Tolosa Barreto.

Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz.

Plasticamente, a obra em foco permite semelhanças com *Índia x Paquistão* tanto pela pose das costas como pelas cores primárias, diferenciando-se pelo uso das máscaras, existentes em *Zehntausende Flüchtlinge*. Assim, a autorreferência de Flemming novamente se evidencia, carregando através da técnica em questão os temas da vida e da morte tão caros ao artista.

Se o corpo na obra acima é apresentado de maneira mais cativa, em *Israel* (2001) e sua variação [Figuras 33 e 34], voltam a força e a austeridade características dos *bodybuilders*: a cor verde reforça o ideal pós-humano que a prática contém. O grão da fotografia é marcante, característica que a técnica de impressão em PVC ajuda a ressaltar, conferindo uma materialidade visual de impacto.

Nessas obras, Jerusalém é o umbigo do mundo (FLEMMING, 2018). A cidade é ponto de encontro das três maiores religiões monoteístas do mundo – Cristianismo, Judaísmo e Islamismo – e palco de conflitos, envolvendo israelenses e palestinos que perduram por milênios e se agravaram, principalmente, com a criação do Estado de Israel em 1948. Ao ser colocada dessa maneira, Jerusalém faz parte de um universo onde planetas orbitam ao seu redor, conforme verificado na Figura 35, na qual os desenhos em tinta acrílica sugerem corpos celestiais que convergem para a região do Oriente Médio. Na Figura 36, essas imagens são substituídas por trechos da música *Tubi Tupy*, de Lenine:

Eu sou feito de restos de estrelas
Como o corvo, o carvalho e o carvão
As sementes nasceram das cinzas
De uma delas depois da explosão
Sou o índio da estrela veloz e brilhante
Que é forte como o jabuti
O de antes de agora em diante
E as distantes galáxias daqui⁴²

A música integra o espaço astronômico à origem brasileira indígena e, assim Fleming a engloba no contexto do corpo e da guerra. Em *Jerusalém*, o corpo é a própria terra prometida⁴³, o espaço onde convergem os poderes, as disciplinas e os prazeres. Como se corroborado pela música, ele é forte e se encontra pronto para a luta, da mesma maneira que Israel com seu arsenal militar.

Figura 33. Alex Fleming, *Israel*, São Paulo, 2001, tinta acrílica sobre fotografia sobre PVC, 155 x 203 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba (MACS).

Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz.

⁴² LENINE. *Tuby Tupi*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/lenine/88969/>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

⁴³ A obra se comunica com o escrito de Georgien [Figura 32].

Figura 34. Alex Flemming, variação de *Israel*.
Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz.

Para além das questões geopolíticas, mais uma vez o artista cartografa suas relações com o mundo: sua origem brasileira é justaposta à descendência judaica – ambas são expressas no corpo que se encontra no conflito e é, ele mesmo, o lugar desse conflito.

Ao escolher os mapas que aparecem na série *Bodybuilders*, Flemming procura uma maneira de classificar a realidade global. Os conflitos e questões geopolíticas são demarcados no tempo e no espaço, e a linguagem visual pop desenvolvida pelo artista complementa o desenho das fronteiras e das legendas. Diferente de *A Guerra Incompreensível*, na qual a cartografia era atravessada por caracteres e idiomas estranhos ao falante de português, espanhol ou inglês, a incompreensão se espalha – toma corpo, literalmente – na figura dos modelos fotografados. A guerra continua sendo incompreensível, as ambiguidades expostas pelo artista explodem na obra esteticamente, aos modos da pop art.

A falta de sentido dos confrontos, ao ser corporificada nos músculos e na pele do *bodybuilder*, cria uma ponte com a própria trajetória do artista, mergulhado nas contradições de ser um brasileiro vivendo na Alemanha. Vida e morte também fazem parte de seu cotidiano e as disciplinas sofridas pelo soldado encontra eco na pessoa de Flemming. Laudanna (2016, p. 10) refere-se a essa questão como “circularidade vida-morte-vida”, não a encerrando em um embate ou tensão, e sim possibilitando que a obra se abra para o diálogo, se reinventando e se autorreferenciando em um movimento circular. Assim sendo, os corpos gregos e atléticos da série *Atletas*, repletos de vigor, mas ameaçados pela ação do tempo, são trazidos em *Bodybuilders*, se apresentando como máquinas que matam e morrem. Não encerram em si apenas a morte nem a vida, mas permitem suas manifestações – da mesma forma que *Natureza-morta* e *Eros expectante*, ao exporem corpos nus, apresentam a

fragilidade pelo erotismo e pela violência, sendo que a tortura existente na primeira série não impede a tensão erótica, nem a voluptuosidade do segundo conjunto de obras indetermina a capacidade do erro, da dor e da tristeza, situações inerentes à vida do artista e suas construções e desconstruções ao longo do tempo.

Vida e morte, guerra e repressão acontecem no corpo. Por que Flemming, ao denunciar situações alarmantes, coloca o soldado como *bodybuilder*? Qual a relação entre guerra e a prática do *bodybuilding*? Ao nomear a série, Flemming implica que não se trata de corpos franzinos e despreparados. A palavra do título carrega seu sentido como o próprio músculo do indivíduo que o constrói. Essa construção exige disciplina e comprometimento, qualidades valorizadas nos quartéis. Porém, como visto na primeira parte deste capítulo, o *bodybuilding* sofre alterações ao longo do século XX junto com os novos meios de comunicação e outros paradigmas corporais. Flemming apresenta, então, um corpo Sandow ou Arnold (GATTAI in PENTEADO, 2011, p. 229)? Os combatentes das obras em questão sem dúvida apresentam tórax, braços e pernas hipertrofiados, mas carregam um ideal corpóreo mais próximo dos *bodybuilders* da primeira metade do século XX. A superação do humano, que em Schwarzenegger se manifesta nos músculos quase desfigurados, é resolvida plasticamente pelo artista nas cores dos corpos em tela. O *cyborg* de Flemming possui a beleza e destreza gregas, ainda que *performe* barbaridades na arena bélica. Além disso, encena o ponto primordial do corpo é sua potência de vida que, ao mesmo tempo, é sua finitude (BERNARD, 2016). Os *bodybuilders* são vigorosos, seus corpos estão longe da decrepitude, o exercício de suas funções se encontra no mais alto patamar, mas uma bala disparada, uma mina ou uma bomba podem destruí-los ou mutilá-los. A couraça (BARBOSA, 2002) de músculos funciona de fato como proteção, uma maneira de evitar ou retardar a morte iminente.

A ênfase nos atributos físicos transforma os modelos em torsos gregos sem rostos, criando uma ambígua identidade. A humanidade da feição é descartada na guerra, assim como na obra. Interessante notar que, paralelamente, Flemming desenvolve a série *Sumaré*, na qual são impressas em vidro retratos de pessoas comuns. Ou seja, as séries se complementam em suas diferenças. De um lado o corpo trabalhado, presente em uma situação de guerra e sendo ele mesmo esse lugar, sem rosto, quase nu. De outro, a fotografia individualizando cada sujeito no referencial espacial que é a estação de metrô Sumaré, que passa de não-lugar (AUGÉ, 2012) a lugar graças à essa intervenção artística. O anonimato dos *bodybuilders* sugere a perda da humanidade característica da guerra, no qual vivos e mortos viram estatísticas que aparecem depois em jornais e mapas.

A relação com o espaço nas duas obras opera de diferentes maneiras: os rostos de *Sumaré* incitam familiaridade e intimidade, além de pressuporem narrativas que dizem respeito à cidade e à brasilidade de cada um, qualidade que é ressaltada pelos poemas de escritores brasileiros. Já os corpos de *Bodybuilders* se inscrevem na tensão política, alteram o espaço não com o olhar, mas pela força, bem como transformam os lugares onde se encontram para não-lugares, destroços de guerras nos quais se anulam ou se modificam as fronteiras, que são o ponto principal da contenda entre os países mapeados pelo artista.

Flemming trabalha, na série *Bodybuilders*, com fronteiras. As políticas são denotadas pelos mapas e as do corpo são dissolvidas, quando as coloca com suas limitações

no cerne das conflagrações. Nos limites do século XX, Flemming parte da construção de si preconizada pelo *bodybuilder* para desvelar a elaboração do corpo contemporâneo que é, simultaneamente, tecnológico, *cyborg*, polivalente, inscrito em biopolíticas e arraigado na cultura. Corpo, política e erotismo se articulam no vértice do século XX e Alex Flemming ressalta esses movimentos em sua obra, atingindo até então o ápice desses debates com a série *Bodybuilders* – um marco em sua trajetória.

CONCLUSÃO

Após o percurso traçado por esta pesquisa, tanto o lugar do corpo na contemporaneidade como o papel de Flemming dentro da história da arte desconstruindo-o e construindo-o apresentam-se com maior clareza. Algo que se evidencia em todos os momentos da produção do artista é a maneira pela qual seus temas retornam nas obras de maneira não-linear, espiralada – assim sendo, o corpo se faz e desfaz-se, perscrutado pela vida e pela morte que o rondam e o perseguem, sujeito à história que altera seus contextos ou o transforma em ruína.

