

O corpo como ambiente inquietante nas fotografias de Alex Flemming

Fernando do Nascimento Gonçalves

Doutor em Comunicação pela ECO/UFRJ, professor da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade, ligado ao Mestrado em Comunicação da UERJ.

Carlos Romário Tavares Domingos

Bolsista de iniciação científica (CNPq) do projeto de pesquisa "Arquivos midiáticos: esquecimento e memória na fotografia artística contemporânea brasileira".

Resumo

O presente trabalho visa investigar os usos feitos da fotografia no âmbito da arte contemporânea como forma de redimensionar o potencial expressivo dessa tecnologia. A partir de uma análise da intrigante obra do artista brasileiro Alex Flemming, o artigo visa compreender os usos da imagem fotográfica nas estratégias adotadas pelo artista na produção de seus questionamentos sobre a condição do corpo como superfície de significação cultural.

Palavras-chave: Cotidiano; Sacralização; Telerrealidade; Comunicação de massa

Abstract

This article aims to investigate the uses made of photography by contemporary artists as a possibility of expansion of the plastic potentialities of the photographic image. By the analysis of Brazilian artist Alex Flemming's intriguing pictures the article intends to discuss the artist's strategies to design his questions on the body as a surface of cultural signification.

Keywords: *Communication; Art; Photography; Body; Contemporary culture.*

Introdução

O presente artigo é fruto do desenvolvimento de uma pesquisa de iniciação científica concluída em julho de 2007. Nosso objetivo foi investigar os usos feitos da fotografia no âmbito da arte contemporânea como forma de redimensionar o potencial expressivo dessa tecnologia e de compreender o papel que ela exerce nas obras de artistas na produção de questionamentos a práticas e discursos sociais presentes no cotidiano.

Desde seu surgimento, a fotografia, por sua natureza especular, é um dos mecanismos mais utilizados para se criar arquivos de memória. No entanto, é exatamente essa visão que vem sofrendo há tempos uma série de desconstruções e que permitem percebê-la não como espelho da realidade, mas como construção social. Saindo da tradição mimética do realismo do século XIX, na qual nasceu e se desenvolveu, e já questionada desde o início do século XX pelos surrealistas (BRAUNE, 2000), a fotografia vem sendo discutida cada vez mais como linguagem social.

Para Susan Sontag (2004), a fotografia seria um poderoso instrumento de distanciamento e de despersonalização de nossa relação com o mundo, na medida em que a câmera faria com que as coisas “exóticas” parecessem próximas e as “familiares”, estranhas e distantes. A fotografia operaria, assim, como um elemento primordial na constituição do imaginário moderno e deveria ser observada através das operações capazes de engendrar o visível possível na atualidade. Dentro dessa mesma lógica, a fotografia, como afirma Philippe Dubois (1994), pode, finalmente, não ser apenas instrumento de reprodução documentária, mas também *pensamento*. É aí que começam nossos questionamentos e que o diálogo com a arte se torna mais possível e produtivo.

De fato, percebe-se que os discursos realistas absolutizaram uma realidade que é sempre relativa. Como produto humano histórica e culturalmente datado, a fotografia nos dá a ver um *recorte* de uma determinada realidade, enfim, uma *versão*, como afirma Arlindo Machado:

Na verdade, eles [os “realistas”] endossam o equívoco imposto pela ideologia dominante, ao considerar uma certa representação da realidade como a realidade mesma e um determinado modo de apropriação do mundo como o único autêntico. [...] A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela. (MACHADO, 1984, p. 40)

Como operador discursivo, a arte participa dos processos de produção de sentido, favorecendo, a um só tempo, a investigação sobre as atuais dimensões da experiência comunicativa, particularmente no tocante à produção de imagens e suas narrativas na atualidade. O uso que os artistas vêm fazendo de materiais pouco convencionais e de mídias como fotografia, vídeo e as chamadas novas tecnologias chama a atenção por possibilitar arranjos singulares com a técnica e um diálogo inusitado com nossa contemporaneidade. Por meio dessas opera-

ções, é possível revisitar a relação que mantemos com a própria técnica e promover uma releitura de discursos e práticas sociais ligados a nossos modos de vida.

Ao discutir as produções de artistas visuais que usam a fotografia para realizar seus trabalhos, pretendeu-se colaborar com um pensamento crítico sobre uma comunicação que cada vez mais se estandardiza e também evidenciar a pertinência da interseção entre comunicação e arte como forma de oxigenar e expandir os usos tradicionais feitos pelas tecnologias de comunicação, singularizando-os. A pesquisa foi dividida em duas etapas, cada dedicada a um artista brasileiro cuja obra tem obtido destaque nos cenários artísticos nacional e internacional pelo uso pouco convencional que faz da imagem fotográfica. Os artistas escolhidos foram Rosângela Rennó e Alex Flemming.

