

**Cultura (audio)visual  
y espacios públicos:  
(re)inventando la Ciudad**



Marie Caroline Leroux  
Gloria Zarza Rondón  
Estibaliz Pérez Asperilla (Eds.)



## **Cultura (audio)visual y espacios públicos: (re)inventando la Ciudad**

**Marie-Caroline LEROUX  
Gloria ZARZA RONDÓN  
Estibaliz PÉREZ ASPERILLA (Eds.)**

---

DOI : 10.25965/ebooks.893  
EAN électronique : 978-2-84287-895-5  
Date de mise en ligne : Octobre 2024  
Licence : CC BY-NC-SA 4.0

Référence électronique :  
Furegatti, S. (2024). Cabezas en el paisaje: intervenciones artísticas de Alex Flemming en São Paulo, Brasil. Dans *Cultura (audio)visual y espacios públicos: (re)inventando la Ciudad*. Université de Limoges.  
<https://doi.org/10.25965/ebooks.893>

---



PULIM, 2024

5, rue Félix Eboué - 87031 Limoges cedex 1 - France

Tél : 05.55.14.92.26

Mail : [pulim@unilim.fr](mailto:pulim@unilim.fr) - [http : pulim.unilim.fr](http://pulim.unilim.fr)

## **Cabezas en el paisaje: intervenciones artísticas de Alex Flemming en São Paulo, Brasil**

---

**Sylvia FUREGATTI**

Universidad Estatal de Campinas –UNICAMP

Instituto de las artes

sylviaf@unicamp.br

**Resumen:** Esta investigación parte del campo del arte público contemporáneo para analizar teórica y críticamente los proyectos públicos realizados por Alex Flemming en São Paulo/Brasil. Este artista brasileño comparte periodos de tiempo en las ciudades de São Paulo y Berlín, encarnando una especie de “artista viajero”, como él mismo se denomina, lo que nos permite establecer conexiones entre la fuerte experimentación con lenguajes y tecnologías y el interés por un alcance social ampliado en su obra. Considerando varios de los autores dedicados a la producción del artista e incorporando nuevos enfoques y entrevista, los objetos de este estudio son las intervenciones artísticas *Sumaré* (1998) y *Duas Cabeças* (1991), realizadas por Flemming en andenes de metro y trenes urbanos de las ciudades de São Paulo y Santo André. En estas obras, la movilidad urbana y aspectos de la memoria de la población brasileña son puntos importantes investigados.

**Palabras claves:** Alex Flemming, arte público en Brasil, ciudad de São Paulo, arte y flujo urbano, arte y paisaje, paneles artísticos, arte extramural/feria urbana, Roma, arte contemporáneo, autogestión cultural, museo, espacio social

### **Des têtes dans le paysage : les interventions artistiques d’Alex Flemming à São Paulo, au Brésil**

**Résumé :** Cette recherche se base sur le champ de l’art public contemporain afin d’analyser de manière théorique et critique les projets d’art public réalisés par Alex Flemming à São Paulo/Brésil. Cet artiste brésilien partage son temps entre les villes de São Paulo et de Berlin, incarnant une sorte d’“artiste voyageur”, comme il se définit lui-même, ce qui nous permet d’établir des liens entre la forte expérimentation des langages et des technologies et l’intérêt pour une portée sociale élargie dans son travail. Cette étude prend en compte plusieurs des auteurs qui se sont consacrés à la production de l’artiste, en y ajoutant de nouveaux éclairages et une interview. Elle aura pour objet les interventions artistiques *Sumaré* (1998) et *Duas Cabeças* (1991), réalisées par Flemming sur des plateformes de métro et des trains urbains dans les villes de São Paulo et de Santo André. Dans ces œuvres, la mobilité urbaine et certains aspects de la mémoire de la population brésilienne sont des points importants étudiés.

**Mots-clés :** Alex Flemming, art public au Brésil, ville de São Paulo, art et flux urbain, art et paysage, panneaux artistiques, art extramural

### **Heads in the landscape: Alex Flemming's artistic interventions in São Paulo, Brazil**

**Abstract:** This research is based on the field of contemporary public art in order to analyse theoretically and critically the public art projects carried out by Alex Flemming in São Paulo/Brazil. This Brazilian artist spends part of his time in the cities of São Paulo and Berlin, embodying a kind of “travelling artist”, as he calls himself, which allows us to establish connections between the strong experimentation with languages and technologies and the interest in an extended social outreach in his work. Considering several of the authors dedicated to the artist’s production and incorporating new approaches and interview, the objects of this study are the artistic interventions *Sumaré* (1998) and *Duas Cabeças* (1991), carried out by Flemming on underground platforms and urban trains in the

cities of São Paulo and Santo André. In these works, urban mobility and aspects of the Brazilian population's memory are important points investigated.

**Keywords:** Alex Flemming, public art in Brazil, São Paulo City, art and urban flow, art and landscape, art panels, extramural art

## Una mirada al arte extramuros

La espacialidad asumida por el arte contemporáneo, particularmente la observada en la producción globalizada de mediados de los años 60 y 80, conduce a los artistas estimulados por el entorno urbano a una cierta exploración material, temporal y conceptual que impulsa significativamente la renovación del estatuto actual del arte. A partir de vectores como: la hibridación de lenguajes; el proceso y el acontecimiento preferidos en relación con el objeto determinado; la performatividad de las obras; así como una creciente oscilación de intereses y temperaturas en la relación entre artista, público e institución, podemos observar en el arte contemporáneo la apertura de un espectro de vertientes que tiene en el espacio urbano uno de sus elementos más significativos para los cambios percibidos.

Del mismo modo, la experimentación sistemática que acompañó a este periodo reconfiguró la importancia del paisaje como campo, estructura o imaginaria para intensificar la búsqueda por parte de artistas y comisarios hacia contextos creativos temporales que valorasen el tránsito del artista por diferentes paisajes, maximizando la experiencia del viaje como fructífera metodología para la creación. Como resultado, el muro físico y conceptual que separaba los ambientes dentro y fuera de los museos y galerías de la mundanidad del entorno urbano, definiendo la discursividad del arte desde una centralidad, ha pasado por diferentes etapas de confrontación, apaciguamiento y negociación discursiva y estructural. El campo del arte público incorpora hoy nuevas terminologías dedicadas al cambio continuo de sus estructuras, temporalidades, públicos y formas de aproximación al paisaje y a la comunidad. Así es como manifestaciones reconocidas por su contingencia extramuros son indicativas de la complejidad del arte contemporáneo y de la velocidad de las transformaciones que exige la relación entre los universos artístico, urbano y comunitario.

