

# História da arte, dispositivos técnicos e imagens biomédicas: Laura Ferguson

*Regilene Ap. Sarzi-Ribeiro*

UNESP

## RESUMO

O artigo trata das imagens biomédicas na arte contemporânea visando investigar seu vínculo com os dispositivos técnicos e o hibridismo estético. A fundamentação teórica é baseada em Michel Foucault (exame e dispositivo); Vilém Flusser (programação e técnico-imagens) e Peter Burke (hibridismo cultural). Neste ensaio, o destaque é a obra da artista norte-americana Laura Ferguson. Os resultados apontam para diferentes visualidades que provocam diferentes processos de produção de subjetividade e novos imaginários corporais, que podem ser vivenciados como experiências imagéticas puras.

Palavras-chave: história da arte; dispositivos técnicos; imagens biomédicas; Laura Ferguson.

## ABSTRACT

The article deals with biomedical images in contemporary art in order to investigate its relationship with the technical requirements and aesthetic hybridity. The theoretical framework is based on Michel Foucault (and test device); Flusser (programming and technical-images) and Peter Burke (cultural hybridity). In this test, the highlight is the work of American artist Laura Ferguson. The results point to different visualities that cause different subjectivity production processes and new imaginary body, which can be experienced as pure image experiences.

Keywords: art history; technical devices; biomedical images; Laura Ferguson.

Ao longo da história da arte foram inúmeras as vezes que a arte e a medicina se encontraram, construindo uma complexa rede de conhecimento que se manifesta em imagens, obras artísticas, livros e manuais de referência para a Arte e também para a ciência. Questões sociais, políticas, religiosas e culturais sempre estiveram presentes nestes encontros, transformando as contaminações entre as áreas em novos conhecimentos sobre o corpo.

Cumpramos esclarecer que neste artigo apresentamos parte de uma pesquisa sobre como se constroem os imaginários corporais e as diferentes visualidades do corpo visto em seu interior na Arte Contemporânea, visando descrever as relações estético-culturais das imagens biomédicas com a História da Arte. Para tanto, estamos elaborando um panorama da produção de imagens biomédicas e suas interconexões com o campo da Arte, tendo como base um estudo transdisciplinar que articula as Artes Visuais, a Filosofia Estética Contemporânea, a Sociologia, a Medicina e a História das Técnico-Imagens.

A natureza da pesquisa é bibliográfica e documental, baseada em coleta de dados iconográficos e materiais bibliográficos. As análises e interpretações do *corpus* são pautadas em referencial histórico-crítico que caracteriza a pesquisa como qualitativa. A metodologia é composta da análise de obras de arte ao longo da História da Arte, visando discutir em que medida as representações do corpo e as apropriações de imagens biomédicas estão vinculadas aos dispositivos técnicos e ao hibridismo estético.

Para este artigo, entre o *corpus* da pesquisa, escolhemos a norte-americana Laura Ferguson (Nova York, 1947) que se apropria das imagens biomédicas e das técnico-imagens como base para sua poética, associando-as às técnicas do desenho e pintura e desenho de anatomia e observação e registro do corpo.

O objetivo da pesquisa é ampliar a compreensão dos processos históricos, sociais e culturais que envolvem a produção e a recepção das imagens tecno-artísticas resultantes da apropriação e hibridização de imagens biomédicas, exames e diagnósticos médicos. Além disso, visa esboçar como se constroem o imaginário corporal e as diferentes corporalidades desde as representações do corpo no desenho e na gravura até os registros do corpo pela fotografia, filmes, vídeo, raios-x, *scanner*, entre outros dispositivos técnicos, quando se destacam as operações de apropriação e hibridização estética entre Arte e Medicina.

Cabe ressaltar que um estudo transdisciplinar como este que apresentamos, pressupõe um olhar para a complexidade das áreas envolvidas a fim de atravessar os campos de conhecimento e tecer novos nexos entre eles, por meio de um pensamento complexo (MORIN, 2015) como propõem Edgar Morin (1999), Basarab Nicolescu (1999) e Fritjof Capra, entre outros.

Neste contexto, destacamos a teoria sistêmica ou a ecologia dos sistemas como base para refletir sobre a estrutura em rede, que organiza as relações entre os artistas, os aparelhos de registro do corpo e suas imagens técnicas.

O físico-teórico austríaco Fritjof Capra assegura que “[...] a ideia central dessa concepção sistêmica e unificada da vida é a de que o seu padrão básico de organização é a rede [...]”, e completa “[...] em todos os níveis de vida, desde as redes metabólicas das células até as teias alimentares dos ecossistemas e as redes de comunicações da sociedade, a cultura e as artes, os componentes vivos se interligam sob a forma de rede” (CAPRA, 2011, p.267).

Deste modo, a fundamentação teórica é centrada na abordagem transdisciplinar e no referencial histórico-crítico partindo da aproximação conceitual entre os seguintes

teóricos e pensadores: Michel Foucault (2013) e o instrumento do exame e o conceito de dispositivo; Vilém Flusser (2011) e como os aparelhos e suas imagens técnicas programam os homens; Peter Burke (2003) e seus estudos sobre o hibridismo cultural.