A presente pesquisa, ao discutir o artista em suas páginas, traz à tona a importância dos materiais e das técnicas empregados pelo artista para a produção de seus trabalhos. Se em um primeiro momento começa com a fotogravura e a xerografia – o que confere a seus trabalhos uma aparência quase jornalística, entre *flâneur* e *voyeur* – logo desponta em seu processo a tinta acrílica de cores fortes e o uso de letras e palavras – aproximando-o da arte pop – mas Flemming, de forma análoga ao antropofagismo, deglute as referências e devolve à tela uma brasilidade pulsante. Não é à toa que, mesmo morando na Alemanha há mais de duas décadas, o artista não esquece suas raízes e, pelo contrário, a celebra.

Vivendo entre países e se aproveitando dessa duplicidade cultural, Flemming traz para sua obra uma identidade cosmopolita, ubíqua, carregada de referências que se abrem em uma reflexão extremamente contemporânea. Em 2015, na série *Apocalypse*, coloca a figura da Catedral de Notre-Dame de Paris em pedaços, desmoronando – uma terrível previsão do incêndio que acontece quatro anos mais tarde. É difícil algo escapar ao olhar atento do artista, que reveste até os cenários mais nefastos com suas cores fortes e as pinceladas carregadas de materialidade. Desse modo, como se impelido a revestir tudo que o cerca com o colorido e texturas que trabalha, acaba utilizando como suporte malas, cadeiras, computadores, até animais empalhados.

Não importa a superfície – a espiral continua seu caminho, e vida e morte, com a mediação do corpo, colocam-se presentes. Desde *Natureza-morta*, com a fotogravura, Flemming denunciava as torturas sofridas no período militar brasileiro. Em *Eros expectante* a vida pulsa nos limites do papel, no quadro definido de um erotismo que tenta se superar, se tornar comunhão, continuidade. Pois, para o artista, corpo e alma são um só, a comunhão entre os corpos é comunhão de almas, de estados físicos e mentais que se colocam presentes.

Dada a importância do corpo, em *Atletas* o artista coloca-o da maneira mais idealizada possível: repleto de músculos e saudável. Porém, junto à vida que pulsa, há a presença inefável da morte representada por esculturas gregas – repositórios da beleza clássica – que são ruínas do passado, suas marcas, lascas, quebras e partições revelam o destino do atleta que hoje goza seu vigor.

A figura do atleta – mais especificamente, a do *bodybuilder* – retomada na série *Bodybuilders*, revela os passos da trajetória de Flemming e sua visão do corpo. A pessoa do artista se confunde com as referências históricas e os conflitos trazidos nos mapas impressos nos abdomens ou nas costas dos modelos fotografados. A plasticidade e a materialidade presentes explicitam o domínio da técnica fotográfica e da pintura do artista. Ele mergulha os corpos numa explosão pop carregada de estímulos visuais, musicais e literários. Essa pulsação, apesar da referência artística aqui proposta, não deixa de ser altamente contemporânea, dado que o artista reflete o estado do mundo – e, conseqüentemente, do corpo – de modo a entender o lugar em que habita e, assim, entender-se também.

O percurso do corpo é o percurso do artista, inserido em uma realidade que se mostra cada vez mais fragmentada, tributária de ações históricas que deixam profundas marcas e rupturas pelo globo. Assim, as guerras das quais tratam os mapas na série *Bodybuilders* são resultados de políticas coloniais e imperialistas. Os conflitos delas recorrentes realçam as questões de território e nacionalismo. Estar no mundo, pertencer a uma nação – como mostram as diferentes batalhas pela autoafirmação dos povos – é acima de tudo ter seu território e sua independência reconhecidos. Porém, como se imiscuir nessas guerras por fronteiras se, na contemporaneidade, há uma quebra delas mesmas, ou, mais ainda, o virtual expande e, simultaneamente, suprime a noção de lugares e fisicalidades. O próprio corpo se torna não só lugar, mas espaço de vivência, trocas, subjetividades e afetos.

Essas contradições – simultaneidades, ambiguidades – desenharam o conflito central de *Bodybuilders*, conferindo-lhe um caráter emblemático de seu tempo, a fronteira do século XX. Nesse recorte temporal, as certezas já não se colocam assertivamente, revisitadas nas grandes áreas das ciências e da filosofia. Os meios de comunicação, as novas tecnologias, a ruptura de paradigmas – e a lista continua – vão possibilitar novos questionamentos e óticas. Assim, o corpo passa por uma revisão científica, filosófica, artística, sociológica, antropológica, econômica – e mais uma vez a lista continua – permitindo que seus conceitos se abram, explodam perante a multiplicidade contemporânea. Os caminhos do corpo ao longo da história hoje se convergem na mesma intensidade em que divergem, provocando rupturas e logo em seguida prolongamentos, e dessas construções novas destruições são acionadas.

São as contradições das guerras, que permitem que corpos jovens, vivazes, voluptuosos morram e matem, corroborando as ordens biológicas de controle, as disciplinas aprendidas e reproduzidas. Os *bodybuilders* – e Flemming utiliza essa metáfora ao tratar dos soldados musculosos que vão para a guerra justamente pela ideia de construção do corpo ligada tão fortemente a valores patrióticos e até mesmo religiosos – se ligam à contemporaneidade ao revestirem de materialidade corpórea os conflitos nos quais batalham. Mais do que matar e morrer, a luta se faz no próprio corpo. É ele o espaço no qual se colocam as expectativas e as frustrações. O soldado presente nas obras carrega, como o titã Atlas, o mundo nas costas, marcado pela consequência de suas ações que muitas vezes são cumprimentos de ordem, diretivas que derivam de um poder difuso.

Para dar conta dessa tarefa, desse destino imposto pelas mais variadas formas de Zeus que se estabelecem nos governos, o corpo dos *bodybuilders* das obras são mais

do que humanos, corroborando a contemporaneidade que extrapola os limites e fronteiras do corpo: são versões de *cyborgs* com suas cores azuladas e esverdeadas que retiram a humanidade ao mesmo tempo em que denotam uma materialidade muscular e cutânea arrebatadora. Construção e desconstrução.

Do final do século XX e início do século XXI despontam pensamentos que encontram seus lugares na série *Bodybuilders*: globalização, pós-colonialismo, fronteiras do corpo e do humano são motivos que explicitamente ou implicitamente povoam as telas em PVC construídas pelo artista. Engana-se quem acredita que a obra não irá refleti-lo. Afinal, essas questões vão fazer parte de suas preocupações enquanto brasileiro em terras estrangeiras, descendente de judeus e alemães.

Suas origens, sexualidade, nacionalidade e moradia atual encontram eco nas guerras e conflitos espalhados pelo mundo – a narrativa decorrente das obras em *Bodybuilders* circulam campos autobiográficos do artista, não os encerrando em particularidades, mas permitindo que ele esteja integrado às mais variadas questões contemporâneas, pois as sente, as vivencia. Na obra *Israel* da série em questão, vê-se claramente como são construídas as relações autobiográficas junto ao contexto internacional. A própria escolha pelos homens seminus e musculosos revelam preferências, não é arbitrária. O corpo masculino é importante, é erótico, é fonte de alegria e tristeza, prazer e dor. Quantos caminhos são percorridos entre o tórax e o abdômen, as pernas, as coxas, os glúteos e os braços. As palavras que tocam ou circundam a pele do soldado têm em sua pressuposta aleatoriedade a mão do artista que as articula preciosamente numa dança estética.

Bodybuilders, encontra-se hoje de maneira equidistante do começo da produção do artista a seu momento atual. Como sua produção ocorre de maneira espiralada, os temas que permeiam essa série são ressignificados e retomados por Flemming – mas ela continua sendo um forte emblema de seu tempo, constituindo um amplo cenário de discussão para os debates provenientes do final do século XX e limiares do século XXI, que se estendem até hoje, já que dos conflitos contidos nas telas, poucos finalizaram, e o corpo e suas construções, desconstruções, políticas e disciplinas constituem ainda um amplo objeto de pesquisa, do qual essa dissertação trabalha de modo pontual, localizando dentro da obra de Alex Flemming as discussões pertinentes para seu desenvolvimento dentro da arte contemporânea – muitos são os caminhos, e o presente trabalho não procura encontrar respostas definitivas, mas tendências que balizam a produção do artista dentro dos contextos e debates a respeito do corpo.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **Um estranho em Goa**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2010.

AGUILAR, Sérgio Luiz Cruz e MATHIAS, Ana Luiza Terra Costa. Identidades e diferenças: o caso da guerra civil na antiga Iugoslávia. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, Brasil, v. 4, n. 8, p.438-454, dez. 2012. Disponível em: < <https://www.rbhcs.com/rbhcs/article/view/149>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

AJZENBERG, Elza (Org.). **Arte e Corpo**, São Paulo: ECA USP, 1998.