Esto significa que el muro aún presente y percibido es ahora poroso y, por lo tanto, permeable a las diversas formulaciones y acciones proyectuales de las vertientes del Arte Público, en la forma contemporánea de una constitución del arte que puede denominarse extramuros. Esta denominación tiene sentido cuando entendemos que el contexto intramuros, tipificado por el museo convencional, está interesado en valorar la idea de un centro y una singularidad innegociable, un espacio en el que se privilegia la especialidad. Al arte extramuros le interesa las dinámicas planteadas por la espacialidad que practica los valores de la concomitancia; del desbordamiento hacia otros lugares y hacia grupos sociales con los que el campo del arte puede finalmente operar a partir de nuevas métricas más flexibles para las relaciones entre todos los agentes de su sistema, que venían debatiendo, por lo menos a lo largo del siglo XX, diversas cuestiones entre ética y estética.

Esta configuración espacial del arte contemporáneo plantea nuevos retos teóricos y poéticos instigadores; invita a implicarse con dimensiones técnicas, temporales y espaciales permeadas por las tecnologías de la actualidad y potencializa el encuentro de otros públicos más allá del grupo cautivo de galerías o especialistas vinculados al circuito convencional.

Aunque no se limita a las capitales globales del planeta, será a través de ellas que se conocerá esta condición de operatividad compleja del arte, deseosa de la diversidad de campos e interactuantes. Se entiende que la experiencia del circuito será fundamental para la inquietud

de algunos artistas contemporáneos que pretenden expandir su trabajo a otros paisajes, materialidades, temporalidades y públicos.

De este modo, nos encontramos con la importante participación del artista brasileño Alex Flemming en este sistema especializado de arte contemporáneo, bajo su vertiente extramuros. Este artista de trayectoria internacional, cuya investigación poética y posicionamiento crítico le llevan a realizar importantes experimentaciones en el espacio urbano de São Paulo, una de las mayores ciudades de Brasil, nos ayuda a comprender, a través de algunas obras selectas, aspectos del flujo y de la memoria de los brasileños corrientes en sus desplazamientos cotidianos.

Flemming representa a un grupo de artistas contemporáneos destacados en la escena brasileña entre las décadas de 1980 y 2000, cuyas producciones sugieren nuevas lecturas para los investigadores interesados en el sentido crítico y autocrítico practicado por ellos. Se trata de extender a esta producción un tipo de análisis, antes basado casi exclusivamente en el experimentalismo de las prácticas y discursos contemporáneos, al que es posible y deseable añadir la importancia de los diferentes grados de compromiso con la forma y el locus de presentación, así como una revisión de las capas de memoria de los lugares por donde pasan y permanecen el artista, su obra y el público implicado. Estos elementos son indicativos de un cierto tipo de propuesta artística socialmente ampliada en su origen y destino, normalmente dirigida a resignificar la especialización del circuito actual.

### **Alex Flemming, el artista viajero**

Alex Flemming nació en São Paulo en 1954, hijo del comandante Ari Flemming y de la azafata Maria Adélia de Almeida Prado. La actividad profesional de sus padres influyó directamente en la dinámica de desplazamiento que el artista asumiría en su vida adulta, como él mismo afirma en entrevistas. Desde una edad muy temprana, impulsado por la oportunidad de viajar en avión por la compañía aérea donde trabajaba su padre, además de la referencia de su abuela paterna, que vivía en Alemania, el joven Alex tuvo la oportunidad de vivir en diferentes direcciones, entre Brasil, Estados Unidos y Alemania y viajar internacionalmente con una frecuencia inusual para esos años. En los años 50 vive con su familia en Estados Unidos; en los 60 y principios de los 70 pasa temporadas entre Brasil y Portugal, entre 1981 y 82 vive en Nueva York donde desarrolla un proyecto en el Pratt Institute, con una beca de la Fundación Fulbright. Regresa a Brasil en esta década manteniendo frecuentes viajes a Alemania, donde comienza a vivir oficialmente, y a partir de 1991.

Su formación universitaria refleja las negociaciones familiares y su interés por el arte, el cine y la arquitectura. Estudió Economía en Portugal, luego Administración de Empresas en la Facultad Getúlio Vargas de São Paulo y Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de São Paulo, carrera que nunca terminó. Durante este periodo, concurrió a un curso libre de cine en São Paulo (1972 a 1974) en una importante escuela de arte paulista, la Fundación Armando Alvares Penteado –FAAP–, que le llevó a producir varias películas y a participar en festivales. Pero fue en la experiencia de estudio del fotógrafo Cristiano Mascaro y de la artista Regina Silveira donde reconoció las bases del trabajo de estudio fundamentales para su desarrollo como artista.

La fotografía (a partir de Mascaro) y el grabado (a partir de Silveira) se convirtieron en lenguajes importantes para la metodología que empezó a establecer en su propia producción autoral en aquella década, la de 1970, en la que convivió y reaccionó artísticamente al período de la dictadura militar en Brasil, que en sí misma merece un comentario particular.

La dictadura militar instaurada en Brasil con el golpe de 1964 promovió una violenta represión de la libertad y de los derechos civiles con persecución y encarcelamiento de los opositores al régimen, lanzando la censura al campo artístico y cultural. Los períodos anterior y posterior al golpe señalaron una intensa renovación estética del arte y de la cultura interesada en la experimentación entre lenguajes<sup>1</sup>; en la inclusión de elementos que pudieran cohesionar, si no rectificar los lugares ocupados por la cultura erudita y la cultura popular. Se trataba, por tanto, de una sofisticación del lenguaje que vaciaba el significado meramente plástico y coleccionable de las obras, buscando su aspecto crítico, participativo, inmaterial, contrario al valor de mercado y a las facilidades de la visualidad narrativa a las que estaba acostumbrada la clase burguesa del país<sup>2</sup>. Así pues, el arte tenía que ver con las relaciones y la expansión que el espacio público y la hibridación de lenguajes podían sugerir a sus jóvenes interlocutores.

Flemming entró en el campo artístico en un momento en que se ejercía la violencia contra la población civil y se perseguía a cualquier manifestante que se apartase de los valores tradicionales cultivados por la dictadura militar. Así, llevado por este contexto de fuertes restricciones a la libertad creativa y civil, se implicó en el movimiento estudiantil cuando también produjo una serie de grabados (1973) que señalan su sensibilidad pública ante la tortura y su propia forma de experimentar con los diferentes lenguajes del arte. La serie de grabados en metal está formada por detalles de partes del cuerpo de personas torturadas.