O filósofo francês Michel Foucault trata do conceito de dispositivo e de igual forma elabora sua análise sobre o instrumento do exame e sistemas de vigilância e controle, relacionados à disciplina como um conjunto de técnicas pelas quais o sistema de poder submete os indivíduos e os torna dóceis.

A partir do pensamento do filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser sobre o conceito de “programação”, produzida por aparelhos e suas técnico-imagens, a pesquisa descreve uma das bases de produção das imagens biomédicas: a fotografia, aproximando os conceitos de dispositivo e programação, de Foucault e Flusser, respectivamente.

Para Foucault, o dispositivo é uma rede de elementos que compõe o jogo de poder entre o sujeito e a sociedade. Flusser defende a programação como processo civilizatório, no qual a arte pode ser um instrumento de libertação dos homens para romper o poder das técnico-imagens e empreender a experiência estética pura.

O inglês Peter Burke analisa amplamente os processos de hibridização do sujeito, da cultura e dos objetos culturais e tece diferentes interpretações acerca do hibridismo como fenômeno cultural em diferentes épocas e contextos.

## Dispositivos técnicos e imagens biomédicas: Laura Ferguson

As conexões entre a representação e as formas de registros (desenho, pintura, escultura, gravura, fotografia, vídeo) do corpo se tornaram complexas com as transformações conceituais e tecnológicas desencadeadas na passagem do século XVIII para o XIX. As representações do corpo, que antes tinham na ciência anatômica seu grande campo de produção e difusão de imagens do corpo, ganharam notoriedade no século XX com o advento da imagem fotográfica, sobretudo as que surgiram partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que escancaravam as atrocidades da guerra e a fragilidade do corpo.

Com a evolução dos aparelhos técnicos de visualização como a fotografia e os raios-x inventados por volta de 1826 e 1895, respectivamente, os registros do corpo por fora ou por dentro, por imagens biomédicas, passaram por transformações sem precedentes na história das imagens do corpo.

Antes, no entanto, como é conhecido, foi durante o Renascimento que a ciência da anatomia ganhou seu verdadeiro impulso. Médicos, anatomistas e artistas trabalhavam juntos movidos cada vez mais pela capacidade técnica dos artistas em traduzir em imagens de grande precisão as observações e constatações dos anatomistas. Além disso, as técnicas de gravura e impressão da época promoveram a difusão das imagens anatômicas, levando-as para um público cada vez maior e mais distante. Com isso, as imagens biomédicas circularam por diferentes países e inauguraram uma nova era da ciência da

anatomia. O movimento humanista ampliou as possibilidades de aproximação e associação entre as artes e as ciências. Neste contexto, cabe destacar algumas das mais importantes parcerias entre artistas e anatomistas como Leonardo da Vinci e Marcoantonio della Torre, Michelangelo e Realdo Columbo e Ticiano e Andreas Vesalius, respectivamente. Desde então, o novo enfoque sobre o corpo humano foi importante não apenas para o campo da ciência, mas também para o estudo da arte e representação do corpo.

Muitos artistas assistiam às sessões de dissecações para estudar como músculos, órgãos, nervos e ossos estruturam a proporção e a harmonia dos corpos, como o sistema interno confere forma ao externo. Neste sentido, tratados teóricos sobre proporção, beleza e anatomia foram publicados por artistas como Leonardo da Vinci, Roger de Piles, Albrecht Dürer e Juan de Arfe y Villafañe. De igual forma, obras da literatura médica como o *De Humani Corporis Fabrica*, de Andreas Vesalius, foram concebidas para serem exploradas como referência pelos artistas.

No Renascimento (Séculos XIV e XVI), o papel, o mármore, a madeira e ou o metal foram suportes por excelência para o registro de imagens do corpo em desenho, escultura, pintura e ou gravura. A reprodução e veiculação de imagens promovidas pelas técnicas de gravura – xilogravura, gravura em metal e litogravura – marcam as relações intensas entre a Arte e a Ciência, à luz de práticas como dissecações e estudos anatômicos realizados por anatomistas, fisiologistas e artistas, que puderam ser amplamente conhecidos graças à circulação das estampas.

Cabe destacar que os registros constituem-se ao longo do tempo como a tradução de uma visão ou ideia em uma imagem – figura e ou representação – cujo aspecto de guardar ou preservar sobre um suporte (meio, veículo) aquilo que se observou e gravou, o define como tal. Portanto, desde os primórdios da humanidade, o homem registra tudo aquilo que observa, imagina ou cria tendo como base inúmeras superfícies ou materiais que servem de condutores da imagem.

Como se conhece na história das técnico-imagens, o surgimento dos primeiros aparelhos de registro do real é acompanhado de diferentes reflexões e críticas sobre os modelos e leis que envolvem tais instrumentos, técnicas e como estes operam o campo da imagem.