Ainda a título de contextualização, é útil dizer que a primeira fase da pesquisa dedicou-se à artista mineira Rosângela Rennó, radicada no Rio de Janeiro desde os anos 80. Nessa primeira etapa foi possível perceber que a fotografia está presente em toda a obra de Rosângela, que produz, a partir da imagem fotográfica, esculturas, instalações, objetos provocantes que chamam o espectador para uma espécie de jogo de construção de imagens. Rennó deixa claro seu interesse em jogar com o espectador quando, por exemplo, expõe duas fotografias 3x4 ampliadas, uma de uma mulher e outra de um homem, em formato de quebra-cabeça, criando sua obra *Puzzles (homem e mulher)* (1991), colocada na entrada de uma exposição, convidando todos a entrarem num “jogo”, onde o que se atualiza é a discussão sobre identidade e memória social por meio da figura de anônimos.

Também nessa etapa, discutimos, como a própria artista fala, o excesso de imagens e a frivolidade das experiências sensoriais em meio à saturação de estímulos visuais em nossa contemporaneidade. Rennó questiona a construção e a obliteração da memória e a produção do anonimato pelo acúmulo e posterior descartamento das imagens (HERKENHOFF, 1998). Refletimos sobre vida e morte, efemeridade e ciclo de vida das imagens.

Segundo a artista, o mundo já possui imagens demais e precisamos agora reaprender a vê-las. Para isso, ela nos propõe verdadeiros choques sensoriais, através de instalações abismáticas (como a série *In Oblivionem*/2003) (anexo 1, foto 1), imagens fantasmagóricas (como em *A mulher que perdeu a memória* 1988) (anexo 1, foto 4), textos esculpido na parede ou em material que reflete a luz, precisando do jogo de sombras para serem lidos (como na série *In Oblivionem*/2003, em *Abdução*/1997, e em *Vaidade e Violência*/1997) (fotos 1, 2 e 3 respectivamente, do anexo 1). Durante todo tempo, o espectador é convidado a participar da construção de imagens, a interagir com os trabalhos, não mais ficando no campo do puro estímulo visual, e sim tendo que reconsiderar sua apatia e reposicionar seu olhar perante a imagem, construir suas próprias imagens.

Essa idéia de construção não está presente somente no campo da tangibilidade, mas também no campo mental. Em “Arquivo Universal” (2002), extenso

work in progress desdobrado em uma longa série de trabalhos, Rennó (2003) expõe, por exemplo, pequenos relatos jornalísticos sobre histórias que envolvem gente comum e fotografias, mas intervém nesses relatos retirando os referenciais de tempo, nome e lugar. O espectador é então convidado a complementar a história com suas referências pessoais, a estabelecer associações entre imagens e textos com elementos da própria história: memória. Essa intervenção no texto e associação entre texto e fotografia são formas de humanizar tanto o relato ordinário quanto a imagem fotográfica que estranhamente não aparece nesses relatos da mídia, mas que fazem referência à fotografia. Ao apresentar trechos dessas histórias como as próprias fotografias, Rennó discute não apenas o papel da imagem na formação das narrativas, mas também nossa própria capacidade de criar essas imagens.

Não entraremos em detalhes da obra dessa artista, cuja fase de pesquisa encontra-se concluída e devidamente discutida em artigos anteriormente publicados (GONÇALVES et al, 2006; GONÇALVES, 2005), mas a citaremos em alguns momentos para levantarmos algumas questões pertinentes à fase da pesquisa em que dedicamos a atenção à obra do artista Alex Flemming.

31

Breve introdução à obra do artista

Alex Flemming é um “cidadão do mundo”. Nasceu em São Paulo, em 1954. O pai, Ary Flemming, era piloto de aviação. Graças à profissão do pai, Alex pôde viajar muito, desde pequeno. Daí porque ele se declara um cosmopolita. Morou em várias partes do planeta e trouxe consigo as contradições, os conflitos e a diversidade dessa trajetória para a arte.

Coincidentemente, Fleming também se iniciou, assim como Rosângela Rennó, na arquitetura nos anos 70, período em que começou a fazer, na FAU/USP, experimentações com imagens (filmes super-oito, arte-xerox, fotografias e gravuras) no âmbito da arte conceitual¹, então em voga à época, nos Estados Unidos, Europa e no Brasil. Fez curso livre de cinema na FAAP até decidir se dedicar às artes plásticas. Depois de ter vivido em Miami, Lisboa e Berlim Oriental, ele recebeu bolsa da Fundação Fullbright para desenvolver em Nova Iorque o projeto “*Male and Female nudity in a photo-abstract way*”, entre 1981 e 1983. Ali, inicia um trabalho de intervenção na plástica da cidade. Junto com o artista egípcio Alex Vallaury, passa a fazer grafites, interferindo na paisagem urbana. Desde então, não parou de produzir trabalhos que têm chamado a atenção no circuito artístico internacional pelos usos inusitados de materiais, ao mesmo tempo, banais e inimagináveis, pela sua busca de novos suportes para suas “pinturas”. Flemming está radicado na Alemanha desde os anos 90.

