

**Dispositivos de visibilidade & máquinas de programar.  
Imagens biomédicas na arte contemporânea:  
Juana Gómez e Laura Ferguson.**

Devices of visibility & machine programs. Biomedical images in contemporary art: Juana Gómez and Laura Ferguson.

---

Artigo inédito

**palavras-chave:**

dispositivos de visibilidade do corpo; imagens biomédicas; transdisciplinaridade; Juana Gómez; Laura Ferguson

O artigo trata das imagens biomédicas na arte contemporânea a partir da obra da artista chilena Juana Gómez e da norte-americana Laura Ferguson. O estudo transdisciplinar visa investigar em que medida as apropriações de imagens biomédicas estão vinculadas aos dispositivos de visibilidade do corpo. A fundamentação teórica relacionou o conceito de dispositivo de Michel Foucault com a programação de Vilém Flusser para discutir o papel do artista no deslocamento das imagens da medicina para as artes visuais. Os resultados apontam para um corpo vigiado e polifônico, fruto da investigação científica, recomposto por diferentes visualidades, em constante devir.

**keywords:**

body visibility devices; biomedical images; transdisciplinary; Juana Gomez; Laura Ferguson

The article deals with biomedical images in contemporary art from the Chilean artist Juana Gomez and American Laura Ferguson work. The transdisciplinary study aims to investigate to what extent the biomedical imaging appropriations are linked to the body's visibility devices. The theoretical foundation related the concept of Michel Foucault device with Flusser programming to discuss the role of the artist in the displacement of medical images for visual arts. The results point to a guarded and polyphonic body, the result of scientific research, recomposed by different visualities, in becoming constant.

\* Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" [UNESP].

## Arte e Medicina – uma pesquisa transdisciplinar

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 tanto para a Arte, quanto para a Ciência. Questões sociais, políticas, religiosas e culturais sempre estiveram presente nestes encontros, transformando as contaminações entre as áreas em novos conhecimentos sobre o corpo e sobre as imagens técnicas.

Com a finalidade de tecer novos nexos entre os campos da Arte e da Medicina, entre Arte e Ciência, entre corpo e imagem surgiu o projeto de pesquisa (trienal docente) “Hibridismo estético e arte eletrônica: formas de registro e corporalidades nas Artes Visuais”, em andamento, do qual apresento os primeiros resultados na forma deste artigo. Na referida pesquisa, estou investigando 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 médicas com a História da Arte. Para tanto, estou 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 tecnoimagens.

As análises e interpretações do *corpus* são pautadas em referencial histórico-crítico que caracteriza a pesquisa como qualitativa. A metodologia é composta da descrição e 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.

O objetivo é ampliar a compreensão dos processos históricos, sociais e culturais que envolvem a produção e a recepção das imagens tecnoartísticas resultantes da apropriação e hibridização de imagens biomédicas, exames e diagnósticos médicos. Além disso, visa esboçar como se constrói o imaginário corporal e as diferentes corporalidades desde as representações do corpo no desenho e/ou 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.

Cabe ressaltar que um estudo transdisciplinar, como este que apresento, 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<sup>1</sup> como propõem Edgar Morin, Basarab Nicolescu e Fritjof Capra<sup>2</sup>, entre outros. Nesse contexto, utilizo 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”<sup>3</sup>.

Destarte, 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 e o instrumento do exame médico e o conceito de dispositivo<sup>4</sup>; Vilém Flusser sobre o conceito de programação das tecnoimagens<sup>5</sup>; Peter Burke (2003) e seus estudos sobre o hibridismo cultural<sup>6</sup>; Nicolas Bourriaud e como a arte “reprograma” o mundo na contemporaneidade a partir da pós-produção e apropriação de informações e dados já elaborados<sup>7</sup> e Lúcia Santaella e Luiz Claudio da Costa que tratam, cada um a sua maneira, sobre os meios de produção, veiculação e visibilidade das imagens e os cânones de registro, arquivo e memória<sup>8</sup>.