Antes do surgimento da fotografia, os processos de criação da imagem são artesanais e a expressão da visão do artista é fruto da sua habilidade manual. A produção artesanal é concretizada por meio de suportes, superfícies e receptáculos de condução da imagem como o papel, a pedra, a madeira e ou o tecido. A imagem gerada é resultado do gesto do artista que confere uma figuração ao visível. A natureza da imagem pré-fotográfica visa figurar o visível e dar forma ao invisível. O sujeito artista criador da imagem pré-fotográfica é um sujeito demiurgo que modela e organiza a matéria caótica preexistente através da imitação de modelos eternos e perfeitos.

No final do século XVIII e começo do século XIX, a fotografia promoveu tanto a produção quanto a reprodução de imagens numa velocidade sem precedentes. Para Vilém Flusser, “[...] as imagens técnicas são produzidas por aparelhos. Como primeira

delas foi inventada a fotografia. O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato” (FLUSSER, 2011, p.37). Flusser destaca o fato de que os “[...] aparelhos fazem parte de determinadas culturas, conferindo a estas certas características” (FLUSSER, 2011, p.38).

Além das relações dos aparelhos e das imagens com a cultura de sua época, nos interessamos especialmente pelas relações entre as imagens e os dispositivos que as produzem. Sobretudo, quando consideramos o fato de que a imagem será sempre fruto de operações e categorias de um espaço-tempo fotográfico (corte e enquadramento) que resultam dos diferentes pontos de vista do sujeito que opera a máquina e da própria programação do dispositivo, como o obturador que recorta o tempo, seu fluxo e continuidade.

De acordo com Flusser a interpretação da imagem fotográfica nos leva a compreensão das condições culturais da programação do aparelho e, por suposto, das imagens técnicas que dele resultam:

[...] são categorias de um espaço-tempo fotográfico, que não é nem *newtoniano* nem *einsteiniano*. Trata-se de um espaço-tempo nitidamente dividido em regiões [...] de pontos de vista [...] há região espacial para visões muito próximas, outra para visões intermediárias, outra ainda para visões amplas e distanciadas. Há regiões espaciais para perspectivas de pássaro, outras para perspectiva de sapo, outras para perspectivas de criança. Há regiões espaciais para visões diretas com olhos arcaicamente abertos, e regiões para visões laterais com olhos ironicamente semifechados. Há regiões temporais para um olhar-relâmpago, outras para um olhar sorrateiro, outras para um olhar contemplativo. Tais regiões formam rede, por cujas malhas a condição cultural vai aparecendo para ser registrada (FLUSSER, 2011, p.50).

Neste contexto, Flusser descreve o sujeito fotógrafo como aquele que:

[...] age em prol do esgotamento do programa em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito ‘rico’, o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas. O fotógrafo manipula o aparelho, o apalpa, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades (FLUSSER, 2011, p.42).

A técnica de registro e impressão da luz sobre uma superfície sem o uso de tintas ou grafite deu início à “era da reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin (1892-1940) ou ao regime foto-cinematográfico. Em outras palavras, o registro da realidade ou a visualização da imaginação humana na era moderna sofre transformações na medida em

que os suportes de condução da imagem se alteram passando das técnicas de pintura e desenho para a gravura e a fotografia e depois da fotografia para o cinema e o vídeo.

Os regimes e a evolução das imagens técnicas ou técnico-imagens são elementos chave para compreensão do tema desta pesquisa: os dispositivos de registro do corpo e o hibridismo estético na contemporaneidade.

Entre as décadas de 1970 e 1980, o suporte passa a ser questionado como lugar de memória e autoridade para dar espaço à arte como prática do tempo: arquivar, diferenciar, serializar, intermediar, transferir, reproduzir, se tornam operações organizadas por um regime visual foto-cinematográfico. Para Costa (2009), a arte no século XX se tornou fotográfica e registrar, arquivar, samplear e reproduzir ou serializar se tornaram ações poéticas (fazer) que operam os novos meios e suportes.

De igual forma, na era eletrônica o armazenamento de dados e informações e o acesso a diferentes bancos de imagens, já codificadas e produzidas pela arte e pela comunicação (fotografia, vídeo, televisão), promovem uma segunda corrente de transformações tanto na produção, quanto na veiculação de imagens do corpo. Um breve paralelo e notamos que o campo das imagens técnicas e a ação poética de apropriação, mixagem, colagem e outras operações e ressignificações configuram um elemento essencial da estética contemporânea: o hibridismo.

A artista Laura Ferguson nasceu em Nova York, em 1947. Aos treze anos de idade, a artista teve o corpo inteiro engessado por conta de uma dolorosa escoliose que lhe tirou o movimento e a percepção da própria pele. Ferguson relata que quando saiu dessa “concha” sentiu-se livre embora a doença e a coluna vulnerável continuassem agindo sobre seu íntimo numa mistura de dor e prazer. A artista começou desenhando seus raios-X, mas seu interesse pela anatomia aumentava cada vez que ia ao consultório fazer exames periódicos e foi com a ajuda de médicos, ortopedistas e radiologistas, que ela empregou uma abordagem científica e mais rigorosa aos seus desenhos e exercícios tridimensionais de esqueletos e órgãos do corpo.