Diferentemente de Rosângela Rennó, a fotografia não está presente em todas as obras do artista. Flemming autodenomina-se “pintor”, mas um pintor em busca de novas possibilidades para o plano pictórico. A fotografia é um dos suportes inusitados que ele irá adotar para suas pinturas, sendo elas fundamentais para a criação de muitos trabalhos.

Alex Flemming parece não ter limites quanto à busca de novas possibilidades de suportes e impressiona com a exuberância e o inusitado de suas peças. Em 1990, no trabalho intitulado *Ex-touros* (anexo 3, foto 5), apropria-se de objetos comuns para causar estranhamento ao criar esculturas com cabeças de bois empalhadas pintadas com tinta acrílica em cores vibrantes e empilhadas em latões de lixo de cabeça para baixo, nas escadarias do Museu de Arte de São Paulo, em plena Avenida Paulista. Fazendo desses “cadáveres” relíquias, Flemming discute, segundo Ana Mae Barbosa (2002), a inexorabilidade do tempo, que gera aflição à perecibilidade do homem e, ao mesmo, tempo as questões da memória (embalsamação), do fetiche (objetificação), do descarte (lixo).

Com isso, o artista problematiza a efemeridade e a transitoriedade da vida, sobretudo do corpo. Embalsamar é um ato contra a ação do tempo, o que, em nosso tempo, tornou-se praticamente um ato de perversão, de fetichismo (BARBOSA, 2002). É um sinal da luta contra a efemeridade, é sinal do conflito vida x morte, tema tão explorado em sua obra. Uma forma de imortalizar, transformando o corpo, algo tão familiar, assim como os objetos utilitários são, em algo mais forte que o tempo, como esses objetos também o seriam. Em seus trabalhos, o corpo parece incorporado aos objetos, sensação que é ressaltada pela cor metálica e vibrante, como em *Ex-touros*.

Flemming reproduz também, na forma de pintura, trechos de textos jornalísticos sobre poltronas e sofás encontrados no lixo, destacando a ausência de um corpo que, na verdade, está presente na forma do hábito cotidiano de leitura na mídia. O texto está lá ocupando o lugar do corpo, criando uma sensação de presença da ausência. É como se os códigos fossem um rastro deixado pela presença, uma mancha deixada pela prática habitual de leitura do jornal, sendo portanto a prova da ausência.

É explorada aí a questão do resíduo da memória na arte e na vida, como nos trabalhos de Rennó. A construção da memória se revela nas marcas deixadas pela existência de alguém que um dia se sentou ali, ou seja, pela construção da vivência, do cotidiano. Esses resíduos servem de fundo à pintura de Flemming. Em um auto-retrato, cria um contorno de seu rosto sobre um pano borrado por resíduos de tinta. Dessa forma, deixa claro que sua própria imagem é composta por resíduos de sua obra, ou seja, são marcas que foram sendo deixadas ao longo de todo esse tempo e que contribuíram para que o artista pudesse delinear sua imagem tal como é hoje, delinear sua memória tal como é hoje.

O artista produz uma série *Alturas*, de 1991 (anexo 3, foto 6), em que se tem um fundo residual sobre o qual estão pintadas faixas verticais indicativas da altura de amigos ilustres, cada qual com o nome quase que imperceptivelmente pintado aderido à respectiva faixa, quase confundindo-se com suas marcas (BARBOSA, 2002). Têm-se ainda outras imagens que também são eloqüentes para mostrar isso. Flemming pinta figuras de múmias que se confundem com o fundo da pintura, como se aquelas imagens estivessem sendo incorporadas pelo fundo, ou seja, tornando-se elas próprias resíduos. O corpo, nesse caso, rende-

se à inexorabilidade do tempo, junta-se ao resíduo, rende-se à efemeridade da carne, tornando-se fundo.

O artista explora também a imageria iconográfica popular e as figuras de monstros desenhadas por Aldrovandi no século XVII. Sua obra aí assume a forma de uma alegorização antológica, pois se apropria de elementos cuja origem se confunde com a história da humanidade: os mitos. Dessa forma, explora as pulsões que sempre estiveram presentes na mente humana por meio de imagens que trazem à tona os medos, os desejos, as fantasias, as esperanças e as emoções presentes no inconsciente humano: de imagens iconográficas religiosas, monstros do século XVII, pinturas famosas de artistas famosos, até figuras de corpos em procedimentos médicos. Tudo imerso em resíduo, como se tudo estivesse fundado nessa marca indelével. Flemming mostra que todos esses elementos fazem parte da carga simbólica da cultura, no seu sentido mais amplo.

O corpo e a fotografia na obra de Alex Flemming

Lidando desde o começo com distintas linguagens, Flemming tem sido pródigo na produção de instalações onde a fotografia tem surgido como meio para problematizações do político, da memória, do mítico e da identidade, por meio da discussão do corpo como espaço de significação social.