Estas obras fueron presentadas originalmente en la reunión anual de la Sociedad Brasileña para el Progreso de la Ciencia –SBPC–, en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo –FFLCH-USP–, y no dejan lugar a dudas sobre la posición del artista ante la realidad del país. El cuerpo casi muerto que describen las líneas del grabado refleja el título utilizado para la serie: *Natureza Morta*. Este conjunto de piezas, que hoy pertenecen a dos de las principales colecciones museísticas de Brasil, el Museo de Arte de São Paulo –MASP– y la Pinacoteca do Estado de São Paulo, se reconocen en la intermitencia pendular de los universos de la pintura y el grabado; es decir, no se conforman con la pureza ideal de estos lenguajes para alcanzar un ánimo conceptual que refleja el entorno social, urbano y político conocido por el artista.

Desde el inicio de su trabajo como artista, Alex Flemming asumió el poder de la manipulación de la imagen y trabajó combinando los elementos de la máquina, lo reproducible y lo artesanal inherente al universo pictórico en la creación de obras que ya indicaban el sentido politizado presente en toda su producción. Su regreso a Brasil desde Nueva York a principios de la década de 1980 le valió la participación en varias exposiciones importantes en el país, tanto en museos públicos como el MASP (1980) y la Pinacoteca do Estado de São Paulo (1980); las Bienales de São Paulo (1981 y 1983) así como en importantes galerías privadas que comenzaron a vender su producción de estudio. Practicó el grafiti junto a Alex Vallauri cuando este lenguaje era, sin duda, una práctica antisocial y anticomercial. De esta experiencia le viene el aprecio por el uso de máscaras para crear imágenes y fondos.

La presencia del artista, garantizada en la escena nacional, se hizo rápidamente internacional y promueve el interés de autores y críticos brasileños en su mayoría, que publican libros sobre

---

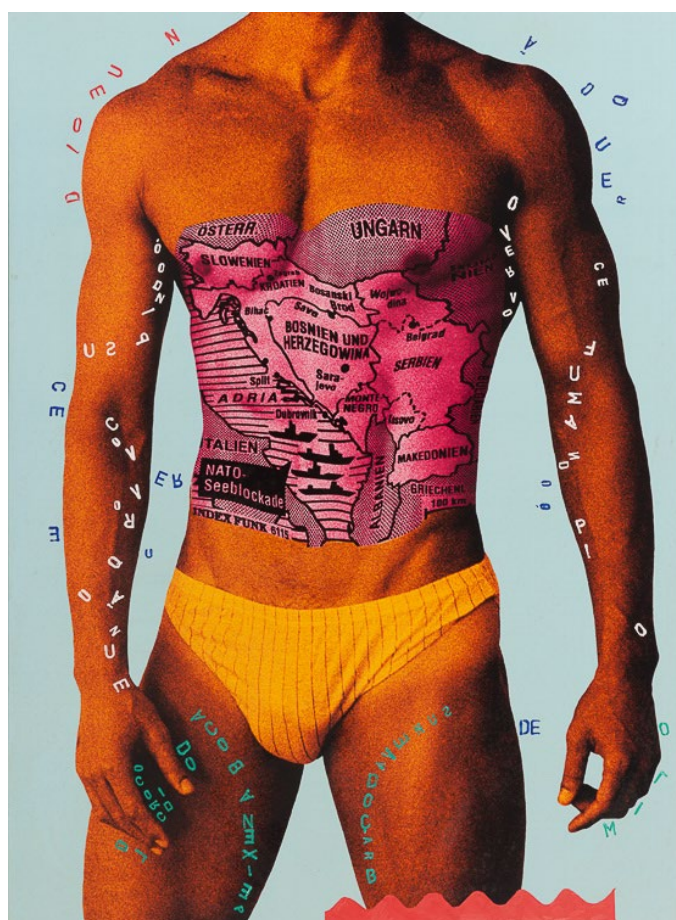
1 Almerinda da Silva Lopes, «A Experiência política da arte em três proposições efêmeras não objetuais» [en línea]. En Carrasco, Carolina y Furegatti, Sylvia (eds.), *VII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Constelaciones del arte público: contextos, paisajes, saberes*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP - CONICET / Universidad Nacional de San Martín / Perú 358 / Buenos Aires / Argentina CIAP CONICET UNSAM, 2021. [Consulta: 20-06-2024]. Disponible en <[https://geaplatoamerica.org/wp-content/uploads/2022/02/Actas\\_GEAP2021\\_VII-Seminario\\_FINAL.pdf](https://geaplatoamerica.org/wp-content/uploads/2022/02/Actas_GEAP2021_VII-Seminario_FINAL.pdf)>.

2 Nicolau Sevckenko, «Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas». En *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, p. 13.

su producción llamando la atención sobre la configuración del «cuerpo como tema y fotografía como proceso», como describe la crítica de arte Angélica de Moraes<sup>3</sup>.

Desde la pesadez de las imágenes de la tortura en Brasil y la elección de personas anónimas, como transeúntes urbanos corrientes, hasta la erotización de cuerpos masculinos estampando mapas de zonas de conflicto militar en el planeta; las obras de Alex Flemming presentan el espesor de sus enunciados autorales que afirman la posición del artista en el contexto de la convivencia colectiva, en el interés por la diversidad y alteridad de voces y representaciones visuales absorbidas por la complejidad del espacio urbano de las megalópolis (**Fig. 1**).

La imagen del cuerpo le sirve al artista para problematizar las cuestiones emergentes de la sociedad que conoce: es cuerpo derivado de la disciplina de la biopolítica que imprime en sí mismo la complejidad del deseo, el poder, la representación y la represión mediática y estética<sup>4</sup>.



*Fig. 1. Alex Flemming. Nato Seeblockade. São Paulo 2001. Pintura acrílica sobre fotografía. 155 x 203 cm. Reproducción fotográfica: Henrique Luz. Colección AF. Fuente: <www.alexflemming.com.br>.*

De él, cuerpo, elige partes, las explora desde su posibilidad de disrupción: son cabezas/rostros/retratos que por la combinación entre pintura, grabado y fotografía que el

3 Angélica de Moraes, *Alex Flemming*, São Paulo: Cosac & Naif, 2012, p. 13.

4 Lucas Procópio de Oliveira Tolotti, *Alex Flemming e o corpo: Bodybuilders*. Tesis de maestría. Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP), 2019, p. 70.

artista presenta como documentos visuales históricos de experiencias socialmente vividas; son torsos musculosos de hombres jóvenes, bélicos tanto como mediáticos; son cabezas, columnas vertebrales, partes de cuerpos seleccionados de manuales de anatomía, partes abstractas aisladas del ser, construcciones orgánicas que apuntan sólo a la estructura o al perfil humano.