Em 1994, quando ainda estava iniciando os trabalhos sobre seu próprio corpo, Ferguson fez a primeira versão do livro de artista “*My back ... part of my body still hidden from myself*” (FERGUSON, 2016), exposto em “*The Anthropomorphic book*” na exposição *Reserve Arts*, em Nova York. Nele a artista apresenta uma espécie de portfólio com diferentes trabalhos feitos em materiais translúcidos que lembram raios-X e páginas soltas com textos intercalados impressos em papel vegetal e desenhos que narram visualmente o exercício da artista de olhar para dentro de si mesmo, para dentro do seu próprio corpo.

Ferguson afirma que as imagens biomédicas e a anatomia do corpo sempre a fascinaram e que foi seduzida pela contradição da sua coluna vertebral, aquela estrutura tão bela e ao mesmo tempo tão falha em manter seu corpo ereto. A escoliose cuja definição é uma deformação da curvatura lateral da coluna vertebral que, devido à deformidade muscular, impede o corpo de se movimentar sem causar dor ou desconforto, levou a artista a estudar a anatomia e o esqueleto humano e a direcionar sua produção artística para as relações entre arte e medicina, como em “*Skeleton, spine and nerves*” (Figura 01), da série *Nerve Pathways: brain to body*.



Figura 01. Laura Ferguson. *Skeleton, spine and nerves*.  
Da Série *Nerve Pathways: brain to body*. (2016)  
Desenho com 3D e espiral CT scanner.  
Fonte <http://www.lauraferguson.net>

Sobre a série “*Body Awareness*”, que reúne vários estudos anatômicos, a artista declara:

I draw myself from the inside out. A curving spine brings asymmetry to my core, and with it the need for a subtle effort of balancing, an engagement with the workings of my bones and muscles, nerves and senses. This conscious inhabiting of my body is at the core of my art. In anatomical terms, it's the realm of proprioception: the network of inner body signals and “self”-sensors through which the body monitors its relationships with space, time, gravity, and all that is “other.” Together, my drawings form a kind of visual autobiography, telling the story of the life of my body (FERGUSON, 2016. s/p)<sup>43</sup>.

43 Eu me desenho de dentro para fora. Uma espinha curvando traz assimetria para o meu núcleo, e com ela a necessidade de um esforço sutil de equilíbrio, um compromisso com o funcionamento dos meus ossos e músculos, nervos e sentidos. Este habitar consciente do meu corpo está no cerne de minha arte. Em termos anatômicos, é o reino da propriocepção: a rede de sinais corporais internos e “auto” sensores através dos

O objetivo do seu trabalho é tornar visível a consciência corporal de si mesmo. Ferguson aplica um elaborado processo para criação de suas obras. A partir de imagens de exames médicos ou mesmo da observação da anatomia do corpo, a artista aplica inúmeras camadas de diferentes materiais artísticos até dar forma às imagens sensuais de um corpo feminino belo, embora deformado como em “*Profile couple with visible skeleton*” (Figura 02) da série *The Visible Skeleton*.



Figura 02. Laura Ferguson. *Profile couple with visible skeleton*.  
Da Série *The Visible Skeleton* (2016).  
Fonte <http://www.lauraferguson.net>

O seu processo de criação consiste primeiro em diluir e misturar ao pó de bronze, polvilhados sobre uma superfície com água. Esta primeira imagem de fundo é transferida para o papel e o processo é repetido quantas vezes forem necessárias para que a textura seja aderida ao suporte. Sobre esta base a artista desenha com carvão, pastel ou óleo imagens baseadas em exames de sua coluna vertebral ou exercícios de observação de órgãos reais.

Ferguson se apropria da imagética da medicina para revelar outros mistérios do corpo e literalmente transformar a linguagem clínica dos exames em outras visualidades do corpo, subvertendo a função médica das imagens e trazendo o corpo ao avesso ao nosso conhecimento pela arte, pelo sensível. A artista afirma que para quem vive a limitação da doença e a imobilidade do corpo a arte é um canal para transmitir a consciência da

---

quais o corpo monitora suas relações com espaço, tempo, gravidade e tudo o que é “outro”. Juntos, meus desenhos formam uma espécie de autobiografia visual, contando a história da vida de meu corpo (FERGUSON, 2016. s/p. Tradução Nossa).

fisicalidade do corpo visceral, a sua beleza e complexidade visual, e sua conexão com os processos e padrões da natureza. Ao comentar sua relação com as imagens biomédicas, Ferguson assegura:

My work is informed by the new ways of seeing made possible by contemporary medical imaging technologies – but my goal in using them is to take anatomy out of the realm of the medical and return it to the personal. I use my 3D scans (spiral CT of my body and 7-Tesla MRI of my brain) primarily as references for drawing, to aid my own understanding. But layered together with scanned drawings and floating colors imagery, they also become art in themselves (FERGUSON, 2016. s/p)<sup>44</sup>.

Em 2008, Laura Ferguson propôs e realizou uma residência como artista na *NYU School of Medicine* de Nova York. Com uma postura interdisciplinar a artista relata que seu objetivo era desenvolver seu processo criativo e artístico dentro do Laboratório de Anatomia e Laboratório de Imagem 3D e em conjunto com a comunidade da escola de medicina produzir novas fontes de diálogo e aprendizagem entre arte e medicina.