Nos anos 80, realizou séries fotográficas feitas a partir de imagens colhidas em revistas que denunciavam a tortura na América Latina e do registro feito por ele próprio de pessoas anônimas no exercício de suas profissões. Aí, a presença do corpo é evidente, mas não é ainda seu foco, o que viria a acontecer mais tarde. Ainda nos anos 80, em suas pesquisas, Flemming vai realizar inúmeras séries fotográficas sobre o corpo e suas metáforas, que se caracterizam pela produção de imagens de partes do corpo, que se repetem, combinam e justapõem, no exercício de técnicas muito próprias das artes plásticas, a apropriação e a colagem, como *Torsos*, de 1983.

Mas o artista se notabilizou ao criar, nos anos 90, uma longa de série intitulada *Body Builders* (Modeladores do Corpo), onde retrata corpos jovens, esbeltos e anônimos, sobre os quais desenhou, com auxílio de computação gráfica, mapas de regiões de conflito no mundo, como Iraque, Israel e México, áreas que foram e são de interesse neocolonialista de países ricos (anexo 3, fotos 7 e 8).

Do ponto de vista das estratégias de produção de imagens, percebemos que nessas operações a fotografia parece ser assumida em sua materialidade precária e inserida num projeto visual que busca não mais representar, mas criar novas imagens, novas narrativas que permitam produzir significados dinâmicos com os objetos e o cotidiano. Ao retirar a imagem de seu contexto habitual e ao cruzá-las com outras referências, os artistas destroem seus clichês e rompem com suas associações estereotipadas, dotando-lhes de uma faceta insólita e de uma densidade perceptiva que nos obriga a reaprender a ler as imagens.

Esse efeito de alteração está muito próximo do produto da técnica de apropriação, que é uma das características da arte contemporânea e daquilo que Craig Owens chamou de “alegoria”. A alegoria seria um elemento estético que permite que um texto seja “lido através de um outro texto”, operando uma “rescritura de um texto primário em termos de seu significado figural” (OWENS, 1992, p. 205). Owens explica que a apropriação pode também ser de uma imagem. Nesse caso, consistiria não em inventar imagens e sim, em confiscá-las, através do que, estas se tornariam outra coisa.

Trata-se não de restaurar um significado original que havia sido perdido ou obscurecido. Antes, o procedimento alegórico adicionaria um outro significado à imagem. Mas essa adição, complementa Owens, só ocorre para uma substituição que suplanta o significado anterior. Usando a apropriação, muitos artistas geram imagens através da reprodução de outras imagens, que freqüentemente consistem elas próprias uma forma de reprodução, como a própria fotografia.

Curiosamente, a fotografia sempre foi um processo regulador do corpo e de suas formas de (re)apresentação, processo esse que vem a ser um dos modos mais eficazes de regular também a experiência social. A noção do corpo é histórica, nascida da cultura. Sua imagem é a de um artifício que deve estar preparado para o espaço social, como afirma Ieda Tucherman (1999, p. 106), na medida em que sustenta como matéria “a produção de processos de identificação a partir das evidentes marcas visuais que expõem a identidade do sujeito consigo próprio, com o grupo do qual participa e pelo qual quer ser acolhido e reconhecido [...]” É provavelmente por isso que Sidonie Smith acredita que

a naturalização do corpo pode ser um terreno enganoso, talvez o espaço do estranho e não “do familiar”, pois sendo uma construção cultural e, portanto, política, a evidência do corpo pode apenas oferecer um aparente continuum de identidade estabilizada (SMITH, 1994, p. 267).

Por isso mesmo, o corpo tem sido recorrentemente discutido, de forma crítica, nas artes pelas vanguardas modernistas do início do século XX e também na atualidade. No Brasil, vários são os artistas que têm se ocupado do corpo e dos investimentos de que ele tem sido alvo em nossa sociedade. Nesse contexto é que chamam a atenção, além dos trabalhos de Rosângela Rennó, as obras de Alex Flemming.

O corpo como ambiente inquietante

A idéia de corpo está presente em toda a obra do artista. Ana Mae Barbosa, curadora da exposição Alex Flemming: *Corpo Coletivo* (julho, 2001), no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio, estabeleceu nessa exposição uma divisão da obra em sete tipos de corpos, dentre os quais são citados os seguintes: *Corpo Político*, *Corpo Mítico*, *Desconstrução do Corpo*, *Corpo Ausente*, *Memória do Corpo* e *O Corpo e a Identidade* (2002, p.12). A partir de um levantamento das obras e das respectivas imagens apresentadas nessas obras, propomos no presente trabalho,

uma discussão da questão do corpo em Flemming.

Com base nas categorias criadas por Ana Mae Barbosa, propusemos uma redivisão mais geral, de dois grandes “tipos” de corpos, não excludentes e inter-relacionados, uma vez que percebemos que as figuras presentes nas obras analisadas por Barbosa estão, na maioria das vezes, incluídos em mais de um dos sete diferentes tipos de categoria por ela propostos.