La trama poética que los envuelve está impregnada de relaciones de vecindad. Se perciben tanto en el pudor y la urgencia de la denuncia, como en la cotidianidad de la diversidad de grupos sociales que conforman las ciudades o en el sentido fantástico y mítico de la combinación de los cuerpos de seres humanos y animales.

Estas obras tienen en común la amplia experimentación con tecnologías de la época incorporadas al campo artístico: escaneado de imágenes fotografiadas y tratadas por ordenador transferidas a lienzos y pantallas, collages analógicos o digitales en fotografía; xerografía, reproducción fotográfica sobre polímero plástico sintético o impresión sobre vidrio; entre otras. Así, es posible percibir en el proceso creativo de Alex Flemming los componentes comunes entre el ámbito del arte contemporáneo y el de la intervención artística, a saber: un sentido de hibridación de lenguajes y soportes, su interés por llegar a los transeúntes y no sólo a los espectadores especializados, así como una fuerte experimentación con los materiales, las temporalidades y la espacialidad en la que se presenta la obra, que, con el tiempo, se va caracterizando por cuestiones propias del entorno social y urbano en el que se instalan.

En la producción bibliográfica de críticos e investigadores de arte dedicados a la obra del artista, la mayoría de ellos de finales de la década de 1990 y principios de la década de 2000, podemos encontrar importantes pistas para apoyar la lectura crítica de parte de la producción de Flemming vinculada al espacio urbano, predominantemente analizada a partir de la producción vinculada al circuito más convencional de exposiciones y proyectos *indoor*. El tratamiento aplicado por estos autores, referentes en la crítica e historiografía del arte brasileño, percibe al artista como el experimentador en tránsito asemejándose al *flâneur* como señala Angelica de Moraes<sup>5</sup>; un errante o peregrino como lo identifica Mayra Laudanna<sup>6</sup>; un inquieto manipulador de la imagen «cuya mirada se dirige hacia la sociedad» según Lucas Tolotti<sup>7</sup>.

De este modo, localizamos también la propia autorreferencia de Alex Flemming que se presenta como un artista viajero (**Fig. 2**). Así, el viaje y el viajero toman fuerza para indicar un posible y fructífero camino emprendido por él, del estudio al espacio de la ciudad, «*del atelier al chantiers*»<sup>8</sup>.

---

5 Angelica de Moraes, *Op. cit.*, 2012.

6 Mayra Laudanna, *Alex Flemming*. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 17.

7 Lucas Procópio de Oliveira Tolotti, *Op. cit.*, p. 20.

8 Sylvia Furegatti, «Territorialidades da produção artística contemporânea: entre o ateliê-casa e o chantiers». En Cirillo, José y Grando, Ângela (ed.). *Poéticas da Criação, ES, 2012. Territórios, memórias, identidades*. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 556.



Fig. 2. Alex Flemming en su viaje por el interior del noreste de Brasil. Publicación en la red social Facebook, 2023.

Fuente: <[https://www.facebook.com/alex.flemming.16/photos\\_by?locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/alex.flemming.16/photos_by?locale=pt_BR)>.

El elemento del viaje presenta otra faceta importante sobre el interés por el contexto social y el espacio urbano, en diferentes etapas analizadas por las teorías del arte. Las múltiples puertas de entrada a este recorte temático y estructural apuntan al viaje o desplazamiento operado por un comportamiento volitivo, próximo al estímulo generado por el modelo de *grand tour* cultural tipificado por el siglo XVIII o por el comportamiento investigativo, como el encontrado en artistas en expediciones a nuevas tierras en los siglos XVIII y XIX.

Como señala Joseph Amato, el modelo de viaje inglés de principios del siglo XVIII ofrece interesantes interpretaciones de su diferente funcionamiento entre principios y finales de siglo, cuando las distancias recorridas por las diferentes castas sociales pusieron en práctica esta modalidad ajustando sus intereses en los viajes de placer. Inicialmente, las clases inglesas más ricas tenían la posibilidad de viajar lejos por motivos de oportunidades, educación y diplomacia. Francia, Alemania e Italia eran los destinos más populares por su importancia social e histórica. El fenómeno de los viajes del *grand tour* se extendió como un modelo de formación para la vida en sociedad basado en la edificación personal y el deseo de estudiar los conocimientos culturales y las formas artísticas de los pueblos antiguos. A finales del siglo XVIII, la popularización de los viajes entre las clases menos ricas inglesas alcanzó el formato conocido como *petit tour*, en el que la curiosidad y el placer seguían siendo los motores del viaje, pero ahora el destino se acercaba, sin la importancia histórica que seguía siendo el objetivo de las clases más acomodadas. Hay aquí un cambio, si no en la forma, desde luego en los intereses últimos de este grupo ampliado debido a la densificación de la población y a la industrialización, que permiten ofrecer bienes de consumo y multiplicar los medios de desplazamiento<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Joseph A. Amato, *On foot. A History of Walking*. Nueva York: NY University Press, 2004, p. 93, 94, 100, 103, 104 y 107.



El desplazamiento y el viaje se hacen más sofisticados metodológica y conceptualmente a lo largo del siglo XX en forma de vagabundeos vanguardistas por las metrópolis europeas<sup>10</sup>, con la intensificación de la deriva o el vagabundeo poético característicos de los procedimientos artísticos contemporáneos<sup>11</sup>. Sin embargo, el artista itinerante Alex Flemming no opera de este modo.