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 tecnoimagens, optei por comentar 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

---

1. Cf. MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

2. Ver, de Edgar Morin, *Complexidade e transdisciplinaridade: a reforma da universidade e do ensino fundamental* (Natal: EDUFRRN, 1999), de Basarab Nicolescu, *O manifesto da transdisciplinaridade* (São Paulo: Trion, 1999) e de Fritjof Capra, *As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável*. (São Paulo: Cultrix, 2011).

3. CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável**. São Paulo: Cultrix, 2011, p. 267.

4. Cf. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2013.

5. FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

6. Cf. BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

7. Cf. BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

8. SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem.

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 tecnoimagens e empreender a experiência estética pura.

Ao passo que 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. No campo da crítica e curadoria de arte, o francês Nicolas Bourriaud descreve como um conjunto de atividades, associadas ao tratamento de dados e informações já registrados, montagem, soma de outras fontes visuais ou sonoras e apropriações de imagens e sons produzidos pela televisão, cinema e do vídeo, organizam a pós-produção que reprograma o mundo na contemporaneidade.

A semioticista brasileira Lúcia Santaella defende que são três os paradigmas de constituição da imagem, a saber: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico e pesquisador carioca Luiz Claudio da Costa observa o domínio do regime fotocinematográfico na arte do século XX e os desdobramentos dos registros e arquivos na arte, na espacialidade e temporalidade das obras de arte na contemporaneidade.

### Imagens biomédicas na arte contemporânea: Juana Gómez e Laura Ferguson

As conexões entre a representação e as formas de registros (desenho, pintura, escultura, gravura, fotografia, vídeo) do corpo se tornam 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 um grande campo de produção e difusão de imagens do corpo, ganham 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.

Para Lúcia Santaella, os paradigmas da imagem são três: o pré-fotográfico cujas imagens são resultado da habilidade manual do homem para dar forma ao mundo visível e invisível; o fotográfico que produz imagens que dependem de dispositivos maquímicos (fotogra-

fia, filmes, vídeos, holografia) capazes de registrar cenas, objetos e paisagens; e o pós-fotográfico, no qual as imagens são totalmente computacionais, sintéticas e infográficas, resultantes de uma matriz numérica<sup>9</sup>.

No regime pré-fotográfico 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. No paradigma fotográfico, conforme descreve Santaella: “a imagem é o resultado do registro sobre um suporte químico ou eletromagnético [...] pronto para reagir ao menor estímulo da luz”<sup>10</sup>.

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”, destacando-se o fato de que os “aparelhos fazem parte de determinadas culturas, conferindo a estas certas características”<sup>11</sup>.

Além das relações dos aparelhos e das imagens com a cultura de sua época, me interesse especialmente pelas relações entre a imagem e o dispositivo maquínico que a produz, sobretudo quando se considera 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 à compreensão das condições culturais da programação do aparelho, que supõe também a compreensão das imagens técnicas que dele resultam:

---

9. Cf. SANTAELLA, Lúcia. Op. cit., 2005.

10. *Ibidem*, p. 300.

11. FLUSSER, Vilém. Op. cit., 2011, p. 37-38.

(...) 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.<sup>12</sup>

Conforme alude Santaella, se no regime pré-fotográfico o sujeito é um demiurgo, no fotográfico ele é um sujeito pulsional, *voyeur*, “movente”<sup>13</sup>, que faz escolhas a partir do próprio ego, que se movimenta e imprime mudanças. Nesse contexto, Flusser descreve o 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.<sup>14</sup>

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 fotográfico que somado ao cinema e ao registro do movimento constituirão o regime fotocinematográfico<sup>15</sup>. 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. Os regimes e a evolução das imagens técnicas ou tecnoimagens são elementos chave para compreensão do tema desta pesquisa: os dispositivos de registro do corpo e o hibridismo estético na contemporaneidade.