Atualmente Laura é professora no Programa de Mestrado Scholars em Medicina Humanística na NYU da Faculdade de Medicina, onde leciona “*Art and Medicine*”. O programa é parte de um movimento crescente na medicina que incentiva uma atitude mais humanista e empática em relação aos pacientes e reconhece o valor de desenvolver uma escuta mais sensível, especialmente através do poder expressivo das artes.

Laura relata que a ideia da disciplina surgiu da sua experiência como artista e paciente e que desde 2008 ela aprende com pacientes e pessoas que vivem com escoliose e outros tipos de diferença física, dançarinos e praticantes de movimento alternativo, artistas e ativistas na comunidade de deficientes e com os relatos de muitos médicos que lhe dizem que o seu trabalho os fazia sentir uma conexão mais próxima com seus corpos e à sua própria criatividade, e muitos foram inspirados a olhar para o corpo de maneiras novas e criativas (FERGUSON, 2016, s/p).

Neste contexto, quando nos deparamos com a presença de Laura Ferguson na Faculdade de Medicina de NY, nos recordamos do contato muito próximo que tinham artistas e anatomistas no passado e de como eram as relações entre Arte e Medicina. Notamos que o objetivo de Laura Ferguson é mais amplo e envolve não apenas o conhecimento do corpo, mas um contato mais sensível com seu próprio corpo e que pacientes e médicos possam ter novas experiências através da arte e da expressão.

44 Meu trabalho é formado pelas novas formas de ver, possíveis pelas tecnologias de imagem médica contemporânea - mas meu objetivo em usá-los é tomar a anatomia de fora do reino do médico e devolvê-lo ao pessoal. Eu uso minhas varreduras 3D (CT espiral de meu corpo e 7-Tesla MRI do meu cérebro), principalmente como referência para desenhos, para ajudar o meu próprio entendimento. Mas em camadas, juntamente com desenhos digitalizados e imagens de cores flutuantes, tornam-se também a arte em si (FERGUSON, 2016. s/p. Tradução Nossa).

Quando voltamos no tempo e na história da arte, entre os desenhos anatômicos que consideramos dispositivos de registro e visualidade corpo, encontramos o livro de anatomia *De Humano Corporis Fabrica* (1627) de Andreas Vesalius.

Em 1632, o livro passou por uma atualização quando foram publicadas as gravuras *Tabulae Anatomicae LXXIIX, Omnes Nouae Nec ante Hac Visae* produzidas por Giulio Cesare Casseri (Itália, 1552-1616), anatomista italiano, médico e professor da Universidade de Pádua, grande pesquisador do corpo humano. Suas ilustrações, publicadas somente após a sua morte, caracterizam-se por um aspecto tecno acentuado que traça no próprio desenho inúmeros diagramas como uma cartografia de músculos, nervos, órgãos e partes da anatomia, resultantes de dissecações e estudos do interior do corpo.

Uma das características mais marcantes das estampas encontradas nos primeiros livros de anatomia é a maneira como os cadáveres revelam o funcionamento interno do corpo: com as mãos levantam a própria pele e retiram o tecido que esconde os órgãos no interior do corpo, tornando-o visível e exibido.

Nas gravuras de Casseri notamos que os homens representados olham para dentro de si mesmo e observam seus próprios órgãos. O anatomista parece se apropriar de uma licença poética para criar uma imagem surreal, uma vez que o corpo representado é um cadáver, embora a ato de mostrar o próprio corpo ou mesmo de olhar para dentro de si mesmo, resultem em ações ativas.

Entre os artistas do século XV e XVI, destacamos os desenhos anatômicos do renascentista italiano Leonardo da Vinci (1452-1519), amplamente estudado na História da Arte. Quanto mais velho, mais Leonardo se interessava pela Ciência e defendia a ideia de que os artistas tinham que conhecer todas as leis da natureza, sendo o olho um instrumento perfeito para se chegar ao conhecimento. Leonardo criou a moderna ilustração científica que se tornou um aparelho de visibilidade essencial para anatomistas e biólogos.

As imagens produzidas a partir da observação curiosa e detalhista resultam do olhar científico de Leonardo e são registros do corpo interior que o artista-cientista italiano soube explorar como poucos em seus estudos de anatomia. Muito antes do cinema ou da fotografia, dos raios-x ou das tomografias computadorizadas e da internet, Leonardo da Vinci utilizou o desenho e a anatomia para conhecer e desbravar o funcionamento interno do corpo humano, associando a Matemática e a Ciência ao seu conhecimento para elaborar suas teorias sobre a máquina humana (SILVA, 2013).

Em um desenho como o *Embrião no Útero* (1510), (Figura 3), o artista alia uma aguda observação e estudo do feto no útero, a parede uterina e a placenta com mecânica e ótica traduzidas pela clareza de um diagrama.

O próprio Leonardo definia tais esquemas como a visão e a introvisão, o fora e o dentro.