Al problematizar la presencia y la importancia del cuerpo y de la memoria en las más variadas formas finales de su creación, el viaje y el desplazamiento son trabajados como dispositivos que él activa para establecer relaciones constelares entre lugares; son procedimientos capitulares que retroalimentan tanto como amplifican su producción poética. Armado con datos de principios de la década de 2000, Christoph Tannert constata así, tanto como enumera, los numerosos y lejanos viajes realizados por el artista:

*[...] Egipto, Israel, Sudáfrica, Irán, India, Nepal, Australia, Canadá, Bolivia, Chile y México son las estaciones de su odisea. La movilidad, las asimetrías, las desproporciones y los sistemas unidos por intercambios; todo esto lo descubre —en el sentido de un juego de fuerzas— como los principios que empiezan a determinar cada vez más su pensamiento y su actuación<sup>12</sup>.*

Mientras escribía este texto recibí noticias a través de las redes sociales de la llegada del artista a regiones distantes del interior del norte de Brasil. Lugares de difícil acceso, que él visita con la misión de mantener siempre en construcción extendida, sus estaciones. Siguiendo las reflexiones de Joseph Amato sobre el concepto de viaje de los seres humanos en el planeta encontramos en el modelo de funcionamiento de Flemming el viaje y el viajero como elementos de elección personal para el desplazamiento realizado por «placer, educación, poesía y autodescubrimiento»<sup>13</sup> pero lo hace en unas condiciones socioculturales en las que las experiencias previas ya están razonablemente bien asimiladas por la población en general y por los artistas en particular.

El viaje, entendido como componente amalgamador de los hilos de su poética, entre ser-estar; alegría-dolor; vida-muerte; ocio-trabajo; yo-otro; dentro-fuera; local-global fusiona la historia personal y familiar del artista tanto como lo moviliza metodológicamente. Se sugiere que la experiencia del artista viajero Alex Flemming tiene en el viaje un dispositivo para una especie de cartografía de noticias, memorias colectivas, imágenes, además de la búsqueda del artista por situarse en conexión directa con la imperativa movilidad del tiempo urbano contemporáneo.

En la inmensidad de las multitudes cotidianas, de los tipos humanos, reales o simbólicos que pueblan su creación, se percibe la fuerza de los recorridos urbanos; la conexión del paso y la participación del artista en el flujo de las ciudades contemporáneas que, de este modo, están directa o indirectamente presentes tanto física como conceptualmente en su producción. Así, en el movimiento pendular entre el espacio urbano y el cuerpo de la obra, encontramos los *inputs* que indican el interés tan particular de Alex Flemming por la urbanidad. Su interés por la urbanidad revela un claro deseo por parte del artista de una forma de audiencia tomada de otras bases, formada por un carácter público ampliado. Merece la pena destacar un ejemplo entre muchos en los que el artista combina la idea de movimiento con nuevos públicos: en 1989, en un proyecto titulado *Instalaciones itinerantes*, Flemming puso literalmente la pintura

10 Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013, p. 59-68.

11 Jacopo Crivelli Visconti, *Novas Derivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. VII-XXI.

12 Christoph Tannert y Leão Marinho Turquesa, «O trivial como anti-cadaver, ou quadro de anúncios». En Ana Mae Barbosa (ed.), *Alex Flemming*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 91. Traducción propia.

13 Joseph A. Amato, *Op. cit.*, p. 16.

en tránsito. En el interior de dos grandes camiones maleteros, instaló una serie de pinturas que recorrieron durante diez días diferentes calles de la ciudad de São Paulo. Suspendió así la estructura expositiva clásica de la imagen pictórica en nombre de la experiencia de otros públicos y espacios expositivos.

Nicolás Bourriaud colabora con la variada y cambiante contextualización que adquiere el viaje en la época contemporánea. Según él:

*El viaje (y el desplazamiento) no es, pues, un mero tema de moda, sino el signo de una evolución más profunda, que afecta a las representaciones del mundo en que vivimos y a nuestra manera de habitarlo, concreta o simbólicamente. El artista se ha convertido en el prototipo del viajero contemporáneo, el Homo viator, cuyo paso a través de signos y formatos remite a una experiencia contemporánea de movilidad, desplazamiento, travesía<sup>14</sup>.*

El modo de viajar de Alex Flemming sugiere una correlación con la reflexión de Bourriaud. Este artista se mueve por la urbanidad tanto física como simbólicamente, vislumbrando siempre la poderosa incorporación de otros/nuevos signos y públicos a su obra a través de la experiencia del viaje.

### **Acerca de las intervenciones artísticas *Duas Cabeças* y *Sumaré***

Las intervenciones artísticas seleccionadas para este estudio: *Duas Cabeças* (**Fig. 3**) y *Sumaré* (**Fig. 4**) son proyectos de intervención artística permanente, instalados en la megalópolis de São Paulo, en plataformas urbanas de tren y metro. Son propuestas que mantienen en común, además de su implantación en espacios públicos y urbanos de intenso flujo, el hecho de establecer comentarios visuales críticos sobre la ciudad contemporánea, a través de la elección de los cuerpos que la habitan. Son así, al mismo tiempo, intervenciones artísticas en el paisaje urbano cotidiano que requieren espacio de permanencia prolongada provocando, de esta manera, el contexto de transitoriedad de los centros urbanos actuales. Estas obras pueden considerarse fragmentos corporales más o menos figurados por el retrato de otros que identificamos, pero no siempre reconocemos; imágenes resultantes de la relación directa del artista con la ciudad y de su investigación sobre los cuerpos y los aspectos relacionales que construyen en los espacios cotidianos por los que transitan.



*Fig. 3.* Alex Flemming, *Duas cabeças*, 1991. Dos paneles de mosaico / teselados de vidrio. 3,2 x 2,0 m cada uno. Estación Prefeito Celso Daniel, Santo André-São Paulo, Brasil. Fuente: elaboración propia, 2023.

14 Nicolas Bourriaud, *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 114. Traducción propia.

De este modo, el artista presenta el retrato del transeúnte urbano ordinario como un signo de resistencia, ya que su prolongada estancia en el paisaje contradice el hecho habitual de estos espacios y cuestiona la incertidumbre de la duración de la imagen en el tejido de las megalópolis.



Fig. 4. Alex Flemming, *Sumaré*, 1998. 44 retratos de 1,75 x 1,25 x 0,01 m cada uno. Intervención artística en el andén del metro. Estación Sumaré, São Paulo, Brasil. Fuente: elaboración propia, 2023.

Son propuestas artísticas que toman la forma de grandes paneles instalados directamente en la estructura de las paredes de las estaciones que componen la región metropolitana de São Paulo, compuesta por 39 municipios. Quedan así sobreexpuestas a un público que, en su propio flujo y velocidad, tanto las identifica y difunde a través de las redes sociales —marcando su paso y el encuentro con los datos artísticos— así como terminan por escapar a la atención de muchos otros que utilizan estos mismos espacios, debido al apaciguamiento de la información visual, naturalizada por la repetición de los trayectos diarios.