AJZENBERG, Elza. Concepções Clássicas do Corpo: BASAR-SARX. In: AJZENBERG, Elza (Org.). **Arte e corpo**. São Paulo: ECA/USP, 1998.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Lisboa: Letra Livre, 2012.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Alex Flemming**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. A inquietante corporeidade de Alex Flemming. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Alex Flemming**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. **Alex Flemming, antologia nos limites do corpo**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/858>>. Acesso em: 13 out. 2016.

BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. **Psicologia & Sociedade**, Minas Gerais, v. 1, n. 23, p.24-34, jan. /abr. 2011.

BARFORD, Vanessa; TOWNSEND, Lucy. **Eugen Sandow: The man with the perfect body**. 2012. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/magazine-19977415>>. Acesso em: 19 abr. 2019.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BERNADET, Jean-Claude. As arqueologias de Alex Flemming. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Alex Flemming**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BOBBIO, Norberto. **O problema da guerra e as vias da paz**. Tradução de: Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

- BOZARSIAN, H. Radicalismos, violências e integração política na Turquia. **Tempo Social**, v. 13, n. 1, p. 67-80, 1 maio 2001.
- BRAGA, Paula. Os anos 1960: descobrir o corpo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: WMF Martins Fontes: Edições SESC, 2014.
- CANTON, Katia. **Alex Flemming: uma poética**. São Paulo: Metalivros, 2002.
- CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da Arte Contemporânea).
- CASTRO, Edgardo. **Introdução a Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Filô/Margens).
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. Objetos combinados. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Alex Flemming**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- COURTINE, Jean-Jacques. Os Stakhanovistas do narcisismo: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.). **Políticas do corpo: Elementos para uma história das práticas corporais**. 2. ed. Tradução Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 81-114.
- FLEMMING, Alex. **De corpo e alma**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. 2. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhaon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. 5. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de J. A. Guilhaon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. 5. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de J. A. Guilhaon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhet. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FRAGA, Alex Branco. Anatomias emergentes e o bug muscular: Pedagogias do corpo no limiar do século XXI. In: SOARES, Carmen Lúcia (Org.). **Corpo e História**. 4. ed. Campinas: Autores Associados, 2011, p. 61-77.
- FRAYZE-PEREIRA, João. **Arte, Dor. Inquietudes entre estética e psicanálise**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- FRAYZE-PEREIRA, João. Triunfo de Eros. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Alex Flemming**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- GATTI, José. Duelo de titãs: Sandow e Schwarzenegger. In: PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José. **Masculinidades: teoria, crítica e artes**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, p. 228.
- GOMBRICH, E.H. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**: volume 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEROLD, Thea. Por favor, queira sentar-se. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Alex Flemming**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- KUGELMAN, Michael. **Opinião: Índia, Paquistão e a ameaça nuclear**. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/opinião-índia-paquistão-e-a-ameaça-nuclear/a-47744967>>. Acesso em 26 abr. 2019.
- LAUDANNA, Mayra. **Alex Flemming**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- LAUDANNA, Mayra. Alex Flemming: apropriação, reutilização, revitalizando. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Alex Flemming**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LAUDANNA, Mayra. **Alex Flemming: obra gráfica 1978-1987**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- LUZ, Henrique. Entrevista com Alex Flemming. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Alex Flemming**. São Paulo: EDUSP, 2002.

MACHADO, Livia. **Rostos de funcionários e frequentadores de biblioteca em SP viram obras de arte.** <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/rostos-de-funcionarios-efrequentadores-de-biblioteca-em-sp-viram-obras-de-arte.ghhtml>>. Acesso em 03 abr. 2018.

MAGALHÃES, Fábio. **Alex Flemming: Estação Sumaré.** São Paulo: Imprensa Oficial, 1998.

MAGALHÃES, Fábio. Somos tantos. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Alex Flemming.** São Paulo: EDUSP, 2002.

MAKARYCHEV, Andrey S. A Rússia, a Europa e o legado de 1989: conflitos de interpretação. **Relações Internacionais**, Lisboa, n. 23, p. 53-74, set. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S164591992009000300004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 27 abr. 2019.

MASINI, Fernando. **Anônimos de Sumaré contam suas histórias.** Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1307200812.htm>> Acesso em 11 abr. 2018.

MORAES, Angélica de. **Alex Flemming.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NEGRI, Antonio. **Quando e como li Foucault.** São Paulo: N-1 Edições, 2016. 224 p. Organizado e traduzido por Mario Antunes Marino.

NEVES, Thiago Gonçalves. **Os primórdios do halterofilismo e do fisiculturismo no Brasil.** 2012. 63 f. TCC (Graduação) - Curso de Educação Física, Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/70315>>. Acesso em: 16 abr. 2019.

NUNGESSER, Michael. Sobre as obras de Alex Flemming. In: BARBOSA, Ana Mae. **Alex Flemming.** São Paulo: EDUSP, 2002.

OLIVEIRA, Alecsandra. Lápides. **Revista USP.** São Paulo: USP, n. 108, 2016.

OLIVEIRA, Danilo Patzdorf Casari de. **Sobre aquilo que um dia chamaram corpo: corporalidade nas ambiências digitais.** 2017. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde27092017-093410/pt-br.php>>. Acesso em: 24 mar. 2019.

OLIVEIRA, David Barbosa de. **Por que a tortura “corporifica” o vigiar e o punir?** 2007. 56 f. Monografia (Especialização) - Curso de Filosofia Moderna do Direito, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2007. Disponível em: <[http://www.pgj.ce.gov.br/ESMP/biblioteca/monografias/filosofia.moderna.do.direito/por.que.a.tortura.corporifica.o.vigia.e.punir\[2007\]](http://www.pgj.ce.gov.br/ESMP/biblioteca/monografias/filosofia.moderna.do.direito/por.que.a.tortura.corporifica.o.vigia.e.punir[2007])>.

pdf>. Acesso em: 24 mar. 2019.

OLIVEIRA, Ricardo Soares de. A África desde o fim da Guerra Fria. **Relações Internacionais**, Lisboa, n. 24, p. 93-114, dez. 2009. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S164591992009000400011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 27 abr. 2019.

O'REILLY, Sally. **The body in contemporary art**. Londres: Thames & Hudson, 2015. (World of art).

PEIXOTO, Nelson Brissac. Transitório. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Alex Flemming**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SANT'ANNA, Margarida. Esquizofrenia criativa: cronologia comentada. In: MORAES, Angélica de. **Alex Flemming**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.). Políticas do corpo: **Elementos para uma história das práticas corporais**. 2. ed. Tradução dos textos em francês: Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmen Lúcia (Org.). **Corpo e História**. 4. ed. Campinas: Autores Associados, 2011, p. 3-24.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: **uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOARES, Carmen Lúcia (Org.). **Corpo e História**. 4. ed. Campinas: Autores Associados, 2011.

VENTRELLA Roseli; SOUZA Valéria de. **Alex Flemming: arte e história**. São Paulo: Moderna, 2005.

VILLAÇA, Nízia. De tabu a totem: bundas. In: VILLAÇA, Nízia. **Em Pauta: corpo, globalização e novas tecnologias**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora Ltda., 2016.

VILLAÇA, Nízia; GOÉS, Fred. **Em nome do corpo**. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora Ltda., 2014. 248 p.

ZANINI, Walter. **Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. Organização de: Eduardo de Jesus. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2018.

APÊNDICES

APÊNDICE I: Registro de visita ao ateliê de Alex Flemming em São Paulo

Visitação

Aproveitando um de seus períodos de visita ao Brasil, entrei²⁵⁶ em contato com Alex Flemming para agendar uma visita e uma entrevista em seu apartamento em São Paulo. Situado na Alameda Rio Claro, próximo ao MASP, seu apartamento funciona como morada enquanto o artista está no Brasil, e também possui um pequeno ateliê.

Na ocasião, havia uma equipe do Canal Brasil, que grava uma matéria com Flemming para o programa “Arte na Capa”. O programa entrevista artistas que fizeram capas de LPs icônicas de bandas brasileiras. Alex Flemming fez a capa do LP da banda RPM, intitulado *Revoluções por Minuto* [Figura 35]. Acompanhei o processo de gravação da entrevista concedida ao programa, na qual Flemming diz que uma capa de disco é uma “janela para o mundo”. O convite para realizar a capa veio do então vizinho de Flemming, Luiz Schiavon, fundador e membro da banda RPM. Flemming, na entrevista, diz que fez na capa do LP o que era acostumado a fazer em suas obras da década de 80, utilizando-se da fotografia e de contrastes cromáticos. A partir da foto original, Flemming fez fotolitos contrastantes. Desses fotolitos, o artista fez serigrafias e tirou-as de registro, adequando o branco, vermelho e preto para a composição. O próprio artista intitula a capa como uma obra de arte “pós-pop”. Para contribuir com a integração da imagem, o logotipo “RPM” também foi feito por Flemming.