Metodologicamente, nos propusemos a identificar e associar as figuras apresentadas com grupos de questionamentos expressos pelo artista em cada trabalho e recategorizando-os com os tipos de corpos. Desta forma, tentamos criar uma visão mais esquematizada da obra, através de 1) um cruzamento entre imagem-obra; 2) a questão levantada pelo artista através dessa imagem e 3) o modo de uso da fotografia como estratégia expressiva empregada pelo artista para sintetizar forma e conteúdo (ver tabela, anexo 2)

As categorias que propusemos são as seguintes: *Corpo Ausente e Corpo Político e/ou Coletivo*. O primeiro tipo abrange duas variações: a primeira diz respeito a trabalhos em que aparecem figuras de corpos seminus e dos anúncios eróticos de jornais, nos quais Flemming aborda o erotismo, a vaidade e o poder de dominação sobre o próprio corpo, como a modelação dos músculos. E a segunda variação inclui as pinturas sobre poltronas e sobre roupas, em que é problematizado o cotidiano e a massificação da vida moderna.

O segundo tipo, *Corpo Político* ou *Coletivo*, também apresenta duas variações: inclui os trabalhos do artista com fotografias 3x4 e com negativos de estranhos, questionando o anonimato, a identidade e as relações políticas de dominação sobre os corpos alheios. Uma linha de trabalho inclui os mapas de conflitos internacionais e interculturais, verdadeiro mapas de conflitos que são “tatuados” em fotografias de corpos musculosos e seminus.

Curiosamente, Ana Mae percebe que “a figura humana, em Alex Flemming, não é representação do corpo, mas representação por meio do corpo” (BARBOSA, 2002, p. 19). Flemming explora a idéia de corpo como superfície de significação cultural explicitando as relações políticas de poder e dominação, a produção do anonimato em contraste com a criação de uma identidade cultural e, portanto, coletiva. O corpo como meio ambiente inquietante diz respeito aos processos de produção de subjetividade nesse contexto. De acordo com Felix Guattari:

Essa cultura de massa produz, exatamente, indivíduos; indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão – não sistemas de submissão visíveis e explícitos, como na etologia animal, ou como nas sociedades arcaicas ou pré-capitalistas, mas sistemas de submissão muito mais dissimulados. E eu nem diria que esses sistemas são “interiorizados” ou “internalizados” de acordo com a expressão que esteve muito em voga numa certa época, e que implica uma idéia de subjetividade como algo a ser preenchido. Ao contrário, o que há é simplesmente uma produção de subjetividade. Não somente uma produção de subjetividade individuada –

subjetividade dos indivíduos – mas uma produção de subjetividade social, uma produção de subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo (GUATTARI, 1999, p.16).

Flemming deixa clara a inscrição da realidade social, política e cultural sobre o corpo quando expõe fotografias de corpos seminus e musculosos tatuados com mapas de regiões do mundo em conflito, de anônimos como fundo para textos literários e ainda fotografias em cores chocantes e contrastantes também de anônimos flagrados em situações banais.

Em trabalhos como *Body Builders* (1990), *Sumaré* (1998) e *Epifanias Cromáticas* (2004), que apresentaremos brevemente a seguir, notamos a tensão entre a produção da subjetividade e o corpo coletivo das culturas, não apenas em âmbito nacional, mas também internacional. A pele, que é o limite entre o corpo e o mundo ao redor, de acordo com Sidonie Smith, torna-se a superfície de inscrição:

Mas a pele é o limite literal e metafórico do “eu” autobiográfico e o mundo que o cerca. Isso funciona simultaneamente como pessoal e político, um espaço de sentido psicológico e ideológico, uma fronteira tensa entre limitação e transgressão através da qual a subjetividade emerge e sobre a qual ela joga o que Nancy Fraser via Michel Foucault chama de “a característica ‘capilar’ do poder moderno” (SMITH, 1994, p. 266).

Body Builders (1990)

Alex Fleming notabilizou-se ao criar, nos anos 90, uma longa série intitulada *Body Builders* (Modeladores do Corpo), onde retrata corpos jovens, esbeltos e anônimos, sobre os quais desenhou, com auxílio de computação gráfica, mapas de regiões de conflito no mundo, como Iraque, Israel e México, áreas que foram e são de interesse neocolonialista de países ricos (anexo 3, figuras 7 e 8).

As imagens resultantes, “torsos gregos da pós-modernidade”, como definiu Ana Mae (2002, p. 13), remetem às ritualizações do corpo individual atravessado pelas lutas territoriais do passado e do presente e que mapeiam diferenças culturais. Em algumas imagens, o artista articulou a política à questão da memória, ao inscrever em alguns desses corpos textos bíblicos que já falavam de guerras e perseguições por razões semelhantes às das que acontecem hoje e que ele então denuncia.