5,5 millones de pasajeros al día del total de 11 millones de habitantes de la población de São Paulo<sup>15</sup> utilizan el sistema de transporte por metro compuesto actualmente por 89 estaciones<sup>16</sup>. Santo André es una de las ciudades de la gran región metropolitana de São Paulo y está conurbada con ella. Esta configuración revela la proximidad de estas ciudades y la importancia económica y social de las redes de transporte público que las conectan.

15 <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>> [Consulta: 01-03-2023].

16 <[https://www.metro.sp.gov.br/pesquisa-od/arquivos/Ebook%20Pesquisa%20OD%202017\\_final\\_240719\\_versao\\_4.pdf](https://www.metro.sp.gov.br/pesquisa-od/arquivos/Ebook%20Pesquisa%20OD%202017_final_240719_versao_4.pdf)> [Consulta: 01-03-2023].

La estación Prefeito Celso Daniel fue inaugurada en 1979. En 1991 recibió financiación del Banco Nacional para la producción de paneles de mosaico creados por el artista Alex Flemming titulados *Duas Cabeças* (Dos Cabezas). El artista relata en una entrevista concedida al autor que fue contactado por representantes de la Compañía Paulista de Trenes Metropolitanos –CPTM–, aceptó la invitación y planteó esta configuración plástica basándose en la serie de pinturas del mismo título que había realizado unos años antes. La obra animó a Flemming, ya que incorporaba material vidrio, innovador a su investigación.

*Duas Cabeças* se compone de dos grandes paneles de mosaico de vidrio en los que el perfil de dos cabezas orientadas hacia el centro configura cada panel. La composición de los perfiles humanos de los dos paneles es cercana, al igual que los colores utilizados en tonos amarillos, naranjas, rojos, azules y blancos. El tamaño de cada panel es de 3,2 x 2,0 metros. Los dos paneles rodean la boletería instalada en el pasillo de entrada oeste de la estación y ambos son totalmente visibles para los usuarios del lugar, a su llegada. Con el paso del tiempo, la estación sufre actualizaciones y en la reforma de 2004, respondiendo al aumento de afluencia de viajeros y a otros problemas cotidianos, se modifica su configuración arquitectónica en el acceso a las boleterías y al patio de andenes haciendo que uno de los paneles quedara restringido a la visibilidad de los empleados y a la recepción del público atendido en las incidencias en el tren.

La obra, considerada la primera obra de arte público del artista, tuvo su configuración espacial desconfigurada y desde entonces, en escasos contactos, la CPTM ha hecho anuncios sobre una nueva intervención arquitectónica en la estación (**Fig. 5**). En una visita técnica y entrevistas realizadas a principios de 2023 por el autor, con responsables del departamento de seguridad y de marketing de la estación, tuvimos la noticia de que la CPTM aún está estudiando cómo incorporar la obra a su próxima configuración arquitectónica. No existe un sector específico que se ocupe de las obras artísticas de la empresa que están a cargo del departamento de marketing, responsable de establecer la comunicación entre el patrimonio artístico y los estudios y planificación arquitectónica, circunstancia que viene preocupando al artista.



*Fig. 5.* Alex Flemming, *Duas Cabeças*. Vistas desde el panel de acceso público junto a la billetería. Estación Prefeito Celso Daniel, Santo André-São Paulo, Brasil. Fuente: elaboración propia, 2023

La fecha de implantación de los paneles Flemming en Santo André sugiere que se implantaron como una especie de desarrollo del éxito de un proyecto más amplio, titulado “Arte no Metrô de São Paulo”, formalizado por la compañía de metro de esta capital en 1988, según informó la crítica de arte y comisaria de este proyecto, Radhá Abramo<sup>17</sup>.

El inicio de la década de 1990 demostró que el crecimiento urbano basado en el tráfico de pasajeros, trabajadores, consumidores o turistas en la gran São Paulo representaba un tipo de desarrollo que añadía valor positivo para los inversores privados, que empezaron a consolidar su apoyo a las propuestas culturales y artísticas promovidas por las empresas de transporte. Así, las iniciativas de financiación de proyectos artísticos públicos contemporáneos de carácter permanente en el paisaje urbano estaban bien alineadas con la perspectiva de humanización de las relaciones entre los transeúntes y las innovaciones tecnológicas de la vida urbana, representadas, en aquella época y quizás todavía hoy, por el metro. La década de 1990 nos indica un período de maduración de las relaciones de financiación para la instalación de obras artísticas de carácter público y permanente, vinculadas a las empresas de transportes urbanos de São Paulo. Según Marcello Glycério de Freitas, arquitecto y miembro del comité asesor del proyecto general “Arte no Metrô”, esta experiencia es el resultado de la percepción de la buena acogida de las obras realizadas en la estación Sé, justo después de su inauguración en 1978 y de la rápida comprensión de estas empresas de que la transformación de los generosos espacios construidos en las estaciones permitiría ampliar el concepto de galerías subterráneas a espacios destinados a recibir, de forma paritaria, propuestas artísticas creadas en consonancia con el proyecto arquitectónico y las orientaciones públicas de las estaciones existentes y futuras<sup>18</sup>.

Con el objetivo de construir relaciones dialógicas entre arquitectura, arte y transeúntes urbanos, el proyecto “Arte no Metrô” se basa en una comisión de especialistas (historiadores y críticos de arte, arquitectos y antropólogos) a través de la cual se trabajó en la selección de más de 90 obras de arte<sup>19</sup>. El entusiasmo por el premio recibido por la arquitectura de las estaciones y el proyecto “Arte no Metrô” en la V Bienal Internacional de Arquitectura, en Buenos Aires, en 1993, también contribuyó a este salto hacia el arte<sup>20</sup>.

La intervención *Sumaré* toma el propio nombre de la estación de metro para la que fue creada. Elaborada en 1998 por Flemming para el proyecto coordinado por Radhá Abramo, la propuesta se compone de 44 fotolitos serigráficos de alto contraste aplicados directamente sobre las paredes de vidrio que configuran el andén de embarque de la estación. Las imágenes, producidas fotográficamente, resultan retratos de personas anónimas de la ciudad de São Paulo.

Seleccionadas por el artista, 22 personas entre hombres, mujeres, adultos; blancos, negros, asiáticos constituyen un conjunto de la diversidad étnica y cultural de la ciudad y ratifican la preocupación del artista por el contexto sociocultural de la urbanidad en la que está inserido. Reclutados directamente en las calles de la ciudad, los retratos son referencias directas a la fotografía de pasaporte que durante años ha intrigado y acompañado sus investigaciones<sup>21</sup>. Elaborada en las dimensiones de 1,75 x 1,25 x 0,01m cada una, la instalación final está definida por dos largas filas de rostros urbanos, comunes, otros, extraños y vecinos que nos acompañan en nuestro trayecto diario.