Importante ressaltar o processo que Flemming fez, para o programa, de transformar a capa em um *ready-made*, usando-a de superfície para criar uma nova obra, através de carimbos e sua própria assinatura. Flemming então se apropria da capa do disco para criar não uma nova versão dela, mas sim uma obra que tem, como base, essa capa. Ele diz também, na entrevista, que agora está procurando capas antigas de discos de vinil em sebos para continuar realizando essa atividade.

Fica claro, observando seu apartamento, como Flemming possui uma predileção pela arte popular, junto com suas próprias obras que fazem parte de sua coleção particular. Em uma ampla sala, Flemming cria uma composição que conversa com sua produção, seja pelos temas da sacralidade, do corpo ou até mesmo como movimento histórico da arte brasileira.

⁴⁴ Nos apêndices, principalmente pelo caráter dos conteúdos, que envolvem contatos com o artista e pessoas próximas a ele, optou-se pela primeira pessoa do singular para ressaltar as experiências subjetivas em relação ao texto do corpo da dissertação, que está em terceira pessoa do singular.

O ateliê localizado no apartamento brasileiro do artista é pequeno comparado ao de Berlim, segundo informações do próprio artista. Além de um espaço considerável, possui uma bancada e uma pia. Várias obras estão presentes nesse espaço, ou para serem restauradas, ou por falta de espaço.

Figura 35. Capa do LP *Revoluções por Minuto*, criada por Alex Flemming e depois apropriada como um *ready-made*.

Fonte: acervo do autor.

Figura 36. Ateliê de Alex Flemming.

Fonte: acervo do autor.

Figura 37. Sala do apartamento de Alex Flemming.
Fonte: **autor**.

Figura 38. Sala do apartamento de Alex Flemming.
Fonte: **autor**.

Figura 37. Sala do apartamento de Alex Flemming.
Fonte: **autor**.

Entrevista

20 de abril de 2017

Lucas: Você falou do seu contato com artistas, da sua passagem por ateliês, etc. Quais foram os artistas que mais contribuíram para a sua formação?

Alex Flemming: Olha, eu vou falar uma coisa que as pessoas não acreditam muito. Eu acho que a formação, surpreendentemente, é interna, é sua. A informação é o que você tem de contato com seus amigos. Meus amigos, nas artes plásticas, foram: o Alex Vallauri, isso há muitos anos atrás, no grafite. O Leon Ferrari, principalmente nas questões políticas; o Hudinilson Jr. muito nas questões eróticas; o Paulo Whitaker na pintura, também na pintura o Sergio Niculicheff, que acho um grande artista. São as pessoas, os amigos de percurso, as pessoas que nas quais existe o diálogo. Eu não usaria a palavra influência, mas você é moldado pelas pessoas que você admira. Esses artistas são esses. E também, os outros que você admira, mas não conhece ou não teve acesso a eles, por exemplo, eu absolutamente adoro o Volpi. Eu gosto muito de dois artistas que hoje em dia não se fala tanto neles: o Portinari, que é excepcional e o Di Cavalcanti, que é de uma brasilidade fora do normal, eu reverencio muitíssimo mesmo. Eu gosto muito do meu amigo Siron Franco, acho a obra dele também de uma brasilidade intrínseca. E gosto muito da arte popular, de Geraldo Teles de Oliveira, de Artur Pereira, de várias pessoas quase anônimas, gosto muito da pintura que eu não acho ingênua, acho uma pintura extremamente elaborada, de Waldomiro de Deus, por exemplo. E é isso, todos esses percursos paralelos, inclusive muitíssimos diferentes entre si, eles que nos trazem a riqueza, a riqueza da vida, da produção, o desdobramento da produção. Eu somente acredito em artistas caudalosos, eu sou um artista caudaloso, eu acho que o artista tem que produzir muito, e além de muito, coisas muito diferentes entre si. Eu não acredito nas pessoas que deixam os sonhos na gaveta. Eu faço, eu produzo, eu exponho, eu me posiciono dentro da sociedade com a minha obra. Por quê? Porque você só é o que você é para a sociedade. Não adianta um artista fazer uma coisa e deixar na gaveta, da mesma maneira, como Gramsci fala, que você pode fritar um ovo ou coser um botão, isso, e mesmo isso, se você fritar um ovo muito bom ou coser um botão muito bem, isso não te faz um cozinheiro ou alfaiate muito bom. Você é um cozinheiro se cozinha pra sociedade, você é um alfaiate se cose para a sociedade. Eu sou um artista porque faço meu trabalho para a sociedade. Inclusive, gosto muito de fazer, quando possível, obras públicas. Como a obra da Estação Santo André da CPTM, que não é muito conhecida, é uma obra em mosaico, e as duas obras da cidade de São Paulo, que é a da Estação Sumaré do Metrô, de 1998, e a partir de Novembro do ano passado, na Biblioteca Mário de Andrade.

L.: Eu achei muito legal esse... a primeira palavra que veio na minha cabeça é contraste, mas a gente percebe que não é muito bem um contraste, e sim até de complementação, a sua predileção pela arte popular junto com a sua obra também, que está carregada de brasilidade.

A.F.: Sem dúvida alguma.

L.: Tanto pelas cores...

A.F.: Inclusive pela temática, tanto a temática religiosa como a temática do corpo. O Brasil é um país onde o corpo é fundamental, todo mundo vai à academia não é por acaso, o corpo no Brasil que é um país tropical é muito mais importante que na Alemanha, não há a menor dúvida.

L.: Quando você fala da questão do caudaloso, até mesmo quando você se debruça no corpo, tem essa questão da brasilidade, mas tem também essa questão do conflito, guerras, também que também vai para o corpo.

A.F.: Exatamente. Não há dúvida.

L.: Só voltando, você chegou a se formar na Fundação Getúlio Vargas?

A.F.: Em Administração de Empresas. E daí eu me formei também em uma coisa, em um curso de dois anos, no curso de Cinema, na FAAP, e fiz FAU, mas aí abandonei, sabia que não queria ser arquiteto, já estava nas artes plásticas, quis fazer minha vida.

L.: E como você vê sua passagem pelas artes visuais, qual era o Alex do começo, o que ele produzia mais e como ele está agora?

A.F.: Muda muito, e é legal que mude. O meu amigo cineasta, Jean-Claude Bernadet, falou uma coisa que eu acho fundamental: “não pense hoje o que você pensou ontem, mude”. E eu acho que o artista é uma pessoa que produz coisas muito diferentes. Na minha retrospectiva no MAC eu tive oportunidade de ver coisas muito antigas que eu não via há 30 anos, e pra mim foi muito legal, porque eu vi coisas que eu gostei das coisas e gostei de ter visto. Porque antes de tê-las visto eu ficava pensando “eu pintei isso há 30 anos, será que isso ficou, será que isso era bom?”, e na hora que eu vi na retrospectiva eu fiquei contente porque faz um elo direto. É completamente diferente, mas há o elo da corrente. Todos nós somos uma corrente, inclusive a questão das influências e das correlações. Você está aqui porque houve dois mil anos de arte antes de você e haverá dois mil anos de arte depois de você, e você é um elo nesta corrente.

L.: Como você vê, hoje, o que a gente pode esperar do seu trabalho, que você pesquisa o que você está de olho, e o que você vê também na cena de arte contemporânea no Brasil, na Alemanha, no geral?

A.F.: Pra essa pergunta eu vou dar uma resposta muito malcriada e muito curta. Um: eu não falo do futuro. Eu faço. Então, eu estou pesquisando um monte de coisa, você não vai

me ver falar, você vai ver. E sobre as artes plásticas, está ótimo, como sempre foi, existem coisas boas e coisas ruins, no Brasil e fora do Brasil. No Brasil infelizmente eu acho que a sociedade é muito ingrata com seus artistas. A sociedade brasileira, apesar de termos quinhentos anos, ela ainda é muito imatura em algumas questões culturais, principalmente no que se diz respeito à memória. Por exemplo, eu citei que gosto muito de Portinari, mas a grande maioria da *intelligentsia* atual, que eu chamaria de “*burritsia*”, está na moda falar contra Portinari. Nada é tabu, nem mesmo a tradição. Eu quero aprender com Portinari e dar três passos além de Portinari. No Brasil se fala muito mal da pintura brasileira do século XIX. É parte da nossa história e dentro deste nicho existe grandes gênios, como Almeida Júnior. Acho importantíssimo não sermos levados pelo marketing, que infelizmente é um problema mundial, mas no Brasil é levado a sério, no mal sentido.

L.: Acho que com tudo isso dá pra perceber a consistência na sua fala quando você diz que mora em Berlim, mas é um artista extremamente brasileiro.

A.F.: Sem dúvida alguma.

L.: Acho isso muito importante, ainda mais no nosso cenário da arte, que cria situações malvistas para artistas, como Portinari. Porque se relê de uma forma...