12. Ibidem, p. 50.

13. SANTAELLA, Lúcia. Op. cit., 2005, p. 304.

14. FLUSSER, Vilém. Op. cit., 2011, p. 42.

15. Cf. COSTA, Luiz Claudio da (org.). Op. cit.

Na segunda metade do século XX, conforme Luiz Claudio da Costa<sup>16</sup>, se instala uma crise dos suportes no cenário artístico, fazendo com que numerosos dispositivos eletrônicos de produção e reprodução de imagens passem a ser explorados. 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 fotocinematográfico. Para o referido autor, a arte no século XX se tornou fotográfica. Registrar, arquivar, samplear e reproduzir ou serializar se tornam 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.

---

16. Cf. *Idem.*

Trata-se da era pós-fotográfica marcada por operações como apropriação de imagens de segunda geração, descritas por Nicolas Bourriaud pelo termo “pós-produção”, decorrente do campo da TV. Sobre os resultados da proliferação e inflação de imagens na atualidade e as estratégias de criação dos artistas contemporâneos, Bourriaud afirma: “Se a proliferação caótica da produção levava os artistas conceituais à desmaterialização da obra de arte, hoje ela desperta nos artistas da pós-produção estratégias de mixagem e de combinação de produtos. A superprodução não é mais vivida como um problema, e sim como um ecossistema cultural”<sup>17</sup>. 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 estético.

17. BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 48.

Na corrente criativa que dá materialidade às novas corporalidades e sistemas híbridos de impressão de imagens, a artista chilena Juana Gómez imprime em tecido fotos de seu corpo, em preto e branco e levemente desbotadas, associadas a imagens anatômicas de fragmentos como coração, pulmão, e depois borda sobre eles a corrente sanguínea, trazendo o interior do corpo para a superfície do tecido. A base de seu trabalho é a imagem fotográfica, mas no final o que se vê é um híbrido de fotobordado já que a linha sobreposta à imagem fotográfica do corpo funde-se como em um mosaico pictórico.

**Regilene Sarzi Ribeiro**

Dispositivos de visibilidade

&amp; máquinas de programar.

Imagens biomédicas na arte

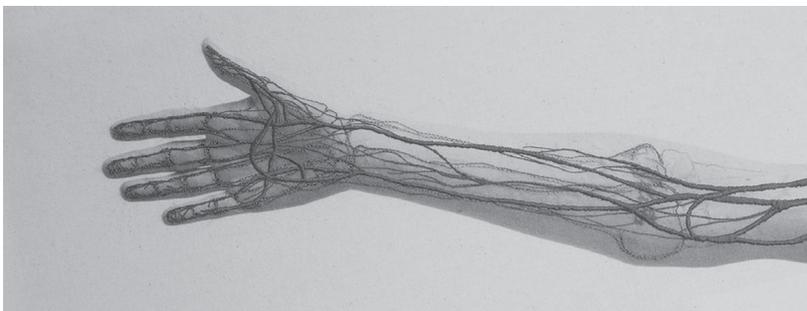
contemporânea: Juana Gómez

e Laura Ferguson.



**Fig. 1.** Juana Gómez, *Constructal 3*, 2015. Bordado a mão sobre foto impressa em tela e desenho. 77 x 47 cm. 2015. Fonte: <<http://www.juanagomez.com/#!constructal/coxv>>.

Juana Gómez relata que na série *Constructal* (2015) (fig. 1 e 2), seu objetivo é: “Descifrar ese lenguaje común, que conecta lo micro con lo macro, el mundo externo e interior, permite distinguir un patrón que ejerce influencia en lo inerte, biológico, social y cultural”<sup>18</sup>.



18. GÓMEZ, Juana.

**Constructal.** Disponível em: <<http://www.juanagomez.com/#!home/c17y0>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

**Fig. 2.** Juana Gómez, *Constructal 5*, 2015. Bordado a mão sobre foto impressa em tela e desenho. 50 x 25 cm. Fonte: <<http://www.juanagomez.com/#!constructal/coxv>>.