Una vez más el artista busca la innovación tecnológica en la concretización del proyecto y para ello, se inserta en las diversas etapas de producción industrial de las piezas que reciben

---

17 Radhá Abramo, «A filosofia do projeto». En Giosa, Celso (presentación), *Arte no Metrô*. São Paulo: Alter Market, 1994, p. 19.

18 Marcello Glycério de Freitas, «Arte nos subterrâneos do metrô de São Paulo». En Giosa, Celso, *Op. cit.*, p. 10.

19 Radhá Abramo, *Op. cit.*, p. 19.

20 Celso Giosa, «Apresentação». En Giosa, Celso, *Op. cit.*, p. 8.

21 Alex Flemming, *Estação Sumaré*, 1998, s.p.

como finalización fragmentos de poemas brasileños pintados a mano por él, sobre película fotográfica. Así, los declara: «Son personajes paulistas, declamando poesía entre sí y para ser descifrados por las miradas apresuradas (o no tanto) de los usuarios del metro de São Paulo»<sup>22</sup>.

*Sumaré* marca también el uso de textos poéticos aplicados a las imágenes, elaboración que el artista explorará intensamente, a partir de la década de 2000<sup>23</sup>. La constitución pública de estos rostros-documentos es retomada por el artista, en 2016, en un proyecto realizado para la biblioteca Mario de Andrade, en São Paulo, bajo el título *Paulistânia*. En esta edición, más reducida en cuanto al número de planchas producidas, 16 en total, actualiza los medios tecnológicos aplicados a la impresión de las imágenes y les aplica color<sup>24</sup>.

La obra de la estación de Sumaré recibió un tratamiento de restauración en 2018 y, en 2020, durante el periodo de pandemia, demuestra su pertinencia. A través de una nueva capa de intervención temporal propuesta por el propio artista, añade pegatinas en forma de máscaras a los retratos para integrar las acciones de comunicación del metro para combatir la propagación del virus Corona<sup>25</sup>.

Si la flexibilidad de la obra ante la actualización de las capas de la vida urbana le garantiza una buena supervivencia pública, la integración arquitectónica de este proyecto artístico intervencionista también merece atención. La estación Sumaré se construyó como un bloque de hormigón y vidrio acoplado a un viaducto diseñado por el arquitecto Wilson Bracetti y se inauguró en 1998, el mismo año que el proyecto de Flemming. Se trata, pues, de una estación mirador, una megaforma, como las describe Kenneth Frampton<sup>26</sup>, concebida para rectificar el terreno y densificar el tejido urbano de las megalópolis. Enclavada en el vano libre de la geografía de un valle que define dos barrios de la ciudad, la estación se deja ver y visualiza el eje formado entre la avenida que le da acceso directo, la avenida Doutor Arnaldo, al mismo nivel que el metro, y la avenida Paulo VI, más abajo, al final de la escarpada pendiente del corte del valle<sup>27</sup>.

Con esta intervención artística, Flemming representa una de las obras más completas propuestas por el Proyecto "Arte no Metrô" gracias a su estrecha relación con los flujos del lugar urbano donde se instala. Empezando por su título y extendiéndose a sus contornos de flujo y arquitectura, esta intervención artística contempla en sí misma la multiplicación de vistas urbanas propias del proyecto arquitectónico que la contiene (**Fig. 6**). Compuesto ecuánimemente de arte, arquitectura y tecnología, este proyecto artístico demuestra la sinergia entre las imágenes proyectadas con áreas de transparencia, en las partes internas y junto a los trazos negros que configuran los retratos. Se introduce en este ambiente con la misma dinámica de ciudad polifónica que se practica en los grandes centros urbanos, en los que el flujo de los diálogos sufre habitualmente desincronizaciones de memoria: entre el principio y el final de una frase, de una idea o de una imagen.

---

22 Alex Flemming, *Ibid.*, s.p. Traducción propia.

23 Lucas Procópio de Oliveira Tolotti, *Op. cit.*, p. 106.

24 Livia Machado, «Rostos de funcionários e frequentadores de biblioteca em São Paulo viram obra de arte» [en línea]. *G1*, 29/11/2016. [Consulta: 10-03-2023] Disponible en <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/rostos-de-funcionarios-e-frequentadores-de-biblioteca-em-sp-viram-obras-de-arte.ghtml>>.

25 Marcos de Sousa, «Retratos mascarados, na estação Sumaré do Metrô» [en línea]. *Mobilize brasil*. [Consulta: 10-03-2023]. Disponible en <<https://www.mobilize.org.br/noticias/12099/retratos-mascarados-na-estacao-sumare-do-metro.sp.html>>.

26 Kenneth Frampton, *Megaform as Urban Landscape. 1999 Raoul Wallenberg Lecture* [en línea]. University of Michigan, 1999, p. 14. [Consulta: 04-02-2022]. Disponible en <[https://issuu.com/taubmancollege/docs/wallenberg1999\\_megaform](https://issuu.com/taubmancollege/docs/wallenberg1999_megaform)>.

27 Rodrigo Morganti Neres, «A arquitetura da Estação Sumaré do Metrô de São Paulo e a relação com seu entorno urbano» [en línea]. En *VI ENANPARQ*. Brasília, 2020. [Consulta: 05-03-2023]. Disponible en <<https://conferencias.unb.br/index.php/ENANPARQ/ViENANPARQ/paper/view/21554>>.



Fig. 6. Vista exterior y nocturna de la estación de Sumaré, con énfasis en el valle y la avenida Paulo VI que se encuentran bajo su estructura. 2019. Companhia Metropolitana Metrô São Paulo.

Fotografía: Marcia Alves / Metrô SP,

Fuente: <<https://www.flickr.com/photos/metrosposicial/48755516026/>>.