A.F.: Não, muito pior de tudo, há um ano, a pichação ao grande Monumento às Bandeiras, do Brecheret, um dos grandes ícones da história brasileira, e onde você vai ter intelectuais da USP defendendo a destruição do monumento. Isso é uma falta de cultura total, falta de visão política porque eu sou de esquerda, mas não sou idiota, é ultra importante você ver a esquerda, é claro que os bandeirantes foram escravocratas, mas isso é nossa história, vamos aprender com isso para mudar. Porque quem quer a pichação do Monumento às Bandeiras ou sua destruição, é a mesma política nazista de destruição de arte dita degenerada, ou seja, uma arte que não está de acordo com sua visão, então vamos destruir. Ou, levando às últimas consequências, vamos destruir as Pirâmides do Egito, porque foram feitas por escravos, ou o Arco do Triunfo em Paris, que foi resultado das Guerras Napoleônicas, ou o Monumento a Jefferson em Washington, porque o Jefferson era um escravocrata.

L.: Isso causa a própria destruição da esquerda, porque ficam nesses pequenos nichos.

A.F.: Em nichos, com parelhas de cavalo não conseguindo enxergar o que é cultura com “c” maiúsculo.

APÊNDICE II: Entrevista com Alex Flemming – 19 out. 2018 – São Paulo

Lucas: Existe no seu trabalho um diálogo com a história da arte. Consigo ver isso nos Atletas, por exemplo. Me fale um pouco sobre como você vê o corpo na história da arte em relação a suas obras.

Alex Flemming: Eu sempre achei, e já falei isso várias vezes, pra mim o homem – a raça humana – é o centro do universo. Nada adianta senão houver vida humana. Não adianta as Cataratas do Iguaçu, a beleza das Cataratas não serve para nada senão tiver alguém para vêlas. O homem com “H” maiúsculo, o homem e a mulher, é o centro do universo. E, sendo centro do universo, eu acho o corpo a coisa mais importante a ser preservada. Quase como se fosse um templo. Quase como se fosse um altar, mais que um templo. E eu sou um artista que gosta do belo, eu gosto de corpos lindos. Masculinos e femininos. Como eu sou gay gosto mais dos corpos masculinos, mas também gosto muito dos corpos femininos.

L.: Então na questão dos *Bodybuilders*, como que você pensou esse corpo em relação aos mapas?

A.F.: Eu sempre acho que a arte tem que ser bela. Tem que ser sedutora, mesmo quando fale de questões políticas, tristes, e obviamente muito sérias. A série *Bodybuilders* é uma série contra a guerra, sobre os conflitos territoriais. Porém, eu quero chamar a atenção para a nossa consciência sobre esses conflitos através da arte e a arte tem que ser bela, então eu conceitualmente retratei as pessoas que fazem a guerra. Infelizmente, são pessoas muito jovens, com corpos lindos que sem querer são mandados e comandados a matar e a destruir, o que é uma grande e triste contradição. Eu quero levar esta triste contradição à consciência das pessoas através da arte, da arte bela.

L.: Às vezes esses corpos belos são belos porque são disciplinados, eles precisam ter essa força.

A.F.: Mas também outra coisa, Lucas. O corpo é belo quando é treinado, não há dúvida, mas o corpo é belo *per se* quando é jovem. Todos nós fomos belos – para não dizer belíssimos – e quase na totalidade das vezes nós não tivemos essa consciência. A gente tem a consciência quando isso passa. Toda pessoa jovem é bela. A juventude é algo lindo, sedutor

L.: Então, de certa forma, essa obra também fixa esse belo jovem

A.F.: Sem dúvida ela cristaliza a beleza do corpo jovem. Toda as pessoas que eu fotografei hoje em dia provavelmente não têm mais essa beleza, sem dúvida.

L.: Algo interessante também é a aplicação das letras, você coloca algo que permite até uma segunda camada de interpretação. Tem letra de música, passagens de livros, poesias. Então existiu algum critério nessa escolha?

A.F.: Em alemão a gente fala “*Jaein*”, “*Ja*” com “*Nein*”, sim e não. O critério existiu, mas como eu fiz essas obras durante uns cinco anos, nesse tempo eu fui mudando o que eu ia escrevendo. Então não tem uma sequência nisso. É uma questão mais aleatória do momento e principalmente é uma decisão plástica. Para mim, o mais importante é que plasticamente as letras ficassem bonitas na obra. É interessante ver que a utilização das letras no meu trabalho começou basicamente com a estação Sumaré do metrô, um pouquinho antes talvez. E usei as letras quase durante 25 anos. E agora, de uma maneira que vem sem eu pensar, eu estou abandonando a caligrafia, de uma maneira ou de outra. São processos que ocorrem de maneira não pensada. E eu quero que não seja pensada mesmo. A arte tem que brotar.

L.: Não existe a necessidade de ficar maquinando tudo, faz parte do processo criativo essa aleatoriedade.

A.F.: Essa aleatoriedade, boa palavra – e a questão da espontaneidade. Você, como artista, sabe que é aquela cor. Você não pensar porque isso é a cor contrária, não. Eu ponho ali porque sei que é, da mesma maneira que eu pus a imagem que eu sei que ficam ali. Eu não quero pensar muito sobre o assunto.

L.: Quando você começou a fazer os *Bodybuilders* no final da década de 90, começo dos anos 2000. Toda a questão da tecnologia, fronteiras digitais, cibercultura, isso tudo influenciou quando você fez essas obras?

A.F.: Não há dúvida. Nesse caso exatamente eu quis utilizar a tecnologia de ponta que era essas grandes fotos sobre plástico industrial. É a mesma coisa do metrô Sumaré, em 1998, em que eu fiz as obras do metrô com o máximo da tecnologia de ponta de imagem em vidro que existia, que era a utilização de serigrafia com tintas Ferro Enamel. Na biblioteca [Mário de Andrade] já usei um outro tipo de tecnologia, completamente diferente. Inclusive que é possível utilizar cores, que na época do metrô não dava, era branco e preto. Eu sempre quero utilizar coisas de ponta.

L.: Para você que trabalha com o corpo, para onde você acha que o corpo ou a representação dele caminha hoje, nas artes ou até mesmo na maneira que a sociedade vê esse corpo?

A.F.: Nas artes eu acho que ele vai continuar sendo a representação do belo. Na vida, nós estamos nas portas de uma caixa de Pandora completamente diferente que é o corpo feito em laboratório. Os filhos feitos em barrigas de outras pessoas e a engenharia genética vai determinar se esses filhos vão ter olhos azuis ou brancos, que as pessoas sejam brancas, negras ou amarelas, isso nós estamos no início de um salto no escuro, que pode dar um

Blade Runner, pode ser que a gente faça andróides, não sei. E aí vai ter várias questões, as questões da engenharia genética, mas obviamente também as questões éticas, não só as estéticas seríssimas, que colocarão em questão todas as religiões do mundo. E isso ocorrerá sem dúvida alguma daqui a 50 anos, por exemplo.

L.: Você que fica entre Brasil e Alemanha, quais são as particularidades que essas sociedades apresentam em relação ao corpo? O que você vê de diferente?

A.F.: O Brasil é um dos grandes países onde o corpo um altar de veneração. Claro que isso tem a ver com a questão de nós sermos basicamente um país tropical, onde você pode andar sem camisa e de shorts. Não dá para fazer isso na Rússia, por exemplo. E com essa característica – mas isso não explica tudo, e um bom exemplo é exatamente o contraexemplo – uma das grandes coisas da civilização brasileiras é a ode ao corpo, tanto o masculino como o feminino. Todo mundo se paquera, todo mundo quer se exhibir, todo mundo é visto e quer ser visto. Eu quero sedução mútua. Sobre a questão de nós sermos um país tropical e termos ode ao corpo, eu falo que isso em si não explica a civilização brasileira. Ela é muito mais do que isso, muito mais rica do que isso, porque houve e há essa ode ao corpo. Vou citar um anti-exemplo: anos atrás na Alemanha, estava com uma pessoa especialista em sudeste asiático. Nós estávamos vendo fotos antigas da Indonésia, um país também completamente – mais até – tropical do que o Brasil. Vendo essas fotos, a pessoa olhava a fotografia e dizia “isso aqui é anterior a 1945”, “isso é posterior a 1945”. Eu perguntei: “como você sabe? É impossível saber”. Ele respondeu que as fotos anteriores a 1945, em um país extremamente quente como é a Indonésia, você tem nas aldeias – e você vê isso a rodo – as mulheres com saia e seios de fora. A partir de 1945 com a islamização do governo as mulheres começam os seios não mais de fora e a partir de 1960 começam a colocar véu e hoje em dia o véu cobre até as orelhas. É uma loucura, ou seja, o Brasil é muito rico e muito libertário no ótimo sentido em relação ao corpo, ousado dizer até que é a nação mais libertária em relação ao corpo que existe. Viva o Brasil!