Segundo a artista, seu trabalho é decorrente da observação da natureza e dos processos que definem a vida e as coisas, os seres vivos no mundo orgânico e inorgânico. Tal como uma lei fundamental esta organização que rege a construção de tudo e de todos é representada pela artista na forma de bordados coloridos produzidos manualmente, sobrepostos às fotografias do seu corpo. Sobre a série *Constructal*, Juana afirma:

---

19. *“Esta serie explicita una parte nuestra que jamás podremos ver directamente, pero que subyace nuestros procesos vitales cotidianos. Estos bordados se basan en la repetición de una estructura que rige el mundo orgánico e inorgánico y que explica la complejidad de las formas que surgen en la naturaleza. Su forma icónica es el árbol, la cual se replica en nuestros órganos internos, sistemas nervioso y sanguíneo, en el curso de los ríos y las redes de comunicación y transporte. La Teoría Constructal busca explicar todos estos fenómenos, cuya supervivencia depende de su capacidad para maximizar el flujo alterando su forma.”*  
Ibidem, tradução minha.

Esta série explicita uma parte de nós que nunca podemos ver diretamente, mas que está subjacente aos nossos processos da vida cotidiana. Esses bordados baseiam-se na repetição de uma estrutura que rege o mundo orgânico e inorgânico e que explica a complexidade das formas que surgem na natureza. Sua forma icônica é a árvore, que se replica em nossos órgãos internos, sistemas nervosos e sanguíneos, no curso dos rios e nas redes de comunicação e transporte. A Teoria Constructal procura explicar todos esses fenômenos, cuja sobrevivência depende de sua capacidade de maximizar o fluxo alterando sua forma.<sup>19</sup>

A forma icônica da rede, trama, rizoma é o que ela identifica como “linguagem comum” e está presente nos nossos órgãos internos, sistema nervoso, na corrente sanguínea, no curso dos rios, nas raízes das plantas e nas redes de comunicação, transporte entre outros. Juana afirma, ainda, que os bordados se baseiam na repetição desta estrutura que regula o mundo orgânico e inorgânico: a rede, elemento central para compreensão da complexidade das formas e estruturas da natureza, mas também de toda a sociedade, economia, política e a cultura.

As conexões que Juana tece entre as imagens biomédicas de esqueletos e membros internos como a corrente sanguínea, o coração e ou pulmões e a sua poética provocam novos campos de mediação e experimentação a partir da hibridização estética das imagens técnicas com as imagens artesanais (bordados). Suas fotografias-bordados ao mesmo tempo em que reiteram o funcionamento do corpo por dentro, subvertem a função das imagens de exames médicos humanizando nossa relação com estas corporalidades, na medida em que torna visível aquilo que nos torna seres singulares, mas também aquilo que temos em comum: a vida, na beleza, na delicadeza e na fragilidade dos corpos.

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.

Ferguson afirma que as imagens biomédicas e a anatomia do corpo sempre a fascinaram e que foi seduzida pela contradição da

**Regilene Sarzi Ribeiro**

Dispositivos de visibilidade

&amp; máquinas de programar.

Imagens biomédicas na arte

contemporânea: Juana Gómez

e Laura Ferguson.



**Fig. 3.** Laura Ferguson, *Alongamento*. Figura ajoelhada com esqueleto visível, 2016. Desenho-pintura. Fonte: <<http://www.lauraferguson.net>> (Galleries: A narrative of the body: The visible skeleton series).

sua coluna vertebral, aquela estrutura tão bela e ao mesmo tempo tão falha em manter seu corpo ereto. 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 na série *Esqueleto visível* (fig. 3).

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 *Curva espinhal e nervos (escoliose)* (fig. 4).

Laura 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.



**Fig. 4.** Laura Ferguson, *Esqueleto, coluna vertebral e nervos*, 2016. Desenho com 3D e espiral CT scanner. Fonte: <<http://www.lauraferguson.net>> [Galleries: A narrative of the body: Nerve pathways: brain to body].

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* (2016), exposto em *The book Anthropomorphic*, na exposição “Reserva 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.

O seu processo de criação consiste primeiro em diluir e misturar pó de bronze polvilhado em 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 essa base a artista desenha com carvão, pastel ou óleo imagens baseadas em exames de sua coluna vertebral ou exercícios de observação de órgãos reais.