Sumaré (1998)

Seguindo suas explorações do corpo, Fleming preparou em 1998 uma instalação com fotos de identidade do tipo 3x4 na estação Sumaré do metrô de São Paulo (anexo 3, fotos 9 e 10). As imagens eram de anônimos trabalhadas no computador e às quais ele adicionou letras coloridas com tipologia de máquina datilográfica, que, na verdade, formavam palavras e trechos de poemas de autores brasileiros de diferentes momentos da história de nossa literatura, do século

XVI aos dias atuais. As imagens foram ampliadas e expostas na estação do metrô para serem vistas pelos passantes, eles próprios anônimos. A idéia era confrontá-los com sua própria condição de anonimato na grande metrópole, onde é apagada sua condição de “outro”. O jogo de duplicação reacende, mesmo que de forma precária e efêmera, a singularidade de não deixar de ser “outro” mesmo na multidão.

Epifanias Cromáticas (2004)

Em 2004, Fleming expõe uma série de novas imagens de anônimos na Pinacoteca do Estado de São Paulo (*Alex Fleming – Fotografias*) e no Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília (*Identidade & Conflito*) – para o centro do poder “poder ver”, segundo o artista. Na série exposta na Pinacoteca, mostram-se os rostos de pessoas flagradas por ele em situações banais do cotidiano, em cidades do Brasil (Paranaguá e São Paulo), Bangkok (Tailândia) e Berlin e Dresden (Alemanha), fazendo compras na feira, tomando *drinks* num bar, e mesmo posando para o fotógrafo (anexo 3, fotos 11 e 12).

O artista recriou as fotos através da colorização dos negativos no computador, imprimindo-lhes um forte contraste. As imagens que daí resultam foram chamadas de *Epifanias cromáticas* no texto de apresentação da exposição. O curador da mostra paulistana acrescenta comparando com o trabalho anterior do artista (no Metrô de São Paulo): “Se anteriormente a escrita se fez presente para re-significar as imagens e dar-lhes novas camadas de interpretação, nesta série o artista se vale estritamente da apresentação do elemento pictórico em suas fotografias.”

Corpo, comunicação e cultura

Observa-se nesses três trabalhos, o corpo como superfície de inscrição nas questões da cultura², como peles incandescentes, irradiando temas presentes no nosso cotidiano, mas que normalmente passam despercebidos. A cultura é o que permite a construção da subjetividade, uma vez que fornece os elementos, os pontos de referência para sua composição. Mas, ao mesmo tempo, apresenta-se como uma espécie de prisão para o corpo, tatuando-o com seus conflitos, abduzindo-o no anonimato das grandes cidades, nos arquivos documentários, no cotidiano massificado pela mídia. O indivíduo recebe os resíduos acumulados há não se sabe quanto tempo e absorve, no cotidiano, medos, crenças, desejos, pulsões neles depositados. Flemming clarifica nossa condição de corpo como ambiente inquietante, que se inscreve, imerso, nesses resíduos da cultura.

É assim que com suas esculturas-pinturas-fotografias, Flemming vasculha o inconsciente humano e põe monstros pra fora; revela as marcas da cultura no corpo individual e mostra a ação dos homens sobre a geografia nos conflitos culturais. Ele desloca objetos presentes no cotidiano, muitos presentes há séculos, para colocá-los em perspectiva. O espectador vê então hábitos sociais transfigu-

rados nesse transporte do cotidiano para o âmbito da arte. É nesse sentido, por exemplo, que seus trabalhos exploram o imaginário popular e as inquietações humanas. Os mitos e os fetiches são uma forma de compensar a transitoriedade da vida e a efemeridade da matéria. O artista mostra isso através da transfiguração dos objetos, por meio da qual magicalizam-se cadáveres e objetos banais tornam-se cúmplices desse pacto.

A própria arte parece transfigurada nesse processo. Imagens e máscaras são usadas como e para produzirem fundos às pinturas. Com a fotografia, o artista cria suas alegorias, enfatizando uma tensão ente figura e fundo. Gera-se uma espécie de arqueologia da imagem. Desta forma, é possível entender sua obra como uma “alegorização antológica”, como afirma Ana Mae, pois ela se utiliza de cânones artísticos para produzir essas alegorias. Porém, ao mesmo tempo em que se apóia nestes cânones, Flemming apropria-se de diversas outras imagens (da cultura popular, da mídia, do cotidiano), cruzando-as e ressignificando-as. Com isso, cria novas referências para nossa experiência cultural e comunicativa, pelo trabalho sensível realizado com a carga simbólica que estes elementos (constitutivos de nossa subjetividade) possuem.

Retomando algumas das perguntas que nos fizemos no início da pesquisa, como por exemplo, o que poderia ser a imagem fotográfica num território situado para além da representação; que novas regras de constituição subjetiva poderiam se dar nesse contexto e que usos se poderia fazer dos mecanismos de reprodução de imagem hoje, podemos perceber que trabalhos de artistas como Rosângela Rennó e Alex Flemming são apenas alguns exemplos de experimentações que atestam a possibilidade de se pensar não apenas usos diferenciados da imagem fotográfica, mas também modos de problematizar a produção de imagens em nossa sociedade.