APÊNDICE III: Entrevista com Alex Flemming por e-mail – 02 mai. 2019

Lucas: Existe uma concepção de corpo que te acompanha e que é colocada em suas obras? Por exemplo, se remontarmos à ideia de corpo hebraica, ele é a carne (*basar*) - mas não uma carne em oposição a alma, como na concepção grega clássica - e sim uma condição em que é carne, corpo, alma, espírito, tudo ao mesmo tempo. Então, qual seria a sua concepção de corpo?

Alex Flemming: Sim, sem dúvida na minha concepção de mundo Corpo e Alma são um Único. Não concebo o Corpo sem sua Alma nem após a sua morte. O que muda com a Morte é que essas duas concepções se separam, mas ainda no passado advindas de um único núcleo.

L.: A arte contemporânea trabalha o tempo todo com fragmentações, construção/desconstrução. O corpo em seu trabalho muitas vezes se apresenta de uma maneira, de outra, e até mesmo carregado de ambiguidades. Por exemplo, vejo em *Bodybuilders* - que literalmente significaria construtores do corpo - esse processo de construção, mas que é acompanhado o tempo inteiro pela sombra da desconstrução que pode ser causada pela guerra. Em *Eros expectante* vejo também uma grande ambiguidade: os corpos saem da pressão extrema de *Natureza-morta*, mas ainda são tensos, não se encontram, esperam. Como você veria o corpo em *Eros expectante* e *Bodybuilders* nessa relação construção/desconstrução juntamente ao erótico?

A.F.: Para mim Eros e Thanatos também andam juntos, apesar de que contrapondo-se. Eros quer e Thanatos impede, e assim a Vida segue (ou não). Eros vai até o final da Vida, Thanatos impera depois. Se depois Eros ainda “vive”, só saberemos ao atravessar a barca...

L.: Em relação a sua obra da série *Bodybuilders Zehntausende Flüchtlinge* (coloquei imagem em anexo), tanto Katia Canton como Mayra Laudanna afirmam se tratar de uma mulher. Laudanna ainda diz que a obra se refere aos estupros de mulheres cometidos nas zonas de conflito. Porém, não encontrei nenhum indício concreto de que seja uma figura feminina nesta tela ou de que o mapa se refira às violações sofridas pelas mulheres. Como a presença do masculino é muito importante na série *Bodybuilders* e eu me refiro a isso no meu texto, queria saber se a obra em questão é exceção à regra ou se é regra.

A.F.: Nessa (única) imagem em questão, eu quis deixar exatamente a ambiguidade masculino/feminino no ar. O mapa trata-se de uma imagem sobre os refugiados na guerra civil da ex-Iugoslávia, onde o estupro em massa. ‘industrial’ de mulheres se tornou uma regra hedionda e com sequelas nas que sobreviveram. A figura em si ...fica-se na dúvida: é um homem, uma mulher, um trans, uma ginasta cheia de músculos? E, a pergunta principal: faria diferença o gênero, em face de tamanho horror?

APÊNDICE IV: Relatório fotográfico de visita técnica a obra *Sumaré* junto ao artista e equipe de restauração.

Convidado pelo artista a integrar o grupo de pessoas que realizariam a visita técnica a obra *Sumaré*, de 1998 na estação de metrô do mesmo nome, realizei um relatório fotográfico do evento. Estavam presentes a restauradora de arte Florence Maria White de Vera com a equipe de restauração; Tatiana Russo dos Reis, restauradora da Pinacoteca do Estado de São Paulo; Claudia Zampelli, Gerente de Desenvolvimento Técnico de Mercado na Abividro – Associação Brasileira das Indústrias de Vidro e funcionários do metrô Mônica Braga e André.

A restauração aconteceu 20 anos após a colocação da obra na estação. A obra se encontrava em bom estado, com algumas bolhas de gordura e riscos de canivetes em determinadas lâminas de vidro. O artista, porém, diz ser favorável à “pátina do tempo”, já que quando a obra é colocada em um local público, se torna difícil controlar a ação das pessoas que por ela passam.

Figura 40. Estação Sumaré do Metrô, São Paulo
Fonte: Acervo do autor.

Figura 43. Equipe de restauração e funcionários do metrô na obra *Sumaré*
Fonte: Acervo do autor.

Figura 44. Alex Flemming posando ao lado da obra *Sumaré*
Fonte: Acervo do autor.

APÊNDICE V: Exercícios de composição inspirados pela série *Bodybuilders*

No primeiro semestre de 2018, na disciplina “EHA 5707: História da Arte Antiga”, tendo como referência o que foi estudado sobre o corpo nas esculturas gregas e no trabalho de Alex Flemming, realizei três composições que são releituras das obras da série *Bodybuilders* do referido artista. Sem uma pretensão além de um exercício, são apresentadas a seguir três imagens.

Figura 45. Exercício corpo grego x Alex Flemming (Mariana).

Fonte: Acervo do autor.

Na Figura 45, as marcas estéticas de Flemming são percebidas, como as cores fortes e a sobreposição de elementos. Para os três exercícios, foram colocadas imagens gregas no lugar dos corpos dos atletas e se, em Flemming os mapas mostram conflitos geopolíticos mundiais, nesses três estudos aparecem regiões do território brasileiro que de alguma forma são palco de tragédias ou injustiças. Na primeira figura está presente a região da cidade de Mariana, no estado de Minas Gerais, que sofreu com o rompimento da barragem da Samarco. O triângulo, retirado da bandeira do estado, completa a referência visual ao estado brasileiro. Foi utilizada a escultura de Praxiteles, Hermes, para este exercício. Já na figura 46, essa mesma obra aparece, porém, mostrando seu verso. A situação aí presente é a da greve dos caminhoneiros que começou no dia 20 de maio de 2018. Os elementos da imagem mostram faixas simples seccionadas, encontradas nas estradas do país.

Figura 46. Exercício corpo grego x Alex Flemming (Greve dos caminhoneiros).
Fonte: Acervo do autor.

Na Figura 47, Hermes é substituído pelo Discóbolo de Míron, e a região de conflito é a da Usina de Belo Monte. A construção da usina é responsável por milhares de desapropriações e também por uma grande devastação ambiental. Nota-se, tanto nesta imagem como nas duas anteriores, o sombreado dos corpos, que são feitos à maneira de Flemming, utilizando cores chamativas e não naturais à pele humana.

Figura 47. Exercício corpo grego x Alex Flemming (Usina de Belo Monte).
Fonte: Acervo do autor.

APÊNDICE VI: Alex Flemming e arte digital na Bienal de São Paulo

Figura 48. Arte digital de Alex Flemming na XVII Bienal de São Paulo.
Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz. Foto de Leonardo Crescenti.

Figura 49. Artistas participantes do segmento de Arte e Videotexto na XVII Bienal de São Paulo.
Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz. Foto de Leonardo Crescenti.

Em contato com Henrique Luz, marido de Alex Flemming, foi possível obter imagens consideradas de difícil acesso e pouca veiculação. É o caso das reproduzidas no presente apêndice, correspondentes à participação do artista na XVII Bienal de São Paulo, no segmento Arte e Videotexto, com curadoria de Julio Plaza (SANT'ANNA in MORAES, 2012). Segundo Henrique Luz, em e-mails que trocamos durante o mês de abril, a arte em

videotexto se utilizava de um serviço oferecido pela Telesp (Telecomunicações de São Paulo) na era préinternet. Uma gravura da genitália feminina feita por Flemming em papel japonês foi transportada para o meio digital em maxi-pixel – ou seja, foi utilizada a tecnologia mais desenvolvida na época.

Interessante notar a influência da série *Eros expectante* na composição da imagem, assim como o interesse pelas tecnologias, tema recorrente na produção do artista – como se vê em *Bodybuilders*, trabalhos em fotografia digital impressos em PVC. No centro de todas as obras referidas neste apêndice, o corpo.

ANEXOS

Anexo I: Cronologia de exposições²⁵⁸

- 1977: Alex Flemming – Espaço Grife, São Paulo, Brasil
- 1977: Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte – Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil
- 1978: Images et Messages d'Amérique Latine – Centre Culturel de Villeparisi, Paris, França
- 1979: Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba – Piracicaba, Brasil
- 1979: Salão de Arte de Ribeirão Preto – Casa da Cultura de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, Brasil
- 1979: Salão Paranaense – Teatro Guaíra, Curitiba, Brasil
- 1980: Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba – Piracicaba, Brasil
- 1980: Salão de Artes Plásticas de Pernambuco – Museu do Estado de Pernambuco, Recife, Brasil
- 1980: Xerografias – Piracicaba, Brasil
- 1980: Xerografias – Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 1980: Xerografias – Núcleo de Arte Contemporânea, João Pessoa, Brasil
- 1980: Salão de Artes Plásticas de Presidente Prudente – Presidente Prudente, Brasil
- 1980: Salão de Arte de Ribeirão Preto – Casa da Cultura de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, Brasil
- 1980: Xerografias – Caxias do Sul, Brasil
- 1980: Xerografias – Joinville, Brasil
- 1980: Salão Nacional de Artes Plásticas – Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil
- 1980: Mostra Anual de Gravura da Cidade de Curitiba – Curitiba, Brasil
- 1980: Panorama de Arte Atual Brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 1980: Salão Paranaense – Teatro Guaíra, Curitiba, Brasil
- 1980: Xerografias – Porto Alegre, Brasil
- 1980: Alex Flemming – Ribeirão Preto, Brasil

⁴⁵ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8626/alex-flemming/eventos>>. Acesso em 12 jul. 2018.