Sobre a série *Consciência do corpo*, que reúne vários estudos anatômicos, a artista declara:

A arte olha debaixo da superfície da vida e, para mim, o lugar para se olhar sempre foi o corpo. Eu uso o desenho para transmitir a fisicalidade visceral do corpo, sua beleza inerente, sua singularidade e complexidade visual, e sua conexão com os processos e padrões da natureza. Eu me desenho de dentro para fora. Uma coluna curva traz assimetria ao meu centro e, com isso, 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 centro da minha arte. Em termos anatômicos, é o domínio da propriocepção: a rede de sinais do corpo interno e os “autossensores” por meio dos quais o corpo monitora suas relações com o espaço, o tempo, a gravidade e tudo o que é “outro”. Juntos, meus desenhos formam uma espécie de autobiografia visual, contando a história da vida do meu corpo.<sup>20</sup>

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 do nosso conhecimento, pela arte, pelo sensível. Ao comentar sua relação com as imagens biomédicas, Ferguson assegura:

20. “Art looks beneath the surface of life, and for me the place to look has always been the body. I use drawing to convey the body’s visceral physicality, its inherent beauty, uniqueness, and visual complexity, and its connection to the processes and patterns of nature. 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, Laura. **The consciousness of the body.** Galleries: A narrative of the body. 2016. Disponível em: <<http://www.lauraferguson.net/>>. Acesso em: 8 jun. 2016. Tradução minha.

---

21. *"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."* Ibidem, tradução minha, grifo da autora.

22. Cf. COSTA, Luiz Claudio da [org.]. Op. cit.

Meu trabalho é informado pelas novas maneiras de ver, possibilitadas pelas tecnologias de imagens médicas contemporâneas - mas meu objetivo ao usá-las é tirar a anatomia do campo da medicina e devolvê-la ao pessoal. Uso meus exames 3D (Tomografia Computadorizada Espiral do meu corpo e Imagens de Ressonância Magnética 7 Tesla do meu cérebro) essencialmente como referências para desenhar, para ajudar na minha própria compreensão. Mas em camadas junto com desenhos digitalizados e imagens de cores flutuantes, eles também se tornam arte em si mesmos.<sup>21</sup>

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 fisicalidade do corpo visceral, a sua beleza e complexidade visual, e sua conexão com os processos e padrões da natureza.

Na arte contemporânea, os artistas conceituais (a partir dos anos 1960) descobriram o corpo e as instalações artísticas, mas também a fotografia, o filme e o vídeo. A experiência acumulada com as formas de registro de imagens no campo da comunicação fez com que ações, performances e intervenções urbanas passassem a ser registradas de maneira frequente em fotografias, filmes e vídeos. Surgem as videoinstalações e a arte eletrônica que potencializam o hibridismo estético. E com estas expressões e apropriações, a história das tecnoimagens se desdobra em novos dispositivos de visibilidade do corpo.

### Dispositivos de visibilidade & máquinas de programar

Após os anos de 1980 o arquivo fotocinematográfico atua nos intervalos entre a obra e a sua extensão temporal<sup>22</sup>. A operação de apropriação de imagens do corpo já produzidas por dispositivos máqunicos, exames médicos e processos de registro do corpo no campo da Ciência e da Medicina, resulta de uma cultura de vigilância, documentação, controle e normalização do corpo.

Neste campo, optei pela 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 indiví-

duos, 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”<sup>23</sup>.

Márcio Alves da Fonseca 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.<sup>24</sup>

Desses três procedimentos, dois deles me interessam especialmente, a saber: 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 eu associei 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<sup>25</sup> 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.

Nesse sentido, proponho 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 progra-

**23.** FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 182.

**24.** FONSECA, Márcio Alves da. Michel Foucault e a constituição do sujeito. São Paulo: EDUC, 2011, p. 61-62.

**25.** Cf. FOUCAULT, Michel. Op. cit.

**ARS** ma inscrito nos aparelhos. Observei que o conceito de dispositivo de Foucault dialoga com o conceito de programação de Flusser.

ano 16

n. 33

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”<sup>26</sup>.