Do mesmo modo que em Rennó, a fotografia em Flemming funciona aí não apenas como suporte para a expressão artística, mas também é forma de questionamento do tempo presente e ainda um questionamento sobre as implicações subjetivas implicadas na fotografia como prática social de (re)produção (técnica) da realidade.

De fato, a mesclagem de distintas linguagens (da fotografia com a da pintura e com a escultura) é uma das estratégias utilizadas por Fleming para expandir as possibilidades expressivas da imagem. Uma vez inserida numa complexa rede narrativa resultante do cruzamento de distintas referências languageiras, a imagem deixa de ter apenas um papel de representação. Ela passa, como já indicamos, a a-presentar, a recolocar uma presença de outro ângulo, de outro ponto de vista. Funcionando não mais apenas como índice (traço), a imagem adquire aí o status de símbolo, que a um só tempo denota e conota³.

Tais imagens, embora apoiadas na fotografia, como nos trabalhos de outros criadores contemporâneos, não são mais simples fotografias: são colagens visuais, híbridos, manipuladas pelo artista e transformadas em esculturas que dialogam

e ganham sentido com o espaço da exposição (instalações). São exemplos das “fotografias-escultura” de que nos fala Dominique Baque (1998, p. 176), uma forma imagética típica das intervenções artísticas onde o objeto fotográfico parece reivindicar uma outra materialidade, a partir da produção de fotografias de fotografias, de performances, de imagens auto-biográficas e ambientes-escultura organizados para serem fotografados.

Considerações finais

Em cada época da História a produção de imagens artísticas guarda forte ligação com a cultura comunicacional de seu tempo. Razão pela qual também a fotografia organiza-se de formas distintas no percurso de sua própria existência: como tecnologia de re-presentação do real, mas também como estratégia para por em perspectiva esse mesmo real e para entendê-lo como a construção social e processo de subjetivação.

Em Flemming, por exemplo, a fotografia é o meio pelo qual o corpo irá mostrar-se em toda sua latência, incandescência, inquietação. A fotografia é um dos suportes ao qual o artista recorre para evidenciar a condição do homem como ator social, mas também como construto residual; ou seja, o homem e sua existência também podem tornar-se resíduos e, por isso, o homem empenha-se em vencer o tempo, a efemeridade e a transitoriedade da vida.

Finalmente, a fotografia permite a Flemming criar verdadeiros palimpsestos visuais, sobrepondo corpos, dando àquela imagem plana uma profundidade que independe da perspectiva, mas que está suportada no resíduo. O resultado são imagens e instalações exuberantes, quase fantásticas, que capturam olhar e chocam pelo encontro com nossa condição de corpo desenhado sobre esse resíduo que nem sabemos exatamente de onde veio nem desde quando existe.

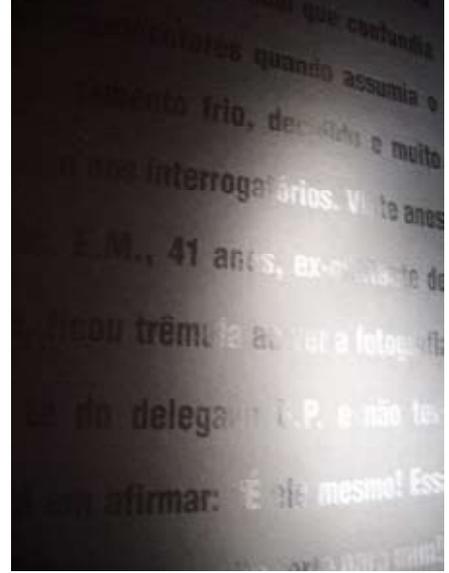
Anexos

Anexo 1 – Fotografias/obras de Rosângela Rennó (HERKENHOFF, 1998 e RENNÓ, 2003)

1) In Oblivionem (1994-2003)

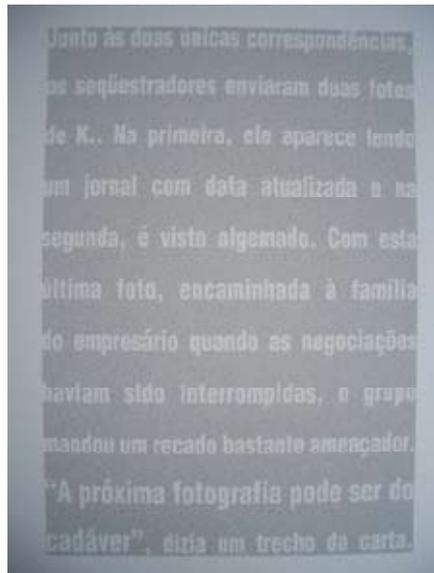


3) Vaidade e Violência (1997)



40

2) Abdução (1997)