1980: Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte – Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil

1980: Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba – Casa das Artes Plásticas Miguel Dutra, Piracicaba, Brasil

1981: Salão de Arte de Pelotas – Pelotas, Brasil

1981: Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais – Paço das Artes, São Paulo, Brasil

1981: Alex Flemming – Centro Cultural Brasil-Israel, Tel Aviv, Israel

1981: Mostra de Heliografia – Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

1981: Alex Flemming – Paulo Figueiredo Galeria de Arte, São Paulo, Brasil

1981: Salão de Arte de Ribeirão Preto – Casa da Cultura de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, Brasil

1981: Salão de Artes Plásticas de Pernambuco – Museu do Estado de Pernambuco, Recife, Brasil

1981: Bienal Internacional de São Paulo – Fundação Bienal, São Paulo, Brasil

1981: Salão Paranaense – Teatro Guaíra, Curitiba, Brasil

1982: Body Language – San Diego, EUA

1982: Young Artists – Kouros Gallery, Nova York, EUA

1983: Alex Flemming – Galeria Metronom, Barcelona, Espanha

1983: Alex Flemming – Galeria de Arte São Paulo, São Paulo, Brasil

1983: Xerografia: amostragem brasileira – Galeria Campus, Ribeirão Brasil, Brasil

1983: Bienal Internacional de São Paulo – Fundação Bienal, São Paulo, Brasil

1983: Panorama de Arte Atual Brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

1984: A Cor e o Desenho do Brasil – Madri, Espanha

1984: A Cor e o Desenho do Brasil – Lisboa, Portugal

1984: A Cor e o Desenho do Brasil – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

1984: Alex Flemming – Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil

1984: A Cor e o Desenho do Brasil – Roma, Itália

1984: A Cor e o Desenho do Brasil – Paris, França

1984: Salão Paulista de Arte Contemporânea – Museu da Imagem e do Som, São Paulo, Brasil

1984: A Cor e o Desenho do Brasil – Haia, Holanda

1984: Salão Nacional de Artes Plásticas – Fortaleza, Brasil

1984: Alex Flemming: pinturas – Galeria Cesar Aché, Rio de Janeiro, Brasil

1984: Arte Xerox Brasil – Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

1984: Mostra da Gravura da Cidade de Curitiba – Curitiba, Brasil

1984: Panorama de Arte Atual Brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

1984: Mostra da Gravura da Cidade de Curitiba – Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Curitiba, Brasil

1984: Salão Nacional de Artes Plásticas – Museu de Arte Moderna do Rio de

Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

1985: Alex Flemming – Berlim, Alemanha

1985: Alex Flemming – Paço das Artes, São Paulo, Brasil

1985: Arte e Tecnologia – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

1985: Destaques da Arte Contemporânea Brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

1985: Artes Novos Meios/Multimeios: Brasil 70/80 – Museu de Arte Brasileira, São Paulo, Brasil

1986: Seleção Helena Rubinstein de Arte Jovem – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

1986: Acervo do Museu Nacional da Gravura – Museu Guido Viaro, Curitiba, Brasil

1986: Salão Nacional de Artes Plásticas: sudeste – Fundação Clóvis Salgado - Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brasil

1986: Projeto Vermelho-Progetto Rosso – Museu de Arte Brasileira, São Paulo, Brasil

1986: Bienal de Havana – Havana, Cuba

1987: Alex Flemming – São Paulo, Brasil

1987: Alex Flemming – Rio de Janeiro, Brasil

1987: A Trama do Gosto: um outro olhar sobre o cotidiano – Fundação Bienal, São Paulo, Brasil

1987: Exposição de Arte Contemporânea – Chapel Art Show, São Paulo, Brasil

1987: Imagens de Segunda Geração – São Paulo, Brasil

1987: Ao Colecionador: homenagem a Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

1987: Salão Paulista de Arte Contemporânea – Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

1988: Alex Flemming – Centro Cultural Candido Mendes, Rio de Janeiro, Brasil

1988: Alex Flemming – Chicago, EUA

1988: Bienal Internacional de Gravura – Cracóvia, Polônia

1988: Alex Flemming – São Paulo, Brasil

1988: Salão de Arte Contemporânea de Campinas – Museu de Arte Contemporânea José Pancetti, Campinas, Brasil

1988: Chapel Art Show – Chapel Art Show, São Paulo, Brasil

1988: MAC 25 Anos: aquisições e doações recentes - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

1988: Juréia – Sadalla Galeria de Arte, São Paulo, Brasil

1988: Exposição Brasil-China – Galeria de Belas Artes da China, Pequim, China

1988: Mostra da Gravura da Cidade de Curitiba – Curitiba, Brasil

1989: Pinturas: 10 dias de instalações itinerantes – São Paulo, Brasil

1989: Circuito Atelier Aberto – Instituto de Arquitetos do Brasil. Departamento de São Paulo, São Paulo, Brasil

1989: Bienal Internacional de São Paulo – Fundação Bienal, São Paulo, Brasil

1989: Panorama de Arte Atual Brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

1990: Itinerante – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

1990: Salão Brasileiro de Arte – Fundação Mokiti Okada M.O.A., São Paulo, Brasil

1990: Itinerante – Museu de Arte de Brasília, Brasília, Brasil

1990: Brazilian Artist Alex Flemming – São Paulo, Brasil

1990: Um Ritual de Passagem – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

1991: Alex Flemming – Centro Cultural Candido Mendes, Rio de Janeiro, Brasil

1991: Alex Flemming – Opus Gallery, Coral Gables, Estados Unidos

1991: Alex Flemming – Belo Horizonte, Brasil

1991: Bienal Internacional de São Paulo – Fundação Bienal, São Paulo, Brasil

1992: Alex Flemming – Leipzig, Alemanha

1992: Alex Flemming – Düsseldorf, Alemanha

1992: Alex Flemming – Berlim, Galerie Tammen & Busch, Alemanha

1993: Alex Flemming – Aschenbach Galerie Contemporary Art, Amsterdam, Holanda

1993: Alex Flemming – Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal, Alemanha

1993: MASP no Morumbi Shopping – Morumbi Shopping, São Paulo, Brasil

1994: Alex Flemming – Düsseldorf, Alemanha

1994: Alex Flemming: Objekte/Malerei & Moritz Gotze: Grafik – Dortmund, Alemanha

1994: Alex Flemming – Berlim, Galerie Tammen & Busch, Alemanha

1994: Art on the Map – Chicago, EUA

1994: Bienal Brasil Século XX – Fundação Bienal, São Paulo, Brasil

1995: Configura 2 - Dialog der Kulturen – Gallery Fischmarkt, Erfurt, Alemanha

1996: Containers 96: Art Across the Oceans – Copenhagen, Dinamarca

1996: Novas Aquisições: Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

1996: Alex Flemming – São Paulo, Brasil

1996: Alex Flemming – Lutz Teutloff Modern Art, Colônia, Alemanha

1996: Ex Libris/Home Page – Paço das Artes, São Paulo, Brasil

1997: Bienal de Havana – Centro de Arte Contemporâneo Wifredo Lam, Havana, Cuba

1997: Alex Flemming – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil

1998: Alex Flemming: Sumaré – Companhia do Metropolitano de São Paulo, São Paulo, Brasil

1998: A Arte de Expor Arte – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

1998: Moto Migratório: quatro artistas brasileiros na Alemanha – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

1998: Fronteiras: Dimensões Utópicas – Itaú Cultural, São Paulo, Brasil

1998: O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo Brasil

1999: Cotidiano/Arte. Objeto Anos 60/90 – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

1999: Cotidiano/Arte. Objeto Anos 60/90 – Itaú Cultural, São Paulo, Brasil

2000: Arte-identidade – Siegburg, Alemanha

2000: Alex Flemming: trabalhos recentes – Galeria 111, Porto, Portugal

2000: Alex Flemming: trabalhos recentes – Galeria 111, Lisboa, Portugal

2000: Ars Erótica: sexo e erotismo na arte brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

2000: Almeida Júnior: um artista revisitado – Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

2000: Novas Tendências – Casa Vermelha, Curitiba, Brasil

2000: A Figura Humana na Coleção Itaú – Itaú Cultural, São Paulo, Brasil

2000: Alex Flemming – Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte, Brasil

2000: São ou não são gravuras? – Belo Horizonte, Brasil

2001: Alex Flemming e Heloisa Pires Ferreira – Instituto de Estudos Brasileiros/ USP, São Paulo, Brasil