A página inteira é um festival de exposição visual. Uma série de pequenos esboços do útero mostra as camadas de sua parede pro-



Figura 03. Leonardo da Vinci. *Estudo de Embrião dentro do útero*, Da série Estudos de Anatomia (1510) Sanguínea. Acervo Galeria Academia Veneza, Itália.  
Fonte: KEMP, 2005.

gressivamente abertas, revelando o germe de vida lá dentro, como uma castanha no interior de sua casca protetora. As interligações da placenta e da parede uterina são representadas numa secção sólida, que se separa como uma fita de velcro quando é puxada para trás. Do modo que lhe é característico, Leonardo especulava sobre a causa pela qual a mesma alma governa esses dois corpos [...] (KEMP, 2005, p.91).

Os desenhos anatômicos de Leonardo da Vinci, feitos por meio da observação da dissecação de cadáveres, transformaram a ciência e as ilustrações científicas, e foram amplamente utilizadas pela Medicina.

Já na atualidade, a partir dos anos 1960, os artistas conceituais descobriram o corpo e as instalações artísticas, mas também a fotografia, o filme e o vídeo. As experiências acumuladas com as formas de registro de imagens no campo da comunicação fizeram com que ações, performances e intervenções urbanas passassem a ser registradas de maneira frequente em fotografias, filmes e vídeos. Surgiram as videoinstalações que potencializaram o hibridismo estético e a história das técnico-imagens tornou-se cada vez mais relevante e instigante.

Após os anos de 1980, os registros atuam nos intervalos entre arquivos e memó-

rias, entre arte e ciência e a operação de apropriação de imagens do corpo produzidas por dispositivos maquínicos e exames médicos resultam de uma cultura de vigilância, documentação, controle e normalização do corpo.

Neste campo, interessa-nos a visão do filósofo francês Michel Foucault sobre o poder implicado na disciplina cujo instrumento do exame provoca domesticação e objetificação da subjetividade. Os exames médicos surgem como estratégia política para controle e domínio de indivíduos e instituições. Foucault afirma: “É o poder de individualização que tem o exame como instrumento fundamental. O exame é vigilância permanente, classificatória, que permite distribuir os indivíduos, julgá-los, medi-los, localizá-los e, por conseguinte, utilizá-los ao máximo. Através do exame, a individualidade torna-se um elemento pertinente para o exercício do poder” (FOUCAULT, 2013, p.182).

Márcio Alves da Fonseca (2011) comenta o mecanismo dos exames e as relações com o poder e a disciplina no pensamento de Michel Foucault e revela três procedimentos que permitem ao exame desempenhar seu papel disciplinar:

Pelo primeiro deles, o exame realiza uma inversão de visibilidade no exercício do poder. [...] as relações de poder devem permanecer ocultas [...] obrigam a uma visibilidade cada vez maior e mais detalhada aqueles que submetem à sua atuação. [...] Em segundo, o exame também produz um arquivo, cuja fonte não é outra que não os indivíduos sobre os quais atua. Com isso, ele faz a individualidade entrar no campo documentário. Toda extração conseguida pelo exame é registrada e documentada. [...] A vigilância detalhada e permanente consegue extrair um grande número de informações sobre o vigiado: seus hábitos, suas reações. [...] pelo exame, o indivíduo passa a ser uma peça de um dispositivo estratégico [...] a individualidade é um objeto de descrição e documentação [...] pode ser controlada e dominada a partir de um processo constante de objetivação e sujeição (FONSECA, 2011. p. 61-62).

Destes três procedimentos interessam-nos especialmente dois deles: o método de dar visibilidade detalhada ao sujeito vigiado, medido e dominado, e a produção do arquivo, registro, documento que revela sua individualidade, traços de sua identidade. O primeiro procedimento, associamos às novas tecnologias de visibilidade do corpo e o segundo, aos registros do corpo, fotográficos, videográficos e ou por outras técnicas que são matéria prima para os artistas na sociedade contemporânea.

Para Foucault (2013) existe um jogo disciplinar de poder que se estende socialmente por meio dos dispositivos, aqui entendidos por nós como as novas tecnologias de visualização do corpo que geram enunciados científicos e discursos biomédicos que controlam e normatizam o corpo dos indivíduos.

Neste sentido, podemos aproximar o jogo disciplinar de poder, em Foucault, do

jogo programático dos aparelhos, em Flusser. O primeiro ocorre por meio dos dispositivos e o segundo na forma de imagens técnicas, resultantes da interação do homem com o programa inscrito nos aparelhos. Observamos que o conceito de dispositivo de Foucault dialoga com o conceito de programação de Flusser.

Foucault define dispositivo como: “[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma: o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos” (FOUCAULT, 2013, p.364).

Entendemos que o sujeito fotógrafo opera o aparelho como um dispositivo cuja programação engloba modelos e discursos na forma de imagens-técnicas, as quais em certa medida reiteram as relações de poder entre homem e sociedade. Flusser descreve uma trama de relações entre sujeitos, aparelhos e sociedade para nos mostrar como “a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feedback* para o seu contínuo aperfeiçoamento” (FLUSSER, 2011, p.62).