## Conclusión

Para concluir esta lectura de los aspectos espacializados en la producción de Alex Flemming, me gustaría destacar una declaración del artista que reitera el modelo tan particular de su interés por el lugar del arte y de lo artístico en la sociedad. Él lo expresa así:

*No creo en la gente que deja sus sueños en un armario. Yo hago, produzco, expongo. Me sitúo en la sociedad con mi trabajo. ¿Por qué lo hago? Porque sólo eres lo que eres para la sociedad [...]. Eres cocinero si cocinas para la sociedad, eres sastre si borneas para la sociedad. Yo soy artista porque hago mi trabajo para la sociedad. Incluso, me gusta mucho hacer, cuando es posible, obras públicas<sup>28</sup>.*

La vida cotidiana puede entenderse como uno de los elementos importantes para los planteos temáticos y las formas finales que adoptan las propuestas artísticas híbridas de Flemming a lo largo de su carrera artística. La vida cotidiana es también el campo magnético que invita a este artista viajero a formas artísticas extramuros, en cuyos proyectos se percibe la inquietud de las presencias humanas, su memoria y existencia, visual o textual, en las distintas partes del mundo de las que surgen los signos de los que se ha apropiado, reforzando la experiencia del paso y el flujo urbano contemporáneo.

A pesar de su inventiva artística y tecnológica, así como de su fuerte vinculación pública con los espacios en los que se han implantado, lo que las obras de intervención artística plantean a los implicados en su permanencia es que no queda etapa por alcanzar para el artista que practica el arte público. Ante estos proyectos, el artista nunca descansa. Así pude comprobar

---

<sup>28</sup> Alex Flemming en «Entrevista a Lucas Tolotti». En Lucas Procópio de Oliveira Tolotti, *Op. cit.*, p. 102. Traducción propia.

las preocupaciones de Alex Flemming con estas obras de intervención artística, especialmente en el caso de la obra *Duas Cabeças*, que se enfrenta a la constante renovación arquitectónica y urbanística de la estación de tren donde está instalada.

Los artistas del arte público, cuando se van a dormir, deben hacerlo manteniendo un ojo abierto, ya que esta forma de apropiación del espacio público y urbano sitúa tales propuestas directamente en el organismo de la ciudad contemporánea, que experimenta el destino de cambios bruscos, impulsados por intereses políticos y capitalistas, a menudo en ausencia de directrices que puedan garantizar un mantenimiento más atento de la ocupación del espacio público. Más allá de la oscilación de la actuación de los poderes públicos en estas circunstancias, las megalópolis contemporáneas son el organismo que da origen y fomenta esta forma de actuación del arte contemporáneo, tanto como son también sus principales atormentadores.

## Bibliografía

- ABRAMO, Radhá. «A filosofia do projeto». En GIOSA, Celso (pres.). *Arte no Metrô*. São Paulo: Alter Market, 1994, p. 15-20.
- AMATO, Joseph A. *On foot. A History of Walking*. Nueva York: NY University Press, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*, São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- GIOSA, Celso. «Apresentação». En GIOSA, Celso (pres.). *Arte no Metrô*. São Paulo: Alter Market, 1994, p. 7-8.
- FLEMMING, Alex. *Estação Sumaré*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1998.
- FRAMPTON, Kenneth. *Megaform as Urban Landscape. 1999 Raoul Wallenberg Lecture* [en línea]. University of Michigan, 1999. [Fecha de consulta: 04/02/2022]. Disponible en <[https://issuu.com/taubmancollege/docs/wallenberg1999\\_megaform](https://issuu.com/taubmancollege/docs/wallenberg1999_megaform)>.
- FREITAS, Marcello Glycério de. «Arte nos subterrâneos do metrô de São Paulo». En GIOSA, Celso (pres.). *Arte no Metrô*. São Paulo: Alter Market, 1994, p. 9-13.
- FUREGATTI, Sylvia. «Territorialidades da produção artística contemporânea: entre o ateliê-casa e o chantier». En CIRILLO, José y GRANDO, Ângela (ed.) *Poéticas da Criação, ES, 2012. Territórios, memórias, identidades*. Seminário Ibero-Americano sobre Processo de Criação. São Paulo: Intermeios, 2012. Caderno 3. p. 555-559.
- LAUDANNA, Mayra. *Alex Flemming*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- LOPES, Almerinda da Silva. «A Experiência política da arte em três proposições efêmeras não objetuais». En CARRASCO Carolina y FUREGATTI, Sylvia (ed.). *VII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Constelaciones del arte público: contextos, paisajes, saberes*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP - CONICET / Universidad Nacional de San Martín / Perú 358 / Buenos Aires / Argentina CIAP CONISSET UNSAM, 2021, p. 127-141. [Fecha de consulta: 20/06/2024]. Disponible en <[https://geaplatoamerica.org/wp-content/uploads/2022/02/Actas\\_GEAP2021\\_VII-Seminario\\_FINAL.pdf](https://geaplatoamerica.org/wp-content/uploads/2022/02/Actas_GEAP2021_VII-Seminario_FINAL.pdf)>.
- MACEDO, Arthur J. y HAJLI, Sandra M. «Arquitetura e arte no metrô de São Paulo». *Vitruvius. Portal de Arquitetura e Arte*, Minha cidade, julio de 2018. [Fecha de consulta: 25/04/2023]. Disponible en <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/18.216/7018#:~:text=A%20rea%C3%A7%C3%A3o%20positiva%20dos%20usu%C3%A1rios,arte%20contempor%C3%A2nea%20do%20Metr%C3%B4%20de>>.
- MACHADO, Livia. «Rostos de funcionários e frequentadores de biblioteca em São Paulo viram obra de arte» [en línea]. *G1*, 29/11/2016. [Fecha de consulta: 10/03/2023]. Disponible en <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/rostos-de-funcionarios-e-frequentadores-de-biblioteca-em-sp-viram-obras-de-arte.ghtml>>.
- MORAES, Angelica de. *Alex Flemming*. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.
- NERES, Rodrigo Morganti. «A arquitetura da Estação Sumaré do Metrô de São Paulo e a relação com seu entorno urbano». *VI Encontro Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, UNB,



2020. [Fecha de consulta: 30/02/2023]. Disponible en: <<https://enanparq2020.s3.amazonaws.com/MT/21554.pdf>>.
- SEVCENKO, Nicolau. «Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. En *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, p. 13-24.
- SOUSA, Marcos de. «Retratos mascarados, na estação Sumaré do Metrô» [en línea]. *Mobilize brasil*. [Fecha de consulta: 10/03/2023]. Disponible en <<https://www.mobilize.org.br/noticias/12099/retratos-mascarados-na-estacao-sumare-do-metrosp.html>>.
- TANNERT, Christoph y TURQUESA, Leão Marinho, «O trivial como anti-cadaver, ou quadro de anúncios». En BARBOSA, Ana Mae (ed.). *Alex Flemming*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- TOLOTTI, Lucas Procópio de Oliveira. *Alex Flemming e o corpo: Bodybuilders*. Tesis de maestría, Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP), 2019.
- VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.