26. *Ibidem*, p. 364.

Entendo 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”<sup>27</sup>.

27. FLUSSER, Vilém.  
Op. cit., 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”.<sup>28</sup>

28. *Ibidem*, p. 47.

Busquei relações que me permitiram indagar sobre o fato de 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”<sup>29</sup>. 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.

29. *Ibidem*, p. 62

Assim eu poderia descrever a complexa relação que envolve o dispositivo: aparelho-tecnoimagens-sujeito-sociedade. As imagens médicas resultantes de aparelhos similares ou herdeiros da imagem fotográfica são modelos disciplinares de controle e vigilância do sujeito, enquanto as tecnoimagens 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.<sup>30</sup>

No entanto, este percurso programático não é linear e se constituiu em inúmeros devires e desvios de rotas como o uso poético das imagens médicas 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<sup>31</sup> 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 tecnoimagens. 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 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).<sup>32</sup>

Conforme, Foucault (2013) os dispositivos são por si só instrumentos de mudança e alteração de rota que podem alterar fluxos

30. *Ibidem*, p. 63.

31. Cf. CAPRA, Fritjof. *Op. cit.*, 2011.

32. FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008, p. 87.

e caminhos até fazer nascer dentro do próprio sistema, a mudança, a ruptura ou a guinada da “autopoiese social”<sup>33</sup>. 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 desse cenário, procurei 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:

---

33. MATURANA e VARELLA apud CAPRA, Fritjof. Op. cit., p. 89.

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 (...).<sup>34</sup>

34. FLUSSER, Vilém. Op. cit., 2008, p. 91.

Ao citar essa visão do artista de Flusser fica claro que estou entendendo o ato de se apropriar das imagens biomédicas como uma atitude subversiva e autopoietica do artista dentro do dispositivo – registros do corpo, e dentro do sistema das tecnoimagens.

35. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**, vol. I. Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2004.

Cumprir destacar que do conceito de dispositivo de Foucault e sua associação com redes e rizomas<sup>35</sup>, surgiu um dos objetivos desta pesquisa: buscar compreender a origem das imagens médicas 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. 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.

Para o espanhol Francisco Ortega, doutor em filosofia e professor de Medicina Social da UERJ, as tecnologias de visualização médica têm provocado uma superestimação do interior do corpo humano como

nunca antes observada em nossas sociedades. De igual forma, Ortega defende que o processo de tornar visível o invisível, o interior do corpo, pode ser entendido como parte de uma transformação social e cultural mais geral tal como a “virada somática da subjetividade” e destaca:

Essas tecnologias extrapolam o campo estritamente biomédico e se introduzem no campo sociocultural e jurídico. (...) mesmo quem nunca tenha se submetido a uma ressonância magnética se encanta com as imagens médicas na televisão (...) As imagens coloridas de cérebros em funcionamento obtidas por PET-scanners tornaram-se tão populares como os retratos de Marilyn Monroe ou Mao Tsé-Tung realizados por Andy Wahrol, com as quais guardam certa semelhança cromática.<sup>36</sup>

Cabe ressaltar que os desenhos-pinturas e fotobordados de Laura Ferguson e Juana Gómez, respectivamente, são fruto de novas corporalidades na arte contemporânea que operam a partir de apropriações de imagens biomédicas. Uma vez deslocadas da área médica para o campo da Arte as imagens do interior do 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.

Hibridismo, elemento estrutural da cultura, 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.<sup>37</sup>

Para Burke, 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

36. ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto**: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008, p. 71.