Isso pode ser considerado como um jogo de poder do dispositivo que se desdobra em uma rede de relações entre os elementos que o constitui:

O jogo com símbolos passa a ser jogo do poder. Trata-se, porém, de jogo hierarquicamente estruturado. O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. Eis o que sejam “sociedade informática” e “imperialismo pós-industrial” (FLUSSER, 2011, p.47).

Poderíamos especular que por trás das intenções do fotógrafo estão os artifícios do dispositivo, afinal Flusser afirma que entre outras intenções o fotógrafo visa [...] codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória [...] fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens (FLUSSER, 2011, p.62). Em síntese, o sujeito fotógrafo se apropria do aparelho para domínio sobre os outros, para expressar e comunicar seus discursos e, sobretudo para projetar-se sobre os outros sujeitos na forma de imagens (discursos visuais), ao passo que o aparelho visa programar os homens para que estes lhe sirvam de agentes de aperfeiçoamento e evolução técnica.

Assim poderia ser descrita a complexa relação que envolve o dispositivo: aparelho-tecno-imagens-sujeito-sociedade. As imagens biomédicas resultantes de aparelhos similares ou herdeiros da imagem fotográfica são modelos disciplinares de controle e vigilância do sujeito, enquanto as técnico-imagens teriam a capacidade de programar o homem para ser um agente de seu progresso. Flusser ressalta, “[...] o aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque

industrial, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante. Através de toda essa hierarquia de aparelhos, corre uma única e gigantesca intenção [...] fazer com que aparelhos programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos” (FLUSSER, 2011, p.63).

No entanto, este percurso programático não é linear e se constitui em inúmeros devires e desvios de rotas como o uso poético das imagens biomédicas no campo das artes visuais. Como uma rede ou trama, o dispositivo de Foucault parece dialogar com o conceito de programação de Flusser, que também prevê possíveis avanços no nível de consciência do sistema ou ecologia (CAPRA, 2011) das imagens técnicas.

Segundo Flusser, nos divertimos (porque somos programados) com as imagens a tal ponto de não questioná-las ou interpretá-las e isso nos revela o quanto estamos totalmente imersos, automatizados e domesticados pelas tecno-imagens. Este comportamento acrítico está cegando nossa liberdade de dialogar com as imagens.

A saída seria a retomada do controle sobre os aparelhos para que fossem possíveis diálogos criativos, diálogos livres a partir de um distanciamento ou reflexão, como a que a arte provoca, para que as pessoas tomassem consciência “[...] das virtualidades dialógicas inerentes a imagens: que são infinitamente maiores que as virtualidades dos textos [...] De tal consciência imagística nova se abririam horizontes para diálogos infinitamente mais informativos [...] de riqueza criadora [...] seríamos de repente todos ‘artistas’ (aqui, o termo ‘arte’ engloba ciência, política e filosofia)” (FLUSSER, 2008, p. 87).

Conforme, Foucault (2013) os dispositivos são por si só instrumentos de mudança e alteração de rota que podem alterar fluxos e caminhos até fazer nascer dentro do próprio sistema, a mudança, a ruptura ou a guinada da autoapoiese social. O próprio dispositivo, a partir dos elementos que o compõe, se torna um aparelho de liberdade. Este é um dos aspectos positivos do dispositivo, que segundo Foucault pouco se compreende.

Diante deste cenário, buscamos traçar o papel do artista como um agente que questiona, denuncia e está sempre pronto a interrogar o campo das imagens e Flusser, dentro da sua visão, assim o descreve:

O ‘artista’ deixa de ser visto enquanto criador e passa a ser visto enquanto jogador que brinca com pedaços disponíveis de informação. Esta é precisamente a definição do termo ‘diálogo’: troca de pedaços disponíveis de informação. No entanto, o ‘artista’ brinca com o propósito de produzir informação nova. Ele delibera. Ele participa dos diálogos a fim de deliberadamente, produzir algo imprevisto. [...] o ‘artista’ não é uma espécie de Deus em miniatura que imita o Grande Deus [...] mas sim jogador que se engaja em opor, ao jogo cego de informação e desinformação lá de fora, um jogo oposto: um jogo que delibere informação nova. [...] devemos imaginar esse jogo produtivo de informações dentro de uma rede dialógica [...] (FLUSSER, 2008, p.91).

Ao citarmos esta visão do artista de Flusser fica claro que entendemos o ato de se apropriar das imagens biomédicas como uma atitude subversiva e autopoiética do artista dentro do dispositivo – registros do corpo, e dentro do sistema das técnio-imagens.

Cumpre destacar que do conceito de dispositivo de Foucault e sua associação com redes e rizomas (DELEUZE e GATTARI, 2004) surgiu um dos objetivos desta pesquisa: buscar compreender a origem das imagens biomédicas e o seu papel social e político para relacioná-las aos registros do corpo e suas diferentes corporalidades na arte moderna e contemporânea, cuja experiência estética as transforma em provocações sinestésicas e sensíveis que podem levar o homem a libertar-se da programação dos aparelhos.