2001: Alex Flemming – Galerie Blickensdorff, Berlim, Alemanha

2001: Mostra de Arte Contemporânea – Caixa Cultural, Brasília, Brasil

2001: Corpo Coletivo – Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brasil

2001: Bienal de Artes Visuais do Mercosul – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

2002: Alex Flemming – Palazzo Pamphili, Roma, Itália

2002: Alex Flemming – Connie Dietzschold Gallery, Sidney, Australia

2002: Coleção Pirelli/MASP de Fotografia – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

2002: Seleção do Acervo de Arte da UCAM – Centro Cultural Candido Mendes, Rio de Janeiro, Brasil

2002: Contemporâneos Brasileños – Centro de Arte Contemporâneo Wifredo Lam, Havana, Cuba

2002: A Imagem do Som do Rock Pop Brasil – Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil

2002: Artefoto – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil

2003: 2080 – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

2003: Ver de Novo/Ver o Novo – Recife, Brasil 2003: Paulistana – Sesc São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, Brasil

2003: Artefoto – Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brasil

2003: Palavras Mais – Galeria Sesc Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil

2003: Vinte e Cinco Anos Centro Cultural Candido Mendes Galeria de Ipanema – Centro Cultural Candido Mendes, Rio de Janeiro, Brasil

2003: Tapetes Voadores – Escritório de Arte Sylvio Nery da Fonseca, São Paulo, Brasil

2003: Arte Contemporânea Brasileira na Alemanha: 10 artistas entre 2 países – Embaixada do Brasil na Alemanha, Berlim, Alemanha

2003: A Subversão dos Meios – Itaú Cultural, São Paulo, Brasil

2003: Imagética – Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Curitiba, Brasil

2003: *Body Builders* – Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil

2003: Arteconhecimento: 70 anos USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

2004: Novas Aquisições: 1995 - 2003 – São Paulo, Brasil

2004: Novas Aquisições 2003: Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

2004: Paulistana – Galeria Sesc Paulista, São Paulo, Brasil

2004: Pintura Reencarnada – Paço das Artes, São Paulo, Brasil

2004: Coleção Metrópolis de Arte Contemporânea – Espaço Cultural CPFL, Campinas, Brasil

2004: Alex Flemming – Ybakatu Espaço de Arte, Curitiba, São Paulo, Brasil

2004: Identidade e Conflito – Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brasil

2004: Alex Flemming: fotografias – Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil

2004: Onde Está Você, Geração 80? – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil

2004: Still Life/*Natureza-morta* – Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, Brasil

2004: Coleção Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães: doações 2001 - 2004 – Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, Brasil

2005: Flying Carpets – Chicago, EUA

2005: O Retrato Como Imagem do Mundo – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

2005: O Retrato: Possibilidades – Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi, Ribeirão Preto, Brasil

2005: Alex Flemming – Galerie Blickensdorff, Berlim, Alemanha

2005: Flying Carpets – Galeria 111, Lisboa, Portugal

2005: Ybakatu 10 anos: coleção Tuca Nissel – Ybakatu Espaço de Arte, Curitiba, Brasil

2006: A Cidade para a Cidade – Galeria Olido, São Paulo, Brasil

2006: Mostra Ribeirão Preto 150 anos – Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi, Ribeirão Preto, Brasil

2006: Imagem of Sound: Football – Haus der Kulturen der Welt, Berlim, Alemanha

2006: Brasileira MASP: moderna contemporânea – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

2007: Mostra Latino-Americano de Artes Plásticas-VentoSul – Casa Andrade Muricy, Curitiba, Brasil

2007: O Prazer e a Angústia em 50 Fotografias-Mortas e Algumas Exceções – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, Brasil

2007: Itaú Contemporâneo: arte no Brasil 1981-2006 – Itaú Cultural, São Paulo, Brasil

2007: Fotografias-Mortas e Algumas Exceções – Ybakatu Espaço de Arte, Curitiba, Brasil

2007: 80/90: modernos, pós-modernos, etc. – Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil

2008: Arte Pela Amazônia: arte e atitude – Fundação Bienal, São Paulo, Brasil

2008: Uniplanetarisches System - In Memoriam Galileo Galilei – Berlim, Alemanha

2008: Alex Flemming: fotografias – Referência Galeria de Arte, Brasília, Brasil

2008: Sistema Uniplanetário - In Memoriam Galileo Galilei – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

2008: Brasil Brasileiro – Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brasil

2009: Brasil Brasileiro – Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil

2009: Um Mundo Sem Molduras – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

2009: Alex Flemming – Recife, Brasil

2009: Linha Orgânica – Amparo Sessenta Galeria de Arte, Recife, Brasil

2010: Puras Misturas – Pavilhão das Culturas Brasileiras, São Paulo, Brasil

2010: Berliner Transfer – Berlinische Galerie, Berlim, Alemanha

2010: Olhares Detidos – Mizrahi Galeria, São Paulo, Brasil

2010: Série Alturas – Recife, Brasil

2010: Alex Flemming: mapa-da-mina – Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

2011: Galileo Galilei – Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile

2011: Alex Flemming – Galeria Penteado, Campinas, Brasil

2011: Gravura Extrema – Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée La Louvière, La Louvière, Bélgica

2011: Percursos e Afetos. Fotografias 1928-2011 - Coleção Rubens Fernandes Junior – Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil

2011: Alex Flemming - Colagens e Desenhos – Belo Horizonte, Brasil

2012: From the Margin to the Edge – Somerset House, Londres, Inglaterra

2012: Der Nackter Mann – Lentos Kunstmuseum, Linz, Áustria

2013: Curator's Choice – Pippy Houldsworth Gallery, Londres, Reino Unido

2013: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira – Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil

2013: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira – Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, Belém, Brasil

2014: 140 Caracteres – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

2014: Fotografia Transversa – Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Brasil

2016: O Útero do Mundo – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil

2016: Atletas – Museu Olímpico Internacional, Lausanne, Suíça

2016: RETROPERSPECTIVA – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

2017: A vastidão dos mapas – Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil

2017: Alex Flemming: de CORpo e alma – Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte,

Brasil

Anexo II: Obras em coleções públicas⁴⁶

Art Museum of Latin America – Washington, EUA
Berlinische Galerie – Berlin, Alemanha
Museum of Art – Birmingham, EUA
Casa da Gravura – Curitiba, Brasil
Casa de las Americas – Havana, Cuba
Centro de Arte Contemporâneo Wifredo Lam – Havana, Cuba
Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa, Portugal
Ibero-Amerikanisches Institut – Berlim, Alemanha
Instituto de Estudos Brasileiros – São Paulo, Brasil
Museu de Arte Americano – Maldonado, Uruguai
Museu de Arte Brasileira da FAAP – São Paulo, Brasil
Museu de Arte de Brasília – Brasília, Brasil
Museu de Arte Contemporânea do Paraná – Curitiba, Brasil
Museu de Arte Contemporânea da USP – São Paulo, Brasil
Museu de Arte Moderna – São Paulo, Brasil
Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro, Brasil
Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – Recife, Brasil
Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte, Brasil
Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis, Brasil
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – São Paulo, Brasil
Museu de Arte do Rio – Rio de Janeiro, Brasil
Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, Brasil
Museu Nacional de Belas-Artes – Rio de Janeiro, Brasil
Museu Nacional de Belas-Artes – Santiago do Chile, Chile
Pinacoteca do Estado de São Paulo – São Paulo, Brasil
University of Essex Collection of Latin American Art – Colchester, Reino Unido

⁴⁶ (SANT'ANNA in MORAES, 2012).

Anexo III: Premios recibidos⁴⁷

Prêmio Aquisição no 11º Salão de Arte de Piracicaba (1978)
Prêmio Gravura no III Salão de Novos de São Caetano do Sul (1978)
Prêmio Gravura no 36º Salão Paranaense (1979)
Prêmio Aquisição no 12º Salão de Arte de Piracicaba (1979)
Prêmio Aquisição no 4º Salão de Arte de Ribeirão Preto (1979)
Prêmio Aquisição no I Salão de São José dos Campos (1979)
Prêmio Revelação das Artes Visuais pela Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA (1979)
Prêmio Acervo da Casa da Gravura na 3ª Mostra Anual de Gravura de Curitiba (1980)
Grande Prêmio Cidade de Ribeirão Preto no 5º Salão de Arte de Ribeirão Preto (1980)
Prêmio Aquisição no 6º Salão de Arte de Ribeirão Preto (1981)
Prêmio Universidade Federal de Pernambuco no 34º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (1981)
Prêmio Gravura no 38º Salão Paranaense (1981)
Prêmio Aquisição na 6ª Mostra de Gravura Cidade de Curitiba (1984)
Prêmio Aquisição no 2º Salão Paulista de Arte Contemporânea de São Paulo (1984)
Referência Especial do Júri no 12º Salão de Arte de Ribeirão Preto (1987)

⁴⁷ (SANT'ANNA in MORAES, 2012).