4) A mulher que perdeu a memória (1988)



Anexo 2 – Tabela

41

Figuras/Obras	Classificação	Questões Discutidas
Poltronas (Pirinópolis – Série Ausência do corpo, 1998)	<i>Corpo Ausente</i>	Quotidiano, massificação da vida moderna.
3x4 (Série Sumaré, 1998)	<i>Corpo Político e/ou Coletivo</i>	Anonimato, identidade, massificação.
Mapas de Conflitos (Série Body Builders, 1990)	<i>Corpo Político e/ou Coletivo</i>	Conflitos inter-regionais e inter-culturais.
Pintura sobre roupa (Série Corpo ausente e Memória do Corpo, 1998)	<i>Corpo Ausente</i>	Quotidiano, massificação da vida moderna.
Anúncios de jornal (Série Corpo ausente e Memória do Corpo, 1998)	<i>Corpo Ausente</i>	Quotidiano, massificação da vida moderna.
Série Alturas	<i>Corpo Ausente</i>	Quotidiano, massificação da vida moderna.
Epifanias Cromáticas (Série sem nome, 2004)	<i>Corpo Político e/ou Coletivo</i>	Quotidiano, anonimato, identidade.

Anexo 3 – Fotografias/obras de Alex Flemming (Barbosa, 2002; Esteves, 2005)

5) *Ex-touros*



6) *Série Alturas*



Série Body Builders (1990-2001)

42

7)



8)

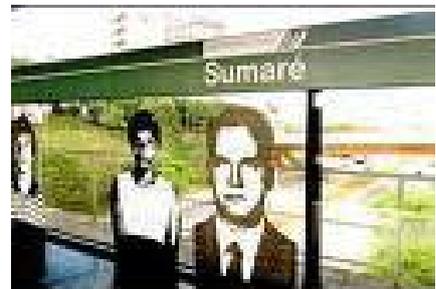


Sumaré (1998)

9)



10)



Epifanias Cromáticas (2004)

11)



12)



Referências bibliográficas

ALEX FLEMING – FOTOGRAFIAS. Exposição. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Virgínia Gil. Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne*. Paris: Éditions du Regard, 1998.

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

_____. *Alex Flemming, antologia nos limites do corpo*. In: Portal Vitruvius. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp090.asp>>

Acesso em: 19/05/2007 às 17:40 h.

_____. *Alex Flemming: Identidade e conflito*. In: REVISTA MUSEU. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=4081>>

Acesso em: 19/05/2007 às 17:33 h.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Ed. 70, 2005.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador (uma história dos costumes)*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990.

ESTEVES, Juan. *Alex Flemming: as fotos que parecem pintura fauve*. In: Revista Fotosite. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com.br/espelho/destaques/alex/alex.htm>>

Acesso em: 05/05/2007 às 14:50h.

EVREMIDIS, Alexandros Papadopoulos. *Alex Flemming: Flying Carpet - East Meets West*. In: GALERIA DE ARTE DO PORTAL ©RIO ARTE

CULTURA.COM®. Disponível em: <<http://www.rioartecultura.com/alexflemming.htm>> Acesso em: 12/05/2007 às 16:25h.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 5ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1999.

GONÇALVES, F. N.; NEGRI, Taina Del ; TAVARES, Carlos Romário. *Comunicando o INvisível: a fotografia como “coisa mental” em Rosângela Rennó*. In: Revista E-Compós. Disponível em: <www.compos.org.br/e-compos>, v. 7, p. 1-15, 2006.

GONÇALVES, F. N. *O artista contemporâneo e as novas possibilidades de produção da imagem na Fotografia*. Contracampo, Niterói - UFF, v. 13, p. 185-201, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente*. In: *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasto e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

OWENS, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: UCLA Press, 1992.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

SANTORO, Maria Teresa. *Os corpos de Alex Flemming*. In: REVISTA TRÓPICO. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1690,1.shl>> Acesso em: 05/05/2007 às 14:10h.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SMITH, Sidonie. *Identity's Body*. In: ASHLEY, Kathleen (Org.) *Autobiography and Postmodernism*. Anherst: University of Massachusetts, 1994.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Passagens, 1999.

Notas

¹A arte conceitual foi um movimento de arte de fins dos anos 60 e começo dos 70 que representou um processo de reflexão sobre a arte e o fazer artístico. A arte conceitual procurou “desestetizar” a arte num momento de freqüentes questionamentos sobre o significado e a função da arte frente à sua crescente mercantilização, ficando conhecida como “arte de idéias”. No Brasil, o Museu de Arte Contemporânea da USP, já nos anos 70, foi um dos primeiros a abrigar mostras e exposições desse tipo de expressão artística, como demonstrou Cristina Freire (1999).

²No sentido mesmo de “processo de civilização” e dos jogos e regras dos costumes e das instituições sociais, empregado por Norbert Elias (1990).

³Índice e símbolo aqui usados no sentido da semiótica peirceana.