## Algumas considerações – em processo

A ação de deslocamento das imagens do âmbito médico para o artístico, sobretudo a partir da invenção da fotografia, subverte a função das imagens do corpo, antes produzidas com objetivos e sentidos bastante distintos no campo da Ciência. Uma vez deslocadas da área médica para o campo da Arte, as imagens do interior corpo participam do hibridismo estético decorrente das diferentes operações poéticas: deslocamento, apropriação, recodificação e ressignificação no imenso e volumoso cenário de produção de imagens do corpo, ontem e hoje.

O hibridismo é considerado elemento estrutural da cultura e resultado da globalização que absorve aspectos do outro, do desconhecido para fundir-se e tornar-se algo singular. Sobre o hibridismo como prática cultural em diferentes épocas, Peter Burke esclarece:

Quanto ao hibridismo é um termo escorregadio, ambíguo, e ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo. Hibridismo evoca observadores externos que estuda a cultura como se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimes botânicos. Conceitos como apropriação e acomodação dão maior ênfase para o agente humano e à criatividade, assim como a ideia de tradução cultural, usada para descrever o mecanismo por meio dos quais encontros culturais produzem formas novas e híbridas (BURKE, 2003, p.55).

Para Burke (2003) a maior dificuldade do conceito de apropriação, um dos elementos chave do hibridismo é entender a lógica da escolha por este ou aquele conteúdo já que não há um fundamento lógico, consciente ou inconsciente, para explicar por que alguns itens são apropriados e outros rejeitados.

A arte contemporânea tem alimentado cada vez suas imagens, gravuras e fotomontagens, colagens, entre outras e, sobretudo, videoinstalações, videoartes e espaços imersivos com apropriações de imagens produzidas por diagnósticos e exames médicos.

A especificidade de sons e imagens, a experiência audiovisual e a vivência cognitiva e sensível que tais imagens promovem transformam-nas em agentes de experiências estéticas na contemporaneidade, resultantes de diferentes corporalidades. Essas experiências participam estruturalmente da constituição do sujeito, sua identidade e alteram paulatinamente sua percepção, fruição e interação com o mundo (SARZI-RIBEIRO, 2012).

Surgem novos nexos entre arte, ciência e tecnologia e as técnico-imagens ampliam os dispositivos de visualização do corpo. Após um breve estudo da obra artística de Laura Ferguson, notamos que a artista busca ressignificar as relações físicas e subjetivas do corpo para dar visibilidade à arquitetura corporal, com ênfase plástica à coluna vertebral, ou mesmo para tornar visível a fragilidade do corpo, a vida e a morte.

As imagens biomédicas ganham novas materialidades que permitem à artista uma nova visualização de seu próprio corpo. Ferguson parece buscar ampliar ou estender aquela presença vigiada e escaneada pelos dispositivos biomédicos. Ao ressignificar as imagens biomédicas, ela retoma a guarda, o direito sobre a própria imagem, e recupera o controle de si mesmo. Desloca as imagens do contexto médico para o poético e o faz de forma conscientemente, amplificando o potencial imagético de seu corpo.

Essa operação de deslocamento (CAUQUELIN, 2008) de um lugar para outro: do sistema de registro do corpo na Ciência para a apropriação e ressignificação das imagens biomédicas no sistema da Arte, gera uma ruptura na economia da disciplina e do poder destas imagens, promovendo derivações no sistema controlador ou modelador.

Em suma, o que fica claro é que as diferentes corporalidades oriundas da criatividade e do uso de imagens do corpo nas artes visuais como as que são produzidas pela biomedicina, acabam provocando diferentes processos de produção de subjetividade e novas corporalidades podem ser experimentadas e fruídas como experiências imagéticas puras (FLUSSER, 2008).

O corpo visível em seu interior, em constante mutação se reinventa continuamente, rompendo padrões e modelos de programação das imagens técnicas oriundas dos aparelhos e dispositivos.

## Referências

- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- CAPRA, Fritjof Capra. *As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável*, 7ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2011.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- COSTA, Luiz Claudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2004, Volume1.

FERGUSON, Laura. *The Consciousness of the body*. Galleries: A narrative of the body. 2016. Disponível em: <<http://www.lauraferguson.net/>> Último acesso em: 07 nov. 2016.

FONSECA, Márcio Alves da. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: EDUC, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 27ª. ed. São Paulo: Graal, 2013.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Universo das Imagens Técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci*. Tradução de Maria Inês Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 5ª. ed. Porto Alegre, Sulina, 2015.

\_\_\_\_\_. *Complexidade e transdisciplinaridade: a reforma da universidade e do ensino fundamental*. Natal: EDUFRN, 1999.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. Trad. Lucia E. Souza, São Paulo: Trion, 1999.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. *Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira*, Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. (Orientação: Ana Claudia Mei Alves de Oliveira), São Paulo, Maio de 2012. 384p.

SILVA, Alessandro. “Leonardo da Vinci, o desbravador do corpo humano”. In: *Jornal da UNICAMP*. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo. 29 de Julho a 04 de Agosto de 2013. Ano 2013, no. 568. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/unicamp/ju/568/leonardo-da-vinci-o-desbravador-do-corpo-humano>> Acesso em 27 Mai. de 2015.