37. BURKE, Peter. Op. cit., p. 55.

**ARS** lógico, consciente ou inconsciente, para explicar por que alguns itens são apropriados e outros rejeitados.

ano 16

n. 33

A arte contemporânea tem alimentado cada vez mais imagens, desenhos, gravuras e fotomontagens, colagens, entre outras e, sobretudo, videoinstalações, videoartes e espaços imersivos com apropriações de imagens produzidas por diagnósticos e exames médicos. Estas imagens ou formas de registro do corpo – dispositivos de visibilidade – exploram a exposição interna e externa de órgãos e membros e foram qualificadas por Lúcia Santaella como corpo esquadrinhado e/ou corpo ao avesso<sup>38</sup>.

- 
38. SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação**. Sintoma da Cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

### Novas derivas e diferentes corporalidades

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 do corpo 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<sup>39</sup>. Os diferentes níveis de interação na estética digital e as novas tecnologias da imagem levam o sujeito à experiência da virtualização<sup>40</sup> que reitera a experiência do corpo fragmentário, em fluxo e sempre aberto a novas derivas.

39. SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. **Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira**. 2012. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 384p.

Tempo, espaço e materialidade são alterados e experiências estéticas novas são mediadas pelos meios eletrônicos. Novos nexos entre arte, ciência e tecnologia se dão e as tecnoimagens ampliam os dispositivos de visualização do corpo.

40. Idem. Da fragmentação à virtualização: corpo, fotografia e videoinstalação. In: CORREIA, Victor. **CORPOLOGIAS**. Volume I: O corpo Humano e a Arte. Óbidos (Portugal): Sinapis Editores, 2014, 2014.

Em suma, 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 identidade e novas corporalidades podem ser experimentadas e fruídas como experiências imagéticas puras<sup>41</sup>.

41. FLUSSER, Vilém. Op. cit., 2011.

Nas obras de arte mencionadas, o corpo em constante mutação, em constante devir, se reinventa continuamente, rompendo padrões e modelos de programação das imagens técnicas oriundas dos aparelhos e dispositivos. Os artistas ao se apropriarem das imagens produzidas por exames médicos como matéria-prima recodificam estas imagens dando a elas um novo significado, agora poético.

Essa operação de deslocamento<sup>42</sup>, 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 novas derivações no sistema controlador ou modelador.

A arte contemporânea se apropria de exames médicos com a finalidade de tornar o sujeito, objetificado e programado por estas mesmas imagens, um sujeito consciente e sensível às novas experiências de visibilidade do corpo que operam sobre o invisível para promoção de uma experiência do novo.

---

42. Cf. CAUQUELIN, Anne.

**Frequentar os incorporais.**

Contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

## Bibliografia

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CAPRA, Fritjof. **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**, vol. I. Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2004.

FERGUSON, Laura. **The consciousness of the body**. Galleries: A narrative of the body's. 2016. Disponível em: <<http://www.lauraferguson.net/>> Acesso em: 8 jun. 2016.

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

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 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.

**ARS** GÓMEZ, Juana. **Constructal**. Disponível em: <<http://www.juanagomez.com/#!/home/c17y0>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

ano 16

n. 33

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

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

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: Trion, 1999.

ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucítec, SENAC, 2005, p. 295-308.

\_\_\_\_\_. **Corpo e comunicação**. Sintoma da Cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

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

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. Da fragmentação à virtualização: corpo, fotografia e videoinstalação. In: CORREIA, Victor. **CORPOLOGIAS**. Volume I: O corpo Humano e a Arte. Óbidos (Portugal): Sinapis Editores, 2014.

**Regilene Sarzi Ribeiro** é Artista visual e docente. Professora Assistente Doutora do Departamento de Artes e Representação Gráfica - FAAC. UNESP, Bauru, SP e do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC. Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, SP. Pós-Doutora em Artes, na área de História da Arte e Artes do Vídeo, com estágio realizado junto ao Instituto de Artes da UNESP - São Paulo (2014). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, na linha de pesquisa Análise das Mídias (2012). Mestre em Artes pelo Instituto de Artes - UNESP/SP (2007). Especialista (Lato Sensu) em Docência no Ensino Superior pela UNIP/Bauru/SP (2013) e Graduada em Educação Artística - com Licenciatura Plena e Habilitação em Artes Plásticas pela FAAC-UNESP/Bauru/SP (1994).